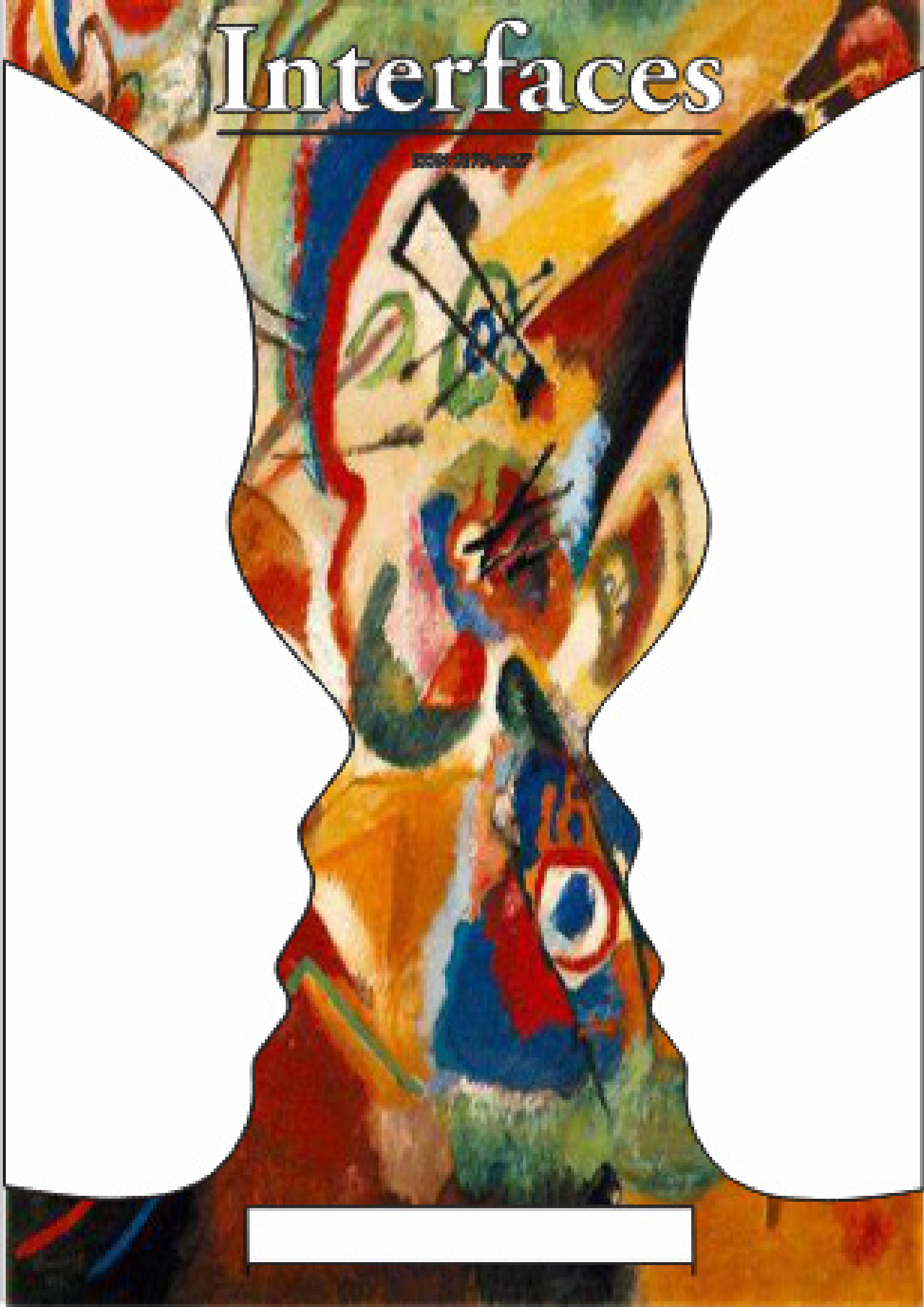


Interfaces

Volume 10, Number 1, 2003



ISSN 1040-7616

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 memorian
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. 02)

Adilson Carlos Batista
Andriele Aparecida Heupa
Aline Venturini
Alzira Fabiana Christo
Bárbara Del Rio de Araújo
Carlos Renê Ayres

Diego Barbosa da Silva
Diórgenes Buenos Aires de Carvalho
Diorgenes de Moraes Correia Alves
Edson Santos Silva
Fidah Mohamad Harb
Francisca Luciana Sousa da Silva
Gabriel Victor Rocha Pinezi
Gerenice Ribeiro de Oliveira Cortes
Gilmar de Azevedo
Ivaneide Gonçalves de Brito
José Carlos Moreira
Josiele Zevierzecoski
Juliana Karina Voight
Katielli Chaves
Kelly Fernanda Guasso da Silva
Leandro de Sousa Almeida
Leandro Tafuri
Leonardo Augusto Bora
Livia Leticia Belmiro Buscacio
Loremi Loregian-Penkal
Lucas Martins Flores
Lucelene Teresinha Francheschini
Luciane Baretta
Lucirene Carvalho
Luis Felipe Dias Lopes
Maraísa Daiana da Silva
Márcia Maria Medeiros
Maria Cláudia Teixeira
Mariana Sbairaini Cordeiro
Marilda Lachovski de França
Maristela Campos
Marcus Vinicius da Silva

Mauri Cruz

Nádia Nelzira Lovera de Florentino

Natiele Luiza Branco

Neide Garcia Pinheiro

Pamela Tais Capelin

Paola Karyne Azedo Jochimsen

Patrícia Otoni Ribeiro

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 Bergamini

Arte da Capa

Geovana Pauletti Scheidt

Diagramação

Geovana Pauletti Scheidt

Sumário

No jogo da língua, a falha da intenção e a impossibilidade de verdades

Maria Cleci Venturini, Marilda Lachovski

08-13

Artigos

Corpalavra nos registros lacanianos, o que se escreve com Joyce

Vívian Bastos, Lucilia Maria Abrahão Sousa

14-22

Debret, Machado e Tenório: imagens como narrativas de vivências negro-brasileiras

Gilmar de Azevedo, Ivânia Aquino Campigotto

23-38

Forças armadas, salvem o Brasil

Carlos Renê Ayres

39-58

O indígena e a cidade: espaços de significação

Edineth Sousa França, Ana Luiza Artiaga Rodrigues da Motta

59-80

Processos identificatórios em narrativas migratórias: o efeito unheimlich no discurso de imigrantes venezuelanos em Santa Catarina

Angela Derlise Stübe, Leandro Machado Ribeiro Nunes

81-91

O Gesto rasgado: a árvore como metáfora da morte

Nincia Cecillia Teixeira

92-100

Isso é Calypso: Joelma e o microfone de transmissão de significações e emoções da metáfora

Bruno de Jesus Espírito Santo, Wellington Furtado Ramos

101-111

Revolução musical em as troianas de Eurípides Luciano Heidrich Bisol	112-128
O Teatro do Oprimido e a contação de histórias Rosemary Lapa de Oliveira	129-142
Talian: Língua de Imigração falada no Brasil Emanuelli Nós, Loremi Loregian-Penkal	143-153
Estética e Política: uma Revolução da Comédia na Companhia do Latão Beatriz Yoshida Protazio, Mileni Vanalli Roéfero	154-169
Representações do Discurso Ecológico do/sobre o Brasil em manchetes norte-americanas: análise crítica sobre as Políticas Ambientais no Governo de Dilma Rousseff Aleffe Silva Araújo, Adelino Pereira dos Santos	170-186
O reconhecimento de si, por meio da fantasia, em Sou eu! (2009), de João Gilberto Noll Isaque da Silva Morais	187-198
ANÁLISE DIALÓGICA DE DISCURSO: A LEITURA DE UM ARQUEOGENEALOGISTA Pedro Anácio Camarano	199-215
Carlota Joaquina no Canal da História: teatralidade e performatividade Tatiane Prochner, Edson Santos Silva	216-235
No teatro tudo é mentira: os ecos de Pirandello no Teatro de García Lorca Hiago Araujo Naldi	236-245
Uma proposta de sequência expansiva de leitura entre as obras o Cortiço e Ursula Aline Venturini	246-262

Entre os rofos do cetim e o discurso literário: alinhavando o léxico aos tecidos em obras alencarianas

Ana Vitória Gomes Moreira, Vanessa Regina Duarte Xavier

263-284

A maternidade em “Tudo é rio”: uma Literatura empenhada

Graciele de Fátima Amaral, Marilda Lachovski

285-297

FORMAS ÉPICAS NA DRAMATURGIA DE ONDJAKI: TEATRO ÉPICO E COMUNITARISMO CULTURAL

Marcele Aires Franceschini, Tarik Adão da Costa de Almeida

286-314

NO JOGO DA LÍNGUA, A INTENÇÃO FALHA E O DIZER SE CONSTITUI NA/ PELA FALTA

Maria Cleci Venturini¹
Marilda Aparecida Lachovschi²

Os sentidos sempre podem ser outros nos diz Orlandi (2004) e a língua sempre falha e nem se cogita falar em intenção ou verdade, mesmo quando tratamos de textos fincados no acontecimento histórico. O dizer por redes de memórias, por discursos que circularam antes em outros lugares e tempos e também pela falta, considerando-se o sujeito e as posições assumidas ou negadas, mas que são constitutivas dos efeitos de sentido. A segunda edição de 2023 apresenta e faz circular 20 artigos, conjugando uma parceria na produção do conhecimento, a partir do ponto de vista de diferentes pesquisadores e instituições, co-rodando nossa proposta de pesquisa e produção em rede.

Abrimos esta edição com o texto Corpalavra nos registros lacanianos, o que se escreve com Joyce, de Vivian Bastos e Lucília Maria Abrahão e Sousa, (USP/Ribeirão Preto/SP). As pesquisadoras apresentam uma reflexão sobre os modos como Freud ensina que a memória não se faz presente totalmente, mas que se estratifica, faz rearranjos, se desdobra em vários tempos, e é registrada em diferentes espécies de indicações. As autoras apontam para a plasticidade da e a partir da leitura laciana, analisam a obra de Joyce, refletindo sobre como se dá o (des)arranjo na obra em questão.

Ivania Campigotto Aquino e Gilmar de Azevedo, (UPF - Passo Fundo/RS), em Debret, Machado e Tenório: imagens como narrativas de vivências negro-brasileiras, refletem sobre o racismo estrutural presente em obras do passado (Debret e Machado) e do presente (Tenório) na mesma intencionalidade de denunciar, em suas obras (litografia, conto e romance, respectivamente), imagens como narrativas da escravização e suas consequências no Brasil. Teórica e analiticamente, discorrem sobre o compromisso artístico-político-social destes autores em suas obras, considerando-o(a)s na perspectiva e na importância que têm para uma leitura crítica na contribuição para a formação/reflexão histórica e cultural da comunidade brasileira, nas relações étnico-raciais na contemporaneidade.

Em Forças Armadas, salvem o Brasil, Carlos René Ayres (UNISC/ Santa Cruz do Sul/ RS), examina a complexa interação entre linguagem, ideologia e poder, mobilizando os pressupostos teórico-analíticos da Análise do Discurso. Para tanto, o autor destaca o papel das

1 Editora da revista Interfaces e docente do curso de Letras e dos Programas de pós-graduação em Letras da UNICENTRO e da UFPR. E-mail: marialeciventurini@gmail.com

2 Bolsista da Capes pelo Programa de Desenvolvimento da pós-Graduação (PDPG/CAPES) – Programa Estratégico, sob a supervisão de Maria Cleci Venturini. E-mail: lachovskimarilda@gmail.com

formações discursivas (FDs) na produção de efeitos de sentido, especialmente no contexto das expressões Forças Armadas, salvem o Brasil! e Intervenção Militar, considerando seu enraizamento em um amplo contexto discursivo. Logo, a partir de Althusser, Foucault e Pêcheux, o texto aborda como a ideologia interpela sujeitos e molda discursos em torno de determinadas formações discursivas identitárias de posicionamentos políticos. Os atos antidemocráticos, nesta perspectiva, dão visibilidade ao movimento complexo de formações ideológicas e discursivas e os compreendem não como simples manifestações isoladas, mas sim como sendo influenciados por grupos de pressão que direcionam percepções e conferem coesão a partir do interdiscurso. A abordagem, nas palavras do autor, busca explorar os sentidos diversos produzidos, o que auxilia numa compreensão mais profunda das relações entre linguagem, ideologia, poder e práticas sociais.

Marcele Aires Franceschin ((PLE/UEM) e Tarik Adão da Costa de Almeida (IEL/UNICAMP), em *Formas épicas na dramaturgia de Ondjaki: teatro épico e comunitarismo cultural*, fazem uma leitura da peça *Os vivos, o morto e o peixe-frito* (2014), do escritor angolano Ondjaki, a partir da crítica materialista e de leituras de(s)coloniais. Para tanto, refletem como o autor em questão retrata questões contemporâneas dos imigrantes africanos em solo português, que enfrentam desde a burocracia e a invisibilidade ao olhar de afeto coletivo entre as distintas nações e etnias que convivem no espaço do colonizador. Para os autores, a ação se dá em diferentes planos, indo da morosidade de uma fila no edifício “Imigração-Com-Fronteira” ao jogo de futebol entre Portugal e Angola. A escrita está embasada em Abdala Jr. (2003; 2016), Costa (1989), Hildebrando (2000), Moura (2016; 2018), entre outros, e tem como objetivo, demonstrar

como a dramaturgia de Ondjaki revela a situação dos imigrantes dos PALOP, proporcionando reflexões acerca da situação histórica do colonialismo português em África.

Edineth Sousa França e Ana Luiza Artiaga Rodrigues da Motta, (UNEMAT) colocam em análise, no artigo intitulado *O indígena e a cidade: espaços de significação, o jurídico, pelo e no funcionamento do espaço urbano*. No que tange ao sujeito indígena Tapirapé (Apyãwa) perguntam como a forma-sujeito jurídico incide sentidos sobre o sujeito indígena. Assim, observam em suas considerações a posição jurídica do Estado Nacional e das políticas urbanas e administrativas, sentidos que entrecruzam o sujeito, o espaço, especificamente, a comunidade indígena dos Apyãwa, os que vivem na aldeia Tapi'itãwa, no território indígena (TI) Urubu Branco no município de Confresa, no interior do Estado de Mato Grosso.

Em *Processos identificatórios em narrativas migratórias: o efeito unheimlich no discurso de imigrantes venezuelanos em Santa Catarina*, Angela Derlise Stübe e Leandro Machado Ribeiro Nunes (UFF/RJ) recortam as narrativas de imigrantes venezuelanos no Oeste catarinense e analisam a relação entre o processo migratório e a aprendizagem da língua portuguesa. Para isso, filiam-se ao aporte teórico da *Análise de Discurso franco-brasileira* e o da *Psicanálise* (Orlandi, 2020; Coracini, 2003; Roudinesco e Plon, 1998). Nas análises, refletem sobre a regularidade da resistência, no campo simbólico, apontando para representações sobre língua(s) e sobre si que mostram relações de obrigatoriedade, e consideram que essas representações sinalizam para o efeito Unheimlich enquanto constituinte dos processos identificatórios dos imigrantes venezuelanos.

Níncia Cecillia Teixeira (UNICENTRO), em *O gesto rasgado: a árvore como metáfora da morte*, reflete sobre o luto em diálogo

com a criação literária. Segundo a autora, na obra, *Quando as árvores morrem*, de Tatiana Lazzarotto, ocorre uma transmutação metafórica a partir do luto, por meio das experiências vividas que são transformadas em memórias sob forma poética, levando, dessa forma ao renascimento do sujeito, pois este passa a dar novos sentidos à experiência da perda, uma vez que ao ter contato com a dor, se tece a obra criativa. Concluindo, aponta para o fato de que o luto é representado por meio da arte, a análise recai sobre a utilização da expressão *ÁRVORE* para fazer referência tanto à vida quanto à morte.

Em *Isso é calypso*: Joelma e o microfone de transmissão de significações e emoções da metáfora, Bruno de Jesus Espírito Santo (UNICAMP) e Wellington Furtado Ramos (UFMS/UEMS) recortam a cultura paraense, a partir da cantora Joelma, o que segundo os autores, aponta para um rompimento para com o pensamento preconceituoso e discriminatório, sinalizando que ritmos advindos das massas populares como o Axé, o Carimbó e o Arrocha não merecem prestígio social tal como a Bossa Nova ou o MPB. É neste contexto, que de acordo com os autores, a cantora brasileira Joelma lança em Belém do Pará em 1999: o *Calypso*, e é a partir desse ritmo que analisam em duas músicas: *Eclipse Total* (Álbum 10, 2007) e *Cupim de Coração* (EP *Minhas Origens*, 2019), pensando se essas foram textualmente estruturadas e processadas pelas metáforas. Para o movimento analítico, compreendem a linguagem figurada como um instrumento sociocognitivo de empreendimento de sentido no discurso em uso (VEREZA, 2007).

Luciano Heidrich Bisol, (UFRGS), no artigo *Revolução musical em As troianas de Eurípides*, coloca em análise como ao longo do século V a.C., o espaço reservado a canções no teatro clássico ateniense passou por transformações. Objetivam refletir sobre os aspectos literários das canções desenvolvi-

dos nas duas últimas décadas daquele século a partir da peça *As Troianas* (c. 415 a.C.) do poeta grego Eurípides (c. 484 - 406 a.C.). Para tanto, apresenta uma introdução ao drama em seu estado de arte, e em seguida, questiona o papel da música no teatro grego antigo. No movimento analítico, examina a monodia cantada por Hécuba no início da obra e considera, finalizando sua escrita, os aspectos estéticos e sociais da “nova música”, movimento revolucionário que teve em Eurípides um dos principais expoentes.

No texto intitulado *O teatro do oprimido e a contação de histórias*, Rosemary Lapa de Oliveira (UEBA) discutem as relações entre a arte da contação de histórias e o teatro, ao mesmo tempo, a delimitação desses campos diferentes do saber humano. Buscam pontuar a ação pedagógica inscrita nessas duas ações que se revelam em aulas de contação de histórias para estudantes do curso de Pedagogia na Universidade do Estado da Bahia, no campus I – Salvador, traçando a relação sempre estreita entre a arte da contação de histórias e a docência. Nessas aulas, segundo a autora, os exercícios teatrais de Augusto Boal estão sempre presentes e cumprem a função de indicar caminhos de mediação que levem à formação para a docência, entendendo que esta formação encaminha para a democracia, que passa pela reflexão sobre ser no mundo e sobre o papel transformador que cada um carrega em si.

Emanuelli Nós e Loremi Loregian-Penkal (UNICENTRO) colocam em análise a relação entre língua e imigração em *Talian: língua de imigração falada no Brasil*. Para as autoras, a grande diversidade cultural presente no Brasil está relacionada, principalmente, aos grandes movimentos migratórios: muitas pessoas de diversos locais do mundo se instalaram em território brasileiro em busca de melhores condições de vida. Para a análise, as autoras dão ênfase ao grande número de italianos que se estabeleceram em terras

brasileiras entre o final do século XIX e início do século XX, considerando, principalmente, os aspectos da língua de imigração falada no Brasil na região de ocupação italiana: o Talian. Abordam, portanto, aspectos relevantes do cenário linguístico brasileiro durante a história e destacam o Talian com a finalidade de valorizar ainda mais as atitudes linguísticas dos detentores desta língua.

Beatriz Yoshida Protazio, (UEM), e Mileni Vanalli Roéfero (USP), analisam a peça *A Comédia do Trabalho* (2000), da Companhia do Latão, destacando como o grupo e essa obra em particular revolucionam o teatro brasileiro a partir das práxis do teatro épico dialético. As autoras consideram três momentos de modernização do teatro brasileiro (1930, 1960 e 1990) e destacam o salto dialético realizado pelo grupo paulistano, a partir da perspectiva materialista dialética. Como resultado do percurso procuram demonstrar que a Companhia do Latão se coloca na contemporaneidade como legado vivo da tradição do teatro épico dialético no Brasil e, ao mesmo tempo, como agente de radicalização e de renovação desse teatro.

Com o texto *Representações do discurso ecológico do/sobre o Brasil em manchetes norte-americanas: análise crítica sobre as políticas ambientais no governo Dilma Roussef*, de autoria de Aleffe Silva Araújo e de Adelino Pereira dos Santos (UFBA) colocam em análise manchetes de notícias em jornais e revistas de repercussão internacional, na imprensa dos Estados Unidos, sobre questões ambientais do Brasil no período compreendido entre 2010 e 2016, na gestão da então presidente Dilma Rousseff. Tomam como base teórica os pressupostos teóricos e metodológicos da Análise do Discurso Crítica. Como parte dos resultados, os autores apontam para os elementos lexicais, organização sintática e figuras de linguagem que se constituem representações do discurso ecológico e que repercutem as ações dos

atores sociais envolvidos, em suas práticas político-discursivas. Consideram, a partir da reflexão, que durante o governo Dilma, o Brasil continuou nas manchetes internacionais, mesmo que as notícias não fossem mais tão favoráveis à boa imagem do Brasil como potência ecológica e ambiental.

Isaque da Silva Morais (UFPB), em *O reconhecimento de si, por meio da fantasia*, em *Sou eu!* (2009), de João Gilberto Noll, destaca os modos como a literatura juvenil traz, como uma de suas marcas, personagens adolescentes que estão em processo de reconhecimento de si, perante o meio social. Segundo o autor, a reflexão sobre esses personagens permite perceber o quão subjetivo é esse processo e como a psicanálise oportuniza o olhar sobre a adolescência, entendendo-a como sendo marcada por forte incidência de fantasias. Assim, Morais propõe em sua escrita, estabelecer uma interlocução entre a literatura e os pressupostos psicanalíticos, a partir do conto *sou eu!* (2009), de João Gilberto Noll. Os apóstrofes teóricos freudianos sustentam as discussões e advém de Ferreira (2018), além de Nasio (2007), Coutinho (2009) e Calligaris (2000).

Em *Análise Dialógica de Discurso: a leitura de um arqueogenealogista*, Pedro Anácio Camarano (UNICENTRO), parte do pressuposto de que a Análise do Discurso (AD) é um campo da Linguística que não se limita ao estudo das estruturas de língua. Além disso, aponta para o fato de que existem diferentes vertentes de análises discursivas, variando conforme noções teóricas e metodológicas. Em sua escrita, considera que Análise Dialógica de Discurso (ADD) ancora-se nos postulados do Círculo de Bakhtin, e a Arqueogenealogia e a AD se constitui a partir das premissas de Michel Foucault. Neste sentido, busca demonstrar as aproximações e os distanciamentos entre essas duas vertentes, a partir de quatro questões norteadoras, sendo elas: o que é AD? Qual é a his-

tória da AD? Como a AD chegou ao Brasil? Como a ADD foi recebida por um arqueogeoneologista? Para tanto, adverte que o texto apresentado, é atravessado, inevitavelmente, pela AD concebida por Michel Pêcheux, estabelecendo mais uma relação teórica.

Carlota Joaquina no Canal da História: teatralidade e performatividade, sob autoria de Tatiane Prochner e de Edson Santos Silva (UNICENTRO), apresentam uma reflexão sobre o Canal da história: uma série educativa do Canal Futura que de forma didática e bastante descontraída, segundo os autores, busca elucidar aspectos da história do Brasil a partir do olhar contemporâneo. Recortam para análise o episódio que foi ao ar em 14 de novembro de 2017 acerca da história da personagem Carlota Joaquina, incorporada pela atriz Livia La Gatto. Analisam, portanto, aspectos da teatralidade e da performatividade, por meio de estudos desenvolvidos por Kowzan (1978), acerca dos signos teatrais, e aspectos da personagem, sob a ótica de Prado (1968).

No teatro tudo é mentira: os ecos de Pirandello no teatro de García Lorca, Hiago Araujo Naldi (UNESP/Araraquara), parte do princípio de que Luigi Pirandello (1867-1936) é um dos nomes mais relevantes para a história do teatro, sendo responsável por empreender um dos projetos literários mais importantes para o começo do século XX, para estruturar sua escrita. Para o autor, o dramaturgo em questão, vale-se dos recursos inovadores da linguagem metateatral para tratar de temas que não condiziam mais com a forma tradicional do drama renascentista. Com isso, possibilita que a tradição principiada em *Seis Personagens à Procura dum Autor* (1921) fosse revista por diversos autores no decurso do século, entre eles figura Federico García Lorca (1898-1936). Para tanto, filia-se aos apontamentos de Peter Szondi em *Teoria do drama moderno* (2001), o qual considera um texto elementar para os

estudos sobre essa fase do teatro.

Aline Venturini (UFRGS) com o texto *Uma proposta de sequência expansiva de leitura entre as obras O cortiço e Úrsula* busca analisar os romances *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis e *O Cortiço*, de Aluísio de Azevedo, a partir dos pressupostos de Cosson (2009). Para a autora, as etapas da abordagem selecionadas por Cosson (2009) são: temática, contextualização histórica e teórica sobre duas obras. O objetivo é desenvolver um projeto em torno das consequências históricas e sociais (o racismo estrutural) entre os momentos históricos da escravidão e da abolição, respectivamente representados pelos romances. Além de Cosson (2009), sua escrita ancora-se nas reflexões em torno do ensino de leitura e literatura de Bordini e Aguiar (1988) e Cândido (2004), com o objetivo de apresentar uma abordagem do racismo estrutural e histórico no Brasil através da Literatura em duas perspectivas diferentes desse tema, através do confronto de lugar de fala dos respectivos autores.

Entre os rofos do cetim e o discurso literário: alinhavando o léxico aos tecidos em obras alencarianas, de Ana Vitória Gomes Moreira e Vanessa Regina Duarte Xavier (UFCAT), aborda o léxico dos tecidos em obras de José de Alencar. Em suas análises, as autoras selecionam os romances urbanos do autor, que constituem os “perfis de mulher” (RIBEIRO, 1996), a saber: *Lucíola* (1862), *Diva* (1864) e *Senhora* (1875). A partir da leitura dos romances, realizam o inventário das unidades lexicais referentes aos tecidos, por meio do programa *Voyant Tools* (SINCLAIR; ROCKWELL, 2022), versão: 2.5.4, e suas ferramentas. Já teoricamente, ancoram suas análises em Biderman (1981; 1998, 2001a, 2001b), Cardoso (2018), de Martins (2011), Henriques (2018), Chataignier (2006) e Pezolo (2017).

Graciele de Fátima Amaral e Marilda Lachovski (UNICENTRO) discorrem em *A ma-*

ternidade em “Tudo é rio”, de Carla Madeira: uma literatura empenhada sobre a construção das personagens-mães presentes no livro Tudo é rio, da escritora mineira Carla Madeira. A narrativa em questão, segundo as autoras, apresenta uma contraposição em relação à literatura produzida pela cultura hegemônica, rompendo paradigmas no que diz respeito à maternidade e ao feminino. Para isso, consideram que as características são entendidas como Literatura empenhada, de Antonio Candido (2000), contribuindo para a transformação da realidade e para a mobilização do leitor para a reflexão crítica. Pensam, ainda, sobre o funcionamento da maternidade sob a perspectiva da recusa, utilizando Judith Butler (2021) e Simone de Beauvoir (2019), considerando que a maternidade em muitas obras ainda é abordada de forma romantizada, e que na e pela literatura, pode ser entendida como uma necessidade urgente do presente.

Estes são os artigos que compõem este número da Revista Interfaces e, como podem ver pela leitura, abordam distintas temáticas em torno da língua, da literatura e do ensino. Desejamos uma boa e contributiva leitura.

CORPALAVRA NOS REGISTROS LACANIANOS, O QUE SE ESCREVE COM JOYCE

Vivian Bastos¹
Lucília Maria Abrahão e Sousa²

« O que este mundo é, é um rosário de bolas... » Guimarães
Rosa

RESUMO: Nesse trabalho, temos por objetivo discutir o modo como Freud ensina que a memória não se faz presente de uma vez. Ela se estratifica, faz rearranjos, se desdobra em vários tempos, é registrada em diferentes espécies de indicações. A plasticidade da memória indica os tempos diferentes a partir de um elemento. Já Lacan relaciona o corpo de palavra com a topologia de nós a partir do que Joyce faz e produz na obra dele. A partir desses dois autores, refletimos os modos de (des)arranjo que a escrita possibilita.

Palavras-chave: James Joyce, Lacan, Freud, escrita.

Corpalavra in lacanian records, what is wuitten with Joyce

ABSTRACT: In this work, we aim to discuss how Freud teaches that memory is not presente all at once. It stratifies, rearranges itself, unflods at various times, is recorded in diferente kinds od indications. The plasticity of memory indicates the diferentes times from na element. Lacan, on the other hand, relates the body of words to the topology o fus based on what Joyce does and produces in his work. Based on these two authors, we reflect on the modes of (dis)arrangement that writing makes possible.

Keywords: James Joyce, Lacan, Freud, writing.

1 Psicóloga Clínica e Educacional. Especialista em Neuropsicologia pelo Instituto Brasileiro de Neuropsicologia e Ciências. E-mail: vivianbastos.psicologa@gmail.com

2 Doutorado direto (2002) em Psicologia pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo, docente na USP/Ribeirão Preto. Bolsista Produtividade, CNPq. E-mail: luciliamasousa@gmail.com

Nesse trabalho, temos por objetivo discutir o modo como Lacan, em diferentes trabalhos do seu ensino, relaciona o corpo de palavra com a topologia de nós a partir do que Joyce faz e produz na obra dele. Antes de iniciar o Capítulo X, do Seminário 23, “A escrita do ego”, Lacan ([1975-1976] 2007) escreve uma página com a palavra “concluir”, o que nos indica um caminhar para um efeito de fecho. Entendemos que concluir não trata de um fim definitivo, mas o caminhar borromeamente por entre os fios de uma escrita. Inicialmente ele se diz embaraçado, mas logo em seguida afirma que acredita ter algo para transmitir. De saída, pensamos no escabelo³ quando Lacan diz crer, ele tem onde se içar e isso indica que enfim seu pensamento tem um apoio. Lacan (op. cit., p. 141) indica que “é preciso fazê-lo!”. Questionamos: é preciso escrever o sintoma para transmitir? Escrever com o sintoma é fazer *sinthoma*?

Questionamos se o nó bo muda ou acrescenta algo na clínica que vem sendo formulada desde o Seminário 1, já que confere outra espécie de materialidade ao pensamento teórico-clínico de Lacan. Ainda não sabemos dizer, mas trabalhamos com a hipótese de que o nó oferece a possibilidade de que algo possa ser colocado na palma das mãos, caiba entre os dedos, possa ser tocado, contornado, revirado e torcido como um material plástico e deslizante ao modo dos movimentos do falasser. Em nossa leitura desse capítulo enumeramos uma certa quantidade de conceitos que Lacan traz de uma tacada só a cada parágrafo e não é à toa a indicação para concluir, já que todo esse conteúdo foi trabalhado ao longo desse seminário e de outros. A palavra concluir indica certa temporalidade, há tempo, um

3 Na França essa palavra é muito comum mas, no Brasil, pouco conhecida. Trata-se de um banquinho que fica na cozinha e que é usado para pegar algo no alto, instrumento de um degrau para pôr os pés e alcançar algo.

tempo de concluir; há o tempo de escutar o significante, há o tempo de amarrar os nós e há o tempo de uma escrita produzida a partir dessas temporalidades. Diante de tantas notas, tentaremos esclarecer o que borderar nesse momento.

Retomamos os dizeres de Lacan ([1975-1976] 2007): “é preciso fazê-lo” e “o nó se escreve”, o que nos joga no texto “Joyce, o Sintoma”. Recortamos alguns trechos para o entendimento de por onde Joyce faz sua escrita, por ter e não por ser um corpo. Seria pelo ter um corpo, e deste ser um estrangeiro, por onde Joyce escreve seu ego: Joyce o faz pelo corpo (não pelo corpo da imagem). Isso podemos escutar em “Joyce, *Sinthoma*” ([1975-1976] 2001, p. 560 - 561) na obra *Outros Escritos*, em que Lacan desenvolve joyceanamente seu pensamento:

UOM [LOM]: em francês, isso diz exatamente o que quer dizer. Basta escrevê-lo foneticamente, o que lhe dá uma faunética (com faun...) à sua altura: o elobsceno [eaubscène]. Escrevam isso com elob... para lembrar que o belo não é outra coisa. Helessecrêbelo, a se escrito como o hescabelo, sem o qual não haum que seja doidigno dunome diomen. UOM seumaniza [lomellise] à larga. Envolve-se, dizem, é preciso fazê-lo: porque sem se envolver, não há escabelo.

[...] UOM, UOM de base, UOM Kitemum corp e só-sóTeium [nan-na kum]. Há que dizer assim: ele teihum..., e não: ele é um... (corp/anhado). É o ter, e não o ser, que o caracteriza. Há uma terência [avoiment] no “que que vc tem?”. Com que ele se interroga ficticiamente, por ter sempre a resposta. Tenho isso, é seu único ser. O que faz a z... na chamada epistêmica, quando se põe a sacudir o mundo, é fazer o ser vir antes do ter, quando o verdadeiro é que UOM tem [a], no princípio. Por quê? Isso se sente e, uma vez sentido, demonstra-se. (LACAN, 2003, p. 560)

Envolva-se, faça, é preciso, tem precisão; moldar com as próprias mãos o que se passa pelo corpo. Trançando corpo, palavras, tempo. Há uma terência que se impulsiona pelos significantes, ao mesmo tempo em que se evita com certa prudência algo que não possa ser demonstrado; um evitar e mentir ao afirmar ter um ser, uma ideia que encapsula o ter. UOM ter (“teinhum”) um corpo, afirma Lacan. Seguimos um pouco mais nessa trilha:

Ele tem (inclusive seu corpo) por pertencer ao mesmo tempo a três... Chamemo-las de ordens. Atestando o fato de que ele tagarela para se azafamar com a esfera que faz para si um escabelo.

[...] A fala, é claro, define-se aí por ser o único lugar em que o ser tem um sentido. E o sentido do ser é presidir o ter, o que justifica o balbucio epistêmico. (idem, p. 561)

O homem precipita-se a ser um corpo; faz degrau deste e se põe a tagarelar: falar da boca para fora, falar da boca para dentro; o que ressoa nessa consistência: a pulsão - o eco de que há um dizer, mas não todo dizer.

(...) O que importa, pois, sem esclarecer de onde, é perceber que UOM tem um corpo [...] Ter é fazer alguma coisa com. Entre outras, entre outras visões ditas possíveis, por sempre “poderem” ser suspensas [...] Quanto a mim, contento-me em dizer: nó, menos alarido. Nó entre que e quê, não digo, na impossibilidade de saber, mas tiro proveito de que a trindade, UOM não pode deixar de escrevê-la, desde o momento que se imunda [s’immonde]. (Lacan, 2003, p.562)

O homem se escreve, pela tríade, real, simbólico e imaginário. O homem se imunda (“se suja”), se lança ao mundo, se (i)mun-da no mundo, nas e das palavras. A partir do

zero que indica um vazio:

Foi para não perdê-lo, esse pulo do sentido [bond du sens], que enunciei agora que é preciso sustentar que o homem tem um corpo, ou, em outras palavras, que é falasser por natureza. (Lacan, 2003 p. 562)

O homem é um fala(ser); um falar ser, ele se conta num narrativa discursiva, ele se fala ser, não é ser é falasser, parletre - falando, par letrê - por letra. Seguimos, ainda com os textos já citados em vista. Lacan ([1975-1976] 2007) indica que Joyce se crê pela escrita, não pelo corpo imaginário, ou seja, o eu. Joyce não é um corpo, ele tem um corpo, ele o usa enlaçado pelo simbólico, que não segue guiado pelo e não pelo Nome do Pai, doravante NDP, mas não é sem ele.

Lacan diz que, em todo texto de “Ulysses”, o enquadramento tem sempre uma relação de homonímia, como o que lhe é suposto contar como imagem. Vale destacar que os recursos sonoros de emendas, deslizamentos, repetições e quebras de sons de diferentes línguas são o modo como Joyce sustenta a sua escrita, o que levanta para nós a seguinte questão: a sustentação da imagem se faz pelo som da palavra, pelo corpo de lalingua, pela imagem da palavra-corpo/corpalavra⁴?

Se o imaginário lacaniano é o que sustenta o campo da realidade para o sujeito, tornando suportável o real, pela via das semelhanças de um objeto que represente um eu, Joyce testemunha a desconexão que há com o corpo (a não proporção sexual na medida em que também faz uso dela), a relação com um ego que não é narcísico, ou seja, que não é suportado em um corpo como imagem. Corpo imagem que, pela pai-versão, aponta a castração e a orientação fálica, ditando uma versão. Não é pelo corpo, mas não é sem o corpo, mas pelo fazer corpala-

4 Neologismo nosso.

vra, fazendo ex-sistir a não-relação pelo jogo de palavras (e de sons de palavras), pela quebra, bricolagem, trituração, sideração e invenção a partir delas.

Será que Joyce faz consistir em cadeia significativa o que é colocado em escrita? A escrita de Joyce não tem uma versão. Não que ela não tenha uma história, uma referência territorial. Vale indagar ainda: a escritura de Joyce (seu ego/ Sinthoma) abre-se para o enigma e para o passo do sentido? Reta Infinita? Joyce não se dirige ao Outro, ele usa a palavra ditada pelo Outro, sustenta a estrangeiridade em relação ao corpo e ao corpo do que escreve. Será isso o que sustenta o enodamento? Será que a escrita de Joyce nos aponta algo da forma como a gente pensa, de como usamos a linguagem? Joyce testemunha que a vida da lingua(gem) é infinita, enquanto nós tentamos enquadrá-la a partir das normativas do sistema da língua? Sobre isso, Lacan ([1975-1976] 2007, p. 144) marca que “A falha exprime a vida da linguagem, sendo que a vida para a linguagem significa algo muito diferente do que chamamos simplesmente vida”.

Isso se articula com outro ponto que Lacan toca nesse seminário. A Reta Infinita na Matemática são os números infinitos, ela é infinita e não se fecha em si. Tem uma homologia da Matemática com a Gramática - é aí que Joyce afeta e cria outra forma de falar e fazer uso da língua, ele a usa como a matemática ao modo de uma reta infinita. “A escrita em questão vem de um lugar diferente do significante” (LACAN, [1975-1976] 2007, p. 141). De que lugar viria então essa escrita singular? A de Joyce e a que Lacan está propondo extrair do uso que aquele faz: temos uma escrita que se desdobra em diferentes pontos. Vejamos.

O manejo com o nó e com o significante, os usos que Joyce faz deles, implicam considerar que a “fabricação (LACAN, op. cit., p. 140) desse nó” é uma cadeia. Esse último,

é um termo é caro para Lacan, desde os seus primeiros seminários, já que cadeia estabelece uma ordem passível de deslizamento. É nela e com ela que a corredeira dos significantes produz movimentos, o mesmo ocorrendo com os nós que reclamam fios que também se enlaçam, descosturam, prendem ou se soltam de modo dinâmico. Assim, o processo de “fabricação do nó” implica o trabalho com o material que, sob certas condições, transforma-se em produto, em outra coisa. Estamos diante da indicação de duas materialidades: a cadeia e o material que a constitui, ou a trama de amarrações e aquilo de que é fabricada. Nesse ponto, a escrita se coloca na dupla articulação dessas materialidades – o nó como cadeia e o significante.

“Esse nó é um apoio ao pensamento, mas, curiosamente, para tirar daí alguma coisa, é preciso escrevê-lo, ao passo que, se nos limitarmos a pensá-lo, não é fácil representá-lo, mesmo o mais simples, não é fácil vê-lo funcionar. Esse nó, esse nó bo, implica que é preciso escrevê-lo para ver como ele funciona.” (LACAN, [1975-1976] 2007, p.140)

O nó-bo-cadeia funciona a partir dos modos de articulação desse material, da prática do trançado dos fios, das (revira)voltas de pontas que se enlaçam e entremeiam, em suma, a partir da materialidade de uma escrita que se produz aí. “Uma escrita é, portanto, um fazer que dá suporte ao pensamento.” (idem, p. 140). É o funcionamento do fio que sustenta essa escrita sobre a qual Lacan irá se debruçar. Como suporte e apoio do pensamento, a escrita do nó bo articula-se com a “precipitação do significante” (idem, p. 140), o que marca que a palavra – esse bem tão caro a Lacan desde o início do ensino – funciona em seus jeitos de se amarrear aos dois outros registros do humano, produzindo uma escrita. Só assim é possível escutar o que se escreve singularmente para

cada sujeito; dessa maneira, a escrita é o corpo material do pensamento clínico de Lacan ([1975-1976] 2007) que desenha, amarra e produz a fabricação do nó-cadeia a partir da precipitação do significante e da ancoragem da palavra em certo modo de ordenar os registros.

Vale um adendo para colocar em diálogo o que Lacan propõe com o que Derrida (citado por ele) apresenta sobre a escrita; ela não é considerada um material empírico que marca presença, mas o sistema essencial de traços que marcam uma diferença na estrutura. A escrita em Derrida coloca em funcionamento uma série de traços de diferenças em constante jogo uns com os outros.

A questão da *différance*, ou do traço, não é pensável a partir da consciência de si ou da presença para si, nem em geral da plena presença do presente. Eu sentia claramente que havia em reserva, em Freud, uma poderosa reflexão sobre o traço e a escrita. Sobre o tempo também. (Derrida & Roudinesco, 2004, p. 204)

A escrita (ou também chamada de *escritura*) tem relação com o caráter gráfico, a possibilidade de impressão dele, a marca, o rastro, o traço e a diferença. Derrida alerta que tudo isso é constituído a partir da singularidade, da manha e da autobiografia. Tal concepção de escrita estabelece um forte diálogo com o que Lacan está propondo já que a fabricação do nó é de cada sujeito falante no funcionamento da precipitação de seus significantes em um dado momento da análise. Ora, sabemos que o analista é um leitor de traços singulares que aparecem e caem, de palavras que se amarram e desenlaçam, de elos que se articulam e funcionam singularmente, mas o que Lacan ([1975-1976] 2007, p.140) aponta nesse fechamento do seminário é que no “meu nó bo, isso muda o sentido da escrita” e “a es-

crita (...) muda o sentido”, abrindo caminho para pensar uma outra dimensão do dito, não aquele formalmente literário ou linguístico, mas o que marca o funcionamento da letra que “testemunha a intrusão de uma escrita como outro [autre] com um pequeno a.” (idem, p. 141).

No caso de Joyce, “a escrita vem de um lugar diferente” (idem, p. 141), trata-se da escrita à moda da reta infinita, envolta pelo furo de todos os lados, suporte de lalingua e do impossível preencher ou completar. “A reta infinita, por sua vez, tem por virtude ter o furo em volta dela toda. É o mais simples suporte do furo”, afirma Lacan (idem, p. 142) apontando o funcionamento da escrita joyceana, qual seja, aquela em que as palavras se jogam sobre si mesmas, contorcendo-se e rasurando-se, desdobrando-se em uma precipitação significante sem ponto de basta ou retroação que aponte um sentido fechado. Ao contrário, Joyce sidera gozantemente com os sons de palavras contornadas pelo furo da reta infinita que as toca por todos os lados, fazendo-as distender um bocado mais adiante no fluxo de sons (de várias línguas e de nenhum delas) que se combinam, litigiam, articulam e/ou rompem sem a necessidade de serem entendidos ou lidos com as diretrizes de gramática alguma.

Com esta escrita, ele promovia uma experiência singular com as palavras, infligindo na própria linguagem uma quebra e uma decomposição. O que, posteriormente, veio a ser compreendido como uma forma de enfrentar aquilo que o afligia, a saber: o caráter impositivo das falas. É a experiência singular de Joyce com a palavra, que ele a vivenciava como algo que lhe era estranho, heterogêneo, imposto. As palavras apareciam-lhe estrangeiras em função do seu sintoma. (ALMEIDA, 2015, p. 34)

Essa escrita particular joyceana tem relação com a lógica bo de sacos e cordas. La-

can ([1975-1976] 2007, p. 142-143) assegura que:

O que tento introduzir com a escrita do nó não é nada além do que chamarei de uma lógica de sacos e cordas (...) O que a corda prova é que um saco só é fechado quando é amarrado. Em toda esfera, é preciso que imaginemos alguma coisa – que está, com certeza, em cada ponto da esfera – que enode com uma corda essa coisa na qual soprados (...) essa lógica dita de sacos e de cordas pode nos ajudar a compreender como Joyce funcionou como escritor.

Ao assumir uma posição peculiar de autoria, Joyce escapa ao sentido dos textos “das pessoas que escrevem suas recordações de infância. Isso tem consequências. É a passagem de uma escrita para outra escrita” (LACAN, idem, p. 143). Essa outra escrita conta com: i. a invenção de um próprio modo de dizer e de ordenar as arestas da estrutura, ii. o desinteresse por ser compreendido e lido como autor da literatura, iii. o uso bricolado dos sons das palavras em uma balbúrdia que pulsa e respira no corpo da escrita os indicadores do impossível.

(...) alguma coisa aconteceu a Joyce por uma via da qual creio poder dar conta.

Alguma coisa lhe aconteceu e faz com que, nele, o que chamamos correntemente de ego tenha um papel muito diferente do simples papel – que imaginamos simples – que ele tem para o mais comum dos que chamamos, de modo apropriado, mortais. O ego cumpre nele uma função da qual só posso dar conta pelo meu modo de escrita (...) a escrita é essencial a seu ego. (LACAN, idem, p. 143)

A escrita de Joyce faz com que Lacan se encontre com a contundência e eficácia de sua própria escrita dos nós; ambas indicam um modo de não ler de modo alfabe-

tizado seja na escolarização estrita, seja na psicanalítica. Considerando que a escrita de Joyce “não convoca em nós simpatia alguma” (idem, p. 147), são centrais a consideração do selo de uma autenticidade nunca visto e o encontro com uma produção que comporta o enigma.

(...) graças a Joyce, tocamos alguma coisa que jamais eu tinha considerado (...) O que me impressiona sobretudo é que ele não se deu conta disso, a saber, que não há vestígios em toda a sua obra de alguma coisa similar. Mas isso me parece muito mais um signo de autenticidade. (...) Quando lemos o texto de Joyce, e sobretudo seus comentadores, o que impressiona é o número de enigmas que ele contém. (...) com Joyce perdemos o latim, ainda mais porque, de latim, ele conhecia um bocado. (LACAN, idem, p. 149)

Trata-se, sim, de um modo particular de enodamento dos registros que só foi possível pela escrita, produzindo uma costura onde antes rateava a amarração do imaginário.

Sem dúvida a escrita teve um papel fundamental no romancista, por meio dela ele pôde promover uma amarração entre o simbólico e o real. Todavia, este enodamento não incluía o registro do imaginário que se desprendia do simbólico, resultando assim numa escrita destituída de sentido, ou, como preferimos dizer, destituída de um único sentido e preenchida por uma multiplicidade deles. A justificativa para isso se encontrava na falha do enodamento dos registros. Como a obra de Joyce por si só não era capaz de corrigi-la, o escritor teve que conceber uma solução singular, que Lacan identificou e nomeou como ego particularíssimo, no qual o desejo de ser artista e a invenção de um nome próprio encontravam-se atrelados. (ALMEIDA, 2015, p. 34)

Aprendemos a partir do círculo e da cruz que só é possível amarrar 2 infinitos se for por um vazio - seria essa a lógica do saco e da corda? A linguagem que atravessa o corpo (saco) e imprime por sua entrada o traço Unário (corda) - S1. Neste seminário, o Traço Unário ganha o suporte de Reta Infinita (RI): "A reta como princípio é o essencial do nó, ela tem o furo por toda sua volta. Ela representa o mais simples do furo", diz Lacan. Cevalasco, (2018, p. 26) afirma que "a reta infinita é considerada um nó trivial que se fecha no infinito.". Mais adiante a autora pondera que:

"... a reta infinita escreve o furo real, um furo que não tem nada, no qual não pensamos porque estamos dentro dele. O furo é o que está em torno da RI."

..."A ruptura de um elo não rompe o nó, se fizermos dessa ruptura uma RI."

Será essa uma indicação clínica? Esse o uso de Joyce? O entrelaçamento do nó produz em seu centro um furo. Assim, nó e furo encontram-se ligados na clínica borromeana. O que seria o furo real? Como e por que a reta infinita é a melhor maneira de ilustrar o furo verdadeiro? O furo real seria o inconsciente, esse "vazio", apoiado pela reta infinita (letra)? Retornando ao que Lacan nomeia de Reta Infinita, ou seja, Traço Unário. Interroga Lacan ([1975-1976] 2007, p., p. 142): "O que é um elemento? Um elemento é, de uma parte, o que faz um - dito de outro modo, o traço Unário - e o que, por fazer um, incita a substituição." O traço faz Um que incita a formação de outros, outros arranjos, novos encontros e enlaces dos significantes.

Seguindo a trilha de Lacan, debruçamo-nos a ler a Carta 52, de Freud a Fliess (Freud, 1896, p. 281 - 287), em que é possível extrair o que seria, então, o traço unário nos primórdios da Psicanálise.

(...) Como vc sabe, estou trabalhando com a hipótese de que nosso mecanismo psíquico tenha se formado por um processo de estratificação: o material presente em forma de traços de memória estaria sujeito, de tempos em tempos, a um rearranjo segundo novas circunstâncias - a uma retranscrição. Assim, o que há de essencialmente novo a respeito de minha teoria é a tese de que a memória não se faz presente de uma só vez, mas se desdobra em vários tempos; que ela é registrada em diferentes espécies de indicações. (FREUD, 1896, p. 281)

Ensina ele que a memória não se faz presente de uma vez. Ela se estratifica, faz rearranjos, se desdobra em vários tempos, é registrada em diferentes espécies de indicações. Entendemos que Freud afirma a plasticidade da memória em tempos diferentes a partir de um elemento e também que a cada tempo uma indicação, mas nunca a primeira.

(...) gostaria de acentuar o fato de que os sucessivos registros representam a realização psíquica de épocas sucessivas da vida. Na fronteira entre essas épocas deve ocorrer uma tradução do material psíquico. Explico as peculiaridades das psiconeuroses com a suposição de que essa tradução não se fez no caso de uma determinada parte do material, o que provoca determinadas consequências (...) Uma falha na tradução - isto é o que se conhece clinicamente como "recalcamento". (Freud, 1896, p. 283)

Afirma Freud, que há uma determinada parte que não encontra tradução nos processos psíquicos e segue indicando uma temporalidade de inscrição e retranscrição a partir dos traços. Há a "Coisa" que não pode ser traduzida. A partir do esquema que apresenta na Carta 52 (idem, p. 282), ele propõe a seguinte construção:

Percepção (são percepções, não indicam nenhum traço, mas destas se originam os próxi-

mos processos);

Indicação de Percepção (primeiro registro das percepções, incapaz de se associar a consciência mas se associa por simultaneidade aos processos psíquicos);

Inconsciência (segundo registro, sem acesso à consciência, talvez correspondam a lembranças conceituais e inacessíveis);

Pré-Consciência (terceira transcrição, ligada às representações verbais)

Diz Freud, sobre as “transcrições” provenientes da pré-consciência:

(...) tornam-se conscientes de acordo com determinadas regras; essa consciência secundária do pensamento é posterior no tempo e provavelmente se liga a ativação alucinatória das representações verbais, de modo que os neurônios da consciência seriam também neurônios da percepção e em si mesmo destituídos de memória. (Freud, 1896, p. 282)

Freud mostra que, antes da memória, há um traço ou, em suas palavras, um sistema de traços, que “apoiam” a posterior aquisição da fala. No esquema da carta Freud nos dispõe um conjunto de traços, que se deslocam, se aproximam, se separam, apresentando uma anterioridade lógica de uma escrita. Podemos dizer que se institui a partir do traço Unário-RI esse recurso que insiste em sobre/determinar o anacronismo dos significantes com a escrita (conjunto de traços oriundos de percepções primárias) que apontam o furo real (inconsciente)?

A escrita, essa RI não se dirige ao Outro, mas oferece o material, a materialidade por onde a cadeia tece suas tramas ao Outro.

Joyce segue pela escrita e não pelo NDP, faz consistir a RI? Será isso que insiste em não se inscrever, na ordem da letra, o fio que tece a reta infinita e garante o furo real? Freud já nos indica, na Carta 52, que não há, no simbólico, algo que garanta que tudo esteja em seu devido “lugar”, que a cada tradução algo se perde, algo fica no inconsciente (Vorstellungsrepräsentanz) e, assim, ele aponta a movimentação constante num processo de extratificação dos significantes e que há um inacessível, um impossível (o furo?) que só pode ser parcialmente representado?

Lacan supõe, nesse seminário, que só há sujeito a partir do nó, ou seja, havendo o desenlace, não há sujeito. No nó-bo-cadeia os registros são equivalentes e, se um dos elos se desfaz, o nó desata. Mas então o que ata os elos enlaçados? O nome-do-pai é uma das possibilidades de manter o enodamento entre real, simbólico e imaginário, o NDP pode manter, mas o que enoda? Joyce testemunha que, não há um simbólico que garanta a lei, a harmonia entre os significantes (conjunto de elementos a partir de Um elemento), que não há Outro do Outro, que há o furo e a escrita.

Ainda a propósito de Joyce, com sua escrita aprendemos não haver no simbólico o um que ata, ele se faz a partir do que não há, (como o próprio Freud indica e depois Lacan a partir dos significantes); que o imaginário é possível de amarrar para além do Édipo, NDP. Finalmente perguntamos: o que sustenta o enodamento é a inclusão do real ou as possibilidades de invenções de cada sujeito de fazer com que as três consistências possam se encadear borromeamente?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

LACAN, J. Seminário 23: o sinthoma. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores. Trabalho original proferido em, V. 76, 1975.

LACAN, J. Outros escritos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2003.

CEVASCO, R. Passo a Passo. São Paulo: Editora Aller, 2018.

ALMEIDA, R. M. G. O ego particular de Joyce: da experiência epifânica ao sinthoma. Revista Subjetividades, Fortaleza: n. 15/1. 2015

FREUD, Sigmund. Carta 52. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v. 1, p. 281-287, 1896.

Submissão: julho de 2023.

Aceite: agosto de 2023.

DEBRET, MACHADO E TENÓRIO: IMAGENS COMO NARRATIVAS DE VIVÊNCIAS NEGRO-BRASILEIRAS

Ivania Campigotto Aquino ¹
Gilmar de Azevedo ²

Resumo: Este artigo reflete sobre o agora racismo estrutural presente em obras do passado (Debret e Machado) e do presente (Tenório) na mesma intencionalidade de denunciar, em suas obras (litografia, conto e romance, respectivamente), imagens como narrativas da escravização e suas consequências no Brasil. Objetiva-se aqui refletir teórica e analiticamente sobre o compromisso artístico-político-social destes autores em suas obras, considerando-o(a)s na perspectiva e na importância que têm para uma leitura crítica na contribuição para a formação/reflexão histórica e cultural da comunidade brasileira, nas relações étnico-raciais na contemporaneidade. A análise epistemológico-comparativa tem como subsídios teóricos Almeida (2018); Barthes (1971); Cuti (2010), Lima (2003); Manguel (2001); Neto; Ourique (2019). Mostra-se neste artigo que os reflexos histórico-artisticos das pinturas de Debret também são percebidos no conto de Machado e no romance de Tenório, em que apontam para a condição do escravismo, antes, e do racismo estrutural, agora, na sociedade brasileira.

Palavras-chave: Imagens como narrativas; Racismo estrutural; Escravização; Literatura negro-brasileira.

DEBRET, MACHADO AND TENÓRIO: IMAGES AS REPORTS OF AFRO-BRAZILIAN EXPERIENCES

Abstract: This article reflects on the present structural racism found in texts of the past (Debret and Machado) and of the present (Tenório) in the intention of denouncing, in his texts (lithograph, short story and novel, respectively), images as narratives of enslavement and its consequences in Brazil. The objective here is to reflect theoretically and analytically on the artistic-political-social commitment of these authors in their texts, considering them in the perspective and importance they have for a critical reading in the contribution to the cultural and historical formation and reflection of the Brazilian community, in contemporary ethnic-racial relations. The epistemological-comparative analysis is theoretically supported

- 1 Doutora (2007) em Estudos de Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. É professora titular III da Universidade de Passo Fundo. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9221-3473>. E-mail: ivania@upf.br
- 2 Doutorando no Programa de Pós-graduação da Universidade de Passo Fundo. Leciona no Curso de Licenciatura em Letras da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7908-0407>. E-mail: gilmar-azevedo@uergs.edu.br

by Almeida (2018); Barthes (1971); Cuti (2010), Lima (2003); Manguel (2001); Neto-Ourique (2019). It is shown in this article that the historical-artistic reflections of Debret's paintings are also perceived in Machado's short story and Tenório's novel, in which they point to the condition of slavery, before, and of structural racism, now, in Brazilian society.

Keywords: Images as narratives; Structural racism; Enslavement; Black-Brazilian; Literature.

Atualmente, a literatura negro-brasileira, assim cunhada por Cuti (2010), caracteriza-se por ser uma produção dos que se assumem como negros em seus textos, projeta a origem continental de seus autores, deixando-a à margem de outra literatura brasileira, atribuindo-lhe uma desqualificação com base no viés da hierarquização das culturas. Os termos afrodescendente, afro-brasileiro induzem a discreto retorno à África, afastamento silencioso do âmbito da literatura brasileira para fazer de sua vertente negra um mero apêndice da literatura africana. A negro-brasileira nasce da e na população negra, que se formou fora da África e de sua experiência no Brasil. Tem um posicionamento político, que distingue a cultura do negro de boa parte dos brasileiros. É a identidade negra na literatura produzida no Brasil. Um dos exemplos é *O avesso da pele* (2020), de Jeferson Tenório (1977-).

Esse romance traz reflexões sobre racismo estrutural e complexa relação de boa parte da população brasileira com a discriminação e o racismo, tão presentes, também, em outras obras negro-brasileiras contemporâneas. Mas, para chegar até esta perspectiva, antecessores fizeram suas partes, com outros modos e em contextos, com reflexões parecidas, em gêneros diferentes. Agrega-se ao brasileiro Jeferson Tenório, contemporâneo no romance, o francês Jean-Baptiste Debret (1768-1848), na litografia e o negro-brasileiro realista Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908), no conto. Os três na mesma intencionalidade de denunciar, em suas obras artísticas, imagens como narrativas das agruras das vivências dos ne-

gros no Brasil, de colonização histórico-econômica "europeia". Litogravuras/litografias¹, conto e romance são narrativas em imagens. Afinal, como acentua Albert Manguel, "a narrativa passou a ser transmitida por outros meios: mediante 'simbolismo', poses dramáticas, alusões à literatura, títulos [...] não somente palavras escritas, capa, quarta capa [...], as imagens, porém, se apresentam à nossa consciência instantaneamente, encerradas pela sua moldura." (Manguel, 2001, p. 25).

Neste artigo, reflete-se sobre exemplos de produção desses três importantes artistas dos séculos XVIII/XIX (Debret), XIX/XX (Machado) e vinte e um (Tenório) que se serviram da arte para denunciar, de forma incisiva (Debret), sutil (Machado) e amparado pelas lutas antirracistas (Tenório), a situação de práticas discriminatórias em relação aos escravizados antes; e livres agora, através da arte imagística e literária, exemplos de narrativas que são e/ou suscitam imagens para o espectador/leitor.

Objetiva-se neste artigo refletir teórica e analiticamente sobre o compromisso artístico-político-social destes autores, con-

1 Aqui, usar-se-á litografia. Por litogravura, entende-se uma imagem representando algo através do desenho, da pintura, do relevo. É a arte de reproduzir pela impressão com um corpo gorduroso em pedra calcária. Para chegar à litografia (quando a litogravura é a aquarela), que está em álbuns. Debret, segundo Valéria Alves Esteves Lima (2003), em dois anos, preparou-se para isso, uma vez que outros profissionais cumpriam esta tarefa. Transformou algumas de suas aquarelas (litogravuras) em litografias, para os seus três volumes dos "livros de viagens", entre 1834 e 1839, imprimindo em suas aquarelas "a consciência de seu poder de divulgação." (Lima, 2003, p. 4-5).

siderando-os na perspectiva e na importância que têm para uma leitura crítica com o intento de contribuir para a formação/reflexão histórica e cultural da comunidade brasileira. Essa reflexão justifica-se pelas obras de arte representarem uma nação onde as práticas escravagistas antes, entranhadas em nossa história no (sub)desenvolvimento agrário e industrial - com o escravismo como seu principal modo de produção econômica (Neto; Ourique, 2019); e, agora, nas lutas antirracistas - como consequências da escravização como origem e na cultura como “morada” nas relações étnico-raciais na contemporaneidade.

Os corpora neste artigo constituem-se de três litografias de Debret: *Negros no tronco* (no original “Nègres au tronco”); *Execução de castigo para fuga* (no original “L'exécution de la punition du fouet”), 1834; *Sapataria* (no original “Boutique de cordonnier”), 1835; o conto *“Pai contra mãe”* (1906), de Machado de Assis e o romance *O avesso da pele* (2020), de Jeferson Tenório, para análise epistemológico-comparativa. Isto com alguns subsídios de Albert Manguel (1948-) na obra *Lendo imagens- uma história de amor e ódio* (2001).

As nuvens de palavras são instrumentos capazes de manifestar significados conceituais e sensoriais que se elaboram com o propósito de conferir sentido visual ao que se apresenta no texto. Neste artigo, foram elaboradas três nuvens de palavras, considerando a apresentação indicativa de reflexões no texto que segue a elas.

Debret², Machado³ e Tenório⁴: às suas maneiras, em suas artes, a denúncia das complexas vivências dos negros no Brasil

O francês Jean-Baptiste Debret preocupou-se em mostrar em suas telas um caráter cívico, com a criação de um imaginário político. Documentou, em suas litografias cenas típicas de atividades e costumes ao traçar um painel social da cidade do Rio de Janeiro. Nele, cenas relacionadas a correções

2 Jean-Baptiste Debret (1768-1848) nasceu e faleceu em Paris, França, onde frequentou a Academia de Belas Artes, tendo sido aluno de seu primo Jacques-Louis David, líder do neoclassicismo francês. Foi pintor, professor, desenhista, gravador, decorador e cenógrafo. Chegou ao Brasil em 1816 graças ao ingresso à Missão Artística Francesa, tendo permanecido no país até 1831. Além de promover o ensino artístico na cidade carioca, registrou, durante sua visita a várias cidades brasileiras, a fauna e a flora, assim como eventos e atividades culturais, políticas e econômicas. Publicou *“Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil”*, obra dividida em 3 tomos.

Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa18749/jean-baptiste-debret>. Acesso em: 9 ago. 2023.

3 Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908) nasceu e faleceu no Rio de Janeiro. É fruto da união de um brasileiro com uma açoriana, então moradores do Morro do Livramento. Foi cronista, romancista, crítico literário e atuou igualmente na política. Teve sua primeira produção literária, o poema *“Ela”*, publicada em 1855 aos 16 anos de idade. Atuou em jornais e revistas da então capital do Brasil, tendo recebido diversos prêmios e condecorações. Participou da inauguração da Academia Brasileira de Letras, da qual foi presidente por mais de uma década. Sua vasta produção literária e estilo crítico fizeram com que se tornasse um dos grandes ícones da literatura nacional. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2815/machado-de-assis>. Acesso em: 9 ago. 2023.

4 Jeferson Tenório (1977-) nasceu no Rio de Janeiro. Radicado em Porto Alegre, é doutorando em teoria literária pela PUCRS. Estreou na literatura com o romance *O beijo na parede* (2013), eleito o livro do ano pela Associação Gaúcha de Escritores. Teve textos adaptados para o teatro e contos traduzidos para o inglês e o espanhol. É autor também de *Estela sem Deus* (2018). *O avesso da pele* é sua estreia na Companhia das Letras. Disponível em: <https://www.companhiadasletras.com.br/autor.php?codigo=10157>. Acesso em: 9 ago. 2023.

camente ligada às aptidões e limitações do leitor, haja vista que:

Vemos uma pintura como algo definido por seu contexto, podemos saber algo sobre o pintor e sobre o seu mundo; podemos ter alguma ideia das influências que moldaram sua visão; se tivermos consciência do anacronismo, podemos ter o cuidado de não traduzir essa visão pela nossa – mas, no fim, o que vemos não é nem a pintura em seu estado fixo, nem uma obra de arte aprisionada nas coordenadas estabelecidas pelo museu para nos guiar. (Manguel, 2001, p. 27).

As imagens, como argumentadas, dão origem a histórias que oportunizam o nascimento de outras imagens. Também que sons e rabiscos aglomerados não se constituem como únicos recursos na representação da suposta realidade, e isso na perspectiva de um espectador/leitor.

Na imagem, o conhecimento pode ser como uma mera recordação, a novidade como mero esquecimento; estando, segundo Manguel (2001) como um *memento mori* (“lembra-te que hás de morrer”, no sentido de que as narrativas imagísticas podem ser esquecidas), como parte daquilo do que nos constituímos, uma vez que imagens podem suscitar interpretações novas e, até mesmo, originais, porque “somos essencialmente criaturas de imagens, de figuras.” (Manguel, 2001, p. 21).

E figuras, na figuratização, estão, também, no texto literário verbal, como no conto “Pai contra mãe”, de Machado de Assis.

A fábula deste conto, narrado em 3ª pessoa por um narrador onisciente, passa na época da escravidão: “Há meio século, os escravos fugiam com frequência. Eram muitos, e nem todos gostavam da escravidão” (Assis [1906], 1983, p.14). Como muitos fugiam, criou-se a função de pegar escravos fugidos e isso se tornou um ofício do tempo, quando alguém “se sentia bastante rijo para pôr or-

dem à desordem.” (Assis [1906] 1983, p. 14). Um desses era o Cândido Neves, em família o Candinho, 30 anos, que se casou com Clara, 22, sobrinha da tia Mônica, a qual tinha a certeza de que passariam por momentos difíceis, por aquele não estar tão disponível a ofícios e a proventos para sustentar a família. Na verdade, o que entrava vinha da costura das duas. A gravidez não demorou e Candinho desempregado. Nesta época, Cândido apegou-se ao ofício de caçar escravos fugidos, afinal, “só exigia força, olho vivo, paciência, coragem e um pedaço de corda.” (Assis [1906], 1983, p.15).

Quase no final da gravidez, tia Mônica aconselhou que, logo que a criança nascesse, que o levasse à Roda dos Enjeitados (ou Roda dos Expostos), em um convento para miúdos deixados pelos pais sem condições de ficar com eles. Houve, óbvio, negativa de Candinho. Naquele mesmo dia, o dono da casa cobrara os três meses de aluguel da residência onde eram inquilinos, dando-lhes cinco dias ou seriam despejados. Foram. Ganharam o direito de morarem por algum tempo de favor em casa de conhecido. Dois dias depois, nasceu o filho. Não havia outra saída a não ser levar o filho à Roda. Assim o fez. Antes, porém, viu as notas de escravos fugidos. Por uma mulata pagava-se cem mil réis e no anúncio vinham indicações de gesto e de vestido.

Ao levar o filho à Roda, na Rua dos Barbonos, ao olhar para o beco da Rua da Ajuda, viu a escrava fugida. Deixou o filho com o farmacêutico e foi atrás do objeto a ser “caçado” e entregue a seu dono em troca da gratificação, que salvaria momentaneamente, talvez, seu filho de ser entregue à Roda. A mulata¹ fugida era Arminda. Candinho a amarrou os pulsos e a ordenou que andasse. E foram, com violência exagerada de parte do agente da prisão. Os que acom

¹ Termo usado no texto de Machado, em 1906, inadequado em nossos tempos.

panhavam com o olhar, “compreendia[m] o que era e naturalmente não acudia[m].” (Assis [1906], 1983, p.18). Arminda argumentou que estava grávida, e que era açoitada pelo seu dono. Cândido Neves a arastou pela Rua do Ourives, até a Alfândega, para receber os cem mil réis. Depois de muita luta, a escrava Arminda, na frente de dono e “caçador” abortou.

Neves buscou o filho na farmácia, onde brigou com o dono por não estar com o menino, que estava com sua família dentro da residência, atrás do estabelecimento. Ele teve, pois, uma “fúria diversa, naturalmente, fúria de amor.” (Assis [1906], 1983, p.18). Voltou para casa e contou a história para tia Mônica e recebeu desta o perdão, afinal, o filho estava naquele momento salvo da Roda dos Enjeitados. Neves, por sua vez, “abençoava a fuga e não se lhe dava do aborto [afinal], nem todas as crianças vingam, bateu-lhe o coração.” (Assis [1906], 1983, p.18). A sobrevivência do filho do pai, o branco Cândido Neves, dependeu da morte do filho da mãe preta, a Arminda.

De 1906, com a publicação do conto machadiano, a 2020, com a publicação de o romance de Tenório, a história seguiu em linha reta em nível de vivências dos negros em sociedade econômica e socialmente de dominação não-negra. O que era representação imagística de negros em regime de escravidão (Debret), em momentos de falsa liberdade depois da Abolição da Escravatura (Machado), agora se insere em lutas antirracistas, em Tenório, com o romance *O avesso da pele* 1.

Em 2020, o lançamento do livro de Jefferson Tenório, chamou a atenção da crítica. No *Jornal Zero Hora*, de 2 e 3 de janeiro de 2021, no *Caderno Especial Livros*, o escritor mineiro Ronaldo Cagiano, publicou um

1 Vencedor do Prêmio Jabuti de Romance Literário em sua 63ª edição, em 2021. Este Prêmio é ofertado pela Câmara Brasileira do Livro (CBL).

artigo com o título “Um espelho do nosso Apartheid” (grifo nosso), indicando que este romance traz uma reflexão profunda sobre o atribulado processo de formação da identidade brasileira. E informa que “num enredo delicado e contundente, a teia de fatos é detonada pelo gatilho da memória do filho onisciente, cujo olhar escrutinador e perplexo funcional como alter ego da personagem [...] do inconsciente do próprio autor, ele mesmo atingido em sua experiência existencial por esse sofrimento coletivo.” (*Jornal Zero Hora*, 2021, p. 10).

Esta obra é dividida em quatro partes: *A pele*, *O avesso*, *De volta a São Petesburgo* e *A barca*. Quem narra a história é Pedro, um jovem de 22 anos, filho de Henrique Nunes, um professor de 52 anos, e sua importância consiste em narrar da vida até a morte de seu pai, bem como ressignificar a trajetória de sua família como um todo. Incomumente à literatura, a história de *O Avesso da Pele* é narrada a história do pai pela perspectiva de seu filho, vivo no presente, e isso através de memórias e objetos que vê no ambiente em que se encontra. Através do objetos, a memória, que é “a musa da narrativa [...] o lugar em que está a experiência que passa de pessoa para pessoa por uma forma artesanal de comunicação [...] e está presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, na epopeia, na tragédia, no drama, na comédia, na pantomima, na pintura, nas histórias em quadrinhos, na conversação.” (Barthes, 1971, p. 19).

Neste romance, para compor a narrativa e refletir sobre o racismo estrutural como uma consequência das vivências dos negros em sistemas culturalmente opressores, o autor agrupa-se a outros líderes que lhe asseguram continuidade nesta luta através de seu romance. Para isso, atém-se a um amaranhado de memórias do personagem-narrador, Pedro, em alusões a personalidades da História com caráter formativo nas

personagens e no enredo, como, por exemplo: Oliveira Ferreira da Silveira², Malcolm X³, Martin Luther King⁴, Johann Blumenback⁵, Arthur de Gobineau⁶; Wim Wenders, Spike Lee⁷, mostra-se consciente e convicto

de que a arte e a docência, dele e de seu pai morto pela polícia, são necessárias neste caminho das vivências oriundas da pele, desde sua origem, mas em busca de novos entendimentos, o seu avesso:

- 2 Oliveira Ferreira da Silveira (1941-2009), conhecido como Oliveira Silveira, foi poeta, intelectual e militante negro “gaúcho-brasileiro”, questionador das relações hegemônicas que propôs outras possibilidades do negro ser e estar no mundo. Recebeu, em 1988, a “Medalha Cidade de Porto Alegre” por relevantes serviços prestados à comunidade. Em 2002, foi reconhecido como “Tesouro Vivo Afro-Brasileiro” durante o Congresso Brasileiro de Pesquisadores/as Negros/as da Associação de Pesquisadores/as Negros/as. Em 2021, sob o governo federal de Jair Bolsonaro, a FCP lança o relatório público no qual questiona a pertinência da homenagem. No mesmo ano recebeu da Universidade Federal do Pampa (Unipampa) e da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) o título de Doutor Honoris Causa. Embora não tenha conversado diretamente com Oliveira Silveira, Jeferson Tenório garante que o mesmo o influenciou na tomada de consciência tanto racial quanto intelectual a partir de uma experiência negra.
- 3 Malcom X (1925-1965): ativista afroamericano, pregava o enfrentamento, com a justificativa de que os negros deviam se proteger da agressão dos brancos de todos os modos necessários. Influenciou os personagens Pedro (filho) e Henrique (pai) em O avesso da pele, quanto a suas posições no âmbito das concepções do racismo e suas consequências.
- 4 Martin Luther King (1929-1968): grande líder pacifista estadonudense, que lutou pelos princípios de liberdade e igualdade e pelos direitos civis na América. Ao contrário de Malcom-X, pregava o pacifismo e ganhou o prêmio Nobel da paz em 1964. Influenciou os personagens Pedro (filho) e Henrique (pai) em O avesso da pele, quanto a suas posições no âmbito das concepções do racismo e suas consequências.
- 5 Johann Friedrich Blumenback (1752-1840): foi antropólogo e zoologista alemão que classificou o ser humano em raças.
- 6 Arthur de Gobineau (1816-1882): diplomata, ensaísta; em 1855 escreveu o Ensaio sobre a desigualdade das raças humanas, no qual defendia que a miscigenação era inevitável e levaria a raça humana a graus sempre maiores de degenerescência física e intelectual. Influenciou os personagens Pedro (filho) e Henrique (pai) em O avesso da pele, quanto a suas posições no âmbito das concepções do racismo e suas consequências.
- 7 Ernest Wilhelm Wenders (1945-): cineasta, roteirista, produtor de cinema e ator alemão. Aborda temáticas complexas e procura apresentar a humanidade do

É necessário preservar o avesso, você me disse. Preservar aquilo que ninguém vê. Porque não demora muito e a cor da pele atravessa nosso corpo e determina o nosso modo de estar no mundo. E por mais que sua vida seja medida pela cor, por mais que suas atitudes de modos de viver estejam sob esse domínio, você, de alguma forma, tem de preservar algo que não se encaixa nisso, entende? Pois entre músculos, órgãos e veias existe um lugar só seu, isolado e único. E é nesse lugar que estão os afetos. E são esses afetos que nos mantêm vivos. (Tenório, 2020, p. 61).

Pedro, cumpriu seu intento, o de entender a trajetória do pai e a sua, no universo em que ambos tiveram que compreender os conflitos internos e externos da pele e descobrir nas agruras da realidade o seu avesso.

As imagens como narrativas, com função de auto(e)conhecimento, de auto(e)crítica, de espelhos aos espectadores/leitores nas vivências negro-brasileiras

Os reflexos histórico-artísticos a partir das pinturas de Debret também são percebidos no conto Pai contra mãe, de Machado de Assis, e no romance O avesso da pele, de Jeferson Tenório, em que apontam para a condição do escravismo, antes, e do racismo estrutural, agora, na sociedade brasileira.

Nota-se nas Imagens 1, que seguem, as condições em que estavam os escravizados em 1834, época em que Debret construiu sua litografia.

As agressões punitivas, por serem escravizados e servirem, quando convinha aos

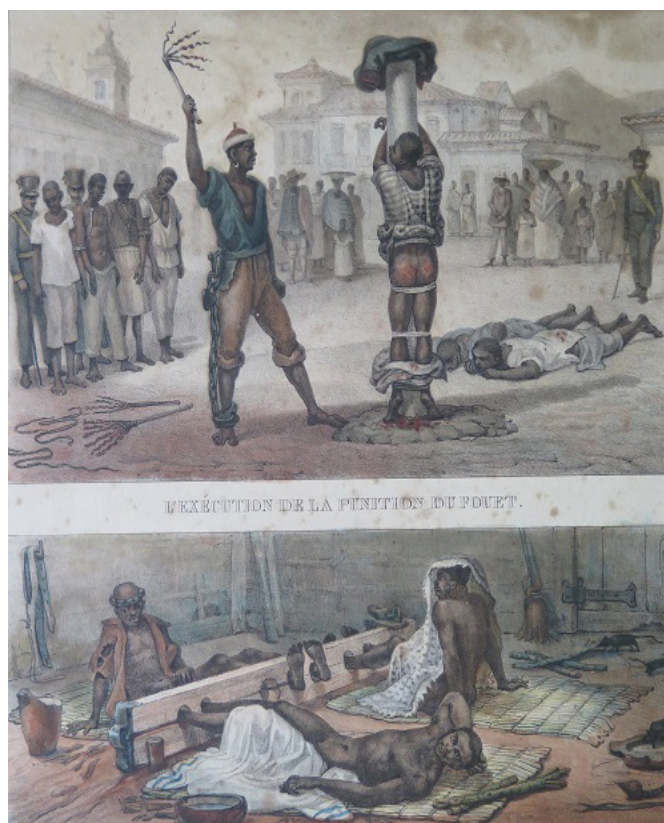
seu tempo em seus filmes; Spike Lee (1957-): cineasta, escritor, produtor, ator e professor norte-americano. É negro e aborda questões raciais em suas obras.

Figura 2 – Imagens como narrativas críticas das vivências negro-brasileiras



Fonte: Elaborada pelos articulistas (2023)

Imagens 1- Negros no tronco (no original “Nègres au tronco”) e Execução de castigo para fuga (no original “L’exécution de la punition du fouet ”), de 1834.



Fonte: Disponíveis em: <http://opapeldaarte.com.br/Artistas/Jean-Baptiste%20Debret?pa=1>.

Acesso em: 11 ago. 2023.

senhores, como modelos para os que “saíssem da linha”, observadas na imagem acima conecta com a seguinte passagem do conto “Pai contra mãe”:

A escravidão levou consigo ofícios e aparelhos [...] Um deles era o ferro no pescoço, outro o ferro ao pé [...] O ferro ao pescoço era palicado aos escravos fujões. Imaginai uma coleira grossa, com chave. Pesava naturalmente, mas era menos castigo que sinal. Escravo que fugia assim, onde quer que andasse, mostrava um rincidente, e com pouco era pegado. (Assis, [1906] 1983, p. 14).

Nota-se que na litografia de Debret há a representação da “correção”. Nela um homem negro com o chicote na mão açoitava outro escravizado preso no tronco. Um está com a função de “bater” e outro como objeto deste corretivo. No entanto, ambos da mesma origem étnica. Cândido Neves, em Machado, é não-negro, mas pobre; Arminda, negra e escravizada. Neves com a função de prendê-la e Arminda com o destino de ser presa. Em ambas as obras, a legitimação da ideia de propriedade de indivíduos escravizados, e que exerce sobre estes um poder ao ponto de confrontarem “iguais” na cor, pela dominação, e transformar não-escravizados em algozes, pela necessidade, pelos ofícios criados neste ambiente histórico estabelecido na “época da escravidão”.

Percebe-se, também, a crueldade nos aparelhos usados na tortura corretiva, os ferros. Na litografia de Debret há pessoas que acompanham a primeira cena, do açoite, mas sem reação a não ser a contemplação dramática: soldados e outros escravizados. No conto de Machado existe também a representação da passividade dos pedestres que eventualmente passavam na frente da cena brutal em que Neves arrastava Arminda, o que reitera a conivência da sociedade com a prática escravocrata: “Houve aqui luta, porque a escrava, gemendo, arrastava-se a si

e ao filho. Quem passava ou estava à porta de uma loja, compreendia o que era e naturalmente não acudia. (ASSIS [1906], 1983, p. 18).

Em outra passagem do conto:

Arminda ia alegando que o senhor era muito mau, e provavelmente a castigaria com açoites,- coisa que, no estado em que ela estava, seria pior de sentir. Com certeza, ele lhe mandaria dar açoites. – Você é que tem culpa. Quem lhe manda fazer filhos e fugir depois? perguntou Cândido Neves.” (Assis [1906], 1983, p. 18).

Observa-se que a negra fugida e capturada por Cândido Neves preferiria, talvez, o menos pior, servir ao Candinho, ao muito pior, retornar ao domínio de seu senhor na Rua do Ourives, na Alfândega, e isso para continuar, se solta pelo caçador de escravizados, com sua liberdade, e com propósito de continuar vivendo.

O narrador, embora onisciente, não se atém ao ato de narrar, usa palavras como “pior” e, assim, incorporar-se, tal qual o leitor, no sentimento de injusta punição à futura mãe (grávida) em seu estado de escravização, onde, aliás, está sua punição ao olhos de seu “caçador” que a condena por estar grávida na condição de fugida, por ser escravizada, ou “por ser escravizada, estar fugindo”. As dores de Arminda são, portanto, as dores ainda dos açoites de antes de seu senhor, a condição de não ter as condições adequadas para ser mãe e de, na negativa de seu algoz, que luta pela sobrevivência de seu filho, ao não lhe deixar livre e, assim, voltar ao estágio anterior, o de ser novamente açoiteada. Isso, ao olhos do expectador da litografia e na representação “imaginativa” do conto, ambas imagens como narrativas que se formam através da arte. Elas são, para Robert Manguel (2001), percepções diretas por serem efetivamente imagens e há nelas

o efeito catártico do leitor (e espectador) ou seja, os arrepios, as indignações, as lágrimas, os sorrisos manifestados no espectador (e leitor) durante o consumo da obra, que não de serem reconhecidos nas próprias obras. Existe, portanto, a confluência de Debret (litografia) e Machado (conto) em se tratando de narrativas para espectador/leitor, haja vista “formalmente, as narrativas [existirem] no tempo, e as imagens, no espaço.” (Manguel, 2001, p.24), quer dizer, com elas se volta no tempo e se reflete sobre o espaço, da escravização e de suas condições contextualizadas de “molduramento” da história que nos condena em seus atos.

Na litografia de 1835, “Sapataria”, Imagem 2, que segue, os escravizados representados já não mais nas grandes lavouras de café e sim em ambiente urbano, em trabalhos manuais, e igualmente recebendo maus tratos.

Vê-se que à esquerda, em “4º plano”¹, há uma escravizada jovem amamentando uma criança branca. Sua função no momento é a de ser a de “ama de leite”. No conto de Machado, lê-se: “[...] nasceu a criança. A alegria do pai foi enorme, e a tristeza também. Tia Mônica insistiu em dar à criança à Roda. [...] Mal lhe deram algum leite; mas como chovesse à noite, assentou pai levá-lo à Roda na noite seguinte.” (Assis [1906], 1983, p. 17). E “No chão, onde jazia, levada do medo e da dor, e após algum tempo de luta a escrava abortou.” (Assis [1906], 1983, p.18). O prestígio do bebê na litogravura de Debret, ao receber o leite, assemelha-se ao do filho de Cândido Neves, mesmo em sua condição de desempregado, e se contrasta com o da escrava Arminda, que não teve o direito de nascer, pois sua mãe, tamanha à

1 No primeiro plano, o escravizado com a mão estendida para receber a palmatória; no segundo, os dois trabalhando; no terceiro, o “dono” deles, com o objeto da “reprimenda física” em movimento para o castigo; no quarto, a escravizada amamentando a criança.

violência, abortou. Isso mostra a situação impregnada na História do Brasil no século XIX, em que brancos, mesmo em situação de vulnerabilidade, ainda se mantêm em posição de superioridade em relação a negros, escravizados ou “livres”.

Na imagem de Debret, notam-se escravizados em trabalho artesanal na “Sapataria”, obedientes às ordens de seu senhor, e outro que, por algum motivo que foge ao intento de seu proprietário, recebe o castigo da palmatória. Constata-se aí que era condição sine qua non, por serem escravizados, obedecer ao seu dono.

Um dos que trabalham como sapateiros, sentado à direita, olha o agressor e para o agredido de soslaio, um olhar discreto. Impossível saber o que pensa, mas, mediante suposição do contexto da escravização, pode-se depreender que seja ou de recriminação por estar seu colega em desobediência ao seu senhor ou em desacordo com a atitude do agressor e, talvez, inconformidade aos seus estados de escravizados.

Olhar parecido pode ser notado na “ama de leite” que também os observa. Neste olhar, talvez a curiosidade, ou os mesmos sentimentos do outro, que olha. O que pode ser depreendido, pelas circunstâncias, é que ela e o outro nada podem fazer, tamanho o poder instituído pelo senhor em relação aos seus bens humanos na perspectiva da legitimação legal de ser proprietário de pessoas que lhes serve na condição de escravizados, na escravização consentida pela sociedade não-negra.

Essas ilustrações na litografia e no conto podem suscitar nos espectadores/leitores sentimentos como tristeza, melancolia, haja vista a naturalidade com a cena é representada. As imagens, ao mostrarem uma situação comum em um tempo de escravização, podem produzir certa inconformidade em que a vê com os olhos biológicos (a litografia) ou com os da imaginação (o conto),

porque, afinal, por estarmos com/na arte, “somos imagens que criamos e imagens que emolduramos; imagens que compomos fisicamente, à mão, e imagens que se formam espontaneamente na imaginação (rostos, árvores, nuvens...pinturas, esculturas, pintadas, esculpidas, fotografadas, filmadas” (Manguel, 2001, p. 20).

Debret no século XVIII/XIX, em suas litografias; Machado de Assis no início do século XX no seu conto, representam em suas obras imagens da escravização no Brasil antes da assinatura da Lei Áurea (13 de maio de 1888), aquele e logo após, este, em que a liberdade dos negros ainda estava no documento, mas não na vida prática. Em *O avesso da pele*, de Jeferson Tenório, publicado 186/7 anos depois das obras citadas de Debret, 114 anos do conto de Machado e 135 da assinatura da Lei Áurea, ainda versa sobre possíveis situações análogas, agora travestidas no sólido e duradouro racismo estrutural, que para Silvio Almeida (2018), é uma decorrência da própria estrutura social, no modo “normal” (?) com que se constituem as relações políticas, econômicas, jurídicas, familiares, não sendo uma patologia social, nem um desarranjo institucional, e sim um racismo estrutural. No entanto, não se isenta nisso a responsabilidade do indivíduo com a manutenção do racismo. O reconhecimento, para Almeida (2018) é de que o racismo é estrutural e aumenta, nisso, a responsabilidade dos sujeitos em combater o racismo e os racistas. Nesse sentido, se sofre pela cor negra.

Em *O avesso da pele* há a denúncia na arte literária, que se espraia nas ações de militância nas lutas antirracistas. E isto já aparece na capa do romance, Imagem 3, que segue.

Na capa do livro, o menino preto, com calção colorido (em alusão a pássaros, flores, praia, enfim, à vida, que pode ser ou não feliz), está em um trampolim pronto para mer-

gulhar em uma piscina. Ao fundo, na borda da piscina, a composição da calçada de Copacabana, no Rio de Janeiro, o que pode indicar a origem do personagem Henrique.

Com os braços junto ao corpo, está com as palmas unidas junto ao queixo, como se rezasse, ou talvez em um momento de autocontemplação, antes da imersão na água na piscina abaixo da janela aberta, à esquerda, refletida na água, à direita, mostrando a duplicação de sua forma e refletida, também, nas costas do menino. A imagem pode representar a duplicidade: em parte externa, a pele, e o seu interior, o seu avesso. Esta imagem é importante para se refletir sobre a proposição de Manguel, no sentido de que “construímos nossa narrativa por meio de ecos de outras narrativas, por meio da ilusão do autorreflexo, por meio do conhecimento técnico e histórico, por meio da fofoca, dos devaneios, dos preconceitos, da iluminação, dos crepúsculos, da ingenuidade, da compaixão, do engenho.” (Manguel, 2001, p. 28). Em sendo assim, a narrativa, e partir da capa, no romance pode representar a complexidade das relações humanas, em especial as étnico-raciais, em espelho para os leitores, com reflexões que escapam da leitura da fábula e se inserem nas vidas, pela arte da ficção.

Na contracapa do livro, a imagem do menino negro aparece com maior evidência e um texto que informa: “O avesso da pele é a história de Pedro, que, após a morte do pai, assassinado numa desastrosa abordagem policial, sai em busca de resgatar os caminhos paternos. Com uma narrativa sensível e por vezes brutal, Jeferson Tenório traz à superfície um país marcado pelo racismo e por um sistema educacional falido, em um denso relato sobre as relações entre pais e filhos.” (Tenório, 2020, contracapa).

Nesse sentido, o autor, ao comentar em live do Curso de Licenciatura em Letras

Imagem 2 - Sapataria (no original "Boutique de cordonnier"), 1835.



Fonte: Disponível em: https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/3755/1/006245-2_IMAGEM_072.jpg. Acesso em: 11 ago. 2023.

Imagem 3 - Capa do livro de Jeferson Tenório.



Fonte: Disponível em: <https://www.companhiadasletras.com.br/livro/9788535933390/o-avesso-da-pele-vencedor-jabuti-2021>. Acesso em: 11 ago. 2023.

da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul na Feira do Livro de Porto Alegre em 2020, quando foi o seu patrono, sobre seu romance e o porquê de o avesso da pele, respondeu que:

/li com o meu filho uma versão adaptada do livro Grande Sertão: Veredas, de Guimarães Rosa, e disse, batendo no peito, que o sertão está dentro da gente; que este sertão é o lugar mais isolado, que poucos têm acesso, é um espaço singular, único, e que todos nós temos este lugar dentro de nós, e que é este lugar que nos mantém vivos, conectados à vida; o avesso da pele é um pouco disso, sair do nível da epiderme e atravessar o corpo até chegar no avesso, nesse lugar e preservar este lugar, porque é isto que nos torna humanos e não a cor da nossa pele [...]/.(Disponível em:<https://drive.google.com/file/d/194n55k-cvBnMNI4lkr2gUbFYmZIOXe7o1/view>. Acesso em: 11 ago. 2023).

Em *O avesso da pele*, o personagem-protagonista-narrador-onisciente (porque conversa com seu pai já falecido, mas presentificado pela ancestralidade e conhece, portanto, toda sua vida, falas, pensamentos) reflete sobre a complexidade do comportamento humano, e isso com o intento de se conhecer melhor no mundo que se apresenta e pela trajetória do pai, que, como ele foi/é professor, negro e morador de uma cidade, estado e país racistas.

Pedro, o filho, refere-se a seu pai por “você” e rememora sua trajetória até os cinquenta e dois anos. Nesta trajetória, sentença:

Você estava cansado daquilo. Cansado de ter que dar explicações para a polícia. Por fim, você acabou respondendo que estava ali parado numa esquina esperando uma carona para ir trabalhar. Os policiais de te deram uma boa olhada; poucas vezes na vida você se preocupou com suas roupas, em se vestir bem. Um deles te perguntou você trabalhava. Numa escola. Sou professor, você respondeu.

Depois, educadamente, eles te solicitaram os documentos e te perguntaram onde você morava e se era usuário de drogas. Além disso, você teve de ouvir a sua própria descrição através de uma voz feminina vida da central policial: o suspeito é negro, natural do Rio de Janeiro, estatura mediana, casaco preto. Se já revistou, pode liberar, ele tá limpo. Mas acontece que o policial não te revistou. Eles estavam convencidos de que você era uma ameaça para a sociedade. (Tenório, 2020, p. 143, grifo no original).

Depois, foi lembrando de várias abordagens policiais que o pai sofrera na vida como, por exemplo: Quando recém chegara do Rio de Janeiro, tinha treze anos, estava jogando futebol numa praça, na Vila Bom Jesus (Porto Alegre) com seus amigos de escola. Um policial saiu da viatura e ordenou que sentassem no chão, com arma em punho; outro pegou a bola e fizeram muitas perguntas sobre drogas e disseram: “a gente tá de olho em vocês, aqui nesse bairro é lugar de gente direita.” (Tenório, 2020, p.144); quando conheceu o amigo Edmundo. Este lhe falara no mestre Jigoro Kano, o criador do judô. O amigo, judeu, morava em um prédio no Bairro Bom Fim, em Porto Alegre. Convidou-o para ir a uma aula de judô. Quando esperava na frente do prédio, um policial da Brigada Militar ordenou que circulasse, porque “ali não era lugar de pedir coisas.” (Tenório, 2020, p.145); outra quando estava com a amiga Katiane, filha de uma empregada doméstica. Foram à casa enorme dos patrões na Boa Vista. Parado em frente, um policial o abordou, “por ser negro”. Explicou que estava esperando a amiga que entrara na casa e o agente de segurança o questionou: “Amiga? De onde, neguinho?” (Tenório, 2020, p. 146); outra que estava com o livro *Crime e Castigo*, de Fiódor Dostoievski, no ônibus, houve uma blitz e o policial ordenou que descesse, viu o livro e disse que “é bom os jovens lerem poesias e a Bíblia também.”

presentes em suas obras, haja vista que “a existência se passa por um rolo de imagens que se desdobra continuamente, imagens capturadas pela visão e realçadas ou moderadas pelos outros sentidos, imagens cujo significado (ou suposição de significado) varia constantemente, configurando uma linguagem feita de imagens traduzidas em palavras e de palavras traduzidas em imagens, por meio das quais tentamos abarcar e compreender nossa própria existência.” (Manguel, 2001, p. 18).

Debret, Machado e Tenório rompem, então, com o dogmatismo cultural, religioso e moral, problematizando a complexidade da busca da verdade, através das materialidades artísticas ao considerar que as narrativas que se apresentam podem ecoar em nosso tempo para além deste, ou seja, suscitar a volta em suas épocas, deflagrando reflexões para além (Debret e Machado) e se fixando ainda agora (Tenório), a questão ético-racial.

Debret narrou em suas litografias o que viu no século XVIII/XIX; Machado, o que constatou, observou e narrou em sua ficção no final do século XIX e início do XX e Tenório nas “nada veladas” práticas de racismo no século vinte e um, em imagens que narram, porque elas “formam o nosso mundo [e] são símbolos, mensagens e alegorias. (Manguel, 2001, p. 18).

Assim é a arte e nela o que se deseja compreender, para saber, refletir, para transformar, nesse caso, a partir das imagens como narrativas sobre vivências negro-brasileiras.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Sílvio. O que é racismo estrutural? Belo Horizonte: Letramento, 2018.

ASSIS, Machado de. A cartomante e outros contos. São Paulo: Editora Moderna, 1983.

BARTHES, Roland. Análise estrutural da narrativa. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1971.

CAPA DE O AVESSO DA PELE. Disponível em: <https://www.companhiadasletras.com.br/livro/9788535933390/o-avesso-da-pele-venecedor-jabuti-2021>. Acesso em: 11 ago. 2023.

CUTI (Luís Silva). Literatura negro-brasileira. São Paulo: Selo Negro, 2010.

DEBRET, Jean-Baptiste. Litografias Execução de castigo para fuga (no original “L'exécution de la punition du fouet”) e Negros no tronco (no original “Nègres au tronco”), 1834. Disponível em: <http://opapeldaarte.com.br/Artistas/Jean-Baptiste%20Debret?pa=1>. Acesso em: 11 ago. 2023.

DEBRET, Jean-Baptiste. Litografia Sapataria (no original “Boutique de cordonnier”), 1835. Disponível em: https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/3755/1/006245-2_IMAGEM_072.jpg. Acesso em: 11 ago. 2023.

JORNAL ZERO HORA, Porto Alegre, sábado e domingo, 2 e 3 de janeiro de 2021, Caderno Especial Livros, p. 10.

LIMA, Valéria Alves Esteves. A viagem pitoresca e história de Debret: por uma nova leitura. 2003. Tese (Doutorado). Pós-graduação em História da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas, 2003. Disponível em: file:///C:/Users/Usuario/Downloads/Lima_ValeriaAlvesEsteves_D.pdf. Acesso em: 14 ago. 2023.

LIVE: EVENTO DO CURSO DE LETRAS DA UERGS NA FEIRA DO LIVRO DE PORTO ALEGRE, 2020. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/194n55kcvBnMNI4lkr2gUbFYm-ZlOXe7o1/view?usp=sharing>. Acesso em: 15 jul.2023.

MANGUEL, Alberto. Lendo imagens: uma história de amor e ódio. Tradução de Rubem Figueiredo et al. São Paulo: Companhia das

Letras, 2001.

NETO, Gilson Ramos Lopes; OURIQUE, João Luis Pereira. Debret e Machado: vozes e imagens da escravidão no Brasil. In: Literatura e Autoritarismo, Santa Maria, n. 34: Imagens da Opressão, jan-dez. 2019, p. 45-58. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/LA/article/view/38161/22922>. Acesso em: 10 ago. 2023.

TENÓRIO, Jeferson. O avesso da pele. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

Submissão: agosto de 2023.

Aceite: setembro de 2023.

O SLOGAN “FORÇAS ARMADAS, SALVEM O BRASIL!” NA INTERSECÇÃO ENTRE LINGUAGEM, IDEOLOGIA E PODER À LUZ DA ANÁLISE DO DISCURSO DE LINHA FRANCESA

Carlos René Ayres ¹

Resumo: Este artigo examina a complexa interação entre linguagem, ideologia e poder utilizando a Análise do Discurso como abordagem. Destacamos o papel das Formações Discursivas (FDs) na produção de efeitos de sentido, especialmente no contexto das expressões “Forças Armadas, salvem o Brasil!” e “Intervenção Militar”, considerando seu enraizamento em um amplo contexto discursivo. Inspirado por teóricos como Althusser, Foucault e Pêcheux, o estudo explora como a ideologia interpela sujeitos e molda discursos em torno de determinadas formações discursivas identitárias de posicionamentos políticos. Os atos antidemocráticos são então analisados sob a perspectiva da Análise do Discurso, revelando-se como produtos complexos de formações ideológicas e discursivas. Assim, não representam simples manifestações isoladas, mas sim influenciados por grupos de pressão que direcionam percepções e conferem coesão a partir do interdiscurso. As Formações Discursivas presentes nesses atos fornecem a estrutura linguística e temática para a expressão de demandas e posicionamentos, interagindo com discursos pré-existentes na sociedade. Nossa abordagem permite-nos explorar esses sentidos diversos, proporcionando uma compreensão mais profunda das relações entre linguagem, ideologia, poder e práticas sociais. Podemos, desse modo, desvelar múltiplas camadas de sentidos nesses gestos, possibilitando uma compreensão mais profunda das dinâmicas sociais e dos processos de construção discursiva que moldam o cenário político contemporâneo.

Palavras-chave: Análise do Discurso. Linguagem. Golpe de Estado. Ideologia

“The slogan ‘ARMED FORCES, SAVE BRAZIL!’: at the intersection of language, ideology, and power through the lens of French Discourse Analysis.”

This article examines the complex interaction between language, ideology, and power using Discourse Analysis as its approach. We emphasize the role of Discursive Formations (DFs) in producing effects of meaning, particularly in the context of expressions like “Armed Forces, save Brazil!” and “Military Intervention,” considering their rootedness in a broad discursive context. Inspired by theorists such as Althusser, Foucault, and Pêcheux, the study explores

1 Doutor em Letras – Estudos Linguísticos pela UFSM. Docente do Programa de Pós-Graduação em Letras da Unisc– Universidade de Santa Cruz do Sul. Editor da Revista Rizoma. Coordenador do Curso de Letras/Unisc. e-mail: ayres@unisc.br

how ideology interpellates subjects and shapes discourses around specific discursive formations that identify political stances. Antidemocratic actions are then analyzed from the perspective of Discourse Analysis, revealing themselves as intricate products of ideological and discursive formations. Thus, they do not represent isolated manifestations, but are influenced by pressure groups that guide perceptions and confer cohesion through interdiscourse. The Discursive Formations present in these actions provide the linguistic and thematic structure for expressing demands and positions, interacting with pre-existing discourses in society. Our approach allows us to explore these diverse meanings, offering a deeper understanding of the relationships between language, ideology, power, and social practices. This way, we can unveil multiple layers of meaning in these gestures, enabling a profound comprehension of social dynamics and the discursive construction processes shaping the contemporary political landscape.

Keywords: Discurso Analysis. Language. Michel Pêcheux. Coup d'État. Ideology.

Introdução: Escolhendo as lentes para o olhar

A linguagem, como fenômeno essencialmente humano, desdobra-se em um intrincado emaranhado de significantes e significados que permeiam todos os aspectos da vida social. O conceito de linguagem, na Análise do Discurso de Linha Francesa (AD) segundo Orlandi (2015), é intrinsecamente ligado à compreensão das relações entre linguagem, ideologia e poder. A AD não aborda a linguagem apenas como um meio de comunicação, mas como um espaço em que as formações discursivas se entrecruzam, construindo sentidos que refletem as condições sociais, políticas e culturais.

Na AD, a linguagem não é considerada neutra, transparente ou autônoma, mas permeada por relações de poder e ideológicas. Ela é vista como uma arena onde diferentes forças e interesses entram em jogo, moldando a maneira como os discursos são produzidos, interpretados e disseminados. A linguagem é entendida como um instrumento complexo e constituído por sentidos, capaz de construir realidades, posicionar sujeitos e perpetuar sistemas de dominação.

Nesse contexto, expressões aparentemente simples podem ser portadoras de

camadas profundas de significado, muitas vezes, influenciadas por fatores ideológicos, sociais e culturais. A expressão "Forças Armadas, salvem o Brasil!" é um exemplo intrigante dessa complexidade linguística. À primeira vista, a frase parece transmitir uma mensagem direta sobre a atuação das Forças Armadas em situações de crise. No entanto, uma análise mais atenta revela que a expressão transcende seu significado aparente, incorporando nuances metafóricas e identitárias que estão enraizadas em uma formação discursiva específica, como demonstra Orlandi (2012).

Através das lentes da Análise do Discurso (AD), ao indagarmos sobre as relações entre linguagem, poder e ideologia, é possível fazer irromper as complexas interações que moldam a construção e a disseminação das manifestações discursivas. Objetivamos aqui não apenas analisar os sentidos superficiais das palavras, mas também examinar como são moldados por contextos sociopolíticos mais amplos e como contribuem para a construção de discursos e narrativas que influenciam nossa percepção da realidade.

A invocação "Forças Armadas, salvem o Brasil!", ou ainda "Intervenção Militar" não podem ser isoladas de seu contexto discursivo mais amplo. Elas emergem em um ce-

nário político e ideológico específico, onde diferentes atores sociais buscam posicionar-se e legitimar suas perspectivas. Nesse sentido, a análise das expressões vai além de uma mera interpretação lexical, adentrando no terreno da construção identitária e do embate ideológico. Essas expressões, apesar de sua aparente simplicidade, estão enraizadas em uma formação discursiva que promove valores e crenças associados à extrema direita.

Para lançarmos um pouco de luz sobre essas manifestações, podemos encontrar fundamentos em Michel Foucault (1926-1984) e Michel Pêcheux (1938-1983) para a compreensão dessa dinâmica. Foucault (1986) considera que o discurso não apenas reflete normas e valores sociais, mas também é um instrumento de exercício do poder que molda e constitui essas normas e os valores da sociedade. Em *A Arqueologia do Saber* (1986), Foucault apresenta sua abordagem que busca entender como os discursos e as práticas se entrelaçam para formar o que ele chama de “formações discursivas”. Argumenta que os discursos não apenas refletem a realidade, mas também a produzem, influenciando a maneira como pensamos, agimos e nos relacionamos com o mundo. Ele mostra como os discursos são construídos dentro de regras específicas e como essas regras são determinadas por fatores sociais, históricos e políticos.

O autor também explora como o poder opera por meio do discurso, moldando as normas e os valores da sociedade. Ele sugere que o poder não é apenas exercido coercivamente, mas também de maneira mais sutil, através da imposição de determinados discursos e categorias de pensamento. Esses discursos podem influenciar a percepção da realidade, estabelecer padrões de comportamento e definir o que é considerado legítimo ou ilegítimo.

Por sua vez, Michel Pêcheux (1997) traz o conceito fundamental de formação discursiva, que se mostra essencial para a compreensão das relações complexas entre linguagem, ideologia e construção de sentidos. Pêcheux destaca que os discursos não são meramente uma expressão neutra de ideias, mas são moldados por formações discursivas específicas que, por sua vez, são permeadas por ideologias. Essas formações discursivas funcionam como estruturas que determinam os limites e possibilidades do que pode ser dito e como pode ser dito dentro de um dado contexto sócio-histórico. Através da análise das formações discursivas. Em *O Discurso: Estrutura ou Acontecimento* (2002), Pêcheux explora de forma mais aprofundada o conceito de formação discursiva e sua relação com a ideologia. Discute como as formações discursivas operam como estruturas que regulam os discursos e determinam as possibilidades de sentido dentro de um contexto sócio-histórico. Além disso, destaca como a linguagem é atravessada por ideologias que moldam a construção dos sentidos e influenciam as relações de poder presentes nos discursos.

Neste artigo, propomos uma análise do funcionamento da expressão “Forças Armadas, salvem o Brasil”, ou seu correlato “Intervenção Militar” e, à luz dos princípios da AD, dar vazão às nuances metafóricas e identitárias presentes nessas expressões. Buscamos compreender como essas expressões contribuem para a construção de uma narrativa política e identitária específica dentro de um contexto ideológico mais amplo. Através desse nosso gesto de leitura, esperamos lançar luz sobre a intersecção entre linguagem, ideologia e poder, oferecendo insights para a compreensão das dinâmicas discursivas que permeiam o discurso político contemporâneo.

O funcionamento ideológico

Ao resgatarmos os conceitos de discurso, sujeito e sentido, o papel exercido pela ideologia foi se mostrando de grande relevância, enquanto uma força discursiva que institui e condiciona dizeres, articulados na rede de memória. Retomamos, então, a Louis Althusser (1918-1990) para encontrar a concepção de que a ideologia representa a relação imaginária de indivíduos com suas reais condições de existência (1974). Isso significa dizer que a ideologia não é a representação imaginária dos indivíduos sobre suas condições de existência, mas das relações imaginárias dos indivíduos com as condições de existência. Nessa lógica, o homem produz um imaginário por meio do qual estabelecerá sua relação com as condições de existência. Segundo Althusser (1974), podemos afirmar que a ideologia opera não sobre o mundo, mas sim sobre a relação do sujeito com o mundo. Dito de outra forma, é a relação do sujeito com suas condições reais de existência.

Podemos afirmar, ainda, que, nesse processo intrinsecamente simbólico, toda ideologia constitui a relação dos sujeitos com as relações de produção. Os sujeitos estão, por essa razão, sempre em uma relação de assujeitamento ideológico. Esse processo de interpelação do sujeito, atravessado por uma formação ideológica, não é tematizado, uma vez que pertence à ordem dos dispositivos de funcionamento discursivos e ideológicos.

Esse entendimento suscita um distanciamento da realidade, uma vez que essas relações são simbólicas e representadas de forma abstrata. Esse processo, ainda na perspectiva de Althusser (1974), pode ser a causa da alienação, no imaginário, da representação das condições de existência dos sujeitos, que é produzida como um efeito de sentido do assujeitamento.

Ainda segundo Althusser, a ideologia tem uma existência sempre ligada a um aparelho e às suas práticas; essa existência, por sua vez, é material e não pode ser compreendida como a existência material de um objeto qualquer. Para o autor a relação imaginária dos indivíduos no âmbito de uma ideologia é dotada de existência material. Podemos, então, afirmar que a existência da ideologia é material, na medida em que as relações experimentadas no seu interior implicam a participação dos sujeitos em certas práticas regulamentadas que são identitárias de um dado aparelho ideológico, bem como é possível sublinhar que a ideologia interpela os indivíduos enquanto sujeitos. Não existe, assim, ideologia senão através do sujeito. É certamente nesse ponto que tem sido apontada sua contribuição para a teoria da ideologia - a formulação da teoria da interpelação do sujeito. Os sujeitos, envolvidos nesse movimento de constituição e assujeitamento, participam sempre de um sistema de representações simbólicas no qual já ocupam o lugar de sujeito.

Althusser (1978) enfatiza a autonomia relativa da ideologia, uma vez que, para o autor, longe de ser meramente ideias descorporificadas, a ideologia ocorre em formas materiais. Além disso, a ideologia funciona pela constituição ou interpelação dos indivíduos em sujeitos sociais e sua fixação em 'posições' de sujeito, enquanto, ao mesmo tempo, dá a esses indivíduos a ilusão de serem agentes livres. Esses processos realizam-se no interior de várias instituições e organizações, tais como a educação, a família, o direito ou a mídia, que, na concepção do autor, funcionam como dimensões ideológicas do Estado - dispositivos que ele chamou de Aparelhos Ideológicos de Estado (AIE).

Althusser destaca ainda a existência de outro aparelho de Estado, que ele passa a designar como Aparelho Repressivo do Estado - ARE. Além disso, é importante saber

que o ARE pertence ao domínio do poder público, enquanto os AIE estão ligados às forças vivas da sociedade. Essa distinção, no entanto, não é suficiente para delimitar um do outro, uma vez que os limites entre o público e o privado constroem-se em torno de situações arbitrárias, impostas pelos detentores do poder.

O que pode e deve ser dito – o papel das formações discursivas na constituição do sentido

Um aparelho ideológico pode ser pensado como um complexo de formações ideológicas relacionadas entre si. Pêcheux (1996) sugere que uma Formação Discursiva (FD) é aquilo que uma determinada formação ideológica determina em termos do que pode e deve ser dito. Isso deve ser pensado a partir das condições de produção do discurso e das posições de sujeito, uma vez que as palavras mudam seu sentido, assumindo outros em virtude das posições de quem as mobiliza (Pêcheux, 1996). Duas diferentes formações discursivas, mesmo que tenham determinadas palavras ou expressões em comum, vão diferir nas relações entre essas e outras formulações. Nessa mesma linha, os sentidos dessas palavras ou expressões aparentemente idênticas podem assumir perspectivas diversas, pois é a relação delas com outras, em dadas condições de produção, que determina seu sentido.

As Formações Discursivas (FDs) são mobilizadas em complexos de FDs relacionadas, referidas como interdiscurso, e os sentidos específicos de uma FD são determinados externamente, por sua relação com outras FDs no interdiscurso.

Pêcheux (1996) estabelece a noção de interdiscurso como um conjunto de já-ditos que sustenta todo discurso, um saber discursivo que não é aprendido, mas que produz seus efeitos através da ideologia e do

inconsciente. O interdiscurso está articulado ao complexo de formações ideológicas: algo que fala antes, em outro lugar, independentemente. O estado particular do interdiscurso em um dado momento (quais as FDs nele contidas e quais suas relações) depende do estado da luta ideológica em um Aparelho Ideológico de Estado (AIE). E essa determinação externa das FDs é algo que os sujeitos não têm consciência. Eles tendem a perceber a si mesmos como fonte dos sentidos, quando, na verdade, são efeitos de um processo de assujeitamento.

Os pré-construídos, que são constitutivos de uma FD, e que são reivindicados na produção do discurso, são tomados como o que é dado, conhecido ou já dito pelos participantes, enquanto na realidade se originam fora dos sujeitos, no interdiscurso. Enquanto o termo “pré-construído” relaciona-se a algo que “já estava lá” no momento da formação do discurso, remetendo à sua objetividade material, o “interdiscurso” designa o espaço discursivo e ideológico no qual as formações discursivas se desdobram em função de relações de dominação, subordinação e contradição”.

A noção de pré-construído, segundo Maldidier (2003), fornece a ancoragem linguística para a compreensão do interdiscurso. Este entendimento do pré-construído remonta, no contexto discursivo, a algo “que já estava lá”, antes mesmo da enunciação. Seria aquilo que estava presente antes de o sujeito enunciar, ou seja, a língua em si, as condições de possibilidade de uso da linguagem, em contraposição à fala enquanto efetividade desse uso, enquanto recorte da língua, numa situação real. Teoricamente, a noção de pré-construído diz respeito ao fato de que “certas construções autorizadas pela sintaxe das línguas ‘pressupõem’ a existência de um referente, independentemente da asserção de um sujeito” (Maldidier, 2003, p.35).

Existe, portanto, uma relação intrínseca, em rede, entre “interdiscurso” e “pré-construído”, pois as configurações de poder engendradas por interesses que são determinantes dos discursos existem sempre num espaço recursivo, de retorno, que replica apenas circunstâncias sempre repetidas na constituição da realidade dos sujeitos que são, por assim dizer, ilusões de produção do discurso.

No que diz respeito ao nosso objeto de análise, o movimento aparentemente mobilizado por cidadãos comuns, autodesignados como patriotas, que usam como uma de suas bandeiras o chamamento “Forças Armadas, salvem o Brasil!” ou “Intervenção Militar”, permite-nos afirmar que um discurso sempre mobiliza sentidos que se constituem dentro de uma certa ordem, de uma organização, e que se materializam nas práticas discursivas. No caso específico de nosso estudo, essas manifestações discursivas deixam irromper um não-dito, evidenciando que não existe neutralidade discursiva. A neutralidade é apenas um efeito de evidência dos sentidos e, conseqüentemente, é ideológica.

Por essa razão, não há discurso sem interpelação ideológica do sujeito, uma vez que ela está sempre presente, constituindo todo discurso. De qualquer forma, no discurso, há sempre algo impossível de se dizer completamente, pois a língua é constituída por falhas, faltas e equívocos. Além disso, sempre falamos a partir de algum lugar, o qual se torna um referente que direciona nossas formulações.

Interpelado pela ideologia, o sujeito se posiciona nesse lugar (de sentido e memória), o que permite que algumas coisas sejam ditas em vez de outras que são silenciadas. A ideologia produz efeitos tanto no discurso quanto no sujeito. Ocorre um assujeitamento pelo qual o sujeito é tomado por uma formação ideológica. Nesse processo de ide-

ologização e discursivização, constituímos estruturas de conhecimento sobre tudo o que nos afeta, inclusive sobre nós mesmos, demarcando fronteiras entre nós e o outro, e sendo demarcados por lugares discursivos com os quais nos identificamos.

Essas fronteiras são constituídas discursivamente e, portanto, são permeáveis e frequentemente se modificam, deslizam ou são transgredidas e atravessadas por um discurso que carrega em si os já-ditos constitutivos da memória discursiva. Toda vez que algo ultrapassa essas fronteiras, deixa suas inscrições, provocando instabilidades, ou seja, um contingente de tensões que nos lança em um “projeto de um saber que unificaria essa multiplicidade heteróclita das coisas-a-saber em uma estrutura representável homogênea” (Pêcheux, 2002, p.35).

A forma constitutiva de uma formação discursiva implica um tipo de funcionamento que nos permite afirmar que toda FD é constituída por um sistema de paráfrase. Em outras palavras, uma FD representa o espaço no qual enunciados são retomados e reformulados para delimitar suas fronteiras, mantendo, assim, sua identificação com a formação discursiva da qual são efeitos.

O discurso, por sua especificidade, pode ser visto como um aspecto material da ideologia. Podemos também considerar que os discursos são direcionados e moldados por formações ideológicas. Nesse jogo, é determinado o que pode e deve ser dito a partir de uma dada posição, em uma determinada conjuntura. Essa posição diz respeito à relação de ancoragem de saberes, produzindo um efeito de homogeneização discursiva.

A noção de formação discursiva também envolve outro tipo de funcionamento - o pré-construído. Courtine (1981) assinala que esse termo foi introduzido por P. Henry (1992) e passa a designar uma construção anterior, que também é exterior e indepen-

dente, por oposição ao que é construído na enunciação. Esse pré-construído emerge na superfície discursiva como se sempre estivesse lá, apenas oculto, tácito. No dizer de Courtine (1981, p. 49): o pré-construído remete, assim, às evidências através das quais o sujeito revela os objetos de seu discurso: 'o que cada um sabe' e 'o que cada um pode ver' numa determinada situação. Isso quer dizer que se constitui, no interior de uma FD, um sujeito universal que garante 'o que cada um conhece, pode ver ou compreender' e que o assujeitamento do sujeito em sujeito ideológico se realiza [...] pela identificação do sujeito enunciador com o sujeito universal da FD.

A ideologia é o movimento que caracteriza o sujeito do discurso, que vivencia seu assujeitamento sem estar consciente disso. Isso não significa que, no interior de uma FD, exista uma única forma de dizer para todos os sujeitos, tampouco uma específica para cada participante. Uma FD pode carregar heterogeneidade, ou seja, vários discursos em uma única forma.

Já o nível da formulação relaciona-se ao intradiscurso de uma FD, ou seja, aos elementos da materialidade discursiva e seus processos discursivos de sinonímia, antonímia, substituição entre outros que se inscrevem numa relação ideológica de classes.

À luz dessa concepção, temos a possibilidade de dizer que, não obstante o fato de uma FD ser determinante do que «deve e pode ser dito», criando um efeito de homogeneidade discursiva, é possível dizer que as tensões e contradições podem ser recuperadas na aparente unidade dos discursos, uma vez que os sentidos não estão predeterminados por propriedades da língua, colocando-se numa relação de dependência das relações e constituídas nas/pelas formações discursivas (Orlandi, 2012).

Dessa maneira, nosso movimento de análise da rede de dizeres constitui-se em

fazer com que as contradições desapareçam e reapareçam, fazendo emergir à superfície do discurso o jogo que estabelecem entre si. Nessa tentativa de encontrar uma forma de dar a ver as contradições, é preciso conferir-lhes uma aparência ainda que fugaz, com o intuito de lhes dar forma.

Em nossa análise, procuramos trabalhar o discurso inscrevendo-o na relação da língua com a história, buscando as marcas das contradições ideológicas que se materializam no plano linguístico. No dizer de Orlandi (1994, p.11), "as formações discursivas não são definidas 'a priori' como evidências ou lugares estabilizados, mas como regiões de confronto de sentidos." Assim, as formações discursivas passam a ser necessárias enquanto sítios de significância, considerada a perspectiva na relação com a diferença.

Conforme Orlandi, as FDs "são constituídas pela contradição, são heterogêneas nelas mesmas e suas fronteiras são fluidas, configurando-se e reconfigurando-se continuamente em suas relações" (2012, p.44). Cada formação discursiva tem seus limites dados por afastamentos e aproximações e as relações de sentido são determinadas em cada processo de significação. Esse jogo de constantes redimensionamentos é que constitui o sujeito e o sentido. As formações discursivas estão constituídas pela forma histórica dos mecanismos ideológicos que interpelam a relação com o simbólico e podem ser vistas como pontos de ancoragem.

Para essa autora, a multiplicidade e a diferença estão inscritas no discurso, uma vez que o múltiplo e o diferente se ordenam numa teia de memória ao produzirem seus efeitos de sentido. Analisar, então, o discurso é descrever os sistemas de dispersão dos enunciados que compõem uma formação discursiva através de suas regularidades e fissuras no processo de formulação. Se na análise desses enunciados fica evidenciado que eles apresentam um sistema de disper

são semelhante, sugerindo uma certa regularidade, podemos dizer, com isso, que podem ser creditados a uma mesma formação discursiva.

Segundo Orlandi (2012), o que pode ser dito é definido pela relação entre formações discursivas (FDs) distintas. É esse complexo de formações discursivas que define o universo do dizível (uma vez que é a FD que determina o pode e deve ser dito a partir de uma posição de sujeito). É desejável, dessa forma, que toda sequência discursiva seja analisada em um processo discursivo que revele a reprodução/transformação dos enunciados no interior de uma determinada formação discursiva.

Nossa retomada dos pressupostos fundadores da noção de ideologia, formação discursiva e formação ideológica para a AD, permite-nos dizer que qualquer discurso dado é o sinal potencial de um movimento nas filiações histórico-ideológicas da identificação, na medida em que constitui, ao mesmo tempo, o resultado de tais filiações e o trabalho de deslocamento em seu espaço (Pêcheux, 1997). Entendemos, então, que o discurso deve ser estudado histórica e dinamicamente, em termos de configurações heteróclitas de tipos de discurso em processos discursivos. Isso porque o discurso é social e politicamente construído, constituindo os sujeitos sociais, interpelando-os pela ação da formação ideológica, estabelecendo as condições de produção das relações sociais e dos sistemas de conhecimento e de valores.

Recortando o corpus e definindo os procedimentos de análise

As condições de produção constituem a instância de produção do discurso - o contexto histórico-social, os interlocutores, o lugar de onde falam, a imagem que fazem de si e do outro e do referente.

O questionamento a respeito das condições de produção é orientado para a sua exterioridade ou, dizendo de outra forma, para as formações discursivas condicionadas pela formação ideológica determinante do que pode e deve ser dito, num determinado momento sócio-histórico, político e econômico. É nesse contexto que o sentido do discurso se potencializa.

Consideramos, na linha de nosso trabalho, a definição de condição de produção proposta por Courtine (1981) que a aproxima da análise histórica das contradições ideológicas presentes na materialidade dos discursos e a articula teoricamente com o conceito de formação discursiva.

É no âmbito das condições de produção que são constituídos um imaginário, individual e coletivo, e uma lógica de identificação social com a função, por vezes, de escamotear a relação de conflito e tensão que se cria junto a classes antagônicas ou, em outros casos, dissimular a dominação e ocultar a presença do particular, mascarando-o com sentidos outros. O lugar do equívoco, dos «pontos de deriva possíveis» como explica Orlandi (1996, p. 82), são os deslizamentos, os efeitos metafóricos.

Podemos, numa leitura de Foucault (1986), conceber o discurso como objeto de acontecimentos que lhe são exteriores. Além disso, é preciso compreender que a descrição de acontecimentos do discurso coloca uma outra questão bem diferente: como apareceu um determinado enunciado, e não outro em seu lugar. Ao acontecer, o discurso coloca em jogo condições que o diferenciam de discursos anteriores ou ditos sobre outras condições. Daí, o discurso ser caracterizado como descontínuo, uma dispersão.

É exatamente a partir dessa noção de acontecimento que emerge uma abordagem discursiva, pois a História é constituída pelas lutas, pelas batalhas discursivas.

A problematização da História, enquanto aquilo que pode e deve ser dito, nos leva a investigar o campo dos enunciados, a fim de entender os acontecimentos discursivos que possibilitaram o estabelecimento e a cristalização de certos sentidos em nossa cultura.

Há nas formações discursivas uma articulação entre singularidade e repetição: 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.

Nosso olhar sobre o objeto se constitui enquanto uma lente crítica voltada para a compreensão das complexas interações entre linguagem, ideologia e poder que permeiam os discursos em contextos sociais. No âmbito de nossa metodologia, está o reconhecimento da materialidade intrínseca da linguagem, que é apreendida como uma prática social concreta que possibilita sentidos e reflete as ideologias e relações de poder que são assim possibilitadas. Importante ainda dar atenção ao interdiscurso, equanto interconexão de discursos pré-existentes que moldam a produção dos efeitos de sentidos. Esses discursos são agrupados em formações discursivas, que compartilham elementos ideológicos, contribuindo para a construção de sentidos específicos.

A abordagem concentra-se na identificação do funcionamento ideológico, destacando como a ideologia permeia os discursos, influenciando a forma como os sentidos são concebidos e transmitidos. Além disso, consideramos as condições de produção, que englobam o contexto histórico, social e político, que molda as representações discursivas. Nosso olhar busca ainda valorizar, também, a análise de contradições e deslocamentos nos discursos, visando a revelar lutas ideológicas subjacentes. Buscamos explorar as complexas relações entre linguagem, ideologia e sociedade.

Desde 2022, tem sido observado um fenômeno político no cenário brasileiro, no qual algumas lideranças do meio social, bem como forças e grupos de pressão, têm adotado uma estratégia que remete a um padrão histórico já visto em momentos anteriores. Especificamente, essa estratégia envolve a criação de um inimigo imaginário como parte de um projeto de poder da extrema direita.

Nesse contexto, o “comunismo” foi escolhido como esse “inimigo” a ser combatido e demonizado. Mesmo que distante da compreensão real dos princípios e nuances do “comunismo”, essa narrativa se torna uma ferramenta poderosa para a construção de uma unidade ideológica e para mobilizar o apoio de certos setores da sociedade. Esse padrão já foi observado em momentos históricos anteriores, como durante o período que culminou no chamado comumente de Golpe Militar de 1964. Isso destaca a recorrência desse tipo de estratégia retórica ao longo do tempo, demonstrando como o interdiscurso influencia a formação e evolução das ideologias e discursos políticos.

O interdiscurso molda a percepção coletiva ao fornecer elementos, representações e estereótipos pré-existentes sobre o “comunismo”. Mesmo que a compreensão real dos princípios e nuances do “comunismo” seja limitada ou distorcida, o interdiscurso fornece um repertório de discursos e significados que podem ser ativados para criar uma narrativa convincente. Assim, o “comunismo” se torna um alvo conveniente para a construção de uma unidade ideológica, pois é associado a valores negativos e temidos por parte da sociedade.

O interdiscurso, portanto, desempenha um papel crucial na formação e difusão dessa narrativa, contribuindo para a construção de uma identidade coletiva e para a mobilização política.

Colagens do macrocenário – fragmentos do dizer, fissuras e sentidos

No cenário conturbado e desafiador da pandemia do “Novo Coronavírus”, ainda em 2020, o Brasil tem testemunhado um preocupante surgimento de atos antidemocráticos, que tomaram forma a partir de 31 de maio. Estes eventos geraram apreensão e acenderam, desde o começo, alertas sobre a saúde da democracia no país.

Nesse contexto, manifestações ocorreram com pautas extremistas, incluindo pedidos de intervenção militar e, até mesmo, o fechamento das instituições fundamentais da nação, como o Supremo Tribunal Federal (STF) e o Congresso Nacional. Esse fenômeno alarmante não apenas representava uma ameaça direta ao funcionamento democrático do país, como também lançava luz sobre questões profundas que desde sempre permearam a sociedade brasileira de forma latente, apenas silenciadas com a redemocratização do país e a Constituição Cidadã, de 1988. Os atos antidemocráticos não surgiram em um vácuo. Eles refletem uma combinação de fatores, incluindo polarização política, descontentamento social e, em muitos casos, a propagação de informações falsas e teorias conspiratórias. A conjuntura da pandemia, com suas consequências socioeconômicas e de saúde pública, amplificou essas tensões, criando um terreno fértil para o surgimento desses movimentos que eram inflados por lideranças políticas de extrema direita. O discurso de ódio também foi usado como estratégia e procedimento desse grupo de pressão

Ao pedirem a intervenção militar e o fechamento das instituições democráticas, os participantes desses atos demonstram um descontentamento profundo com o sistema político e uma falta de confiança nas estruturas estabelecidas. Contudo, é crucial destacar que tais demandas representam

uma afronta aos princípios fundamentais da democracia, que pressupõe a separação de poderes e a pluralidade de vozes. Além disso, ao mesmo tempo em que defendiam atos antidemocráticos como fechamento do STF e do Congresso, conclamavam a participação das Forças Armadas, que no recente chamado Golpe de 1964 instituíram no país um regime opressor com a supressão de todos os direitos, em especial, o direito de expressão e de livre manifestação.

As cenas discursivas que constituem nosso corpus de análise envolvem a formação discursiva dos manifestantes golpistas de 8 de janeiro, bem como os meses que antecederam esse ato de violência contra a democracia, e revelam uma complexa teia de ideologias, narrativas e retóricas extremistas. Ao longo desse período, observamos a emergência de discursos que questionam a legitimidade das instituições democráticas, promoveram teorias de conspiração e propagaram desinformação. Esses dizeres extremistas foram frequentemente articulados em plataformas de mídia social e veículos de comunicação alternativos, nos quais a polarização política e o sensacionalismo desempenham um papel crucial. A retórica utilizada muitas vezes enfatiza a retaliação, a defesa do que os manifestantes veem como valores tradicionais ameaçados e a necessidade de tomar medidas drásticas para preservar o que consideram a verdadeira ordem. O gesto de leitura que estrutura esses discursos extremistas é moldado pela amplificação seletiva de informações, reforçando crenças preexistentes e criando um ambiente de intensa radicalização. Esse cenário destaca a importância crítica da análise do discurso para desvelar as estratégias retóricas que alimentam a ascensão do extremismo político e suas consequências para a democracia.

O inquérito 4.828, que versa sobre os atos antidemocráticos ocorridos no país em abril de 2020, emerge como um relevante ponto de análise no contexto das condições de produção discursiva e dos posicionamentos ideológicos da extrema direita alinhada ao governo de Jair Messias Bolsonaro (2018-2022). Durante esse mês, uma série de manifestações e protestos teve lugar, marcados por uma retórica intensa que clamava por intervenção militar e pelo fechamento das instituições democráticas, notavelmente o Supremo Tribunal Federal (STF) e o Congresso Nacional.

FA compreensão desse inquérito à luz da Análise do Discurso (AD) revela uma interseção complexa entre as condições socio-políticas que moldaram a emergência desses atos e os posicionamentos ideológicos que fundamentam a extrema direita. A presença de uma narrativa antidemocrática e antissistêmica é reflexo das dinâmicas discursivas alimentadas por essa corrente política que, muitas vezes, busca criar um imaginário no qual a democracia é concebida como um obstáculo para a realização de uma ordem social alinhada a seus ideais.

Nesse sentido, o inquérito se apresenta como um ponto de inflexão, no qual as condições de produção do discurso antidemocrático são escrutinadas, desvendando o papel das lideranças da extrema direita em fomentar discursos de polarização e antagonismo institucional. As narrativas conspiratórias e a disseminação de informações falsas, que frequentemente caracterizam essas manifestações, podem ser compreendidas como estratégias discursivas utilizadas para minar a confiança nas instituições democráticas e fortalecer a adesão ideológica de seus seguidores.

A análise do inquérito 4.828 à luz da AD nos permite examinar de que maneira os posicionamentos ideológicos da extrema direita, alinhada ao governo Bolsonaro, se

inscrevem nos discursos e como esses discursos são influenciados pelas condições de produção sociopolíticas. A convergência de ideias que enaltecem valores autoritários e questionam a legitimidade da democracia revela uma dinâmica discursiva complexa, em que os atos antidemocráticos se inserem como uma estratégia de confronto com a ordem institucional vigente, fundamentada em valores democráticos. Portanto, o inquérito não apenas investiga eventos pontuais, mas oferece uma lente através da qual podemos compreender as intrincadas relações entre discurso, ideologia e contexto na construção da realidade política do Brasil contemporâneo.

Desdobramentos do inquérito 4.848

O Inquérito 4.828, conduzido pelo Supremo Tribunal Federal (STF), investigou uma série de atos antidemocráticos e supostos crimes contra a ordem social ocorridos no Brasil. Entre os principais eventos e ações apontados no âmbito desse inquérito, destacam-se:

Manifestações de 19 de abril de 2020: Protestos ocorridos em frente ao Quartel-General do Exército em Brasília, que contaram com discursos e faixas pedindo a volta do regime militar e a intervenção militar; Protesto de 31 de maio de 2020: Como mencionado anteriormente, esse protesto em Brasília teve como característica central faixas pedindo o fechamento do STF e do Congresso, bem como a defesa de uma intervenção militar; Rally “Fora da Ordem”: Evento realizado em Brasília em 13 de junho de 2020, no qual houve confronto entre manifestantes e a polícia, com a presença de discursos e ações que incitaram a violência contra as instituições democráticas; Atos em Brasília e São Paulo: Diversos outros protestos que ocorreram em diferentes datas e locais, com ações que envolviam faixas e discursos contra as

INQUÉRITO 4.828 DISTRITO FEDERAL

RELATOR : MIN. ALEXANDRE DE MORAES
AUTOR(A/S)(ES) : MINISTÉRIO PÚBLICO FEDERAL
PROC.(A/S)(ES) : PROCURADOR-GERAL DA REPÚBLICA

DECISÃO

O presente Inquérito 4.828/DF foi instaurado, por requerimento da Procuradoria Geral da República, para “a apuração de fatos ocorridos no dia 19 de abril de 2020 e seus antecedentes”, em virtude da ocorrência de “aglomerações de indivíduos diante de quartéis do Exército brasileiro das quais foram noticiadas pretensões de animosidade entre as Forças Armadas e as instituições nacionais”.

A Polícia Federal apresentou Relatório Parcial de Investigação (SR/PF/DF 2020.0124709), datado de 18/12/2020, com o resultado dos atos de investigação no presente inquérito, contemplando o atual estado das investigações, considerando as diligências realizadas, os relatórios de análise de material elaborados e as pendências existentes, submetendo proposições investigatórias à apreciação.

No Relatoria de Investigação apresentou a Autoridade Policial as seguintes “hipóteses criminais”:

Nos termos do artigo 4º, inciso III, da Instrução Técnica nº 01-DICOR/PF, de 19 de dezembro de 2018, apresentam-se a seguir duas hipóteses criminais atualizadas e identificadas a partir da análise dos elementos objetivamente identificados nos autos, considerando a exploração e a análise do material obtido e apreendido, os acessos aos dados bancários, fiscais e telemáticos, as diversas oitivas realizadas, em conjugação com as informações e relatórios policiais produzidos, a qual, para subsistir, necessitarão de outros atos de investigação.

Fonte: https://www.migalhas.com.br/arquivos/2021/7/811B73CF292CC7_Inq4828-MinutaFinal-assinada.pdf

Cena 02 – 31 de maio de 2020

Figura 2 – Ato pró-Bolsonaro em Brasília

Ato pró-Bolsonaro em Brasília reúne manifestantes em defesa de medidas inconstitucionais

Protesto tinha faixas com pedidos de fechamento do Supremo Tribunal Federal e do Congresso além da defesa de uma intervenção militar. Reivindicações vão contra a Constituição.

Por Gustavo Garcia e Márcio Falcão, G1 e TV Globo — Brasília

31/05/2020 0h45 · Atualizado há 3 anos



Fonte: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2020/05/31/manifestantes-fazem-ato-em-brasilia-em-apoio-a-bolsonaro-e-em-defesa-de-medidas-inconstitucionais.ghtml>

instituições democráticas, pedindo intervenção militar e defendendo o fechamento de poderes; Organização e financiamento: Investigação sobre a organização e financiamento desses atos antidemocráticos, buscando identificar os envolvidos e suas motivações.

O Inquérito 4.828 foi instaurado pelo STF para apurar possíveis ameaças à ordem democrática e às instituições, visando a preservar a estabilidade e o funcionamento do Estado de Direito no Brasil. Ele representou uma medida importante para investigar e compreender as ações que poderiam representar riscos à democracia e à integridade das instituições nacionais.

O protesto ocorrido em 31 de maio de 2020, caracterizado pelas faixas que clamavam pelo fechamento do Supremo Tribunal Federal (STF), do Congresso Nacional e pela defesa de uma intervenção militar, mobilizam-nos para uma análise especialmente no que tange à formação ideológica e à formação discursiva subjacentes a tais reivindicações, que claramente vão de encontro aos princípios fundamentais da Constituição.

Através da lente da AD, é possível compreender que as formações ideológicas que impulsionaram essas demandas têm raízes profundas nas dinâmicas discursivas e nos posicionamentos políticos da extrema direita. Essa corrente política constrói sua identidade em torno de uma narrativa que, muitas vezes, rejeita princípios democráticos e busca estabelecer uma ordem autoritária baseada em seus próprios valores e crenças. Nesse contexto, a reivindicação por uma intervenção militar e pelo fechamento das instituições democráticas é um reflexo direto da formação ideológica que enxerga essas medidas como uma forma de combater o que consideram ameaças à sua visão de sociedade.

No entanto, ao analisar essa situação sob a perspectiva da formação discursiva, é

evidente que as reivindicações feitas no protesto de maio de 2020 vão de encontro não apenas à ordem constitucional, como também à construção histórica da democracia no Brasil. A Constituição de 1988, conquista emblemática após um período ditatorial, estabeleceu os alicerces da democracia, da separação de poderes e dos direitos fundamentais. As formações discursivas presentes nesse protesto, contudo, parecem negar esse contexto histórico e a complexidade das relações institucionais que foram construídas ao longo dos anos.

É importante destacar que a AD não apenas busca analisar os discursos em sua superfície, mas também investigar as condições de produção que os possibilitam. Nesse caso, as reivindicações antidemocráticas refletem a interação complexa entre formação ideológica e formação discursiva, evidenciando como determinadas crenças e valores são sedimentados nos discursos e como esses discursos, por sua vez, alimentam e fortalecem essas crenças. A análise desses eventos à luz da AD é um convite à reflexão sobre a influência mútua entre discurso, ideologia, contexto histórico e político, além de destacar os perigos que a negação das bases democráticas pode representar para a estabilidade e a coesão social de um país. Parte superior do formulário

A formação ideológica se relaciona com as crenças, valores e visões de mundo que indivíduos e grupos adquirem e compartilham, muitas vezes influenciados por fatores históricos, sociais e culturais. Nas manifestações de 07 de setembro, foi possível perceber a presença de formações ideológicas diversas, algumas alinhadas a um projeto político específico, enquanto outras buscavam expressar insatisfação com o cenário vigente.

Já a formação discursiva, dentro do arcabouço da AD, diz respeito aos conjuntos de enunciados que compartilham uma lógica

Manifestantes carregam faixas com frases antidemocráticas em ato a favor de Bolsonaro em Goiânia

Muitos foram vestidos de verde e amarelo e levaram bandeiras do Brasil. No local, estiveram expostos cartazes com frases antidemocráticas e foram realizados discursos a favor do presidente.

Por Gabriela Macêdo, g1 Goiás

07/09/2022 16h47 · Atualizado há 10 meses



Fonte: <https://g1.globo.com/go/goias/noticia/2022/09/07/manifestantes-fazem-ato-a-favor-de-bolsonaro-no-parque-vaca-brava-em-goiania.ghtml>

Cena 04 – o não-reconhecimento do resultado das urnas

Figura 4 – Atos antidemocráticos em 24 estados

Bolsonaristas se reuniram em atos antidemocráticos em 24 estados e no DF

Os apoiadores do presidente Jair Bolsonaro (PL) pediam intervenção militar o que é inconstitucional, e "intervenção federal com Bolsonaro no poder".

Por g1

02/11/2022 16h09 · Atualizado há 9 meses



Fonte: <https://g1.globo.com/politica/eleicoes/2022/noticia/2022/11/02/atos-bolsonaristas-quarteis-brasil.ghtml>

ca, regras e sentidos comuns. No contexto das manifestações, diferentes grupos produziram discursos que buscavam representar suas posições e demandas. Tais discursos, muitas vezes veiculados por meio de faixas, palavras de ordem e discursos proferidos, são influenciados pela formação ideológica e se inserem em formações discursivas específicas.

Um olhar crítico da AD pode também revelar como alguns desses discursos podem confrontar princípios democráticos, desafiando a ordem constitucional e os valores que sustentam a sociedade. Nesse sentido, é importante notar que as manifestações podem trazer à tona questões sobre os limites entre liberdade de expressão e discursos que incitem ações que ameacem a estabilidade democrática.

Portanto, ao analisar os eventos de 07 de setembro de 2022 sob a perspectiva da Análise do Discurso francesa, é possível explorar as conexões entre formação ideológica e formação discursiva, destacando como os posicionamentos políticos e os discursos veiculados refletem e perpetuam certas visões de mundo, ao mesmo tempo em que podem desafiar os fundamentos democráticos da sociedade.

A reunião de apoiadores do presidente Jair Bolsonaro em atos antidemocráticos, ocorrida em 02 de novembro de 2022, e sua demanda por intervenção militar e intervenção federal com Bolsonaro no poder, oferecem um campo de análise intrigante à luz da Análise do Discurso (AD) francesa, principalmente ao examinar os conceitos de formação ideológica e formação discursiva.

A formação ideológica desses apoiadores é de suma importância para compreender o contexto desses atos. Através da AD, podemos explorar como determinadas crenças, valores e perspectivas políticas são forjadas e disseminadas entre esses indivíduos. A ideia de intervenção militar ou a

permanência de Bolsonaro no poder podem estar enraizadas em uma formação ideológica que prioriza a autoridade, a ordem rígida e a negação de ideias ou movimentos que discordem da visão estabelecida.

Ao mesmo tempo, tais demandas e discursos se inserem em formações discursivas específicas. A AD nos permite analisar como essas reivindicações são construídas linguisticamente, como são propagadas em faixas, slogans e discursos, e como elas se conectam com outras formações discursivas que compartilham lógicas semelhantes. Isso revela não apenas a maneira como as ideias são comunicadas, mas também como são legitimadas e ganham adesão.

É essencial destacar que a própria natureza das reivindicações, como a intervenção militar e a permanência de um líder no poder (eleito democraticamente em 2018, pelo voto popular e com urnas eletrônicas), pode suscitar reflexões sobre a relação com os princípios democráticos. A AD pode ajudar a examinar como esses discursos podem desafiar ou subverter as bases da democracia, explorando se eles promovem um espaço de debate aberto e plural ou se, pelo contrário, buscam silenciar vozes discordantes e enfraquecer as instituições democráticas.

Figura 5 – Bolsonaroistas contrários ao resultado da eleição presidencial



Fonte: <https://g1.globo.com/politica/eleicoes/2022/noticia/2022/11/02/atos-bolsonaristas-quarteis-brasil.ghtml>

Cena 05 – Os acampamentos e os crimes contra a democracia

Figura 6 – Acampamentos golpistas

Entenda como acampamentos golpistas montados depois da eleição resultaram em atos de violência e terrorismo em Brasília

Bolsonaristas que defendem pautas antidemocráticas se concentraram em frente a quartéis após a vitória de Lula (PT). Quatro pessoas foram presas suspeitas de envolvimento em atos de vandalismo em Brasília.

Por g1 — São Paulo
30/12/2022 0h13 · Atualizado há 7 meses



Fonte: <https://g1.globo.com/df/distrito-federal/noticia/2022/12/30/entenda-acampamentos-bolsonaristas-violencia-terrorismo.ghtml>

Os acampamentos antidemocráticos em frente aos quartéis, após o segundo turno de um processo eleitoral, representam um fenômeno intrigante. No âmbito da formação ideológica, esses acampamentos podem refletir uma convicção arraigada em certos grupos de que as instituições democráticas são inadequadas ou deslegitimadas de alguma forma. Através da AD, podemos examinar como essas crenças são construídas e disseminadas, muitas vezes, ancoradas em narrativas que questionam a integridade do processo eleitoral ou promovem teorias conspiratórias. Essas formações ideológicas podem ser influenciadas por fatores históricos, sociais e culturais, e a AD permite analisar como elas se entrelaçam com discursos e práticas.

Do ponto de vista das formações discursivas, os acampamentos podem ser vistos como espaços onde tais crenças são materializadas e legitimadas através da linguagem. A AD nos permite investigar como os participantes desses acampamentos constroem e compartilham discursos que reforçam sua visão antidemocrática. Isso pode envolver o uso de slogans, faixas, discursos orais e mídias sociais para disseminar e consolidar sua mensagem. Além disso, a análise das formações discursivas pode revelar como esses discursos dialogam com outras narrativas presentes na sociedade, criando conexões e reforçando identidades de grupo.

Um aspecto relevante a ser considerado é como esses acampamentos e seus discursos podem se relacionar com a dinâmica política mais ampla. Através da AD, podemos explorar se esses discursos estão em consonância com as normas democráticas e se contribuem para um ambiente de debate aberto e plural, ou se, ao contrário, buscam minar a confiança nas instituições democráticas e no processo político. Além disso,

a análise pode revelar como esses acampamentos e discursos podem influenciar a opinião pública e moldar percepções sobre a legitimidade do governo eleito.

Em sendo assim, a análise dos acampamentos antidemocráticos em frente aos quartéis sob a perspectiva da AD francesa nos convida a investigar as complexas interações entre formações ideológicas e discursivas, examinando como as crenças políticas são construídas e disseminadas através da linguagem. Além disso, nos ajuda a entender como esses discursos podem impactar a dinâmica política e a saúde democrática de uma nação, destacando a importância de uma análise crítica e contextualizada desses fenômenos.

Cena 06 – 8 de janeiro - a apoteose de um crime anunciado

Figura 7 – Depredação das Palácios dos Três Poderes do Estado

Terrorismo em Brasília: o dia em que bolsonaristas criminosos depredaram Planalto, Congresso e STF

Sedes dos 3 poderes foram destruídas em um ataque sem precedentes na história do Brasil. Lula decretou intervenção na segurança do DF, e Alexandre de Moraes afastou governador por 90 dias.

Por g1

08/01/2023 18h12 - Atualizado há 6 meses



Bolsonaristas radicais, golpistas e criminosos invadiram e depredaram neste domingo (8) o **Congresso Nacional**, o Supremo Tribunal Federal (STF) e o Palácio do Planalto, sede da Presidência da República, em **Brasília**.

O ataque às sedes dos 3 Poderes e à democracia é sem precedentes na história do Brasil. Os **terroristas** quebraram vidraças e móveis, vandalizaram obras de arte e objetos históricos, invadiram gabinetes de autoridades, rasgaram documentos e roubaram armas.

O prejuízo ao patrimônio público, de todos os brasileiros, ainda não foi calculado. Até o fim da noite deste domingo, pelo menos 300 pessoas haviam sido presas.

Fonte: <https://g1.globo.com/df/distrito-federal/noticia/2023/01/08/o-dia-em-que-bolsonaristas-invadiram-o-congresso-o-planalto-e-o-stf-como-isso-aconteceu-e-quais-as-consequencias.shtml>

Os atos golpistas ocorridos em Brasília em 8 de janeiro de 2022 podem ser analisados à luz da Análise do Discurso (AD) considerando as formações ideológicas, formações discursivas e a relação com o interdiscurso que constitui a rede de dizeres. Nessa perspectiva, podemos compreender como esses atos se inserem em um contexto mais amplo de construção de sentidos e mobilização política.

As formações ideológicas desempenham um papel central na interpretação dos atos golpistas. Elas representam conjuntos de valores, crenças e visões de mundo que orientam a compreensão e a ação dos indivíduos. No caso dos atos de 8 de janeiro,

as formações ideológicas podem estar ligadas a discursos de descontentamento, polarização política e defesa de uma determinada agenda. Essas formações ideológicas moldam as percepções dos participantes, influenciando como eles interpretam e dão significado aos eventos.

As formações discursivas, por sua vez, são conjuntos de práticas discursivas que compartilham determinadas características linguísticas e temáticas. Elas são moldadas pelas formações ideológicas e contribuem para a disseminação de certos discursos. No contexto dos atos golpistas, as formações discursivas podem envolver discursos de ruptura institucional, deslegitimação de

autoridades democráticas e apelo a uma suposta “salvação” do país. Essas formações discursivas são construídas e compartilhadas entre os participantes dos atos, contribuindo para a coesão do grupo e para a disseminação das mensagens propagadas.

O interdiscurso, que constitui a rede de dizeres presente na sociedade, também desempenha um papel relevante na análise dos atos golpistas. O interdiscurso engloba os discursos e saberes que circulam socialmente e que são mobilizados na produção de novos discursos. No caso dos atos de 8 de janeiro, o interdiscurso pode incluir elementos de discursos de conspiração, teorias da conspiração, retórica antigovernamental e outros elementos que contribuem para a construção das narrativas presentes nos atos. O interdiscurso permite que os participantes ativem repertórios discursivos pré-existentes para construir suas mensagens e argumentos.

Assim, ao analisar os atos golpistas de 8 de janeiro sob a perspectiva da AD, é essencial considerar as formações ideológicas que moldam as percepções, as formações discursivas que estruturam os discursos e o interdiscurso que fornecem os elementos discursivos utilizados na construção das mensagens. Essa abordagem permite compreender como os atos se inserem em uma complexa teia de significados e relações discursivas, revelando as conexões entre linguagem, ideologia e práticas política.

Considerações Finais: Ensaando um final

Os atos antidemocráticos, quando interpretados sob a lente da Análise do Discurso, revelam-se como gestos carregados de significados complexos e multifacetados. Ao examinarmos esses atos à luz das formações ideológicas e formações discursivas, torna-se evidente que eles não são meramente manifestações isoladas, mas sim pro-

duzidos de contextos sociais e políticos mais amplos. As formações ideológicas que permeiam esses atos direcionam as percepções dos participantes, influenciando a maneira como eles interpretam a realidade política e social, e conferindo um senso de unidade e pertencimento ao grupo.

As formações discursivas presentes nos atos antidemocráticos fornecem as estruturas linguísticas e temáticas através das quais os participantes expressam suas demandas e posicionamentos. Esses discursos não são apenas reflexos das crenças individuais, mas sim resultado da interação com o interdiscurso, que traz consigo uma série de discursos já existentes na sociedade. Assim, os atos podem ser vistos como momentos em que os indivíduos ativam repertórios discursivos preexistentes para construir suas mensagens, ao mesmo tempo em que produzem novos sentidos através dessa interação.

Ao adentrar no âmbito dos atos antidemocráticos, diversos sentidos irrompem desses dizeres golpistas. Esses sentidos podem variar desde a defesa de valores tradicionais até a deslegitimação de instituições democráticas, passando pela expressão de insatisfações econômicas e sociais. Além disso, os atos podem ser interpretados como tentativas de mobilização política, visando à aglutinação de setores da sociedade em torno de uma determinada agenda. A Análise do Discurso nos permite explorar esses sentidos de maneira mais profunda, desvendando as relações entre linguagem, ideologia, poder e práticas sociais.

Portanto, os atos antidemocráticos representam um campo fértil para a investigação da complexidade discursiva e ideológica que permeia as dinâmicas políticas e sociais. Através da Análise do Discurso, somos capazes de desvendar as múltiplas camadas de sentidos presentes nesses gestos, compreendendo como as formações ideológicas e

formações discursivas se entrelaçam para dar forma às manifestações políticas. Ao reconhecer a diversidade de sentidos que podem emergir desses atos, somos levados a uma compreensão mais profunda das dinâmicas sociais e dos processos de construção discursiva que moldam nosso mundo político.

Referências

ALTHUSSER, L. Ideologia e aparelhos ideológicos de estado. Lisboa: Presença-Martins Fontes, 1974.

ALTHUSSER, L. Posições I. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1978. COURTINE, J. J. O conceito de formação discursiva. *Langages*, 62, 1981.

FOUCAULT, M. A Arqueologia do Saber. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1986.

HENRY, P. A ferramenta imperfeita: língua, sujeito e discurso. (Tradução de Maria Fausta P. de castro) Campinas: Editora da Unicamp, 1992. (Título original: *Le mauvais outil: langue, sujet et discours*).

MALDIDIER, D. A Inquietação do Discurso. (Re)Ler Michel Pêcheux hoje.

Campinas (SP): Ed. Pontes, 2003 (tradução Eni P. Orlandi).

ORLANDI, E. Ler o arquivo hoje. In: ORLANDI, Eni. (org.) Gestos de Leitura. Da história do discurso. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1994.

ORLANDI, E. Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico. Rio de Janeiro: Vozes, 1996.

ORLANDI, E. P. Análise do discurso: princípios e procedimentos. São Paulo: Pontes, 2012.

HENRY, Paul. A ferramenta imperfeita: língua, sujeito e discurso. Trad. brasileira de Maria Fausto P. de Castro. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1992

PÊCHEUX, M. O discurso: estrutura ou acontecimento. 7. ed. São Paulo: Pontes Editora, 2002.

PÊCHEUX, M. O mecanismo do (des)conhecimento ideológico. In: ZIZEK, Slavoj (org.). Uma mapa da ideologia. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

PÊCHEUX, M. Semântica e Discurso: uma crítica à afirmação do óbvio. 2. ed. São Paulo: Unicamp, 1997.

O INDÍGENA E A CIDADE: ESPAÇOS DE SIGNIFICAÇÃO

Edineth S. França (UNEMAT)¹

Ana Luiza Artiaga R. da Motta (UNEMAT)²

RESUMO: Buscamos, nesta escrita, compreender, pelo discurso urbano, o jurídico, em relação ao sujeito indígena Tapirapé (Apyãwa) perguntando como a forma-sujeito jurídico incide sentidos sobre o sujeito indígena. Pelas análises, observamos, a posição jurídica do Estado Nacional e das políticas urbanas e administrativas, sentidos que entrecruzam o sujeito, o espaço, especificamente, a comunidade indígena dos Apyãwa, os que vivem na aldeia Tapi'itãwa, no território indígena (TI) Urubu Branco no município de Confresa, no interior do Estado de Mato Grosso.

Palavras-chave: Discurso. Sujeito. Espaço. Tapirapé. Cidade.

THE INDIGENOUS AND THE CITY: SPACES OF SIGNIFICATION

ABSTRACT: In this work, we seek to understand the juridical, through urban discourse, in relation to the indigenous subject Tapirapé (Apyãwa) by asking how the juridical form-subject affects meanings on the indigenous subject. By means of analyses, we observe the juridical position of the National State and the urban and administrative policies, meanings that intertwine the subject and space, particularly the indigenous community of the Apyãwa, those who live in the Tapi'itãwa village in the indigenous territory (TI) Urubu Branco, in the municipality of Confresa in the state of Mato Grosso.

Keywords: Speech. Subject. Space. Tapirapé. City.

1 Doutora em Linguística (UNEMAT). E-mail: edineth.sousa@unemat.br. Este artigo é parte da minha tese de doutorado, intitulado "A Aldeia, a Takãra e a Cidade: uma abordagem discursiva da relação sujeito, sentidos e o espaço de vida dos Tapirapé", sob orientação da profa. Dra. Ana Luiza Artiaga R. da Motta. Revisado para esta publicação.

2 Doutora em Linguística (UNICAMP). E-mail: analuzart@unemat.br. Professora do Departamento de Letras da Universidade do Estado de Mato Grosso, aposentada, e colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Linguística PPGL/UNEMAT.

Não há espaço na cidade para o indígena e a vida urbana torna-se muito complicada.

(Koria Tapirapé)

Há distintas formas de pensar um estudo sobre a cidade e isto recai, determinantemente, à inscrição teórica. Nesta escrita buscamos, pela teoria da Análise de Discurso cunhada por M. Pêcheux, na França, e desenvolvida por E. Orlandi, no Brasil, compreender como a relação aldeia/cidade/aldeia se constitui, a partir da posição jurídica do Estado Nacional e das políticas urbanas e administrativas da cidade, que entrecruzam a comunidade indígena dos Apyãwa (conhecidos na literatura linguística, sociológica e antropológica como Tapirapé), mais especificamente os que vivem na aldeia Tapi'itãwa, no território indígena (TI) Urubu Branco, localizado em Confresa, no nordeste do Estado de Mato Grosso. Devemos registrar que a aldeia dos Tapirapé está localizada a 28km da cidade de Confresa - MT.

O corpus que constitui a pesquisa, citamos: a Constituição Federal de 1988, a Lei Orgânica e o Plano Diretor do município de Confresa e trabalhos acadêmicos (dissertações de mestrado) de indígenas Tapirapé. Buscamos, pelos recortes e análises, refletir sobre o sujeito no batimento entre o político e o ideológico. Observar a relação constitu-

ída com a aldeia e/ou a cidade, duas formas históricas distintas que vertem sobre o espaço em que se significa os Tapirapé – formas significadas e hierarquizadas, por uma memória urbana ocidental, que é dominante, que se atualiza no percurso sócio-histórico dos conceitos de “civilização” e de “cultura”, e é a partir dela que espaços e sujeitos são significados/hierarquizados (cf. RODRÍGUEZ-ALCALÁ, 2018, p. 62).

Com um olhar específico para a etnia Tapirapé, produzimos, pelo movimento da linguagem, leituras que incidem sobre o discurso urbano, o jurídico, observando a relação dos sujeitos indígenas, os Apyãwa, com os sentidos e o espaço, a partir do modo como o discurso urbano e jurídico rigorosamente organizam a cidade (urbanizada). Perspectiva que, segundo Orlandi (1999, p. 17), “reduz-se a um discurso técnico – o discurso (do) urbano – não chegando a ser uma resposta real do político. Restringe-se ao domínio dos efeitos do imaginário. Não os atravessa, fica neles”.

Para além do imaginário (do) urbano que constitui a cidade organizada, buscamos compreendê-la a partir de documentos reguladores dos espaços, enquanto mecanismos que sobrepõem discursivamente, pela força de atuação do Estado Nacional, limites físicos e ideológicos que definem a cidade, e incidem sob o sujeito Apyãwa, mesmo no espaço simbólico da aldeia, o qual, pelo imaginário urbano e legitimação do jurídico, se constitui “fora” da cidade.

Dedicamo-nos a ler o jurídico que institui a ordem e des-organiza os espaços (ORLANDI, 1999; MOTTA, 2010b) de vida dos Apyãwa; que diferencia, por sua organização e representatividade, as relações na sociedade (MOTTA, 2009), que define, por exemplo: o “Território Indígena Urubu-Branco” (Decreto Presidencial s/n. 1998), onde vivem os indígenas; a “Vila Tapiraguaia” e o “Distrito de Confresa” (Lei Municipal de Santa Te-

rezinha-MT, n. 92/1990); e “Confresa”, como uma cidade de Mato Grosso (Lei Estadual n. 5908/1991), constituída por uma sede urbana, parte de um território indígena “setor rural I”, um distrito, “Distrito de Veranópolis”, e o restante do território que corresponde às demais áreas de campo do município, agrovilas, fazendas, assentamentos da reforma agrária federal (cf. CONFRESA, 2020).

Tomamos como lugar de observação o discurso jurídico, pelos dispositivos legais do Estado, que dão a forma do sujeito-cidadão, instituindo-lhe a legitimidade de se fixar e de circular nos espaços da cidade. E discutimos, sobretudo, o modo como o Apyãwa resiste em sua forma-sujeito indígena e se movimenta, transgredindo, na/pela língua, as políticas que regem o social (urbanocêntrico) no/do espaço simbólico da cidade.

Para tanto, foi necessário produzir uma leitura da “política dos espaços” (ORLANDI, 1999; 2004; 2011a; 2012b; 2020), da “política de produção no espaço” (RODRÍGUEZ-ALCALÁ, 2003; 2014; 2020) e da “política de distinção dos espaços” (ORLANDI, 2011a; RODRÍGUEZ-ALCALÁ, 2014; PAYER, 2001).

Os sujeitos são significados a partir do espaço que ocupam, logo: “no território urbano, o corpo dos sujeitos e o corpo da cidade formam um, estando o corpo do sujeito atado ao corpo da cidade, de tal modo que o destino de um não se separa do destino do outro” (ORLANDI, 2004, p. 11).

De acordo com Orlandi (2003), a cidade constitui-se como um acontecimento por excelência na atualidade, de modo que, pelo viés do imaginário, é possível afirmar que o que é exterior à cidade é por ela significado. Com base na autora, podemos considerar que a existência da aldeia se dá atrelada à cidade, até mesmo pelo ideário urbano que concerne às projeções políticas dos dois espaços, os quais atam discursivamente, pela língua, mundos e sujeitos. Sendo assim, como compreender pelas bordas da signifi-

cação – sempre móveis (PAYER, 2001) – do discurso o que é a aldeia e o que é a cidade? O indígena é sujeito de qual espaço?

Dedicamo-nos a compreender a cidade, pelo discurso, enquanto materialidade significante (ORLANDI, 1999; 2001; 2003; 2004; 2011a; 2011b), regida por mecanismos simbólicos, ideológicos, determinados por uma memória do urbano. Para Orlandi (2012a), o discurso urbano produz uma memória que incide sobre os sujeitos e dá a ler o funcionamento discursivo no espaço simbólico da cidade.

Para Motta (2010a, p. 5), “pensar a cidade, enquanto espaço simbólico significa pensar a sua organização, os direitos e deveres que circulam na linguagem que a movimenta no fluxo do dia-a-dia”. Assim, tomar a cidade como espaço de observação, à luz teórica da Análise de Discurso, significa questioná-la enquanto lugar de administração dos sujeitos e dos sentidos, constituídos da incompletude e da contradição, próprias de um real que se produz, no interior das discursividades urbanas que ela movimenta em seu cotidiano.

Orlandi (1996) afirma que sujeitos e sentidos se constituem atados pelo funcionamento do social e do urbano. Assim, a forma da cidade mescla-se, ata-se, com a forma do sujeito: “a forma histórica do sujeito moderno é a forma capitalista caracterizada como sujeito jurídico, com seus direitos e deveres e sua livre circulação social” (cf. ORLANDI, 2012a, p. 228).

Souza (1994, p. 339), que discute de forma vasta sobre o “discurso indígena do sujeito jurídico”, tem apontado em seus trabalhos a dificuldade de se definir o estatuto das sociedades indígenas, dada a existência de um conjunto de leis, direitos e deveres (nas sociedades indígenas) que se diferem daquelas que sustentam o sistema jurídico brasileiro e regulam os sujeitos que vivem sob a sua jurisdição. Trata-se de um sujei-

to jurídico investido de uma forma-sujeito outra, segundo a autora, a “forma-sujeito índio”, atravessada por uma ideologia outra que não é a mesma que constitui os demais sujeitos, que se colocam em demais espaços, brasileiros.

Segundo Orlandi (2001, p. 14), a cidade e o seu modo de funcionamento tomada pelo social e o urbano, “vai refletir essa verticalidade da ordem social urbana no espaço horizontal, separando regiões, determinando fronteiras que nem sempre são da ordem do visível concreto, mas do imaginário sensível”. É o imaginário que projeta o urbano e estabelece uma “organização” da cidade (urbanizada). Contudo, a cidade em seu processo discursivo instaura o real, irrompe uma “ordem” que desenha suas contradições.

Conforme Orlandi (1999; 2001; 2004), a ordem e organização da cidade são planos discursivos distintos: a organização consiste em uma espécie de imaginário sobre a cidade, um plano descritivo, empírico, que é onde o imaginário do urbano se realiza. Já a ordem diz respeito ao domínio do simbólico com o real da história, em confronto com o político.

O imaginário urbano, vinculado ao social, determina o processo discursivo na cidade e, segundo Orlandi (1999, p. 16), “marca de maneira negativa o que lhe é estranho [...], exclui o que não é familiar, tingindo-o das cores do perigo e da ameaça, fechando sujeitos em sua grade de significação, imobilizando novos processos, estagnando possíveis sentidos da cidade”. Ainda segundo a autora, a urbanização que incide como um efeito imaginário do discurso do urbano funciona na forma de organização da cidade, preenchendo-lhe os espaços, instituindo sentidos que dão a forma “imaginária” da cidade. Contudo, a cidade, que se faz determinada pelo imaginário do urbano, também possui uma dimensão simbólica e política, que participam dos seus modos de significar.

Compreendemos que, é neste plano, que irrompe a “ordem” da cidade e que a tensiona enquanto espaço simbólico (urbanamente) significado.

Transpor uma leitura dos modos de funcionamento da organização da cidade e produzir uma compreensão da ordem simbólica e ideológica, significa tomar a língua na relação com a história; significa produzir gestos de leitura das estratégias discursivas do urbano desde a descrição à interpretação; significa acessar a dimensão de real da língua e da história (GADET; PÊCHEUX, 2004), e dos efeitos que produz sob os sujeitos dentro e fora da cidade (Cf. ORLANDI, 2001; 2004).

Nota-se que ao ler a cidade e seus modos de significar, seja nas relações que incidem em si mesma ou com o seu exterior (sentidos e sujeitos da aldeia, uma forma histórica do espaço de vida dos indígenas), tal como propomos neste trabalho, compete reconhecer que há um processo discursivo mais amplo, que assevera fissuras que demandam, pelo urbano, uma análise da cidade enquanto noção discursiva, “espaço-acontecimento-sujeito” (ORLANDI, 2003, p. 23). Um espaço “simbólico e político, constituído num processo discursivo (ideológico), cuja base material é a língua” (ORLANDI, 2003, p. 82). Leitura que, só acreditamos possível pela teoria da Análise de Discurso, que possibilita acessar a língua em sua materialidade constitutiva, isto é, “materialidade cujo corpo é o discurso” (SOUZA; AGUIAR, 2018, p. 342).

Centramos o olhar para questões que vão desde o funcionamento do discurso urbano, que, no movimento de um imaginário, situa o indígena no lado de fora da cidade, à mobilidade socioespacial dos sujeitos nos espaços públicos e privados da cidade.

O Sujeito e a Cidade – Estatutos e Regulamentos do Urbano

Sujeita à interpretação, a cidade precisa ser compreendida na relação linguagem e sociedade, que lhe constituem, tanto no tocante à interpretação que se faz pelo imaginário urbano, quanto pelo que escapa deste. Nesse sentido, cabe retomar aqui um ponto já assinalado por Orlandi (1999, p. 15), ao dizer que: “o urbanismo cristaliza-se como parte do imaginário que ‘interpreta’, de maneira a fixar o que é a cidade enquanto urbanidade”.

Na relação da cidade com os indígenas, observa-se o modo como a cidade recobre o espaço da aldeia e o processo de significação que acompanha o sujeito indígena, tanto nos limites simbólicos da aldeia quanto em movimentos que produz na cidade. Ressalta-se que a noção de movimento assume um ponto fulcral nas circunstâncias da relação sujeitos/espaço/sentidos, uma vez que, como proposto por Rodríguez-Alcalá (2003, p. 82), o movimento deve ser compreendido como uma noção estruturante da cidade.

Segundo Souza e Araújo (2010, p. 1), tradicionalmente, no discurso urbano funciona uma memória em que não se lê um indígena na vida urbana que se realiza na cidade, se constitui na força de um conflito entre identidade e alteridade, e evoca também a memória discursiva de “um ser de ficção” moldado por uma memória que exclui o “índio (do) urbano”, trata-se de um sujeito para o qual não há espaço na organização da cidade, é o “índio imaginário”, “ao qual se junta um sem número de valores ideológicos de todo gênero: o primitivo, o herói idealizado, o exótico, o ser ecológico, o político, e que, ao mesmo tempo, exclui o índio (do) urbano”.

O imaginário urbano organiza a cidade como um espaço ordenado, valorizado, constituído de “racionalidade”. Segundo Orlandi, (1999, p. 15), “do ponto de vista (do) urbano, os espaços da cidade não são ‘vazios’, são projetos, são já destinados”. Assim, o urbano instrumentaliza-se com a função de interditar o que é da cidade e o que lhe é exterior, de modo que, em seus feitos imaginários separa os sujeitos na/da cidade. Ainda segundo Orlandi, assim como o muro que movimenta o sentido de violência, visto que separa sujeitos e sujeitos, o urbano movimenta sentidos que silenciam a diferença, ao passo que o indígena, por exemplo, na condição de “não-urbano”, causa estranhamento no espaço da cidade.

Em alguns casos o movimento de sujeitos indígenas no espaço da cidade inspira cuidado, visto que produz uma ruptura pela memória histórica que se tem sobre o sujeito indígena, de sua vivência, antes, lida somente na aldeia. Assim, de certo modo, na atualidade, faz pensar em novos gestos de leituras e de formações imaginárias do sujeito na forma de organização do urbano. Isto se dá porque, conforme Orlandi (2011a), uma vez que a cidade pensada para além do aspecto empírico, que diz da sua organização, é regulada por uma política dos espaços: “não são apenas lugares esparsos, acidentes geográficos [os morros, favelas]. São divisões de trabalho, são hierarquias do poder (quase instituições), são indicadores de práticas”. (ORLANDI, 2011a, p. 48). Assim, a relação de movimento dos sujeitos na cidade, funcionam por essa política dos espaços.

Pensar a relação de movimento dos sujeitos determinada por uma política dos espaços, como pontuado por Orlandi (2011a), nos remete também aos confrontos simbólicos e sociais que se estruturam na “dimensão política de produção do espaço”, questão assinalada por Rodríguez-Alcalá (2014). Uma dimensão política que, segundo a au-

tora, é “marcada pela disputa pelo direito à ocupação do espaço e pela legitimidade do movimento: quem pode fixar-se e/ou circular por ele, onde e de que maneira” (RODRÍGUEZ-ALCALÁ, 2014, p. 279).

Ainda segundo Rodríguez-Alcalá (2003), a própria cidade constitui-se, por sua dimensão política, como um espaço específico de funcionamento do jurídico. Desse modo, é pelo jurídico que as disputas no interior das políticas de produção do espaço são administradas. Mesmo as sociedades indígenas³, que vivem na aldeia, segundo Rodríguez-Alcalá (2003), são recobertas pelo Estado, que:

determina a legitimidade de fixar-se no espaço e de circular nele, elaborando os mecanismos jurídicos, administrativos, técnicos, econômicos etc. para tanto. São processos promovidos pelo Estado nacional que instauram as fronteiras e o direito de estar dentro delas e/ou atravessá-las, no interior de um mesmo espaço (cidade/campo etc.). (RODRÍGUEZ-ALCALÁ, 2003, p. 83).

O Estado, segundo a autora, exerce seu poder na cidade e esta, determinada pela administração do Estado, regula também os sujeitos que vivem em outros espaços que não o seu, mas que pertencem ao Estado. Isto se dá porque “os habitantes do espaço do Estado são cidadãos, que etimologicamente significa habitante da cidade, mas que se aplica mesmo aos que vivem no campo” e, na aldeia (RODRÍGUEZ-ALCALÁ, 2003, p. 83).

É pela força de atuação do Estado que a cidade, na relação com o indígena, se marca na textualidade jurídica de instrumentos normativos do espaço simbólico que a

3 Em relação à política dos Espaços (ORLANDI, 1999; 2011a; RODRÍGUEZ-ALCALÁ, 2003; 2014), convém reiterar que uma aldeia indígena, embora constitua-se em oposição à cidade, não pode ser considerada como campo (Cf. RODRÍGUEZ-ALCALÁ, 2003, p. 69).

constitui. A título de exemplificação, tem-se documentos como Estatuto da Cidade, Lei Orgânica, Plano Diretor etc. De modo que, conforme Rodríguez-Alcalá (2003), o Estado legitima e administra o movimento de circulação e permanência dos sujeitos da/cidade.

Os documentos reguladores da cidade, aos quais o indígena, ainda que aldeado, também está sujeito, têm uma inscrição jurídica que provém especialmente da Constituição Federal de 1967, que em seu Art. 198 – trata sobre a terra habitada pelos silvícolas. Também o Estatuto do Índio, Lei n. 6001/1973 que diz:

Art. 1. - Esta Lei regula a situação jurídica dos índios ou silvícolas e das comunidades indígenas, com o propósito de preservar a sua cultura e integrá-los, progressiva e harmoniosamente, à comunhão nacional.

Parágrafo único. Aos índios e às comunidades indígenas se estende a proteção das leis do País, nos mesmos termos em que se aplicam aos demais brasileiros, resguardados os usos, costumes e tradições indígenas, bem como as condições peculiares reconhecidas nesta Lei.

O Parágrafo único, do art. 1º da Constituição de 1967, ao prescrever que as determinações das leis do país se estendem aos indígenas, “nos mesmos termos em que se aplicam aos demais brasileiros”, marca de modo flagrante a divisão histórica que mantém os indígenas separados entre sujeitos e sujeitos, que compõem a nação. Divisão que se faz na relação brasileiro e brasileiro-indígena; aldeia/cidade; cristão/desalmado; selvagem/civilizado. Contudo, independentemente do imaginário que o sobredetermina, em todo o tempo, o indígena não escapa da dimensão política que rege a administração dos espaços pelo Estado, ao pontuar pelo

Art.1º que estão “resguardados os usos, costumes e tradições indígenas, bem como as condições peculiares reconhecidas nesta Lei”.

A divisão sócio-histórica que aparece funcionando também na textualidade jurídica de distintas leis e atos normativos dos espaços e dos sujeitos da nação, situa o indígena como um “estrangeiro” em seu próprio território. Embora, o direito às terras que originalmente ocupa tenha sido assegurado desde 1680, através do Alvará Régio, que reconheceu os indígenas como “seus primários e naturais senhores” (CARNEIRO DA CUNHA, 1992, p. 22). Contudo, a legalidade jurídica não tem sido suficiente para evitar os intensos, constantes e, ao que nos parece, permanentes, conflitos, pela demarcação de seus territórios; ou mesmo a garantia efetiva após esta.

Desde a legislação colonial, aos indígenas coube a árdua tarefa de romper com as determinações do discurso europeu que opera na legislação brasileira sob a forma de autoria jurídica e com a hegemonia etnocêntrica que se sustenta nas leis do país, que impõem seus modos de atuação na forma do silêncio (do) indígena.

Após um amplo debate, registrado a princípio nos Anais da Assembleia Constituinte de 1823, o texto da Constituição Federal Brasileira chega a mencionar os indígenas, tratados como “índios bravos do Brasil”, com apontamentos para a “civilização” (SOARES, 2022; CARNEIRO DA CUNHA, 1986; 1992), mas o registro do indígena enquanto sujeito de direito, é posto pela primeira vez em um capítulo da Constituição Federal, em um capítulo vinculado ao título: “Da Ordem Social” (BRASIL, 2016, p. 133), quando finalmente, o “índio” passa a ter um “capítulo” na Carta Magna brasileira em vigor, como se lê a seguir:

Capítulo VIII

Dos índios

Art. 231. São reconhecidos aos índios sua organização social, costumes, línguas, crenças e tradições, e os direitos originários sobre as terras que tradicionalmente ocupam, competindo à União demarcá-las, proteger e fazer respeitar todos os seus bens.

[...]

Art. 232. Os índios, suas comunidades e suas organizações são partes legítimas para ingressar em juízo em defesa de seus direitos e interesses, intervindo o Ministério Público em todos os atos do processo. (BRASIL, 2016, p. 133).

A Constituição do Estado de Mato Grosso (1989) segue a mesma estrutura da Constituição Federal de 1988, que é organizada por “Títulos”, num total de 9 títulos que se subdividem em capítulos. Já a Constituição de Mato Grosso tem em sua unidade 05 títulos, no último, “Do Desenvolvimento Econômico e Social”, o indígena aparece como uma seção no interior do capítulo II – Da Ação Cultural – como se lê abaixo:

Capítulo II

Da Ação Cultural

[...]

Seção IV

Art. 261. O Estado cooperará com a União, na competência a este atribuída, na proteção dos bens dos índios, no reconhecimento de seus direitos originários sobre as terras que tradicionalmente ocupam e no respeito a sua organização social, seus usos, costumes, línguas e tradições.

[...]

Art. 262. O Estado manterá a Coordenadoria de Assuntos Indígenas com infra-estrutura e técnicos próprios, com objetivo de desenvolver e implementar uma política indigenista voltada para o bem-estar das nações indígenas existentes no território estadual. (MATO GROSSO, 2016, p. 115-116).

Ressalta-se a necessidade de considerar que há um percurso que se faz na legislação brasileira acerca dos direitos e da liberdade dos indígenas. Contudo, ainda que opere pelos mecanismos jurídicos e discursivos um sentido que generaliza os indígenas, segundo Perrone-Moisés (1992, p. 117), “havia no Brasil colonial, índios aldeados e aliados dos portugueses, e índios inimigos espalhados pelos ‘sertões’. À diferença irreduzível entre ‘índios amigos’ e ‘gentio bravo’ corresponde a um corte na legislação e política indigenistas”, de modo que, a legislação colonial, de base para as que a sucederam, instituiu políticas distintas para os indígenas do país.

Assim, pensar os sentidos que, na atualidade, sobrepõem as políticas, antes divididas, de administração dos espaços e dos sujeitos da nação, requer que se saiba que, antes mesmo da cisão que se faz entre indígenas em oposição ao não-indígena, ou ao

sujeito urbano, há uma diferença política, econômica e ideológica entre “índios” e “índios”, como efeito de sentidos de “índios livres”, aldeados e “aliados” do Estado. Diferença que se constitui de forma determinante para a compreensão da forma-sujeito “índio” e/ou indígena que é atravessada juridicamente pelo Estado. Trata-se, nesse caso, de uma diferença que se estabelece na ordem de subjetividade do indígena em questão, sustentada na correlação sujeito e sentido, como efeito de uma determinação que se dá “com toda evidência não só a sintaxe e fatores semânticos, mas também elementos ‘individualizantes’ ligados aos mecanismos do aparelho jurídico” (HAROCHE, 1992, p. 152).

É necessário levar em consideração, como assinalado por Motta (2009, p. 67), que, “pensar o intercâmbio entre o governo e a sociedade tem a ver com direitos e deveres, já que o sujeito individualizado pelo Estado é indissociável das questões políticas e sociais”. Nesse sentido, compreende-se que a forma-sujeito, que movimenta os indígenas brasileiros na sociedade, constitui-se como produto de distintos processos de individuação pelo Estado, no curso de administração, pelos dispositivos jurídicos, dos espaços, desde os descimentos aos atos administrativos da cidade.

Para a constituição das aldeias de descimentos, do final do século XVII e início do século XVIII, os indígenas “desceram” da liberdade no sertão/selva, regulados pela Carta Régia de 1647, Provisão Régia de 1656, Alvará Régio de 1680 e Carta Régia de 1701 (dentre outros), sob a orientação de que não podiam ser forçados, mas persuadidos em nome da salvação da alma, pela catequese e doutrinação, que resultou na anuência e, conseqüente ilusão de controle, repassada para a administração que seria gerida pelos religiosos que estavam a favor do Estado.

De acordo com Perrone-Moisés (1992, p. 119), os jesuítas passaram ao “governo es-

piritual” dos indígenas, garantidos principalmente pela Lei de Descimentos 1611 e Carta Régia de 1691, e ao “governo temporal”, este, sob a responsabilidade de um capitão da aldeia, conforme Lei de Provisão 1653; poder que se estendeu até a Lei instituída em 12 de setembro de 1663, que declara aos missionários apenas a administração espiritual nas aldeias.

Entre o período de 1702 a 1707, segundo a autora, foram elaborados diversos procedimentos normativos que afirmavam a negativa quanto à administração das aldeias de descimentos por parte dos indígenas, aos quais o fundamento legal das aldeias de repartição se apontavam com “vantagem” a exclusão dos demais indígenas ao que parecia ser os primeiros registros do direito a permanecerem nas terras em que já habitavam: o “prêmio que se há de dar às pessoas que os descerem à sua custa será o de repartirem só com elas durante a vida” (PERRONE-MOISÉS, 1992, p. 119).

Os descimentos – sob efeito do “prêmio” dado aos indígenas “livres”, “donos e senhores” de tais aldeias/descidas – passaram também por um efeito de subdivisão, dando lugar às aldeias de repartição. As parcelas que correspondiam à unidade dos descimentos também seguiram ordenamentos jurídicos, do discurso do europeu como dominador, “superior”, que em todo caso produziam uma justificativa para atestar o que chamavam de “incapacidade” dos indígenas de administrarem seus espaços e de promoverem configurações políticas organizacionais próprias.

A legitimidade e soberania sobre os espaços dos indígenas, conferida pelos legisladores em favor de si mesmos, parte de um imaginário europeu sobre o indígena. Como se lê em Carneiro da Cunha (1992), pressupostos apresentados por José Bonifácio (1823, p. 19 apud CARNEIRO DA CUNHA, 1992), da qual se lê:

Com efeito o homem no estado selvático e mormente o índio bravo do Brasil, deve ser preguiçoso; porque sendo vagabundo, na sua mão está arrancar-se sucessivamente em terrenos abundantes de caça ou pesca, ou ainda mesmo de frutos silvestres, e espontâneos; porque vivendo todo o dia exposto ao tempo não precisa de casas, e vestidos cômodos, nem dos melindres do nosso luxo; porque finalmente não tem ideia de propriedade, nem desejos de distinções e vaidades sociais, que são as molas poderosas, que põe em atividade o homem civilizado. (CARNEIRO DA CUNHA, 1992, p. 148).

Como efeito dos apontamentos registrados por Bonifácio, coube aos jesuítas a administração das aldeias de descimento e repartição, de modo que, do pouco que foi outorgado ao indígena como gestor do seu espaço, conta-se a figura do capitão-mor indígena, creditado por leis e decretos que vigoraram no período de 1798 a 1845. Contudo, o autogoverno indígena na administração das aldeias, foi alvo de ridicularização e inúmeras críticas, que, segundo Carneiro da Cunha (1992, p. 152), era vista pelos contemporâneos da época como “um simulacro de autogestão, sem qualquer poder real”.

De acordo com Perrone-Moisés (1992, p. 119), a Lei de 1755, o Diretório Pombalino de 1757 e a Lei de Direção 1759 reiteraram o discurso de incapacidade dos indígenas e movimentaram, na forma da lei, um imaginário que passa pelos descimentos, repartições, vilas e chega até a cidade na textualidade jurídica de leis orgânicas, planos diretores, códigos de postura dos sujeitos no espaço urbano, dentre outros.

Confresa – a normatização da cidade e dos sujeitos

Compreender a cidade na relação com o indígena, pelo movimento das significações discursivas, nos permite refletir sobre as diversas ordens de mecanismos de inscrição

dos indígenas não apenas pelos processos de urbanização, mas pelo efeito político das cidades (com as instituições e tecnologias que lhes são constitutivas), na configuração simbólica, geográfica e social dos indígenas. Daí a necessidade de compreender os atos normativos da cidade como lugar de funcionamento da hegemonia ocidental que se marca em efeitos de sentidos produzidos no espaço simbólico dos indígenas.

A cidade, na relação com organização dos espaços da nação brasileira, constitui-se como um instrumento que favoreceu a ascendência europeia, visto que ampliou a capacidade de implantação do colonialismo e consolidou-se como um lugar dos movimentos políticos e ideológicos que se faz determinantemente na e pela língua. Movimentos que procuramos olhar pelo modo como o indígena de Tapi'itãwa é inscrito em uma memória comum da cidade, em normas de civilidade, expressas na materialidade jurídica da Lei Orgânica do Município de Confresa-MT (2008), do Código de Posturas (Lei Complementar n. 167/2020) e Plano Diretor Participativo do Município de Confresa (Lei Complementar n. 165/2020).

A cidade de Confresa-MT, localizada na região nordeste de Mato Grosso, microrregião Norte Araguaia, distante cerca de 1180 km da capital, Cuiabá, teve sua emancipação política no ano de 1991; antes, na condição de agrovila, chamava-se Vila Tapiraguaia, posteriormente, Distrito de Confresa, e pertencia ao município de Santa Terezinha-MT.

Confresa possui uma economia pautada em atividades do campo, tanto da agricultura familiar, com mais de 6.000 famílias distribuídas em 14 Assentamentos da Reforma Agrária, quanto pela presença expressiva da lavoura de grãos, que tem estabelecido uma nova ordem social e econômica para os sujeitos do município.

Situada no entrecruzamento de uma rodovia federal (BR-158) com uma rodovia

estadual (MT-430), sua localidade favorece o acesso aos municípios circunvizinhos e as transações comerciais que têm lhe dado destaque na região como polo empresarial. Constitui-se como referência de segurança pública, educação e assistência à saúde.

Na área da saúde destaca-se a atual gestão do Consórcio Intermunicipal de Saúde Araguaia-Xingu (CISAX), por sediar o Polo Base de Saúde Indígena de Confresa, pertencente ao Distrito Sanitário Especial Indígena do Araguaia (DSEI/Araguaia), e pela oferta, através de empresas privadas, de serviços clínicos e diagnósticos em diversas áreas e níveis de complexidade da medicina.

Como polo educacional, Confresa conta com a presença do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Mato Grosso (Campus IFMT/Confresa), da Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT – Núcleo Pedagógico de Confresa), da Diretoria Regional de Educação da Secretaria de Educação de Mato Grosso (DRE/SEDUC-MT – Polo Confresa), a recente parceria firmada entre o poder executivo e a União das Faculdades Católicas de Mato Grosso (Projeto de Lei 066/2022), bem como o número significativo de instituições privadas de ensino superior e de línguas estrangeiras.

O município abriga parte do Território Indígena Urubu Branco e conta com a singularidade de um representante indígena na Câmara Municipal de Vereadores, a saber, o segundo indígena Tapirapé a compor o legislativo municipal em Mato Grosso. O vereador de Confresa, Reginaldo Kaorewygi Tapirapé, foi eleito em 2020 para a gestão 2021/2024, porém, outro indígena Tapirapé, Paulo Awarao'i Tapirapé, já havia sido eleito no ano de 1983, para legislar na cidade de Santa Terezinha; ocasião em que Confresa era um distrito daquele município.

Em 2010 o Instituto Brasileiro de Geografia Estatística (IBGE) registrou um total de 25.124 pessoas vivendo em Confresa, com

a estimativa de 32.076 para 2021. A julgar pelos últimos dados do IBGE/2010 e/ou de outras fontes que se possa ler sobre a população de Confresa, não conseguimos apontar um percentual dos indígenas que correspondem ao total de sujeitos vinculados juridicamente à cidade.

A princípio Confresa foi registrada, através da Lei Municipal n. 92/1990 como distrito rural do município de Santa Terezinha, e em 20 de dezembro de 1991, através da Lei Estadual n. 5908, o distrito foi elevado à categoria de cidade (cf. confresa.org, 20224). A lei de criação do município de Confresa regulamentou a área desmembrada dos municípios de Luciara, Santa Terezinha e Porto Alegre do Norte, a partir dos artigos 03, 04 e 05, produziu alterações nas leis n. 1940/1963; n. 4.177/1980, n. 5.010/1986, que estabeleciam limites territoriais respectivamente para o município de Luciara, Santa Terezinha e Porto Alegre do Norte e passou a determinar pelo discurso jurídico os limites físicos-geográficos da cidade de Confresa (cf. MATO GROSSO, 1991).

De acordo com o Plano Diretor da cidade (2020), há um perímetro que delimita a sede urbana de Confresa, regulamentado pela Lei Complementar n. 120/2016; há um distrito, “Veranópolis”, instituído pela Lei n. 76/97 e o restante do território o documento trata como área rural⁵, que, segundo art. 09, está dividida em oito unidades territoriais – Setor Rural – numeradas sequencialmente por algarismos romanos (CONFRESA, 2020, p. 7-8).

A aldeia Tapi’tãwa fica localizada no “Setor Rural I”, na parte do Território Urubu Branco que pertence ao município de Confresa, conforme dados do portal eletrônico

“Terras Indígenas no Brasil (2022)⁶, corresponde a aproximadamente 13% do TI Urubu Branco, num total de 22.448,98 ha. O restante da área do território indígena, cerca de 87%, é dividido entre os municípios de Porto Alegre do Norte e Santa Terezinha. Sendo assim, esse território indígena é regulado pelos princípios normativos das três cidades (Confresa, Porto Alegre do Norte e Santa Terezinha) e por documentos que o define como um espaço indígena, demarcado, registrado e homologado pelas leis do país. Já a aldeia em realce na nossa pesquisa, integra a divisão administrativa da cidade de Confresa, por conseguinte, sujeita-se à Lei Orgânica e objetos de leis complementares, sendo estes documentos também sobredeterminados pela Constituição Federal de 1988, a Constituição do Estado de Mato Grosso (1989) e pelo Estatuto da Cidade, que reúne dispositivos constitucionais das Leis n. 10.257/2001, n. 6.766/1979, n. 8.245/1991 e Decreto n. 5.790/2006 (cf. BRASIL, 2008).

A título de exemplificação selecionamos alguns dispositivos jurídicos da Lei Orgânica de Confresa e, dentre os objetos de leis complementares, especificados no Capítulo II “Do Poder Legislativo”, art. 51, tomamos também os incisos XVII “Código de Posturas” e IX “Plano Diretor de Desenvolvimento Integrado”.

De acordo com o art. 210 da Lei Orgânica (2008),

Art. 210. O Governo Municipal manterá processo permanente de planejamento, visando promover o desenvolvimento do Município, o bem-estar da população e a melhoria da prestação dos serviços públicos municipais.

Parágrafo único – O desenvolvimento do Município terá por objetivo a realização plena

4 Site oficial “Governo de Confresa”. Disponível em: <https://www.confresa.org>. Acesso em: 19 out. 2022.

5 Em 2010 foi definido, através do Decreto Presidencial n. 7352/2010 trata como campo a área definida como rural, pelo Instituto Brasileiro de Geografia Estatística (IBGE).

6 Portal Eletrônico Terras Indígenas no Brasil. Disponível em: <https://terrasindigenas.org.br>. Acesso em: 19 out. 2022.

de seu potencial econômico e a redução das desigualdades sociais no acesso aos bens e serviços, respeitadas as vocações, as peculiaridades e a cultura local e preservado o seu patrimônio ambiental, natural e construído. (CONFRESA, 2008, p. 54, grifos nossos).

III - Incentivar e garantir a utilização racional dos recursos naturais;

IV - O município observará ainda, o seguinte:

a. Fiscalização dos produtos agrotóxicos;

b. Incentivo à criação de métodos alternativos de controle de pragas e doenças da lavoura;

c. Implantação do desenvolvimento do setor de hortifrutigranjeiros e a promoção do consumo local.

Art. 223. Como principais instrumentos para o auxílio da produção na zona rural, o Município utilizará a assistência técnica, a extensão rural, o armazenamento, o transporte, o associativismo e a divulgação das oportunidades de créditos e de incentivos fiscais. (CONFRESA, 2008, p. 56, grifos nossos).

Como se lê no artigo 210 da Lei, a administração do município, sob a responsabilidade do governo municipal, deverá promover, dentre outras coisas, “o bem-estar da população” e a “melhoria da prestação dos serviços públicos” ofertados no município. Contudo, destaca-se que na referida lei inexistente menção dos indígenas Tapirapé como pertencentes ao conjunto de sujeitos que compõem a população de Confresa. Nem mesmo no parágrafo único do art. 221 e os artigos 222 e 223, que tratam especificamente da “atuação do município na zona rural”, os indígenas são apontados. Vejamos:

Art. 221. [...] Parágrafo único. A atuação do Município dar-se-á, inclusive, no meio rural, para a fixação de contingentes populacionais, possibilitando-lhes acesso aos meios de produção e geração de renda e estabelecendo a necessária infra-estrutura destinada a viabilizar esse propósito.

Art. 222. A atuação do Município na zona rural terá como principais objetivos:

I - Oferecer meios para assegurar ao pequeno produtor e trabalhador rural, condições de trabalho e de mercado para os produtos, a rentabilidade dos empreendimentos e a melhoria do padrão de vida da família rural.

II - Garantir o escoamento da produção, sobretudo o abastecimento alimentar;

O artigo 223 diz sobre os pequenos produtores rurais, artesãos, suas famílias e suas formas de associativismo, entretanto, de modo nenhum faz menção às especificidades dos indígenas Tapirapé, os quais integram parte da jurisdição do município, que é tratada no texto da lei como meio ou zona rural. Destaca-se que a lei precede o decreto presidencial n. 7352/2010 que define como campo a área apontada pela Fundação Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) como rural. Entretanto, os textos jurídicos que são produzidos desde a esfera municipal a federal predominantemente tratam discursivamente o campo como rural e as aldeias não são reconhecidas como pertencentes à área rural, definida pelo IBGE, a

começar por esse decreto.

O silêncio do/sobre o indígena que se faz de ordem burocrática na textualidade da Lei Orgânica do Município, também se sucede no Código de Posturas (2020) e, apenas o Plano Diretor (2020) registra, em seu art. 09, a referência aos indígenas Tapirapé, ao mencionar a subdivisão da “Área Rural” do município, como se lê abaixo:

Art. 09. A Área Rural – AR, para efeito de planejamento e gestão urbana fica dividida em unidades territoriais de planejamento regional, descritas no Anexo V, Mapa 05, conforme segue:

a) SETOR RURAL I – SRU I – Abrangendo parte de Terras dos Indígenas Tapirapé. (CONFRESA, 2020, p. 8).

Entre os documentos normativos da cidade de Confresa, que selecionamos para a pesquisa, não há registro das palavras índio, aldeia, indígenas e Tapirapé, exceto a ocorrência no artigo supracitado, do Plano Diretor. Poderíamos dizer que os termos “Indígenas Tapirapé” aparece uma única vez, entretanto, o Plano traz ainda outra referência aos indígenas ao tratar da composição de um conselho de fiscalização e controle, o Conselho Gestor do Plano Diretor Participativo Sustentável de Confresa (COGEPLAN).

Previsto em seu artigo 14, o Plano define no Anexo XI a lista dos “integrantes da sociedade civil organizada de Confresa”, que deverão compor o COGEPLAN e assegura o direito a participação de um representante do “Setor Rural I – SRU I”, que mesmo com um erro de grafia que traz escrito “19) Um representante do Setor Rural II”, diz de um sujeito que pertença à comunidade Tapirapé para integrar o referido Conselho. (CONFRESA, 2020, p. 62).

Vale ressaltar que, embora o Anexo

XI da Lei 165/2020 traga assinalada a informação de que: “caberá ao Poder Executivo Municipal no prazo de 60 dias a contar da publicação desta Lei Complementar, regulamentar através de Lei Ordinária os critérios de escolha dos Conselheiros e o funcionamento do referido Conselho”, até o presente momento e, decorrido cerca de dois anos de publicação da Lei Complementar, o Conselho COGEPLAN ainda não foi criado (CONFRESA, 2020, p. 64).

Em relação à “redução das desigualdades sociais no acesso aos bens e serviços, respeitadas as vocações, as peculiaridades e a cultura local”, também preconizada no art. 210 da Lei Orgânica, traçamos um diálogo com apontamentos feitos por pesquisadoras indígenas Tapirapé, que no curso de suas pesquisas faz inserções sobre a relação que se estabelece entre o indígena e a cidade.

O texto do art. 210 também dialoga com os pressupostos do art. 212, que define dentre os princípios básicos do planejamento municipal, “V. Respeito e adequação à realidade local e regional, consonância com os planos e programas estaduais e federais existentes”. (CONFRESA, 2020, p. 54).

Como dito por Koria Tapirapé (2020 p. 149), “convivi na cidade, experimentando o gosto do desafio fora das famílias, tanto em relação ao conhecimento teórico do maira, como em relação à alimentação”. Ainda em relação à saúde, Koria, e no tocante ao acesso a bens e serviços na cidade, aponta que:

Algumas doenças são tratadas pelos multiprofissionais da saúde, enquanto muita gente busca o tratamento com a medicina tradicional. As pessoas que necessitam atendimento médico nos hospitais da cidade sofrem vários tipos de discriminação e /violências. Se a família quer levar o pajé para tratar a parte espiritual do doente, em geral, a presença dele é barrada. E também se o parente da pessoa doente leva alguma comida típica da dieta alimentar, este alimento é rejeitado, pois os

profissionais da saúde dizem que está em desacordo com o cardápio prescrito pelo médico e que irá contribuir para a piora do doente. (TAPIRAPÉ K., 2020, p. 149).

Percebe-se pelo/no excerto acima uma falha, pelo discurso, em relação ao cumprimento dos preceitos jurídicos dos artigos 210 e 212 da Lei Orgânica de Confresa, tanto por expressar a manutenção das desigualdades sociais no acesso aos bens e serviços da cidade, quanto por não tornar respeitadas as vocações, as peculiaridades e a cultura dos Tapirapé, que também são municípios de Confresa. Nota-se aí uma questão simbólica e ideológica da cidade que toca nos sentidos de alimento versus comida e soberania versus segurança alimentar⁷ dos indígenas, contudo, não apenas isto, há implicações que marcam confrontos com questões científicas, religiosas e xamânicas.

Ainda em relação à Lei Orgânica de Confresa, destaca-se na Seção II do Capítulo XII, que trata “Da Política Urbana e Habitacional”, o artigo 234:

Art. 234. A política urbana, a ser formulada no âmbito do processo de planejamento municipal, terá por objetivo, o pleno desenvolvimento das fundações sociais da cidade e o bem estar dos seus habitantes, em função das necessidades do Município.

Parágrafo único. As funções sociais da cidade dependem do acesso de todos os cidadãos aos bens e aos serviços urbanos assegurando-lhes condições de vida e moradia compatíveis com o estágio de desenvolvimento do Município. (CONFRESA, 2008, p. 58, grifos nossos).

7 Sobre a distinção comida e alimento, segurança e soberania alimentar dos indígenas Tapirapé ver: “Caça e Comida (Temiamiãra xaneremi’o): uma etnografia dos saberes e práticas alimentares entre o povo Tapirapé na aldeia Tapi’itãwa” (SILVA, 2019).

Ressalta-se que a política urbana, prevista no artigo 234, para “todos os cidadãos” aparece como uma responsabilidade primeira do Plano Diretor (cf. art. 235) e, tanto o respectivo Plano quanto a própria Lei Orgânica sobredeterminam o campo em relação ao urbano. Conforme Art. 12, “a propriedade rural produtiva ou não e a propriedade urbana, para cumprir efetivamente a sua função social deverão, no que se refere à sua organização territorial, atender expressamente a esta Lei e submeter-se às suas diretrizes urbanísticas” (CONFRESA, 2020, p. 10, grifos nossos). De modo que, ao prever a hegemonia do Plano Diretor sobre a política urbana, aponta também para o indígena, condicionando-o às adequações ao urbano, relegado aos efeitos de um etnocentrismo cultural em relação ao não-indígena e uma subcondição de “cidadão”, que começa na esfera jurídica e discursiva nacional e ressoa nas leis e determinações do município onde vive.

Ainda em relação à Lei Orgânica (2008), encontramos, no artigo 253, menção à política de assistência integral à saúde da mulher em todas as fases de sua vida e de acordo com suas especificidades, o que nos possibilita ler a presença da mulher indígena no texto da lei. Também o art. 256 prevê o respeito e imparcialidade no trato e convivência de todos os cidadãos do município, bem como sanções de natureza administrativa para quem agir de modo contrário, o que nos permite ler sentidos que apontem o respeito ao indígena e sanções administrativas frente a toda e qualquer ação que prejudique o desenvolvimento de suas potencialidades, que negligencie seus direitos sociais e políticos, e/ou que viole a soberania de suas aspirações culturais, simbólicas, cosmológicas e identitárias.

É importante registrar que, atualmente a Câmara Municipal de Vereadores de Confresa conta com a presença de um representante indígena em seu quadro de legislado-

res, Reginaldo Kaorewygi Tapirapé. Sendo assim, entendemos que representantes indígenas no legislativo possam reverberar a proposição de Leis Complementares que favoreçam a valorização e a promoção de elementos específicos da cultura indígena, que, mediante planos e programas conduzam à melhoria e bem-estar social da população indígena do município.

Desse modo, dizer da cidade de Confresa (perímetro urbano, campo e aldeia), é dizer de um espaço que se constitui pelo imaginário do urbano, o imaginário da luta pela terra na região do Araguaia e pela dimensão histórica e política da linguagem jurídica. Segundo Orlandi (2004), é pela materialidade específica da língua que a lei, enquanto texto jurídico, legitima, discursivamente, o espaço da cidade. Sendo assim, as leis que definem “Distrito Confresa, do município de Santa Terezinha-MT” (Lei 92/1990), ou cidade de “Confresa” (Lei 5908/1991), ou ainda “Distrito de Veranópolis, do município de Confresa” (Lei 76/1997), estabelecem uma determinação sobre os sujeitos desses espaços, de modo que, no curso da lei também se movimentam entre ser sujeito de um distrito (camponês) ou ser sujeito da cidade (urbanizado, cidadão).

A mudança dos espaços que dão, pelo jurídico, a forma da cidade de Confresa, nos remete ao que pontua Motta (2010b), ao tratar de mudanças, instituídas pela lei, a exemplo, freguesia e vila. A autora afirma que a determinação jurídica produz uma delimitação que não se dá pelo espaço físico, mas por “uma divisão de sentidos que passa pela mudança correlativa dos moradores com o jurídico”, como assinala Motta (2010b, p. 158). Significa dizer que o jurídico que movimenta os espaços, neste caso de Confresa, tributando-lhes a forma distrito ou cidade. Ou seja, não provoca mudanças no espaço físico, trata-se de uma delimitação, normativa, que se dá pelo discurso jurídico, e que

sobredetermina sentidos também aos sujeitos desses respectivos lugares.

De modo que a lei (cf. ORLANDI, 2004) que legitima os espaços, legitima também os sujeitos, enquanto aldeados, camponeses (habitantes de um distrito) ou cidadãos. Portanto, ser um indígena Tapirapé, da aldeia Tapi’itãwa, significa também, na forma da lei, ser um cidadão confresense, ao qual se impõe a sujeição ao jugo jurídico que administra a cidade.

Na medida em que a cidade encontra meios de se fazer penetrar nas estruturas políticas e ideológicas dos indígenas brasileiros, especialmente pela ordem de funcionamento do jurídico, cabe ressaltar, aqui, que, conforme Borges (2013, p. 251), “diversas expressões do âmbito legal constituem estereótipos normativos, [...] produzem ‘efeitos de verdade’, cujo poder argumentativo reside no fato de já estarem cultural e ideologicamente cristalizadas como valores universalmente aceitos”.

Para Rodríguez-Alcalá (2014, p. 274), nas sociedades capitalistas contemporâneas, como efeito da tradição ocidental, a organização interna da cidade está fundada na distinção público/privado, definidos como lugares de fixação, de morar, de habitar (privado) e os outros espaços como ambientes de circulação, encontros dos sujeitos (público).

Ressalta-se que os lugares públicos da cidade, não se restringem a espaços específicos que atuam como repartições governamentais e administrativas do Estado, que desempenham funções estatais via esfera municipal, estadual ou nacional, os chamados órgãos públicos. O público da cidade, conforme Rodríguez-Alcalá (2014), compreende as ruas, calçadas, praças e se constitui em oposição aos lugares privados (moradias, prédios, casas, edifícios).

Ainda em relação ao movimento dos sujeitos no espaço da cidade, temos dito dos

efeitos do imaginário urbano, contudo, cabe mencionar aqui o que se compreende por imaginário da cidade.

Para Orlandi (2012a, p. 226), há duas formas ideológicas que definem o imaginário de cidade: a ilusão de completude, que institui o todo, organizado e coeso, e aquilo que se encontra fora da cidade, a rivalidade, competição e marginalidade. Segundo a autora, no batimento dessas duas formas ideológicas de conceber a cidade funciona a tópica cívica, “é o lugar em que se cruzam as determinações históricas, sociais e políticas que constituem o sujeito nos sentidos que lhe são atribuídos pelo sistema capitalista no que se chama ‘cidadania’”.

A partir da noção de tópica cívica, desenvolvida por Orlandi, os sujeitos se deslocam ou resistem. Sendo assim, convém questionar: como se dá a organização interna dos sujeitos indígenas no espaço da aldeia? Como se movem nos lugares públicos da cidade? O modo como se inscrevem ideologicamente no imaginário da cidade, que diz dos lugares discursivos e lugares de sentido, situam os indígenas de Tapi’itãwa, mensurados pela relação de tópica cívica, na condição de cidadãos que se deslocam ou que resistem frente aos pressupostos da cidade?

É pelo funcionamento do discurso, que os imaginários se tocam, se cruzam, se repelem, de modo que, o urbano, o social, a cidade e os sentidos de indianidade assumem diferentes conotações. Na relação dos indígenas com a cidade, a política dos espaços, a política de produção dos espaços e as implicações de uma sociedade capitalista podem ser lidas no movimento dos sujeitos em torno da língua que se utiliza na cidade, das relações de comercialização e consumo, tanto quanto pela realização e acesso a serviços prestados na cidade.

Por um lado, conforme Koría Tapirapé (2020, p. 25), “não é fácil viver numa socieda-

de que é completamente diferente da sua, é uma sociedade que não funciona a vida sem wwyrape (dinheiro)”. Por outro lado, o acesso ao sistema de mercado que se movimenta pelas relações de valor, significadas no dinheiro e mensuradas pelo crivo de “quem tem” / “quem não tem”, e de “quem tem” / “quem tem mais”, produz implicações que vão desde uma ordem social e econômica a efeitos na comunidade indígena como um todo.

De acordo com Paula (2014, p. 93):

A entrada de salários e benefícios governamentais facilita a compra de alimentos da cidade, o que tem gerado enorme dependência dos produtos adquiridos por meio de dinheiro e novos problemas de saúde, como diabetes, hipertensão, taxas elevadas de colesterol, doenças claramente ligadas à mudança da dieta alimentar. Isto significa que a mudança da base econômica da sociedade tem provocado mudanças de toda ordem.

Percebe-se, com base sobre o que formula Paula (2014), de que as determinações da cidade, que incidem no movimento dos sujeitos indígenas, produzem transformações que alteram também a estrutura organizacional e social no espaço a aldeia, tanto pelas relações de consumo, quanto pelas questões de saúde, segurança etc. Como se lê em Iranildo Tapirapé (2020):

Atualmente, já existem muitas casas Apyãwa construídas com o formato e com os materiais oriundos da cidade, suscitando preocupação em muitas pessoas que ainda valorizam muito os materiais usados para construção das casas tradicionais, pois essas pessoas sabem que a casa e os materiais usados para a construção tradicional carregam consigo inúmeros conhecimentos, mas que, com essas atitudes alimentadas negativamente por alguns Apyãwa, estão deixando esses conhecimentos em risco de ser extintos. (TAPIRAPÉ, I., 2020 p. 89).

De todo modo, o desafio de se fixar e circular na cidade, sem ser da cidade, encontra na e pela língua um dos maiores lugares de confronto. Segundo Rodríguez-Alcalá (2001, p. 123), na maioria das vezes as línguas indígenas na relação com cidades latino-americanas “se limitam às áreas rurais, ou aos grupos de índios que sobrevivem”, de modo que, se configuram como língua de “índio” e do campo.

Em Confresa, apesar de ser composta por um grupo de falantes bilíngues (tapirapé/português), nas práticas linguísticas no espaço urbano da cidade a língua dominante é o português. Nesse sentido, Confresa se assemelha a outras cidades latino-americanas onde ainda se tem a presença de uma ou mais línguas indígenas, visto que o tapirapé também ocupa um lugar subalterno em relação à língua portuguesa, sendo ambas línguas dos cidadãos daquele lugar.

De acordo com Gilson Tapirapé (2018, p. 495) “a língua Apyãwa é soberana em todos os domínios sociais do cotidiano e nos espaços especializados no interior do território Apyãwa”, mas o mesmo não acontece quando se trata de práticas linguísticas no âmbito da cidade. É possível atestar a existência da língua tapirapé na parte interna da cidade, porém, em práticas discursivas apenas entre os próprios Tapirapé. Entretanto, a hegemonia da língua portuguesa não se faz apenas por uma questão de falta de conhecimento da língua indígena, por parte dos outros habitantes da cidade, trata-se de uma relação que toca nas condições de produção social, que tem na língua sua maior fonte de poder.

Para Rama (2015, p. 56), na cidade modernizada, letrada, “a letra apareceu como a alavanca de ascensão social, da respeitabilidade pública e da incorporação aos centros do poder”. Desse modo, tem-se a língua como lócus de poder, e a explicação das razões pelas quais as línguas indígenas no

Brasil constituem-se como língua minoritária em relação a hegemonia do português, o que, segundo Rodríguez-Alcalá (2001, p. 124), é “uma constante desde os tempos da colonização”.

Segundo Gilson Tapirapé (2018),

Quando houve o contato com a sociedade maira, o nosso povo começou a utilizar ou emprestar as coisas deles. Começou emprestar as coisas básicas, o que eles também forneciam para nossos antigos como facão, machado, foice, café, açúcar etc. Com isso entraram os nomes e outras palavras relacionadas a eles. E assim iniciou-se a entrada do português na nossa cultura. Desde então começou o conflito entre a nossa língua e a língua portuguesa. (TAPIRAPÉ, G., 2018, p. 499).

O conflito que se estabelece(u) entre a língua portuguesa e a língua apyãwa, como afirma o autor, tem a ver com a forma do discurso ocidental que atravessa o imaginário urbano, na distinção “língua de índio” e “língua de branco”. Desse modo, as relações de contato dos indígenas com os europeus que chegaram a seus espaços representaram alterações de toda ordem nas culturas locais, especialmente na questão de permanência da língua. Conforme assinala Gilson Tapirapé (2018):

O que me deixa bastante preocupado é que a língua portuguesa está cada vez mais presente nas aldeias, pois tudo que chega à aldeia é escrito em português. Por exemplo, alimentação, objetos e instrumentos, transportes, roupas, meio de comunicação etc. E, evidente, que com eles entraram outras palavras que estão relacionadas às suas utilizações. Estas entram causando impacto muito grande na estrutura das falas, porque ocupam lugares das palavras da língua Apyãwa. (TAPIRAPÉ, G., 2018, p. 496).

Gilson Tapirapé nos dá a ler a língua como lugar de confrontos, pois, a “língua

portuguesa está cada vez mais presente nas aldeias, pois tudo que chega à aldeia é escrito em português”. Depreende-se, assim, portanto, um modo de funcionamento ideológico, que, no batimento com o político instaura disputa de lugares. Contudo, essas disputas se dão em um terreno desleal, se considerarmos as condições de produção da língua portuguesa na nação brasileira, desde a chegada, às condições de permanência.

Ainda segundo o autor, o contato cada vez mais frequente com a cidade de Confresa, as implicações do acesso às novas tecnologias, têm feito com que as crianças, que deveriam ser monolíngues até por volta dos 10 a 11 anos, aprendam o português cada vez mais cedo, e não apenas isto, há efeitos significativos nas práticas linguísticas da comunidade como um todo. Ao que ele exemplifica com situações de uso da língua apyãwa, atravessadas pela inserção da língua portuguesa na fala de jovens e crianças, tanto quanto de lideranças, professores etc.:

Em vez de: pexe xikaro ‘vamos almoçar’, os mais jovens falam “pexe xi-almoçar”, trocando karo por ‘almoçar’; no lugar de pexe xixemaryj’yg ‘vamos brincar’, “pexe xi-brincar”, substituindo xemaryj’yg por ‘brincar’; em vez de pemoagato ‘organizam’, “pe-organizar” moagato, perdendo espaço para ‘organizar’. E assim sucessivamente. (TAPIRAPÉ, G., 2018, p. 498).

Nota-se, com base no autor, a interferência da língua portuguesa e o consequente enfraquecimento da língua apyãwa e de elementos culturais dos indígenas. Entretanto, o enfraquecimento de uma língua indígena é uma questão delicada, que toca nos modos de organização, social e linguística, mas que, de todo modo, reascende outra questão histórica fundante das relações de confrontos e disputas sociais entre indígenas e não indígenas, a luta pelo território. Para Pizumëkwa P. Xerente (2019 apud BOR-

GES et al., 2020): “deixar de falar a língua é um problema de território também. Daqui a pouco vão dizer que não somos mais índios e tomar nossas terras”.

De acordo com Borges et al. (2020, p. 8): “Srêpawê Xerente levanta a complexa questão da desindianização do índio em razão da língua, isto é, estereotipar, estigmatizar, inferiorizar indígenas que não falam suas línguas originárias, colocando em xeque os direitos garantidos, inclusive, pela Constituição”.

A “desindianização” em razão da língua, como aponta o indígena Xerente, sustenta-se em sentidos da civilização ocidental, cristã e letrada, que marcam os indígenas brasileiros; a começar pela gramatização das línguas no Brasil. De acordo com Di Renzo (2010, p. 107), a gramatização constituiu-se como um processo “que transformou as formas de comunicação entre homens e possibilitou ao ocidente sobrepor-se às demais culturas”.

Na relação do sujeito com a língua, ainda segundo a autora, a instrumentação linguística marca, em sítios de significação, um “espaço simbólico de sentidos que fundam modos de subjetivação, processos de identificação marcados por saberes político-discursivos, que determinam tanto os processos de assujeitamento, quanto de resistência nas formas de dizer” (DI RENZO, 2010, p. 107).

Convém destacar que os sentidos que participam, pela língua, dos modos de subjetivação dos sujeitos, de que trata Di Renzo (2010), constituem-se com um efeito de funcionamento da ideologia. Como aponta Fragoso (2019, p. 135), “a subjetividade do sujeito, em análise de discurso, está ligada aos processos de interpelação, que é ideológica. Só se é sujeito por e pela ideologia. É dessa forma que entendemos que o sujeito se subjetiva. A subjetividade em análise de discurso é sempre ideológica”.

Destaca-se que, o português enquan-

to língua nacional, alcançou independência política e linguística em relação à língua oficial do colonizar, i. e., o português de Portugal, entretanto, essa conquista não se aplica à maioria das línguas indígenas que são faladas no país, ao longo dos mais de cinco séculos de contato com os não-indígenas. Entretanto, os Apyãwa, mesmo atravessados por uma memória do urbano (ORLANDI, 2012a), interpelados pela hegemonia do pensamento europeu, que Clastres ([1978] 2014) trata como heliocentrismo ocidental, empreendem uma luta contundente em defesa também de sua língua. É nela e por ela que eles resistem, avançam em espaços da sociedade letrada, transpõem os sentidos do “índio imaginário” (SOUZA; ARAÚJO, 2010), assumem uma forma-sujeito indígena e promovem a reafirmação de sua “identidade etno-social” (SOUZA, 1994, p. 24) e etno-discursiva (SOUZA, 2021).

Efeitos de conclusão

Em suma, observa-se modos distintos, de distintas posições sujeito, cada qual com a sua questão sócio-histórica e política, todavia a regularidade jurídica sobrepõe, o espaço que circunscreve, neste caso, os indígenas, a aldeia, que tem a sua particularidade, o seu modo de vida. Ou seja, a lei se impõe, sobrepõem, pelas diretrizes jurídicas, políticas de Estado o espaço simbólico da aldeia, que está capitaneado nessa dimensão do jurídico. Porém, como podemos observar, pelas análises, a aldeia tem, também, o seu modo de se significar e de se organizar e que nos faz pensar o que diz Souza (1994) sobre a forma-sujeito indígena. Dito em outras palavras, o sujeito tem a sua particularidade sobre a qual incide, necessariamente, em termos políticos, o gesto de leitura e de interpretação.

REFERÊNCIAS

BORGES, A. A. da C. O Corpo Indígena Enredado no Corpo da Cidade: efeitos no/do discurso. In: INDURSKY, F.; FERREIRA, M. C. L.; MITTMANN, S. (org.). O Acontecimento do discurso no Brasil. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2013.

BORGES, L. K. A. et. al. Reflexões sobre a proximidade entre território e cidade e as tecnologias na manutenção da língua Akwẽ-Xerente. In: Articulando e Construindo Saberes. Vol. 5. Goiânia, 2020.

BRASIL. Estatuto da Cidade. 3. Ed. Brasília: Senado Federal, Subsecretaria de Edições Técnicas, 2008.

BRASIL. Constituição da República Federativa do Brasil: texto constitucional promulgado em 5 de outubro de 1988, com alterações determinadas pelas Emendas Constitucionais de Revisão n. 1 a 6/94, pelas Emendas Constitucionais n. 1/92 a 91/2016 e pelo Decreto Legislativo n. 186/2008. Brasília: Senado Federal, Coordenação de Edições Técnicas, 2016.

CARNEIRO DA CUNHA, M. Pensar os Índios: apontamentos sobre José Bonifácio. In: CARNEIRO DA CUNHA, M. Antropologia no Brasil: mito, história e etnicidade. São Paulo, SP: Editora Brasiliense, Edusp, 1986 (165-163).

CARNEIRO DA CUNHA, M. Introdução a uma História Indígena. In: CARNEIRO DA CUNHA, M. (org.) História dos Índios no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CLASTRES, Pierre. A Sociedade Contra o Estado: pesquisas de antropologia política. Tradução de Theo Santiago. São Paulo: Cosac Naify, [1978] 2014.

- CONFRESA, Mato Grosso. Lei Orgânica do Município de Confresa Estado de Mato Grosso. Lei promulgada em 21 de novembro de 2008. Confresa, MT: Câmara Municipal de Vereadores, 2008.
- CONFRESA, Mato Grosso. Plano Diretor Participativo Sustentável do Município de Confresa-MT. Lei Complementar promulgada em 22 de dezembro de 2020. Confresa, MT: Câmara Municipal de Vereadores, 2020.
- DI RENZO, A. M. Escrita e Subjetividade nos Manuais de Ensino. In: DI RENZO, A. M. (org.) et al. Linguagem e História: múltiplos territórios teóricos. Cáceres, MT: UNEMAT, Editora RG, 2010.
- FRAGOSO, E. A. O modo de individuação do sujeito nacional e sua inscrição no processo de identificação. In: Revista Culturas e Fronteiras. Vol. 1. Edição Especial, set./2019. Rondônia: GEIFA/UNIR, 2019. p. 130-142.
- GADET, F.; PÊCHEUX, M. A Língua Inatingível: o discurso na história da linguística. Tradução de Bethania Mariani e Maria Elizabeth Chaves de Melllo. Campinas, SP: Pontes Editores, [1981] 2004.
- HAROCHE, C. Fazer Dizer, Querer Dizer. Trad. Eni P. Orlandi. São Paulo, SP: Editora Hucitec, 1992.
- MATO GROSSO. Lei Ordinária n. 5908. A Lei promulgada em 20 de dezembro de 1991, cria o município de Confresa, desmembrado dos municípios de Santa Terezinha, Luciara e Porto Alegre do Norte. Cuiabá: Assembleia Legislativa – ALMT, 1991.
- MATO GROSSO. Constituição do Estado de Mato Grosso: texto constitucional promulgado em 5 de outubro de 1989, com alterações adotadas pelas Emendas Constitucionais n. 01/1991 a 71/2014. Cuiabá: Assembleia Legislativa – ALMT, 2016.
- MOTTA, A. L. A. R. O Ambiente no Discurso Jurídico da Política Pública Urbana no Estado de Mato Grosso. Tese (Doutorado). Instituto de Estudos da Linguagem. Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP; Campinas, SP, 2009.
- MOTTA, A. L. A. R. A Territorialização de Sentidos entre o Rio Paraguai e a Cidade. In: RevLet – Revista Virtual de Letras. Vol. 2, n. 02/2010. Jataí, GO: UFG, 2010a.
- MOTTA, A. L. A. R. Travessia: a designação de nomes dados à cidade de Cáceres. In: DI RENZO, A. M. (org.) et al. Linguagem e História: múltiplos territórios teóricos. Cáceres, MT: UNEMAT, Editora RG, 2010b.
- ORLANDI, E. P. A Desorganização Cotidiana. In: Percursos Sociais e Sentidos na Cidade. Campinas, SP: LABEURB/UNICAMP, c1996 (Série Escritos, n. 1).
- ORLANDI, E. P. N/o Limiar da Cidade. In: Revista Rua. Vol. 5. Número Especial. Campinas, SP, 1999. p. 07-19.
- ORLANDI, E. P. Tralhas e Troços: o flagrante urbano. In: ORLANDI, E. P. (org.). Cidade Atravessada: os sentidos públicos no espaço urbano. Campinas, SP: Pontes, 2001.
- ORLANDI, E. P. Ler a Cidade: o arquivo e a memória. In: ORLANDI, E. P. (org.). Para uma Enciclopédia da Cidade. Campinas, SP: Pontes, Labeurb/Unicamp, 2003.
- ORLANDI, E. P. Cidade dos Sentidos. Campinas, SP: Pontes, 2004.
- ORLANDI, E. P. Diluição e Indistinção de Sentidos: uma política da palavra e suas consequências. Sujeito/História e Indivíduo/Sociedade. In: INDURSKY, F.; MITTMANN, S; LEANDRO FERREIRA, M. C. (org.). Memória e História na/da Análise do Discurso. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2011a. p. 37-54.
- ORLANDI, E. P. A Casa e a Rua: uma relação política e social. In: Educação e Realidade. Porto Alegre, RS, v.36, n.3, 2011b. (693-703).
- ORLANDI, E. P. Discurso em Análise: sujeito,

- sentido, ideologia. Campinas: Pontes Editores, 2012a.
- ORLANDI, E. P. Discurso e Texto: formulação e circulação de sentidos. 4 ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2012b.
- ORLANDI, E. P. Artefato, Metaforização e Ciências Humanas. In: DIAS, C. P. C.; COSTA, G. C. da C.; BARBAI, M. A. (org.). Artefatos de Leitura. Campinas, SP: LABEURB/NUDECRI/Unicamp, 2020. (Coleção – Cidade. Linguagem, Sociedade).
- PAULA, E. D. A Língua dos Apyãwa (Tapirapé) na perspectiva da Etnossintaxe. Campinas, SP: Editora Curt Nimuendajú, 2014.
- PAYER, M. O. O Rural no Espaço Público Urbano. In: ORLANDI, E. P. (org.). Cidade Atravessada: os sentidos públicos no espaço urbano. Campinas, SP: Pontes, 2001.
- PERRONE-MOISÉS, B. Índios Livres e Índios Escravos. Os princípios da legislação indigenista do período Colonial (séculos XVI e XVIII). In: CARNEIRO DA CUNHA, M. (org.). História dos Índios no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- RAMA, Angel. A Cidade das Letras. Trad. Emir Sader. 1 ed. São Paulo, SP: Boitempo Editorial, 2015.
- RODRÍGUEZ-ALCALÁ, Carolina. Entre o Espaço e seus Habitantes. In: ORLANDI, E. P. (org.). Cidade Atravessada: os sentidos públicos no espaço urbano. Campinas, SP: Pontes, 2001.
- RODRÍGUEZ-ALCALÁ, Carolina. Entre o Espaço e seus Habitantes. In: ORLANDI, E. P. (org.). Para uma Enciclopédia da Cidade. Campinas, SP: Pontes, Labeurb/Unicamp, 2003.
- RODRÍGUEZ-ALCALÁ, Carolina. Memória e Movimento no Espaço da Cidade: para uma abordagem das ambiências urbanas. In: Revista Rua. Edição Especial – 20 anos, Campinas, 2014. p. 259-293.
- RODRÍGUEZ-ALCALÁ, C. Nota sobre a Noção de Cultura e sua Relação com a Civilização: o Ocidente como observatório das formas de vida social. In: Fragmentum, n. Especial, jul./dez. Santa Maria: Editora Programa de Pós-Graduação em Letras, UFSM, 2018. p. 61-90.
- RODRÍGUEZ-ALCALÁ, C. Relações entre Língua, Espaço e Tecnologias: a Biblioteca Virtual das Ciências da Linguagem no Brasil como artefato de leitura da cidade. In: DIAS, C. P. C.; COSTA, G. C. da C.; BARBAI, M. A. (Org.). Artefatos de Leitura. Campinas, SP: LABEURB/NUDECRI/Unicamp, 2020. (Coleção – Cidade. Linguagem, Sociedade).
- SILVA, Edivaldo S. Caça e Comida (Temiamãra xaneremi’o): uma etnografia dos saberes e práticas alimentares entre o povo Tapirapé na aldeia Tapi’itãwa. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Ciências Ambientais. Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT. Cáceres, MT, 2019.
- SOARES, Neures Batista de Paula. Índio Cidadão?: processos de subjetivação do sujeito índio brasileiro com a forma-sujeito histórica capitalista. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Linguística. Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT. Cáceres, MT, 2023.
- SOUZA, T. C. C. Discurso e Oralidade: um estudo em língua indígena. Tese (Doutorado). Instituto de Estudos da Linguagem. Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Campinas, SP, 1994.
- SOUZA, T. C. C.; ARAÚJO, J. W. P. Práticas Migratórias e Movimentos na História: índios urbanos. Belo Horizonte, MG: XXV Encontro Nacional da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística. – ANPOLL, 2010.
- SOUZA, T. C. C.; AGUIAR, M. S. Análise do Discurso e Linguística Indígena. In: NASCIMENTO L.; SOUZA, T. C. C. (org.). Gramática(s) e Discurso(s) – ensaios críticos. Campinas, SP:

Mercado de Letras, 2018. p. 337-363.

SOUZA, T. C. C. Línguas Indígenas, Fronteiras e Silenciamento. In: Línguas e Instrumentos Linguísticos. Campinas, SP. Vol. 24, n. 48 jul.-dez., 2021. p. 132-150.

TAPIRAPÉ, G. Ipaxi'awyga. A luta dos Apyãwa para manter sua língua materna viva. In: Articulando e Construindo Saberes. Goiânia, v. 3, n. 1, p. 491-515, 2018.

TAPIRAPÉ, I. Arowaxeo'i. Língua Apyãwa: construções oracionais em contextos comunicativos diversos. 2020. 147 f. (Dissertação) – Mestrado em Letras e Linguística, Universidade Federal de Goiás (UFG), Goiânia, 2020.

TAPIRAPÉ, K. Valdiane. A formação do corpo e da pessoa entre o Apyãwa – resguardos, alimentos para os espíritos e transição alimentar. 2020. 167f. (Dissertação) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Universidade Federal de Goiás, 2020.

Submissão: agosto de 2023,

Aceite: agosto de 2023.

PROCESSOS IDENTIFICATÓRIOS EM NARRATIVAS MIGRATÓRIAS: O EFEITO UNHEIMLICH NO DISCURSO DE IMIGRANTES VENEZUELANOS EM SANTA CATARINA

Angela Derlise Stübe¹
Leandro Machado Ribeiro Nunes²

RESUMO: Este artigo analisa narrativas de imigrantes venezuelanos no Oeste catarinense sobre seu processo migratório e de aprendizagem da língua portuguesa. Metodologicamente, desenvolvemos uma pesquisa de campo, de caráter qualitativo, juntamente com a construção de um corpus discursivo, gerado por meio de entrevistas orais semiestruturadas. O referencial teórico articula o campo da Análise de Discurso franco-brasileira e o da Psicanálise (ORLANDI, 2020; CORACINI, 2003; ROUDINESCO e PLON, 1998). Nas análises, a regularidade resistência, no campo simbólico, aponta para representações sobre língua(s) e sobre si que mostram relações de obrigatoriedade. Por conseguinte, observa-se que tais representações apontam para o efeito Unheimlich enquanto constituinte dos processos identificatórios dos imigrantes venezuelanos.

PALAVRAS-CHAVE: Campo Simbólico; Processos Identificatórios; Das Unheimlich.

IDENTIFICATORY PROCESSES IN MIGRATORY NARRATIVES: THE UNHEIMLICH EFFECT IN THE DISCOURSE OF VENEZUELAN IMMIGRANTS IN SANTA CATARINA

ABSTRACT: This article analyzes narratives of Venezuelan immigrants in western Santa Catarina about their migratory process and learning the Portuguese language. Methodologically, we developed a qualitative field research, together with the construction of a discursive corpus, generated through semi-structured oral interviews. The theoretical framework articulates the field of Franco-Brazilian Discourse Analysis and Psychoanalysis (ORLANDI, 2020; CORACINI, 2003; ROUDINESCO and PLON, 1998). In the analyses, the regularity of resistance, in the symbolic field, points to representations about language(s) and about the self showing relations of obligation. Therefore, it is observed that such representations point to the Unheimlich effect as a constituent of the identification processes of Venezuelan

1 Doutorado em Linguística Aplicada (UNICAMP), docente na Universidade Federal da Fronteira Sul, Campus Chapecó/SC, no curso de graduação em Letras e no Programa de Pós-graduação em estudos Linguísticos (PPGEL). E-mail: angelastube@gmail.com

2 Doutorando em Estudos Linguísticos no Programa de Pós-graduação em Letras Estrangeiras e Tradução da Universidade de São Paulo. E-mail: axmachadoribeironunes@gmail.com

immigrants.

KEYWORDS: Symbolic Field; Identificatory Processes; Das Unheimlich.

INTRODUÇÃO

Este artigo tem como propósito analisar narrativas de imigrantes venezuelanos para compreender o funcionamento do efeito Unheimlich enquanto constituinte dos processos identificatórios desses sujeitos. Para isso, este trabalho apresenta análises de Sequências Discursivas (SD) relativas a uma pesquisa de mestrado³ conduzida entre os anos de 2021 e 2023 junto ao Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos (PPGEL) sob orientação da pesquisadora Dra. Angela Derlise Stübe, na Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS), no município de Chapecó, SC. Enquanto seu objeto de estudo, a pesquisa focou nas representações sobre língua(s) e sobre si em narrativas de imigrantes venezuelanos em processo de aprendizagem da língua portuguesa na Pastoral do Migrante no centro de Chapecó.

Para este texto, o foco principal é expor e explanar análises de algumas SD resultantes do corpus da pesquisa desenvolvida, tendo como materialidade discursiva a regularidade resistência enquanto fundante de representações que apontam para o efeito Unheimlich, assim como dissertar sobre como tal efeito de sentido se relaciona com os processos identificatórios do Sujeito Imigrante Venezuelano (SIV). O corpus da pesquisa foi constituído a partir de entrevistas semiestruturadas, com base em roteiro (RES) organizado em 08 provocações (RES

01-08). Essas entrevistas foram posteriormente transcritas e, do gesto de leitura, foram selecionadas as SD que compuseram o corpus discursivo do estudo.

Para tanto, no intuito de fomentar de forma teórica e metodológica as análises das SD, lança-se mão das contribuições da Análise de Discurso franco-brasileira, doravante AD, (ORLANDI, 2020) atravessada por alguns conceitos da psicanálise (CHNAIDERMAN, 2006; CORACINI, 2003; ROUDINESCO e PLON, 1998). Com base nessa perspectiva, os principais conceitos mobilizados pela pesquisa são: campo simbólico (ROUDINESCO e PLON, 1998), processos identificatórios (CORACINI, 2003), e o estranhamento familiar ou Das Unheimlich (CHNAIDERMAN, 2006).

No que tange a sua estrutura, o artigo apresenta, em um primeiro momento, os principais conceitos mobilizadores das análises para em seguida apresentá-las. Para tanto, este trabalho disserta, primeiramente, sobre o campo simbólico - lugar das representações -, conceito substancial deste trabalho e faz menção aos gestos de interpretação. Em seguida, lança mão de explicações sobre o conceito, na AD e na psicanálise, de efeito Unheimlich; após esta apresentação, o trabalho explana em mais detalhe o que diz respeito aos gestos de interpretação enquanto dispositivo analítico das análises das SD. Em seguida, apresentam-se as SD escolhidas para compor o objeto de análise deste trabalho, a partir da regularidade resistência, suas representações e sua relação com os processos identificatórios do SIV. A partir das análises das SD, expõem-se os resultados alcançados e, por fim, destacam-se as observações finais.

3 Representações sobre língua(s) e sobre si em narrativas de imigrantes venezuelanos no Oeste catarinense (NUNES, 2023), defendida no PPGEL – UFFS, Campus Chapecó/SC em 30 de junho de 2023. Processo de Aprovação no CEP-UFFS 8361322.7.0000.5564

O TRABALHO COM O CAMPO SIMBÓLICO

Lançar mão de gestos de interpretação (ORLANDI, 2020) a partir de um movimento analítico pendular (PETRI e DIAS, 2013) no intuito de se analisar o discurso materializado em narrativas de venezuelanos sobre migração forçada (OLIVEIRA, 2019) na busca por representações sobre línguas e sobre si que apontam para processos identificatórios (CORACINI, 2013, 2015) demanda trabalhar com uma concepção de língua(gem) que abre espaço para efeitos de sentido que se fazem presentes no fio discursivo pela relação que este possui com a exterioridade e com uma noção de sujeito que o concebe enquanto barrado, cindido e clivado pela linguagem e pelo inconsciente (STÜBE, 2008).

No que diz respeito aos modos de se compreender o binômio língua e identidade, em consonância com o que nos aponta Inês Signorini (2006, p. 7), sabe-se que há muito tempo ocorre uma reconfiguração da natureza epistemológica relacionada aos constructos pertinentes aos estudos deste binômio. Desse modo, a autora aponta que tais paradigmas epistemológicos passam por reconfigurações necessárias já que o binômio já “não expressa mais uma relação antes tida como dada, entre unidades também tidas como dadas”, sendo assim, as reconfigurações contemporâneas desses constructos ocorrem pela emergência de novas problemáticas pertinentes à relação língua e identidade.

Em harmonia com o que nos relata Rajagopalan (2006) sobre a problemática da identidade, entende-se que os sujeitos possuem várias matrizes identificatórias, e passam, portanto, por múltiplas identificações. Isto posto, neste trabalho procura-se apreender algumas dessas matrizes, materializadas no discurso por meio das múltiplas vozes presentes nas narrativas dos imigrantes venezuelanos que constituem o corpus de

uma pesquisa realizada no Oeste de Santa Catarina. Nesse cenário, faz-se necessário pontuar que ao se dissertar sobre múltiplas vozes, é preciso notar que estas se constituem “pela dispersão, pela heterogeneidade, inteiramente vinculada ao momento histórico-social e ideológico”, por conseguinte, tais vozes “atravessam, de forma conflituosa e dissonante, a constituição identitária” do sujeito enquanto enunciador (CORACINI, 2003, p. 113).

No que diz respeito ao sujeito enquanto enunciador, em consonância com o que defende Stübe (2008, p. 99), compreende-se que esse sujeito “é constitutivamente múltiplo, heterogêneo, clivado, barrado, não nos é possível falar de identidade como algo acabado, estável e fixo”, à vista disso, ao se abordar a problemática da identidade é preciso atentar para o fato que esta somente pode ser assimilada a partir de “irrupções esporádicas no fio do discurso, quando inconscientemente resvala, na enunciação, a heterogeneidade do discurso do enunciador”. Destarte, neste trabalho, opta-se por trabalhar com a concepção de processos identificatórios⁴, sendo estes relacionados com os modos de subjetivação.

Considerando-se, portanto, uma concepção que abarca a problemática da subjetivação a partir de uma noção que pressupõe a existência de um movimento e de um processo e não simplesmente algo estático e imutável, argumenta-se neste texto sobre processos identificatórios e não sobre identidade. Nessa perspectiva, consoante ao que advoga Coracini (2003), no que diz respeito aos processos identificatórios, acredita-se que a identidade constituinte dos indivíduos atrelados a certa posição-sujeito “se constitui no e do confronto de diversos discursos, que correspondem ao que Foucault denomina de exterioridade”; é também o

⁴ Alguns autores também usam o termo processos de identificação.

próprio sujeito quem constrói sua imagem, que “é representada pelo que Lacan denominou de estágio do espelho, momentos em que o sujeito se vê inteiro, ilusoriamente completo; a identidade do sujeito assujeitada pela ideologia, acreditando ser completo, “não se estabiliza jamais, mas está sempre em processo”; finalmente, considerando-se a profundidade desse processo, somente é possível “vislumbrar pontos de identificação que emergem pela linguagem por onde escapam vozes que constituem a subjetividade e, portanto, o inconsciente, constitutivamente heterogêneo” (CORACINI, 2003, p. 194).

Nessa conjuntura, destaca-se que os processos identificatórios se manifestam no campo simbólico, lugar das representações, espaço que compreende uma dinâmica com as imagens do outro, assim como as de si. Por conseguinte, ao abordar a questão das representações faz-se necessário tocar a questão do simbólico, conceito primordial que norteia os gestos de interpretação das narrativas a serem expostas neste trabalho. Destarte, compreende-se que a ideia

de conferir uma função simbólica aos elementos de uma cultura (crenças, mitos, ritos) e de lhes atribuir um valor expressivo é característica da própria disciplina antropológica. Mas foi na França, com os trabalhos de Marcel Mauss (1872-1950), que se impuseram, frente ao funcionalismo e ao culturalismo das escolas inglesa e norte-americana, as noções de “função simbólica” e “eficácia simbólica”. Depois de Mauss, Claude Lévi-Strauss desenvolveu essa questão, a partir de 1949, trazendo para a antropologia conceitos elaborados pela lingüística moderna, em particular por Ferdinand de Saussure (1875-1913) em seu Curso de lingüística geral, postumamente publicado (ROUDINESCO e PLON, 1998, p. 714, grifos dos autores).

É possível notar, a partir desta explanação, que o interesse sobre o simbólico surgiu originalmente da antropologia. Tal conceito passa a ser utilizado também por Jacques Lacan em 1936 para fazer menção a “um sistema de representação baseado na linguagem, isto é, em signos e significações que determinam o sujeito à sua revelia, permitindo-lhe referir-se a ele, consciente e inconscientemente, ao exercer sua faculdade de simbolização” (ROUDINESCO e PLON, 1998, p. 714, grifo nosso). À vista disso, ao abordar as representações (sobre), a partir do suporte teórico da AD franco-brasileira, objetiva-se a construção de um olhar analítico sobre o simbólico.

Nessa perspectiva, finalmente, é possível perceber que as representações se manifestam via simbólico, dessa maneira, compreende-se que elas são (re)criadas e (re)produzidas a partir da dinâmica discursiva, possibilitada por meio de efeitos de sentido que apontam para as regularidades constitutivas da língua(gem). Dessa maneira, torna-se relevante pontuar que as regularidades constituem as imagens que se fazem representar no campo simbólico. Nesse cenário, a partir do que vem a ser as representações, é possível apreender a pertinência que elas possuem para o campo da AD, pois ao falar sobre o simbólico, também vem à baila falar sobre o discurso. Consequentemente, os objetivos deste trabalho se estabelecem a partir desse suporte teórico que abarca a relação que possuem os processos identificatórios com as regularidades e as representações sustentadas no campo simbólico via linguagem.

5 De acordo com Roudinesco e Plon (1998), Lacan usa o termo simbólico pela primeira vez em 1936 para abarcar toda a noção desenvolvida em seu trabalho estágio do espelho. O psicanalista inscreve a noção de simbólico em uma trilogia, juntamente com as noções do real e do imaginário.

O ESTRANHAMENTE FAMILIAR: DAS UNHEIMLICH

O nascimento do conceito a ser exposto neste tópico é atribuído a uma publicação de Freud que data de 1919, popular entre os estudiosos da psicanálise, conhecida como *Das Unheimlich*. No que toca a esta publicação, torna-se pertinente apontar o que diz Chnaiderman (2006) sobre a palavra alemã que a constitui, pois ocorre que a primeira dificuldade identificada na publicação de 1919 corresponde, justamente, à sua tradução, fundamentalmente, em lograr um sentido, ao pé da letra, referente ao significante *Unheimlich*. Isso posto, consoante ao que relata a psicanalista, o “*unheimlich* é um sentimento advindo de um efeito de estranheza que atinge o conhecido e o familiar, provocando ansiedade”, a partir de tal cenário, a autora desemboca no sentido sobre a palavra a partir do que explana Freud por meio de uma descrição sobre o *unheimlich* que a percebe enquanto o que provém de tudo aquilo que, “destinado a permanecer em segredo, oculto (...) veio à luz” (CHNAIDERMAN, 2006, p. 65, grifos nossos).

Nessa conjuntura, Chnaiderman (2006, p. 66) argumenta que é por meio de uma busca nos dicionários da palavra alemã *heimlich* que a publicação de Freud se inicia, em outros termos, foi diante da etimologia do significante *heimlich*, que “vem de *heim* (lar) e significa íntimo, familiar, e também secreto, clandestino, que não deve ser mostrado” que o sentido da palavra em relação à sua aplicação nos estudos clínicos se desenvolve. Nesse contexto, a autora ressalta que Freud procurou outras variantes para *Unheimlich* em diversas outras línguas, esbarrando em possíveis correlatos e sinônimos, todavia, em se tratando da língua italiana e portuguesa, o psicanalista austríaco afirmou não haver nessas línguas uma palavra compatível a uma tradução completa dessa pa-

lavra da língua alemã.

Em vista disso, no que concerne ao *Das Unheimlich*, Chnaiderman (2006) ressalta que na edição brasileira do ensaio freudiano encontra-se a tradução *O estranho* enquanto título principal. Essa tradução, por conseguinte, remete aos sentidos daquilo que se coloca enquanto estrangeiro, externo, admirável, esquisito, misterioso, alheio, desconhecido. Por força dessas questões relacionadas à procura por uma tradução ideal para a palavra, Chnaiderman (2006) decide designá-la respaldando-se nos estudos de Sara Kofman (1974)⁶ que, na língua francesa, fez a tradução do ensaio para *l'inquietante étrangeté*. A partir desta perspectiva, tal tradução levou também alguns autores a adotar o conceito freudiano enquanto algo da ordem do “estranhamente familiar”; tradução esta que se tornou a forma pela qual a psicanalista, assim como este artigo, opta por designar *unheimlich* (CHNAIDERMAN, 2006, p. 65, grifos nossos). Ainda no que diz respeito a esse cenário, a autora pontua que ao traçar conclusões sobre a concepção do que é o estranhamente familiar, Freud pontua por meio de uma analogia metafórica que “em tudo que é familiar está sempre contida a idéia de ocultação”, nesse ínterim, ainda em concordância com as contribuições da psicanalista e pesquisadora citada, tanto “*Unheimlich* e *heimlich*, seguindo uma ambivalência, acabam se unindo: a partir da noção de familiar, desenvolve-se o conceito de oculto, secreto” (CHNAIDERMAN, 2006, p. 66). Em vista disso, é preciso considerar que essa relação com o estranhamente familiar passa, portanto, pela relação que se dá entre o estranhamento e o sujeito.

Consoante ao que fora exposto e a respeito do sujeito, sublinha-se que há nas leituras de Lacan sobre as obras de Freud questões primordiais pertinentes ao sujeito,

6 Cf. Kofman, Sarah – “Le double e(s)t le diable” in *Quatre romans psychanalytiques*, Paris, Galilée, 1974.

da linguagem e também da angústia. Pode-se afirmar a esse respeito que tais questões são abordadas de maneira inovadora pelo psicanalista francês, que se fez notar a partir da releitura da obra freudiana. Isto posto, no que passa pelo Unheimlich, em consonância com o que aponta Chnaiderman de acordo com a interpretação lacaniana presente em seu seminário acerca da angústia, o heim em Unheimlich funciona enquanto a casa do homem e

O homem encontra sua casa num ponto situado no Outro, além da imagem de que somos feitos, e este lugar representa a ausência em que estamos (...) se apropria da imagem que a suporta e a imagem especular torna-se a imagem do duplo com aquilo que ela traz de estranheza radical (...) nos fazendo aparecer como objeto por nos revelar a não-autonomia do sujeito. (CHNAIDERMAN, 2006, p. 67)

A partir do que é declarado na citação e em consonância com o que é apontado por Stübe (2008) sobre o Outro, faz-se pertinente ressaltar que ao se trazer à baila este conceito, o que ocorre é uma referência às relações com o Outro e com os outros. Nesse ínterim, segundo Stübe (2008), a “noção de Outro remete ao Inconsciente, e a de outro aos diferentes enunciadores, construídos imaginariamente”, por conseguinte, uma vez que neste trabalho focalizam-se as relações com o outro via linguagem, torna-se mais apropriado “utilizar o termo ‘outro’, ao invés de Outro (inconsciente)” (STÜBE, 2008, p. 99, grifos da autora).

GESTOS DE INTERPRETAÇÃO: RESISTÊNCIAS E O EFEITO UNHEIMLICH

No intuito de se depreender a questão ideológica inscrita na interpretação em sua relação com a AD, Orlandi (2020, p. 65) argumenta que tal problemática se faz pertinente porque, consoante a Michel Pêcheux,

ela remete às questões relacionadas à significação, “pensando a relação da língua, de um lado, com a lalangue (o inconsciente) e, de outro, com o interdiscurso (a ideologia)”. A partir desta perspectiva, a autora pontua, que “inconsciente e ideologia estão materialmente ligados” (ORLANDI, 2020, p. 65). Por conseguinte, a relevância de se compreender qual é o espaço da interpretação, constitutiva da língua, em se tratando da prática com as análises, pode ser abstraída a partir do seguinte pensamento:

a compreensão do lugar da interpretação nos esclarece a relação entre ideologia e inconsciente, tendo a língua como lugar em que isso se dá, materialmente. A ordem simbólica, configurada pelo real da língua e pelo real da história, faz com que tudo não possa ser dito e, por outro lado, haja em todo dizer uma parte inacessível ao próprio sujeito. (ORLANDI, 2020, p. 65)

Em vista disso, o que se declara a partir da relação entre sentido e sujeito é que ambos são constituídos pela interpretação, ou seja, “a interpretação faz o sujeito, a interpretação faz sentido” (ORLANDI, 2020, p. 85, grifos da autora). Nessa conjuntura, estabelece-se que a construção do dispositivo da interpretação modifica a posição do leitor para um outro lugar, edificado pelo analista. No que diz respeito a essa mudança de posição, podendo ser apreendida enquanto um deslocamento, ou seja, enquanto lugar do sujeito/lugar do analista, faz-se relevante notar que ela (re)vela a alteridade do pesquisador. Em outros termos, tais posições, em diferentes espaços, mostram a leitura outra que o sujeito/analista pode desenvolver a partir do dispositivo da interpretação. Nessas condições, essa leitura “trabalha o efeito da objetividade, levando em conta o deslize, o equívoco, a ideologia” (ORLANDI, 2020, p. 85). Isso exposto, neste texto buscamos, portanto, por esse deslocamento, por essa

alteridade presente na leitura do pesquisador, uma leitura outra, que se manifesta pelo dispositivo da interpretação, via gestos de interpretação. Em consonância com os conceitos até aqui expostos, apresentam-se algumas SD que viabilizam gestos de interpretação, a partir da materialidade de seu fio discursivo, que mobilizam, a partir da regularidade resistência, representações sobre língua e sobre si que apontam para o efeito Unheimlich, enquanto sentido constituinte dos processos identificatórios dos participantes envolvidos na pesquisa desenvolvida no Oeste de Santa Catarina com imigrantes venezuelanos. As narrativas se dão a partir de 08 provocações organizadas em um Roteiro de Entrevista Semiestruturada (RES) e para cada uma foi atribuído um número de identificação, ou seja, à segunda provocação fora estabelecida a identificação RES 02. Neste artigo, adotamos as identificações tais como se desenvolveram na pesquisa da qual se originam.

As provocações foram feitas pelo entrevistador e pesquisador, identificado enquanto Sujeito Entrevistador (SE), por conseguinte, as narrativas foram feitas pelos entrevistados, os participantes da pesquisa, imigrantes venezuelanos em processo de aprendizagem de língua portuguesa na Pastoral do Migrante, no município de Chapecó no Oeste de Santa Catarina. Estes participantes são designados como Sujeito Imigrante Venezuelano (SIV) e, como a pesquisa foi feita com 06 participantes, assim como na pesquisa original, atribuímos aos sujeitos a mesma referência identificada na pesquisa, ou seja, o primeiro participante, Sujeito Imigrante Venezuelano 01, é designado como SIV-1. Seguem, portanto, as SDs7 estabelecidas como objeto deste trabalho.

7 No intuito de se organizar melhor as SD, estas serão desenvolvidas neste trabalho a partir de uma nova numeração, começando-se assim desde o início, a partir da número 1.

me fala um pouco sobre seu contato com/a língua portugue::sa... (SE / RES 02)

como apren/é:: de aprender? (SIV-1 / RES 02)

É...como foram as primeiras experiên::cias ao tentar se comunicar no Brasi::l? (SE / RES 02)

SD1: por::... porque eu falava que eu ia trabalhar uns meces aqui no Brasil em Boa Vista e de/aí eu bou boltar pra Venezuela... entendeu? que passa que depo::is nós começamo a falar con mia mae por telefone ela estava lá na Venezuela e ela falava que Venezuela tava mu::ito ru::im a gent/ava passando muito fome...que melhor que nós ficamos lá/aqui no Brasil... entón diá mia mente tava ficando que tem que:: ficar aqui... tem que fica/ate que/éu fiquei... de aí eu falei con:: con:: o patrón... nós falamo la patrón de la facenda que eu queria aprender português...aí aí eu cambiei... outro pensar... (SIV-1 / RES 02)

SD2: mas A PRINCÍPIO EU NO GOSTEI porqu/eu::: eu pensava que no iba:: a ficar aqui no Brasil... não não vou aprender porque não vou fiCAR... de::pois quando eu vi a situação da mia família eu... tem que ficar... tem que aprender... mas... eu é con () con personas boas... (SIV-1 / RES 02)

e : como que... fala um pouco sobre seu conta: :to com a língua portuguesa... ah: : como você começou a aprender/você começou a aprender na Venezue: : la... e : como que foi esse contato aqui no Brasil também: : essas eh: : você tentava falar PORTUGUÊS: : eh: : o quê que acontecia? como que você começou a tentar falar português?... (SE / RES 03)

SD3: si porque:::... como falei antes eu diá queria vir para o Brasil... e diá meu namorado também estava aqui... então eu:: diá tenia como que una idea que algum dia eu bou biazar pra Brasil ou:: eu eu é outro idioma então tem que ESTUDA::R eu tenho que APRENDE::R TUDO DE NOVO... EU

ACHEI QUE ERA MAIS DIFÍCIL MAS AGORA QUE IO ESTOI AQUI:... eu eu penso que pode ser QUASE IGUAL... (SIV-2 / RES 03)

Nota-se a partir dos recortes expostos que ao responderem às provocações RES 02 e 03, tanto SIV-1 como SIV-2 trazem em suas narrativas marcas linguísticas que correspondem a efeitos de sentido no tocante a relações de obrigatoriedade perante o outro. Nesse sentido, esses efeitos manifestam-se por meio do verbo ter em locução com a conjunção que, ou seja, um ter que. Deste modo, em SD1 há o enunciado tem que:: ficar aqui...tem que ficá/ate que/éu fiquei e na mesma linha de pensamento, em SD2 o SIV-1 também enuncia tem que ficar... tem que aprender... mas... eu é con () con personas boas, e por último, em SD3 há o trecho tem que ESTUDA: :R eu tenho que APRENDE: :R TUDO DE NOVO, que se materializa no campo simbólico de SIV-2.

Destarte, compreende-se que as relações discursivas presentes nas narrativas apontam para efeitos de obrigatoriedade. Nesse ínterim, tal efeito é veiculado pela expressão tem que, recorrente nessas SD. Outrossim, esta formulação no intradiscurso, no seu jogo com o dizer, aponta para uma outra questão já que a obrigatoriedade se manifesta no campo simbólico dos SIV de modo que esboça a maneira pela qual a relação do sujeito com o outro se constitui. É possível perceber, então, uma relação de resistência frente à língua do outro, à LE. No que diz respeito à questão da resistência à língua do outro, faz-se pertinente neste ponto lançar mão das contribuições de Revuz (2006)⁸ sobre esta temática, mais precisamente expostas em artigo que trata dos motivos que tangenciam as taxas de insucesso na aprendizagem de línguas estrangeiras.

Nesse cenário, ao discorrer acerca dos

8 Cf. Christine Revuz (2006) em artigo intitulado A língua estrangeira entre o desejo de um outro lugar e o risco do exílio.

desafios de se aprender uma LE, a autora defende que a língua, enquanto objeto de conhecimento intelectual, se faz também como o objeto de uma prática. Desse modo, conforme aponta a autora tal “prática é, ela própria, complexa”, pois ela toca uma prática “de expressão, mais ou menos criativa” e então “solicita o sujeito, seu modo de relacionar-se com os outros e com o mundo”, por conseguinte a “aprendizagem mobiliza, em uma interação necessária, dimensões da pessoa que geralmente não colaboram, nem mesmo convivem, em harmonia” (REVUZ, 2006, p. 216-217). Nessa conjunção, Christine Revuz (2006, p. 217) advoga que o sujeito “deve pôr a serviço da expressão de seu eu um vaivém que requer muita flexibilidade psíquica entre um trabalho de corpo” que passa por questões de ordem fonética e fonológica em conjunção com todos os tipos de articulações possíveis em seu aparelho fonador, além de ter de se mobilizar em um trabalho que envolve a prática de se memorizar as estruturas linguísticas. A partir disso, a autora traz à baila a hipótese de que muitos dos insucessos na aprendizagem de línguas estrangeiras “podem ser analisados como uma incapacidade de ligar essas três dimensões: afirmação do eu, trabalho do corpo, dimensão cognitiva” (REVUZ, 2006, p. 217).

A partir do argumento defendido por Revuz (2006), é possível fazer uma ligação com o que se denomina enquanto resistência no que se refere a esta enquanto regularidade presente nas SD. Desse modo, a partir do que defende Revuz (2006) pode-se compreender que o exercício pretendido por meio do processo de aprendizagem de uma LE se mostra frágil. Nesse cenário, tal fragilidade ocorre porquanto “ao solicitar, a um tempo, nossa relação com o saber, nossa relação com o corpo e nossa relação com nós mesmos”, nexos e associações que surgem e se fazem presentes na trajetória

de um aprendiz, quando este se posiciona enquanto um “sujeito-que-se-autoriza-a-falar-em-primeira-pessoa”, fazem-se necessárias a esta tomada de posição as mesmas essências que constituem nossa estruturação psíquica, em outros termos, é preciso que ocorra “aquilo que é, a um mesmo tempo, o instrumento e a matéria dessa estruturação: a linguagem, a língua chamada materna” (REVUZ, 2006, p. 217).

Portanto, a partir da enunciação de SIV-2 em SD3, que se manifesta a partir de uma tomada de posição, por meio do trecho tem que ESTUDA: :R eu tenho que APRENDE: :R TUDO DE NOVO, vislumbra-se uma determinada relação. Pode-se dizer, por conseguinte, que esta relação busca por um encadeamento desse algo novo, representado enquanto o processo de aprendizagem de uma LE, com um tudo de novo, pois nota-se, por meio da formulação no intradiscurso, presente no enunciado de SIV-2, que ocorre novamente um processo que remete o sujeito ao seu primeiro processo de aprendizagem da LM. Portanto, a partir dessas explanações, percebe-se que SIV-2 se refere ao processo de aprendizagem da língua espanhola, na Venezuela. No que tange a esse processo, especificamente, pode ser pontuado, consoante as ideias de Revuz (2006, p. 2017, grifos nossos), que “toda tentativa para aprender uma outra língua vem perturbar, questionar, modificar aquilo que está inscrito em nós com as palavras dessa primeira língua” e se há perturbações e incômodos, há resistências.

Nessa conjuntura, a regularidade resistência, identificada nas SD acima a partir de sua materialidade linguística na relação metafórica com o tenho que, evoca, ou seja, traz à lembrança o já-dito, constituinte da memória via interdiscurso e que, a partir da exterioridade traz à baila efeitos de sentido que tocam relações de obrigatoriedade. Dessarte, a memória se materializa ao se

fazer elaborar no intradiscurso de SIV-1 e SIV-2. Por conseguinte, no que tange a essa elaboração intradiscursiva e como esta se organiza em torno do complemento frasal tudo de novo, pode-se perceber que ocorre a partir da materialidade linguística, algo que nos remete a sentidos que se imbricam na relação com a obrigação, o dever, a missão, a tarefa, o trabalho, a responsabilidade.

A partir do que foi exposto nas narrativas, consoante aos pensamentos de Revuz (2006, p. 223) é possível perceber que “pela intermediação da língua estrangeira se esboça o descolamento do real e da língua”, sendo assim, “o arbitrário do signo linguístico torna-se uma realidade tangível, vivida pelos aprendizes na exultação... ou no desânimo”. Nesse cenário, tal arbitrariedade atribuída ao signo linguístico – primordialmente no que tange ao seu aspecto não transparente, ou seja, cujo efeito de sentido não pode ser controlado – aponta para representações sobre língua e sobre si por meio das narrativas dos SIV. Isso exposto, considera-se, a partir da regularidade resistência, que tais representações também nos remetem a sentidos em torno do (não) familiar, da (in)segurança e do (des)acolhimento: representações que nos remetem ao Unheimlich.

A partir do que foi argumentado e considerando as SD expostas neste artigo, ao discorrer sobre o conceito de unheimlich, o que vem à baila é justamente a problemática em torno dos efeitos de sentido provocados por este significante, mais precisamente, quando se percebe que na construção de seu enunciado o sujeito adota uma posição em seu discurso que aponta para regularidades que se manifestam enquanto representações sobre língua e sobre si que se constituem em uma relação com o outro determinada por dizeres que evidenciam situações de (des)acolhimento e (in)segurança. Isto posto, faz-se importante

perceber que esses efeitos de sentidos não se constituem nos enunciados apenas a partir de uma perspectiva enunciativa do heim, ou seja, da segurança e do acolhimento de um lugar familiar. Na realidade, o que se faz representar nos dizeres dos SIV, por meio de resistências, é algo que se manifesta a partir da falta nessa relação com o outro. Portanto, que a falta em questão está presente no prefixo negativo, un, em alemão, sendo que ela aponta para um outro e novo olhar sobre os enunciados das SD observadas: há nas narrativas efeitos Unheimlich de sentido que passam a tocar o que diz respeito à incerteza, à insegurança, ao não acolhimento, ao estranho, ao não familiar, à resistência e ao perigo. A partir de tudo o que fora exposto até aqui, o que se pode concluir, então, a respeito do efeito Unheimlich e os processos identificatórios presentes nas narrativas dos imigrantes venezuelanos?

CONCLUSÃO

Consoante ao objetivo estipulado por este trabalho, ou seja, discutir como o efeito Unheimlich se manifesta nos processos identificatórios de imigrantes venezuelanos em Santa Catarina, foram apontadas, a partir da análise das narrativas desses imigrantes, representações sobre língua(s) e sobre si que registram no campo simbólico dos participantes, algo do estranhamente familiar que constitui o sujeito via linguagem.

Ao se observar que as representações, em consonância com o que diz Coracini (2015), são da ordem das imagens de si e do outro – pois ao falar do outro, ao narrar sobre o outro, o sujeito também narra e fala sobre si – há nas narrativas dos SIV representações sobre língua(s) e sobre si que nos apontam para o Unheimlich, ou seja, para tudo aquilo que é da ordem do estranhamente familiar e que se faz elaborar no intradiscurso dos SIV analisados a partir de marcas linguísticas

que evidenciam resistências por haver estranhamento.

Nesse íterim, as regularidades apontadas neste trabalho também se fazem resistir no fio discursivo via construções em torno de relações de obrigatoriedade que evidenciam a resistência do sujeito em relação ao outro, à LE. Nessa conjuntura, a língua para os SIV passa por esse lugar do que é estranhamente familiar, pois é falada por um sujeito ora estranho, ora ilusoriamente conhecido.

Pode-se observar nessa mesma linha de pensamento que a partir da regularidade resistência, em sua representação enquanto efeito Unheimlich, que o estranhamente familiar sobre a língua também apontam para um sujeito que se estranha nesse lugar do outro já que as regularidades possibilitam (des)velar as resistências presentes na travessia simbólica constitutiva dos processos identificatórios pelos quais passam os Sujeitos Imigrantes Venezuelanos. Portanto, as regularidades apontam para representações que são da ordem da falta, da angústia, destarte, elas se imbricam no campo de uma travessia simbólica que passa pelo outro, que no caso deste artigo se manifesta primordialmente enquanto a LE estranhamente familiar que (re)constitui os participantes via língua(gem).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CHNAIDERMAN, Miriam. Língua(s) - Linguagem(ns) - Identidade(s) - Movimento(s): Uma abordagem psicanalítica. In: SIGNORINI, Inês (org.). Língua(gem) e Identidade: elementos para uma discussão no campo aplicado. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2006. p. 47-67.

CORACINI, Maria José (org.). O desejo da teoria e a contingência da prática: discursos sobre e na sala de aula (língua materna e lín-

gua estrangeira). Campinas, SP: Mercado de Letras, 2003.

CORACINI, Maria José. Representações de professor entre o passado e o presente. *Revista Reflexão e Ação*, Santa Cruz do Sul, ano 2015, v. 23, n. 1, p. 132-161, 16 jun. 2015. DOI <https://doi.org/10.17058/rea.v23i1.5635>. Disponível em: <https://online.unisc.br/seer/index.php/reflex/article/view/5635>. Acesso em: 24 abr. 2022.

OLIVEIRA, Antônio. A migração venezuelana no Brasil: crise humanitária, desinformação e os aspectos normativos. *Revista de Estudos e Pesquisas sobre as Américas*, [s. l.], ano 1, v. 13, p. 219-244, 29 abr. 2019. DOI <https://doi.org/10.21057/10.21057/repamv13n1.2019.24297>. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/repam/article/view/24297/21616>. Acesso em: 12 jan. 2023.

ORLANDI, Eni. *Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. 5. ed. Campinas, São Paulo: Pontes Editores, 2020. 163 p. ISBN 97885-7113-188-0.

REVUZ, Christine. A língua estrangeira entre o desejo de um outro lugar e o risco do exílio: Identidade e aprendizagem de língua. In: SIGNORINI, Inês. *Língua(gem) e Identidade: elementos para uma discussão no campo aplicado*. Tradução: Silvana Serrani-Infante. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2006. cap. Parte III, p. 213-230. ISBN 85 85725-41-9

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de psicanálise*. Tradução: Vera Ribeiro, Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 1998.

SIGNORINI, Inês (org.). *Língua(gem) e identidade: elementos para uma discussão no campo aplicado*. 1. ed. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2006. 384 p. ISBN 85 85725-41-9.

STÜBE, Angela Derlise. *Tramas da subjetivi-*

dade no espaço entre-línguas: narrativas de professores de língua portuguesa em contexto de imigração. Orientador: Maria José Rodrigues Coracini. 2008. 243 p. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada) - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, 2008. DOI <https://doi.org/10.47749/T/UNICAMP.2008.426694>. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/426694>. Acesso em: 9 fev. 2023.

Submissão: agosto de 2023.

Aceite: agosto de 2023.

O GESTO RASGADO: A ÁRVORE COMO METÁFORA DA MORTE

Níncia C. Ribas Borges Teixeira¹

Resumo: O artigo reflete sobre o luto em diálogo com a criação literária. Na obra, Quando as árvores morrem (2022), de Tatiana Lazzarotto, ocorre uma transmutação metafórica a partir do luto, por meio das experiências vividas que são transformadas em memórias sob forma poética, levando, dessa forma ao renascimento do sujeito, pois este passa a dar novos sentidos à experiência da perda. Ao ter contato com a dor se tece a obra criativa. Na pesquisa, o luto é representado por meio da arte, a análise recai sobre a utilização da expressão ÁRVORE para fazer referência tanto à vida quanto à morte.

PALAVRAS-CHAVE: Luto. Árvore. Metáfora

THE RIPPED GESTURE: THE TREE AS A METAPHOR OF DEATH

Abstract: The article reflects on mourning in dialogue with literary creation. In the work, When trees die (2022) by Tatiana Lazzarotto, a metaphorical transmutation takes place from mourning, through lived experiences that are transformed into memories in poetic form, thus leading to the rebirth of the subject, as he begins to give new meanings to the experience of loss, to having contact with pain, the creative work is woven. In the research, mourning is represented through art, the analysis rests on the use of the expression TREE to refer to both life and death.

Keywords: Mourning. Tree. Metaphor

¹ Doutorado em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, docente do departamento de Letras (DELET/G) e do programa de Pós-graduação em Letras, da UNICENTRO. E-mail:

Como o amor, o luto fere o mundo, o mundano, de irrealidade, de oportunidade. Resisto ao mundo, sofro com o que ele me reclama, com a sua reclamação. O mundo aumenta a minha tristeza, a minha secura, a minha confusão, a minha irritação, etc. o mundo deprime-me. (Roland Barthes, 2009, p. 135).

A perda pela morte apresenta-se como uma experiência de difícil elaboração. O luto, como um processo relacionado à perda, manifesta-se de diferentes formas na vida do sujeito. Na obra *Luto e Melancolia* ([1917] 2019), Freud apresenta a noção de luto como “a reação à perda de um ente querido, à perda de alguma abstração que ocupou o lugar de um ente querido, como o país, a liberdade ou o ideal de alguém, e assim por diante” (FREUD apud SOUZA; PONTES, 2016, p. 69). De acordo com Ornstein (apud CRUZ, 2016), os estudos sobre a questão do luto avançaram desde o texto de Freud, mudando o foco anterior de desligamento e aumentando a ênfase na internalização do objeto perdido, a qual, hoje, é compreendida como essencial no processo de luto.

2 Frase do livro analisado (página 16).

Márcio Seligmann-Silva (2008, p. 69) afirma que “o trauma é caracterizado por ser uma memória de um passado que não passa”, identificando-o como uma representação, ou seja, como um retorno contínuo de algo que não pode ser resolvido por uma simples operação substitutiva. Assim, o “trauma encontra na imaginação um meio para sua narração” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 70). Para Coimbra (2020), o luto pode se comparar ao trauma uma vez que não se deixa categorizar por nenhuma metáfora que o espaço da narrativa possa oferecer, quando a literatura entra em cena não é como solução, mas como uma prestação de serviço, pois está no limiar da linguagem, e o que ela cria não é verdadeiro nem falso:

[...] o texto literário realiza um enterro simbólico dos mortos que tiveram o luto negado, isto é, ele constrói uma lápide àqueles cuja morte anônima e violenta não puderam ser simbolizadas. Fala-se, dessa forma, de uma literatura enlutada que busca realizar o trabalho do luto, mesmo sabendo de sua irreducibilidade em uma narrativa que substitua o objeto perdido. (COIMBRA, 2020, p. 64).

Para Vieira e Cintra (2016), o luto envolve um processo de criação e como todo processo criativo traz mecanismos de transformação metafórica desencadeados pelo trabalho do luto. A autoras consideram que

[...] o luto bem-sucedido resulta de um processo de transformação do vivido, pelo qual a imediaticidade e a intensidade das experiências vividas são metaforizadas, isto é, transformadas em memórias, em formas poéticas, plásticas, musicais ou obras científicas, que podem levar ao surgimento de um novo sujeito psíquico, na medida em que passa a dar novos sentidos à experiência da perda. (VIEIRA; CINTRA, 2016, p. 51).

Melanie Klein ([1935] 1996) assevera que por meio de inúmeras posições depres-

sivas, pode se dar a metaforização da experiência vivida e da perda: a posição depressiva é, ao mesmo tempo, o contato com a dor sentida e um memorial, que se constrói por meio de uma obra criativa. Segal alega que:

O ato de criação no fundo tem a ver com uma memória inconsciente de um mundo interno harmonioso e com a experiência de sua destruição – isto é, com a posição depressiva. O impulso é o de recuperar e recriar esse mundo perdido. Os meios para alcançar isso têm relação com o equilíbrio entre elementos “feios” e elementos “belos”, de modo que possam evocar no receptor uma identificação com esse processo. (SEGAL, 1993, p. 103).

Escrever é uma forma de enfrentamento perante à morte, diante do vazio que surge pela ausência do ente querido. No Diário de luto, Barthes (2009, p. 98) registra que “o sentimento do luto se volta para a interioridade e para o silêncio ou, ao contrário, para as trivialidades externas: trata-se, no primeiro caso, de uma atitude mais nobre e solitária, enquanto o segundo só desencadeia mais vazio ainda”. Dessa forma, o luto cria ficções e encena acontecimentos vividos, assim como acontece no romance Quando as árvores morrem.

Na obra, Quando as árvores morrem, a narrativa é desencadeada por uma notícia de morte e as memórias que atravessam um coração enlutado. O livro venceu o edital ProAC de obras de ficção, promovido pela Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado de São Paulo. Na história, narrada em primeira pessoa, a protagonista perde o pai e retorna a Província – cidade fictícia –, para atender aos desejos deixados por ele: recuperar a casa da família e garantir que a velha árvore do quintal, já condenada, não seja derrubada. A narrativa é uma experiência ficcional a partir de uma vivência de luto da escritora. Assim como a personagem, Tatiana Lazzarotto perdeu o pai, falecido em

2018, que durante sua trajetória quebrou recordes nacionais como Papai Noel.

A autora afirma que sua narrativa é baseada na realidade, mas a sustenta como ficção:

A história do romance recupera algumas de minhas próprias vivências pessoais. Assim como a personagem que narra este desenrolar de uma notícia de morte, perdi meu pai (em 2018), também de forma repentina. Enfrentei o luto de um pai que era um artista e que ganhava a vida como Papai Noel. Meu pai conquistou recordes em seu trabalho, foi alguém que, em certa medida, atraiu a atenção da mídia e foi uma figura marcante e irreverente. Durante sua trajetória como Papai Noel, respondeu mais de um milhão e meio de cartinhas enviadas até nossa casa, por meio de um CEP especial dos Correios, bateu o recorde de mais eventos realizados em um único dia, palestrou em cinco conferências TEDx no Brasil. Alguns detalhes do livro foram baseados em fatos reais – embora, reforço, seja uma obra de ficção. As memórias que emprestei para a minha história foram transformadas em matéria literária. Essa ficcionalização a partir do real, que alguns chamam de autoficção, permeou toda a construção do livro³.

As palavras-chave do livro, nas palavras de Lazzarotto, resumem-se em: luto, pertencimento e memória, trata-se, pois, de uma obra de ficção, com muitas memórias: emprestadas, ressignificadas e, sobretudo, ficcionalizadas. Quando as árvores morrem é uma obra de ficção – não há nenhum compromisso de registro biográfico ou histórico. O pai da história é um personagem ficcional – embora seja inspirado e criado à memória do próprio pai de Tatiana – por isso, é um homem com suas próprias nuances, memórias e escolhas.

3 Disponível em: (Disponível em: <https://screamyell.com.br/site/2022/05/15/entrevista-tatiana-lazzarotto-fala-sobre-o-livro-quando-as-arvores-morrem-uma-das-vencedoras-do-edital-proac-de-obras-de-ficcao/>)

Segal (1993, p. 96) assevera que a “necessidade do artista é recriar o que sente nas profundezas de seu mundo interno”; sendo assim, a escrita de Tatiana cria um mundo que tem o poder de transportar para dentro daquilo que há de mais singular e individual em nós e, ao mesmo tempo, o que há de mais universal: o território da morte. Para o mesmo autor, para que exista a necessidade de recriar, é preciso que os objetos tenham se tornado passado; esse distanciamento seria um fator determinante para que o sujeito se sinta impelido a criar.

Metáforas de vida e de morte: a árvore

Tatiana Lazzarotto é escritora e jornalista. Nasceu em São Lourenço do Oeste (SC), em 1985, e é radicada em São Paulo desde 2011. Integra o Clube da Escrita para Mulheres. Escreveu nas revistas literárias Gueto, Ruído Manifesto e Desvario. Formada em Jornalismo e em Letras-Português pela Universidade Estadual do Centro-Oeste (Unicentro-PR), atualmente é mestranda em estudos culturais pela Universidade de São Paulo (USP), onde estuda coletivos de mulheres escritoras. É uma das organizadoras do livro *Cartas de uma pandemia: Testemunhos de um ano de quarentena*.

O livro, *Quando as árvores morrem*, retrata perdas, luto e o recomeço. É narrado em primeira pessoa, apresenta a história de uma mulher que perde o pai e volta para cidade de Província - cidade fictícia- para o velório. Na narrativa, a protagonista retorna para atender desejos deixados por ele: recuperar a casa da família e garantir que a velha árvore do quintal, já condenada, não seja derrubada. O ponto de partida são as memórias, desencadeadas pela casa vazia, pela sensação de abandono e pela grande árvore no quintal da casa.

Para Tatiana, a história do romance recupera vivências pessoais. Assim como a

personagem que narra este desenrolar de uma notícia de morte, ela perdeu o pai em 2018, também de forma repentina. Segundo ela, houve o enfrentamento de um luto de um pai que era um artista e que ganhava a vida como Papai Noel. As memórias que emprestei para a minha história foram transformadas em matéria literária. Essa ficcionalização a partir do real, que alguns chamam de autoficção, permeou toda a construção do livro. Para a autora:

De qualquer forma, concordo com o Waly Salomão quando ele diz que a memória é uma ilha de edição. Quando nos propomos a recuperar um fato do nosso passado, ele já é outra coisa. Não dá para desconsiderar também todo o trabalho de criação literária. O escritor é um artesão, muitas vezes é impossível separar a realidade crua da ficção, assim como é difícil enxergar o bloco de mármore que existia antes da escultura⁴.

A escolha da árvore não é por acaso. Ela tem a função de representar a morte e o luto, que invade a casa e a vida das pessoas que nela vivem, de acordo com Lazzarotto:

As árvores sempre me fascinaram, desde muito criança. Confesso que herdei esse fascínio do meu próprio pai, que passou a se interessar quando nos mudamos para uma casa que tinha uma grande árvore no quintal. Dividimos, durante a vida dele, alguns insights e curiosidades sobre a dinâmica das florestas. [...] Quando pensei em escrever um livro sobre a morte, na hora me veio à cabeça essa frase e quis relacionar mais dessas curiosidades no livro. Por isso, escolhi uma árvore como uma das personagens e decidi traçar paralelos no livro: árvores e humanos têm dinâmicas parecidas? Árvores têm uma inteligência própria, como a que temos? Elas funcionam em rede,

4 Disponível em: <https://screamyell.com.br/site/2022/05/15/entrevista-tatiana-lazzarotto-fala-sobre-o-livro-quando-as-arvores-morrem-uma-das-vencedoras-do-edital-proac-de-obras-de-ficcao>

em comunidade, como uma família? A partir daí, fui coletando informações e costurei-as ao enredo do luto, transformando em reflexões da própria personagem⁵.

Proust (apud VIEIRA; CINTRA, 2016, p. 61) assevera que o único modo pelo qual se pode fazer um luto:

é encontrando uma forma de expressão simbólica. A criação do mundo interno é também a recriação inconsciente de um mundo perdido. Mas que mundo perdido seria esse de que nos fala Proust? Um mundo de objetos tingidos com as cores das nossas projeções idealizadoras e que se perderam no tempo das nossas memórias mais arcaicas e de ideais que alimentavam um sentimento de completude e onipotência.

A metáfora da árvore, é utilizada na organização da obra que se divide em “Raiz”, “Tronco”, “Galhos” e “Broto”. A autora utiliza a metáfora da árvore para indicar o desenvolvimento humano ao processo de crescimento desta. Essas expressões transformam vivências de um mundo subjetivo em formas de metáforas do mundo externo, ou seja, retomam o ciclo vital dos seres vivos.

Segundo Chevalier e Gheerbrant (1998), árvore é o símbolo da vida em completa evolução e ascensão para o céu, também se liga ao significado da evolução morte e regeneração “A passagem do é para o foi aconteceu de súbito na nossa família, uma folha verde e saudável que se desprendeu da árvore sem ação do vento, enquanto outras sãs permaneceram” (LAZZAROTTO, 2022, p.16).

O ser humano, como a árvore, possui raízes que o fixam às profundezas da terra e, como espírito e luz, alteia-se no ilimita-

do espaço azul infinito. Vive entre a terra e o céu, entre o sensível e o inteligível. Nesse contexto do luto, a árvore torna-se a metáfora da vida e da morte. Para os celtas, o Tódenbaum (árvore de morto) está ligado ao homem desde o nascimento até a sua última viagem.

Para Alves (2012, p. 127):

Se a árvore perde a raiz, ela morre e é preciso plantar outra. A morte de uma pessoa querida desestabiliza, quem perde se sente destruído e sem condições de continuar a vida (como uma árvore arrancada com a raiz). Impossível continuar do mesmo modo, há que se reconstruir, reformar, mudar e transformar o modo de vida. É um período de aprendizado. É preciso aprender a viver sem a pessoa que morreu, mas até lá há um tempo em que o hábito prevalece, e aqueles que iniciam o processo de luto ainda continuam a viver em um mundo conhecido que não existe mais.

Na primeira parte da obra, intitulada “Raiz”, a memória da infância da narradora é retomada por meio de flashbacks que ocorrem durante o velório do pai e inúmeras reflexões são levantadas a partir desse evento traumático: “Parte de nossas raízes foi puxada com força, o que nos obriga a sobreviver abambalhados com o restante. Perde um pai é morrer planta, sem um pedaço debaixo da terra” (LAZZAROTTO, 2022, p. 20). Ferreira (2013), alerta que a raiz vive no subterrâneo e da profundidade ela tonifica a árvore, as imagens poéticas de uma raiz referem-se aos dois mundos: o das sombras e o da luz. Assim, a imagem do pai-árvore é retomada pelas lembranças da filha enlutada, o mundo das sombras recebe feixes de luz pelo viés da memória:

A passagem do é para o foi aconteceu de súbito na nossa família, uma folha verde e saudável que se desprendeu da árvore sem ação do vento, enquanto outras sãs permaneceram. Meu pai é um bom homem, sei que é,

5 Disponível em: <https://screamyell.com.br/site/2022/05/15/entrevista-tatiana-lazzarotto-fala-sobre-o-livro-quando-as-arvores-morrem-uma-das-vencedoras-do-edital-proac-de-obras-de-ficcao>

mas de repente ouço vozes dizendo que ele foi. Arrancam meu pai da memória matam-no novamente pela linguagem e depositam-no em um lugar onde nós, sua família, não podemos acessá-lo [...] Perder um pai é morrer planta, sem um pedaço debaixo da terra. Não falta luz do sol, água, adubo. Falta pai. (LAZZAROTTO, 2022, p. 16-17).

A personagem demonstra que as suas raízes, que simbolizam uma rede de apoio para o lar-base, foram arrancadas com a morte repentina do pai-árvore. Seu sustento emocional, o alicerce que valida a autoconfiança foi extirpado, a dor que sobrevém mistura-se a um carrossel de memórias. A escolha da metáfora árvore tem a função de representar a morte e o luto, que também é gigante, estrangulador, invade a casa e a vida das pessoas que nela vivem, danifica a rotina, planos, sonhos e a sensação de felicidade e bem-estar:

A potência da morte agora mancha as toalhas estendidas à nossa frente, aquelas que minha mãe meticulosamente deixa de molho. Meu irmão mais velho se atreve a ocupar a cadeira da ponta. Ninguém quer que as memórias se sentem com a gente, mas elas já derrubam a panela no nosso colo e nos entregam os guardanapos. Uma família sem pai é um pano de prato encardido que se esconde das visitas. Toda cidade feliz, segura, enquanto nós, núcleo da tragédia, estamos destelhados, envergonhados pelo pai que nos falta. (LAZZAROTTO, 2022, p. 41).

A protagonista compartilha seus sentimentos sobre o processo do luto com começo, meio e fim, algo absolutamente necessário para que ela possa se restabelecer. Ao nomear a primeira parte como raiz, ela retoma o laço essencial de afeto entre o pai-árvore e seus frutos. Durante toda a narrativa, a personagem demonstra uma necessidade de verbalização do luto, é necessário contar que a pessoa morreu e, principalmente,

que nunca mais poderá vê-la ou falar com ela, mas que ainda é possível se despedir. O processo de luto implica reconhecer e aceitar a realidade e experimentar e lidar com as emoções resultantes da perda:

Meu impulso é gritar. Levantar-me trôpega, ainda aos berros, e chutar a caixa, rasgar todas as cartas em pedaços minúsculos, numa explosão. Tão rápido, para que ninguém me domine. [...] Papai Noel não existe. Tenho ânsia de provar a elas. Assim como a mim mesma. Meu pai morreu (LAZZAROTTO, 2022, p. 19).

No transcorrer da narrativa, na parte “Tronco”, abre-se um caminho para a reflexão e a superação da ausência, ao construir repertórios com as memórias e acolhendo as emoções que surgem da falta, a personagem descreve emoções como a tristeza, o vazio, ou raiva vivenciada nesse processo, mas ao mesmo tempo encontra um lugar de descobertas e consolo.

Nos capítulos que compõem essa parte da obra, compreende-se o luto como um processo de elaboração, Freud considera que, com o tempo, este seria naturalmente superado, pois como afirma: “[...] jamais nos ocorre ver o luto como um estado patológico e indicar tratamento médico para ele [...] confiamos que o luto será superado após certo tempo, e achamos que perturbá-lo é inapropriado, até mesmo prejudicial” (FREUD, [1917] 2019, p. 129). A necessidade do tronco para se atingir a copa da árvore, remete ao caminho que deve ser feito para se atingir os níveis superiores da existência, tornando-se, assim, um símbolo da dinâmica universal e o próprio veículo de elaboração da perda:

Em suas mãos éramos todos encantados. Capazes de noites e de manhãs de estrada para voltar às suas bençãos comovidas. Ao desembarcarmos, ele nos entregava biscoitos que

acreditava ser os nosso preferidos. Eu era capaz de engolir essa mentira, já engoli tantas [...] Os biscoitos eram a forma de ele dizer: você chegou, pronto, já estamos todos. Eu podia voltar a ser filha e juntos éramos essa entidade que dá arrimo, o andaime de meu pai. (LAZZAROTTO, 2022, p. 87).

Na terceira parte da obra, intitulada “Galhos”, ocorre o correspondente à fase de depressão proposta por Elisabeth Kübler-Ross (1985), psiquiatra suíço-americana que se dedicou a estudar os fatores por trás do enfrentamento da morte. Na narrativa, a protagonista se vê diante de uma enorme sensação de vazio, pois há a percepção da ausência, a pessoa amada não está presente. Nesse momento do luto, aparece uma tristeza imensa que não pode ser abrandada, mas por outro lado é necessária a aceitação do fato, ou seja, o enfrentamento da realidade. É uma etapa marcada por isolamento, estafa e a incapacidade de cogitar sair desse estado de angústia.

Uma pessoa em luto está fora de sincronia não acompanha a cadência do mundo. [...] Minha dor é de espamos. [...] Perder um pai é se situar em um lugar onde o pior aconteceu. Não sinto mais medo, apenas descompasso. Adormece o que pedaço que falta. (LAZZAROTTO, 2022, p. 121-122).

A metáfora do galho liga-se à árvore cósmica e, segundo Julia Costa (2008), representa o caráter cíclico da evolução cósmica: vida, morte e regeneração. Segundo Eliade (1996), a imagem da árvore cósmica se faz presente em vários mitos para simbolizar o cosmos e sua sequência de nascimentos e mortes, além de exprimir as ideias de vida, juventude, imortalidade e sapiência. Ela cresce em posição vertical, perde as suas folhas e se regenera por incontáveis vezes, morrendo e renascendo de modo cíclico, de modo que também é um símbolo de fertilidade.

A árvore cósmica ou árvore do mundo se confunde com a ideia da árvore da vida e pode assumir diversas funções, conforme o complexo mítico em que esteja inserida. A árvore abrange três níveis do cosmo, as raízes atingem o universo subterrâneo e as profundezas, o tronco está na superfície da terra, e os galhos e as folhas alcançam o ponto mais alto, atraídos pela luz do céu. (COSTA, 2008, p. 20).

Os galhos, segundo a metáfora da árvore cósmica, expressam um conteúdo de poder, que apresentariam qualidades mágicas e entre outras coisas, a capacidade de fazer esquecer as tristezas. Nessa dicotomia morte e regeneração, são construídos os capítulos da parte “Galhos”.

O tronco de uma árvore é capaz de registrar a luz mesmo sem olhos; suas folhas captam claridade ou escuridão. [...] O luto é uma ferida não linear. Demora até se costurar por completo e, ainda assim, o tecido pode arrebentar, cordas novas do varal que sucumbem à ultrapassagem do limite de peso. Remendar os outros é a chance de curar as próprias dores. Por isso, as pessoas desejam me instruir a ser órfã, querem me ensinar a perder o pai. (LAZZAROTTO, 2022, p.126).

No Epílogo, a metáfora do broto remete aos que permanecem após a perda, estes que se tornam firmes graças às fortes raízes plantadas pela família, mesmo com a raiz arrancada, surgem os brotos e, de certa forma, a árvore volta a crescer. Na narrativa, a protagonista dá sequência ao seu trabalho nessa terra, depois virão mais descendentes-sementes, todos da mesma “raiz” e produzindo a mesma espécie de fruto.

Ligo o carro com a chave e parto da Província às 7h55. Na estrada, um outdoor com a foto do Papai Noel começa a se rasgar pelas beiradas. Dois dias depois da morte. NA primeira curva depois do trevo, abandono minha escama. [...] Jamais deixarei de ser filha. Nunca

mais retornarei a Província. (LAZZAROTTO, 2022, p.153).

Segundo Alves (2012), se a árvore perde a raiz, ela morre e é preciso plantar outra. A morte de uma pessoa querida desestabiliza, quem perde se sente destruído e sem condições de continuar a vida, como uma árvore arrancada com a raiz. De fato, é possível que as folhas caiam, os galhos balancem e que se chore em cima das raízes – mas também é possível que, com esse mesmo processo, surjam brotos e flores. Ao florescer, é possível perceber que ainda há beleza, mesmo na ausência, e é impossível continuar do mesmo modo, há que se reconstruir e transformar o modo de vida. É um período de aprendizado. É preciso aprender a viver sem a pessoa que morreu. O processo de luto começa a perder a força quando se consegue fazer planos para a vida sem a pessoa que morreu “No bolso da mochila, sementes não plantadas do meu pai” (LAZZAROTTO, 2022, p. 153).

As árvores no infinito⁶...

No livro Quando as árvores morrem, a narradora carrega o olhar poético sobre a perda do pai, de forma segura e consciente ao transmitir suas ideias sobre a morte. A linguagem é tecida por meio da sutileza das palavras e suas possibilidades por meio de metáforas ligadas ao signo árvore. No transcorrer da narrativa, a protagonista é amadurecida pelo sofrimento e encontra sua salvação pela escrita.

O livro é um conjunto de anotações fragmentadas, ordenadas em uma sequência: raiz, tronco, galhos e broto, que apresenta inscrições simbólicas acerca da perda de um ente estimado que, segundo Freud ([1917] 2019), é seguida de um reordenamento dos modos de ser e estar no mundo.

6 Frase do livro analisado (página 147)

O luto na obra de Lazzarotto, é representado com o retorno à vida cotidiana anterior, mas com a perda do pai incorporada à vida da protagonista, a partir de uma nova conexão metafórica com o pai que foi ceifado pela morte.

Referências

- ALVES, Elaine Gomes dos Reis. A Árvore: a difícil elaboração do processo de luto. O Mundo da Saúde, São Paulo - 2012; 36(1):127-132. Disponível em: https://bvsmms.saude.gov.br/bvs/artigos/mundo_saude/arvore_dificil_elaboracao_processo_luto.pdf. Acesso em: 26 abr. 2023.
- BARTHES, Roland. Diário de luto. Lisboa: Edições 70, 2009.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Dicionário de Símbolos. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- COIMBRA, Rosicley Andrade. O trabalho do luto e a rasura da história em mar azul, de Paloma Vidal. Miscelânea, Assis, v. 28, p. 61-84, jul.-dez. 2020. ISSN 1984-289964. Disponível em: <https://seer.assis.unesp.br/index.php/miscelanea/article/view/1673/1570>. Acesso em: 20 abr. 2023.
- COSTA, Júlia Câmara da Costa. A “árvore cósmica” num apocalipse persa: um elo possível entre a cosmogonia indiana e a estátua de Daniel? Oracula, v. 4, n. 7, 2008. Disponível em: <https://www.metodista.br/revistas/revistas-metodista/index.php/oracula/article/view/5873> Acesso em: 20 abr. 2023.
- CRUZ, Lua Gill da. A morte que não cessa: o luto e a literatura pós-ditatorial. 2016. Disponível em https://abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491572155.pdf Acesso em: 4 mai. 2023.
- ELIADE, Mircea. O Sagrado e o Profano – a Essência das Religiões. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

- FERREIRA, Agripina Encarnación Alvarez. Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos bachelardianos. Londrina: Eduel, 2013.
- FREUD, Sigmund. (1917). Luto e melancolia. In: FREUD, Sigmund. Obras Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 2019.
- KLEIN, Melaine. (1935). Uma contribuição à psicogênese dos estados maníacos-depressivos. In: KLEIN, Melaine. Amor, culpa e reparação e outros trabalhos (1921-1945). Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- KÜBLER-ROSS ELISABET. Sobre a morte e o morrer. Rio de Janeiro: Editora Martins Fontes, 1985.
- LAZZAROTO, Tatiana. Quando as árvores morrem. São Paulo: Claraboia, 2022.
- LAZZAROTO, Tatiana. Entrevista: Tatiana Lazzarotto fala sobre seu livro “Quando as árvores morrem”, um dos vencedores do edital ProAC. Disponível em Tatiana Lazzarotto fala sobre seu livro “Quando as árvores morrem”, um dos vencedores do edital Proac. Disponível em: <https://screamyell.com.br/site/2022/05/15/entrevista-tatiana-lazzarotto-fala-sobre-o-livro-quando-as-arvores-morrem-uma-das-vencedoras-do-edital-proac-de-obras-de-ficcao/> Acesso em: 20 mai. 2023.
- SEGAL, Hanna. Arte e posição depressiva. In: SEGAL, Hanna. Sonho, fantasia e arte. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. Revista de Psicologia Clínica, 20(1), 65-82. 2008. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pc/a/5SBM8yKJG5TxK56Z-v7FgDXS/?format=pdf&lang=pt> Acesso em: 20 mai. 2023.
- SOUZA, Andressa Mayara Silva; PONTES, Suely Aires. As diversas faces da perda: o luto para a psicanálise. Analytica. São João del-Rei. v. 5, n. 9, p. 69-85, julho/dezembro de 2016.
- VIEIRA, Marcus Rodrigues Jacobina; CINTRA, Elisa Maria de Ulhôa. O trabalho criativo: perda, luto e metáfora. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/gerais/v9n1/v9n1a05.pdf>. Acesso em: 20 mai. 2023.
- Submissão: maio de 2023.
Aceite: agosto de 2023.

ISSO É CALYPSO: JOELMA E O MICROFONE DE TRANSMISSÃO DE SIGNIFICAÇÕES E EMOÇÕES DA METÁFORA

Bruno de Jesus Espírito Santo¹
Wellington Furtado Ramos²

Resumo – Ultrapassando o pensamento preconceituoso e discriminatório que diz que ritmos advindos das massas populares, como o Axé, o Carimbó e o Arrocha, não mereceriam prestígio social tal qual a Bossa Nova ou a MPB, a cantora brasileira Joelma lança, em Belém do Pará, em 1999, um ritmo que faz o Brasil ficar em estado de febre: o Calypso. Nesta proposição acadêmica que valoriza a cultura paraense, este trabalho busca averiguar se duas músicas famosas interpretadas pela artista supracitada – Eclipse Total (Álbum 10, 2007) e Cupim de Coração (EP Minhas Origens, 2019) – foram textualmente estruturadas e processadas pelas metáforas. Compreendendo a linguagem figurada como um instrumento sociocognitivo de empreendimento de sentido no discurso em uso (VEREZA, 2007), esta pesquisa reflete como ela pode ser caracterizada um verdadeiro portal de construção e transmissão de significações, emoções e corporeidades.

Palavras-chave: Linguística Cognitiva. Metáfora. Emoções. Joelma. Calypso.

THIS IS CALYPSO: JOELMA AND THE MICROPHONE TRANSMITTING THE MEANINGS AND EMOTIONS OF THE METAPHOR

Abstract – Overcoming the prejudiced and discriminatory thinking that says that rhythms coming from the popular masses such as Axé, Carimbó and Arrocha do not deserve social prestige such as Bossa Nova or MPB, the Brazilian singer Joelma launched in Belém do Pará in 1999 a rhythm that makes Brazil stay in a state of fever: the Calypso. In this academic assessment that values of the culture of Pará, this work seeks to find out whether two famous songs performed by the aforementioned artist – Eclipse Total (Album 10, 2007) and Cupim de Coração (EP Minhas Origens, 2019) – were textually structured and processed by the metaphors. Understanding figurative language as a socio-cognitive instrument for the

1 Mestrando em Letras (UFMS). E-mail: bruno.gel@hotmail.com

2 Doutor em Letras (UFMS), docente do corpo permanente do Programas de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens (PPGEL/UFMS) e do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGLetras/UEMS). E-mail: furtado.ramos@ufms.br

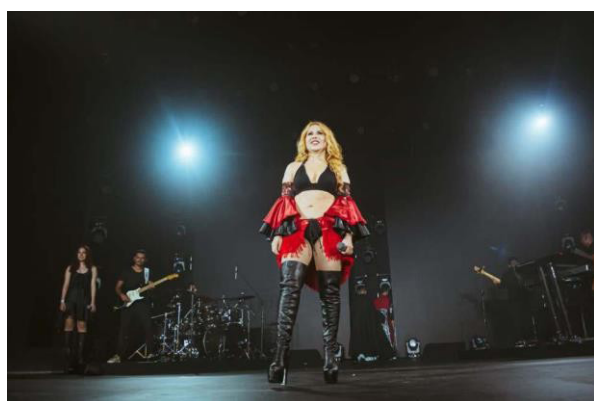
development of meaning in the discourse in use (VEREZA, 2007), this research reflects how it can be characterized as a true portal for undertaking and transmission of meanings, emotions and corporeities.

Keywords: Cognitive Linguistics. Metaphor. Emotions. Joelma. Calypso.

Introdução

Em Breves vai rolar, 10 anos de sucesso, é a melhor festa do estado do Pará! Canta Joelma, na música de seu primeiro álbum de estúdio dos anos 90, “Brega Fô”, sob o delírio de mais de 20 mil fãs na gravação do projeto do DVD Isso é Calypso Brasil Tour (2022-2023). Em comemoração aos mais de 25 anos de surgimento do ritmo do Calypso, a cantora deve percorrer, nesse intervalo de tempo, as mais diversas cidades brasileiras a fim de que possa reunir aqueles que, desde a infância, a ouvem e se emocionam com a energia contagiante de sua voz e de suas performances.

Figura 1 – Joelma



Fonte: Site Oficial de Joelma (2023).

Apesar da pujança nacional que tem essa artista desde a explosão do gênero musical que criou em 1999, poucos são os trabalhos científicos que buscaram analisar academicamente a contribuição dessa expressão regional e sociocultural para a formação da identidade brasileira. Freitas (2016) reflete sobre a relevância da apre-

sentação dos figurinos de Joelma em suas performances musicais como marcas de sua identidade paraense. Campos (2017) retrata a biografia da cantora, delineando os pontos sob os quais a experiência de ser criada sob as influências da alma do povo nortista contribuiu para a formação de sua carreira. Em pesquisa no Google Acadêmico, constatou-se que apenas há o artigo de Silva, Reis e Acácio (2018) enviesado na Ciência Linguística. Publicado na revista Porto das Letras, o texto em questão analisa o papel dos construtos linguísticos na construção da música “Voando pro Pará”, música marco do lançamento da carreira solo de Joelma em 2016.

Visto isso, com a finalidade de tentar diminuir a escassez dos estudos sobre o fenômeno do Calypso, este trabalho propõe-se a averiguar, por meio da análise de conhecidas canções cantadas por Joelma, se a linguagem figurada possui perfil agentivo e empreendedor nessas expressões socio-discursivas; de modo a refletir, assim, sobre a singular relevância desse instrumento de processamento da linguagem para a transmissão de músicas entrelaçadas de significados, emoções e corporeidades.

Isso é Calypso: Joelma e o ritmo que conquistou o Brasil

Vendedora de mais de 20 milhões de discos, indicada três vezes ao Grammy Latino e vencedora do troféu de “Melhor Show” do Prêmio Multishow 2017, Joelma da Silva Mendes encanta, desde 1999, os corações brasileiros com o famoso e incomparável grito Isso é Calypso!. Nascida às margens do Rio Amazonas, na cidade de Almeirim (PA), Joelma vem de uma origem bastante humilde. Em uma família composta por seis irmãos e sua mãe, Maria de Nazaré da Silva Mendes foi criada em um regime de valores cristãos (CAMPOS, 2017). Seu pai abandonou sua mãe; conforme depoimento da artista e de

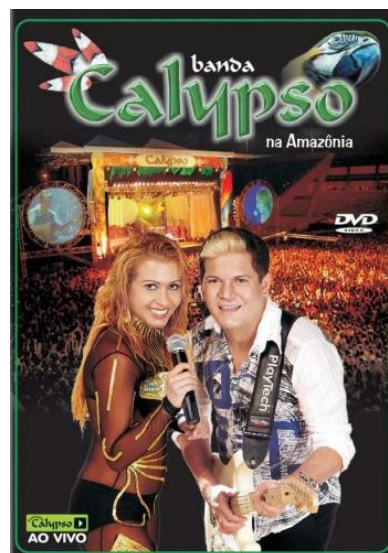
seus familiares, ele era bastante violento, por isso Dona Maria precisou recorrer a serviços de costura para sustentar os seus filhos. Na infância e na adolescência, Joelma se divertia brincando de futebol e de pião, tendo mais amigos meninos do que meninas (LAGO; SOUZA; FERREIRA, 2020).

Interessada pela área da advocacia e do direito, não tinha intenção de ingressar na carreira artística “por temer as instabilidades que caracterizam a vida arriscada nas estradas e, sobretudo, a desvalorização da sua cultura taxada por estereótipos e que prejudicava aqueles que buscavam sobreviver no ramo da música” (LAGO; SOUZA; FERREIRA, 2020, p. 213). Contudo, pelos valores cristãos que recebeu, concebeu que o dom de cantar foi um presente concedido por Deus, aceitando assim a sua “missão” de levar sua voz ao mundo.

Começou a cantar em bares e eventos de sua pequena cidade de Almeirim (PA), ficando famosa na localidade após se apresentar na Feira de Arte e Cultura do município. Com os seus 19 anos, recebeu o convite para fazer um teste para ser cantora da Banda Fazendo Arte, de Belém, capital do seu estado. Após se apresentar para a produção da banda, foi aceita, passando 4 anos se apresentando em diversos shows com eles (CAMPOS, 2017). Depois de sua passagem pela banda, Joelma resolveu criar a Banda Eu, cujo título se referia à própria cantora, que tinha medo de colocar o seu nome no logotipo do seu trabalho e não ser aceita. Procurando artistas para lhe ajudar na produção de suas músicas e com as questões vocais, Joelma conhece o produtor musical Kim Marques. Com o seu grande conhecimento artístico, Kim resolveu convidar um guitarrista artístico no Pará na época pelo seu trabalho a fim de que Joelma se destacasse em seu desenvolvimento musical. Tendo sido apresentados, a amizade floresceu e a parceria deu certo. A ponto dos dois

engatarem um romance. Em 1999, Joelma e Ximbinha formam o grupo musical que fará um ritmo genuinamente brasileiro e nortista explodir nacionalmente nos anos 2000, a Banda Calypso.

a 2 – Banda Calypso



Fonte: Google Imagens.

Durante os anos 2000, Joelma lança junto a Ximbinha diversos CDs e DVDs, dentre os quais estão os famosos Banda Calypso na Amazônia (2004) e Banda Calypso pelo Brasil (2006), este último recebeu o título de diamante quártuplo, sendo um dos discos físicos mais vendidos na história da indústria fonográfica brasileira. Em 2015, devido a problemas conjugais o casal citado se separa e Joelma parte para carreira solo. Devido a esse acontecimento, a cantora até pensou em seguir carreira gospel, mas, devido aos diversos pedidos dos fãs que imploravam para que ela não abandonasse o ritmo contagiante que criou, ela desistiu da guinada de estilo. Em 2016, ela lança o seu primeiro trabalho audiovisual denominado Avante, gravado na cidade de São Paulo para mais de 10 mil pessoas, e, em 2020, lança o DVD comemorativo 25 anos gravado, ao vivo, em Goiânia (GO) para mais de 20 mil pessoas.

Atualmente Joelma segue pelas cida-

des ao redor do Brasil divulgando a Isso é Calypso Tour (2022-2023), na qual ela busca trazer aos fãs as lembranças e as memórias dos seus principais lançamentos com o ritmo do Calypso. Músicas como “Pra Te Esquecer”, “Anjo” e “Cúmbia do Amor” levam o público à loucura logo quando seus primeiros toques ecoam nos shows da turnê.

A Teoria da Metáfora Conceptual e os seus desdobramentos sociocognitivos e discursivos

Desde a Antiguidade, considerações sobre a linguagem figurada são tecidas. Na obra *Arte Poética*, por exemplo, Aristóteles fala do processamento metafórico como um construto linguístico que permite o transporte de significados (da espécie para espécie, em sua ponderação) (SARDINHA, 2007). Outro que também indagou sobre a figuratividade foi Platão, ao ponderar que as manifestações linguísticas possuíam funções de naturezas distintas. Para o filósofo, a linguagem figurada distorcia a imagem real do mundo, sendo ela um instrumento de embelezamento fantasioso da linguagem, cabendo somente aos poetas e grandes retóricos o seu uso nas construções de discursos peculiares (SOUSA, 2016). A visão de que ela trazia, na verdade, grandes prejuízos à audiência por não transparecer na fala os fatos do mundo de maneira literal atravessou, desta forma, séculos, se tornando ainda mais restritiva a partir do reducionismo da retórica que, segundo Genette (1975), retirou a responsabilidade da metaforicidade sob os aspectos lógico-discursivos da língua. Tal fato permitiu que durante muito tempo este construto linguístico fosse visto apenas, como assinala Vereza (2010), como um elemento que “não tem papel central na produção de sentidos” (p. 202), ou seja, supérfluo.

Contudo, com o advento dos estudos

da linguagem e com as novas descobertas científicas, essa visão é questionada na década de 80 por dois pesquisadores americanos que trazem, segundo Soares da Silva & Leite (2015), uma “reviravolta nos estudos da metáfora” (p. 1). Estes são George Lakoff e Mark Johnson, que, contrapostos aos postulados do inatismo do linguista Noam Chomsky, formam, com o lançamento de *Metaphors We Live By* (1980), a Linguística Cognitiva (doravante LC).

Segundo Ada Sousa (2016), a LC:

tem como objeto de investigação os mecanismos mentais envolvidos nos processos de construção de sentidos, partindo da ideia de que a cognição humana se constitui pelas relações que estabelecemos com o mundo por meio de nossas experiências sensorio-motoras e vivências de cunho sociocultural (p. 130).

Dentre esses instrumentos de construção de sentido estaria a metáfora, a qual, segundo Lakoff & Johnson (1980), estrutura a forma como pensamos, agimos e sentimos o mundo. Metáforas como A VIDA É UMA VIAGEM³ em sentenças, tais quais Nosso relacionamento andou, andou e não chegou em lugar nenhum!, AMOR É UM SER HUMANO em O amor destruiu com a minha vida! e CORPO É UM RECIPIENTE em Eu estava cheio de raiva! seriam fulcrais na produção da linguagem humana. Em termos de classificação, elas teriam quatro: as ESTRUTURAIIS seriam aquelas em que um determinado conceito abstrato é modulado cognitivamente por experiências concretas; as ORIENTACIONAIS referem-se a experiências com direções, como em BOM É PRA CIMA e RUIM É PARA BAIXO; as ONTOLÓGICAS serviriam para conceber a uma entidade abstrata em termos de uma concreta

3 Método tradicional em Linguística Cognitiva para assinalar o agenciamento da metáfora em empreendimentos discursivos.

como em INFLAÇÃO É UMA ENTIDADE; e as de PERSONIFICAÇÃO quando um elemento não humano recebe as suas características como em A LOUCURA É UM ASSASSINO. No nível cognitivo, essas metáforas traçariam uma projeção conceptual, na qual um domínio de natureza enciclopédica concreta (domínio-fonte) projetaria, para modelagem do sentido de um determinado conceito, sobre um domínio de natureza abstrata (domínio-alvo).

Essa primeira apresentação da Teoria da Metáfora Conceptual, é, como assinala Vereza (2010), sem sombra de dúvidas, importantíssima para o desenvolvimento de novas pesquisas e novos achados acerca da figuratividade. Diversos trabalhos foram desenvolvidos: é possível encontrar milhares de teses, dissertações e artigos sob os mais diversos temas utilizando-se do arsenal teórico-metodológico da Linguística Cognitiva no website Google. O que sinaliza a singularidade da primeira versão dessa teoria. Contudo, com o avanço das discussões acerca da potencialidade da linguagem figurada no discurso, pesquisadores como Salomão (1999), Kövecses (2005), Vereza (2007) e Soares da Silva & Leite (2015) começam a questionar as proposições da obra seminal da Semântica Cognitiva *Metaphors We Live By* (1980). Uma das primeiras críticas seria acerca do papel da metáfora na cognição, pois, fazendo parte de um “inconsciente cognitivo coletivo” (VEREZA, 2010, p. 205), todas as metáforas conceptuais serviriam e seriam utilizadas do mesmo modo por todos os falantes das diversas línguas ao redor.

É que no livro de Lakoff & Johnson (1980) os autores trazem exemplos que são considerados como “inventados”, eles não seriam tirados exatamente de extratos autênticos da linguagem e do discurso plenamente em uso. Kövecses (2005) questiona tal proposição falando sobre a variabilidade cultural. Como sabemos, a depender da região

de cada indivíduo, seus costumes, hábitos, e até falares sobre um determinado assunto ou objeto, podem ser diferentes, por isso, a metáfora, ao ser um fenômeno conceptual, sociocultural, neuropsicológico, linguístico e corporal não poderia ser tratada e analisada de maneira universal. Isso lembraria, pois, aos moldes do inatismo “chomyskiano” que tem como principal tese a autonomia da faculdade da linguagem com a Gramática Universal.

Outra crítica é a de que a linguagem seria somente uma “fonte de dados” (VEREZA, 2010, p. 207) e não o lócus da metáfora, ou seja, o depósito da metaforicidade e não o gerador dela. Diante disso, constatou-se que é na chamada viragem social da Linguística Cognitiva (SOARES DA SILVA & LEITE, 2015) que o lócus autêntico da linguagem figurada é, na verdade, o discurso, pois é nele que aspectos sociocognitivos, linguísticos e pragmáticos se encontram para tecer a figuratividade (VEREZA, 2010), e, logo, os sentidos por ela textualmente modelados. Analisar a linguagem metafórica atualmente, é muito mais do que simplesmente dizer ou apontar quais metáforas fazem parte de um construto linguístico hipotético, mas sim para além de sinalizar a emergência dela, é aferir o que é que ela está fazendo ali, ou seja, o seu papel na produção de sentidos.

Nesse sentido, metodologias modernas foram criadas para a análise da metáfora no discurso, a saber, a proposta do nicho metafórico de Vereza (2007), que enfoca o fenômeno da figuratividade como um recurso organizacional do texto, valorizando a sua função como dispositivo. O método do nicho metafórico, idealizado a partir de pesquisas na área da biologia, remete a ideia da formação de uma rede que constitui o todo, ou seja, no discurso, no aqui e agora, toda uma rede metafórica seria tecida para estruturar um parágrafo (VEREZA, 2010), por exemplo, possibilitando ao falante dessa maneira, a

possibilidade de costurar com efetividade (dizemos: com todas as cargas enciclopédicas, afetivas, subjetivas, psicológicas, ideológicas etc.) o seu “projeto de dizer” (KOCH, 2002).

Dado o exposto, ao quisermos examinar como a metáfora coopera para o empenhimento do “projeto de dizer” de duas canções interpretadas pela cantora Joelma, invocamos aqui estas construções teórico-metodológicas da Linguística Cognitiva apresentadas, por verificarmos que ela possui uma das melhores abordagens teóricas para que seja possível “jogar luzes” sob a cognição humana, de natureza intersubjetiva, simbólica, psicoafetiva e perspectivada (TOMASELLO, 1999).

Estimulada por trabalhos como os de Abreu (2015), que verificou o papel da linguagem figurada na estruturação linguística das significações das emoções e de Santo (2021) que apontou a função da metaforicidade na constituição interna de textos musicais, essa pesquisa traz em tela agora um contexto sociocultural, artístico e regional, ainda não totalmente abraçado pela Semântica Cognitiva: Joelma, o Calypso e o estado do Pará.

Análise de dados

A fim de averiguarmos se a metáfora possui um papel agentivo e constitutivo nas canções interpretadas pela cantora Joelma, bem como qual a relevância da presença da metáfora na constituição textual interna das canções, analisaremos, em primeira mão, a música Eclipse Total (Álbum 10, 2008). Escrita por Michael Sullivan e Paulo Ricardo, esta foi selecionada para fazer parte do leque de composições a serem interpretadas e homenageadas pelo DVD Banda Calypso 10 anos (2010), produto audiovisual comemorativo deste grupo musical. O clipe dela possui mais de 220 mil visualizações no website de

vídeos Youtube.

Veja-se:

Quatro da madrugada
Eu não consigo pensar
em nada

A não ser na falta que
você me faz Novamen-
te a saudade imensa
Novamente essa tua
ausência

- (1) Teima, insiste em
me fazer sofrer
- (2) A saudade está em
tudo
- (3) A saudade perma-
nece oculta No fundo
de cada pensamento
meu
- (4) A saudade é a ra-
zão, da dor, da sen-
sação Da perda que
pesa em cada senti-
mento teu

É triste o final de uma
paixão

- (5) Eclipse total do co-
ração
- (6) É por isso que eu
abraço essa saudade
- (7) Eu abraço a solidão
- (8) A saudade está nas
gavetas

E nas fotografias e nas
letras de músicas

Que eu ouço sem parar
A saudade é uma espé-
cie de veneno

É um vício, é um tipo de
água-ardente

- (9) Amarga, que me
queima por dentro
- (10) não posso mais
ficar assim Tanto tem-
po longe de você é
por isso que eu es-
tou aqui Pra te dizer
que eu quero que

Você volte pra mim.
(SULLIVAN; RICARDO,
2007).

Ao lermos atentamente o conteúdo da canção, é possível perceber que ela conta o fim de uma história de amor e as respectivas dor e sofrimento de um dos amantes pela saudade e pela falta da outra pessoa ao seu lado. A música se constitui como um verdadeiro apelo, como uma espécie de “ladainha”, nela o sujeito que sofre se embasa em suas emoções para argumentar a favor de que o outro se convença de que ela a merece de volta. Para modelar essa tessitura textual e linguístico-cognitiva, foi possível aferir que os compositores dessa canção – Marcos Sullivan e Paulo Ricardo – utilizaram-se do instrumento de construção e processamento da linguagem da metáfora (VEREZA, 2007, 2010) para disponibilizar a intérprete da mesa – a cantora Joelma – textos estruturados com todas as mensagens e intencionalidades discursivas objetivadas e almejadas.

No DVD Banda Calypso 10 anos (2010), “Eclipse Total” é cantada para mais de 30 mil pessoas, onde, na apresentação do seu primeiro parágrafo é dito “Quatro da madrugada / Eu não consigo pensar em nada / A não ser na falta que você me faz / Novamente a saudade imensa / Novamente essa tua ausência (1) Teima, insiste em me fazer sofrer”. No trecho destacado, é possível assinalar em (1) a presença da metáfora SENTIMENTO É UM SER HUMANO já que se a saudade é conceptualizada figurativamente nesse excerto com características humanas (marcadas pelos verbos insistir e fazer), o sentimento/sensação é compreendido em termos de um indivíduo que tem atitudes, ações. Em seguida, na exposição da parte “(2) A saudade está em tudo / (3) A saudade permanece oculta / No fundo de cada pensamento meu / A saudade é a razão, da dor, da sensação / Da perda que pesa em cada sentimento teu”,

é possível apontar em (2) o uso da metáfora SENTIMENTO É UM ELEMENTO ONIPRESENTE, pois como afirma a letra da canção, ele está em toda parte. Em (3) as metáforas SENTIMENTO É UM SER HUMANO e O PENSAMENTO É UM ESCONDERIJO fazem uma congruência cognitivo-discursiva para emergir a imagem, uma construção simbólica do que é uma pessoa sentir subjetivamente a falta de alguém que se ama.

Figura 3 – Joelma cantando “Eclipse Total” para mais de 30 mil pessoas em Recife (PE)



Fonte: DVD Banda Calypso 10 anos (2010).

Dando continuidade à melodia, Joelma canta no show o refrão da canção: “É triste o final de uma paixão / (4) Eclipse total do coração / (5) É por isso que eu abraço essa saudade /

Eu abraço a solidão”. Para ilustrar o sofrimento sentido pela pessoa apaixonada, é transmitida a conceptualização elaborada em (4) pela metáfora PAIXÃO É UM FENÔMENO DA NATUREZA a fim de tentar se descrever o que se desenvolve no interior subjetivo do indivíduo quando um relacionamento termina. Ao final do parágrafo, isso é singularmente ilustrado por meio das metáforas em (5) e (6) SENTIMENTO É UM SER HUMANO, já que segundo o que se quer passar por meio do uso da figuratividade, é que se separar da pessoa amada é abraçar, em síntese, a tristeza.

Após a parte principal da canção, se-

gue-se a seguinte mensagem: “(7) A saudade está nas gavetas / E nas fotografias e nas letras de músicas / Que eu ouço sem parar / A saudade é uma espécie de veneno / É um vício, (8) é um tipo de água-ardente / Amarga, que me queima por dentro”. Em (7) o sentimento humano da saudade é delineado cognitivo-discursivamente como um elemento físico, ontológico, pois é isso que os indivíduos geralmente guardam em gavetas, neste caso, a metáfora SENTIMENTO É UM OBJETO aparece processando o sentido dessa parte da música neste trecho. Em (8) o SENTIMENTO É UMA SUBSTÂNCIA VENENOSA, já que se a sensação de saudade da pessoa amada parece-se com a vivência de ingerir um líquido ácido, essa experiência é transmitida pela metáfora citada para que se transmita com efetividade aos interlocutores a atmosfera de dor que causa a solidão e a separação sob como ela se sente psicologicamente, culturalmente e socialmente pelos brasileiros. Visto isso, é certo dizer que a linguagem figurada age como um verdadeiro pincel de produção e ponte transmissão discursiva das significações estruturadas, conceptualizadas e entrelaçadas para essa música, tornando-se um instrumento de difusão do conteúdo conceptual, psicoafetivo e emocional dela.

Em carreira solo nos anos de 2019, Joelma lança o EP *Minhas Origens* com canções que buscavam valorizar o som e a musicalidade do Pará. Nele está a música “Cupim de Coração”, letra romântica escrita por Chrystian Lima, Elivandro Cuca e Renato Moreno que possui, só no Youtube, mais de 920 mil visualizações em seu videoclipe.

Leia-se:

Eu vou cortar o mal pela raiz
Seu papo é bom

Mas comigo Não cola, não

Não vai me levar pra cama
Já conheço

a sua fama

De cupim de coração...

Eita!

Né pra chorar, não?

É pra morrer de chorar!
De alegria, hein?

Ah...

Já é de costume
Cê chega seduz
Depois finge se apaixonar
Tudo à sua maneira

Também descobri

Que tem fama daquele bichinho
Que adora destruir madeira...

Cê pega um coração inteiro
Depois devolve só o pó

Eu não serei sua próxima vítima
Prefiro ficar só...

Eu vou cortar o mal pela raiz
Seu papo é bom

Mas comigo

Não cola, não (não cola, não)

Não vai me levar pra cama
Já conheço a sua fama

De cupim de coração...

(LIMA; CUCA; MORENO, 2019).

Essa música conta a história de uma mulher que é procurada por um homem a fim de que se estabeleça um relacionamento. Contudo, sabendo da fama do rapaz, que

finje se apaixonar para ludibriar suas amantes, ela retruca o pedido, conceptualizando linguístico- cognitivamente esse “paquerador” através da imagem simbólica de um ser vivo da natureza, no caso, o cupim. Nesse sentido, é estabelecido no tecido textual acima um verdadeiro nicho metafórico (VEREZA, 2007, 2010) no qual a linguagem figurada é utilizada tanto para entrelaçar a significação, dando coesão e coerência a canção, quanto para transmitir as emoções contidas nessas mensagens, que em suma, quer sinalizar aos seus ouvintes: tenha muito cuidado antes de abrir o seu coração para alguém.

Figura 4 – Joelma no videoclipe de “Cupim de Coração”



Fonte: Youtube (2023).

Cantando sobre um homem “perigoso”, Joelma diz: “Cê chega seduz / Depois finje se apaixonar / Tudo à sua maneira / Também descobri / (1) Que tem fama daquele bichinho / Que adora destruir madeira...”. Neste trecho, está clara a conceptualização metafórica SER HUMANO É UM CUPIM em (1) pois uma das mensagens principais sobre o sujeito “paquerador” que a canção busca empreender é que ele se compare com um mesmo ser vivo da natureza que corrói madeira, o cupim.

No próximo parágrafo, no trecho “(2) Cê pega um coração inteiro / Depois devolve só o pó / Eu não serei sua próxima vítima / Prefiro ficar só...” é possível apontar em (2)

há a atuação cognitivo-discursiva da metáfora SER HUMANO É MADEIRA já que, socio-cognitivo- discursivamente, ela se entrelaça com a metáfora anterior SER HUMANO É UM CUPIM, o elemento ontológico que será destruído por um dos amantes, o cupim, é o coração, que no caso em tela é destrutível, se a pessoa desejada aceitar se relacionar com aquele que a paquera. A canção se desenvolve, em tese, a partir dessas duas metáforas superordenadas que vão tecendo, numa costura verbo-textual, o sentido a ser transmitido para os ouvintes dela.

Como visto na análise dos ambos os produtos textuais socioculturais selecionados como corpus deste trabalho, a figuratividade mostrou-se como um instrumento sociocognitivo de empreendimento de intencionalidades discursivas. Reunindo em uma única letra musical, por exemplo, diversas metáforas a fim de que os seus compositores disponibilizem a seus intérpretes canções com todas as cargas enciclopédicas (fatores sensoriais, emocionais, históricos etc.) implantadas para que os seus os ouvintes assim as compreendam, as corporifiquem e as tomem para as suas vidas.

Dado o exposto, concluímos que a metáfora funcionou para a cantora Joelma como um verdadeiro microfone de múltiplas emoções, levando os seus espectadores a diversas experiências subjetivas ao ouvirem ela cantar as músicas “Eclipse Total” e “Cupim de Coração”.

Considerações Finais

“É essa guitarra galera, que faz o sucesso da nossa música paraense, isso é Calypso!” canta Joelma no DVD Banda Calypso Ao Vivo em São Paulo (2003), esse era o começo de uma grande carreira de uma artista brasileira que faz questão de trazer em seus shows performances, figurinos, decorações que evidenciem traços que busquem valo-

rizar as imagens de sua terra natal: norte do país e o estado do Pará.

Estimulado pela relevância da expressão do ritmo do Calypso para a formação da identidade cultural brasileira, este trabalho procurou aferir se nas canções interpretadas por Joelma a metáfora colaborou cognitivo-discursivamente para que ela conseguisse passar para os seus ouvintes o conteúdo conceptual das mesmas. Através da análise realizada observamos que metáforas tais quais SENTIMENTO É UM SER HUMANO, PENSAMENTO É UM ESCONDERIJO, PAIXÃO É UM FENÔMENO DA NATUREZA, SENTIMENTO É UM OBJETO, SENTIMENTO É UMA SUBSTÂNCIA VENENOSA, SER HUMANO É UM CUPIM e SER HUMANO É

UMA MADEIRA foram utilizadas nesse objetivo, funcionando para a referida cantora como um verdadeiro microfone transmissor efetivo tanto de intencionalidades discursivas como de emoções, sentimentos, pensamento cultural compartilhado e corporeidades.

Compreendendo que os estudos atuais em figuratividade anseiam por reflexões que procurem jogar em tela corpora retirados da linguagem em uso, este trabalho buscou trazer uma contribuição para essa linha de pesquisa, traçando o perfil da metaforicidade como instrumento linguístico-discursivo de empreendimento e difusão de conhecimentos.

Referências

ABREU, B. Metáfora e emoção: sobre a conceptualização na língua portuguesa. Tese (doutorado) Universidade do Vale dos Sinos. Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada, 2015.

CAMPOS, J. Joelma: entre olhares. 2. ed. Goiânia: Visão, 2017.

FREITAS, A. Um estudo sobre o figurino da

cantora Joelma Mendes: a cultura musical paraense e suas influências. Anais. 12º Colóquio de Moda – 9ª Edição Internacional 3º Congresso de Iniciação Científica em Design e Moda, 2016. Disponível em: <http://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20%202016/COMUNICACAO-ORAL/CO-07-Figurino/CO07-A-CULTURA-MUSICAL-PARAENSE-ESUAS-INFLUENCIAS.pdf>. Acesso em set. 2022.

KOCH, I. Linguagem e cognição: a construção e reconstrução de objetos-de-discurso. Veredas

- Revista de estudos linguísticos, Juiz de Fora: UFJF, v. 6, n. 1, pp. 29-42.

KÖVECSES, Z. Metaphor in culture: universality and variation. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

JACOMÉ, P.; PRADO, D.; AZEVEDO, R. Descarga acústico-visual e temporalidades em cena: a fundação de uma tradição pela Banda Calypso. Galaxia, Especial 1 – Comunicações e Interfaces Historicidades, p. 47-60, 2019.

JOELMA. Isso é Calypso Tour 2022-2023. Disponível em: <http://joelmaoficial.com.br/>. Acesso em: Jan. 2023.

LAGO, M. P.; SOUZA, C. S.; FERREIRA, E. C. Cinesia Joelma: trajetórias & corporeidade da expoente do movimento calipso brasileiro. 2019. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Humanidades). Universidade da Integração Internacional da Lusofania Afro-Brasileira. 2019.

LAKOFF, G.; JOHNSON, M. Metaphors we live by. Chicago: University of Chicago Press, 1980.

LIMA, C.; CUCA, E.; MORENO, R. Cupim de Coração. Letras.mus.br, 2019. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/joelma/cupim-de-coracao/> Acesso em jan. 2023.

SANTO, B. O papel da metáfora no desdobramento textual de músicas gospel: uma análise à luz da Semântica Cognitiva. *Re-unir*, v. 8, n. 1, p. 135-150, 2021.

SALOMÃO, M. A questão da construção do sentido e a revisão da agenda dos estudos da linguagem. *Veredas. Juiz de Fora*, v. 3, n. 1, p. 61-79, 1999.

SARDINHA, T. *Metáfora*. São Paulo: Parábola, 2007.

SOARES DA SILVA, A.; LEITE, J. 35 anos de Teoria da Metáfora Conceptual: Fundamentos, problemas e novos rumos. *Revista Investigações, Recife*, v. 28, n. 2, p. 1- 23, jul. 2015.

SOUSA, A. Metáfora: uma abordagem neurocognitiva. In: ALMEIDA, A.; SANTOS, E. (Orgs.). *Linguagens e cognição*. Salvador: EDUFBA, 2016.

SULLIVAN, M.; RICARDO, P. Eclipse Total. *Letras.mus.br*, 2007. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/banda-calypso/893072/> Acesso em jan. 2023.

TOMASELLO, M. *Origens culturais da aquisição do conhecimento humano*. (C. Berliner, Trad.) São Paulo: Martins Fontes. 2003[1999].

VEREZA, S. Metáfora e argumentação: uma abordagem cognitivo-discursiva. *Linguagem em (Dis)curso*, v. 7, n. 3, p. 487-506, 2007.

VEREZA, S. O lócus da metáfora: linguagem, pensamento e discurso. *Cadernos de Letras da UFF*, n. 41, p. 199-212, 2010.

Submissão: fevereiro de 2023.

Aceite: maio de 2023.

REVOLUÇÃO MUSICAL EM AS TROIANAS DE EURÍPIDES

Luciano Heidrich Bisol¹

Resumo: Ao longo do século V a.C., o espaço reservado a canções no teatro clássico ateniense passou por transformações. O presente artigo objetiva analisar os aspectos literários das canções desenvolvidos nas duas últimas décadas daquele século a partir da peça *As Troianas* (c. 415 a.C.) do poeta grego Eurípides (c. 484 - 406 a.C.). Na primeira etapa de nosso texto, apresentamos uma breve introdução ao drama em seu estado de arte. Em seguida, discutimos o papel da música no teatro grego antigo. Na terceira etapa, ponto central da discussão, examinamos com vagar a monodia cantada por Hécuba no início do drama. Por fim, apresentamos considerações sobre aspectos estéticos e sociais da “nova música”, movimento revolucionário que teve em Eurípides um dos principais expoentes.

Palavras-chave: Eurípides; *As Troianas*; Nova música.

Music revolution in Euripides' Trojan Women

Abstract: Throughout the 5th century BC, the space reserved for songs in classical Athenian theater changed. Therefore, this article aims to analyze the literary aspects of the set of songs developed in the last two decades of that century based on the play *Trojan Women* (c. 415 BC) by the Greek poet Euripides (c. 484 - 406 BC). In the first stage of our text, we present a brief introduction to drama in its state of the art. Next, we discuss the role of music in ancient Greek theatre. In the third stage, the central point of the discussion, we slowly examine the monody sung by Hecuba at the beginning of the drama. Moreover, we present considerations on aesthetic and social aspects of the “new music” – a revolutionary movement that had Euripides as one of its primary exponents.

Key-words: Euripides; *Trojan Women*; New music.

¹ Doutor em Letras na linha Teoria, Crítica e Comparatismo pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail: luciano.bisol@prof.ce.gov.br

Introdução

Χορός

μφί μοι λιον,

μο σα, καιν ν μων

εισον ν δακρύοις ιδ ν πικήδειον;

ν ν γ ρ μέλος ς Τροίαν αχήσω.

(Eur. Tro., 511 - 514)

Coro:

Canta para mim sobre Ílion, ó

Musa, com novos hinos,

uma ode fúnebre acompanhados de lágrimas

pois agora um melos lançarei para Troia².

(Eur, Tro, 511 - 514)

Se um hipotético espectador contemporâneo tivesse acesso às performances originais do Teatro de Dioniso em Atenas no século V a.C., essas lhe pareceriam espécies de musicais. Isto é, o elemento melódico estava presente na maior parte do tempo ao longo das apresentações das Grandes Dionisiacas Urbanas. Tanto é que Aristóteles, na seção 1450b da Poética, considera a melopoíia³, composição cantada, o elemento mais impactante no espetáculo teatral ateniense. Segundo Edith Hall (2008), o canto era elemento intrínseco de todo o teatro da Antiguidade, uma vez que, além das passagens protagonizadas pelo coro, toda a tragédia clássica que chegou a nós inclui canções específicas executadas pelos atores em cena. Isso implica concordarmos, inicialmente, que todo ator trágico era, também, um cantor (HALL, 2008), bem como todo poeta trágico era um compositor musical. Assim, o objetivo geral do presente artigo é analisar os aspectos literários das canções desenvolvidos nas duas últimas décadas do século V a.C. Além disso, busca-se investigar as transformações musicais no teatro grego antigo, inferidas a partir de trechos de *As Troianas* (c. 415 a.C.) de Eurípides (c. 484 - 405 a.C.).

As Troianas é uma peça fundamental para a compreensão dos motivos não só euripideanos, como dos textos trágicos do século V a.C. de maneira geral, além de ser um ponto nodal da música teatral ateniense. Isso porque através de canções dramáticas, sintetiza em seus versos uma variedade de tensões identificáveis nas demais peças: o abandono dos deuses, as desmedidas da guerra, a coerção e a crueldade dos opressores. Conduzido por Hécuba, permanentemente em cena como um diapasão, o

3 A transliteração dos termos gregos para o vernáculo segue o padrão adotado pela Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos (SBEC). O termo grego melopoíia significa o ato de compor poemas líricos ou música para eles, genericamente, a própria música (LIDDELL; SCOTT e JONES, 1992, p. 1099).

2 As traduções são de nossa autoria, elaboradas a partir do texto grego e dos comentários apresentados por David Kovacs (2018) e Werner Biehl (1989).

séquito de mulheres troianas entoando suas canções de lamento e mobilizam diferentes tradições líricas e ritualísticas para a criação de uma nova sonoridade. Disso resulta um quadro complexo do comportamento humano. Como recurso estético encontrado por Eurípides para desenvolver esses temas, as canções se revelam um artifício metonímico para transmitir o sofrimento humano, sob a perspectiva feminina: mulheres que até há pouco eram livres tornam-se cativas e recebem seu quinhão.

A peça é a terceira da tetralogia composta ainda por Alexandre, Palamedes e pelo drama satírico Sísifo, dos quais chegaram a nós apenas fragmentos. As Troianas tem uma estrutura inusitada, muitas vezes lida como episódica, de acordo com a perspectiva de Aristóteles na Poética. Pois após o Prólogo apresentado por Poseidon e Atena, Hécuba, a viúva do rei Príamo, permanece em cena juntamente com o coro – que desempenha papel de personagem – enquanto a comitiva de mulheres troianas reveza-se no palco, aguardando a designação de seus destinos enquanto espólios de guerra em cada um dos Episódios: no primeiro deles, Cassandra, a filha virgem, profetisa e louca, acompanhará Agamêmnon até a armadilha de Clitemnestra em Argos; em seguida, Andrômaca, a viúva de Heitor, recebe a notícia de que seguirá como escrava de Neoptólomo, o filho de quem matou seu marido; no último episódio, Helena, a adúltera, será reconduzida ao palácio de Menelau. O drama se encerra com o cortejo fúnebre do pequeno Astíanax, filho de Heitor que fora lançado do alto das muralhas da cidade destruída.

A primeira encenação da peça ocorreu no contexto da Guerra do Peloponeso; alguns meses após a invasão ateniense da ilha de Melos, confronto que envolveu a execução de homens e a escravização de mulheres e crianças. Esse fato, apontado pela primeira vez por Adolf Schöll (1839), foi fundamental

para o desenvolvimento da leitura da peça como uma alegoria para os eventos acontecidos em Melos. No entanto, conforme destaca Kovacs (2018), a invasão ateniense ocorreu em meados do mês de dezembro, e a peça estreou nas Grandes Dionisíacas do ano seguinte, entre março e abril, estreito prazo que impossibilitaria a montagem de uma peça que, lembremos, contava com um coro de amadores. Dessa maneira, preferimos alinharmos-nos à posição de Matronarde (2010), que entende que a peça faz, sim, referência ao expansionismo militar ateniense, mas em relação a outros eventos anteriores a Melos.

Paralelamente às questões políticas imbricadas em seu enredo, outro aspecto que faz de *As Troianas* um exemplo notável é a inovação estética contida em suas canções. Eric Csapo (1999) destaca as implicações políticas e sociais do novo estilo musical utilizado na peça, o que permite a identificarmos como um ponto revolucionário no desenvolvimento da musicalidade teatral ateniense. Além de seu aspecto fortemente mimético, a nova música propagada por Eurípides e outros poetas apresenta o incômodo traço de ser dirigido às massas (CSAPO, 1999). Em 415 a.C., o estilo já popularmente apreciado passa a ser também defendido abertamente no discurso cívico da tragédia, como podemos identificar no excerto do primeiro estásimo (versos 511 e seguintes) transposto na epigrafe do presente artigo.

Em estudo pioneiro, Walther Kranz (1933), aluno de Wilamowitz, interpreta o mote “canta uma nova música”, ou “canta com novos hinos”, como um manifesto do novo estilo das monodias de Eurípides – e também de Agatão, Timóteo e outros – que assumiram papel central nas obras da última década de vida do poeta. Kranz defende a independência da estrofe da canção entre si e em relação às demais partes da peça. O autor ainda argumenta que o novo estilo se-

ria “ditirâmico”, ou seja, representaria um retorno às origens dionisíacas da tragédia clássica, aspecto em que acompanhamos o autor.

Elinor Wright (1986) defende que, por sua estrutura, a peça é toda um lamento feminino, o que, segundo Sutter (2003), soluciona a secular querela acerca da unidade da peça ou ausência dela. Sutter (2003) ainda defende que, embora a política oficial ateniense impusesse forte restrição aos lamentos funerários, a peça demonstra que havia outros tratamentos concedidos aos cantos fúnebres em Atenas no século V a.C. Ainda nesse sentido, Battezzato (2005) defende que a chegada da música frígia à Grécia é o grande tema unificador da peça.

Conforme apontamos inicialmente, a peça tem uma estrutura considerada episódica pelos parâmetros aristotélicos. Assim, cada cena é relativamente independente e justaposta às demais. No Prólogo da peça (v. 1 - 97), as divindades Poseidon e Atena encontram-se para acertar detalhes do pós-guerra. Afirma o senhor dos mares e dos cavalos entre os versos 23 e 28: “Eu deixo a robusta Troia e os meus templos, quando a maligna dominação assola a cidade, o deus doente não quer ser honrado”. Destacável é o emprego da metáfora “noseî tà tòn theón”, o deus fica doente, ou “o divino adoecer”, como opta por traduzir Christian Werner (2004, p. 78). Destaca Biehl (1989, p. 106) que a metáfora também é empregada em Ifigênia em Áulis (v. 1403) e Andrômaca (v. 548). A divindade abandona a cidade após sua queda e não antes disso. Em segundo, a guerra afeta a saúde dos deuses. Ou seja, os homens são capazes de prejudicar o divino, algo comparável à querela entre Prometeu e Zeus, mas, considerando que o primeiro não era um ser humano, temos aqui um demonstrativo da abordagem euripideana. Não só os homens podem deixar furiosos os deuses, como descreveu Homero, mas também podem fazê-

-los adoecer.

O Prólogo em trímeros jâmbicos inicia com um monólogo de Poseidon, e Atena entra em cena no verso 48, quando relata a ofensa cometida por Ajax, que invadiu seu templo e capturou Cassandra. É essa violência em território sagrado que mobiliza a deusa em sua vingança sobre os gregos, até então seus protegidos. A lição acordada entre os deuses terá continuidade no discurso de Cassandra ao afirmar que “a mais bela guerra é morrer por sua cidade”, nos versos 38 e 388 (Eur. Tro.). A presença dos deuses no início da peça informa a audiência a respeito de uma tempestade que acometerá os gregos depois do fim. Curiosamente, os fatos abordados no Prólogo não são exatamente os fatos que acontecerão ao longo da peça. Eurípides apresenta um novo tipo de Prólogo, aquele que fala de coisas que acontecerão após o drama.

Papadopoulous (2000) destaca os três níveis temporais abordados nesse Prólogo. O presente, o passado glorioso dos troianos e o futuro que reserva a desgraça para os gregos. De maneira semelhante ao encontrado em Hécuba, o Párodo (v. 98 - 229) de As Troianas contém uma monodia da rainha decaída, seguida de um amoibaion entre a rainha e o Coro de prisioneira. O seu canto de apresentação, conforme veremos em nossa seção 5.1, apresenta elementos característicos de uma canção de lamento.

Hécuba executa um epirrhematik amoibaion em dueto, primeiramente com o Coro (v. 172 - 231) e em seguida com Taltíbio (v. 232 - 292), o mensageiro. Na primeira parte da canção, a heroína lamenta com o grupo de mulheres cativas a iminência de seus diversos destinos como escravas sexuais e domésticas na Grécia. Na segunda parte, é informada pelo mensageiro do destino das mulheres de sua família (oikos). Cassandra será enviada como concubina, pallakê, de Agamêmnon em Argos. Polixena será imo-

lada sobre o túmulo de Aquiles. Andrômaca será escrava sexual, pallakê, de Neoptólemo, filho de Aquiles, na Ftia. Ela, Hécuba, será enviada a Ítaca como escrava de Odisseu, e sua nora Helena voltará a Esparta acompanhada do primeiro marido, Menelau.

No primeiro Episódio da peça, a jovem Cassandra, de cabeça báquica, executará não um lamento, mas um canto epithálamos (v. 341 - 390), de celebração nupcial. A alegria neurastênica da virgem contrasta com a ambiência fúnebre da peça. O modo como Eurípides expõe outra face da religião grega reservada às mulheres, a celebração do casamento (gámos), deixa atônito o leitor contemporâneo. Cassandra canta entusiasticamente diversos temas importantes do âmbito sagrado. Ela dança e incita as mulheres troianas a celebrarem a união sexual que se aproxima. Em nosso estudo, o epithálamos de Cassandra funcionará como contraponto aos demais lamentos funerários.

O primeiro Estásimo (511 - 567), de onde extraímos nossa epígrafe, narra a origem da poesia épica e da citaródia, além de encenar a apropriação da música frígia pelos gregos. Conforme destaca Battezzato (2015), a discussão sobre a música e a dança frígias é central em *As Troianas*. Segundo o autor, os personagens vinculam a ruptura das tradições musicais frígias e o colapso de sua civilização à chegada dos gregos e sua música. Nesse primeiro Estásimo, o Coro narra como as tradições musicais gregas substituíram a tradição frígia. Battezzato (2005) ainda aponta que os termos “troianos” e “frígios”, embora distinguíveis em Homero, ao longo do século V a.C. passam a ser utilizados como sinônimos. O termo “frígio”, além de designar alto requinte, também era utilizado com o sentido de “efeminado”. O tema da ruptura é representado nos fatos narrados e nas referências músico-poéticas.

Ao visitar o corpus trágico do período Clássico, é perceptível que Eurípides re-

serva um espaço cênico mais amplo às mulheres trágicas em comparação a Sófocles e Ésquilo⁴. E as euripideanas, conforme atesta Chong-Gossard (2008), cantam muito mais que os homens. O autor, professor da University of Melbourne, defende que Eurípides destina as canções para as personagens mulheres expressarem sentimentos não experienciados pelos homens e com isso desenvolve uma linguagem específica para suas mulheres com modulações discursivas que as diferenciam das personagens masculinas.

Nesse sentido, Hall (2008) sugere a aproximação entre o gênero do discurso “canção”⁵ e personagens mulheres da tragédia grega. Dessa maneira, identificamos que a presença das canções de lamento na peça selecionadas de Eurípides está relacionada, de fato, a uma série de obrigações femininas na esfera da religião grega, especialmente às exéquias e canções nupciais. Segundo Casey Dué (2006), docente em Houston, os lamentos contidos no drama clássico foram construídos a partir de uma longa tradição que remonta ao período Arcaico e, ao mesmo tempo que revisitam esse legado, fundam uma nova tradição de lamentos teatrais e literários e, portanto, as formas das canções guardam implicações em seus sentidos.

A nova música de *As Troianas*

Nos livros III e IV da República, Sócrates conversa com Glaucon, músico e tio de Platão, sobre a educação dos jovens guardiões da cidade e o que é ou não adequado para sua formação sóbria e viril. Nesse debate, a educação musical recebe papel de desta-

4 Hall (2008) destaca que a presença de personagens mulheres será maior em Aristófanes e, mais ainda, em Menandro.

5 Empregamos genericamente o termo “canção”, sinônimo do termo grego mélos, para designar uma variedade de formas como o amoibaion, a monodia, o epitálamos e o kómós, cujas fronteiras foram matizadas no contexto do período Clássico.

que, pois a música tem a capacidade de penetrar profundamente na alma dos sujeitos, tornando-se determinante para a formação do caráter. Na seção 424c, do livro IV, Sócrates afirma mesmo que “nunca se abalam os gêneros musicais sem se abalar as mais altas leis da cidade” (Plat. Rep. 424c). Tais reflexões plantonistas a respeito da influência da música sobre o caráter, êthos, são feitas em referência à obra de Damon, musicólogo ateniense do século V a.C.

Conforme aponta Robert Wallace (2015), Platão é a mais extensa fonte dos trabalhos de Damon, que não deixou textos escritos. Segundo Wallace (2015), é de Damon a abordagem de que a música age sobre o êthos. Nesse sentido, o musicólogo contemporâneo Malcolm Budd (2003) defende que a musicalidade possui a capacidade de mobilizar memórias e emoções não apreensíveis por palavras. Paralelamente a tal concepção, Platão (Plat. Rep.) destaca que certos ritmos, como o jônico e o lídio, são efeminados, contribuindo para o acabrunhamento e a lassidão dos jovens cidadãos, devendo assim, ser banidos de Politeia. Além disso, diversas inovações musicais, como a polifonia e policardia, a música do aulô, são condenadas por Platão. Tais elementos são, justamente, algumas das principais características euripideanas e constituem, segundo Csapo (2004, p. 207), a “nova música”, que se popularizará ao final do século V a.C., em um caminho que parte do teatro para as demais manifestações artísticas populares. Essa mudança de estilo, segundo o autor, modifica também o espaço das canções dentro das tragédias, que deixam de apenas marcarem a transição entre os Episódios, para assumirem papéis centrais nas apresentações.

6 Instrumento de sopro constituído por dois cilindros com espessuras e, conseqüentemente, timbres distintos – um alto e outro baixo. O aulo é, por excelência, um instrumento polifônico, símbolo da adesão à diversificação estética testemunhada em Atenas nas últimas décadas do século V a.C.

A partir dessas premissas, podemos apontar inicialmente que, ao empregar canções de lamento em suas peças, Eurípi-des mobiliza emoções e sensações em sua plateia que extrapolam a cognitividade do discurso, tornando as canções carregadoras de memórias associadas à perda e ao luto. A nova música das últimas décadas daquele século, segundo Csapo (2004), por excelência, euripideana. As canções presentes no drama selecionado incorporam gritos inarticulados de sofrimento – como o “Otototoí”, de Hécuba no verso 1287 de *As Troianas*, por exemplo –, apresentam alterações rítmicas inesperadas, além do amplo emprego de recursos estilísticos como poliptoto, parataxe e aliteração. Tais elementos apresentados em cena com o acompanhamento do aulo tornam as ocasiões de performance um espaço de diálogo entre gêneros do discurso, resultando em um novo estilo musical feminino e bárbaro.

Anteriormente, observamos o alerta de Platão, citando Damon, de que a mudança em um estilo musical provoca a mudança em uma sociedade. No entanto, em *As Troianas* temos uma distorção dessa prerrogativa ao assistirmos o colapso de uma civilização levando a uma mudança em seu estilo musical. O que é apontado no espaço fluido entre o Prólogo e o Párodo da peça.

Após as palavras iniciais de Poseidon e seu diálogo com a deusa Atena, a rainha Hécuba revela-se no palco e inicia a condução da peça. Como uma espécie de spalla de orquestra, a rainha permanecerá em cena até o derradeiro momento, quando será conduzida aos navios gregos juntamente com Coro para a escravidão. Por si só, essa constância de uma personagem no palco ao longo das mais de duas horas de apresentação representa um diferencial de *As Troianas* em relação às demais produções cênicas do século V a.C. Mas o canto de Hécuba reserva ainda algumas idiosincrasias:

κάβη

τ ν πεντήκοντ ροτ ρα τέκνων

πρ ραι να ν, κείαις

Πρίαμον, μέ τε μελέαν κάβαν

λιον ερ να κώπαις

ς τάνδ ξώκειλ ταν.

δι λα πορφυροειδέα κα

μοι, θάκουσ ο ους θάσσω,

λιμένας λλάδος ε όρμους

σκηνα ς φέδρους γαμεμονοίαις.

α λ ν <σ ν> παι νιστυγν ι

δούλα δ γομαι

συρίγγων τ ε φθόγγων φων ι

γρα ς ξ ο κων πενθήρη

βαίνουσαι, πλεκτ ν, Α γύπτου

κρ τ κπορθηθε σ ο κτρ ς.

παιδείαν ξηρτήσασθ , <α α > ,

λλ τ ν χαλκεγχέων Τρώων

α α , Τροίας ν κόλποις

λοχοι μέλεια,

τ ν Μενελάου μετανισόμεναι

κα κο ραι, δύς <νυμφοι> νύμφαι,

στυγν ν λοχον, Κάστορι λώβαν

τύφεται λιον, α άζωμεν.

τ τ Ε ρώται δυσκλείαν·

μάτηρ δ σεί πτανο ς κλαγγ ν

σφάζει μ ν

ρνις, ξάρξω <γ μολπάν,

ο τ ν α τ ν ο αν ποτ δ

ai ai, na baía de Troia, para recuperar

σκήπτρωι Πριάμου διεριδομένου

a detestável amante de Menelau, vergonha de Cástor,

ποδ ς ρχεχόρου πληγα ς Φρυγίους

inglória de Eurotas,

ε κόμπους ξ ρχον θεούς.

que matou

(Eur. Tro., 122 – 152).

o patriarca de cinquenta filhos,

Hécuba

Príamo, e mim, a miserável Hécuba,

Proas de navios com remos

afundou-me nessa desilusão.

velozes para Ílion sagrada

Aí de mim, me sento neste assento,

pelo mar púrpura

junto à tenda de Agamêmnon,

dos portos-seguros da Grécia

conduzida como uma escrava

com detestáveis peãs de aulos

velha para fora de casa, enlutada,

misturados ao som de melodiosas flautas

com a cabeça tristemente raspada.

vieram, o produto trançado

Mas ah, vocês, miseráveis esposas

do Egito baixaram, ai ai

dos troianos de lanças de bronze,

jovens, noivas sem noivado,

Ílion arde em chamas, choremos.

Como a mãe pássaro por seu filhote alado

lançarei meu grito de lamento, uma canção

Não a mesma que um dia,

Príamo acompanhava batendo o seu cetro,

junto com as confiantes batidas frígias

do pé do líder da dança

era lançada aos deuses”.

(Eur. Tro., 122 – 152).

Naturalmente, a leitura da canção acima causa estranhamento dada sua complexidade sintática e a pluralidade de imagens metafóricas condensadas em períodos longos de frases justapostas. A partir dessa complexidade identificada no texto original grego, buscou-se apresentar ao leitor de língua vernácula a complexidade do trecho que resume em si temas abrangentes e os

apresenta através do que podemos chamar de uma linguagem de lamento (DUÉ, 2006).

Trata-se de uma canção em versos anapestos que dão continuidade à apresentação da rainha, iniciada alguns versos antes, conforme veremos a seguir. A monodia de Hécuba demonstra certo virtuosismo de Eurípides na prática de compor um novo tipo de canção e de inseri-las em uma peça de teatro. Tornou-se uma marca de seu estilo a presença de algum tipo de monodia, canto solo, entre as palavras iniciais do Prólogo, que ambientam e contextualizam ao espectador ou leitor fatos do enredo que irão se suceder, e o Párodo, primeira apresentação do Coro.

De acordo com Eric Csapo (2004), Eurípides foi um dos compositores responsáveis por desenvolver em Atenas, na segunda metade do século V, um novo tipo de música. Caracterizada justamente por sua complexidade e pela incorporação de elementos musicais concebidos como originados na Frígia. Tais elementos são identificáveis especialmente no primeiro Estásimo de *As Troianas*, conforme apontado por Csapo (2004) em estudo que teve continuidade com Battezzato (2005) e Fanfani (2018).

Em relação à monodia referida, Kovacs (2018) a compreende como terceira parte do Prólogo. Por outro lado, Biehl (1989) a vê como parte inicial do Párodo, uma vez que introduz o elemento musical e os versos anapestos. Dadas as recorrentes referências musicais que encontramos na monodia, bem como nos versos recitativos que a antecedem, consideramos o trecho mais próximo do Párodo que do Prólogo. Na verdade, tudo indica que tanto os versos de preparação quanto a própria canção constituem uma nova parte da estrutura da tragédia, agrupada por Aristóteles em sua *Poética* sob a categoria de anapestos, como pudemos observar anteriormente.

Se em Hécuba (c. 425 a.C.) a rainha adentra o palco curvada e amparada pelo braço de uma serva, como vimos no capítulo anterior, aqui seu abatimento é acentuado. Ela inicia a peça prostrada junto ao chão e, por meio de sucessivos dêiticos, podemos acompanhar a movimentação da personagem em cena. Da opressão física demonstrada por Hécuba, depreendemos a opressão moral que a acomete. Pouco antes de iniciar o canto, já em versos anapestos, a personagem introduz a linguagem metamusical através de perguntas que, segundo Wright (1986), caracterizam as canções de lamento:

κάβη

τί με χρ σιγ ν; τί δ μ σιγ ν;

τί δ θρην σαι;

δύστηνος γ τ ς βαρυδαίμονος

ρθρων κλίσεως, ς διάκειμαι,

ν τ ν στερρο ς λέκτροισι ταθε σ .

ο μοι κεφαλ ς, ο μοι κροτάφων

πλευρ ν θ , ς μοι πόθος ε λίξαι

κα διαδο ναι ν τον κανθάν τ

ε ς μφοτέρους τοίχους, μελέων

π το ς α ε δακρύων λέγους.

μο σα δ χα τη το ς δυστήνοις

τας κελαδε ν χορεύτους.

(Eur. Tro. 110 - 121)

Hécuba:

O que devo calar? O que não calar?

O que lamentar?

Desgraçada como esse pesado fardo

Que inclina minhas articulações, que situação!

Com as costas esticadas nesse chão duro.

Ai, minha cabeça, ai, minhas têmeoras,

e minhas costelas, que vontade de rolar minhas costas

a bombordo e a estibordo,

enquanto choro e lamento sem parar.

Isso é música para os desgraçados

Cantarem suas ruínas sem danças.

(Eur. Tro. 110 - 121)

Alexiou (2002) aponta que a hesitação em relação à escolha das palavras certas para expressar suas emoções demonstra a ansiedade do enunciador e costuma ser encontrada em diferentes gêneros poéticos associados ao luto⁷. As perguntas retóricas, a repetição de palavras (“calar”... “calar”), bem como a autorreferência ao ato de lamentar-se, *threnêsai*, são apontadas por Wright (1986) em seu riquíssimo estudo sobre as formas de lamento na tragédia como características dessa forma de expressão. Tal recurso adquiriu especial notoriedade nas peças de Eurípides, a ponto de a autora considerar *As Troianas* um só lamento como um todo, dirigido ao cadáver de Astíanax exposto ao encerramento do drama. Sutter (2003) também salienta que o questionamento inicial, se deve cantar ou não, é uma marca discursiva dos versos associado aos cantos fúnebres. Além disso, a recorrente elocução de gemidos inarticulados (*oimoi*) introduzem o espetáculo da dor.

Segundo Battezzato (2005), os movimentos de Hécuba são acompanhados pela dor e são a substituição dos alegres movimentos de dança. Em vez de dançar, Hécuba

rola no chão de um lado para o outro. Segundo o autor, a alegre sonoridade do passado é substituída por uma nova Musa, soturna e melancólica.

Ao tomar a palavra, a partir do verso 97 (Eur. Tro.), Hécuba encontra-se no solo, e do solo vêm suas palavras. Sutter (2003) sugere que a posição adotada pela personagem é semelhante à de um cadáver. Pouco a pouco, porém, ela se move, estendendo lentamente seu corpo sobre o solo. Ressalte-se que o enredo se desenvolve logo após a queda da cidade. Assim, essa é primeira vez que a rainha se dirigirá à sua população em seu novo estatuto de escrava. Aqui iniciam as referências a metáforas náuticas que terão continuidade em sua monodia. Ao referir-se a seus membros abatidos, Hécuba emprega o termo *toíkhos*, que em grego designa as paredes de uma embarcação, conforme aponta Kovacs (2018, p. 147), a metáfora do navio terá continuidade quando Hécuba iniciar sua canção.

As últimas palavras pronunciadas antes da canção referem-se a uma forma musical desprovida do acompanhamento de movimentos de dança, *akhóreutos*. De tal sorte, a personagem canta sua imobilidade reforçada pela sutileza dos movimentos do ator. Battezzato (2005) reforça que, em substituição à alegre dança de outrora, Hécuba agora move sua carcaça sobre o chão, “enquanto choro e lamento sem parar”. Assim, a alegre música é substituída por uma “nova música”, dolorosa e plangente, como defende Csapo (2004, p. 207). Essa nova tendência desenvolvida por Eurípides, entre outros⁸, será também identificável na monodia.

A monodia de Hécuba se inicia com os motivos de seu pesar, ou seja, os navios gregos que tão depressa chegaram a Troia.

8 Csapo (2004, p. 207) afirma que, além de Eurípides, também Agatão foi adepto a incorporação do estilo à tragédia, enquanto Frínió, Melanípide, Kinesias e outros poetas líricos incorporaram-no ao ditirambo.

7 Alexiou (2002, p. 161) refere-se a *threnos*, hinos, *encomios* e *epitáfios*.

Salientamos anteriormente a complexidade e extensão desse período de abertura. Intencionalmente, posicionamos o verbo principal do período, *baínousai*, em posição correspondente ao original grego, ou seja, sete versos abaixo de onde se iniciou o período. Entre o sujeito (“Proas de navios...”) e o verbo, encontramos sucessivas imagens poéticas que constroem um quadro em movimento do momento em que as primeiras embarcações gregas chegaram para sitiar Troia. De acordo com Csapo (2004), os períodos longos são a características da nova música. Segundo o autor (CSAPO, 2004, p. 225), a sintaxe da nova música pode ser considerada aglutinativa, afastando-se da fala, com longos períodos acompanhados pelo aulo. O instrumento polifônico associa-se à pluralidade discursiva e confirma-se como instrumento popular, com a prevalência do efeito musical sobre a adequação gramática.

Nessa primeira imagem, encontramos a importante referência a elementos musicais que, além de carregarem uma sonoridade belicista, iniciam a narrativa que explica a sonoridade das canções de lamento da peça. Battezzato (2005) salienta que, nos navios gregos, o aulo é responsável pela marcação do ritmo aos remadores. Assim, a chegada da sonoridade sombria do aulo perturba as alegres canções troianas e servem de prenúncio aos males que viriam a seguir. Battezzato (2005, p. 10) ainda comenta que esse início de canção é um “pastiche” do estilo homérico com expressões como “*Ilíon sagrada*” e “*mar púrpura*” – ecos das palavras do aedo. O aulo, como vimos, é o protagonista de uma revolução em curso em Atenas, no qual a nova música policórdia e polifônica infiltrava-se no estado tradicional, o sopro da mudança chegava ao palco. E assim, os terríveis peãs se sobrepõem às lindas canções.

Ainda no mesmo período, Hécuba constrói nova imagem ligada à náutica, ao

afirmar que os navios gregos “o produto trançado do Egito baixaram, ai ai, ai ai, na baía de Troia”. Ou seja, Hécuba relembra quando os navios atracaram e lançaram suas âncoras. Na verdade, a expressão original empregada é “*Aegyptou plektán paideíam*”, literalmente, “a cultura trançada do Egito” – referência às cordas navais de origem egípcia, feitas a partir do papiro, segundo Kovacs (2018, p. 150). Note-se que o momento em que os primeiros navios gregos aportaram na baía de Troia foi extremamente marcante para a personagem, pois determinante para a derrocada posterior da cidade. Por isso, essa imagem de sua lembrança é entrecortada com os gritos de dor “ai ai... ai ai”.

Em seguida, Hécuba menciona a nora Helena, seu grande desafeto, a quem responsabiliza pelas sucessivas perdas que lhe acometerem: a queda da cidade, a morte do marido dos filhos, a perda do poder e do estatuto de rainha. No terceiro Episódio da peça, as duas encontram-se-ão frente a frente, e Hécuba tecerá uma acusação formal contra a filha de Leda, entre os versos 969 e 1032, salientando os aspectos lascivos e perfídios de Helena que, segundo a rainha, foi quem matou Príamo.

O ator que até então se encontrava no solo, agora senta-se sobre algum tipo de banquetta: “*sento neste assento*”, “*thákos hoíous tháссо*”, com a sonoridade característica de uma canção, aliteração e assonância, a personagem constrói a movimentação cênica por meio do discurso. Segundo Csapo, a repetição de sons é característica da linguagem musical ritualística, especialmente a dionisíaca, típica da nova música.

E mais ainda especifica o cenário: “*junto à tenda de Agamêmnon*”, “*skenáis efédrous Agamamemnonías*”. A palavra *skené*, usada para designar uma locação, tenda ou barraca, é também parte do jargão teatral para designar a “cena” ou “cenário”. Assim, a partir da afirmação de Hécuba, é possível

depreender que a tenda de Agamêmnon é parte da cenografia da peça. Popp (1971) destaca que as monodias de Eurípides vão incorporando cada vez mais elementos miméticos. Então, os dêiticos em uma canção representam uma tendência da nova música.

Em seguida, há uma referência à condição de enlutada que legitima a escolha estética de sua canção associada aos lamentos funerários. Uma vez que o cabelo cortado é instituído como uma penitência àqueles que perdem um ente querido, desde tempos imemoráveis na Grécia. O cabelo curto também é um elemento de caracterização. Perceba-se o contraste com a caracterização de Helena no terceiro episódio da peça. No verso 1.026, Hécuba chama-lhe a atenção por não ter cortado os cabelos em sinal de luto. A referência à cabeça raspada também faz parte dos gestos ritualísticos associados às ocasiões funerárias, conforme salienta Alexiou (2002).

Segundo Kovacs (2018), o verso 143 marca a entrada do Coro: “Mas ah, vocês, miseráveis esposas dos troianos de lanças de bronze, jovens, noivas sem noivado, Ílion arde em chamas, choremos”. Segundo Sutter (2003), essa convocação por meio do vocativo é marca discursiva do lamento. Aqui também encontramos um exemplo de poliptoto: “dýsnymfoi nýmfaí” (Eur. Tro., 143), recurso que, segundo Csapo (2004), é característico do novo estilo musical adotado por Eurípides. Ressalte-se ainda o convite para cantarem seus ais: aiázomen, verbo na primeira pessoa do plural do subjuntivo, que optamos por traduzir no imperativo, pois entendemos que, ao invocar as mulheres do coro, Hécuba incita-as a cantar. Tomamos tal posição apesar de Kovacs (2018) afirmar que esse último termo é, na verdade, corruptela de “aiázo – mén”, i.e, “então eu choro”. No entanto, como ressalta Csapo (2004), a nova música possui maior liberdade sintática, sua

estrutura permite desvios gramaticais. O trecho também contém um neologismo encontrado somente aqui khalkenkheon, formado pelo radical khalk – (bronze) e enkeon, lança.

Finalmente, Hécuba refere-se à imagem da mãe pássaro enlutada, tão cara ao imaginário trágico de Ésquilo até Eurípides. Alexiou (2002), cuja tese de 1974 a respeito dos lamentos funerários gregos norteia os estudos na área até hoje⁹, salienta que a imagem do pássaro associado ao pranto dos enlutados é recorrente não só no material folclórico do mundo grego antigo como também em outras culturas mediterrâneas. Além disso, Loraux (1998) salienta que o pranto associado a um pássaro permite a leitura como algo ameaçador. Assim, o pranto revela-se mobilizador de sentimentos incômodos e temerários

Nesse contexto, Loraux (1998) destaca o mito de Procne como um paradigma. Sófocles compôs uma peça sobre o mito, da qual restaram apenas fragmentos, que provavelmente se chamava Tereu. Procne era irmã de Filomela, filha do rei de Atenas, e casou-se com Tireu, rei da Trácia. Com saudades da irmã, Procne pede ao marido para ir buscá-la. Mas, quando ele a vê, a estupra e amputa sua língua para que ninguém soubesse o ocorrido. No entanto, Filomela tece um manto, contando o que aconteceu e envia à irmã, que a resgata. Na Trácia, Procne mata seu filho Ítis e o oferece como refeição a Tireu. Procne é transformada pelos deuses em rouxinol, Filomela em andorinha e Tereu em uma poupa. Assim, o canto do rouxinol tornou-se sinônimo das canções entoadas pelas mães enlutadas.

Dessa maneira, no encerramento de sua monodia, Hécuba canta uma nova can-

⁹ A autora estabeleceu a diferenciação entre góos, lamento espontâneo, thrénos, lamento ensaiado, e kommós, lamento em diálogo incorporado pela tragédia (ALEXIOU, 2002).

ção, diferente da que cantara outrora. Em um passado recente, a música era alegre e acompanhada por danças. Agora, a nova música é triste. Hécuba usa a palavra “eksarzo”, i.e, inicia a cantar, conduzir uma canção, que traduzimos como “lançarei”.

Hécuba:

Como a mãe pássaro por seu filhote alado

lançarei meu grito de lamento, uma canção

Não a mesma que um dia,

Príamo acompanhava batendo o seu cetro,

junto com as confiantes batidas frígias

do pé do líder da dança.

(Eur. Tro, 146 - 152)

Conforme salienta Battezzato (2005), a personagem de Hécuba revela a consciência da substituição da antiga tradição musical frígia pela estética grega. A música frígia era concebida como inovadora, ousada e arrojada, adequada a emoções frenéticas e selvagens. Nesse contexto, a nova musicalidade é associada ao aulo, assim como os gritos. A canção de Hécuba revela que, a partir de então, todas as canções troianas serão de lamento.

Eric Csapo (1999, 2004) defende que a

nova música incorpora elementos teatrais, em uma influência do teatro para a música instrumental e para o ditirambo, que, por ser por essência mais musical que o teatro, sofreu maiores inovações. Segundo o autor, com a expansão do teatro nas últimas três décadas do século V a.C., pela primeira vez o entretenimento público ultrapassou a performance restrita aos ambientes aristocráticos e alcançou esferas populares. Nesse momento de popularização, os auletes ganham notoriedade. A versatilidade do aulo permite novos recursos poéticos como a quebra da correspondência exata entre cada sílaba e determinada nota musical, ocasionando uma ornamentação inédita por meio de formulações fragmentadas com diversas quebras rítmicas dentro de uma mesma canção. A novidade musical resultou em mudanças poderosas no estilo musical, com a incorporação de musicistas virtuosos e, consequentemente, mudanças nos gêneros poéticos. A crítica de Platão em sua República (2001) mostra como era ameaçadora, feminina e bárbara.

Segundo Battezzato (2005), em sua monodia Hécuba está teorizando sobre uma mudança na música troiana. Hécuba e o coro desaprendem suas velhas canções e anunciam uma nova tradição grega. Battezzato (2005) afirma que a música frígia chegou à Grécia por meio de mussitas incorporados com a profissionalização proporcionada pela expansão do teatro no fim daquele século. Conforme destaca o autor, Hécuba demonstra consciência da transformação das canções alegres aristocráticas em canções de lamento. E sabe, também, que as alegres canções da frígia se foram para sempre.

O poeta trágico Eurípides destacou-se por trazer ao palco formas arrojadas de composição, costurando gêneros literários que despertam efeitos sinestésicos potentes no espetáculo teatral. Ao tensionar os limites das convenções teatrais de seu tempo, o

poeta encontra em personagens femininas o material mitológico adequado para empreender um projeto de insurreição estética. Além de representarem mulheres, suas protagonistas são escravas e estrangeiras, vindas de Troia ou da Frígia, como chamavam os contemporâneos do poeta aquele território situado para além do Helesponto, mas tão próximo deles mesmos.

Considerações finais

A nova música foi um movimento cultural realizado nas três últimas décadas do século V a.C. e consistiu na renovação de diferentes práticas artísticas por meio da incorporação de elementos musicais estrangeiros e de um direcionamento desse material artístico às massas populares. A nova música marcou o reencontro entre o ditirambo, performance essencialmente musical ainda necessariamente presidida pelo deus Dioniso, e a tragédia, formato de teatro solene que, desde sua institucionalização por Pisístrato e Clístenes no final do século VI a.C., tornou-se cada vez mais formal. Assim, enquanto o ditirambo devolvia à tragédia seu aspecto selvático e popular, a tragédia levava ao ditirambo seu mimetismo e teatralidade.

Nesse contexto dionisíaco, cabe salientar a contribuição do professor José Trabulsi no livro *Dionisismo, poder e sociedade* (2004), acerca da modificação iconográfica do filho de Zeus entre o período arcaico e o helenístico. Trabulsi (2004) demonstra que, conforme nos aproximamos do século IV a.C., um aspecto do deus passa a ser acentuado. A cerâmica estudada por Trabulsi (2004) passa a representar um Dioniso efeminado. E é exatamente essa característica que será apontada como o grande defeito da nova música por aqueles que a condenaram.

Eurípides encontrou na representação de mulheres uma forma de dirigir-se às massas populares. E o mimetismo e a efe-

minação já explorados por outros poetas como Timóteo, por exemplo, adequaram-se perfeitamente a seu projeto poético. Froma Zeitlin (1996) nos ensinou que por meio da tragédia praticou-se – e ainda se pratica – a alteridade. É pela representação do Outro que revisitamos a nós mesmos, explica a autora. Assim, em uma escalada na busca de revelar a si mesmo por meio da representação do Outro, Eurípides estabelece como protagonistas da maior parte de suas peças que chegou a nós mulheres trágicas. Mas do que isso, nas três peças que residem no centro de nossa investigação, encontramos mulheres, escravas e estrangeiras. Andrômaca, Hécuba, Polixena e Cassandra vinham de Troia, região que os contemporâneos do poeta chamavam de Frígia.

E é de lá que veio o instrumento responsável pela revolução sonora do teatro grego no final do século V a.C. O aulo é, por excelência, o instrumento polifônico e assim será associado à diversidade de pensamento propagada pela nova música. Wilson (1999) apontou a contraposição entre a lira, um instrumento considerado de prestígio e associado à aristocracia, e o aulo, instrumento popular de origem estrangeira, condenado por Aristóteles por, sendo um instrumento de sopro, não permitir que o músico fizesse uso da palavra.

A música de Eurípides é essencial para a compreensão de sua proposta poética. Em *As Troianas*, a musicalidade é empregada em momentos ficcionais de extrema angústia das personagens como recurso para traduzir o sofrimento dessas mulheres trágicas em situações limítrofes. A elaboração dessa série de canções só é possível se atentarmos ao papel preponderante atribuído às mulheres reais na tradição mortuária grega de lamentos funerários. Isto é, as canções encontradas na tragédia são derivadas de cantos que acompanhavam práticas funerárias, conforme aponta Alexiou (2002).

Entre o período arcaico e o clássico, podemos perceber variados graus de misoginia nas diferentes sociedades que compõem o mundo grego antigo. Todavia, os discursos e as performances ritualísticas realizados em ocasiões funerárias – embora encontremos na literatura manifestações de discurso emitidos por homens – são marcadamente associados ao feminino. Assim, embora tolhidos pela pólis ateniense a partir da lei de Sólon, os lamentos funerários são vozes de resistência do discurso feminino.

Quando, na segunda metade do século V a.C., a cidade de Atenas vivenciou mudanças em sua democracia, ampliando os domínios do Estado, também testemunhou profundas transformações estéticas em seu teatro e sua música. Ao passo que o estado democrático avançava, aumentava também a exclusão de mulheres, e ao passo que eram excluídas da vida social, passavam a ser mais representadas em cena. Tanto no âmbito da música quanto no da literatura, mudanças nas práticas funerárias e a incorporação de recursos musicais com novas concepções sobre a teoria musical permitiram que uma nova Musa fosse sintetizada na cena euripi-deana, dando origem a uma tradição de representação do gênero feminino por meio de canções de lamento. Por isso, a forma das canções possui implicações em seu sentido.

A tristeza é subversiva na Atenas democrática. Assim, também é subversiva a incorporação de instrumentos e sonoridades estrangeiros, pois, como ensinou Damon, a mudança em um estilo musical é capaz de destruir uma sociedade e, por isso, toda ousadia deve ser banida da pólis de Platão. No início do século IV a.C., o novo estilo musical já perdera sua robustez e as tradicionais formas solenes que encontramos em Ésquilo e Sófocles voltavam a ser buscadas, mas dessa vez sem a pungência que tiveram em seu nascedouro. A tragédia clássica encontrava seu fim. A partir de então, muitos poetas

dramáticos se sucederam, referenciando e reverenciando o teatro e a musicalidade que um dia existiram.

Referências bibliográficas

ALEXIOU, Margaret. *The Ritual Lament in Greek Tradition*. London: Cambridge University Press, 2002.

ARISTOTELES. *Poetics*. Introduction, commentary and appendixes by D. W. Lucas. Oxford: Oxford University Press, 1980.

_____. *Poética*. Tradução de Ana Maria Valene. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

BATTEZZATO, Luigi. *The new music of The Trojan Women*. *Lexis: Poetica, retorica e comunicazione nella tradizione classica*, v. 23. Amsterdam, p. 73 - 2005.

BUDD, Malcolm. *Music and emotions: the philosophical theories*. New York: Routledge, 2003.

CSAPO, Eric. *Later Euripidean drama*. *Illinois Classical Studies*, v. 24, p. 399-426. Illinois, 1999.

_____. *The politics of the new music*. In: MURRAY, Penelope; WILSON, Peter. *Music and the muses: the culture of 'mousike' in classical Athenian city*. New York: Oxford University Press, 2004.

_____. *Calípedes limpando o assoalho*. In: ESTERLING, Pat; HALL, Edith. *Atores Gregos e Romanos*. Tradução de Ferreira e Fiker. São Paulo: Odisseus Editora, 2008.

DUÉ, Casey. *The captive's woman lament in Greek tragedy*. Austin: University of Texas Press, 2006.

EURIPIDES. *Euripides Troades*. *Erklärt con Werner Biehl*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1989.

_____. *Duas tragédias gregas: Hécuba e*

- Troianas. Tradução e introdução de Christian Werner. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- _____. Troades. Edited with introduction and commentary by David Kovacs. New York: Oxford University Press, 2018.
- ESTERLING, Pat; HALL, Edith. Atores Gregos e Romanos. Tradução de Ferreira e Fiker. São Paulo: Odisseus Editora, 2008.
- FANFANI, Giovanni. What melos for Troy? Blending of Lyric Genres in the First Stasimon of Euripides' Trojan Women. In: ANDUJAR, Rosa; COWARD, Thomas R P,
- HALL, Edith. Os atores-cantores da Antiguidade. In: ESTERLING, Pat; HALL, Edith. Atores Gregos e Romanos. Tradução de Ferreira e Fiker. São Paulo: Odisseus Editora, 2008.
- KRANZ, Walther. Stasimon: Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen. Berlin: Weidmannsche, 1933.
- LIDDEL, H.G.; SCOTT, R., JONES, S. Greek-English Lexicon with a revised supplement. Oxford: Clarendon Press, 1992.
- LORAUX, Nicole. Mothers in mourning: with the essay of amnesty and its opposite. Translated by Corinne Pache. New York: Cornell University Press, 1998.
- PAPADOPOULOU, Thalia. Cassandra's Radiant Vigour and the Ironic Optimism of Euripides' "Troades". Leiden: Brill. Mnemosyne, v. 53, n. 5, p. 513–527, 2000.
- PINTACUDA, Mario. La Musica nella tragedia greca. Cefalù: Lorenzo Misuraca Editore, 1978.
- PLATÃO. República. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira, Lisboa: 2001.
- POPP, Hans Jürgen. Das Amoibaion. In: JENS, Walter. Bauformen der Griechischen Tragödie. Munich: Fink, 1971.
- SCHÖLL, Adolf. Beiträge zur Geschichte der griechischen Poesie. Berlin: Georgii Raimer, 1839.
- SUTTER, Ann. Lament in Euripides' Trojan Women. Mnemosyne, v. LVI. Leiden: 2003.
- TRABULSI, José Antonio Dabdab. Dionisismo, Poder e Sociedade na Grécia até o fim da época clássica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- WALLACE, Robert. Damon of Oa: a music theorist ostracized? In: MURRAY, Penelope; WILSON, Peter. Music and the muses: the culture of 'mousike' in classical Athenian city. New York: Oxford University Press, 2004.
- _____. Reconstructing Damon: music, wisdom teaching, and politics in Perikle's Athens. Oxford: Oxford University Press, 2015.
- WILSON, Peter. The aulos in Athens. In: GOLDHILL, Simon; OSBORNE, Robin. Performance culture and Athenian democracy. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- WRIGHT, Elinor. The form of lament in greek tragedy. 1986. Dissertation (PhD in Classical Studies) University of Pensilvania, Philadelphia, 1986.
- ZEITLIN, Froma. Playing the Other: gender and society in classical Greek literature. Chicago: Chicago University Press, 1996.
- Submissão: fevereiro de 2023.
Aceite: julho de 2023.

O TEATRO DO OPRIMIDO E A CONTAÇÃO DE HISTÓRIAS

Rosemary Lapa de Oliveira¹

RESUMO – este artigo tem como objetivo estreitar relações entre a arte da contação de histórias e o teatro, ao mesmo tempo que delimita esses campos diferentes do saber humano. Busca pontuar a ação pedagógica inscrita nessas duas ações que se revelam em aulas de contação de histórias para estudantes do curso de Pedagogia na Universidade do Estado da Bahia, no campus I – Salvador, traçando uma relação sempre estreita entre a arte da contação de histórias e a docência. Nessas aulas, os exercícios teatrais de Augusto Boal estão sempre presentes, traçando caminhos de mediar uma formação para a docência que se relacione intimamente com a democracia, a reflexão sobre ser no mundo e sobre o papel transformador que cada um de nós carrega em si.

Palavras-chave: teatro do oprimido. contação de histórias. formação docente. Performance. jogos teatrais.

THE OPPRESSED THEATER AND STORYTELLING

ABSTRACT – This article aims to strengthen relations between the art of storytelling and theater, while delimiting these different fields of human knowledge. It seeks to point out the pedagogical action inscribed in these two actions that are revealed in storytelling classes for students of the Pedagogy course at the State University of Bahia, on campus I - Salvador, tracing a closer relationship between the art of storytelling and teaching. In these classes, Augusto Boal's theatrical exercises are always present, tracing paths to mediate a training for teaching that is closely related to democracy, reflection on being in the world and on the transforming role that each one of us carries within itself.

Keywords: theater of the oppressed. storytelling. teacher training. Performance. theatrical games.

¹ Doutorado em Educação (UFBA) e mestre em Letras; Linguística (UFBA). E-mail: rosy.lapa@gmail.com>

Leite, leitura
letras, literatura,
tudo o que passa,
tudo o que dura
tudo o que duramente passa
tudo o que passageiramente
dura
tudo, tudo, tudo
não passa de caricatura
de você, minha amargura
de ver que viver não tem
cura

Toda Poesia- Paulo Leminski
(2013, ed. Companhia das
Letras)

Não é à toa que dou a palavra primeiramente a Paulo Leminski que nos constrange com seus jogos de palavras. Não por ser ele um baluarte da literatura ou um exemplo cabal de genialidade, simplesmente por ser literatura e dela lançar mão, através de seu modo de dizer (dela, da literatura), para dela mesma falar. Essa metalinguagem me faz pensar em quão elementar é a literatura e como ela é o alimento da alma (leite), por isso do corpo (não separam um do outro). O poeta diz/silencia, como é próprio da poesia, que viver é um longo/curto caminho duro e amargo e que a literatura faz da caricatura (aí já é interpretação), um modo de lidar com isso. Essa é a importância da literatura: aliviar a dor da existência, fazendo-nos conhecer a nós mesmos, às pessoas ao nosso redor e o mundo, não só no qual circulamos, mas todo ele, numa tradução quase literal do que seja vida!

Com essa leitura literária, as discussões são aqui apresentadas, pontuando o lugar do teatro e da contação de histórias no campo da literatura, essa área da produção humana que, para muitos, sempre foi envolta em encantos, tensões, emoções, ensinamentos, esclarecimentos, pesquisa. Ambas as artes, contação de histórias e teatro, têm

na literatura, ou seja, no uso estético da linguagem, a sua forma de ser e a sua forma de fazer e de diálogo com as pessoas, com o público. Mas as aproximações não param por aí.

Isaac Bernat (2013) constatou, em sua viagem pelo Mali e Burquina Faso, que o contador de histórias é também ator, cantor, bailarino e músico. Depois de ser apresentado aos significados de ser griot, ele entendeu que todas essas artes reunidas na ancestralidade dos contos iniciáticos promovem aprendizado sobre si mesmo, sobre os outros e sobre o mundo. Tudo através da oralidade, a qual se faz central tanto na arte teatral, quanto na arte da contação de histórias. No entanto, é importante que se diga, pois se torna central e mote do presente texto, na tradição griot, não há distinção das artes por compreendê-las integrantes de uma ação de ser.

Augusto Boal (1996), em Arco-íris do Desejo, defende que o teatro é a primeira invenção humana. Sobre isso, Amadou Hampatè Bá revela que em África há um ditado que diz que cada pessoa “enxerga o meio-dia da porta de sua casa” (2010, p. 207), ou seja, é lícito Boal defender o teatro como primeira invenção humana, assim como os griot africanos defendem a contação de histórias como a invenção que criou a ideia de ser humano. No entanto, fato é que ambas as ações humanas: a contação de histórias e o teatro possibilitam e promovem todas as outras invenções e todas as outras descobertas, inclusive sobre si mesmo: “ver-se no ato de ver - ver-se em situação, promovendo a descoberta do que não é, e imaginação do que pode vir a ser” (BOAL, 2012, p. 27). Segundo ainda Boal (2013), o ser humano é o único animal capaz de se observar num espelho imaginário, se auto-observar. Para ele, o teatro é uma atividade que nada tem a ver com edifícios e outras parafernalias, assim também o é a ação da contação de histórias,

a qual independe de tudo o mais, sendo, porém, primordial: corpo, voz, olhar.

Esse texto é construído com objetivo de apresentar as aproximações entre o teatro, pensado por Boal e a arte ancestral da contação de histórias. Não há indícios de que esse autor tenha efetivamente estudado essas aproximações ou se inspirado nelas, mesmo sabendo de suas passagens pela África, mas estudando essas duas ações humanas, é possível estabelecer tais aproximações, a partir do diálogo bibliográfico entre autores que dialogam sobre uma e outra arte.

Além disso, o presente texto busca pontuar a ação pedagógica inscrita nessas duas ações que se revelam em aulas de contação de histórias para estudantes do curso de Pedagogia na Universidade do Estado da Bahia, no campus I – Salvador, traçando uma relação sempre estreita entre a arte da contação de histórias e a docência. Nessas aulas, alguns exercícios para atores e não atores sugeridos por Boal em seu livro 200 exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro medeiam as discussões sobre o papel da contação de histórias na ação docente. Além disso, são reveladas reflexões de Boal sobre o Teatro do Oprimido, para traçar caminhos de mediar uma formação para a docência que se relacione intimamente com a democracia, a reflexão sobre ser no mundo e sobre o papel transformador que cada um de nós carrega em si.

Nas próximas seções, são apresentadas, respectivamente: descrição de ações de formação para a contação de histórias atrelada à docência e interfaces entre estudos que podem trazer, e muitas vezes trazem na teoria e na prática, renovação à teoria e à prática teatral relacionada à contação de histórias

2 NÚCLEO DE INICIAÇÃO À DOCÊNCIA I: CONTAÇÃO DE HISTÓRIAS

O Núcleo de Iniciação à docência (NID) é um componente curricular do curso de Pedagogia, inscrito no Projeto do Curso oferecido pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB) (Campus I) e atente à exigência de atividades práticas, conforme previsto nas Diretrizes Curriculares Nacionais (DCN) para Formação de Professores (BRASIL, 2015). No intuito de oferecer experiências práticas de docência desde os primeiros semestres do curso. O componente curricular buscou inspiração nas experiências do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (PIBID) e Programa de Residência Pedagógica (PRP), ambos já em vigência no país, a partir de orientações do Governo Federal, e visa ampliar o olhar sobre a construção de práticas de formação docente nas mais diversas áreas de atuação em espaços educativos formais e não formais, através de estudos teórico-práticos. Em sua elaboração teórica, prevê o planejamento e desenvolvimento de projetos de iniciação à docência em escolas de Educação Básica, Instituições associativas, educativas, comunitárias e/ou Organizações Não-Governamentais, a partir dos temas: Diversidade e Educação Inclusiva; Práticas de Leitura e Escrita; Práticas na Educação Infantil; Práticas nos Anos Iniciais do Ensino Fundamental; Políticas Públicas e Gestão Educacional; Educação de Jovens e Adultos; Educação e Processos Tecnológicos; e, Educação, Artes e Contemporaneidade.

Inserido nesse contexto, surge a proposta de Núcleo de Iniciação à Docência: Contação de Histórias (NID-CH) com desenvolvimento de ações de estudo, pesquisa e prática (extensão) para a contação de histórias, focando na descoberta de estilos pessoais na arte da contação. Os objetivos propostos são: compreender as possibilidades de usos das narrativas orais, como fonte de

afetividade, de constituição de subjetividades e de fortalecimento de vínculos; incentivar a pesquisa na área da contação de histórias; possibilitar aos participantes a pesquisa e a descoberta do estilo pessoal na arte de contar histórias; promover momento prático de contação de histórias em biblioteca, brinquedoteca, salas de aula etc.

Ao realizar o exercício de aproximação com práticas educacionais, o NID-CH promove reflexões sobre a circularização contínua das linguagens: sociais, culturais, psicossociais relacionadas à arte da narração oral. Nesse contexto, os atos cênicos são importantes na circularização das experiências narrativas, revelando performances apresentadas de acordo com o estilo de quem narra, dialogando com o estilo de quem ouve. Na perspectiva de Paul Zumthor (2018, p. 50), o termo performance é “antropológico e não histórico, relativo, por um lado, às condições de expressão, e da percepção, por outro” e, continua ele, refere-se a um momento de “presença concreta de participantes implicados nesse ato de maneira imediata”. Ademais, essa aproximação provoca reflexão acerca da expansão de interlocuções sobre a expressão corporal dinamizada pela voz (ZUMTHOR, 2018, p. 62), modo geral tão silenciada na escola, embora seja primordial na vida humana.

O NID-CH tem carga horária de 45h totais e se insere na proposta de curricularização da extensão, conforme Resolução nº 2.018/2019, da UNEB, em consonância à Lei n.º 13.005/2014 do Plano Nacional de Educação (PNE). Na perspectiva do movimento de curricularização da Extensão, segundo Oliveira (2020), existe o pressuposto de que as propostas das ações da extensão devem permear o percurso acadêmico, oportunizando as vivências do processo sociológico, em atendimento à diversidade cultural, de maneira que a formação de estudantes regulares, que queiram se aprofundar em de-

terminado tema/assunto, seja estimulada na busca por conhecimentos, juntamente com pessoas não matriculadas regularmente na universidade, ou seja, comunidade externa.

Para Rosemary Oliveira (2020), os cursos extencionistas exercem importantes contribuições na construção de conhecimentos e formação de docentes, pois a extensão é um dos pilares do ensino superior no Brasil, conjuntamente com o ensino e a pesquisa, conforme o disposto no caput do artigo 207, da Constituição Federal da República de 1988, descrita a seguir

Um curso de extensão visa disponibilizar ao público em geral, o conhecimento gerado pelas instituições de pesquisa com intenções para transformar a realidade social, intervindo em suas deficiências e não se limitando apenas à formação dos alunos regulares daquela instituição, conforme consta na Resolução nº 2, de 1º de julho de 2015, do Conselho Nacional de Educação. (BRASIL, 2015 apud OLIVEIRA, 2020, p. 24).

Outro dispositivo legal, abordado pela autora, esclarece a Extensão Universitária, nos artigos 1º e 2º do capítulo I, da Resolução nº 2.018/2019 da UNEB, como: “um processo interdisciplinar, educativo, cultural, científico e político que promove a interação entre a Universidade e outros setores da sociedade, em articulação permanente com o ensino e a pesquisa” (OLIVEIRA, 2020, p. 25). Esse panorama da extensão, em linhas gerais, marca as singularidades curriculantes do NID-CH, que trazem a CH como pano de fundo na perspectiva da formação.

Os efeitos de sentidos e significados dos encontros no NID-CH, trazem as marcas da reinvenção de uma proposta de ensino e aprendizagem que considere o resgate da ancestralidade como conhecimento de si através das várias linguagens, conforme orienta a Base Nacional Comum Curricular (BRASIL, 2019, p. 65), apresentando as com-

petências específicas de linguagens:

1. Compreender as linguagens como construção humana, histórica, social e cultural, de natureza dinâmica, reconhecendo-as e valorizando-as como formas de significação da realidade e expressão de subjetividades e identidades sociais e culturais.

2. Conhecer e explorar diversas práticas de linguagem (artísticas, corporais e linguísticas) em diferentes campos da atividade humana para continuar aprendendo, ampliar suas possibilidades de participação na vida social e colaborar para a construção de uma sociedade mais justa, democrática e inclusiva.

[...]

5. Desenvolver o senso estético para reconhecer, fruir e respeitar as diversas manifestações artísticas e culturais, das locais às mundiais, inclusive aquelas pertencentes ao patrimônio cultural da humanidade, bem como participar de práticas diversificadas, individuais e coletivas, da produção artístico-cultural, com respeito à diversidade de saberes, identidades e culturas.

Nessa perspectiva, o curso é desenvolvido com acolhimento, afetividade e escuta sensível. Logo de início, as pessoas que dele participam são chamadas a se apresentarem através do batizado mineiro (BOAL, 2012). Esse chamado, além de lúdico, além de pro-

2 Os atores; em roda; cada um, em sequência, dá um passo à frente e diz o seu nome e uma palavra que comece com a primeira letra do seu nome e corresponda a uma característica que crê possuir, fazendo um movimento rítmico que corresponda a essa palavra. Após, os demais atores repetem o nome, a palavra e o movimento. Quando já tiverem passado todos, volta-se ao primeiro, que ficará neutro, e os demais devem se lembrar do nome, da palavra e do movimento (BOAL, 2012, p. 163)

vocar o chamado para a expressão de subjetividade, exerce o papel de por no centro da aula o corpo. Para quem conta histórias, a expressividade é fundamental e no teatro, os corpos são emissores e receptores de mensagens, ou seja, “os jogos são diálogos corporais que também exigem interlocutores, e, portanto, são extroversão” (BOAL, 2012, p. 109). No teatro idealizado por Boal, todo movimento físico, muscular, respiratório, motor ou vocal possibilita conhecer e reconhecer o próprio corpo, o exercício é uma reflexão física sobre si mesmo. Nessa mesma toada, são levados os exercícios de expressão corporal, facial e vocal para as aulas de CH.

O passo seguinte é o levantamento de memória pregressa em que a contação de histórias esteja envolvida, memórias de encontros com as histórias de infância e com as pessoas que contavam histórias, possibilitando reviver emoções, reafirmando as subjetividades e identidades.

Boal dá a esse exercício o nome de “à procura do tempo perdido” (2012, p. 46), citando Proust, ele assevera que enquanto vivemos as situações hodiernas, não somos capazes de sentir plena e profundamente a experiência, que fica sujeita e mil e uma circunstâncias imponderáveis. Diz ainda o autor: “a nossa subjetividade está escravizada à objetividade da realidade”. No entanto, ele defende que quando reencontramos a experiência vivida em nossas memórias, podemos purificar de tudo o que não é essencial e, assim, reconquistar o tempo perdido. Esse fio da memória puxado revela que as experiências vividas produzem o nosso modo de viver as experiências do hoje, estabelecendo conexão com ancestralidade e identidade, marcando a compreensão das simbologias da CH no processo de aprendizagem. Assim, as pessoas são levadas a falarem de suas experiências com a contação de histórias na infância, ou em qualquer outro momento

que os tenha tocado. As trocas explicitadas oralmente no grupo, resgatam memórias adormecidas.

Essas memórias dão partida à pesquisa de vivências e histórias ouvidas que levam à genealogia, como referências da identidade. As interações espontâneas vão sendo criadas já nos primeiros encontros, através da afinidade afetiva, dissabores, perspectivas, motivações, quietude e memórias, representadas através de histórias, cantos e encantatórias. Assim, os vínculos vão se estabelecendo na afetividade e desenvolvimento da atenção para a escuta, afinal, o bom contador sabe ouvir. Essas histórias escolhidas por cada um, de preferência da tradição oral ou contemporânea, no critério de escolha pessoal, vai sendo trabalhada e estudada em aulas expo-dialogadas, com a finalidade de identificar a estrutura do conto e elementos de performance.

O desenvolvimento das reflexões sobre a arte de CH proporciona descobertas sobre a ancestralidade e impulsiona o autoconhecimento, através tanto dos exercícios de memórias para resgate das histórias ouvidas na infância, quanto por histórias que são trazidas para o curso, no intuito de ensinar através dela a própria arte de contar.

No desenvolvimento das reflexões sobre a arte de contar histórias, sempre de forma dialógica e prática, muitos outros exercícios são propostos, muitos inspirados em jogos teatrais, sempre adaptados à realidade da CH. Assim, um dos primeiros exercícios é inspirado na dinâmica do espelho, um contar para o outro a história escolhida como a que mais lhe tocou na infância. A pessoa que ouve faz o papel de espelho e vai dizendo se a performance está convincente, no que pode melhorar. Depois essa história é contada no grupo.

Outro exercício que é uma variação do ilustrar uma história (BOAL, 2012, p. 88), enquanto uma pessoa conta a história que

lhe marcou na infância (numa variação do exercício de contar a sua própria história), outras ilustram-na com seus corpos. Essa ação corrobora para o aprimoramento das expressões de emoções e sentimentos que precisam ser visualizadas nas histórias contadas, provocando o encantamento do contar, além de provocar a expressão corporal.

Em todos os encontros são proporcionados exercícios de sensibilização: corpo, expressão de sensações e emoções, expressões faciais. Por exemplo, circular de forma errática pela sala enquanto cumprimenta carinhosamente uns aos outros de forma muda, apenas com o olhar, uma variação do exercício chamado por Boal (2012, p. 91) de "Ritual Mudo", no qual "os atores realizam rituais bem conhecidos, porém só em mímica". Essa prática é da mais alta relevância no caso da CH, nem tanto para o teatro, suponho, pois, na contação, é importante, mesmo imprescindível, o contato visual de quem conta com quem ouve, provocando uma sintonia entre esses dois partícipes da ação, no sentido de que juntos caminhem pela história. Outros jogos de corpo são inspirados nos "jogos e exercícios de aquecimento físico sem sequência" (BOAL, 2012, p. 69-81).

Uma vez que esse componente seja oferecido ao curso de Pedagogia, esses jogos de corpo apresentam um valor ainda mais relevante, pois esse curso tem como sujeitos finais de interação primordialmente as crianças e elas, se sabe bem, são sujeitos corporais que precisam de movimento para se conhecerem, experienciarem seus limites, conforme defende David Le Breton (2007). Assim, quanto mais for demonstrado o prazer em ser corpo inteiro numa ação, melhor será apreendida essa ação pedagógica que poderá, então, ser transposta para a sala de aula com as crianças, mas não só com elas.

Para exercícios de aquecimento emocional, conforme sugere Boal (2012, p. 93),

um jogo foi elaborado no aplicativo wordwall3, no qual giramos a roleta e cada um deve ler a mesma frase, só que imprimindo a ela o sentimento apontado. Esse exercício, conforme salienta o autor, trata-se de ginástica puramente emocional, importantíssima para gerar o encantamento nas histórias, pois estabelece um jogo de verossimilhança no processo de narrativa, engajando ainda mais quem ouve com a história, proporcionando elaboração de imagens mentais mais vívidas.

Gestos, voz e ritmos são características relacionadas à performance na CH e não podem deixar de ser trabalhados na formação de contadores de histórias. Assim, os exercícios de Aquecimento vocal propostos por Boal (2012, p. 92-93) são presença obrigatória durante quase todos os encontros. Ainda no intuito de criar experiências de ludicidade para futuras ações docentes dos licenciandos e licenciandas, iniciamos com exercícios de expressão facial com caretas. Todos em círculo, inclusive a mediadora do curso, e fazemos um concurso da careta mais feia. É um momento de muitas risadas e de exercícios dos músculos faciais, além de: rodar a língua por dentro da boca fechada, pronunciar lentamente A, E, I, O, U em diversos tons, são algumas das ações realizadas nesse sentido.

Também os exercícios de respiração têm sempre lugar privilegiado nesses momentos. A voz é basicamente um exercício de inspiração e expiração, pois é desse movimento que resultam os sons emitidos por nosso aparelho fonador. Assim, tanto para quem conta história quanto para quem representa no teatro, o trabalho com a respiração é fundamental. Boal (2012, p. 60-62) apresenta quatorze exercícios que ele mesmo declara ter inspiração na Yoga. Alguns desses exercícios são realizados diariamente

durante o curso, privilegiando os exercícios 34, 45, 56, 67, mas, eventualmente, experienciando todos. Exceto os exercícios de deitar no chão, por falta de espaço e de condições para tal relaxamento, por conta de salas que não comportam confortavelmente a quantidade de estudantes matriculados. Aqui fica a crítica a salas de aulas lotadas em todos os níveis de ensino, o que gera falta de espaço para que os corpos gerem aprendizados.

Nesses exercícios é sempre ressaltada a importância deles para quem exerce a profissão docente, uma profissão que trabalha de forma intensa com a voz e, não raramente, o faz de forma equivocada, o que pode gerar doenças e distúrbios. Aqui vai a crítica aos cursos de licenciatura que não oferecem cursos de uso da voz e dicção para a formação docente.

Ainda pondo a baila a voz, mas, agora, de maneira performática. Boal faz uma crítica ao teatro tradicional na parte em que fala dos Monstros Sagrados Burgueses (BOAL, 2012, p. 32-33). Essa crítica é muito cara ao campo da contação de histórias que, ainda hoje em algumas formações apresentam a arte da contação de histórias como técnicas a serem aprendidas, seguidas, reproduzidas, esquecendo, como ressalta Boal (2012, p. 32) de que “nada é “estético” em si mesmo: o que

- 4 Parado em Posição Vertical: por as mãos sobre o abdome, expelir todo o ar dos pulmões e lentamente inspirar, enchendo o abdome até não poder mais, expira em seguida, repete diversas vezes; Depois faz o mesmo enchendo o peito; depois a parte superior dos pulmões, depois tudo junto.
- 5 Inspirar: lenta e totalmente pela narina direita e expelir pela esquerda, depois inverte.
- 6 Com violência: depois de ter inspirado lentamente todo o volume de ar possível, expulsar todo o ar de jorro pela boca. O ar produz som semelhante a um grito agressivo. Depois faz o mesmo pelo nariz.
- 7 Inspirar lentamente: ao mesmo tempo que se levantam os dois braços o mais alto possível e se apóia o corpo na ponta dos pés, também, lentamente expira, enquanto se retoma a posição estática normal e se encolhe o corpo até ocupar o menor espaço possível.

3 Disponível em: <https://wordwall.net/pt/resource/15847351/roda-dos-sentimentos>

existe é a comunicação estética. E a comunicação exige a existência de uma relação dialética artista-público.” (grifos do autor). Nesse ponto, Boal dialoga com Zumthor (2018, p. 66), quando afirma que

A performance é ato de presença no mundo e em si mesma. Nela o mundo está presente. Assim, não se pode falar de performance de maneira perfeitamente unívoca e há lugar aí para definir em diferentes graus, ou modalidades: a performance propriamente dita, gravada pelo etnólogo num contexto de pura oralidade; depois, uma série de realizações mais ou menos claras, que se afastam gradualmente desse primeiro modelo.

Na perspectiva de Zumthor (2018, p. 31), a performance é um saber que implica e comanda uma presença e uma conduta [...] comportando coordenadas no espaço-tempo e físico-psíquico [...] é o conhecimento daquilo que se transmite, ligada ao que se afeta [...] é uma colocação em cena do sujeito, em relação ao mundo e a seu imaginário. Ainda segundo o autor, dentre os aspectos da performance, o prazer poético é orgânico e a poesia ‘mais física que intelectual’.

Boal faz uma justa crítica a quem constrói a arte teatral a um conjunto de técnicas, excluindo delas a subjetividade sem a qual deixamos de ser humanos. Este texto registra essa crítica também a quem determina técnicas de contar histórias. Porém, há algumas técnicas (prefiro sugestões) do teatro tradicional que bem cabem à arte de contar histórias (penso que também ao teatro, se feita de forma personalíssima). As técnicas que se referem à voz, particularmente, podem ser bastante efetivas notadamente na contação de histórias e fazem parte de abordagem no curso NID-CH. Por exemplo: Pausa e tensão, a qual consiste em reter durante alguns segundos a última ou últimas palavras que vão dar sentido a toda a frase. Se usada sem exagero e no momento cer-

to, criam uma expectativa bastante benéfica ao processo de encantamento da história. A quebra de ritmo dá a quem ouve a sensação de simultaneidade à narrativa, fazendo com que se engaje na performance. O timbre de voz, que não pode ser o mesmo de uma conversa comum, afinal, nunca é quando contamos alguma história do dia a dia (fofoca), não é mesmo? Mas também, não quer dizer que deva ser sempre o mesmo. Cada história pede um timbre de voz específico.

Conforme Boal (2012, p. 35), o “colonialismo consiste em aceitar como “universais” os valores culturais do colonizador” (grifos do autor). Se essa toada é contestável no teatro, também o é na contação de histórias, assim, as histórias priorizadas são as que circulam nos repertórios de cursistas e da mediadora, priorizando e situando as histórias que são contadas por colonizados e não por colonizadores. Também assim o é a forma de contar que se materializa em performances diversas tantas quantas são quem as conta ou as histórias contadas.

Os encontros no NID-CH, nesse viés, permitem acesso a temas importantes da constituição identitária e cidadã, uma vez que os temas abordados fomentam reflexões sobre princípios humanos, interação, diversidade, ecologia entre outros. Ao focar no corpo, olhar e voz, tríade necessária para a arte da CH, também aborda questões que são caras à docência e ao pensamento crítico.

Além dos estudos acerca do corpo, também o texto encontra espaço de estudo no curso, realizado através da análise da história escolhida por cada um, através de orientações em encontro expo-dialogados. Foi importante ressaltar a base imutável que todo conto tem, inclusive o que contamos sobre nós mesmos. Afinal, saber que existe uma estrutura na história que é a mesma em qualquer situação facilita a memorização. Essa base foi estudada através da Estrutura

do Monomito, da jornada do herói, de Joseph Campbell (1993), apresentada em um movimento circular, em doze passos, apresentando as fases pelas quais as histórias transitam. Nelas, a ideia da base imutável, como já sinalizada, é sustentada pelos elementos para desenvolver as histórias. Além disso, são estudados os arquétipos que moldam os padrões de comportamentos, por isso, as histórias não devem ser interpretadas ao serem contadas e, claro, a base literária do gênero conto.

Estudar e compreender os elementos do conto e formas de intencionalidade de performar a CH foi importante aprendizagem no NID-CH, por se constituírem de caminhos forjados para compreender a prática da oralidade através da CH e seu valor substancial para transformação de comportamentos humanos, talvez por isso, continue sendo uma prática dos povos originários, reveladora de seus saberes científicos, psicológicos, sociais, que do ponto de vista da percepção, podem ser inseridas nas práticas da formação docente.

O curso visa a formação para a contação de histórias e, por se tratar de curso de extensão, a atividade prática é sempre privilegiada. Assim, ao final do curso, todas as pessoas inscritas têm a oportunidade de contar a história que vai sendo trabalhada ao longo dos encontros, cada um com sua própria performance que foi sendo urdida durante as aulas, para um público que é sempre variado: algumas vezes público específico em sessão de contação em alguma escola, outras vezes público incidental em sessão ocorrida na entrada do departamento, focando as pessoas que passam, outras vezes para dar início a alguma atividade previamente marcada, tudo isso com o apoio da brinquedoteca Paulo Freire que faz parte do Departamento de Educação UNEB-Campus I.

Essa é a ação que traz culminância às aprendizagens construídas ao longo do curso, mas, ainda ao final, mais um jogo proposto por Boal é adaptado para a avaliação das ações realizadas. No jogo que integra o grupo III Aquecimento Vocal (BOAL, 2012, p. 92-93), o segundo exercício é: "2. DOIS GRUPOS DE ATORES – cada qual emitindo um som diferente, procuram forçar o outro grupo a ir atrás do seu som.". Adaptando essa ideia, é solicitado que todos presentes, juntos, digam uma palavra que resuma as experiências aprendidas. O objetivo é de que cada um fale a sua palavra até que todos cheguem a uma ou duas palavras, num processo de concessão paulatina. É uma experiência sempre bastante enriquecedora e integrativa da turma.

3 UM MODO DE VER A ARTE NARRATIVA E A INTERPRETAÇÃO TEATRAL

A interpretação teatral, desde as suas mais remotas manifestações, apresenta potencial político-pedagógico que tem sido explorado por ideologias diversas. Por seu caráter lúdico, tem aceitação ampla social e por ter sido sequestrada pela elite, encontrou terreno árido e pouco explorado pelos subalternizados. O teatro do oprimido surge para subverter essa ideia e resgatar (talvez, historicamente, esse não seja o melhor termo para isso) o papel crítico que a arte encerra. Considerando que a realidade é mais perfeita e amplamente conhecida através da soma de todas as linguagens capazes de expressá-la, Boal, nessa toada, inaugura a Poética do Oprimido, no sentido de transformar o povo em espectador, ser passivo no fenômeno teatral, em sujeito, em ator, em espect.-ator, ou seja, transformador da ação dramática, a própria ação! Nas palavras de Boal (2013, p. 139), "O teatro é uma arma e é o povo quem deve manejá-la!".

Para que tal fato tome formato, ele

propõe algumas etapas: a primeira é o conhecimento do corpo. Esse espaço de poder que tem sido o corpo, notadamente o corpo dos subalternizados (FOUCAULT, 1999), ao qual Boal propõe a recuperação. A segunda etapa é tornar o corpo expressivo, para isso, será preciso o processo de descolonização. A terceira etapa é a linguagem, tratando o teatro como linguagem viva e presente e não como produto acabado, revivendo um passado que nada diz à massa da população. A quarta e última etapa é o teatro como discurso, o qual estimula a fazer perguntas, a dialogar, a participar.

Dentre as formas de teatro nas perspectivas postas está o teatro invisível, o qual, nas palavras do autor, consiste na representação de uma cena fora das quatro paredes do teatro em lugares em que pessoas circulam naturalmente e acidentalmente. A ideia é de que as pessoas não desconfiem de que se trata de espetáculo para que não se transformem imediatamente em espectadores (BOAL, 2012, p. 167). O que não quer dizer que abandone a ideia de preparação anterior e minuciosa da cena. Além disso, os atores precisam estar preparados para incorporar as interferências que possivelmente poderão advir no processo da cena. Importantíssimo que o ator não se revele ator, daí vem a denominação de teatro invisível. A invisibilidade é que faz com que as pessoas participem livre e totalmente da cena, como se fora real.

Na reflexão posta por Boal (2013), a poética de Aristóteles é da opressão, pois valores são impostos aos espectadores. Ainda segundo ele, a poética de Brecht é a da conscientização, pois espectadores delegam poderes aos atores para que atuem em seu lugar. A poética do oprimido é apresentada como a da libertação.

O espectador já não delega poderes aos personagens nem para que pensem nem atuem

em seu lugar. O espectador se libera: pensa e age por si mesmo! Teatro é ação! Pode ser que o teatro seja revolucionário em si mesmo, mas não tenha dúvidas: é um ensaio da revolução! (BOAL, 2013, p. 181)

Nessa perspectiva, a ideia do espectador é amplamente estimulada, no sentido de desenvolver o protagonismo nas vivências proporcionadas pelas histórias. Para Boal, o objetivo do Teatro do Oprimido não é o de terminar um ciclo, provocar uma catarse, encerrar um processo, mas, ao contrário, promover a autoatividade, iniciar um processo, estimular a criatividade transformadora dos espectadores, convertidos em protagonistas, para isso, defende o autor, é necessário iniciar transformações que não devem terminar no âmbito do fenômeno estético, mas sim transferir-se para a vida real.

Assim o é no caso da contação de histórias, as quais sempre cumprem, como toda arte, o papel de levantar questões e incitar reflexões que levem as pessoas a interagirem de forma mais democrática e protagonista com as pessoas ao seu redor e consigo mesmo. Dessa forma é que podemos encontrar uma aproximação entre as duas artes, notadamente na forma do teatro do oprimido e mais precisamente no teatro invisível.

O termo contação de histórias, surge no Brasil, no início da década de 1990, vindo da França, no mesmo período em que se assiste à retomada do gênero conto e é recebida com substantivação do ato de contar, ligado à oralidade.

[...] traz uma significação adicional, apontando o surgimento de uma nova categoria artística contemporânea, distinta do teatro ou mesmo da literatura, no entrecruzar, em verdade, de diferentes linguagens, marcada pela voz em ação na produção de narrativas e sentidos. Repousando numa prática milenar, numa construção tecida no terreno das culturas orais e populares, enraizadas nas mesmas, marcadas pelas mesmas (SANTOS; APOEMA;

Em outras palavras, o termo CH reflete sentidos na vida humana, através da representatividade da linguagem na cultura oral e popular, como mecanismo de interação e de conhecimentos que podem convergir em significados diversificados, a serem empregados na prática pedagógica.

De qualquer forma, desde essa época começou a haver uma revalorização da contação de histórias em vários campos, desde os palcos até as salas de aula, passando recentemente aos podcast e vídeos em diversas plataformas. A partir daí, se dá uma verdadeira redescoberta da arte de contar histórias que se tornou tão visível e notável inclusive em pesquisas universitárias, que se voltaram para esse fenômeno enquanto campo epistemológico a ser desbravado. Além disso, já no século XXI, vemos uma proliferação de cursos de contadores de história.

Através das pesquisas que se vem desenvolvendo, a CH vem sendo tratada como abordagem curricular na formação humana, além de permear por outras áreas do conhecimento, como o antropológico, sociológico, terapêutico, entre outras. Para compreender elementos da prática da CH, alguns temas são imprescindíveis dentre eles, sua relação com a subjetividade, que conduz a uma densa interpretação dialógica entre a individualidade, a ancestralidade e a comunidade em que nos inserimos.

A CH é uma prática da oralidade que faz parte da vida do ser humano e do seu processo de humanização, explanam Andréia Santos e Rosemary Oliveira (2021, p. 160), e dizem se tratar de uma prática que está relacionada com a “simbologia da linguagem humana e suas formas de representação, como as pinturas rupestres, os grunhidos e a fala propriamente ditos”. Assim,

contar e recontar histórias é uma prática de nossos pais, avós, tios, professores, vizinhos, amigos, com a finalidade de criar vínculos e promover momentos de troca de experiências, união e aconchego.

Os sentidos e significados que podem ser atribuídos à CH são muitos e distintos, dentre eles, podemos citar a transmissão de costumes, valores, ideias, crenças e conhecimentos de uma sociedade. Ao assumir a importante missão de preservar suas raízes e tradições, em especial, as sociedades indígenas e aquelas de tradição oral africanas, percebemos o importante papel que assume a CH no fortalecimento dessas e tantas outras culturas e territorialidades.

Para Gislayne Matos (2005), o conhecimento armazenado em forma de histórias, contadas pelo/a contador/a de histórias, expressa um precioso bem, o qual não se pode perder, que é a capacidade de humanização. Concordando, Luciene Santos, Keu Apoema e Mary Arapiraca (2018) sublinham que as histórias são representações simbólicas da linguagem, para explicar as inquietações humanas, as coisas que lhes são aterrorizantes, como a origem da vida, a morte, através de narrativas lúdicas frente à falta de fatos que a conotassem. As autoras esclarecem assim:

[...] e é na linguagem que conotamos nossa vida, damos sentido ao que fazemos ou gostaríamos de fazer. Talvez, por isso, os contos da tradição oral, repletamente possuídos de símbolos, expressos em linguagem econômica e precisa, nos afetam e nos regeneram quando nos tornam aprendizes de sabedoria (SANTOS, APOEMA, ARAPIRACA, 2018, p. 173).

As representações simbólicas da linguagem humana, traduzidas em conhecimentos pela tradição oral, no caso a CH, segundo Edil Costa (2015), caracteriza-se com movimento lento de repetição do já dito, fluxo e refluxo do passado-presente, que são

autorizados por gerações, interpretados pelos contadores de histórias, traduzindo esses textos, exercendo função fundamental na preservação da memória ancestral que carregam.

Costa (2015, p. 29) nos diz ainda que as narrativas orais tradicionais chegam até nós, não da mesma forma que chegaram aos antepassados, pois as instituições de transmissão têm se modificado, bem como as relações pessoais. No entanto, o papel social das narrativas se mantém, adequando-se ao novo contexto. Matos (2005), reitera, afirmando que a prática se move nos tempos e espaços históricos, se apresenta angulosa através da palavra viva, mesmo que modificada e atualizada aos contextos sociais.

Assim, a CH se movimenta numa incessante recriação, desde o início da humanidade, passando de geração a geração, como arte que pode ser desenvolvida por qualquer pessoa que aprecia narrativas, queira se envolver com elas e que tenha voz e memória. À pessoa que se dispõe a contar histórias, cabe a função de criar imagens que ajudam a despertar as sensações e a ativar no ouvinte os sentidos: paladar, audição, tato, visão e olfato, porque elas são carregadas de emoção e repletas de elementos significativos, como gestos, ritmo, entonação, expressão facial até mesmo os silêncios. Nisso, encontra diálogo íntimo com o teatro do oprimido.

4 ATO FINAL

O intuito do uso dos recursos dos jogos e das reflexões de Boal é despertar a percepção de cursistas do NID-CH para a importância do corpo, da voz e da performance que os levem a serem contadores e contadoras de histórias que encantem as histórias de tal forma que através delas seja possível entender o mundo, a si mesmo e ao outro. Mas, de forma protagonista, o que fazemos não

é simplesmente repetir o que o grande teatrólogo nos ensina, apenas como se fossem exercícios hodiernos. Os exercícios selecionados visam a um melhor conhecimento do corpo, seus mecanismos, suas atrofias, suas hipertrofias, suas capacidades de recuperação, reestruturação, re-harmonização. A ideia é perceber-se também corpo e, pelo corpo, contar a história para que ela seja uma reflexão física sobre a própria existência.

Os jogos selecionados, sempre conforme as características da turma, tratam, conforme orienta Boal, da expressividade dos corpos como emissores e receptores de mensagens. Os jogos são tratados como diálogos multirreferencializados, ressaltando sempre aspectos relevantes não só para a arte da contação de histórias, mas, também, para a docência, uma vez que se trate de uma ação de formação docente. A intenção primordial é a de estimular os sentidos do corpo, da percepção do outro, da memória e do impacto da história em si mesma. Os exercícios são essenciais para o processo do encantamento da história, pois é alimento dialógico para a liberdade criadora. Para Boal, todo jogo é um aprendizado de vida; todo jogo teatral, um aprendizado de vida social e de cidadania. Fatores de mais alta relevância para a formação docente que promova cidadania. As ações são desenvolvidas em componente curricular do curso que se abre à participação externa, através da curricularização da extensão, promovida pelo Projeto do Curso de Pedagogia, mas, infelizmente, nem sempre há participação externa, por motivos que não cabem ser discutidos neste texto.

A busca da formação, da identidade docente e da identidade do/a contador/a de histórias caminham por muitos ângulos, um deles é a própria formação identitária pela ancestralidade e subjetividade. Aliás, essa discussão se assenta no desenvolvimento

de competências socioemocionais, apregoadas na legislação educacional do país, através dos Parâmetros Curriculares Nacionais da Educação (PCNs), e da Base Nacional Comum Curricular (BNCC), documentos legais de normatização da educação brasileira que suscitam debates e discussões entre pesquisadores críticos e estudiosos brasileiros da educação e chamam atenção sobre a abordagem feita no documento, pois, apresenta uma proposta de educação na perspectiva de manutenção da reprodução do sistema hegemônico e celetista. Ainda assim, por ser normativa, não pode deixar de ser mencionada.

De qualquer forma, a discussão sobre identidade é intrínseca ao desenvolvimento pleno e integral do humano, da cidadania e, por isso, deve fazer parte do currículo escolar na perspectiva da formação humanizadora. As artes, de modo geral têm papel importante nesse processo e o teatro do oprimido e a CH são caminhos naturais para desenvolvimento de tais discussões, sinalizando a necessidade de avançar além da resistência.

A proposta de lançar mão dos jogos propostos por Boal são caminhos metodológicos que se apresentaram como pistas para descoberta da constituição da docência voltada para a contação de histórias, marcando o que essas duas ações têm de semelhantes e de complementares. O NID-CH promove discussão sobre a CH em âmbito da UNEB, em contexto que ainda podem-se observar lacunas em faculdades de educação de instituições públicas do país, que, no geral, pouca ou nenhuma atenção dão à formação docente com abordagem nessa epistemologia, como salienta Oliveira (2019). A autora advoga em favor da prática da CH nas ações, seja em salas de aulas ou outros espaços, no movimento formativo de provocar a autonomia profissional desses sujeitos.

REFERÊNCIAS

BAHIA. RESOLUÇÃO Nº 2.018/2019 (Publicada no D.O.E. de 02-10-2019, pág. 30) Aprova o Regulamento das AÇÕES DE CURRICULARIZAÇÃO DA EXTENSÃO nos Cursos de Graduação e Pós-Graduação ofertados pela UNEB, e dá outras providências. Disponível em: <https://ppgecoh.uneb.br/wp-content/uploads/2020/11/2019-4.pdf>. Acesso em: 20 fev.2023.

BERNAT, Isaac. Encontros com o griot Sotigui Kouyaté. 1 ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2013

BOAL, Augusto. O arco íris do desejo: o método Boal de teatro e terapia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996

BOAL, Augusto. Jogos para atores e não atores. 15ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

BOAL, Augusto. Teatro do oprimido e outras poéticas políticas. São Paulo: Casac Naify, 2013.

BRASIL. Base Nacional Comum Curricular (BNCC). Disponível em: http://basenacionalcomum.mec.gov.br/images/BNCC_EI_EF_110518_versaofinal_site.pdf Acesso em: 20 fev.2023.

BRASIL. LEI Nº 13.005/2014. Dispõe sobre o Plano Nacional de Educação. Disponível em: <https://pne.mec.gov.br/18-planos-subnacionais-de-educacao/543-plano-nacional-de-educacao-lei-n-13-005-2014>. Acesso em: 20 fev.2023.

BRASIL. Programa de Residência Pedagógica (PRP). Disponível em: <https://www.gov.br/capes/pt-br/aceso-a-informacao/acoes-e-programas/educacao-basica/programa-residencia-pedagogica>. Acesso em: 20 fev.2023.

BRASIL. Programa Institucional de Bolsas de

Iniciação à Docência (Pibid). Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/pibid>. Acesso em: 20 fev.2023.

BRASIL. RESOLUÇÃO Nº 2, DE 1º DE JULHO DE 2015. Define as Diretrizes Curriculares Nacionais para a formação inicial em nível superior (cursos de licenciatura, cursos de formação pedagógica para graduados e cursos de segunda licenciatura) e para a formação continuada. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_docman&view=download&alias=136731-rcp002-15-1&category_slug=dezembro-2019-pdf&Itemid=30192. Acesso em: 20 fev.2023.

CAMPBELL, Joseph. O herói de mil faces. Tradução Adail Ubirajara Sobral. Cultrix/ Pensamento. São Paulo, SP, 1949.

COSTA, Edil Silva. O contador de histórias tradicionais: velhas e novas formas de narrar. Silva. In: NUNES, Fábio Henrique; MORAES, Taiza Mara Rauen (org) Contação de histórias: tradição, poéticas e interfaces. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015.

FOUCAULT, Michel. Vigiar e Punir: história da violência nas prisões. 19 ed. Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis, Vozes, 1999.

HAMPÂTÉ BÁ, Amadou. A tradição viva. In: História geral da África, I: metodologia e pré-história da África. 2. ed. rev. Brasília, DF: UNESCO, 2010.

LE BRETON, David. A sociologia do corpo. Tradução Sônia M. S. Fuhrmann. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2007

MATOS, Gislayne Avelar. A palavra do contador de histórias: sua dimensão educativa na contemporaneidade. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

OLIVEIRA, Rosemary Lapa de; ARAPIRACA, Mary de Andrade. Formação para a contação de histórias. In: SILVA, Maria Cecilia de Paula (org). Educação, sociedade e práxis peda-

gógicas: proposições científicas na área da educação. Salvador: EDUFBA, 2020.

OLIVEIRA, Rosemary Lapa de; ARAPIRACA, Mary de Andrade. Org. Contar histórias em espaços formais e informais de aprendizagem. Salvador: EDUFBA, 2019. 180 p. ISBN: 978-85-232-1940-6.

SANTOS, Andréia de Araújo; OLIVEIRA, Rosemary Lapa de. Contação de Histórias: algumas considerações sobre suas concepções. Revista OLHARES, v. 9, n. 2 – Guarulhos, agosto 2021, p. 159 – ISSN 2317-7853. São Paulo. Disponível em <https://periodicos.unifesp.br/index.php/olhares/article/view/11124>. Acesso março de 2021.

SANTOS, Luciene Souza, APOEMA, Keu, ARAPIRACA, Mary de Andrade. A contação de histórias: seguindo o curso de suas águas. Feira de Santana-Ba: UEFS Editora, 2018 – introdução.

ZUMTHOR, Poul. Performance, recepção, leitura. 2ª ed.rev. ampl. Tradução Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich, São Paulo: Ubu Editora, 2018.

Submissões: fevereiro de 2023.

Aceite: maio de 2023.

TALIAN: LÍNGUA DE IMIGRAÇÃO FALADA NO BRASIL

Emanuelli Nós²
Loremi Loregian-Penkal³

Resumo: A grande diversidade cultural presente em nosso país está relacionada, principalmente, aos grandes movimentos migratórios: muitas pessoas de diversos locais do mundo se instalaram em território brasileiro em busca de melhores condições de vida. O contato com outros povos influenciou diretamente nas tradições e na língua do povo brasileiro. Para este estudo, dar-se-á enfoque ao grande número de italianos que se estabeleceram em terras brasileiras entre o final do século XIX e início do século XX, considerando, principalmente, os aspectos da língua de imigração falada no Brasil na região de ocupação italiana: o Talian. Neste artigo serão considerados, então, aspectos relevantes do cenário lingüístico brasileiro durante a história, tecendo principalmente acerca do Talian com a finalidade de valorizar ainda mais as atitudes linguísticas dos detentores desta língua.

Palavras-chave: Talian; Língua de Referência Cultural Brasileira; Salvaguarda.

TALIAN: IMMIGRATION LANGUAGE SPOKEN IN BRAZIL

Abstract: The cultural diversity present in our country is related, mainly, to the huge migratory movements: many people from diverse places in the world settled in Brazilian territory in search of better living conditions. The contact with other people directly influenced the traditions as well as the language of the Brazilian people. For this study, we will emphasize the large number of Italians who settled in Brazil between the late nineteenth and early twentieth centuries, considering mainly the aspects of the immigration language spoken in Brazil in the region of Italian occupation: Talian. This article will consider, then, relevant aspects of the Brazilian linguistic scenario during history, focusing mainly on Talian with the purpose of further valuing the linguistic attitudes of the speakers of this language.

Keywords: Talian; Brazilian Cultural Reference Language; Safeguarding.

1 Este artigo foi realizado a partir de pesquisas para a dissertação de mestrado (em andamento).

2 Mestranda do Programa de Pós-graduação em Letras (UNICENTRO). E-mail: emanuelli12@outlook.com

3 Doutora em Letras (UFPR), docente do corpo permanente do Programa de Pós-graduação em Letras (UNICENTRO). E-mail: lpenkal@unicentro.br

Palavras Iniciais

O cenário linguístico brasileiro é marcado pelo multilinguismo, já que coexistem/convivem em nosso país inúmeras línguas além do português brasileiro. Essa grande diversidade linguística e cultural presente em nosso país se devem, sobretudo, ao contato que houve entre os povos e, conseqüentemente, o contato que aconteceu entre as diferentes variedades linguísticas.

Para Altenhofen (2008, p. 137 apud SCHNEIDERS; BUSSE; SALVANI, 2020, p. 106), há, no Brasil, no mínimo seis tipos de contato linguístico: , os quais são:

português e línguas autóctones (indígenas), b) português e língua afro-brasileiras, c) português e línguas alóctones (de imigração), d) português como língua alóctone em contato com línguas oficiais, e) português e línguas co-oficiais em contato, f) contatos linguísticos de fronteira com países vizinhos e contatos entre falantes de variedades regionais do português. (SCHNEIDERS; BUSSE; SALVANI, 2020, p. 106).

Resultado desses contatos linguísticos que fazem parte da história e da constituição do nosso país, segundo o IPEA (2014 apud SCHNEIDERS; BUSSE; SALVANI, 2020, p. 102), o Brasil é um dos países com a maior diversidade linguística do mundo, já que:

Nossa história, após a chegada do homem branco, é toda uma história de contatos linguísticos. Ao longo de inúmeros anos, após o descobrimento, em nosso território conviveram, comunicaram e se misturaram populações ameríndias, européias, africanas e asiáticas. Portanto nossa língua convive e conviveu com influências de línguas diferentes, pertencentes a famílias muito distantes, como a indo-européia, alemã, a polonesa, italiana, espanhola e tantas outras. (SCHNEIDERS; BUSSE; SALVANI, 2020, p. 104).

A língua teve, portanto, um importante papel para a formação histórica e cultural do nosso país, pois além da função comunicativa ela é capaz de alcançar diversas áreas do conhecimento e se constituir como um fator valioso para a identidade humana. Ela se estabelece como característica peculiar de uma nação, estando também diretamente ligada às questões de soberania e poder de um povo.

Levando em conta essa consideração, sabe-se que ao longo da história do Brasil, sobretudo, durante o governo de Getúlio Vargas (1930-1945) houve uma grande preocupação relacionada à prática linguística e à influência exercida por ela. Neste período é que surgiram as políticas, decretos e leis, visando regulamentar o uso das línguas em todo o território brasileiro. A consolidação dessa situação em nosso país aconteceu, portanto, de maneira formal no ano de 1938, durante a Era Vargas, através da instituição do Decreto-lei 406, de 04 de maio, o qual impôs diversas regras acerca das práticas linguísticas em solo brasileiro, proibindo, principalmente, os imigrantes que aqui viviam de falar na língua do seu país de origem.

Com a busca por fortalecimento da identidade nacional em detrimento das demais, muitos imigrantes sofreram com as atitudes linguísticas negativas instauradas em solo brasileiro, como consequência da postura autoritária e centralizadora das políticas impostas na Era Vargas.

Os imigrantes, portanto, pessoas que traziam uma vastahistória e uma identidade cultural, se viram, de repente, obrigados e forçados a deixar de lado além de seus costumes, modo de vida e cultura, também a sua língua de origem, o que era, muitas vezes, a única memória que tinham da sua terra natal. Há, nesse sentido, “um histórico de omissão, de desrespeito e mesmo de repressão aos falantes de outras línguas, sobretudo daquelas indígenas e de imigração”.

(IPHAN, 2016, p. 23-24).

Para este artigo, trazemos o Talian, um exemplo de língua de imigração que foi duramente reprimida na Era Vargas, mas que hoje apresenta uma bela trajetória vivenciada pelos descendentes de imigrantes italianos em busca da valorização e salvaguarda da língua, tanto que em 2014 foi reconhecida como Língua de Referência Cultural Brasileira pelo Ministério da Cultura, MinC, e pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, IPHAN.

No que diz respeito à organização estrutural deste artigo, ele divide-se em seis seções, na primeira intitulada: “palavras iniciais” temos uma breve introdução, no segundo tópico apresentamos uma síntese do projeto de nacionalização, o qual impactou profundamente o uso e/ou desuso das línguas, na terceira seção temos a conceitualização das línguas de imigração, no item quatro tecemos a respeito do Talian, uma língua de imigração falada no Brasil, em seguida temos as considerações finais e, por último, as referências bibliográficas.

Projeto de Nacionalização

A Era Vargas (1930-1945) trouxe um momento obscuro para todos os imigrantes, ficando conhecida e marcada pela adoção de uma política extremamente nacionalista, a qual, na tentativa de “abrasileirar” todos os estrangeiros, repreendeu severamente os imigrantes.

Na busca pela valorização apenas do “nacional” em detrimento do estrangeiro, entre outras medidas adotadas pelo governo, tornou-se obrigatório, no país, o uso exclusivo do idioma nacional em todo o território brasileiro, fazendo com que os estrangeiros que se instalaram em terras brasileiras, ao serem forçados a negarem sua própria língua e origem, perdessem também sua própria identidade linguística e cultural.

Para propagar de forma mais efetiva a ideologia nacionalista e a política linguística vigente e obrigatória da época, foi criado, em 1939, o Departamento de Imprensa e Propaganda, DIP, o qual pôs a serviço do governo todos os meios de comunicação. “A censura aos meios de comunicação propiciou ao governo um caráter homogêneo de informação, moldando à sua maneira, o que o povo deveria ou não saber”. (ROCHA, 2023, p. 01).

O grande objetivo de Vargas com a criação do DIP era o de sujeitar toda a imprensa a seu favor, manipulando a opinião pública segundo suas convicções políticas. Sendo assim, o povo brasileiro rende-se ao seu ideário nacionalista e a perseguição contra os que não se enquadram neste sistema se inicia. (ROCHA, 2023, p.01).

As ações de repressão instauradas em território brasileiro em relação às línguas faladas pelos estrangeiros induziram, portanto, centenas de imigrantes a adentrarem forçadamente na cultura brasileira. Muitos deles, que sabiam falar apenas sua língua materna, se viram, de repente, obrigados a aprenderem e a se comunicarem excepcionalmente na língua portuguesa, pois a prática e a difusão de qualquer língua estrangeira eram reprimidas, punidas e substituídas. “Assim, no momento em que iniciou o processo de nacionalização, os imigrantes de origem europeia foram imensamente marcados, e as regiões com influência estrangeira começaram a ser vigiadas”. (STURZ; FIEPKE, 2017, p.125).

Essa política linguística restritiva vigente na época resultou em momentos obscuros aos imigrantes que culminou em fortes perseguições e repressões, fato que trouxe inúmeras consequências linguísticas e culturais para esses povos durante um longo período da história. “A política linguística do governo

Vargas gerou na alma e no coração de todos os imigrantes e seus descendentes, empenhados no desenvolvimento do país desde o início da imigração, uma profunda mágoa histórica". (STURZ;FIEPKE, 2017,p.124).

As marcas deixadas por este momento político e as consequências dele, mesmo que a passos lentos, vêm sendo superadas principalmente graças a movimentos organizados por determinados grupos de descendentes de imigrantes que lutam em busca de representatividade, salvaguarda e valorização da sua língua de origem. Em relação ao Estado, nota-se que recentemente há "a compreensão da diversidade linguística nacional como um valor". (IPHAN, 2016, p. 23)

Visando contribuir para a valorização do cenário linguístico brasileiro, marcado pelo multilinguismo, destacamos para esta pesquisa um estudo acerca do Talian, uma das autodenominações para a língua de imigração falada no Brasil na região de ocupação italiana.

As línguas de imigração

No Brasil, além dos usuários das línguas oficiais do país: Língua Portuguesa e a de LIBRAS (Língua Brasileira de Sinais) há um grande número de falantes de outras línguas bem como, um grande número de falantes das línguas de imigrantes europeus e seus descendentes. Esse fato se deve principalmente ao grande número de imigrantes que se instalou no país.

Sabendo, portanto, da vasta complexidade do mapa linguístico brasileiro, encontramos dentro dele diversos falares e diversas línguas.

Estima-se que mais de 250 línguas sejam faladas no Brasil entre indígenas, de imigração, de sinais, crioulas e afro-brasileiras, além do português e de suas variedades. Esse patrimônio cultural é desconhecido por grande

parte da população brasileira, que se acostumou a ver o Brasil como um país monolíngue. 4(IPHAN, 2014)

Para este estudo, de maneira específica, teremos como enfoque a conceitualização de línguas de imigração e a apresentação de aspectos relacionados a uma das línguas de imigração falada no Brasil, o Talian.

Sendo assim, iniciamos este tópico com o conceito de línguas de imigração conforme o que define o IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) como línguas:

alóctones trazidas ao Brasil por grupos de fala advindos principalmente da Europa, Oriente Médio e Ásia e que, inseridas em dinâmicas e experiências específicas dos grupos em território brasileiro, tornaram-se referência de identidade e memória. Exemplos: Talian, Pomerano, Hunsrückisch, entre outras. (IPHAN, 2016, p. 13).

Uma língua de imigração é, portanto, aquela que vigora em um grupo de indivíduos que imigra para outros territórios e que tem uma língua distinta daquela do país anfitrião (OLIVEIRA, 2003, p.7 apud PERTILE, 2009). Essa língua, segundo Pertile (2009), se tornará também uma língua minoritária caso o grupo de falantes da língua não consiga preservar e manter a língua, bem como, se não houver uma política que defenda a língua dos imigrantes.

Pertile (2009, p. 32-33) destaca ainda que:

Altenhofen e Margotti (no prelo, 2009, p. 1-2), em uma perspectiva político-linguística referem-se à língua de imigração em termos de status e corpus, [...] as línguas de imigração são comumente vistas como um corpo estranho e diferente, o qual contrasta com a língua oficial[...] algo que, numa perspectiva mono-

4 O fragmento utilizado na citação está disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/indl>.

linguística fortemente ideologizada, dela destoa”. Continuando, Altenhofen e Margotti a definem como línguas “1)originárias de fora do país (alóctones) que, no novo meio, 2) compartilham o status de língua minoritária,” seguindo Calvet (2007, p. 9). (PERTILE, 2009, p.32-33).

Além disso, entre as línguas que são tidas como de imigração, Altenhofen & Margotti (2011, p.290 apud ROSA, 2021) afirmam que não podem ser incluídas as línguas afro-brasileiras, pois estas são línguas de escravos que não vieram por vontade própria para o nosso país e nem as línguas de sinais, já que estas não resultam de movimentos migratórios. A Língua Portuguesa falada no Brasil, apesar de ser resultado da imigração portuguesa, também não deve ser considerada uma língua de imigração, pois é a língua predominante do país, teoricamente, a única língua de 99% dos brasileiros, portanto, não é considerada uma língua “de fora”. (ALTENHOFEN, 2013, p. 107 apud ROSA, 2021, p. 133).

Existem poucos dados precisos a respeito das línguas de imigração e ao número exato delas, o que existe apenas atualmente são estimativas. Em 1950, houve um recenseamento, o qual levantou os dados linguísticos da população brasileira, porém não consideraram de maneira específica as línguas de imigração. Neste recenseamento, avaliou-se apenas se o recenseado falava o português correntemente, ponderando também a língua falada dentro de casa. Em 2010, houve outro recenseamento que se limitou ao levantamento de dados linguísticos das línguas indígenas, considerando as línguas indígenas que eram faladas em casa e quais eram elas, aceitando até duas possibilidades. (ALTENHOFEN, 2013,apud ROSA, 2021).

No ano de 1968, Vandresen já havia observado que não existiam dados suficien-

tes sobre as línguas de imigração faladas no Brasil e que os dados existentes apresentavam um problema: a designação generalizante, ou seja, os dados que existiam eram a partir da consideração de todas as formas de expressão de descendentes de determinado país como uma língua só, não detalhando os diversos dialetos que existem dentro de uma mesma língua. (ROSA, 2021).

Embora os dados acerca das línguas de imigração não sejam tão numerosos, há uma lista em construção (ALTENHOFEN, 2013,apud ROSA, 2021) que serve de base para a descrição de quais são elas. Estas línguas foram divididas e classificadas em grupos, os quais são: grupo alemão, grupo italiano, grupo eslavo, grupo chinês, grupo japonês, grupo judeu, grupo cigano, grupos imigrantes fronteiriços, grupo imigrante crioulo e demais grupos. (ROSA, 2021).

Ao grupo alemão de acordo com Rosa (2021) fazem parte as línguas: Alemão, Hochdeutsch, Austríaco, Bávaro, Boêmio, Bucovino, Hunsrückisch (Hunsrick, Hunsbucklisch ou hunsriqueano), Kaffeeflickersch (PT. língua de catador de café), Plautdietsch menonita, Pomerano, Suábio, Suíço, Vestfaliano (Plattdütsch ou sapato-de-pau) e Wolgadeutsch (alemão do wolga, russo-alemão).

Ainda conforme o que Rosa (2021) propõe, ao grupo italiano pertencem as seguintes línguas: Bergamasco, Calabrês, Cimbrio, Cremonês, Friulano, Milanês, Veronês, Vicentino, Talian (Vêneto Rio-Grandense), Trentino e Trevisano. Já as línguas Polonês, Russo e Ucrâniano pertencem ao grupo eslavo e ao grupo chinês pertencem as línguas: Cantonês, Chinês-padrão (Putonghua), Keja (Hakka), Minnan (Taiwanês) e Wu (Xangainês).

Entre as línguas de imigração temos ainda as que pertencem ao grupo japonês, são elas: Japonês: kansai-bem (variedade da região ocidental do Japão), Japonês: kantô-bem (variedade da região oriental do Ja-

pão), Japonês: karonia-go (mescla linguística do português e japonês). Temos ainda o grupo Judeu, ao qual pertencem as línguas hebraico e lídiche e o grupo Cícano que fazem parte as línguas Roma e Sinti. (ROSA, 2021).

Para Rosa (2021) os grupos imigrantes fronteiriços são compostos pelas línguas: Al-mara, Espanhol, Guarani e Quechua. No grupo imigrante crioulo estão as línguas: Crioulo da Ilha Samaracá, Crioulo de Cabo Verde, Crioulo galibi marworno e Crioulo karipuna e nos demais grupos estão as línguas: Árabe, Armênio, Coreano, Francês, Grego, Holandês, Húngaro, Leto (ou Letão) e Sueco. (ROSA, 2021).

Acerca destas Línguas de Imigração em geral, trazidas por povos de outros países que se instalaram no Brasil, sabe-se que:

Sofreram forte repressão linguística e resistem, ainda hoje, a processos de deslocamento linguístico. Passaram a fazer parte do cenário linguístico do país a partir do final do século XIX com a vinda em massa de imigrantes europeus e asiáticos para ocupar terras ditas devolutas, oferecidas pelo Estado brasileiro. Com o passar das gerações, essas línguas adquiriram uma configuração própria que reflete a história da formação da sociedade brasileira. Muitas vezes tratadas como exóticas ou estrangeiras, as línguas de imigração são, na verdade, línguas maternas de milhões de brasileiros e a sua representatividade histórica, demográfica, sociocultural e geográfica é atestada em diversos levantamentos e estudos (RASO et al., 2011, p. 37, apud IPHAN, 2016, p. 31).

Ainda acerca das línguas de imigração no IPHAN (2016), temos a informação de que ainda que as pesquisas mais recentes apontem a presença de comunidades de fala de idiomas de imigração em toda a extensão do território brasileiro, são as regiões Sul e Sudeste do Brasil que abrigam o maior número de falantes dessas línguas. Entre as lín-

guas de imigração com características geodemográficas amplas no Brasil, destacam-se o Japonês, Talian, Pomerano, Hunsrückisch, Hochdeutsch, Coreano e Platt.

Imigração Italiana

No Brasil, a abolição da escravidão, juntamente com a tentativa de “branquear o país”, motivou a procura por trabalhadores externos, por isso, foram trazidos para o território brasileiro diversos imigrantes, entre eles alemães, italianos, poloneses e espanhóis. Para essa pesquisa, teremos como enfoque principal a imigração italiana.

Se no território brasileiro o problema era, sobretudo, a escassez de mão de obra, na Europa, no final do século XIX, a Itália enfrentava uma grande crise econômica, a qual teve início na região norte do país, a partir da chegada e instalação de várias indústrias no local. Em decorrência do crescimento industrial, muitos artesãos, produtores e agricultores acabaram ficando sem trabalho e sem mercado para a venda de seus produtos, dificultando, assim, sua vida na região norte do país. Desse modo, por volta do ano de 1876, muitos italianos se deslocaram para a região sul da Itália, mas, logo, a industrialização também chegou nesta região, fazendo com que uma grande leva emigratória se dirigisse para outros países em busca de condições de vida que a sua pátria negava.

Os italianos, assim como os outros imigrantes que se estabeleceram no Brasil, deixaram seu país de origem notadamente por problemas econômicos e socioculturais. No caso específico da Itália, depois de mais de vinte anos de lutas em busca da unificação do país, o povo, principalmente o rural e mais pobre, teve dificuldades de sobreviver, seja nas pequenas propriedades que possuía ou nas cidades, para onde se deslocava a procura de trabalho. Na década de 1880, mais de 60% dos imigrantes que entraram em solo

brasileiro eram italianos e a imigração italiana esteve vinculada então, principalmente, ao “descarte do excedente populacional, expulso do processo produtivo, em função do desenvolvimento de relações capitalistas de produção, efetivado pelo recém instaurado Estado unitário”. (IOTTI, 2011, p. 01)

Diante das condições expostas, a imigração não era apenas algo estimulado pelo governo italiano, mas era a melhor tentativa de garantir a sobrevivência das famílias italianas que passavam por necessidades. Nesse contexto, é possível compreender a motivação para a saída de cerca de sete milhões de italianos no período compreendido entre os anos 1860 e 1920.

Ao chegarem ao Brasil, se instalaram principalmente nas regiões:

[...] Sul e Sudeste, além do sul da Bahia. Contudo, em vista das migrações interestaduais motivadas pela busca de terras em outras regiões após 1970, hoje há descendentes de italianos concentrados também em estados do Centro-Oeste (Mato Grosso, Mato Grosso do Sul, Rondônia e Goiás) e do Norte (Acre e Pará). (BOLOGNINI; PAYER, 2005).

Os números de imigrantes italianos impressionam: entre os anos de 1874 e 1889 vieram para o Brasil, no total, 320.373 italianos. Os imigrantes eram selecionados por agentes a serviço das sociedades promotoras da imigração, os quais vendiam uma bela imagem do Brasil, como se o país fosse uma espécie de paraíso. Os italianos, a partir dessa “miragem”, acreditavam que viriam para o “país da fortuna”, o “Paese dela Cucagna”. Porém, para chegarem até o Brasil, os italianos atravessavam o Oceano Atlântico em uma longa viagem que durava em torno de 14 a 30 dias. Os navios geralmente eram superlotados acometidos por diversas epidemias, tanto que, ao chegarem ao país de destino, os imigrantes eram mantidos em quarente-

na nas hospedarias sustentadas pelo governo. Ao saírem da quarentena, os imigrantes tomavam duas direções distintas: os cafezais de São Paulo, para substituir a mão de obra escrava, ou as colônias do Rio Grande do Sul, com a esperança de encontrar a tão sonhada liberdade e independência.

Depois de 1980, com um contexto bem diferente da década de 30, os discursos acerca de especificidades culturais e regionais ganharam as mídias, impulsionando, de certa forma, o revigoramento de elementos relacionados à memória dos imigrantes.

Talian: Uma língua de imigração falada no Brasil

Ao adentrarem o território brasileiro, os imigrantes italianos trouxeram para cá sua cultura, seus costumes e seu modo de viver e, junto com ele trouxeram as variedades faladas em suas regiões de origem.

Segundo Loregian-Penkall e Dal Castel (2021) em 1875, os primeiros navios de imigrantes italianos saíram de várias regiões do norte da Itália com destino às terras brasileiras. Esses imigrantes falavam diversas variedades, as quais já dentro do navio entraram em contato, sendo justamente nesse contexto que se inicia um novo idioma, o qual mais tarde passou a ser chamado de Talian.

Ao chegarem nas terras brasileiras, os imigrantes italianos se dirigiram para as colônias do interior da região Sul, onde o contato linguístico entre os diversos falares se manteve, assim como com a língua portuguesa falada no Brasil. “Durante aproximadamente 70 anos, os imigrantes falaram naturalmente a sua língua materna, praticamente a única que conheciam e sabiam falar”. (LOREGIAN-PENKALL; DAL CASTEL, 2021, p. 168).

Porém, em 1941, no governo do presidente Getúlio Vargas, entrou em vigor um decreto nacionalista durante o Estado Novo, o qual proibiu os imigrantes de falarem a

língua do seu país de origem, quem assim o fizesse, era severamente punido, chegando a ser preso. O italiano e as variedades dessa língua, assim como as outras línguas estrangeiras foram, portanto, impedidas de serem utilizadas durante o Estado Novo (1937-1945) no contexto nacionalista. De maneira específica e incisiva, esse fato aconteceu através da Campanha de Nacionalização do Ensino que teve início em 1938, momento em que houve a implementação do português como língua nacional nas áreas de colonização estrangeira, reforçando ainda mais o projeto de Nacionalização imposto por Getúlio Vargas. Desse modo, essa situação contribuiu significativamente para o desuso das línguas maternas dos imigrantes “marcadamente no domínio público e institucional, sobretudo na imprensa escrita e na escola, mas também no espaço privado”. (BOLOGNINI; PAYER, 2005).

Contudo, a Campanha de Nacionalização do Ensino não conseguiu apagar totalmente as línguas estrangeiras junto a uma prática de linguagem eminentemente oral. Além disso, no Brasil as variedades do italiano misturaram-se ao português, de modo que em regiões de densa imigração a população fala o português com traços de italiano presentes na fonologia, no léxico, na morfossintaxe e na prática mesclada das línguas, com fragmentos de discursos, provérbios e expressões em italiano e em português. (BOLOGNINI; PAYER, 2005).

Percebe-se, então, que apesar de ter sido adotada uma política linguística rigorosa pelo governo, ela foi mais eficaz nos grandes centros urbanos, pois longe desses espaços, no caso de algumas línguas de imigração como o Talian, a língua foi sendo conservada e mantida, visto que: “nas colônias, pelo fato de a polícia não se fazer tão presente, o Talian se preservou intacto”. (LOREGIAN-PENKAL; DAL CASTEL, 2021, p.168).

Sobre esse aspecto Bolognini e Payer (2005) confirmam afirmando que a convivência dos grupos de imigrantes em comunidades e o isolamento que teve das colônias agrícolas em relação aos grandes centros foram essenciais para que em algumas regiões houvesse a manutenção da língua.

Os imigrantes italianos, dessa maneira, além de cultivarem sua língua materna, passaram a adotar também palavras do português que foram talianizadas e/ou passaram a utilizar palavras e expressões de empréstimo do português que não existiam na sua língua de origem, como chimarrão/simaron, por exemplo. (LOREGIAN-PENKAL; DAL CASTEL, 2021).

Logo que passou o período da proibição instaurada pelo decreto criado durante o Estado Novo, o idioma dos imigrantes italianos continuou sendo desvalorizado, visto que, muitas pessoas consideravam o Talian um falar de pessoas grossas e ignorantes, fazendo chacota e “tirando o sarro” dos falantes da língua. Desse modo, os imigrantes que se comunicavam com total domínio e expressavam seus sentimentos através dessa língua, começaram a sentir vergonha do seu próprio modo de falar, do seu idioma. “Não bastasse essa vergonha, outra surgiu quando o povo talian começou a falar em português, quando eram tomados em deboche pelo seu sotaque, indicador da identidade lingüística e cultural de origem.” (LOREGIAN-PENKAL; DAL CASTEL, 2021, p. 168).

Em 1924, ano que se comemorava o cinquentenário da imigração, surgiu a primeira manifestação literária em que o Talian passou a ser registrado de maneira escrita e depois desta, muitas outras obras literárias surgiram.

Nas décadas de 1970, 80 e 90, após a comemoração do centenário da imigração, filhos de colonos, levados ao meio urbano pelo êxodo rural, estudam e se formam médicos,

dentistas, professores, advogados, empresários, padres e delegados, perceberam a importância da sua língua materna e, dado o status que adquiriram, recuperaram a autoestima e se organizaram no sentido de promover a sua língua. Foi quando surge o movimento dos radialistas, que depois se amplia para os demais difusores do Talian que, através de programas, livros, teatro, música e festas típicas passaram a dar visibilidade à língua, culminando no reconhecimento como Língua de Referência Cultural Brasileira pelo IPHAN/Minc em 2014. Este período foi o mais profícuo em termos de criação literária, ações e eventos de salvaguarda. (LOREGIAN-PENKAL;DAL CASTEL, 2021, p. 169).

Os movimentos organizados em busca da salvaguarda do Talian sempre foram intensos, principalmente na região do Rio Grande do Sul, local que abriga um grande número de imigrantes e descendentes de imigrantes. Uma grande conquista da língua foi estar entre “as primeiras línguas reconhecidas como Referência Cultural Brasileira pelo IPHAN e pelo MinC, em 2014” [...] a primeira língua de imigração a receber tal reconhecimento, abrindo caminho às demais”. (MORAIS; LOREGIAN-PENKAL, 2022, p. 197).

O Talian é caracterizado, portanto, como:

uma língua brasileira, de imigração, minoritária, que se formou aqui e possui características próprias, diferentes do Vêneto falado na Itália. A Cucagna mantém intensa relação com o Talian, pois foi o termo simbólico utilizado para convencer pessoas (especialmente as do Norte da Itália) a emigrarem para o Brasil, onde encontrariam a sonhada Cucagna: espécie de terra prometida, cheia de farturas e de facilidades, ou seja, a terra do *Dolce far niente!* (LOREGIAN-PENKAL ;DAL CASTEL, 2021, p.169)

Para a preservação e salvaguarda do Talian, um patrimônio imaterial lingüístico, muitas ações têm sido realizadas recen-

temente, entre elas destacamos o projeto Cucagna: Scola de Talian que nas palavras de Loregian- Penkal e Dal Castel (2021) é:

uma importante ação de promoção e de salvaguarda da língua minoritária, pois irá oportunizar o ensino/aprendizado, tanto nos moldes presenciais, com mobilização e organização de comunidades de falantes em dez municípios da Serra Gaúcha, no RS, bem como de forma virtual, o que irá abranger de forma mais ampla ao público interessado no aprendizado dessa língua e cultura. (LOREGIAN-PENKAL; DAL CASTEL, 2021, p. 169).

Além disso, em 2020 um grupo de difusores e estudiosos desta língua minoritária iniciou a escrita da gramática, já que até então, não havia um livro com as regras gramaticais da escrita do Talian “que contemplasse todas as regras, com as suas especificidades de assuntos, e que também trouxesse vários exemplos para auxiliar ao professor e ao aluno no ensino/aprendizado da língua”. (LOREGIAN-PENKAL;DAL CASTEL, 2021).

Para eternizar e perpetuar ainda mais na memória dos imigrantes italianos e seus descendentes a língua Talian, principalmente em forma de registro, há também um dicionário Talian/ Português de autoria de Darcy Loss Luzzatto. Luzzatto é autor de mais de uma dezena de livros em Talian, tanto que é considerado o homem do Talian. “Aos 84 anos de idade é quem mais estudou e conhece a língua, que já é idioma co-oficial em vários municípios do país, colonizados por imigrantes italianos”. (DAL CASTEL, Juvenal apud GRAFF, 2020).

Estes são apenas alguns exemplos, entre outros que existem, de iniciativas de promoção, divulgação e preservação do Talian. Eles são muito importantes e necessários para que a importância dessa língua seja reconhecida cada vez mais não apenas no âmbito regional, mas também nacional, como vimos que aconteceu em 2014, com o

reconhecimento da língua como Referência Cultural Brasileira.

Conclusão

Para promover as diversas línguas que existem no Brasil, se faz necessário que haja políticas específicas e atentas para a diversidade linguística existente em nosso país, bem como iniciativas concretas e eficazes dos grupos pertencentes às línguas minoritárias em busca da valorização desses patrimônios imateriais. Nota-se que de modo exclusivo, em se tratando do Talian, uma língua de imigração falada no Brasil, nos últimos anos foram observadas várias iniciativas para promovê-la e a mesma tem sido amplamente difundida nas comunidades tradicionais dos detentores da língua e através dos meios de comunicação.

As políticas linguísticas que envolvem essa língua possuem como objetivo a preservação da cultura e da identidade através da promoção da língua e de seus falantes. Para que isso se tornasse possível e sustentado, foi necessário travar duras batalhas até que se chegasse na produção de conhecimento, valorização e promoção da língua que conhecemos e vivenciamos atualmente.

Porém, embora existam muitas iniciativas que promovam o Talian, é fundamental que as ações concretas que visam à promoção do respeito linguístico e reconhecimento dessa língua sejam cada vez mais intensificados, visto que é necessário que ela seja cada vez mais reconhecida, tal como ela é, uma língua estruturada. Por isso, grande é a importância deste trabalho, já que é um meio de valorizar ainda mais as atitudes linguísticas dos detentores do Talian, compreendendo, nesse sentido, toda a importância identitária e cultural dessa língua.

Referências Bibliográficas:

BOLOGNINI, Carmen Zink; PAYER, Maria Onice. Línguas de Imigrantes. *Cienc. Cult.* vol.57 no.2 São Paulo Apr./June 2005.

Decreto- Lei nº 406, de 4 de maio de 1938- Publicação Original. Câmara dos Deputados. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1930-1939/decreto-lei-406-4-maio-1938-348724-publicacaooriginal-1-pe.html> Acesso em: 28 mar. 2023.

EDWARD, Luana. Língua ou Dialeto? Considerações sobre o estatuto da Língua de Imigração Alemã na Ciência Brasileira. *Linguagens -Revista de Letras, Artes e Comunicação* –ISSN 1981-9943 Blumenau, v. 13, n. 2, p. 269-288, maio/ago. 2019.

GRAFF, Deolí. Dicionário de Luzzatto perpetua língua Talian, 2020. Disponível em: <https://grupoahora.net.br/conteudos/2020/02/25/dicionario-de-luzzatto-perpetua-lingua-talian/>. Acesso em 01 abr. 2023.

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) (Brasil) Guia de pesquisa e documentação para o INDL: patrimônio cultural e diversidade linguística / Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. – Brasília-DF, 2016.

Inventário Nacional de Diversidade Linguística. IPHAN, 2014. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/indl> Acesso em 24 mar. 2023.

IOTTI, Luiza Horn. Os estados brasileiro e italiano e a imigração italiana no RS. *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH* • São Paulo, julho 2011.

LOREGIAN-PENKAL, Loremi; DAL CASTEL, Juvenal Jorge; Cucagna: Scola de Talian. In: BELONI, Wânia Cristiane; RIBEIRO, Simone Beatriz Cordeiro (orgs) *Pesquisas em Políticas Linguísticas e Ensino de Línguas.*São Carlos:

Pedro & João Editores, 2021, p.167-178.

MARTINY, Franciele Maria. Atitudes linguísticas em torno da língua de imigração e a sua (não) transmissão. *Entrepalavras*, Fortaleza, v. 7, p.297-313, ago./dez. 2017.

MORAIS, Mauri, LOREGIAN-PENKAL, Loremi. Crenças e atitudes em relação ao Talian. In: TEIXEIRA, Maria Claudia; VENTURINI, Maria Cleci. *Anais XI Seminário de dissertações em andamento – SEDAN I Seminário de teses em andamento –SETAN IV fórum de autoavaliação do PPGL e III encontro de egressos do programa.Guarapuava – PR,2022. p. 197-202.*

PERTILE, Marley Terezinha. O Talian entre o italiano-padrão e o português brasileiro: manutenção e substituição lingüística no alto Uruguai gaúcho. Porto Alegre, 2009.

ROCHA, Simone. O poder da linguagem na Era Vargas: O abrasileiramento do imigrante. *Anais do 6º Encontro Celsul - Círculo de Estudos Lingüísticos do Sul*. Disponível em: http://www.leffa.pro.br/tela4/Textos/Textos/Anais/CELSUL_VI/Individuais/O%20PODER%20DA%20LINGUAGEM%20NA%20ERA%20VARGAS%20O%20ABRASILEIRAMENTO%20DO%20IMIGRANTE.pdf Acesso em 16 mar. 2023.

ROSA, Maria Carlota. As línguas brasileiras de imigração. UFRJ,2021. Disponível em:<https://linguisticaufrjcarlotablog.files.wordpress.com/2021/08/as-linguas-de-imigracao-v2.pdf>. Acesso em 18 mar. 2023.

SCHNEIDERS, Michele;BUSSE, Sanimar; SALVANI, Rafaella.Contato lingüístico no Brasil: O que as pesquisas nos mostram? *Web-Revista SOCIODIALETO –NUPESD / LALIMU*, v. 11, nº 32, nov 2020.

STURZ, Eliana Rosa; FIEPKE, Rejane Beatriz. A política linguística da Era Vargas e seus efeitos na vida de descendentes de imigrantes alemães de Novo Machado-RS.*Revista Trimestral de Letras da Universidade do Estado do Pará* Jan-Mar. 2017. ISSN Eletrônico:

2318-9746

Submissão: abril de 2023.

Aceitos: maio de 2023.

ESTÉTICA E POLÍTICA: UMA REVOLUÇÃO DA COMÉDIA NA COMPANHIA DO LATÃO

Beatriz Yoshida Protazio¹
Mileni Vanalli Roéfero²

Resumo: Este artigo tem como objetivo analisar a peça *A Comédia do Trabalho* (2000), da Companhia do Latão, destacando como o grupo e essa obra em particular revolucionam o teatro brasileiro a partir da práxis do teatro épico dialético. Para tanto, este estudo apresenta considerações sobre três momentos de modernização do teatro brasileiro (1930, 1960 e 1990), a fim de motivar a análise do salto dialético realizado pelo grupo paulistano. Esta investigação se constrói a partir da perspectiva materialista dialética, para falar com Adorno, porque a forma estética é conteúdo social sedimentado. O resultado deste percurso demonstra que a Companhia do Latão se coloca na contemporaneidade como legado vivo da tradição do teatro épico dialético no Brasil e, ao mesmo tempo, como agente de radicalização e de renovação desse teatro.

Palavras-chave: teatro dialético; Companhia do Latão; teatro brasileiro; trabalho; literatura e sociedade.

AESTHETICS AND POLITICS: A REVOLUTION IN COMÉDIA FROM COMPANHIA DO LATÃO

Abstract: This article aims to analyze the play *A Comédia do Trabalho* (2000), by Companhia do Latão, highlighting how the group and this work in particular revolutionize the Brazilian theater from the praxis of the dialectical epic theater. To this end, this study presents considerations on three moments of modernization of Brazilian theater (1930, 1960, and 1990) in order to motivate the analysis of the dialectical leap made by the group. This investigation is constructed from the dialectic materialist perspective, as Adorno once said the aesthetic form is sedimented social content. The result of this journey demonstrates that Companhia do Latão places itself in contemporaneity as a living legacy of the tradition of the dialectical epic theater in Brazil and, at the same time, as an agent of radicalization and renewal of this theater.

Keywords: dialectical theater; Companhia do Latão; Brazilian theater; labor; literature and society.

1 Doutoranda em Letras (UEM). E-mail: b.protazio@gmail.com

2 Doutoranda em Artes Cênicas (USP/SP). E-mail: vanallimileni@gmail.com

Introdução

Em *Atitude modernista no teatro brasileiro*, Sérgio de Carvalho (2020) argumenta que acontecem 3 grandes movimentos de modernização do teatro nacional em momentos históricos distintos, sendo o primeiro deles considerado uma modernização apenas virtual, uma vez que dele resultaram apenas textos dramáticos, mas nenhuma obra ganhou os palcos, nem *O Rei da Vela*, de Oswald Andrade, que só foi aos palcos em 1967, com direção de José Celso Martinez Corrêa, nem obras como *Café*, de Mário de Andrade, que foi encenada apenas recentemente, em 2022, dirigida por Sérgio de Carvalho.

O crítico aponta que somente com a chegada de Augusto Boal ao Teatro de Arena se inaugura o segundo momento de modernização ou, se quisermos, de renovação do teatro nacional, em meados da década de 1950. A esse respeito, Carvalho indica que:

No campo da encenação, seus avanços foram inquestionáveis (...). Praticaram um sistema de ensaio coletivizado, em que o trabalho dos atores não eram (sic) alienado do processo de estruturação do espetáculo (...) procuraram uma nova relação com o público (...) CPC, esse ciclo de politização (...) chega a produzir uma nova relação de trabalho (...) foi essa geração quem mais perto chegou da possibilidade de constituir uma nova relação produtiva em artes (CARVALHO, 2020a, s/p, *itálico nosso*).

Embora o Arena e o Centro Popular de Cultura (CPC) tenham avançado a passos largos para novas formas de produzir e pensar a dramaturgia e a cena nacionais, esse período de inovação e desenvolvimento foi abortado pelo golpe empresarial-militar em 1964. Nos primeiros momentos do assalto ao poder pelos militares, a nova sede do CPC, que estabelecia parceria com a União Nacional dos Estudantes (UNE), foi fechada

e incendiada pelos golpistas e o grupo de artistas passou a ser alvo de vigilância permanente do “governo” via censura.

Esse movimento de renovação do teatro brasileiro, segundo Carvalho, será retomado apenas entre as décadas de 1980 e 1990, com o surgimento de inúmeros coletivos teatrais, entre os quais podemos citar: a Kiwi Companhia (agora, Coletivo COMUM); Grupo Galpão; Grupo LUME; e a Companhia do Latão, que é responsável pela dramaturgia de *A Comédia do Trabalho*, objeto deste estudo³.

Em *A Comédia do Trabalho*, a Companhia do Latão apresenta a história de dois irmãos banqueiros que, no auge do capitalismo financeiro, buscam vender a empresa da família para o capital estrangeiro a fim quitar uma dívida. Para tanto, contarão, como veremos, com uma ajuda governamental; enquanto uma grande massa de desempregados e trabalhadores circula pela peça de modo caótico dentro de um enredo fragmentado, cujo fio condutor é o desemprego e a luta pela sobrevivência numa grande metrópole na periferia do capitalismo.

A história, que se passa numa cidade fictícia, Tropélia, mostra o descompasso entre a riqueza e a pobreza num país da periferia do capital. Como representantes dos possuidores, encontramos Leonid e Creonid – os irmãos Leo e Creo – que, inicialmente, estão em conflito, pois Leonid quer vender o banco, que está endividado, mas Creonid se recusa a fazê-lo por ser a única herança deixada pelo pai. Entretanto, o medo da revolução dos desempregados o convence a desistir do patrimônio familiar.

Quem “socorre” os irmãos com a compra do banco é Mr. Bagáua, um investidor “americano”, que negocia com os gêmeos o

3 A respeito deste terceiro momento, cf. ainda: Aparentamentos sobre a recepção de Bertolt Brecht no Brasil via Anatol Rosenfeld, Flory (2013); *O teatro contra-ataca: a retomada do teatro político brasileiro em 1990*, Peruchi; Tolentino (2019).

valor a ser pago pela instituição financeira: o banco vale 5 bilhões de bagos⁴; os gêmeos devem 6 bilhões; e Bagáua quer pagar 2 bilhões pela empresa; os irmãos querem vender por 3 bilhões. Para entrar em acordo, Mr. Bagáua aceita o preço com a condição de que eles peçam uma injeção de capital do governo para saldar a dívida do banco. Por fim, Mr. Bagáua convence o governador a “emprestar” 6 bilhões e eles resolvem o problema da dívida. Esse empréstimo vem marcado por aspas, porque, na obra, essa concessão foi assim nomeada, porém em nenhum momento os devedores dão garantia de que haverá uma devolutiva para tal investimento do capital público.

Em relação a personagens como Mr. Bagáua e os gêmeos, acreditamos que a sua chave de leitura é a comédia, mais precisamente, a farsa. Por outro lado, há na peça um outro grupo, que é composto por trabalhadores informais, desempregados, mendigos e pedintes. Esses dois últimos grupos se diferenciam, pois os pedintes se consideram profissionais e, por essa razão, estariam, segundo eles mesmos, no topo da hierarquia do lumpemproletariado⁵, posto que fingem deficiência, têm habilidades e sabem abordar o cliente (CARVALHO; MARCIANO, 2008). A mendicância, por sua vez, seria composta por pessoas que “não deram certo” e acabaram na sarjeta por não terem opção de trabalho. Essas pessoas encontram-se reunidas na praça, agitadas, tentando encontrar bicos, empregos temporários, ou qualquer atividade que os faça ganhar dinheiro. Em-

4 Moeda fictícia nacional de Tropicália.

5 Termo usado por Marx, em A ideologia alemã e também n'Ó 18 de Brumário, para definir os “homens trapo”, que designa a população situada abaixo do proletariado em relação às condições de vida e de trabalho. Essas frações miseráveis, na teoria marxista, não são apenas desprovidas de recursos econômicos, mas também de consciência política e de classe. Assim, estariam suscetíveis a serem usadas pela burguesia na defesa de interesses que não são seus próprios, mas interesses burgueses.

bora esta seja uma comédia de tom farsesco, esses personagens têm um registro mais realista, isto é, mais “sério”, mesmo que sejam tocados pela comédia do outro grupo, que os trata como objetos.

Junto a esses dois grupos distintos, encontramos a personagem Liu-Liu, que é a presidente de honra da Missão Filantrópica Internacional. A personagem está em Tropicália em busca de alguém que esteja no fundo do abismo social e que tornará possível o desenvolvimento do trabalho da Missão.

O caráter fragmentado da dramaturgia torna complexa a tarefa de sintetizar para a peça um enredo em torno do qual gravitam os personagens. Por esse motivo, nos limitaremos a indicar que inúmeros episódios se passam com esses personagens no curso da comédia, que tem como final um desfecho até previsível, no qual os ricos comemoram a vitória em uma grandiosa festa com o governador, a agitação dos pobres é contida pelos policiais e Liu-Liu, que está no topo do prédio que abriga o banco de Leo e Creo, tenta ajudar Núlio, um desempregado, que aparece numa tentativa de suicídio em curso, mas se desequilibra e cai.

A crise econômica internacional de 2008, entendida como crise sistêmica do capitalismo, criou, para além da corrosão nas condições de vida e de trabalho da grande maioria das pessoas, condições globais para um retorno do tema do trabalho na academia (DELLA SANTA, 2022). Este estudo pretende, portanto, somar-se àqueles que já se tem feito a partir da premissa da centralidade da temática do trabalho e tem especial interesse no recorte brasileiro da questão e em como a arte engajada dialoga com esse expediente.

Assim, a partir de nosso objeto, A Comédia do Trabalho, pretendemos avaliar como o tema do trabalho foi encarado no início dos anos 2000 pela Companhia do Latão e de que modo a forma épica dialé-

tica oferece meios para tratar essa questão que não ficam datados, apresentando ainda hoje, mais de 20 anos depois da montagem inicial da dramaturgia, uma cruel atualidade. Assim, a obra constitui-se fundamental para pensar o teatro brasileiro em seus movimentos de renovação, bem como o Brasil como nação periférica.

Este estudo se justifica, ainda, porque as crises do capital se aglutinam umas sobre as outras e agudizam e deterioram as condições de vida e de trabalho das pessoas, fazendo com que a História contemporânea se some às camadas históricas que a precedem e originam, conferindo relevância e urgência às pesquisas que investigam o passado e o presente com ênfase na centralidade do trabalho. Para falarmos apenas de Brasil, quando o Latão concebia *A Comédia*, entre 1998 e 2002, o país apresentava uma taxa de desemprego de 9,3%; hoje, conforme os últimos dados a que tivemos acesso, a taxa de desemprego correspondente a 2021 é de 13,2% (CONCEIÇÃO, 2021, s/p). Isso mesmo depois de ter sido aprovada a reforma trabalhista, que prometia um aumento da empregabilidade graças à retirada de direitos trabalhistas, considerados demasiadamente protecionistas em relação ao empregado, os quais acarretavam em prejuízos ao empresário nacional e em uma consequente baixa empregabilidade para a população⁶.

Para dar conta dessa tarefa, apresentaremos na seção de análise a seguir algumas considerações a respeito da radicalização e renovação do teatro brasileiro que identificamos a partir de *A Comédia do Trabalho*⁷.

6 A respeito da reforma trabalhista e das justificativas dadas para a sua proposição e aprovação ainda no governo interino de Temer, após o golpe institucional desferido contra a presidente eleita Dilma Rousseff, cf.: DIEESE (2017); SILVA (2018).

7 Indicamos ainda, para a leitura de uma análise que se comunga com a aqui proposta e aprofunda elementos sobre os quais não pudemos tratar por conta dos limites impostos pela forma do gênero artigo, a dissertação de mestrado de Peruchi (2016), *Formas*

“A maior qualidade de uma obra que sobrevive não é a sua duração, mas a sua mutabilidade”⁸

Os homens fazem a sua própria história, mas não a fazem como querem; não a fazem sob circunstâncias de sua escolha, e sim sob aquelas com que se defrontam diretamente, legadas e transmitidas pelo passado. Karl Marx.

Destacamos na abertura desta seção de análise a citação do 18 de Brumário de Marx que se encaixa ao que queremos propor com a nossa leitura: que a Companhia do Latão, lançando mão do legado de outros movimentos de revolução no teatro brasileiro, é parte ela mesma de um terceiro momento de renovação do teatro nacional, que se beneficia dos que os precederam e se apropria também de formas vistas historicamente (como a tragédia, por exemplo) para, subvertendo-as, recolocá-las em jogo de uma nova perspectiva. Assim é que, nesta seção, procuraremos, a cada elemento investigado, pôr em evidência de que maneira acreditamos que o Latão avança, num salto dialético, em questões legadas por coletivos de artistas do passado para tratar a questão do trabalho desde uma perspectiva da periferia do capitalismo.

A pesquisa formal da Companhia do Latão para *A Comédia do Trabalho* começou durante a primeira montagem, a partir de dificuldades técnicas para ajustar o pequeno número de atores ao grande número de personagens, que fez com que o grupo recorresse à narração. Mas, como uma pesquisa formal exige também a discussão política e tomada de posição, antes mesmo do fim dos ensaios, a companhia buscava em Brecht

épicas da dramaturgia da Companhia do Latão: teoria, história e crítica.

8 Trecho final de Sérgio de Carvalho para o jornal O Globo em resposta à crítica de Barbara Heliodora a respeito da encenação de *O círculo de giz caucasiano*, de Brecht.

cht o subsídio teórico necessário para dar forma ao teatro dialético do qual estava se aproximando: “Esse foi o passo decisivo para a Companhia do Latão na direção de uma espécie de reinvenção do ‘teatro político’ no momento contemporâneo” (ANTUNES, 2005, p. 118). Antunes ainda pontua que:

Num quadro de “despolitização grande” da sociedade brasileira da década de 90, submersa na ideologia neoliberal propagada por quase todos os meios de comunicação, a ‘necessidade’ de um teatro político inteligente impõe-se como uma alternativa ao pensamento único (ANTUNES, 2005, p. 126).

Acreditamos que o passo mais importante do grupo foi o conhecimento do material teórico de Brecht, Marx e outros autores, pois, mais do que realizar uma tentativa de replicar os “moldes” brechtianos, a companhia decidiu compreender os pressupostos de trabalho do teatro épico-dialético de Brecht, para, apenas então, alavancar as discussões que confirmaram a sua identidade enquanto grupo teatral. Isso fez com que o Latão se tornasse uma referência do fazer teatral em chave épica dialética no Brasil na década de 1990, não por inovar o teatro político, pois nada proposto era realmente inédito, mas por compreender a práxis brechtiana e, a partir dela, fazer um teatro dialético genuinamente brasileiro, pensando as questões nacionais. Importa-nos destacar que essa compreensão da teoria brechtiana é, a um só e mesmo tempo, a garantia de um trabalho que é herdeiro de uma tradição de teatro político, mas não está limitado a modelos pré-existentes e, por essa razão, dá conta de temas sensíveis para o Brasil. A Comédia do Trabalho é um exemplo desse exercício e é sobre essa obra que pretendemos desenvolver nossa análise nesta seção.

O teatro proposto por Latão se apresenta mais maleável em relação à estrutura,

permitindo (e até desejando) interferências das mais variadas instâncias narrativas (autor, mudança do espaço, saltos temporais, ator distanciado, música). Assim, em lugar de voltar o seu trabalho para a construção de personagens com conflitos subjetivos, que sabem quem são e o que querem, que estabelecem conflitos uns contra os outros para alcançar seus “objetivos de vida” enquanto sujeitos autônomos com aspirações “universais” e que se adequam a uma lógica que busca macaquear os modelos estrangeiros para se inserir no campo cultural; grupos teatrais, como o Latão, se importam em compreender o Brasil e como é possível fazer um teatro verdadeiramente nacional a partir de questões brasileiras.

Por esse motivo, peças como A Comédia do Trabalho apresentam situações materiais e psicológicas como o que são, isto é, como construções sociais e históricas, as quais devem ganhar expressão, para tornar possível entendê-las como mutáveis, e não como resultado de algum destino metafísico ou da casualidade, o que as tornaria ahistóricas. Mostrar esse processo de opressão consentida e o processo de construção do consentimento é o ponto central e o caminho para despertar o pensamento crítico dentro do teatro épico dialético.

Esse movimento de descobrimento dos processos sociais acontece, por exemplo, quando, n’A Comédia, o Latão coloca em cena uma mendiga sugerindo a união entre mendigos e pedintes, pois os recém-desempregados, em franco crescimento numérico na sociedade de Tropélia, estavam fadados a se inserir na categoria do subproletariado. Assim, o Latão utiliza a ironia para destacar como a lógica do opressor pode ser utilizada no meio dos oprimidos, para, ao fim e ao cabo, tornar o opressor cada vez mais forte. A certa altura, a mendiga ouve, a respeito do seu clamor por união o seguinte: “União com quem? Conosco? Nós não somos mendigos.

Queremos que vocês morram. [...] Temos habilidade, hierarquia, sabemos abordar o cliente. Somos superiores aos mendigos” (CARVALHO; MARCIANO, 2008, p. 97-98, itálico nosso). Desse modo, fica explícito que, mesmo entre os lumpemproletariados, há diferenças internas e “subdivisões”, que os jogam uns contra os outros e enfraquece a todos, beneficiando a classe dos possuidores, uma vez que é a lógica dessa classe, que afirma a existência de indivíduos autônomos e livres, que, pelo mérito do seu trabalho, por suas habilidades, conquistam e se sobressaem aos outros, que está por trás do discurso dos pedintes.

Essa desunião da classe trabalhadora, que apenas beneficia os ricos, é mencionada em outra ocasião pelo próprio banqueiro, Creonid: “Uma revolução dos pobres? Não, nunca. Os pobres não odeiam os ricos, os pobres odeiam os pobres” (CARVALHO; MARCIANO, 2008, p. 104). A crueza do discurso apresentado pelos personagens endinheirados torna difícil o mergulho emocional do público na condição de miséria do povo do Tropicália, sem ceder ao sentimentalismo burguês e ao espírito de caridade, o Latão desautomatiza o processo de recepção d’A Comédia, permitindo ao espectador chegar ao centro do problema da fome no Brasil: a ideologia burguesa que divide a classe trabalhadora para melhor explorá-la.

Um discurso semelhante a esse é apresentado em outro momento, quando o bancário Leonid fala para a massa de paupérrimos, na tentativa de convencê-los que o verdadeiro culpado pela sua miséria é o governo, a fim de livrar-se da culpa e das consequências de uma possível (mas improvável, dadas as prerrogativas da peça) revolta popular:

Leonid (grita ao povo da praça): Ei, vocês, aí embaixo, aqui. (Tenta parecer um líder popular). Companheiros, vocês sabem por

que estão na miséria? Sabem por que aquele pobre coitado está querendo se matar? É culpa do governo. É o governo que não libera empréstimos para que nós possamos dar empregos a vocês. (A Créo, que o puxa) Me deixa, me deixa que eu estou inspirado. (Ao povo) Tem mais: vocês têm que xingar, protestar e se revoltar para que o governo ajude homens ricos e honestos como eu a ajudar vocês (CARVALHO; MARCIANO, 2008, p. 118, itálico nosso).

Devido à crise sistêmica do capital e às suas consequências, as empresas atenderam às exigências dos países centrais do capitalismo e reduziram custos, fazendo com que todos os benefícios desse processo fossem canalizados para a continuidade do lucro. Os trabalhadores, em contrapartida, se veem cada vez mais distantes da conquista de quaisquer direitos trabalhistas e, por isso, ficam reféns dos ricos, numa condição de submissão. Na peça, observamos esse trabalhador encurralado no personagem Núlio, que, por ter sido demitido e não encontrar perspectivas futuras, sobe ao topo do prédio do banco para suicidar-se. O personagem, como o próprio nome dá a entender, aludindo a um jogo de palavras entre Núlio e nulo, é um ser anulado. Aqui, para além das condições imediatas de deterioração das condições de vida e de trabalho, notamos um entendimento da companhia paulista da própria formação social brasileira. Em outras palavras, Núlio não é só nulo por ser um trabalhador anulado, mas, sobretudo, por ser um trabalhador brasileiro, que é um sujeito formado por aquilo que Pasta Jr. (2011) nomeia formação supressiva, entendida como uma formação própria do Brasil e que seria, em poucas palavras, o ser para o não ser, ou seja, a assunção de alguma identidade pela negação de outro, por uma passagem através do outro.

O nome do personagem Núlio ainda sugere outras possibilidades de leitura. Isso

porque ao olharmos para os demais personagens da peça, verificamos que apenas os personagens pertencentes à classe dos exploradores, bem como os seus capatazes, são individualmente nomeados; enquanto os paupérrimos permanecem sem essa identidade. Basta pensarmos, por exemplo, nos irmãos Leonid e Creonid, endinheirados, sujeitos, com nome, ou mesmo em Dominic, que cumpre uma função de resguardar os patrões, gerenciando a empresa; enquanto a mendiga, os pedintes, o homem-sanduíche são apenas essas noções genéricas de suas funções sociais, representações coletivas de uma classe, ou do próprio Núlio, cujo nome esvazia ao mesmo tempo em que caracteriza. Assim, o Latão avança dialeticamente em relação ao passado, radicalizando um recurso já muito utilizado pelos coletivos teatrais dos anos 1960 – nomear genericamente os personagens que representam os de baixo para torná-los materialmente uma classe, um grupo, que, embora não homogêneo, pudesse ser um coletivo e não um indivíduo independente e autônomo impossível na situação brasileira.

Mesmo assim, os nomes Leonid e Creonid podem ser questionados enquanto índice de individualização dos personagens, dada a sua aparente conotação jocosa, que impossibilita o espectador enxergá-los com qualquer seriedade. O recurso é ideal para falar da classe possuidora brasileira que, ainda que seja dominante em âmbito nacional, é subordinada do capitalismo internacional e, portanto, assujeitada, visto que a sua individualidade é apenas fruto da formação supressiva (PASTA Jr., 2011). A Companhia segue renovando esse recurso ao conferir um tom farsesco àquilo que poderia individualizá-los, tornando-os sujeitos.

Ou mesmo Dominic, que macaqueia um nome estrangeiro, como quem sinaliza que a questão de ser um indivíduo num país periférico e subalterna aos de cima (mas que

é ao mesmo tempo, superior à da média da população miserável), é mais complicada do que parece, porque, levada às últimas consequências, só existe a possibilidade de ser uma imitação bastante frágil daquele indivíduo dos ideais burgueses, que, ao menor deslize para com o patronato, se igualará aos subproletariados, porque está econômica e socialmente mais perto desses do que dos possuidores.

Para avançar na leitura aqui proposta d'A Comédia e tratar dos exemplos que fazem referência às consequências do capitalismo, queremos destacar que, para colocar em prática a redução de gastos na empresa, a ação mais rápida e eficaz se dá contra o mais vulnerável, ou seja, o trabalhador. Essa prática fica bastante evidente quando a secretária Dominic fala sobre a forma como ela demitiu muitos funcionários sem que essa ação fosse percebida pela sociedade, a qual não pôde reagir, justamente porque não conseguiu perceber a ação em curso: "Cento e trinta e quatro [funcionários], mas tomamos o cuidado de demitir dois de cada agência para que ninguém percebesse" (CARVALHO; MARCIANO, 2008, p. 107).

Além das demissões em massa, a "otimização" do tempo, a competitividade instaurada entre funcionários e a deterioração das condições de trabalho também são criticadas pela Companhia do Latão n'A Comédia, quando a telefonista do banco atende diversas ligações ao mesmo tempo e, mesmo quando descobre que há um homem prestes a cometer suicídio, a empatia e a preocupação com o coletivo não são maiores que a automatização a que ela estava submetida (CARVALHO; MARCIANO, 2008, p. 106).

A Comédia do Trabalho apresenta também personagens que passaram a recorrer às possibilidades alternativas e autônomas de trabalho, como trabalhar com concessão de crédito. Todavia, como o setor financeiro

é um ciclo que depende do giro de capital, mesmo essas atividades são prejudicadas pelo desemprego em massa da população de Tropicália. Quando uma pessoa oferece aos desempregados crédito para quitar as dívidas, e ouve de um coro a seguinte resposta: “Nome sujo?/ Isso é brincadeira/ Eu não tenho mais crédito/ Nem para roubar na feira” (CARVALHO; MARCIANO, 2008, p. 102).

Além dessa situação, identificamos a presença de um “homem-sanduíche” na peça, que é responsável por divulgar oportunidades de trabalho. Consideramos esse personagem bastante sintomático da época em que a peça foi escrita, pois a profissão homem-sanduíche era muito utilizada pelo comércio e aparece também em outros objetos culturais do mesmo período para representar uma forma de subemprego, um personagem emblemático da cultura de massa no Brasil também homem-sanduíche é o personagem Foguinho, da novela Cobras e Lagartos, de 2006.

O homem-sanduíche, sendo sintoma da ligação do Latão com o tempo histórico a que o grupo precisava responder, nos remete ainda a outras possibilidades. Sendo o personagem um representante do subproletariado, é possível pensarmos que, em uma atualização da peça, por exemplo, em 2023, o homem-sanduíche poderia ser substituído por qualquer trabalhador terceirizado, como um entregador de pedidos de aplicativo, ou os motoristas vinculados aos aplicativos e outros tantos subempregos da mesma natureza, que a sua função na peça continuaria a mesma. Assim, o personagem pode ser ao mesmo tempo um marcador do tempo histórico e do diálogo do Latão com o seu tempo, um indicador da atualidade da peça e um dado da pertinência do teatro épico para tratar do tema a que A Comédia do Trabalho se propõe, posto que o fato de o personagem representar não a um indivíduo, mas um setor do precariado urbano,

o habilita para transformar-se em qualquer outra categoria profissional desse mesmo precariado, que se renova e modifica no curso do tempo histórico, mas que, ao fim e ao cabo, é sempre o mesmo precariado, sem prejuízo para a economia da dramaturgia.

Importa-nos também notar o quanto e como o Latão avança nas discussões propostas pelos coletivos teatrais da década de 1960, que tinham uma preocupação muito centrada nos trabalhadores operários, como vemos em *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, e também da década de 1930, como no *Café*, de Mário de Andrade, apenas para citarmos dois exemplos, trazendo para a cena os grandes “novos” nichos da classe trabalhadora, o precariado urbano (homem-sanduíche) e o lumpemproletariado (mendigos e pedintes). Isso reforça a nossa leitura de que o Latão renova o expediente dramático nos níveis da forma e do conteúdo para dialogar com as novas condições históricas, evidenciando um salto dialético na consciência do grupo com relação aos grupos em cuja tradição (de um fazer teatral épico dialético) o Latão se insere. Em outras palavras, se lá atrás o central era discutir a classe operária urbana, hoje, o central parece ser discutir a massa de trabalhadores que estão em subempregos nas cidades (homem-sanduíche, vendedora de suco, telefonista, etc.) e os famélicos do lumpemproletariado urbano (mendigos, pedintes), como potenciais agentes de transformação social.

Além disso, como a estrutura da peça é fragmentária, muitos dos assuntos são tratados em esquetes quase autônomas, à maneira do drama de estações de Strindberg (SZONDI, 2001), ou ainda das revistas de ano, as quais antes remontam a uma dada situação do que a um enredo rígido. Numa das cenas, um grupo de desempregados ensina técnicas para a aprovação em uma entrevista de emprego:

Coro de desempregados: Desde que fomos expulsos da Leo & Creio & Companhia / Nós procuramos trabalho todos os dias / E já sabemos o que fazer na hora da entrevista / Ouçam essas regras e voltem a ser explorados com alegria [...] Demonstre entusiasmo pela vaga se não quiser ouvir a descarga da privada. [...] Não se coce nem balance na cadeira. Uma pulga não lhe morde a vida inteira. [...] Não culpe os outros por estar desempregado. Todo patrão quer escravos educados (CARVALHO; MARCIANO, 2008, p. 99-101, *itálicos nossos*).

Assim, o público fica convocado a refletir sobre o *modus operandi* do mercado de trabalho no contexto das entrevistas de emprego, em que o sujeito deve se encaixar em comportamentos socialmente aceitos e recomendados para alcançar a “dádiva” de ser super explorado.

A forma fragmentária dessa Comédia dá mais uma prova do pertencimento do Latão a uma longa tradição de teatro épico brasileiro. Isso, porque essa forma foi largamente usada por dramaturgos e grupos de teatro pelo menos desde os anos 1930 e, sobretudo, nos anos 1960 no contexto do Teatro de Arena e do CPC. Ao mesmo tempo, a técnica assegura o que temos afirmado neste estudo: que o Latão avança na renovação do teatro nacional; não necessariamente pela técnica em si, que já era praticada, como vimos, mas pelo efeito que logra junto ao público.

Dito de outra maneira, n’A Comédia, o seu efeito importa, porque os fragmentos, uma vez colocados lado a lado em cena, nos permitem perceber que o ponto de encontro da dramaturgia, a linha tênue que mantém as cenas unidas é a matéria social sedimentada em forma estética na peça, qual seja, o tema do trabalho, ou melhor, do desemprego e os pressupostos que explicam o porquê essa “falta” de emprego está presente na vida do povo. Esses momentos de

interrupção, causados pelo caráter fragmentado peça, portanto, cumprem a função, essencial para o teatro épico, de impedir o mergulho emocional do público na situação de miséria, fome e desespero a que estão submetidos os personagens; em lugar disso, o espectador é convocado a compreender a estrutura que sustenta a deterioração das condições de vida e de trabalho (dos personagens e das suas próprias).

Aqui vale notar que o processo de super exploração da classe trabalhadora já era tema do teatro épico brasileiro, como não podemos deixar de pontuar, por exemplo, em *A mais valia vai acabar*, seu Edgar, de Oduvaldo Vianna Filho, de 1960. No entanto, acreditamos que o Latão, a partir de um trabalho coletivista de pesquisa e prática, aprofunda o alcance e desenvolve uma nitidez de consciência crítica ao trabalhar esse processo de espoliação em cena em situações que são normalizadas ou naturalizadas como momentos em que o trabalhador, teoricamente, não está pressionado (ou sendo explorado) pela lógica dos de cima, como em uma entrevista de emprego demonstrando que, mesmo na aparente normalidade, os de baixo estão envolvidos em uma lógica que os explora e oprime.

Outro fato que destacamos é o reconhecimento da importância da dialética, tanto para o desenvolvimento da peça, quanto para a reflexão do público, uma vez que muitos personagens, de todas as classes sociais representadas n’A Comédia, demonstram ter consciência da classe social a que pertencem e da realidade social e econômica em que vivem, mesmo que isso esteja em contradição com o grau de consciência real da classe a que eles estão limitados por um processo de despersonalização. Para dizer de outra maneira: num quadro de referência realista, nem sempre a fala de um personagem caberia em sua boca, porém, o que interessa ao teatro épico é explicitar as contradições

entre a ideologia (que justifica e legitima a exploração) e a vida material; n'outras palavras, entre o ideal (que o capitalismo diz ter alcançado) e a realidade. Isso acontece porque estamos acostumados a ver a ideologia operando na prática (em conceitos como os de progresso, liberdade, autonomia, etc.), com as contradições não sendo vistas como problema. Por exemplo, aceitamos que os homens são livres, quando sabemos que os que estão fora do mercado só têm a liberdade de morrer.

O que ocorre, de fato, é que vemos apenas a legitimação (do que seria uma contradição) funcionando, pois, a ideologia dos possuidores faz com que a classe trabalhadora defenda valores que a oprimem. Assim, mostrar isso em notação realista equivaleria a fotografar a realidade, com poucas perspectivas emancipatórias e críticas. Então, o que faz A Comédia do Latão? Inverte os termos da equação, colocando na boca desses personagens paupérrimos uma consciência da exploração que eles mesmos não seriam capazes de ter em realidade, daí o quadro ganha força: eles se sabem explorados e, mesmo assim, não fazem nada.

A potência da contradição aumenta, pois não há o amortecimento da ideologia. Resta, para compreender a submissão, apenas a força bruta das leis, que os de cima afirmam que fazem com que todos sejam iguais, sendo igualmente aplicadas a todos. Desse modo, resta a necessidade da luta física, da luta contra um estado de coisas que não vai se deixar mudar apenas com boas intenções e argumentos. Essa luta de morte entre os grupos ganha expressão pela negativa da falsidade social, que é outra negação: o caminho dialético se faz pela negação da negação. Saímos do campo do "Eles não sabem que o fazem, mas o fazem mesmo assim", para outro lugar: eles sabem o que fazem, mas não têm outra opção senão continuar a fazer. O salto dialético deve levar à

crítica não apenas de uma situação dada, mas também das formas de legitimação e dos processos sociais efetivos que as legitimam.

Esse reconhecimento acontece em vários níveis de didatismo, desde uma fala metafórica, como o trocadilho feito por Bagáua enquanto massageia o colega banqueiro "Calminha, precisa deslocar tensões, para relaxar em cima, contrai em baixo" (CARVALHO; MARCIANO, 2008, p. 127), que pode ser entendido como uma alusão às classes sociais e a forma como o enriquecimento de uma tem relação com o empobrecimento de outra; até momentos em que as falas são mais literais, por exemplo em "Dominic: Não seja idiota. Tudo isso faz parte de uma conjuntura maior e mais complexa. São leis insondáveis da economia. Não tente entender o que não pode" (ibidem, p. 115); "Jeremias (para o alto): Ei, Núlio, volta pra casa, rapaz. Aqui embaixo ninguém te escuta. Eu não tenho culpa, ouviu. Ninguém tem culpa, são motivos maiores, são as leis do mercado" (ibidem, p. 123) e "Manuel, o agiota: Jeremias, desde que você caiu no mundo ele já era assim. Jacaré já engolia rã. Galinha já virava canja. Se você procurar bem, até na Pré-história existiam civilizações capitalistas" (ibidem, p. 121, *itálico nosso*).

Nas falas, percebemos a tentativa dos personagens de encontrar explicações lógicas e que fujam à possibilidade de questionamento. Dessa forma, para explicar a demissão, Dominic diz que são "leis insondáveis da economia"; mas é evidente que as leis são sondáveis. A explicação é simples: a demissão em massa se deve à crise do neoliberalismo, contudo a personagem coloca a decisão em um patamar quase inquestionável, para que as ações dos empregadores sejam justificadas pelas leis "insondáveis" da economia, sendo, portanto, naturalizadas e tornadas ahistóricas. Assim, a personagem demonstra que percebe sua posição de in-

ferioridade em relação aos possuidores, mas ela não questiona as razões de sua posição social e segue reproduzindo o discurso dos de cima.

Manuel, o agiota, também utiliza a naturalização como um argumento para aceitar as condições do capitalismo. Para isso, ele diz que “desde que você caiu no mundo ele já era assim”, a tradução disso seria: não há como mudar o mundo, basta aceitar. A fala do personagem é sintomática dessa naturalização do estado de coisas como elas são e, mais do que isso, expõe a tentativa bem-sucedida da classe dominante de ahistoricizar as desigualdades sociais; bem-sucedida justamente porque é vista como tão natural que a sociedade sequer consegue notar que são uma construção ideológica.

O mesmo argumento serve para a fala de Jeremias, pois quando ele diz que “ninguém tem culpa, são motivos maiores” torna o problema quase metafísico, como se nada que fosse feito pudesse mudar o rumo da História. Essa desnaturalização do discurso hegemônico dá mais uma prova de como o Latão avança, renovando as possibilidades estético-políticas do fazer teatro épico dialético no Brasil, uma vez que expõe a intencionalidade do grupo em fazer o teatro que faz, com um objetivo bem definido e com as técnicas ajustadas a esses objetivos.

Ainda nesse sentido, vemos outros personagens demonstrando essa consciência de sua condição de explorados em “Vendedora de suco: [...] A minha opinião é que se todo mundo é igual, todo mundo tinha que ganhar a mesma coisa” (CARVALHO; MARCIANO, 2008, p. 123) e “Desempregado 2: Vocês estão rindo do quê? Será que não percebem que a cara dele lá em cima é a mesma cara que vocês têm aqui em baixo? O sujeito está desesperado” (ibidem, p. 103). Nesses trechos, os personagens demonstram saber que todas as dificuldades pelas quais passam são reflexos de uma distribuição de

signal da renda, que é característica do neoliberalismo. Em outro momento, quando os desempregados estão na praça rindo da condição de Núlio, a fala do Desempregado 2 serve para mostrar que estão todos na mesma condição: explorados.

Ademais, para a reflexão e a tomada de consciência por parte da plateia e dos próprios atores, a peça apresenta outros momentos de distanciamento, em que os atores assumem o lugar dos personagens para mostrar que as histórias apresentadas não são de todo ficcionais, mas sim parte da realidade. Alguns dos momentos considerados mais importantes desse movimento por nós estão destacados a seguir:

Atriz politizada: [...] depois de meses de ensaio, tentando achar graça do capitalismo financeirizado, tentando rir de problemas como o desemprego, não tivemos escolha senão fazer uma tragédia: a tragédia do trabalho. Chamamos de comédia apenas para atrair mais público (CARVALHO; MARCIANO, 2008, p. 91, *itálicos nossos*).

ATOR QUE REPRESENTA NÚLIO: Dentro de instantes, os senhores me verão representar Núlio, o suicida. Como estudo para uma personagem tão triste, pensei em minha própria situação e compus os seguintes versos [...] Sou um ator de teatro. / Apesar do amor ao ofício / As contas de casa não pago com isso. / Tenho saudades do dia / Em que era um ator-mercadoria. [...] No mundo da mercadoria / Coisa má é não ser mercadoria [...] Voltemos à peça (CARVALHO; MARCIANO, 2008, p. 118-119, *itálico nosso*).

Como podemos notar, esse é outro nível de elaboração da peça. Se os personagens já tinham consciência de seu lugar e, apesar disso, viviam a contradição sem sustos, aqui os atores se distanciam dos personagens e criam fragmentos que remetem à situação geral em que se encontram. Desde

o ator anulado socialmente, sem ter como viver de sua profissão, até a explicitação do final convencional da comédia, como espaço de conciliação, está tudo dado. O recurso da saída do ator do personagem também noticia um movimento de renovação teatral formulado pela Companhia do Latão nesta peça, não como um recurso inédito na história do teatro brasileiro, mas com uso noutra patamar, em que o ator já se entende como mercadoria e compreende a arte como campo em que há predomínio da forma-mercadoria. Essa consciência permite que o percurso do grupo seja identificado como um caminho que se dá em negativo, pois alimenta um ideário e uma prática artística anticapitalista em um mundo em que o capitalismo se fortalece e se recompõe, diferentemente do que acontecia em 1960, por exemplo, quando o projeto de nacional-popular dos grupos de artistas era suportado por uma práxis política e social do campo progressista que ganhava força com as formas de base (CARVALHO, 2020, s/p).

Nesta outra citação, ao contrário do que pode parecer, apenas uma parte dos personagens que acompanhamos participa da festa, pois ela é restrita aos de cima, que se articulam e se arranjam contra a ética e o bem-estar coletivo e social:

Narrador: Senhoras e senhores, / O que distingue uma tragédia de uma comédia é o seu final, / Pois tanto numa como noutra / Sempre se chega a uma lição moral. / Não é o caso desta peça / Em que não interessa quem é bom e quem é mau. / O que está em jogo aqui / São as forças do capital. / Vejam a cena do encerramento / É uma festa, e que festa! / Ouçam o burburinho dos convidados (CARVALHO; MARCIANO, 2008, p 138).

Aqui ainda ficam evidenciadas as dificuldades expostas pelo material para a sua formalização estética, que é decisiva. Quer dizer, como fazer comédia de um tema como

o desemprego e a exploração? O caminho passa por não fazer, em primeiro lugar. O seu oposto, no entanto, seria tão domesticado quanto a comédia: o registro sério, em chave realista, em perspectiva trágica, levaria ao sentimentalismo burguês, à luta individual, ao plano do realismo psicológico. Portanto, o caminho escolhido é o da superação dialética, que não nega o superado, mas o incorpora sem perder de vista seus limites.

Assim, as categorias cômicas – da construção dos personagens ao jogo de palavras, passando pelo final feliz convencional e pelas esquetes cômicas – apontam para a ideologia esposada pela própria forma da comédia, que ganha exposição. Desse modo, os seus temas, procedimentos e formas são historicizados, sem perder o tónus cômico.

Noutras palavras, de que lado estamos do que está sendo o objeto do distanciamento cômico? Se rimos das contradições do capital e do seu efeito nefasto e irracional sobre os grupos menos favorecidos, quase em desespero, a perspectiva é de baixo para cima, sem a busca de uma moral atemporal que sirva de parâmetro para o comportamento social. Assim, o grupo indica uma expectativa em relação ao público, de que esse perceba que a construção da moral do trabalho e do progresso é ideológica e, portanto, não vale para todos. Essa perspectiva é a que nos permite afiançar que a peça está inteiramente à vontade no âmbito do teatro épico dialético.

Considerações finais

Esperamos, com este estudo, ter demonstrado o modo como, em nossa leitura, a Companhia do Latão se coloca na contemporaneidade como legado vivo da tradição do teatro épico dialético no Brasil e, ao mesmo tempo, com agente de radicalização e renovação desse teatro. Isso, porque, por meio de recursos como a crueza do discurso

de Leonid e Creonid e da ironia no discurso dos pedintes, o grupo, nesta peça, consegue desautomatizar o olhar do espectador, tirando-o de sua posição convencional de receptor passivo para um interlocutor ativo e crítico à sua própria condição de trabalhador explorado. Os discursos hegemônicos n'A Comédia aparecem ainda historicizados, como pudemos acompanhar nos exemplos explicitados pela análise das falas dos personagens Dominic e do agiota Manuel.

Além disso, a Companhia lança mão de um jogo com os nomes dos personagens, que radicaliza as experiências das décadas de 1930 e 1960, levando às últimas consequências a ideia de indivíduo autônomo e livre na periferia do capitalismo. Afinal de contas, o nome que individualiza o sujeito, n'A Comédia do Trabalho, não cabe nem aos representantes de burguesia nacional de convicções tão rarefeitas quanto a sua individualidade. Leonid e Creonid, Léo e Créo, são, quando muito, nomes que provocam o riso desapassivador, tão caro ao teatro épico, mas que não pertencem às categorias coletivas, que se colocam na esfera do que há de mais avançado dentro da peça, ajustando o olhar daquilo que Iná Camargo Costa (2016) aponta em Arena conta Zumbi, quanto aos personagens que representam os de cima, que, na peça, ficam no polo avançado dentro da perspectiva do teatro épico dialético enquanto os personagens do campo progressista ficam presos a algumas convenções do drama burguês⁹. Na Comédia, os capitalistas da periferia são ridicularizados a partir do campo a que pertencem, um campo regressivo, que é, a um só e mesmo tempo, graças à condição do Brasil no concerto das Nações, individual, sem, no entanto, conseguir ser o indivíduo do ideal burguês dos países centrais do capitalismo e que, portanto, é ridículo e risível.

9 Para mais sobre esta questão, cf. em: A hora do teatro épico no Brasil (2016).

Núlio, por sua vez, radicaliza as experiências dos anos 1960 em especial por sua condição de anulado. A Companhia do Latão joga consciência sobre esse sujeito anulado que é o homem trabalhador da periferia do capital. E vai além, quando a desindividualização dos personagens da peça é tão radical que um personagem pode ser facilmente substituído por outro que se encaixe em sua condição de precariado muitos anos depois, como o homem-sanduíche dos anos 2000, quando a peça foi escrita, que poderia ser um trabalhador terceirizado de aplicativo hoje sem prejuízo para o papel que ele cumpre na dramaturgia, evidenciando o caráter de classe do personagem, que é coletivo, antes de indivíduo. Essa representação do precariado também avança nas discussões sobre quem é o sujeito de transformação social no Brasil. Se em 1930 e em 1960 os modernistas, Arena e CPC viam esse sujeito na classe operária, o Latão parece enxergá-lo na classe trabalhadora precarizada das cidades e até mesmo no lumpemproletariado, observando as condições históricas do tempo em que atuam.

O caráter fragmentário da peça, que só existe como peça quando conseguimos identificar o seu fio condutor no tema da exploração, tem como efeito demonstrar para o espectador o processo e os pressupostos da sua exploração a partir de novos ângulos e outros patamares acompanhando o tempo histórico no qual a obra se insere (o auge do capitalismo financeiro). Esse mesmo período faz com que, n'A Comédia, os atores se distanciem de seus personagens para se entenderem e serem entendidos como mercadoria. Essa compreensão só é possível porque o Latão tem consciência a respeito do seu próprio tempo e sabe que o movimento teatral que fazem, diferente do passado que se dava em chave positiva no Arena e no CPC, agora, se dá em negativo, porque nasce e se desenvolve numa época em que

o capitalismo parece triunfante enquanto as lutas por justiça social se dão em um campo defensivo (e não mais de ataque, como antes).¹⁰

A peça, como procuramos demonstrar em nossa análise, ainda configura a classe trabalhadora em uma chave a que podemos chamar realismo crítico. Isso, porque A Comédia do Trabalho apresenta o precariado a partir de uma referência realista com forte apelo ao distanciamento, que desloca as posições, como evidencia a consciência dos explorados sobre a sua própria exploração. Esses personagens, então, ficam num campo de uma comédia que não pode ser comédia, porque a sua situação é trágica; mas que também não pode ser tragédia, nem drama burguês, que faz com o que o público mergulhe na emoção de uma melancolia que não vai a lugar nenhum; a Comédia soa o alarme de incêndio e o caminho escolhido é o da superação dialética, que não nega as formas históricas da comédia, da tragédia e do drama, mas as incorpora sem perder de vista seus limites. Nesta Comédia do Trabalho ainda, a burguesia nacional que depende do capitalismo global encontra o seu lugar na farsa, sendo ridicularizada por sua condição de superior aos super explorados que compõem o precariado urbano e o lumpem proletariado e, ao mesmo tempo, de subordinados aos mandos dos países centrais do capitalismo que aparecem figurados no personagem de Mr. Bagáua.

10 Sérgio de Carvalho é quem demonstra com bastante clareza essa consciência em seu ensaio Atitude modernista no teatro brasileiro (2020).

Referências

- ANTUNES, Yaska. O teatro da 'Companhia do Latão': história e práxis. In: MACHADO, Irley; ARANTES, Luiz Humberto Martins. Perspectivas teatrais: o texto, a cena, a pesquisa e o ensino. Uberlândia: Editora da Universidade Federal de Uberlândia, 2005. 226 p.
- ANDRADE, Mário de. Café: concepção melodramática. In Poesias completas, vol. 1, Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2013, p. 549-576.
- ANDRADE, Oswald de. Teatro: A morta; O rei da vela. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1937.
- CARVALHO, Sérgio de; MARCIANO, Márcio. Companhia do Latão: 7 peças. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- CARVALHO, Sérgio (2020). Atitude modernista no teatro brasileiro (palestra de 2003 sobre politização da cena em São Paulo). Disponível em: <https://sergiodecarvalho.com/2020/04/03/atitude-modernista-no-teatro-brasileiro-palestra-de-2003-sobre-politizacao-da-cena-em-sao-paulo/>. Acesso em: 22 mar 2023.
- CONCEIÇÃO, Claudio. O desafio do desemprego. FGV IBRE Blog Conjuntura Econômica, Rio de Janeiro, 05 out. 2021. Disponível em: <https://ibre.fgv.br/blog-da-conjuntura-economica/artigos/o-desafio-do-desemprego>. Acesso em: 07 abr. 2023.
- COSTA, Iná Camargo. A hora do teatro épico no Brasil. São Paulo: Expressão Popular, 2016.
- DIEESE. A Reforma Trabalhista e os impactos para as relações de trabalho no Brasil.

- São Paulo, mai. 2017. (Nota Técnica, 178). Disponível em:
<https://www.dieese.org.br/notatecnica/2017/notaTec178reformaTrabalhista.html>;
Acesso em: 20 mar. 2023.
- FLORY, Alexandre Villibor. Apontamentos sobre a recepção de Bertolt Brecht no Brasil via Anatol Rosenfeld. *Pandaemonium Germanicum*, São Paulo, v. 16, n. 22, p. 55-83, 2013. DOI: 10.1590/S1982-88372013000200004. Disponível em:
<https://www.revistas.usp.br/pg/article/view/8010>. Acesso em: 12 abr. 2023.
- GUARNIERI, G. Eles não usam Black-tie. 31. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- GUARNIERI, Gianfrancesco; BOAL, Augusto. *Arena conta Zumbi*. 1965. Mimeografado.
- MACHADO, Irley; ARANTES, Luiz Humberto Martins. *Perspectivas teatrais: o texto, a cena, a pesquisa e o ensino*. Uberlândia: Editora da Universidade Federal de Uberlândia, 2005. 226 p.
- MARX, Karl. *O 18 de Brumário de Luís Bonaparte*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011. 176p.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007. 616p.
- PERUCHI, Camila Hespanhol; TOLENTINO, Thaís Aparecida Domenes. O teatro contra-ataca: a retomada do teatro político brasileiro em 1990. *Religación. Revista De Ciencias Sociales Y Humanidades*, vol. 4, núm. 19, p. 21-29, 2019. Disponível em:
<https://revista.religacion.com/index.php/re->
[ligacion/article/view/429](https://www.dieese.org.br/notatecnica/2017/notaTec178reformaTrabalhista.html). Acesso em: 12 abr. 2023.
- PERUCHI, Camila Hespanhol. *Formas épicas da dramaturgia da Companhia do Latão: teoria, história e crítica*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Estadual de Maringá. Maringá, 2016.
- SANTA, Roberto Della. *Inquirir o Trabalho: metodologia, pesquisa-ação e «enquête operária»*. *Revista Direito e Práxis, Ahead of print*, Rio de Janeiro, 2022. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/revistaceaju/article/view/61512/41629>. Acesso em: 07 abr. 2023. DOI: 10.1590/2179-8966/2021/61512.
- SILVA, Sandro Pereira. *A estratégia argumentativa da reforma trabalhista no Brasil à luz de dados internacionais*. In: IPEA – INSTITUTO DE PESQUISA ECONÔMICA APLICADA. *Mercado de Trabalho: conjuntura e análise*. ano 24, nº. 64, abril, 2018, p. 99-111. Disponível em: <https://repositorio.ipea.gov.br/handle/11058/10308>. Acesso em:
20 mar. 2023.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.
- VIANNA FILHO, Oduvaldo. *A mais-valia vai acabar, Seu Edgar*. In: VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Peças do CPC: a mais-valia vai acabar seu Edgar e mundo enterrado*. São Paulo: Expressão Popular, 2016, pp. 15-87.
Submissão: maio de 2023.

Aceite: julho de 2023.

REPRESENTAÇÕES DO DISCURSO ECOLÓGICO DO/SOBRE O BRASIL EM MANCHETES NORTE-AMERICANAS: ANÁLISE CRÍTICA SOBRE AS POLÍTICAS AMBIENTAIS NO GOVERNO DILMA ROUSSEFF

Aleffe Silva Araújo¹
Adelino Pereira dos Santos²

Resumo: Tomando como base os pressupostos teóricos e metodológicos da Análise do Discurso Crítica, neste artigo analisamos manchetes de notícias publicadas por agências de notícias, jornais e revistas de grande repercussão internacional, na imprensa dos Estados Unidos, sobre questões ambientais do Brasil no período compreendido entre 2010 e 2016, durante a gestão da presidente Dilma Rousseff. O trabalho de pesquisa teve como objetivo identificar os elementos lexicais, organização sintática e figuras de linguagem que constituem representações do discurso ecológico e que, conseqüentemente, repercutem as ações dos atores sociais envolvidos, em suas práticas político-discursivas. A análise nos permitiu perceber que no governo Dilma o Brasil continuou nas manchetes internacionais, mesmo que as notícias não fossem mais tão favoráveis à boa imagem do Brasil como potência ecológica e ambiental.

Palavras-chave: Análise do Discurso Crítica. Discurso ecológico. Manchetes de notícias.

REPRESENTATIONS OF THE ECOLOGICAL DISCOURSE OF/ABOUT BRAZIL IN AMERICAN HEADLINES: CRITICAL ANALYSIS ON ENVIRONMENTAL POLICIES IN DILMA ROUSSEFF'S GOVERNMENT

Abstract: Based on the theoretical and methodological assumptions of Critical Discourse Analysis, in this article we analyze news headlines published by news agencies, newspapers and magazines of great international repercussion, in the United States press, on environmental issues in Brazil in the period between 2010 and 2016, during the administration of President Dilma Rousseff. The research work aimed to identify the lexical elements, syntactic organization and figures of speech that constitute representations of ecological discourse and that, consequently, have repercussions on the actions of the social actors involved, in their political-discursive practices. The analysis allowed us to perceive

1 Graduação em Letras: Língua Inglesa e Literaturas pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB). E-mail: aleffe.araujo@oulook.com

2 2 Doutor em Letras. Professor Titular-Pleno do Departamento de Ciências Humanas do Campus V da Universidade do Estado da Bahia (UNEB). E-mail: adesantos@uneb.br

that in the Dilma government, Brazil continued to be in the international headlines, even if the news were no longer so favorable to the good image of Brazil as an ecological and environmental power.

Keywords: Critical Discourse Analysis. Ecological discourse. News headlines.

1 Introdução

O trabalho de pesquisa que apresentamos aqui surgiu como uma das ações do projeto Gêneros textuais e práticas discursivas para a sala de aula, atividade complementar docente de dedicação exclusiva à Universidade do Estado da Bahia. O texto teve origem no trabalho de conclusão do curso de graduação em Letras: Língua Inglesa e Literaturas de um dos autores deste artigo. O trabalho é parte de uma pesquisa em desenvolvimento que tem como tema representações sobre o discurso ecológico do/sobre o Brasil em manchetes de agências de notícias, jornais e revistas de grande repercussão internacional, publicadas nos Estados Unidos no período 2003 a 2024. O recorte deste trabalho foca entre 2010 e 2016, desde a posse do primeiro mandato da presidente Dilma Rousseff, até meados de seu segundo governo, quando foi destituída pelo impeachment.

A partir de um dispositivo teórico heterogêneo, baseamo-nos nos pressupostos da Análise do Discurso Crítica para a leitura das manchetes, tendo como objetivo identificar os elementos lexicais, organização sintática e figuras de linguagem que constituem representações do discurso ecológico e que, conseqüentemente, repercutem as ações dos atores sociais envolvidos, em suas práticas político-discursivas. Em termos metodológicos, para a seleção das manchetes, utilizamo-nos do mecanismo de busca da plataforma Google, por meio da seguinte fórmula: site: websitename.com [topic/keywords]. Com essa fórmula de busca, exploramos notícias, reportagens e artigos de

opinião que abordassem questões ecológicas em relação ao Brasil e, por conseguinte, as representações do discurso ecológico do/sobre o Brasil na mídia estadunidense, especialmente concernente à Amazônia.

As manchetes foram analisadas de maneira qualitativa, conforme prevê o dispositivo teórico-metodológico da Análise de Discurso Crítica, em seu modelo proposto por Norman Fairclough, sua Teoria Social do Discurso, seu modelo tridimensional e suas posteriores remodelações. O modelo tridimensional de Fairclough analisa a dimensão textual, a prática discursiva e a prática social. Fairclough (2016), ao analisar a prática textual, leva em conta o vocabulário, a gramática, a coesão e a estrutura textual. Ao analisar a prática discursiva, considera a produção, distribuição e consumo do texto. Para completar a terceira dimensão da análise, a prática social preocupa-se com as condições sociais e seus aspectos conjunturais, perpassando noções como ideologia e hegemonia, que possibilitam a prática discursiva. Contudo, nem todas as categorias sugeridas para análise em cada dimensão são utilizadas em nosso trabalho, apenas as que são úteis para os propósitos desta pesquisa.

A Análise do Discurso Crítica é um campo inerentemente multidisciplinar. O modelo tridimensional de Fairclough foi remodelado por ele, com a colaboração de Chouliaraki, em 1999, para amalgamar ainda mais a Análise do Discurso Crítica com a multidisciplinaridade. Seguindo o modelo tridimensional para a análise das manchetes de notícias e reportagens, na prática textual, consideramos o léxico empregado, as construções gramaticais e a estrutura em que o

texto se apresenta. Na prática discursiva e social, as considerações sobre os veículos de mídia que produzem e distribuem essas notícias, as conjunturas sociais e políticas que engendraram as produções discursivas apresentadas por esses veículos de comunicação, como tudo isso impacta na imagem internacional do Brasil e como o público, em sua maioria, recepciona e consome o conteúdo, além da influência exercida por esse conteúdo na visão das pessoas em relação às representações do Brasil quanto às questões ecológicas e/ou ambientais.

2 O papel da mídia na modernidade tardia ou a importância da reflexão sobre as manchetes de notícias

Com o fim do bloco soviético, o capitalismo não tinha mais um adversário ideológico de peso para o contrapor, ocasionando sua expansão de forma quase irrestrita. A globalização se intensificou e o mundo estava, cada vez mais, interconectado. O tempo e o espaço, que já estavam em dissincronia na modernidade, se dessincronizavam ainda mais. A modernidade tardia, entendida como “[...] uma radicalização [da] modernidade” (SANTOS; LOPES; DUTRA, 2020, p. 126), reestruturou o capitalismo, um sistema com uma capacidade de se reinventar após transformações e crises que o ameaçam. Essa reestruturação transforma as “[...] relações entre diferentes domínios ou campos da vida social – mais obviamente, entre o campo econômico e outros campos (incluindo os campos político, educacional e artístico), incluindo uma ‘colonização’ de outros campos pelo campo econômico” (FAIRCLOUGH, 2002, p. 163).

A “colonização” pelo campo econômico de diferentes setores se expressa¹ tam-

1 Tradução nossa de: “[...] relations between different domains or fields of social life – most obviously, between

bém por meio da linguagem em uso, o discurso, que engendra práticas sociais que se adequam, em grande parte, ao atual estágio do capitalismo porque “nesse contexto de modernidade tardia, a linguagem tornou-se a parte mais significativa da vida social, e a análise social é correspondentemente orientada como linguagem em grau substancial” (SANTOS; LOPES; DUTRA, 2020, p. 133). Nesse contexto, a reestruturação do capitalismo passa, além de uma “colonização” da linguagem, por uma constitutividade linguística. O capitalismo passa a ser dependente de tecnologias da informação e da comunicação, uma vez que passa a se desenvolver dentro de um contexto de economia do conhecimento, da informação e da tecnologia que se utiliza, frequentemente, da linguagem como meio para mover as engrenagens do sistema.

Para Fairclough (2002, p. 164), “[...] a reestruturação e reescala do capitalismo são conduzidas pelo conhecimento, são também conduzidas pelo discurso, pois conhecimentos são produzidos, circulados e consumidos como discursos [...]”. Por isso, a “tecnologização do discurso” é um recurso utilizado porque auxilia no desenvolvimento, de forma eficiente, dos discursos que devem ser produzidos, circulados e consumidos. Diante disso, “as semioses se tornam abertas aos processos de cálculos econômicos, manipulação e design [...]” (FAIRCLOUGH, 2002, p. 164). Esses discursos também podem ser resistidos, com auxílio ou não de tecnólogos do discurso, pois a globalização, ao mesmo tempo que se utiliza de discursos homogeneizantes, também engendra discursos dissidentes que são utilizados por atores que, se não possuem o poder de im

the economic field and other fields (including the political, educational and artistic fields), including a ‘colonization’ of other fields by the economic field” (FAIRCLOUGH, 2002, p. 163). Todas as demais traduções dos textos referenciados em língua inglesa são, igualmente, de nossa autoria.

pedir a produção, podem intervir, questionando a circulação e o consumo. Uma “globalização de baixo” que “[...] vem da ação situada em lugares particulares, mas, através da dialética do lugar e espaço, esses lugares são ‘glocalizados’ de modo que os recursos para a ação situada são, cada vez menos, puramente locais e, cada vez mais, globais” (FAIRCLOUGH, 2006, p. 121).

Tanto a globalização homogeneizante do capitalismo quanto a resistência são conduzidas pelo conhecimento e pela informação. Esses conhecimentos e informações, provenientes de diferentes discursos, engendram práticas sociais que produzirão novos discursos utilizados por diversos atores em suas diferentes posições nas disputas sociais. Uma das formas mais tradicionais de acessar diferentes discursos é por meio dos meios de comunicação de massa. A mídia de massa, em suas diversas formas, ainda permanece influente no debate público, principalmente em países em que o acesso à internet ainda não é tão difundido. Mesmo nos países com maior cobertura de internet, as “mídias tradicionais” também podem continuar atuando através de outros meios, transformando as suas práticas discursivas e sociais. Portanto, a mídia, seja ela impressa, televisiva, digital, entre outras formas, permanece fundamental na disseminação de discursos (hegemônicos ou não) no debate público na modernidade tardia.

O acesso aos discursos informativos (desinformativos e/ou manipulativos) são “mediados” de diferentes formas. A mediação “[...] está ligada à superação da distância na comunicação, comunicando com ‘outros distantes’” (FAIRCLOUGH, 2006, p. 85). Esse conceito “[...] está associado ao ‘distanciamento espaço-tempo’, o ‘desprendimento de uma forma simbólica de seu contexto de produção’ e sua ‘reincorporação em novos contextos que podem estar localizados em diferentes tempos e lugares’” (THOMPSON,

1995, p. 21 apud FAIRCLOUGH, 2006, p. 85). Portanto, ao ser mediada, as informações chegam a diferentes lugares, encurtando as distâncias para o traslado do conhecimento ao dessincronizar o tempo e o espaço. Essa mediação também significa que a informação pode se realizar por diferentes meios. Os meios podem formatar de diferentes formas uma mesma informação. Se as informações forem reportadas no formato notícias, por exemplo, assumem formas específicas desse gênero textual (FAIRCLOUGH, 2006, p. 85).

Uma mediação de qualquer informação dificilmente será neutra porque envolve processos que perpassam decisões, inevitavelmente eivadas de subjetividade, mesmo diante de critérios objetivos. Na mídia de massa, por exemplo, “[...] quaisquer aspectos da vida social são representados [...] atravessando códigos semióticos particulares, convenções, normas e práticas da mídia específica, e suas formas e significados são transformados nessa particular forma de recontextualização” (FAIRCLOUGH, 2006, p. 103). As mídias de massa tendem a ser controladas por governos e/ou conglomerados empresariais do ramo. Portanto, a mediação de informação sofrerá, por menores que sejam, essas influências. Seja por aspectos ideológicos e/ou mercadológicos, o mecanismo é o mesmo, pois, mais interessante que a suposta neutralidade, é fundamental a transparência nos critérios estabelecidos para mediação, edição, viés, financiamento, entre outros, de determinado meio de informação, seja de massa ou não.

Contundo, essa transparência nem sempre é evidente porque, apesar de diferentes meios de comunicação, até divergentes e/ou antagônicos entre si, cada vez mais, a indústria da comunicação está concentrada em poucos conglomerados midiáticos. Existem, claro, meios de comunicação independentes “[...] em muitos países, e eles têm

em muitos casos desempenhado um papel crucial em desafiar aspectos do globalismo, bem como orquestrando oposição à guerra (especialmente no caso do Iraque)” (FAIRCLOUGH, 2006, p. 86). Porém, “[...] o papel independente da mídia como um “quarto poder” cumprindo um papel de serviço público [...] está sendo progressivamente minado à medida que as corporações transnacionais se tornam dominantes no campo da mídia internacionalmente” (Id. Ibidem). Os meios de comunicação, especialmente os tradicionais como o jornal, foram reestruturados para se manterem competitivos no mercado de informação e, também como uma forma de reduzir custos, muitas empresas jornalísticas reduziram suas redações e passaram a adquirir notícias de agências globais que produzem notícias para serem vendidas e, conseqüentemente, publicadas em diferentes jornais locais.

Essa realidade é evidente na seção de notícias internacionais de diversos jornais com diferentes linhas editoriais que, geralmente, são produzidas por agências de notícias como Associated Press (AP), Agence France-Presse (AFP) e Reuters, entre outras. Direta e/ou indiretamente, essas agências possuem relações com o poder de Estado dos Estados Unidos da América e com países da Europa Ocidental e, com isso, estabelecem agendas globais nas cadeias comunicativas que também servem aos seus interesses particulares, pois “a agenda mostra a influência das agências de notícias mais poderosas que estão amplamente situadas nos EUA e na Europa e dos meios de comunicação mais influentes (especialmente jornais e canais de televisão)” (FAIRCLOUGH, 2006, p. 86). Essas agências de notícias produzem e transmitem (ou omitem) representações com significados particulares de eventos globais ao mundo por meio de diferentes notícias que são lidas e, conseqüentemente, formam a visão de muitas pessoas ao redor

do mundo. Essas pessoas terão acesso às informações mediadas por “[...] uma indústria global de comunicações que é fortemente entrelaçada com os interesses daqueles que são globalmente poderosos” (FAIRCLOUGH, 2006, p. 103).

Mesmo pessoas que não se informam pelos meios de comunicação tradicionais podem encontrar essas notícias pelas redes sociais, por exemplo, porque essas agências dominam a produção e distribuição de notícias em diferentes meios. A informação, por diferentes meios, no atual estágio do capitalismo é uma commodity valiosa, pois, além da possibilidade de produção de outras commodities, pode oferecer (ou não) às pessoas o acesso a diferentes representações particulares de discurso e, com isso, engendrar práticas sociais que podem levar a conformação, reformulação e/ou a subversão de práticas já consolidadas. Essas agências de notícias, embora apresentem-se como credíveis, podem reportar de forma tendenciosa ou omitir informações, atendendo aos interesses dos centros de poder em que estão estabelecidas.

Tanto que há países que controlam o fluxo de informação por questões de censura e/ou segurança nacional porque informações, sejam verdadeiras e/ou falsas, podem desestabilizar regimes de governo. Portanto, a informação (correta ou não), a desinformação e a má informação podem ser usadas como uma arma política porque as representações dos discursos são fundamentadas em informações, desinformações e/ou más informações. Ambos os discursos engendram práticas sociais que podem vir a ser disruptivas, a depender da aderência dessas representações discursivas, ou seja, a depender de se uma representação particular do discurso conseguirá abarcar as diversas outras representações e conseguir se consolidar como a que melhor representa a

maioria momentânea.¹

Entretanto, é notório também que, crescentemente, os meios de mídia tradicionais têm perdido a influência de outrora, principalmente na modernidade tardia, em que há uma maior variedade de produtos, nesse caso, informativos, e o consumidor de informação possui maiores capacidades de escolha, mesmo que essas escolhas sejam condicionadas, conscientemente ou não, por outros fatores. Ao tratar a informação como um produto, o consumidor escolhe aquilo que melhor lhe apetece, em suas diversas afinidades eletivas, inclusive informações falsificadas. Essas informações falsificadas deformam a instrução de um indivíduo, que passam a fundamentar representações de discursos com base nas informações falsas, e distorcem a sua percepção de mundo. Uma informação falsificada não é uma leitura diferente e, conseqüentemente, uma representação discursiva diferenciada de um determinado evento, principalmente político, que possui diversas leituras e representações, mas uma informação que não se sustenta com a apuração sistemática dos dados com critérios social e cientificamente validados. Uma informação falsa (fake news) leva a uma opinião falsa (fake opinion) e, por conseguinte, uma falsa representação discursiva.

As informações falsificadas que se originam de equívocos, planejados e/ou não, desinformação, má informação, “recontextualização” enviesada, entre outras origens, também iludem muitas pessoas devido à utilização do gênero textual tradicional e padrão para a divulgação de notícias, uma vez que, muitas vezes, utilizam-se de recursos como o layout de jornais de reconhecida credibilidade para veicularem suas men-

sagens. A prática discursiva é utilizada de forma a legitimar o discurso falso e ter um efeito nas práticas sociais. Essas informações falsas, veiculadas por um gênero textual como a notícia, influenciam no debate público, levando diversas pessoas a embasarem suas práticas sociais através do consumo, consciente ou não, dessas informações falsificadas.

O papel dos meios de comunicação, generalizados aqui como “mídia”, na modernidade tardia, em suas práticas discursivas e sociais, está evidente. Diante disso, estreita-se a concepção de mídia para o escopo desta pesquisa que aborda o gênero textual notícia. Como mencionado acima, as notícias falsas se passam por verdadeiras e se espalham (também com auxílio de tecnólogos do discurso e programas de propagação em massa, gerando ademais engajamento espontâneo), muitas vezes, por causa de sua forma e não por causa de seu conteúdo. Assim, faz-se necessário refletir sobre a estrutura desse gênero textual, aqui considerando em sua parte mais saliente, a manchete, que, apesar dos diversos meios que pode se apresentar (impresso, digital, etc.), permanece relevante na transmissão de informações, debates, ideias hegemônicas e/ou alternativas para o grande público e/ou para um público restrito.

3 Representações do discurso ecológico da era Dilma nas manchetes em língua inglesa

Nas eleições gerais do Brasil de 2010, a indicada pelo Partido dos Trabalhadores (PT) para concorrer à sucessão do presidente Luís Inácio Lula da Silva, no fim de seu segundo mandato, foi a ministra Dilma Rousseff. Dilma foi considerada, por alguns analistas políticos, tanto o apogeu quanto o declínio temporário do petismo. Em 2006, com o escândalo do “mensalão”, Lula costurou

¹ Essa noção, embora proveniente de uma dedução lógica, é veiculada no Brasil pelo jornalista e comentarista político Reinaldo Azevedo.

alianças com o Partido do Movimento Democrático Brasileiro (hoje MDB) para se sustentar no governo. Essa aliança foi renovada, também para obter um maior tempo de televisão, em 2010, com a formação de chapa entre Dilma Rousseff e Michel Temer. Lula deixou o governo com 87% de aprovação e, com isso, conseguiu eleger sua sucessora, uma ministra que nunca teve cargo eletivo e que não tinha o mesmo apelo popular do Lula, sendo relativamente desconhecida do grande público. Entretanto, como principal oponente, José Serra também era um candidato que não possuía tanto apelo popular. A campanha de Dilma focou-se na manutenção do legado dos governos Lula e o marco de uma mulher, pela primeira vez, ser eleita para a presidência do país. É digno de nota a participação de Marina Silva nessas eleições que, mesmo terminando em terceiro lugar, conquistou milhares de votos e permaneceu, nacionalmente e internacionalmente, uma referência em relação às questões ecológicas e/ou ambientais.

Ao ser eleita, Dilma buscou manter a estabilidade herdada do governo Lula e consolidar políticas que foram instituídas por ele. Porém, da mesma forma que Lula, o governo buscava equilibrar diferentes interesses políticos, ainda mais com a presença do PMDB no governo, agora com a vice-presidência. Esse partido tem sido o fiel da balança para os diferentes governos desde a “redemocratização” no país, que, devido à fragmentação partidária, engendrou um regime político chamado de presidencialismo de coalizção, isto é, de alianças com partidos muitas vezes divergentes, a fim de garantir a governabilidade. Contudo, o governo Dilma enfrentou momentos bastantes delicados. A crise econômica internacional começou a impor, de forma mais perceptível, seus efeitos ao país, a queda do preço das commodities e uma gestão controversa e bastante questionada da economia de-

gringolou os planos de manutenção da estabilidade. Além disso, a falta de habilidade política, para os padrões vigentes da política no Brasil, da presidente Dilma, diferentemente de seu antecessor, complicou ainda mais as tentativas do governo de buscar estabilizar-se e implementar medidas para conter as adversidades e, por conseguinte, a crescente insatisfação popular.

Em 2013, o país assistiu a numerosas manifestações contestadoras do governo. A princípio, reivindicações detonadas pelo aumento de R\$ 0,20 centavos na passagem de ônibus, contudo, as pautas expandiram-se e tornaram-se difusas. O uso crescente das redes sociais no país e a consequente reprodução de imagens da repressão policial aos protestos nas redes sociais energizaram ainda mais as manifestações que se tornaram “incontroláveis”. Aliado a isso, uma crescente insatisfação popular com serviços públicos insuficientes e os gastos considerados excessivos com os eventos esportivos que seriam sediados no país como “Copa do Mundo 2014” e “Olímpiadas e Paralimpíadas 2016”. Inicialmente lideradas por grupos mais à esquerda, como o Movimento Passe Livre (MPL), que buscava a gratuidade das passagens de ônibus e outras pautas mais relacionadas a esse campo político, as manifestações foram direcionadas por grupos mais à direita, como o Movimento Brasil Livre (MBL), que viram nas manifestações uma chance oportuna de colocar a hegemonia petista à prova e, por conseguinte, fragilizá-la.

Historicamente, esses são eventos ainda recentes, com seus efeitos perceptíveis até hoje. Não nos cabe discutir as diversas leituras que diferentes atores sociais fazem das chamadas Jornadas de Junho, nem delinear suas minúcias. Esses protestos e manifestações são objeto de muitos estudos acadêmicos, mas ainda não há consenso e, provavelmente, não existirá tão cedo,

sobre os seus sentidos, efeitos e impactos. Entretanto, esses eventos marcaram a política nacional recente e muitos consideram como o nascimento de uma nova conjuntura política no país. A partir desse momento, o Brasil não seria o mesmo e a “tranquilidade” e “estabilidade”, que o país estava, com ressalvas, vivendo, seriam profundamente abaladas. O governo Dilma, conseqüentemente, não conseguiu aplacar completamente as reivindicações dos manifestantes e sua popularidade, que em certo momento superou a do seu antecessor, começou a cair e não retornou aos patamares anteriores.

Apesar disso, a presidente Dilma disputou um segundo mandato. Houve, inclusive, um movimento que buscava a volta do ex-presidente Lula, mas Dilma almejava a reeleição. O período eleitoral mostrou-se imprevisível porque a ocorrência de um acidente aéreo vitimou um candidato à presidência, Eduardo Campos. Sua então candidata à vice-presidente, Marina Silva, assumiu o posto e aproximou-se de chegar ao segundo turno contra Dilma Rousseff. Porém, em uma das eleições mais disputadas e apertadas da história do país, a presidente Dilma conseguiu se reeleger, mas já era notório que o seu governo não começaria com a mesma tranquilidade de sua primeira eleição, tendo o candidato derrotado, Aécio Neves, questionado inclusive a “legitimidade” da eleição da petista. Em consonância a isso, uma operação judicial, com métodos questionáveis, denominada “Lava Jato” desestabilizou de vez o sistema político porque investigou e levou à cadeia diversos nomes do meio político e empresarial de diferentes partidos, terminando por minar quaisquer chances de um retorno à “estabilidade”. Portanto, com todos esses fatores ao mesmo tempo, a governabilidade frágil do governo Dilma mostrava-se como um empecilho em si e vozes pedindo seu impeachment começavam a ser ouvidas

com mais força.

Apesar de um contexto, a princípio favorável, mas, posteriormente, adverso, o governo Dilma tentou manter nas relações internacionais, com algumas poucas modulações, a mesma política do presidente Lula. Priorização das relações “Sul-Sul”, multilateralismo, multipolaridade e a defesa do meio ambiente como pauta fundamental para representar um país que passava, cada vez mais, a ser incluído em discursos globais, principalmente em relação às questões climáticas. Contudo, seu governo já iniciou com uma das maiores controvérsias da gestão petista. O projeto de construção da usina de Belo Monte atraiu a atenção nacional e internacional para qual seria o seu encaminhamento, pois, apesar da defesa entusiasta do presidente Lula, o projeto ficaria a cargo de sua sucessora.

Em manchete (FIGURA 1) de notícia, escrita por Alexei Barrionuevo, do dia 05 de abril de 2011, portanto, no início do governo Dilma, o jornal The New York Times reporta “O Brasil rejeita o pedido do Comitê para parar a barragem”:

Na manchete, o sujeito “Brazil” age, porém, implicitamente, quem está agindo é o governo brasileiro, que está sob a gestão da presidente Dilma. A palavra “dam” é usada sem ser especificada. Provavelmente, é uma suposição que qualquer pessoa que acompanhe o noticiário e, por conseguinte, a repercussão do caso, já subentende que se trata da “Amazon Dam Project” presente em manchetes anteriores relacionadas ao Brasil no fim do governo Lula. O verbo transitivo no presente “rejects”, rejeita, indica que o país não está compactuando com alguma coisa. A manchete também traz o grupo de palavras “Panel’s Request”. O vocábulo “request”, que também pode ser um verbo, está funcionando, nessa manchete, sintaticamente, como substantivo. Esse substantivo está em relação de posse com o termo “Panel”.

A manchete também se utiliza do termo “Stop Dam”. Provavelmente, uma intertextualidade manifesta e constitutiva porque o “Stop Dam” é uma construção discursiva comum, que é utilizada em diversos protestos, para se opor a alguma coisa considerada indesejável por certos atores sociais. A utilização dessas construções escritas em inglês, mesmo em países que não possuem o inglês como língua materna, busca apelar ao público internacional porque, por meios de práticas sociais reivindicativas, engendra uma prática discursiva que circula em meios para além das fronteiras do país. Esse termo “Stop Dam” está presente no discurso de muitos atores sociais e está textualmente presente em cartazes de protestos e, diante disso, o jornalista pode ter, por meio da intertextualidade, construído discursivamente essa manchete. Esse termo “Stop Dam”, “Pare a Barragem” literalmente, mas com o sentido de “pare a construção da barragem”, pode engendrar essas interpretações, porém, somente a manchete não nos permite afirmar categoricamente.

Portanto, o sujeito, no caso, o país, “Brazil”, sob a gestão de Dilma, rejeita “rejects” a solicitação “request” para parar a construção da barragem “stop dam”. O autor da mensagem oculta o nome da presidente, no caso, Dilma Rousseff. Isso decorre em razão de dois fatores possíveis. Primeiro, a presidente Dilma não é tão conhecida internacionalmente ainda e, diante disso, é mais interessante colocar somente o nome do país “Brazil”. Segundo, o fato de que a manchete quer evidenciar que não é algo de um governo somente, no caso, a gestão Lula, mas um projeto que está sendo encampado pela sucessora e, conseqüentemente, é um projeto do país como um todo. Uma outra construção de manchete poderia colocar “Brazil’s Dilma” ou “Brazil’s Rousseff”, por exemplo.

É interessante notar também que o termo “Dam” parece já assumir um papel de

ator social ao longo do tempo e de sua recorrência nas manchetes. Os atores sociais dessa manchete são o país, “Brazil”, “Panel’s Request” e “Dam”. “Brazil” e “Dam” são mais explícitos, contudo, “Panel’s Request” deixa implícito uma percepção de organizações sociais e/ou institucionais que buscam apresentar contra-argumentos aos já realizados pelo país, “Brazil”, em defesa do projeto. Esses contra-argumentos, entretanto, foram rejeitados “rejects”. Essa rejeição pode ser motivada tanto por uma questão política quanto por questões meramente técnicas, embora elas se conectem, mas a manchete não deixa isso explícito. O país, portanto, em relação à “Dam”, assume uma representação de um “Brazil” decidido a seguir em frente, apesar das críticas, com o projeto.

Essas observações se confirmam com a seguinte manchete (FIGURA 2) menos de um mês após a notícia anterior. A notícia do dia 01 de junho de 2011, escrita por Alexei Barrionuevo, no jornal The New York Times, reporta “O Brasil, depois de uma longa batalha, aprova uma barragem na Amazônia”:

Essa manchete utiliza-se de uma locução adverbial explicativa após o sujeito “Brazil”, pois visa fornecer, nessa construção, mais informações a respeito do sujeito e do processo, no caso, o “país”. Sem essa locução adverbial, o sujeito, na manchete, realizaria a ação “approves”, aprova, sem muita explicação. A locução adverbial “after a long battle” adiciona ao sujeito alusão às dificuldades que surgiram até a realização da ação. Há o uso de uma metáfora em alusão à guerra, batalha “battle”. Ou seja, a disputa entre os diferentes atores sociais e, conseqüentemente, os seus diversos discursos de valorização assumiram os contornos metafóricos

1 BONIN, R. Popularidade de Lula bate recorde e chega a 87%, diz Ibope, G1, 2010. Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2010/12/popularidade-de-lula-bate-recorde-e-chega-87-diz-ibope.html>.

Acesso em: 29 mai. 2022.

FIGURA 3 – “In Brazil, Fears Of A Slide Back For Amazon Protection”

The New York Times | <https://www.nytimes.com/2011/04/06/world/americas/06brazil.html>

Brazil Rejects Panel’s Request to Stop Dam

By Alexei Barrionuevo

April 5, 2011

FONTE: THE NEW YORK TIMES

FIGURA 2 – “Brazil, After A Long Battle, Approves An Amazon Dam”

The New York Times | <https://www.nytimes.com/2011/06/02/world/americas/02brazil.html>

Brazil, After a Long Battle, Approves an Amazon Dam

By Alexei Barrionuevo

June 1, 2011

FONTE: THE NEW YORK TIMES

FIGURA 3 – “In Brazil, Fears Of A Slide Back For Amazon Protection”

The New York Times | <https://www.nytimes.com/2012/01/25/world/americas/in-brazil-protection-of-amazon-rainforest-takes-a-step-back.html>

In Brazil, Fears of a Slide Back for Amazon Protection

By Alexei Barrionuevo

Jan. 24, 2012

FONTE: THE NEW YORK TIMES

de uma batalha. Entretanto, em uma batalha, geralmente, há vencedores e perdedores, quando não se chega a um impasse. No caso, o sujeito, após enfrentar os desafios de uma batalha metaforicamente real, social e discursiva, conseguiu realizar a ação que estava sendo protelada devido aos impasses da batalha.

Portanto, o país aprova, depois de, presumivelmente, vencer a batalha, “an Amazon dam”. Novamente, “Amazon dam” aparece como um ator, porém o artigo indefinido “an” abre margem na manchete para se questionar qual seria essa “Amazon dam” e indica que há muitas nessa região. Entretanto, devido à temporalidade, provavelmente, está se referindo a controversa barragem de Belo Monte. Novamente, “Amazon dam”, juntamente com “Brazil”, o país, são evidenciados como atores sociais nessa manchete. Mesmo “Amazon dam” sendo um empreendimento projetado pelo país para “garantir a segurança energética”, acaba, devido à repercussão crítica, ganhando um “status” de ente autônomo. Estão imbuídos nessas generalizações dos atores sociais que o “Brazil” representa o governo sob gestão de Dilma e os demais departamentos do país favoráveis ao projeto e “Amazon dam” inclui os contrários, especialmente, devido a uma construção prévia, ideológica e/ou não, de “Amazon” e quem são os seus habitantes e/ou defensores.

A metáfora de batalha utilizada também evidencia que há possíveis desdobramentos que afetam as pessoas das mesmas formas que as batalhas. Os deslocamentos forçados e a destruição dos modos prévios de vida são alguns dos exemplos que podem ser incluídos nessa analogia da batalha. A construção dessa “Amazon dam”, certamente, terá efeitos similares para muitas pessoas, especialmente os que estão diretamente envolvidos no território escolhido para a realização desse empreendimento. Entre-

tanto, a locução adverbial explicativa “after a long battle” também evidencia o país enquanto aberto às disputas de diferentes atores sociais e, portanto, não sendo um país restritivo nas possibilidades de questionar o poder instituído. Essa é uma representação positiva, porém, contrasta, com a sobreposição do “Brazil”, vitorioso nessa “batalha” e, conseqüentemente, o discurso de valoração econômico em contraposição ao discurso de valoração humano que é encampado pela “Amazon”, no caso, os que lá vivem e defendem seu território e seus modos de vida.

Além da “Amazon dam”, o governo Dilma passou por outras polêmicas nas questões ambientais com repercussão internacional. Essa polêmica foi a respeito do código florestal. Sem mencioná-lo diretamente em sua manchete (FIGURA 3), o jornalista Alexei Barrionuevo, no dia 24 de janeiro de 2012, no The New York Times, reporta “No Brasil, temores de retrocesso na proteção da Amazônia”:

Essa manchete promove um deslocamento do advérbio de lugar, “In Brazil”, em destaque logo no início para indicar e evidenciar a localidade da situação que está sendo tratada. Por razões já evidenciadas anteriormente, há a necessidade de focar o país. Após enfatizar a localidade, utilizar-se de um substantivo “fears”, temores, que indica um receio que algo ou alguém perigoso, ameaçador e ruim pode acontecer ou fazer acontecer alguma coisa. Com a preposição “of”, indica-se que o temor é “a slide back for Amazon Protection”, ou seja, um retrocesso na proteção Amazônica. Portanto, somente com a manchete, o leitor identifica em que parte se evidencia o que se trata e qual é o temor. Novamente, o país, “Brazil”, juntamente com o termo “Amazon Protection”, estabelece uma associação, que é recorrente na arena internacional, quando envolve o país e as questões ambientais, especialmente em relação à Amazônia.

Os termos “Brazil” e “Amazon protection” aparecem juntos, frequentemente, devido à maior parte da “Amazon” estar no Brasil, mas a “Amazon” perpassa outros países vizinhos como Bolívia, Colômbia, Equador, Guiana, Peru, Venezuela, Suriname e Guiana Francesa (administrada pela França). A tradição militar brasileira considera a “Amazon” estratégica (e realmente é!) para o país. Por isso, não é incomum a existência de pensamentos, diálogos e preocupações, que são legítimas e devem ser levadas em consideração, a respeito dos reais interesses internacionais concernentes à Amazônia. Contudo, em alguns setores sociais, essas preocupações, em alguns casos, beiram ao conspiracionismo. Há fundamentos para a preocupação porque, como já demonstrado, a questão ecológica e/ou ambiental é fundamental para o futuro do planeta. Todavia, persiste, entre diferentes atores sociais e administrações do país, uma reafirmação da soberania (corretamente), muitas vezes de forma pouco amigável, como comprovam muitas das manchetes por nós analisadas.

Contudo, o substantivo “fears” enquadra uma representação temerária entre “Brazil” e “Amazon Protection”. Mesmo que não se diga, explicitamente, quem se teme, está subentendido, implicitamente, que são os ambientalistas, ativistas e/ou grupos que estão envolvidos com essas questões no país. O termo “slide back” indica o retorno de uma situação em progresso para um regresso com conotações negativas, como é o caso dessa manchete. A expressão “slide back”, ou seja, um retorno a um estado pior de uma coisa que estava melhorando como, no caso, “Amazon protection”, certamente não é desejável e, por isso, há temores. A importância da proteção da Amazônia, “Amazon Protection”, já se tornou uma pressuposição do senso comum. Devido a isso, quaisquer alterações e/ou reversões dos estágios anteriores, tornando-os piores, investirá de

temor os que estão na luta pela “Amazon Protection” e dos que se valem de sua publicidade porque “hoje há um consenso de que, de um ponto de vista econômico, social e ambiental, é aconselhável manter a cobertura florestal na Amazônia” (ALIER, 2018, p. 176). Entretanto, da mesma forma que a manchete não deixa explícito quem teme, não há na manchete os outros atores sociais que colocam e/ou promovem um “slide back” da “Amazon protection”.

Essa manchete poderia ser “Brazil Fears of a Slide Back for Amazon protection”, todavia, dessa forma, seria o “Brazil” que temeria e, portanto, não seria um ator social oculto, mas sim, o país. Porém, dessa forma, daria a entender que o país enquanto governo e instituições temiam e, de alguma forma, estavam “reféns”, contudo, não é o que ocorre, pois o próprio país, institucionalmente, possui conflitos e o governo Dilma, assim como o governo Lula, tinha que conciliar interesses antagônicos e, por isso, muitas vezes, a representação do país oscilava entre avanços e retrocessos, além de ambos defenderem, apesar das resistências internas e externas, a implementação desse projeto em Belo Monte. Esse assunto continuou a gerar notícias na mídia internacional, como demonstra essa manchete (FIGURA 4) do dia 16 de maio de 2012, escrita pelo jornalista Simon Romero, no The New York Times, “A Líder do Brasil encara uma decisão definidora sobre o projeto de lei que flexibiliza a proteção das florestas”:¹

A frase dessa manchete possui como sujeito “Brazil’s Leader”, construção já utilizada em outras manchetes para se referir ao governante de plantão do país, nesse período, referindo-se à presidente Dilma Rous

1 STUCKERT FILHO, R. Brasil: popularidade de Dilma supera a de Lula após um ano de mandato. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/mundo/brasil-popularidade-de-dilma-supera-a-de-lula-apos-um-ano-de-mandato/>.

Acesso em: 29 mai. 2022.

FIGURA 4 – “Brazil’s Leader Faces Defining Decision On Bill Relaxing Protection Of Forests”

The New York Times | <https://www.nytimes.com/2012/05/17/world/americas/brazils-president-dilma-rousseff-faces-defining-decision-over-forest-bill.html>

Brazil’s Leader Faces Defining Decision on Bill Relaxing Protection of Forests

By Simon Romero

May 16, 2012

FI

FONTE: THE NEW YORK TIMES

FIGURA 5 – “Brazil’s Rousseff Creates New Nature Reserves”



WORLD · Published June 5, 2012 · Last Update November 20, 2014

Brazil's Rousseff creates new nature reserves

Associated Press

FONTE: FOX NEWS

FIGURA 6 – “Global Climate Pact Gains Momentum As China, U.S. And Brazil Detail Plans”

The New York Times | <https://www.nytimes.com/2015/07/01/world/americas/us-and-brazil-agree-on-climate-change-actions.html>

Global Climate Pact Gains Momentum as China, U.S. and Brazil Detail Plans

By Coral Davenport

June 30, 2015

FONTE: THE NEW YORK TIMES

seff. Outros termos conhecidos que ativam o conhecimento prévio (background knowledge) do leitor são “protection” e “forests” que, associados à “Brazil’s Leader”, remete à “Amazon”, principalmente para o grande público internacional, mesmo que não seja explicitamente mencionado nem seja só a “Amazon” afetada. Diante disso, o sujeito encara, “faces”, nesse caso um verbo transitivo, uma “defining decision”. Portanto, “Brazil’s Leader” tem diante de si uma decisão que será definidora dos rumos que o país gerido por ela irá tomar em relação às questões protetivas das florestas.

Contudo, a própria manchete também já informa o caráter dessa decisão definidora porque aborda, pelo menos na visão do autor da matéria, no que concerne à lei, “bill”. É uma lei que relaxa, “relaxing”, afrouxa a legislação vigente no concernente à “protection of forests”. Está implícito que há uma preocupação do autor da matéria e também de outros atores, aliás, vale lembrar os temores que atores sociais possuíam na manchete anterior, pois é uma decisão que definirá os rumos do país na questão da preservação e, por conseguinte, influenciará o mundo devido à importância do país na regulação do clima, por exemplo. Essa lei “definidora” é o “Novo Código Florestal”, que buscava reformar o antigo porque, de acordo com os defensores das mudanças, impedia o país de desenvolver todo o seu potencial produtivo devido ao excesso de regulações que nem todos poderiam implementar. Já para os contrários a essas mudanças, as alterações abririam a porta para um maior desmatamento e um desenvolvimento que relaxava ainda mais as regulações ambientais.

Ações inspiradas no conservacionismo também estiveram presentes no governo Dilma. Em matéria produzida pela agência de notícias Associated Press e presente no site da Fox News, um grupo de comunicação com viés conservador bastante popular

nos Estados Unidos, em 20 de novembro de 2014, portanto depois da reeleição da presidente, reporta “O Brasil de Dilma Rousseff cria novas reservas naturais”:

Essa manchete, com uma frase de construção sintática simples, apresenta como sujeito “Brazil’s Rousseff”, nomeando “Brazil’s Leader” pelo sobrenome. O verbo transitivo “creates” revela que o governo Dilma, portanto “Brazil’s Rousseff”, cria algo e, neste caso, são reservas naturais, “nature reserves”. “Reserves” está no plural, indicando mais de uma reserva criada. Entretanto, há o adjetivo “new” que deixa implícito que já há outras reservas naturais no país. “Nature reserves” funciona como uma ação concreta para “protection” e, com isso, o país está agindo para conservar a natureza e, consequentemente, preservar o meio ambiente. Portanto, a representação do país apresenta-se de forma positiva, especialmente para os defensores e ativistas do meio ambiente, principalmente os conservacionistas.

Essa manchete se originou no momento em que o país estava se preparando para receber a Rio+20, um evento que marcaria 20 anos da conferência Rio 92, e, por isso, precisava criar, especialmente para o público internacional, atento a essas questões do país, uma agenda e, por conseguinte, uma imagem positiva, pois, além do marco histórico, essa “[...] conferência pode ser vista como uma nova oportunidade para encontrar uma forma criativa de conciliar desenvolvimento econômico, responsabilidade social e conservação ambiental” (ALONSO; FAVARETO, 2012, p. 31)¹. E, como já mencionado, as agências de notícias produzem e distribuem notícias para diversas partes do mundo. Então, circula uma imagem, por meio dessa manchete, de um país

1 Tradução nossa de: “[...] conference can be seen as a new opportunity to find a creative way to conciliate economic development, social accountability, and environmental conservation”.

que, apesar dos percalços, evidentes em outras manchetes, está fazendo sua parte nessa questão e fazendo jus a sua dimensão nas discussões ambientais e, portanto, em condições de sediar um evento dessa natureza.

Para além de sediar eventos internacionais, a presidente Dilma também buscou manter e, conseqüentemente, integrar o país nas discussões globais, em diferentes pautas, especialmente nas questões ambientais, como mostra a manchete (FIGURA 6) da notícia escrita por Coral Davenport, no jornal *The New York Times*, no dia 30 de junho de 2015 “O pacto global do clima ganha força à medida que a China, os Estados Unidos e o Brasil detalham os planos”:

Nessa manchete há vários atores sociais envolvidos, além de pressuposições, entre outros detalhes. Os atores sociais “Brazil”, “China”, “U.S.” são considerados fundamentais para os objetivos de coibir a mudança climática porque há algumas pressuposições a respeito desses atores sociais. Por exemplo, sabe-se que o modelo de desenvolvimento dos Estados Unidos, “U.S.”, embora buscando estar cada vez mais “verde”, é danoso ao meio ambiente, seja ao seu próprio, seja ao dos países que são subsidiários dele. O mesmo ocorre com a China, que é um país em desenvolvimento e também contribuiu e contribui bastante para a intensificação de efeitos danosos ao meio ambiente, embora nos últimos tempos tenha buscado incluir em seus projetos uma diversificação, “esverdeamento” e despoluição do seu desenvolvimento.

Em relação ao “Brazil”, também um país em desenvolvimento, há a pressuposição de que, sem o país com as maiores reservas de biodiversidade do mundo, a maior parte da “Amazon”, entre outras “vantagens ecológicas”, seja difícil conseguir uma regulação do clima eficiente e uma discussão séria a respeito das temáticas ambientais. Portanto, os três atores sociais, “U.S.”, “China” e

“Brazil” apresentam pressuposições que são necessárias para entender a construção discursiva da manchete. Além disso, os três atores sociais juntos engendram um “momentum”, ou seja, uma ação que desencadeia uma série de ações com desdobramentos que buscam alcançar um objetivo. Esses três países juntos, aliado com as pressuposições, favorecem, como indicado por esse termo, um “momentum”.

O sujeito dessa frase é “Global Climate Pact”, que também pode ser considerado um ator social, porém, sem ser nomeado de forma a identificar quais atores compõem esse pacto, “pact”. Entretanto, o termo “global” indica que o pacto envolve todo mundo, ou seja, todos os países ou, pelo menos, os países que estão envolvidos e/ou preocupados com as questões climáticas, “climate”. Então, o sujeito “Global Climate Pact”, regido por um verbo transitivo, indica que o sujeito está sendo impulsionado, “gains momentum”, por ação de três importantes atores sociais. É interessante notar também que, nessa manchete, os atores sociais “China”, “U.S.” e “Brazil” executam efetivamente uma ação e são sujeitos. Eles agem ao detalhar, “detail”, um verbo transitivo direto, planos, “plans”. Ao detalhar seus planos, esses atores sociais estão contribuindo, de forma significativa, para o “Global Climate Pact” e, com isso, contribuindo para o pacto ganhar um impulso.

A relação entre esses atores sociais “Global Climate Pact” e “China”, “U.S.” e “Brazil” na frase da manchete acima é de subordinação porque, embora sejam atores sociais distintos, um está condicionado ao outro. Porém, o fato de três atores importantes nas questões climáticas detalharem seus planos impulsiona o “Global Climate Pact”, que abarca vários atores. Diante disso, tanto as pressuposições dos atores sociais quanto a organização sintática da manchete apresentam o “Brazil” como um país que está engaja

do nas questões climáticas e, aliado a outros países também importantes, está contribuindo tanto na esfera local quanto global, buscando juntar esforços para o combate às degradações do meio ambiente.

O escopo desta pesquisa foca-se nas questões ecológicas e, por conseguinte, concernentes ao meio ambiente, Amazônia, mudança climática, preservação da natureza, entre outras coisas correlatas. Contudo, nesse período, o Brasil também estava nas manchetes internacionais por causa de outros acontecimentos como a crise política e econômica no país, as investigações envolvendo grandes nomes do ramo político e/ou empresarial, as manifestações que pediam a saída da presidente, entre outros eventos locais que ganharam destaques nas mídias globais. A representação do Brasil, antes um país que tinha achado seu caminho, estava agora sendo a de um país que estava degringolando. A crise política e econômica intensificou-se e as vozes distantes que ecoavam discursos que pediam o impeachment começaram a ficar mais fortes e serem ouvidas por mais e mais pessoas. A presidente Dilma Rousseff foi destituída do cargo, temporariamente, em 12 de abril de 2016 e, definitivamente, em 31 de agosto de 2016, o que levou à tomada de poder seu vice-presidente, Michel Temer, dando início a novo governo e possibilitando a publicação de novas manchetes.

4 Considerações finais

Um dos pressupostos da modernidade tardia é a reflexividade das práticas discursivas e sociais que podem levar a mudanças, pois “na modernidade, a tradição é substituída pela reflexividade, que se torna a base da reprodução do sistema, numa relação de retroalimentação entre prática social e informações e descobertas” (SANTOS; LOPES; DUTRA, 2020, p. 129). Para Giddens (1991, p.

38), “[...] a reflexividade é uma característica definidora de toda ação humana”. Portanto, a reflexão sobre as práticas é fundamental para os indivíduos, atores sociais e/ou instituições, pois uma reavaliação das práticas discursivas e sociais é fundamental para enriquecer a própria prática.

O analista do discurso também deve realizar essa reflexão tanto do/no seu processo de análise quanto da/na sua análise. Essa reflexividade, própria das mudanças exacerbadas pela modernidade tardia, também se fez presente nas teorias de Análise do Discurso Crítica. Chouliaraki e Fairclough (1999) estabeleceram essa reflexão do processo e da análise como um dos itens do processo analítico. Portanto, uma análise se enriqueceria ao ter a reflexão de sua própria prática, pois, na modernidade tardia, a Análise do Discurso Crítica assume uma importância ainda mais relevante porque contribui para, em um mundo em constante mudança, desvelar os discursos e, conseqüentemente, contribuir com a reflexão a respeito das práticas discursivas e sociais, buscando uma transformação social.

Isto posto, o trabalho de pesquisa parcialmente descrito neste artigo endereça as representações do discurso ecológico na mídia estadunidense como um problema a ser analisado, pois a importância da questão ecológica para o Brasil é perceptível, tanto pelas suas dimensões quanto pela atenção que o país recebe internacionalmente. O período de recorte também é intencional porque o Brasil, a partir de 2003, estava buscando um protagonismo internacional e, em certa medida, conseguindo, tanto pelas políticas internas quanto pelas atuações na sua política externa. O país esteve em evidência e, conseqüentemente, a questão ambiental, que é um ativo importante do país, também esteve. No governo Dilma, o Brasil continuou nas manchetes internacionais, mesmo que as notícias não fossem mais tão favo-

ráveis. Mais recentemente, 2022, o caso de assassinato envolvendo o jornalista inglês Dom Phillips e o indigenista brasileiro Bruno Pereira voltou a colocar o Brasil em evidência nas manchetes das agências internacionais de notícia, lamentavelmente de forma desonrosa para o país, o que, entre outros fatos, reitera a importância de darmos continuidade a este trabalho de pesquisa e de promovermos autorreflexão sobre nossa ação como atores sociais igualmente engajados em uma prática discursiva.

Referências

CHOULIARAKI, L; FAIRCLOUGH, F. Discourse in Late Modernity: rethinking critical discourse analysis. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999.

FAIRCLOUGH, N. Discurso e mudança social. 2. ed. Brasília: Editora UnB, 2016.

FAIRCLOUGH, N. Language and globalization. London and New York: Routledge, 2006.

FAIRCLOUGH, N. Language in New Capitalism. *Discourse & Society*, London, v. 13, n. 2, p. 163-166, 2002. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/0957926502013002404>. Acesso em: 15 mai. 2022.

FAIRCLOUGH, N. Discourse and social change. Cambridge, UK: Polity Press, 1992.

GIDDENS, A. As consequências da modernidade. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

SANTOS, E. S.; LOPES, L. M.; DUTRA, Z. M. S. Modernidade Tardia. In: IRINEU, L. M.; PEREIRA, A. S.; SILVA, A. P. N.; SANTANA, A. L. S.; LIMA, F. H. R.; SANTOS, S. F. (Orgs.). *Análise de Discurso Crítica: conceitos-chave*. Campinas: Pontes, 2020, p. 125-142.

Submissão: maio de 2023.

Aceite: agosto de 2023.

O RECONHECIMENTO DE SI, POR MEIO DA FANTASIA, EM SOU EU! (2009), DE JOÃO GILBERTO NOLL

Isaque da Silva Moraes¹

Resumo: A literatura juvenil traz, como uma de suas marcas, personagens adolescentes que estão em processo de reconhecimento de si, perante o meio social. Ao debruçarmos sobre esses personagens, é possível perceber o quão subjetivo é esse processo. Nesse sentido, este trabalho pretende realizar uma interlocução entre a literatura e os pressupostos psicanalíticos, a partir do conto *Sou eu!* (2009), de João Gilberto Noll, a fim de evidenciar como as fantasias se desdobram sobre a adolescência e, por intermédio do texto literário, apresentar um panorama dessa relação. As elucubrações são respaldadas pelos constructos teóricos freudianos, mediante um viés bibliográfico de pesquisa, por intermédio de autores como Ferreira (2018), Nasio (2007), Coutinho (2009) e Calligaris (2000). Como resultado, observou-se o processo identificatório do sujeito – por meio das fantasias – e os percalços da adolescência na narrativa.

Palavras-chave: João Gilberto Noll. Literatura Juvenil. Fantasia.

THE RECOGNITION OF SELF, THROUGH FANTASY, IN SOU EU! (2009), BY JOÃO GILBERTO NOLL

Abstract: Youth literature brings, as one of its hallmarks, adolescent characters who are in the process of recognizing themselves in the social environment. When we look at these characters, it is possible to perceive how subjective this process is. In this sense, this work intends to carry out an interlocution between literature and psychoanalytic assumptions, based on the short story *Sou Eu!* (2009), by João Gilberto Noll, in order to show how fantasies unfold about adolescence and, through the literary text, present an overview of this relationship. The lucubrations are supported by Freud theoretical constructs, through a bibliographic research bias, through authors such Ferreira (2018), Nasio (2007), Coutinho (2009) and Calligaris (2000). As a result, the subject's identification process was observed – through fantasies – and the mishaps of adolescence in the narrative.

Keywords: João Gilberto Noll. Youth literature. Fantasy.

¹ Mestrando em Letras (Universidade Federal da Paraíba – UFPB). E-mail: moraes.isaque050@gmail.com

Considerações iniciais

O conceito de adolescência é estabelecido pela sociedade ocidental apenas no final do século XIX, sendo consolidado somente no século XX, designando esse período da vida como a transição da infância para a adultez. No entanto, os primeiros registros da palavra, no francês antigo *adolescent*, são encontrados referentes aos meninos do século XIII e a palavra *adolescente*, do gênero feminino, só sobrevém no século XV (COUTINHO, 2009). Esse conceito surge num contexto em que as esferas públicas e privadas estão acentuadas na cultura ocidental, ocasionando ao sujeito uma procura individualista para solução de problemas. Dessa maneira, o indivíduo adolescente deve ser considerado dentro dos aspectos sociocultural e histórico no qual está inserido.

A partir do que afirma Coutinho (2009), o contato com as mais diversas culturas fez com que um novo olhar surgisse acerca das particularidades de cada povo, de forma que, com a evolução das pesquisas, os fenômenos singulares das culturas pudessem ser identificados. Sendo assim, compreende-se que a adolescência é, também, um tema antropológico, visto que “comportamentos adolescentes” presentes na modernidade ocidental não são encontrados em outros contextos.

Dentre as diversas consequências da Revolução Industrial do século XIX, vale ressaltar a nova configuração que a família – enquanto instituição social – desenvolveu como esfera de refúgio em relação ao trabalho e a escola. Se a família representa a vida privada, é possível associá-la, também, às transformações que o Romantismo trouxe para aquele período, visto que, diferente dos Iluministas e Protestantes, os românticos estabeleceram uma valoração maior acerca da individualidade e dos sentimentos que germinam nos sujeitos. Destarte, a lite-

ratura romântica é atravessada por diversos dramas familiares particulares e idealizações amorosas, aspectos esses que, similarmen- te, compõem o período da adolescência. Assim, se destacavam no âmbito literário personagens jovens traçados como heróis românticos, segundo o que estabelece Coutinho (2009), como Werther, de Goethe e os personagens de Flaubert e Balzac.

No século XX, uma das maiores preocupações sociais em relação à adolescência é concernente a sexualidade. Nesse período foram criados métodos para tentar conter as “paixões da adolescência”, como a prática da educação física, grupos de escoteiros, de movimentos da juventude cristã e grupos políticos. A convivência social entre os jovens, como grupos, enriqueceu a concepção de adolescência como uma parte separada das outras instâncias sociais (COUTINHO, 2009). Ademais, a evolução e modernização civilizatórias fizeram com que essas concepções primárias fossem superadas, possibilitando na contemporaneidade que o indivíduo adolescente ganhasse destaque nas produções cinematográficas, literárias, um nicho específico de mercado e até mesmo criasse tendências, enriquecendo os ideais imaginários, e sendo, sem dúvidas, espelhos dos tempos atuais.

A despeito das nuances que permeiam essa fase transitória serem, por vezes, obscuras, elas também revelam aquilo que o adulto deseja, mas não pode obter, e que a criança almeja, porém não vivencia. Nesse sentido, o adolescente, assim como afirma Calligaris (2000), é um ideal possivelmente identificatório, pois nessa etapa tudo é vivido em sua máxima intensidade; são hormônios gritando a todo instante, é um desejar incessante e que se torna, muitas vezes, imponderado. Esse ideal adolescente é complexo, justamente, por perpassar as fases anterior e posterior à adolescência, uma vez que o sujeito carrega consigo a mágica da

infância e já percebe, corporalmente, as tramas que aspiram no adulto. Logo, a gama de significações e possibilidades que advém com essa fase engendra diversas perspectivas futuras.

Na contemporaneidade, por seu turno, os ideais moralizantes têm sofrido declínios, considerando que as mudanças culturais determinam configurações distintas às posições do indivíduo no seu contexto. Dessa maneira, as figuras paternas ou em postos de autoridade para os antepassados dispõem de ideais e sentidos dessemelhantes na atualidade. Parte disso acarreta o novo sentido que a adolescência é compreendida, de concepções relacionadas ao erro, e sendo a fase em que o sujeito se rebela, ou seja, se transforma em um outro que não fora percebido na infância e que promoverá implicações talvez não tão agradáveis no futuro adulto. Tais diagramações denotam que cada vez mais cedo, na cultura contemporânea, se manifesta o adolescente, e, progressivamente, mais tarde ele finda essa fase, por vezes, não chegando a concluí-la.

Considerando os aspectos mencionados, metodologicamente, este artigo pretende a analisar como são abordados os percalços da adolescência no conto *Sou eu!* (2009), de João Gilberto Noll, que, em sua prosa poética, discorre, por meio da personagem-protagonista, sobre esse período de transição entre infância e adultez no espaço temporal de um dia, correlacionando à narrativa aspectos estruturais, simbólicos e subjetivos para a construção da obra. Para tanto, utilizaremos de um viés de pesquisa bibliográfica, tecendo considerações sobre a literatura juvenil – com ênfase na produção brasileira – e baseando a análise no prisma psicanalítico acerca da adolescência, como apresentam Calligaris (2000) e Coutinho (2009), a partir dos constructos teóricos do pai da psicanálise Sigmund Freud, além de Ferreira (2018) e Nasio (2007), com a fina-

lidade de discorrer sobre as reflexões imagéticas que compõem a trama.

Diagramações psicanalíticas acerca da adolescência

Compreende-se a adolescência como uma fase transitória da vida de um sujeito, fase essa que separa o mundo infantil do mundo adulto. Mas, apesar de ser transitória, ela carrega consigo características muito particulares, uma vez que as transformações nela ocorridas são, de maneira geral, perturbadoras. Quando um sujeito se vê diante de uma situação na qual ele tem que abandonar o conforto, ou melhor, a estabilidade de sua infância ao se deparar com a grande e complexa rede de responsabilidades que é imposta ao adulto, ele se sente, geralmente, perdido, confuso e, principalmente, angustiado. Sob essa perspectiva, “o ideal é justamente esse conceito de fronteira entre o individual e o coletivo, que faz com que cada sujeito possa se constituir e se reconhecer numa dada sociedade, com uma dada cultura.” (COUTINHO, 2009, p. 95). Logo, a adolescência proporciona aos sujeitos diversos questionamentos, um dos mais recorrentes é o de como se reconhecer perante a sociedade em que habita.

Assim como afirma Calligaris (2000), o adolescente quando se encontra no meio social quer nele pertencer e isso requer dele, principalmente, uma assimilação das novas metamorfoses que o cercam, desde as corpóreas com a puberdade, à diferente posição que ocupa perante a sociedade. Se agora, ele não pode ter mais atitudes infantis e não está completamente preparado para assumir o ser adulto, o que fazer? São essas nuances que se apresentam como prenúncios de crises psíquicas que afetam o indivíduo parcialmente e/ou totalmente. Dessa maneira, o desejar se torna mais intenso nessa fase, visto que opera como um modo

de se adequar, mesmo que de certa forma esse período funcione como uma “suspensão” das concepções de mundo do sujeito. Segundo Calligaris (2000):

Em outras palavras, há um sujeito capaz, instruído e treinado por mil caminhos – pela escola, pelos pais, pela mídia – para adotar os ideais da comunidade. Ele se torna um adolescente quando, apesar de seu corpo e seu espírito estarem prontos para a competição, não é reconhecido como adulto. Aprende que, por volta de mais dez anos, ficará sob a tutela dos adultos, preparando-se para o sexo, o amor e o trabalho, sem produzir, ganhar ou amar; ou então produzindo, ganhando e amando, só que marginalmente. (CALLIGARIS, 2000, p. 15-16).

Ao considerar o fato de que o adolescente redireciona seus desejos para outros objetos nesse período, pois a posição agora ocupada inflama no indivíduo sensações díspares, há uma nova idealização daquilo que se torna o eu e “[...] já podemos presumir que o trabalho psíquico da adolescência é determinante no que diz respeito ao encontro do sujeito com o laço social.” (COUTINHO, 2009, p. 125). São os conflitos internos que o fazem perceber que mesmo perdido, este impasse possibilita que o sujeito conheça novas maneiras de lidar com aquilo, pois essas perturbações se impõem frequentemente.

Isso faz com que os adolescentes cultivem identificações, ou seja, procuras desenfreadas por alguém que sofra ou entenda suas angústias, no entanto essas identificações podem ocorrer também nas fantasias, nas quais os sujeitos podem encenar diferentes papéis, inclusive o seu próprio oposto. Partindo dos pressupostos teóricos acerca da fantasia, estabelecidos por Sigmund Freud, Ferreira (2018) aponta que é possível encontrar a ideia de que “as transformações do corpo púbere implicam transformações

psíquicas.” (FERREIRA, 2018, p. 115).

Sob essa perspectiva, as novas características sexuais causam impactos na criação de uma nova subjetividade, a via psíquica comporta, então, as impressões externas da realidade e recepções internas que geram excitações. Sendo assim, umas das buscas mais intensas do sujeito na adolescência é o encontro com o próprio Eu, perdido nesse percurso insólito que provoca a busca de novas identificações. Ferreira (2018) evidencia ainda como o indivíduo tenta encontrar por meio da fantasia esse objeto primitivo da infância, pois “supõe-se que essa busca permaneça como modelo de satisfação que acompanha os indivíduos ao longo da vida e cujo destino, em grande parte, tende a ser uma renúncia.” (FERREIRA, 2018, p. 120).

Acerca das fantasias na puberdade, Freud (2016) afirma:

Entre as fantasias sexuais da época da puberdade, destacam-se algumas que se caracterizam pela ocorrência bastante generalizada e por serem, em grande medida, independentes da experiência individual. São as fantasias de espreitar o ato sexual dos pais, da sedução por parte de pessoas amadas quando era pequena, da ameaça de castração, as fantasias com o útero materno, de estar em seu interior e até mesmo ter experiências ali, e o assim chamado “romance familiar”, em que ela reage à diferença entre sua atitude para com os pais agora e na infância. (FREUD, 2016, p. 148)

A renúncia, aqui, está relacionada ao escanteamento do mundo infantil, visto que o processo de transformação na constituição do indivíduo adulto implica nesse abandono. No entanto, essa é uma das renúncias mais difíceis da vida, uma vez que o contexto infantil engloba, geralmente, o amor dos pais e a proteção desses primeiros objetos. Desse modo, a adolescência irrompe como a quebra, também, dessas posições parentais, tendo em vista que ocorre um “desligamen-

to" de autoridade dos adultos e uma maior independência do adolescente.

Tal conjuntura reflete no modo como o sujeito se enxerga e percebe o mundo à sua volta, de maneira que há uma busca incessante pelo reconhecimento pessoal recalçado que existia na infância e "a fantasia cumpre a função de dar um sentido, mesmo que submetido ao recalque, ao conteúdo latente não consciente. Trata-se de um substituto, uma saída, um caminho, para essas forças recalçadas." (FERREIRA, 2018, p. 84).

Por fantasia, compreendemos o meio pelo qual o indivíduo enfrenta o desprazer, ou seja, uma defesa e uma proteção psíquica que pode se tornar repetitiva permanentemente. Se na infância, o brincar é a forma pela qual a criança expressa seus desejos perante o mundo social, no processo de maturação do sujeito "os objetos da brincadeira podem até ser abandonados, mas o brincar se transforma no mundo dos castelos no ar, ou seja, em fantasia." (FERREIRA, 2018, p. 162).

Posto isso, é imperativo acrescentar ainda os respaldos teóricos de Juan-David Nasio (2007), o qual discorre que "a fantasia tem como função substituir uma satisfação real impossível por uma satisfação fantasmática possível. O desejo é então parcialmente saciado sob a forma de uma fantasia que, no cerne do inconsciente, reproduz a realidade." (NASIO, 2007, p. 11).

Além disso, o reconhecimento pela própria imagem faz com que o adolescente recorra a sinais e marcas de reconhecimento, como roupas, vocabulário e gestos para sustentar, simbolicamente, aquilo que ele compreende como seu eu ideal (COUTINHO, 2009). Acerca disso, Sigmund Freud em seu texto "O Mal-estar na Civilização" (1930), salienta que "[...] o sentimento do Eu está sujeito a transtornos, e as fronteiras do Eu não são permanentes." (FREUD, 2010 p. 17). De acordo com esses apontamentos freudianos,

compreende-se que muitas das aflições que cercam os jovens derivam dessas mudanças do Eu, como a angústia e a ansiedade, sentimentos tão recorrentes na realidade juvenil. Segundo, Freud (2010):

A ideia de que o homem adquire noção de seu vínculo com um mundo por um sentimento imediato, desde o início orientado para isso, é tão estranha, ajusta-se tão mal à trama de nossa psicologia, que podemos tentar uma explicação psicanalítica [...]. Normalmente nada nos é mais seguro do que o sentimento de nós mesmos, de nosso Eu. Este Eu nos aparece como autônomo, unitário, bem demarcado de tudo o mais. Que esta aparência é enganosa, que o Eu na verdade se prolonga para dentro, sem fronteira nítida, numa entidade psíquica inconsciente a que denominamos Id [...] (FREUD, 2010, p. 16).

Se as fronteiras não são permanentes, as fantasias operam de forma a estabelecer um retorno ao prazer, e se o sentimento de pertencer a si e se reconhecer assim é o mais seguro para um indivíduo, ele pode encontrar essa realização em suas fantasias. Vale ressaltar que essas fantasias são inconscientes e funcionam como uma encenação dramática, elas estão sempre influenciando os comportamentos perante a realidade. "A fantasia é uma cena virtual, uma representação abstrata e condensada de nossas tendências inconscientes." (NASIO, 2007, p. 15).

Por fim, a fantasia parasita o Eu e aquilo que é enxergado na realidade não é a sua verdadeira face, mas a representação daquilo que é fantasiado e desejado (NASIO, 2007). Por isso, esse (re)conhecimento de si é potencializado por meio da fantasia, visto que "a fantasia organiza-se diante do perigo; ela é uma solução, a solução diante do perigo próprio do ser falante de se ver completamente apagado na cadeia desses significantes." (NASIO, 2007, p. 76).

Quem “Sou eu!”? o (re)conhecer perante o reflexo

O advento da noção de adolescência fez com que a literatura mergulhasse nos tempestivos conflitos juvenis, ampliando cada vez mais seus espaços. A literatura juvenil na contemporaneidade além de ter alcançado um crescente número de publicações, conseguiu diversificar seu caráter estético, estando, assim, cada vez mais em evidência (GREGORIN FILHO, 2011). Dessa forma, ao ouvir essas crescentes mudanças, a literatura passa a falar sobre as agruras da vida adolescente, por meio das singularidades que esse período carrega. Tais narrativas passaram, conseqüentemente, a ganhar profundidade, considerando que o leitor dessas obras foi ressignificado, vindo a ser percebido com contornos autônomos, deixando de ser considerado apenas um indivíduo apagado diante do vultuoso universo adulto.

Destarte, essas novas percepções fizeram com que as tramas juvenis contemporâneas, no Brasil, estabelecessem uma comunicação mais direta com o público destinatário desses textos, pois elas passam a tematizar questões que perpassam as realidades cotidianas dos leitores e que também divergem delas, de modo a possibilitar identificações e estranhamentos (GREGORIN FILHO, 2011). Impregnar na literatura as características da adolescência foi um dos principais fatores que ocasionou o grande boom dos mercados editoriais juvenis, principalmente nas décadas de 1980 e 1990 (CECCANTINI, 2000; LAJOLO; ZILBERMAN, 2022), fazendo com que as editoras passassem a ampliar as publicações de tais obras.

De fato, se as criações literárias passam a se debruçar sobre os infortúnios vividos na adolescência, ocorre também um denso processo de identificação, por meio do público leitor. No entanto, essa literatura não se restringe ao público juvenil, ela, a todo

momento, ultrapassa barreiras e dialoga, também, com os adultos, de maneira humanizadora, por meio da integração entre o Eu-adulto (presente) com o Eu-criança (passado).

Do mesmo modo que a adolescência abarca as tensões entre o mundo infantil e o mundo adulto, a literatura juvenil – em suas primeiras composições – também comportava em si as diferenças entre os dois polos. Malgrado perdure essa polarização, foi se instaurando nos escritos dos autores cada vez mais uma escrita questionadora, inquietante e que prepara o leitor para a vida (GREGORIN FILHO, 2011), como nos contos juvenis de João Gilberto Noll, em especial *Sou eu!*.

Tal configuração permitiu que temas considerados sensíveis também fossem abordados nas obras. Dentre vários autores dessa vertente destacam-se Luís Dill, com obras como *Letras finais*, *Pé na cova* e *Todos contra Dante*, além de João Miguel Marinho, com *Lis no peito: um livro que pede perdão*, e o próprio Noll, embora este último seja reconhecido majoritariamente como autor de literatura destinada ao público adulto. Além da clara aproximação com o mundo juvenil, é possível perceber, também, que as obras tendem a estabelecer diferentes intertextos, principalmente, com clássicos da literatura, como modo de tentar despertar nesse público o interesse por um “consumo” de literatura em cadeia.

Uma das formas mais recorrentes têm sido a utilização de grandes nomes e obras da literatura universal, fazendo, por vezes, com que a curiosidade dos muitos leitores seja aguçada, a exemplo de *Todos contra Dante*, que estabelece diversas referências com *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri. Outrossim, se os problemas identitários são o plano de fundo sobre o qual literatura juvenil é desenhada, ela, também, acompanha as dificuldades das relações sociais, que vão desde a família até a escola. Desse modo, as

obras juvenis conseguem desnudar inúmeros conflitos e propiciam conexões com o seu público leitor.

Uma das grandes questões que perpassa essa literatura é a da identidade, ou melhor, a busca da construção identitária (CECCANTINI, 2010). Esse processo que é tão intenso e subjetivo na adolescência, tende a ser abordado nas narrativas juvenis. Para isso, os autores buscam expressar de diferentes formas como esse processo ocorre, principalmente a partir de elementos simbólicos, tais como os espelhos.

Por isso, encontra-se uma gama tão rica de obras e personagens que, não apenas exemplificam o processo de construção de identidade, mas também são um meio pelo qual o adolescente pode construir a sua própria, como a personagem-protagonista do conto de Noll, *Sou eu!*. Sendo assim, percebe-se que é fundamental que os escritores adentrem nessa questão, visto que ela

Exige sensibilidade apurada dos narradores e/ou poetas para que não atentem contra a dignidade dos leitores, com a exploração de sentimentos e emoções, à sombra da moral e seus ressentimentos. É preciso fugir de lugares comuns, trabalhar a linguagem em todas suas nuances e possibilidades de sentido, valorizando, entre outros, os recursos sonoros, semânticos e sintáticos, para expressar o mundo em sua totalidade. (MARTHA, 2010, p. 34).

A literatura juvenil passa a utilizar novas formas de se apresentar ao leitor, visto que a partir dos anos 1980 há um apelo maior à visualidade e nos anos 2000 o arranjo de múltiplas linguagens, atenta também às transformações tecnológicas (GREGORIN FILHO, 2011). Para tanto, se inclui as ilustrações e os mais distintos suportes, como maneira de aproximar o jovem das manifestações imagéticas que surgem a partir dos textos. Na composição das ilustrações, per-

cebe-se as transformações da adolescência, construindo sentido, muitas vezes, em diálogo com o texto escrito. As narrativas em imagens refletem as mudanças da puberdade e os traços possibilitam enxergar certas imprecisões que remetem aos conflitos da adolescência, incidindo, nesse momento, uma maior elevação dos tons mais escuros, o que termina retomando esteticamente os sentimentos intensos desse período.

No entanto, há de se considerar as diferentes vertentes de jovem que se estabeleceram através do tempo, pois, de acordo com João Nicolau Gregorin Filho (2016):

Cada época e cada sociedade produzem, então, um jovem portador de determinados costumes, com determinadas aptidões e gostos e o mercado editorial busca, nessas características, a moldagem de uma literatura que consiga chegar a esse público. Evidente que determinados textos conseguem chegar mais rapidamente pela contribuição da mídia e por cair no gosto desse público e, com certeza, não serão aqueles adotados pela escola, mas aqueles que sairão na relação de mais lidos e serão adaptados para o cinema e exibidos no mundo todo. (GREGORINFILHO, 2016, p. 112).

Tais diagramações se desdobram sobre esse imenso universo da literatura juvenil e suas múltiplas possibilidades. Não obstante, compreende-se que a literatura passa a reverberar as nuances do sujeito adolescente, que ao se enxergar no texto, percebe que a literatura está mais próxima dele do que imagina, reconhecendo-se nos momentos de coragem e também de fraqueza protagonizados – não apenas por adultos, mas também por diferentes indivíduos com os quais encontra uma identificação física, social e subjetiva.

No que diz respeito às relações entre psicanálise e literatura, elas já são evidenciadas desde os primeiros escritos de Freud,

no qual ele utilizava de elementos literários para exemplificar suas teorias, como os mitos gregos. Sendo assim, como afirma Jean Bellemin-Noel (1978), “a finalidade da investigação [literário-psicanalítica] torna-se então esta: descrever os princípios e o leque de meios que a psicanálise colocou à nossa disposição para nos permitir ler melhor a literatura.” (p. 13). Da mesma forma que o psíquico não é constituído como um bloco único, a literatura, por meio da linguagem, deforma-nos ao provocar identificações e estranhamentos, “em suma, já que a literatura carrega nos seus flancos o não consciente e já que a psicanálise traz uma teoria daquilo que escapa ao consciente, somos tentados a aproximá-las até confundi-las.” (BELLEMIN-NOEL, 1978, p. 13).

Quando nos aproximamos da literatura juvenil brasileira contemporânea, percebemos características particulares que fomentam nosso objetivo aqui proposto. Um dos grandes destaques nessas narrativas são as ambivalências presentes, principalmente, quando atentamos para as crises de identidade e as buscas de papéis sociais que os autores destacam em suas personagens (KHÉDE, 1986). Tais singularidades são encontradas nas obras de um dos maiores escritores brasileiros contemporâneos, João Gilberto Noll (1946-2017), desde seus romances, como *Acenos e afagos* (2008), até seus contos, como *O nervo da noite* (2009) e *Sou eu!* (2009).

Em sua prosa poética, Noll transporta o leitor para outra realidade, na qual ele é guiado a mergulhar nas insígnias de sua escrita, de maneira que, ao fim de cada leitura, novas percepções sejam obtidas acerca do texto. Noll é conhecido por suas narrativas psicológicas e não-lineares que requerem de seus leitores muito fôlego.

De maneira excepcional, o autor que é reconhecido por sua literatura “adulta”, adentrou na literatura juvenil com seus contos,

que não perdem as características da escrita do autor e permitem ao leitor uma gama de interpretações. Em *Sou eu!*, Noll evidencia os percalços que um sujeito enfrenta ao passar a adolescência. De forma extremamente poética, o conto nos revela as aventuras que dois amigos, um da cidade e um do interior, vivenciam. Por meio da dualidade, o autor revela como os opostos cercam a realidade e ao mesmo tempo a constituem, de maneira tal que eles também proporcionam identificações.

Ao longo da narrativa, a angústia das mudanças e de se reconhecer são evidenciadas e se destacam pelo lirismo que a materializa no texto. A trama é repleta de metáforas e analogias que, através das reminiscências da personagem principal, resgatam aquilo que se torna tão conflituoso para o adolescente, o trânsito identitário, no curto espaço-temporal de um dia.

O autor inicia o conto apresentando as duas personagens principais, o primeiro é um “menino urbano em férias na perdida Ribeirão do Alto, a olhar as nuvens imperiais de verão, e se sentia aéreo, distante [...]” (NOLL, 2009, p. 13) e o segundo, por sua vez, se opunha a realidade do anterior, pois era campesino. Essa realidade antagônica das duas personagens é sempre evidenciada durante a narrativa, “um na frente do outro, pareciam de início irmãos meio titubeantes, em razão de suas origens diversas, enraizadas, para um, no mato, para outro, na cidade grande.” (NOLL, 2009, p. 13).

No entanto, com o decorrer da trama, percebemos como são idealizados cada um deles e como essas diferenças eram rememorações de uma “[...] fantasiosa lembrança de uma mesma infância, mesmo que ambos já estivessem com um pé na adolescência.” (NOLL, 2009, p. 13-14).

Na primeira cena da história, os dois meninos se dirigem a um rio para nadar e lá, “[...] por mais que encenassem uma loco-

moção aquática fluente, não saíam do lugar.” (NOLL, 2009, p. 16). Nesse momento, já percebemos como a fantasia se apresenta, pois elas “[...] constituem-se de coisas experimentadas e de coisas ouvidas. [...] Em outras palavras, a fantasia é um produto de experiências corporais articuladas com o campo da linguagem; constructos mnêmicos do aparelho psíquico.” (FERREIRA, 2018, p. 48).

Sendo assim, essa lembrança retoma os sentimentos onipotentes das encenações imaginárias na infância, na qual o sujeito se sente protegido ao brincar, pois a brincadeira é a sua realidade redesenhada. Ao regressar a essas memórias, a personagem consegue suportar aquilo que tanto a angustiava na realidade, ou seja, as intensas transformações que estava sofrendo. Essas mudanças podem ser percebidas no fragmento abaixo:

Um rapaz de barba recentíssima, que ainda não sabia vislumbrar a cara que teria no futuro próximo, quando enfrentasse enfim mais um dia como adulto. Por isso agora ele estava ali, na frente do espelho. Passava o aparelho de barbear do pai pelos dois lados da face. E se sentia ainda incapaz para o novo rosto que custaria a brotar. Por isso estava ali, tentando raspar o buço, para que, como uma planta que renasce mais forte pela poda, a barba pudesse se instalar definitivamente e em seu semblante revelar o homem já completo. Ele era simplesmente assim. (NOLL, 2009, p. 17-18).

Com as mudanças advindas da puberdade, o adolescente se sente confuso e muitas vezes não se reconhece, por isso as fantasias são tão intensas nessa fase. O espelho aqui representa um elemento simbólico, no qual o sujeito deveria se reconhecer, mas que na adolescência se torna um processo de reconhecimento tortuoso, pois “[...] o adolescente vive a falta do olhar apaixonado que ele merecia enquanto criança e a falta de palavras que o admitam como par

na sociedade dos adultos. A insegurança se torna assim o traço próprio da adolescência.” (CALLIGARIS, 2000, p. 25).

Nesse sentido, como afirma Nasio (2007), é necessário a perda da identificação para que o sujeito possa se tornar, também, objeto; e na fantasia, do ponto de vista psicanalítico, somos aquilo que perdemos. Esse estranho, agora, consegue ser compreendido pelo outro amigo que, por vezes, se confunde com ele mesmo. Veja o trecho abaixo:

E olhava-se no espelho como a pedir ao rosto que lhe mirava um socorro em surdina, [...] de onde as lágrimas lentas escorriam provavelmente de uma dor que só aos dois falava. [...] Por um momento achou que a imagem turva no espelho embaçado poderia pertencer a seu amigo dos campos em flor. Mas era ele quem continuava na frente do espelho, com a cara de sempre. Teria de se acostumar com o fato de ocupar continuamente o mesmo corpo. E dele não poderia se extraviar jamais. (NOLL, 2009, p 18-20).

O crescente sentimento de desamparo durante a adolescência torna-se causa de aflições, fazendo com que o sujeito busque amparo. Para isso, geralmente, ele recorre a duas alternativas: se isolar (mergulhado em um estado de profunda solidão) ou se agrupar (associando-se a grupos que compartilham de afinidades). No caso da personagem aqui analisada, ele recorre ao amigo como meio de reconhecimento de si. Dessa forma, o garoto da cidade encontra no amigo do campo, aquilo que falta nele, ou seja, a sua necessária sensação de completude.

Contudo, esse ideal de completude varia de acordo com as diversas situações na qual um adolescente pode estar inserido. Em *Sou eu!*, percebemos que o menino urbano é representado pela escuridão, que remete à confusão que ele está vivendo, já que seu amigo de Ribeirão do Alto, é simbolizado com elementos referente à luz.

Assim como pontua Ferreira (2018), a busca pela satisfação original faz emergir um impulso psíquico que articula a necessidade, a percepção, a satisfação e a memória, de modo a tentar reestabelecer o aprazimento. Compreendemos, então, que a maneira pela qual a personagem encontra a satisfação é através das lembranças. Mas não se pode esquecer que a lembrança é uma fantasia, pois ela é estabelecida de modo transferencial ao amigo do campo e o “que é a transferência senão uma história passada tornada em fantasia hoje?” (NASIO, 2007, p. 70). “Na tarde já madura os dois pouco falavam. Mas queriam saber, um do outro, para onde se dirigiam depois. Acontecera uma pane em seus itinerários. Eles precisavam restaurar alguma destinação.” (NOLL, 2009, p. 25).

Outro elemento que carece destaque é o tempo, pois, na narrativa, é demarcado pela água que corre no rio e o vento que tangia, de maneira lenta e rápida paradoxalmente, que demarcam também a passagem/transformação da infância para a adolescência, uma vez que o vento carrega essas particularidades do sujeito, assim como o rio transporta esse corpo para outra margem, metaforicamente.

Nessa viagem, percorrida durante o dia, ao andarem por uma estrada, os dois garotos se depararam com um cachorro. “O menino rural se agacha e o cachorro põe-se a lamber a sua fisionomia, até o rapaz ficar com os traços meio desbotados, quase a ponto de desaparecer” (NOLL, 2009, p. 28). A narrativa nos apresenta a imagem desfigurada desse outro, no qual o menino citadino se percebia, mas que na realidade não o compunha mais, pois estava enfrentando os percalços da adolescência. Aquela fisionomia – do menino rural – que remetia à infância da personagem principal, agora não é mais tão fácil de ser reconhecida e passa a se fragmentar.

Conforme explicita Nasio (2007), “[...]

há fantasia quando a imagem significa alguma coisa para o sujeito; nesse caso a imagem é um signo; e, quando a imagem leva o sujeito à ação, a imagem é um significante.” (p. 82). Posto isto, podemos relacionar como o menino do campo, enquanto imagem, é também um significante para o garoto da cidade, pois é a felicidade da infância ao lado do amigo caipira que faz a personagem principal suportar as intensas perturbações que o acometem ao não se reconhecer, o que configura a ação nos pressupostos de Nasio (2007).

Desse modo, as imagens começam a se fundir no imaginário do protagonista e ele passou a questionar sua própria identidade, como podemos perceber nesse fragmento da obra:

Foi, sim, com grave impacto que o garoto das motos e avenidas viu que se tratava justamente de sua própria face. Sentiu um calafrio e recuou um, dois passos. Parecia uma quebra entre o rapaz da poeira da estrada e o garoto urbano que sempre se imaginara único. Tinham sido uma pessoa só? Davam-se conta disso só agora? Tão logo ele iniciou suas reflexões, a imagem do outro lado do lago negro voltou a ser de quem ela pertencia: do menino caipira [...] (NOLL, 2009, p. 36).

O conto percorre distâncias que extrapolam as rotas mais longínquas, sendo, este, um elemento constitutivo da narrativa. A distância entre a estrada de terra do campo e o rude asfalto da cidade, de uma margem do rio à outra, da entrada da caverna à saída, remetem ao tortuoso caminho que separa a infância da adultez, conhecido como adolescência. Tal caminho, é percorrido pelo menino urbano, no conto, e ao voltar para casa, ainda no campo, se depara com seu amigo do outro lado da cerca; assim, separados, o menino infantil se apartava do adolescente.

Dessa forma, os aspectos que apresentamos nessa análise são reforçados, como a

fragmentação do eu, a oposição entre passado e presente, o olhar do outro, que ao final de tudo, se confunde consigo mesmo. Esse reconhecimento como significativo, em meio a tantos significados, faz com que o sujeito, como em frente a um espelho que revela a sua imagem – enquanto metáfora, permita-se ser (re)conhecido, como podemos constatar abaixo:

Viu o amigo dos campos a olhá-lo atrás de uma cerca. O rapaz urbano aproximou-se. E os dois se olharam sem dizer palavra. Os dois se perguntaram ao mesmo tempo se a realidade estava ali, cada um de um lado da cerca, ou se na noite que invadiu o bosque e os tomou. O cão veio correndo e latindo, em festa. Um bicho são e salvo. O rapaz urbano mirou no fundo os olhos do amigo e indagou calado se ele era aquele caipira mesmo ou esse daqui, do outro lado, esse garoto em temporada de férias na terra do pai. Poderia tirar a limpo essa questão? Lembrou a figura que o olhava do lado de lá do lago negro. Fitava-o com o mesmíssimo rosto dele, o contemplado. Exatamente como num espelho. (NOLL, 2009, p. 41)

Destarte, compreendemos como as fantasias constituem a moratória psíquica dos sujeitos e, a partir dela, a realidade é moldada. O menino da cidade agora completou sua travessia, ele está do outro lado e pode se enxergar, apesar de toda a confusão que o acometeu. Lembramos então aquilo que afirma Freud (1908), “[...] toda fantasia individual é uma realização de desejos, uma correção da realidade insatisfatória.” (p. 57). Desse modo, o rapaz está de volta ao seu lar e nele, estava livre da infância e agora “[...] encheu o peito e exclamou, ‘Sou eu!’” (NOLL, 2009, p. 43).

Considerações finais

De fato, como se pode perceber, apenas há pouco tempo a adolescência se tornou objeto de diversos estudos, visto que sua consolidação ocorre no século XX (COUTINHO, 2009). Anteriormente ao surgimento de seu conceito, como situa Coutinho (2009), o jovem era visto no que tange ao seu físico e a moral, não sendo um grupo social relevante. No entanto, contemporaneamente, o adolescente passou a ocupar um lugar de destaque nas divisões hierárquicas da sociedade, seu caráter transgressor tem chamado a atenção de diversos setores da indústria, da ciência e da arte, como a criação de nichos específicos para atender as necessidades desse público. Mas, aquilo que perpassa por todos os âmbitos, sem dúvidas, são as grandes angústias e aflições que esse período da vida traz aos sujeitos. Logo, o olhar cultural sobre esses indivíduos vem adquirindo cada vez mais força e na literatura são diversas as suas formas de representação.

Na escrita de João Gilberto Noll, encontra-se uma linguagem única que incorpora as diversas nuances que perpassam o sujeito adolescente. Com sutileza e qualidade, o autor, de forma autêntica, estabelece diálogos, por meio de seus escritos, com a população jovem leitora. Suas narrativas juvenis encantam pela forma como os temas são abordados, de forma intensa e com uma gama de possibilidades, que através do fascínio literário se desdobra diante da relação do leitor com a obra, uma vez que as abordagens temáticas são passíveis de diferentes identificações, como a questão identitária presente no conto analisado.

Não obstante, a psicanálise subverte os sentidos, ao colocar em evidência as mais diversas excitações de um indivíduo ao defrontar-se com a literatura. Seja como for a realização do desejo através da literatura, as fantasias inconscientes estão perpassando

esse caminho. Em *Sou eu!* somos levados a mergulhar nas reminiscências de uma infância da qual a personagem utiliza como artifício para suportar as mudanças que a adolescência a impõe. De maneira tal que o protagonista utiliza da memória de um amigo para conversar com seu eu infantil que aos poucos vai desvanecendo em sua memória. Digamos, então, que os graus e formas de identificações são infinitos e o menino da cidade projeta em seu oposto aquela parte sua que é satisfatória, como suporte à sua aflição. Assim, consegue passar por todos os percalços da adolescência e, finalmente, se reconhecer perante o outro, que, neste caso, torna-se o próprio protagonista.

Referências

BELLEMIN-NOEL, Jean. *Psicanálise e literatura*. São Paulo: Cultrix, 1978.

CALLIGARIS, Contardo. *A adolescência*. São Paulo: Publifolha, 2000.

CECCANTINI, João Luís Cardoso Tápias. *Uma estética da formação: vinte anos de literatura juvenil brasileira premiada (1978-1977)*. Tese (Doutorado) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista. Assis, p. 462, 2000.

CECCANTINI, João Luís Cardoso Tápias. *Conflito de gerações, conflito de culturas: um estudo de personagens em narrativas juvenis brasileiras e galegas*. *Letras de Hoje*, [S. l.], v. 45, n. 3, 2010. Disponível em: <https://revista-seletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/8125>. Acesso em: 28 maio. 2023.

COUTINHO, Luciana Gageiro. *Adolescência e errância: destinos do laço social no contemporâneo*. Rio de Janeiro: Nau: FAPERJ, 2009.

FERREIRA, Carlos Alberto de Mattos. *Freud e a fantasia: os filtros do desejo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

FREUD, Sigmund. *O poeta e o fantasiar*. In:

FREUD, Sigmund. *Arte, literatura e os artistas*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

FREUD, Sigmund completas, volume 18: *o mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. *Obras completas, volume 6: três ensaios sobre a teoria da sexualidade, análise fragmentária de uma histeria (“O caso Dora”) e outros textos (1902-1905)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

GREGORIN FILHO, João Nicolau. *Literatura juvenil: adolescência, cultura e formação de leitores*. São Paulo: Melhoramentos, 2011.

GREGORIN FILHO, João Nicolau. *Adolescência e literatura: entre textos, contextos e pretextos*. *Revista FronteiraZ*, São Paulo, n. 17, p. 110-120, dez. 2016.

KHÉDE, Sonia Salomão. *Personagens da literatura infanto-juvenil*. São Paulo: Editora Ática, 1986.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira: história & histórias*. São Paulo: Editora Unesp, 2022.

MARTHA, Alice Áurea Panteado. *Alice ainda mora aqui: narrativa juvenil contemporânea*. *Estudos de Literatura Contemporânea*, Brasília, n. 36, p. 31-44, jul./dez. 2010.

NASIO, Juan-David. *A fantasia: o prazer de ler Lacan*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

NOLL, João Gilberto. *Sou eu!* São Paulo: Scipione, 2009.

Submissão: maio de 2023

Aceite: julho de 2023

ANÁLISE DIALÓGICA DE DISCURSO: A LEITURA DE UM ARQUEOGENEALOGISTA

Pedro Anácio Camarano¹

Resumo: A Análise do Discurso (AD) é um campo da Linguística que não se limita ao estudo das estruturas de língua. Contudo, existem diferentes vertentes de análises discursivas, variando conforme noções teóricas e metodológicas. A Análise Dialógica de Discurso (ADD) é baseada nos postulados do Círculo de Bakhtin, a Arqueogenealogia é a AD feita a partir das premissas de Michel Foucault. Este ensaio objetiva demonstrar as aproximações e os distanciamentos entre essas duas vertentes. Para tal propósito, quatro questões são levantadas: o que é AD? Qual é a história da AD? Como a AD chegou ao Brasil? Como a ADD foi recebida por um arqueogenealogista? O percurso do texto é atravessado, inevitavelmente, pela AD concebida por Michel Pêcheux.

Palavras-chave: Análise do Discurso; Análise Dialógica de Discurso; Arqueogenealogia; Michel Pêcheux.

DIALOGICAL DISCOURSE ANALYSIS: THE READING OF AN ARCHAEOGENEALOGIST

Abstract: Discourse Analysis (AD) is a field of Linguistics that is not limited to the study of language structures. However, there are different aspects of discursive analysis, varying according to theoretical and methodological notions. The Dialogic Discourse Analysis (ADD) is based on the postulates of the Bakhtin Circle, the Archaeogenealogy is the AD made from the premises of Michel Foucault. This essay aims to demonstrate the similarities and differences between these two approaches. For this purpose, four questions are raised: what is AD? What is the history of AD? How did AD arrive in Brazil? How was ADD received by an archaeogenealogist? The course of the text is crossed, inevitably, by AD conceived by Michel Pêcheux.

Keywords: Discourse Analysis; Dialogic Discourse Analysis; Archaeogenealogy; Michel Pêcheux.

¹ Doutorando em Letras pela Universidade Estadual do Centro-Oeste (Unicentro). E-mail: magopac@hotmail.com

Palavrinhos iniciais

Este ensaio realiza-se em uma interface reflexiva entre a diferenciação de duas vertentes de estudos discursivos no Brasil: a Análise do Discurso baseada nos postulados do filósofo Michel Foucault, também chamada de Arqueogenealogia, e a Análise Dialógica de Discurso (ADD)², que está ancorada no que se convenciou chamar no Brasil de Círculo de Bakhtin.

É importante destacar, logo de início, que o que é discursivizado nacionalmente como Círculo de Bakhtin diz respeito a um grupo de, pelo menos, oito intelectuais russos (incluindo mulheres) que se reuniram regularmente em Leningrado (atual São Petersburgo), uma das cidades mais importantes da Rússia. Os primeiros encontros de alguns desses pensadores ocorreram antes de 1920, em outra cidade russa, Nével, e também, até chegar a Leningrado, passou pela cidade de Vitebsk.

A existência desses círculos de acadêmicos que discutiam múltiplas questões fundamentava o principal conceito de Bakhtin, o dialogismo. Pois nesse círculo ninguém era proprietário de nenhuma das idéias que circulavam, todas elas eram frutos de diálogo, portanto tinham uma gênese comunitária. Talvez esteja relacionado com esse fato a intrigante questão das obras dos membros do círculo que tem sua autoria questionada (ALESSANDRO, 2022, p.1).

Em contexto editorial, a teoria publicada do Círculo de Bakhtin dá crédito autoral a somente três integrantes do grupo: Pável Medviédév (1892-1938), Valentin Voloshinov

2 O ensaio é resultado de uma disciplina, ministrada pela Profa. Dra. Cristiane Malinoski, no segundo semestre de 2022, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Centro-Oeste (Unicentro), na qual tive a oportunidade de conhecer de forma mais hermética a chamada ADD.

(1895-1936) e Mikhail Bakhtin (1895-1975), e mesmo assim, há embaraçosas polêmicas sobre o verdadeiro autor de determinados livros.

No que tange à AD foucaultina, é interessante observar que seu desenvolvimento no Brasil é atravessado por um diálogo com a AD criada por Michel Pêcheux.

O que é Análise do Discurso?

Quando se fala em AD, a primeira coisa que se tem que ter em mente é que essa expressão refere-se, em primeiro plano, a uma metodologia de análise que pode ser aplicada nas mais diversas áreas de pesquisa. A AD resulta da intersecção de reflexões de várias esferas do conhecimento (História, Filosofia, Psicologia, Sociologia, Literatura), mas é efetivamente descrita e explicada dentro de uma ciência específica: a Linguística. Contudo, essa prática se distancia de análises puramente gramaticais, explorando elementos extralinguísticos, buscando identificar como as relações de poder estabelecidas em sociedades e momentos históricos específicos interferem na construção dos sentidos de materiais simbólicos.

Piovezani (2022, p.1) explica que a partir da segunda metade do século passado, a noção de discurso “passa a frequentar cada vez mais intensamente muitas áreas dos estudos linguísticos, tais como: teorias da enunciação, análises da conversação e múltiplas abordagens interacionistas, pragmáticas e textuais”. Isso nos leva a entender que a noção de discurso é utilizada em várias áreas dos estudos linguísticos quando estas “têm por fundamento comum uma crítica à linguística da língua e um desejo de estudar os fatos de fala: a produção de enunciados por locutores na situação real de comunicação” (Paveuau, 2006, p.173).

Piovezani (2022, p.1) esclarece também que, embora a AD possa se assemelhar

a essas disciplinas linguísticas, distingue-se delas principalmente por uma razão: “ela apenas se interessa por objetos empíricos, tais como textos e enunciados, na medida em que são uma via de acesso aos discursos, que efetivamente consistem em seu objeto”.

E o que seria o discurso? O discurso é compreendido como regras anônimas e históricas, que movem a sociedade, constituindo

o que pensamos e o que fazemos, o que falamos e o que sentimos. Isso porque o discurso controla o que se diz e as maneiras de dizer e ainda produz os sentidos das coisas ditas e os sentimentos partilhados por classes, grupos e sujeitos de uma sociedade (PIOVEZANI, 2022, p.1).

Logo, a AD é um modo singular de pensar na Língua, um modo de pensar que entende o discurso como centro de atenção e que, por meio de sua materialização (o enunciado em suas múltiplas manifestações), pode-se apreender as representações culturalmente construídas, capazes de constituir saberes, ideologias, modos de governar, verdades, subjetividades e resistências.

A expressão Análise do Discurso, entretanto, abarca um conjunto de empreendimentos científicos, de diferentes ordens teóricas e metodológicas. Em vista disso, Orlandi (2005, p.1) diz que a diversidade subjacente às várias disciplinas e vertentes oscila tanto em relação aos modos de abordagem, “quanto às tradições intelectuais definidas geograficamente (análise do discurso francesa, brasileira, mexicana, anglo-saxã etc.)”. Olhando por esse lado, a AD é, ao mesmo tempo, uma teoria e um método, permitidores da interpretação de textos orais, escritos e/ou multimodais nas suas relações com os sentidos circulantes na sociedade.

Levando em consideração as diversas formas de nomear e de se praticar a análise

de discursos (tais como a ADD, Arqueogenealogia, AD pecheutiana, Análise Crítica do Discurso, Análise de Discursos Comparativa, etc.) é possível falar em análises do discurso, mecanismos teórico-metodológicos diversos, porém sempre atrelados à Linguística, capazes de levar à compreensão de como as ideologias se materializam na linguagem, exercendo influência nos modos de pensar, ser e expressar-se.

Histórico da AD

Segundo Charaudeau e Mangueneau (2002, p.41), é muito difícil traçar a história da AD, “pois não se pode fazê-la depender de um ato fundador, já que ela resulta, ao mesmo tempo, da convergência de correntes recentes e da renovação de práticas de estudos muito antigos”. Por isso, Paveau (2006, p.202) diz que querer fazer a história da AD é uma tarefa muito complexa, visto que “ela nasceu de encontros e de evoluções, que foram produzidos em contextos epistemológicos e ideológicos particulares”.

Um linguista que teve papel importante na emergência da AD é o francês Émile Benveniste (1902-1976). Sobre o discurso, este autor escreveu em Problemas de Linguística Geral: “Observar-se-á sobretudo, porém, que todo o trabalho do lingüista se apóia realmente sobre o discurso, implicitamente assimilado à língua” (BENVENISTE, 1976, p.11).

Fiorin (2017b) ensina que Benveniste formula uma teoria da enunciação, que a concebe como uma instância de mediação entre a língua e a fala. Essa instância seria o ato de por a língua em funcionamento. “Assim, ele cria um novo objeto para a linguística: o discurso. Até então, a maior unidade de que se ocupava a linguística era o período. O discurso é a produção social da linguagem” (Fiorin, 2017b, p.973).

Indursky (2006) escreve que para Benveniste, passa-se da frase para a enunciação, que envolve alguns elementos externos:

Esse locutor está necessariamente situado em um contexto de situação que determina o tempo da enunciação (agora) e o espaço da enunciação (aqui), ou seja, a enunciação supõe sempre os interlocutores e está datada e situada no espaço. Com tais características, podemos perceber que a enunciação é bastante fugaz, pontual, mas pode ser examinada através de seu produto, o enunciado, que, em meu entendimento, carrega indelevelmente as marcas de sua enunciação. (...) A Teoria da Enunciação permite-nos ultrapassar os limites internos ao texto, pois ela convoca o contexto situacional em que o locutor está inscrito ao produzir o texto, bem como leva em contra também o interlocutor (INDURSKY, 2006, p.53).

Entretanto, Flores e Endruweit (2012) demonstram que em Benveniste o termo discurso é ambíguo, podendo ser entendido, inclusive, como sinônimo de enunciado.

Por outro lado, conforme ensina Paveau (2006), anterior a Benveniste, há o Círculo de Bakhtin, para quem a concepção de linguagem é interativa e implica considerar a enunciação.

Para ele um signo não existe senão em seu funcionamento social, a materialidade e a idealidade de um todo. Ele não distingue o enunciado e sua enunciação, trata-se para ele de um único e mesmo dado, “o enunciado-enunciação”, que é uma “forma-sentido”. Cada forma é portadora de sentido e esse sentido é proveniente de uma produção social. Nem sistema abstrato, nem expressão individual, a linguagem humana pode apenas ser compreendida se ancorada na dimensão social de sua origem (PAVEAU, 2006, p.175).

Contudo, pode-se, por assim dizer, que é o linguista americano Zellig Harris (1909-1992) quem está na gênese dos estudos

discursivos. De acordo com Paveau (2006), a expressão *discourse analysis* foi criada por ele em 1952. Porém, como explica Faraço (2003, p.248), a AD não seria para Harris um novo método, mas a expansão “do velho método a um novo objeto, objeto que, no fundo, se distingue do velho objeto apenas na sua extensão. Continua sendo um objeto recortado no estritamente lingüístico e analisado exclusivamente em sua imanência”.

Nas palavras de Orlandi (2020), Harris consegue livrar a análise do texto do viés conteudista, mas para fazê-lo, reduz o texto a uma frase longa.

Isto é, caracteriza sua prática teórica no interior do que chamamos isomorfismo: estende o mesmo método de análise de unidades menores (morfemas, frases) para unidades maiores (texto) e procede a uma análise linguística do texto como o faz na instância da frase (ORLANDI, 2020, p.18).

Por isso, Mendes e Silva (2005, p.18) chega à conclusão de que a obra de Harris acaba por “torna-se limitada à Análise do Discurso porque não foi capaz de refletir sobre a significação e as considerações sociohistóricas”.

De qualquer forma, a expressão *discourse analysis*, criada por Harris nos anos 50, sofreu apropriação de vários pensadores que, apesar das diferentes abordagens, parece ter um entendimento em comum: “na análise do discurso, procura-se compreender a língua fazendo sentido, enquanto trabalho simbólico, parte do trabalho social geral, constitutivo do homem e da sua história” (ORLANDI, 2020, p.15); logo, leva-se em conta as condições sociohistóricas de produções dos enunciados.

Parece haver um consenso entre os estudiosos da Linguística de que a França do final dos anos 1960 foi definitiva para o estabelecimento da AD. Um grupo de intelectu-

ais, tendo o filósofo francês Michel Pêcheux (1938-1983) como centro, desenvolveu o projeto de uma teoria do discurso. Assim, entre os pioneiros da AD de corrente francesa estavam: Denise Maldidier, Régine Robin, Claudine Normand, Jacques Guilhaumou, Paul Henry, Jean-Jacques Courtine, Michel Plon, Françoise Gadet, Élisabeth Roudinesco, Jacqueline Authier-Revuz, Jacques Guilhaumou, entre outros.

A construção teórica da AD de linha pecheutiana, iniciada na década de 1960 e que tem seu apogeu na França na década de 1980, é marcada por deslocamentos. Conforme ensinam Fernandes e Sá (2021), o próprio Pêcheux em um texto sintetiza essas mudanças em três épocas, que refletem as revisões teóricas e mudanças em seu pensamento. “Essas três épocas não se definem precisamente por uma divisão cronológica, elas refletem essencialmente a elaboração e reelaboração dos conceitos que constituem o aparato teórico desse campo do saber” (Fernandes; Sá, 2021, p.111). Não especificarei cada uma dessas três fases, mas descreverei as características do contexto (epistemológico e sociopolítico) na emergência da AD na França.

Segundo Gregolin (2005) anterior a década de 1960 algumas tendências dentro das teorias da linguística entraram em embate, se estabelecendo “com” ou “contra” Saussure. Entretanto, destaca a autora, no início dos anos 1960, com Pêcheux e seu grupo, ganha força uma nova corrente, que se constituiu pela releitura de Marx (feita por Louis Althusser), de Freud (feita por Jacques Lacan) e de Saussure (feita por Michel Pêcheux).

A Análise do Discurso francesa surge nesse contexto, como disciplina transversal fortemente marcada por essa conjuntura epistemológica. (...) Ocorre, nesse período (que vai de 1960 a 1975) uma reestruturação glo-

bal de rede de afinidades disciplinares em torno da Linguística. Essa reestruturação foi obra do estruturalismo, que marcou o fim da hegemonia filosófica da fenomenologia e do existencialismo, com o aparecimento da antropologia estrutural, a renovação da epistemologia e da história das ciências, a psicanálise antipsicologista, novas formas de experimentação na escrita literária, a retomada da teoria marxista. Quando as três teorias se encontraram (psicanalítica, marxista, linguística/antropológica), criou-se um efeito subversivo, que trazia a promessa de uma revolução cultural (GREGOLIN, 2005, p.103).

Por outro lado, o próprio contexto sociopolítico afetou a epistemologia, tornando as teorias lugares de intervenção ideológica. Mas, pode-se perguntar: e qual era o contexto sociopolítico? As pesquisas indicam que toda essa nova forma de pensar está atrelada ao movimento Maio de 68, que se refere a um conjunto de eventos ocorridos na década de 60.

De modo geral, jovens de diversos países, “influenciados pelo movimento estudantil francês e com motivações variadas, resolveram questionar as estruturas sociais em que viviam” (IGNACIO, 2019, p.1). Porém, a história do maio de 68 não pode ser compreendida sem situar um contexto histórico anterior: no auge da ascensão fascista europeia dos anos 1930, assistiu-se no contexto francês uma coligação de partidos políticos de esquerda.

Essa época é marcada pelos grandes comícios populares, onde se tornam centrais interrogações sobre questões de cultura popular e proletária, de direitos dos trabalhadores (férias e folgas pagas, férias escolares, etc.) e de direito ao lazer. É a época ainda do nascimento de uma cultura da greve (...). Reivindica-se o exercício do lazer ativo, fazem-se greves festivas. (...) Com o papel de um pivô importante, o PCF [Partido Comunista Francês] transmite temas oriundos diretamente dos ideais soviéticos, e a mobilização nasce de um entrecruzamento entre intelectuais, artistas e

operários de esquerda, sob os lemas de uma “nova política cultural” ligada a uma “frente unida antifascista” (MIGUEL, 2018, p.933-934).

A Segunda Guerra Mundial, iniciada em 1939, interrompe esse processo, marcando um retorno à ordem. Nesse segmento, até chegar em maio de 68, foram ocorrendo uma série de eventos no mundo, culminando em um desejo de contracultura: o final da Segunda Guerra Mundial (em 1945) criou um sentimento de otimismo e esperança; Rosa Parks, em 1955, recusa-se a ceder o seu lugar no ônibus a um homem branco, tornando-se o estopim do movimento da luta antissegregacionista; Elvis Presley explode em 1956 e com ele novos comportamentos (nessa mesma esteira, posteriormente, vem Beatles, Rolling Stones e Bob Dylan); surge o movimento beat em meados de 1959 com um conjunto de manifestações artísticas de resistência; o movimento feminista entra em sua segunda onda em 1960, com pautas relacionadas ao da discriminação e a completa igualdade entre os gêneros.

Outros fatores são descritos por Tony Judt. Segundo este historiador britânico, em meados dos anos 60, “o impacto social da explosão demográfica ocorrida no pós-guerra era sentido por toda parte. A Europa parecia estar lotada de jovens” (JUDT, 2007, p.1). Desse modo, o contingente estudantil era mais elevado do que nunca e tudo vivia lotado: bibliotecas, salas de aula, refeitórios, etc.

O que resultou no maio de 68 teve início no outono de 1967, em Nanterre (...) os alojamentos estudantis daquela área abrigavam uma população flutuante de estudantes (...) A administração do campus de Nanterre fazia vista grossa, para evitar maiores problemas (...). Mas, em janeiro de 1968 (...) ameaçou tomar medidas disciplinares contra um aluno (...) que havia insultado um ministro que os visitava. Outras reclamações foram feitas e,

em 22 de março, depois que estudantes atacaram o prédio da American Express, no centro de Paris, e foram parar na cadeia (...). Duas semanas mais tarde, o campus de Nanterre foi fechado, após novos confrontos entre os alunos e a polícia, e o tal movimento (...) foi deslocado (...) para Sorbonne, no centro de Paris. (...) A ocupação estudantil da Sorbonne, as barricadas nas ruas e a luta contra a polícia (...) foram comandadas por representantes da Juventude Comunista Revolucionária (...), por membros de diretórios estudantis e de sindicatos de jovens docentes. (JUDT, 2007, p.1).

Segundo Marlon Miguel, quem estudou e trabalhou na Université Paris 8, enquanto ocorria esse movimento dos alunos, quase ao mesmo tempo, o movimento operário invadiu usinas e desencadeou a greve geral mais longa da história do país. Sendo assim, os movimentos (estudantil e operário) constituem os dois grandes eixos do maio de 68 parisiense, tendo como plano de fundo a recusa do governo autoritário do então presidente Charles de Gaulle e o “questionamento do ensino e da pedagogia vigentes, a problematização dos costumes tão rígidos e fechados, o autoritarismo generalizado” (MIGUEL, 2018, p.936).

Os contextos, epistemológico e sociopolítico, permitem entender o que disse Jean-Jacques Courtine numa entrevista: “Os fundadores da AD eram gente de esquerda, marxistas além do mais, militantes comunistas na maioria, não é possível omitir isso. Era o caso de Pêcheux e de todos aqueles que lhe eram próximos” (NUGARA, 2010, p. 2).

Todavia, cabe lembrar que não só Pêcheux está na emergência da AD francesa, Michel Foucault também. E, apesar de ter sido filiado ao PCF, Foucault se distancia drasticamente do marxismo.

No início de tudo, em 1969, dois livros defendem procedimentos analíticos de como se fazer AD: Análise Automática do Discurso, de Pêcheux, e Arqueologia do

Saber, de Foucault. Entre eles grandes diferenças podem ser percebidas - Pêcheux está pensando em ideologia, Foucault em epistemes; Pêcheux fala de condições de produção, Foucault fala de condições existenciais; Pêcheux trabalha com sequência linguística, Foucault com série enunciativa; Pêcheux entende o sujeito do enunciado como assujeitado, Foucault entende o sujeito do enunciado como um lugar determinado e vazio que pode ser ocupado por indivíduos diferentes.

O Círculo de Bakhtin desenvolveu-se em outra conjuntura, como veremos mais a frente.

Como a AD chegou ao Brasil?

Os primeiros passos da AD no Brasil foram dados pelo dramaturgo Carlos Henrique de Escobar Fagundes, quem foi professor assistente de 1969 a 1976 na Escola de Comunicação da UFRJ de disciplinas como Fundamentos Linguísticos e Epistemologia da Comunicação. Em entrevista, este pesquisador, conta que durante o regime militar (1964-1985), ensinava “Pêcheux e Althusser” (ROSA, 2019, p. 204).

Gregolin (2007) confirma a contribuição pioneira da Escobar Fagundes para a AD no Brasil. Segundo a professora, livre docente em AD,

Entre 1966 e 1974 – e, portanto, durante o período da ditadura militar brasileira – Carlos Henrique de Escobar, junto com um grupo de intelectuais da esquerda militante brasileira, escreveu insistentemente pela instauração do debate das ideias althusserianas. Essa defesa tinha como objetivo esboçar um programa teórico que, assentado na leitura de Althusser-Herbert-Pêcheux, delineava uma proposta de “análise do discurso” no Brasil (GREGOLIN, 200, p.32).

De acordo com Kogawa (2012), dentre os intelectuais que participavam das discus-

sões com Escobar Fagundes estavam Aluísio Ramos Trinta, Eduardo Mattos Portella, Emmanuel Carneiro Leão, José Paulo Moreira da Fonseca e Sérgio Paulo Rouanet.

Conforme indícios deixados por Gregolin em entrevista, a AD só consegue se firmar no Brasil no final da década de 1970, quando o país começou a ter certa abertura política. Gregolin, assim diz:

Eu participei do primeiro momento, que foi a chegada da AD no Brasil, quando fiz cursos com a professora Eni Orlandi na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Ela na verdade foi a pessoa que mostrou para nós a existência dessa linha de pesquisa num primeiro curso que ministrou no Brasil em 1978/1979 (OLIVEIRA et al, 2018, p. 201).

Em outro trecho da entrevista, a professora informa:

Ela [a AD] chega trazendo fortemente as questões políticas para o campo das Letras e, aqui no Brasil, vai se instituir dentro do campo dos Estudos da Linguagem. Na França não, na França a AD não era feita por linguistas, era feita por filósofos, historiadores. Aqui no Brasil, então, já vai ter essa diferença, porque ela vai começar no campo das Letras e vai ser muito problemática a sua relação com as outras áreas da Linguística (OLIVEIRA et al, 2018, p. 202-203).

Em outra entrevista, Gregolin traz mais um nome importante:

Ao mesmo tempo, nessa mesma época dos anos 1980, eu cursei duas disciplinas fundamentais oferecidas pelo programa de pós-graduação em Linguística da Unicamp, sobre “análise do discurso”: a primeira, oferecida pelo professor Haquira Osakabe e a segunda pela professora Eni Orlandi. (...) Em sua disciplina, Osakabe (...) nos indicou muitas leituras sobre Análise do Discurso francesa e Retórica. A segunda disciplina, ministrada pela professora Eni Orlandi, plantava as bases da análise de discurso pecheutiana no Brasil,

discutindo centralmente as balizas marxistas (ou, mais precisamente, marxistas-althusserianas) das propostas de Michel Pêcheux (NÁVARRO; SARGENTINI, 2022, p.22).

Em entrevista, Antonio Alcir Bernárdez Pécora, professor livre-docente da Unicamp, discípulo de Osakabe, confirma a contribuição de Osakabe para a AD: “Em março de 1975, me tornei monitor de sua disciplina de Análise do Discurso, o que se repetiu durante os quatro semestres seguintes” (SUGIMOTO, 2013, p.1).

Esses três professores (Carlos Henrique de Escobar Fagundes, Eni Orlandi e Haquira Osakabe) foram os principais responsáveis pelo início da disseminação da AD no Brasil.

AD em perspectiva de Michel Foucault

Michel Foucault, diferentemente de Michel Pêcheux, nunca propôs uma área do conhecimento denominada AD. Quando se fala em AD em perspectiva foucaultiana toma-se como base o livro *Arqueologia do Saber*, no qual Foucault explica os procedimentos analíticos utilizados em seus livros anteriores: *A história da loucura na Idade Clássica* (1961), *O nascimento da clínica* (1963) e *As palavras e as coisas* (1966).

Embora estivesse trabalhando com a AD, uma AD bem diferente da teorizada por Pêcheux, a expressão Análise do Discurso só foi efetivamente utilizado por Foucault em 1973, quando o filósofo esteve no Brasil para proferir conferências na PUC-RJ, que mais tarde foram transcritas e transformadas no livro *A verdade e as formas jurídicas*. Nesta ocasião, ao falar dos três temas de suas pesquisas, ele enuncia que o primeiro eixo refere-se à pesquisa histórica: “Em primeiro lugar, uma pesquisa propriamente histórica, ou seja: como se puderam formar domínios de saber a partir de práticas sociais?” (FOUCAULT, 2002, p.7). O segundo eixo é “um eixo

metodológico, que poderíamos chamar de análise dos discursos” (Foucault, 2002, p.9). O terceiro eixo consiste em uma reelaboração da teoria do sujeito.

Seria interessante tentar ver como se dá, através da história, a constituição de um sujeito que não é dado definitivamente, que não é aquilo a partir do que a verdade se dá na história, mas de um sujeito que se constitui no interior mesmo da história, e que é a cada instante fundado e refundado pela história (FOUCAULT, 2002, p. 10).

Com base na *Arqueologia do Saber*, mas também na leitura de todos os livros de Foucault, identificando cada passo teórico-metodológico dado, Maria do Rosário Gregolin (docente aposentada, colaboradora do Departamento de Lingüística, da UNESP-Araraquara) introduziu a vertente foucaultiana da AD no Brasil. Porém, a iniciativa não foi fruto de uma simples epifania: um fato importantíssimo sobre a constituição dos estudos discursivos foucaultianos no Brasil é a leitura que Gregolin faz de Jean-Jacques Courtine em 1981.

Gregolin nesse período estava cursando o doutorado e frequentava a biblioteca da Unesp. Não havia computador, o trato era diretamente com os acervos. Nessa jornada, a professora encontrou coleções da revista francesa *Linguagens*, na qual havia sido publicadas informações sobre Courtine.

O trabalho de Courtine interroga a história das práticas comunistas por meio da análise da heterogeneidade constitutiva de sua discursividade. Essa abordagem é possibilitada pela apreensão das ideias de Foucault, principalmente do seu conceito de “formação discursiva” (...). A partir dessa releitura que Courtine faz da *Arqueologia do saber* os estudos franceses encaminham-se para a abordagem da alteridade, da heterogeneidade, das diferentes materialidades do discurso. Essa contribuição nos é apresentada no segun-

do movimento, denominado “Jean-Jacques Courtine: o percurso de um agrimensor”, que desvela ao leitor a importância desse estudioso francês para as transformações nos dispositivos da análise de discurso. Os trabalhos de Jean-Jacques Courtine promoveram vários deslocamentos teórico-metodológicos: desde a clássica publicação do estudo sobre o discurso comunista endereçado aos cristãos (Langages 62, em 1981), em que redefine criticamente os métodos e procedimentos analíticos a partir de um novo conceito de formação discursiva, seu pensamento não parou de produzir transformações no campo (GREGOLIN, 2015, p.14).

Jean-Jacques Courtine, quem fez parte do grupo de Pêcheux, é professor na Sorbonne (Universidade de Paris III), uma das universidades mais antigas e prestigiadas do mundo e já ocupou cargos como professor de Estudos Culturais na University of Southern California. É autor de vários livros, dentre eles: História das emoções, História da virilidade e Decifrar o Corpo: Pensar com Foucault.

é um dos principais críticos e continuadores da análise do discurso feita na França enquanto Pêcheux ainda produzia, e também após sua morte. (...) A partir de meados dos anos 1990, Courtine afasta-se, em alguma medida, do lugar institucional atribuído à análise do discurso na França, pelo fato de discordar de alguns trabalhos (MAZZOLA, 2015, p. 97-98).

Gregolin diz ter acendido algumas luzes para ela a partir das leituras da revista Langages:

Primeira luz: pela primeira vez, eu lia um texto de Michel Pêcheux em que ele parecia não ter só certezas (talvez eu tenha me enganado nas minhas leituras anteriores, mas ele parecia sempre tão certo daquilo que afirmava...) em relação aos trabalhos da AD francesa (...). Segunda e tão importante quanto a primeira luz: Courtine trazia as propostas de Michel Foucault para o centro da AD francesa. Era

a partir dele e da Arqueologia do Saber que Courtine discutia o conceito de enunciado, de formação discursiva, de memória discursiva... e abria para mim a possibilidade de pensar em uma “análise do discurso” com Michel Foucault. Entretanto, era apenas um vislumbre, minhas leituras de Foucault e de Pêcheux eram ainda incipientes. (...) Foi preciso caminhar muito, depois do doutorado, para que algo começasse realmente a fazer sentido. Foram inúmeras leituras, durante a década de 1990 até chegar o momento de desconstruí-las para reorganizá-las. (...) Foi assim, (...) que, no final dos anos 1990, iniciou-se a constituição do Grupo de Estudos em Análise do Discurso de Araraquara, o GEADA-UNESP, coordenado por mim e constituído por meus orientandos formais e informais (NAVARRO; SARGENTINI, 2022, p.22).

Em outro trecho desta entrevista, ela completa:

E aí foi uma construção compartilhada entre os pesquisadores que participaram do GEADA e produziram seus trabalhos de tese em que a presença de Foucault se tornava cada vez mais proeminente. Com isso, foram explicitadas várias questões: a descrição arqueológica, as articulações do discurso com a História, as relações entre saberes e poderes na análise de objetos discursivos heterogêneos (o literário, o jurídico, o midiático etc.). E, além disso, após o doutorado, os pesquisadores do GEADA - que eram professores em universidades de vários lugares do Brasil - voltaram para suas instituições e criaram uma rede de outros grupos de pesquisa. Foram e são muitos esses grupos, instalados em praticamente todas as regiões brasileiras e que construíram com seus trabalhos o campo da análise de discurso com Michel Foucault (NAVARRO; SARGENTINI, 2022, p.28).

Enfim, os trabalhos de Jean-Jacques Courtine serviram de condições de possibilidades para que Gregolin desenvolvesse no Brasil uma escola de estudos discursivos foucaultianos. Além disso, diversos pesquisadores que fizeram, e ainda fazem parte

de seu círculo, ajudaram a desenvolver os pressupostos teóricos do que denomina-se de Arqueogenealogia. Dentre estes, estão: Vanice Sargentini, Regina Baracuhy, Pedro Navarro, Nílton Milanez, Cleudemar Fernandes, Antônio Fernandes Júnior, Carlos Piovezani, Luzmara Curcino, Ivânvia Neves, Denise Witzel, João Kogawa, Amanda Braga e Israel de Sá, Francisco Vieira da Silva, dentre tantos outros.

AD em perspectiva do Círculo de Bakhtin

Como dito no início do texto, existe grande polêmica sobre quem é o verdadeiro autor de determinados livros escritos pelos integrantes do Círculo de Bakhtin. Contudo, uma coisa é certa, só três dos intelectuais recebem crédito de autoria: Pável Medviédev, Valentin Voloshinov e Mikhail Bakhtin.

Pável Nikoláievitch Medviédev foi teórico e historiador da literatura, crítico literário, professor da Universidade de Leningrado. Medviédev recebe o crédito de ser o autor de *O Método Formal nos Estudos Literários*, publicado em 1928. Silva e Puzzo (2014) em resumo e análise do livro, chamam atenção para o fato de que, na ADD, quando se fala do arcabouço teórico elaborado pelo Círculo, é necessário saber que esse arcabouço foi elaborado pelo conjunto dos intelectuais. Assim sendo, o conceito de gêneros do discurso³ trabalhado por Bakhtin no ensaio *Os gêneros do discurso*, da década de 1950, presente na coletânea *Estética da criação verbal*, já havia sido rascunhada por Medviédev em *O Método Formal nos Estu-*

3 Para Círculo de Bakhtin, os gêneros do discurso “resultam em formas-padrão ‘relativamente estáveis’ de um enunciado, determinadas sócio-historicamente. O autor refere que só nos comunicamos, falamos e escrevemos, através de gêneros do discurso. Os sujeitos têm um infindável repertório de gêneros e, muitas vezes, nem se dão conta disso. Até na conversa mais informal, o discurso é moldado pelo gênero em uso” (SIGNOR, 2008, p.1).

dos Literários.

Valentin Nikoláievitch Volóchinov foi um filósofo, músico, linguista e crítico literário. Lecionou no ILIAZV (Instituto da História Comparada das Literaturas e Línguas do Ocidente e Oriente), em Leningrado. A ele passou a ser atribuída nos últimos anos a autoria de *Marxismo e filosofia da linguagem*, de 1929, onde aparecem a noção de dialogismo/signo ideológico⁴.

Grillo e Américo (2017) tecem informações importantes sobre este autor. As pesquisadoras, que foram em 1995 para Moscou estudar os arquivos de Volóchinov, voltaram em 2016 à Rússia e à Filial de São Petersburgo do Arquivo da Academia Russa de Ciências, onde consultaram os documentos do ILIAZV. Nos arquivos, foram encontrados uma série de relatórios nos quais Volóchinov faz diversas anotações. Neles foi possível identificar um modo de trabalho: Volóchinov primeiramente publicava um extenso artigo em revista, para depois ser expandido em um livro com a mesma temática. Os planejamentos, de forma geral, indicam que as ideias compartilhadas no Círculo proporcionou que Volóchinov, Bakhtin e Medviédev se beneficiassem de teorias em obras posteriormente publicadas.

Mikhail Mikhailovich Bakhtin foi um filósofo, o membro do Círculo mais conhecido e reverenciado. Dentre as obras publicadas em seu nome estão: *Cultura Popular na Idade Média: o contexto de François Rabelais* (de 1941), onde aparecem as noções de dialogismo e carnavalização⁵, e *Estética*

4 O dialogismo (relações dialógicas) é uma noção complexa desenvolvida pelo Círculo de Bakhtin. Podemos compreendê-la como a base da interação social, descrevendo-o, mais ou menos assim: todo texto se situa num encontro de vários textos dos quais ele é tanto releitura, quanto uma resposta. Assim, o sujeito, ao se deparar com outros enunciados, interage com os discursos num ato responsivo, concordando ou discordando.

5 “Na concepção de Bakhtin a carnavalização não é um esquema externo e estático que se sobrepõe a

da Criação Verbal, obra póstuma (de 1979), na qual aparecem reflexões sobre os gêneros discursivos e sobre o enunciado⁶.

De acordo com Alessandro (2022), Bakhtin pertenceu a uma família nobre que valorizava muito a educação, por isso, desde criança, recebeu um bom ensino. Em 1918, o filósofo da linguagem se forma no curso superior pela Faculdade Filológico-Histórica, “período das muitas guerras civis e revoluções russas” (ALESSANDRO, 2022, p.1). Como Bakhtin não estava envolvido diretamente⁷, mudou-se para Nevel. Lá foi professor de uma escola secundária e enredou-se com a primeira formação Círculo, que já contava com a presença de Volóchinov e Matvei Kagan (o líder). Depois mudou-se para Vitebsk e, por fim, para Leningrado.

As reuniões cessariam com o crescimento da repressão por parte do governo russo aos movimentos suspeitos. Embora a obra dos membros do grupo, em geral, não suscitasse desconfiança, Bakhtin foi condenado ao exílio por envolvimento em grupos de discussão suspeitos, como era o caso de três grupos de discussão de filosofia da religião que ele possivelmente se envolvera (...). Ao ser exila-

um conteúdo acabado, mas uma forma flexível de visão artística, uma espécie de princípio holístico que permite descobrir o novo e o inédito. O carnaval na concepção do autor é o locus privilegiado da inversão, onde os marginalizados apropriam-se do centro simbólico, numa espécie de explosão de alteridade, onde se privilegia o marginal, o periférico, o excludente. O espetáculo carnavalesco – sem atores, sem palco, sem diretor - derruba as barreiras hierárquicas, sociais, ideológicas, de idade e de sexo. Representa a liberdade, o extravasamento; é um - mundo às avessas no qual se abolem todas as abscissas entre os homens para substituí-las por uma atitude carnavalesca especial: um contato livre e familiar entre os homens” (SOERENSEN, 2011, p.320).

6 O enunciado dentro da concepção do Círculo de Bakhtin é atrelado à noção de enunciação. Diz respeito ao processo interativo da situação da comunicação, mas envolve outros elementos, como o diálogo.

7 “Tal posição de neutralidade política seria um traço marcante em toda a vida do pensador” (ORNELLAS, 2010, p.1).

do em 1930, Bakhtin é acusado de corromper os jovens, e não pelo que ele escreveu (ALESSANDRO, 2022, p.1).

Alessandro (2022) chama atenção para o fato de que, apesar da condenação de Bakhtin estar relacionada com questões religiosas, os estudiosos do Círculo de Bakhtin no Brasil pouco falam a esse respeito. No entendimento deste autor, Bakhtin fazia parte de uma intelligentsia religiosa, isto é, um sentimento que pairava sobre os intelectuais russos contemporâneos de Bakhtin, que se baseava em relacionar a teologia com diferentes disciplinas, o que indica que os movimentos nos quais Bakhtin estava envolvido “não somente não viam oposição entre religião e ciência, ou religião e revolução, como pelo contrário, tinham a religião em altíssima estima” (ALESSANDRO, 2022, p.1).

Bakhtin teve que ficar em exílio no Cazaquistão de 1930 a 1945.

Em agosto de 1934 terminou o exílio de Bakhtin, mas ele continuou em Kustanai (...) não era permitida a residência de condenados ou ex-condenados políticos em cidades como Leningrado ou Moscou. (...) Após o término da Guerra, a Rússia ficou em estado de destruição, mas para Bakhtin, finalmente, acontece uma reviravolta em sua carreira. Ele defende sua tese. (...) Seu nome tornou-se mais conhecido e ele transformou-se num professor bastante popular. Com a morte de Stalin, em 1953(...) Muitos erros cometidos durante o regime stalinista são reparados. (...) O pós-stalinismo trouxe para Bakhtin, enfim, o reconhecimento com o cargo de chefe do Departamento de Russo e Literatura estrangeira (...). Não fosse o agravamento de sua saúde e da saúde de sua esposa, Bakhtin não teria mudado para Moscou em busca de tratamento médico. (...) Em 1971, sua esposa faleceu. No ano seguinte, ele perde a mobilidade (...). (...) Bakhtin passou seus últimos anos em uma cama, dedicando seu tempo à revisão de tudo que escreveu (ORNELLAS, 2010, p.1).

De acordo com Orlellas (2010), o precursor das idéias de Bakhtin no Brasil foi Boris Solomonovitch Schnaiderman, um tradutor, escritor e ensaísta de origem ucraniana, e brasileiro naturalizado. Schnaiderman, mesmo sem ter estudado formalmente Letras, foi escolhido para iniciar o curso de Língua e Literatura Russa da USP, em 1960, instituição onde permaneceu até sua aposentadoria, em 1979, e pela qual recebeu o título de Professor Emérito em 2001.

Orlellas (2010) divulga uma lista de professores que utilizaram referências bibliográficas do Círculo de Leningrado entre os anos de 1971 a 1984, tendo como o pioneiro, justamente, Schnaiderman.

Ainda assim, estudar e divulgar a teoria do Círculo não constitui uma proposta discursiva de análise. No texto *Círculo de Bakhtin: uma Análise Dialógica de Discurso*, Paula (2013) elucida diversas questões sobre esse tema. Explica, por exemplo, que ninguém pode afirmar que o Círculo de Bakhtin propôs uma análise do discurso, mas que o pensamento dos intelectuais que compunham o grupo representa uma base sólida para os estudos discursivos. Por esta razão, Paula (2013) entende que o conjunto das obras do Círculo motivou o nascimento de uma análise dialógica do discurso.

A leitura de Paula (2013) leva-nos à compreensão de que no início do capítulo O discurso em Dostoiévski do livro *Problemas Da Poética de Dostoiévski*, de 1929, é possível encontrar uma explicação para isso.

Intitulamos este capítulo “O discurso em Dostoiévski” porque temos em vista o discurso (...) e não a língua (...). Por esse motivo as nossas análises subsequentes não são linguísticas no sentido rigoroso do termo. Podem ser situadas na metalinguagem, subentendo-a como um estudo – ainda não constituído em disciplinas particulares definidas – daqueles aspectos da vida do discurso que ultrapassam –

de modo absolutamente legítimo – os limites da linguística. As pesquisas metalinguísticas, evidentemente, não podem ignorar a linguística (...) (BAKHTIN, 1981, p. 181).

O termo metalinguagem, tomado como a abertura para uma possibilidade de estudo ainda não sistematizado, possibilitou o entendimento de uma análise dialógica do discurso.

Conforme Franco et al (2019, p.277), a teoria do Círculo de Bakhtin é lida em diversas áreas e em diversos países, mas que é no Brasil, mais especificamente, com Beth Brait⁸ que surge a denominação *Análise Dialógica do Discurso*.

Para a ADD a linguagem sustenta-se na comunicação dialógica daqueles que a usam. “Toda a vida da linguagem, seja qual for o seu campo de emprego (a linguagem cotidiana, a prática, a científica, a artística, etc.), está impregnada de relações dialógicas” (BAKHTIN, 1981, p. 182).

As leituras sobre a ADD indicam o protagonismo de algumas pesquisadoras, são elas: Beth Brait, Luciane de Paula, Sheila Camargo Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. E, como destaca Fiorin (2017a, p.170), Carlos Alberto Faraco é considerado “um dos maiores especialistas brasileiros na obra de Mikhail Bakhtin”. Além disso, chama atenção a produção e disseminação da análise dialógica do discurso feita por Grenissa Bonvino Stafuzza.

Como a ADD foi recebida por um arqueogenealogista?

Na posição de arqueogenealogista, num primeiro momento, o que mais chamou atenção foi como as reflexões dos integrantes do Círculo de Bakhtin, por volta da década de 1920 na Rússia, aproximam-se do

⁸ Professora aposentada da Universidade de São Paulo.

raciocínio de dois intelectuais franceses nos anos 60. É normal haver essas aproximações entre Michel Foucault e Michel Pêcheux, afinal de contas, eram contemporâneos, tendo inclusive estudado na mesma instituição.

Foucault nunca citou Mikhail Bakhtin ou seus companheiros, o que não é estranho, já que ele também nunca citou Pêcheux. De outro lado, Pêcheux que só passou a mencionar Foucault na segunda fase da AD por ele desenvolvida, cita o pensamento do Círculo de Bakhtin apenas no terceiro momento, já próximo dos anos 809.

Dentro dos estudos discursos no Brasil, seja de perspectiva do Círculo, seja na perspectiva de Foucault, há o entendimento de que a língua tem significação, que é o significado das palavras e expressões no sistema da língua, “enquanto o discurso cria sentido, ou seja, faz as palavras e expressões da língua irem além dos significados registrados no dicionário” (SOBRAL e GIACOMELLI, 2022, p. 1078). Assim, na AD não se pode entender o discurso sem a língua, mas também não se pode entender o discurso, sem levar em conta que a produção do enunciado (materialidade do discurso) vai além da língua.

Sobre isso, a ADD trabalha a diferença entre significação e tema.

As frases, assim, têm significação, o que tem a ver com as partes repetíveis da língua (o sistema), que é uma das bases dos enunciados. Os enunciados, por sua vez, têm aquilo que a ADD chama de tema. A significação das palavras é mobilizada nos enunciados para produzir o tema dos enunciados. O tema se refere ao enunciado como um todo e não a partes dele. Assim, se uma pessoa diz a outra “Vá para o inferno!”, podemos entender a frase como frase de alguém que diz “Vá para

9 Não estou a sugerir que houve apropriação de ideias ou algo do tipo, mas sim que contextos diferentes não foram entraves para formas similares de entendimento do discurso. Por outro lado, com o aprofundamento da noção de dialogismo, passei acreditar que todos estão, inevitavelmente, numa situação de limbo, no que diz respeito à questão de autoria.

o inferno!” a outra. Nesse caso, entendemos a frase, mas não podemos entender o tema só com isso. Há mais coisas envolvidas. Só podemos entender o tema se soubermos como a pessoa disse “Vá para o inferno!”: como ofensa a alguém ou como brincadeira com alguém; se irritada com seu chefe e se demitindo; se ela simplesmente exclamou isso por se espantar com algo que lhe contaram; etc. Temos de saber onde, quando, quem, como e a quem algo foi dito para entender o que foi dito, ou seja, para além da frase simplesmente. A frase é da língua, e o enunciado é do discurso, sendo, portanto, mais do que frase. Logo, discurso envolve interação e não somente língua (SOBRAL e GIACOMELLI, 2022, p. 1080).

Os arqueogenealogistas trabalham essas questões a partir da noção de função enunciativa¹⁰.

O dialogismo, talvez o conceito mais caro do Círculo de Bakhtin, envolve duas dimensões. Conforme ensina Fiorin (2018, p.27), na primeira, o dialogismo resulta do entendimento de que todo enunciado constitui-se a partir de outro enunciado, é uma réplica. “Mesmo que elas não se manifestem no fio do discurso, elas estão aí presentes”. Na segunda dimensão, o dialogismo é en-

10 Conforme descrito em A arqueologia do Saber, o enunciado não é uma estrutura: “é uma função de existência que pertence, exclusivamente, aos signos” (FOUCAULT, 2008, p.98). É essa função que é preciso descrever quando se faz uma análise discursiva a partir de uma perspectiva foucaultina. De acordo com Foucault (2008), quatro são os elementos da função enunciativa: 1) referencial - “forma o lugar, a condição, o campo de emergência” (FOUCAULT, 2008, p.103), definindo as possibilidades de sentido; 2) sujeito - “um lugar determinado e vazio que pode ser efetivamente ocupado por indivíduos diferentes” (FOUCAULT, 2008, p.107), a depender do mundo exterior, dos marcos históricos e espaciais; 3) domínio associado - “qualquer enunciado se encontra assim especificado: não há enunciado em geral, enunciado livre, neutro e independente; mas sempre um enunciado fazendo parte de uma série ou de um conjunto, desempenhando um papel no meio dos outros, neles se apoiando e deles se distinguindo” (FOUCAULT, 2008, p.112); 4) suporte material - “um suporte, um lugar e uma data” (FOUCAULT, 2008, p.114).

tendido com a incorporação pelo enunciador das vozes sociais no enunciado. Nesse sentido, há duas formas de inserir o discurso do outro no enunciado: 1) de forma a deixar reconhecer a influência alheia, como nos casos do discurso direto, discurso indireto e da utilização de aspas; 2) de forma a fixar-se num entrelugar, como acontece no caso da paródia e da estilização.

A noção de dialogismo ajuda muito na compreensão de como as relações dialógicas constituem os sentidos. Foucault não fala em dialogismo, mas aproxima-se de seu entendimento por meio da função enunciativa.

Outro fundamento que aproxima as duas vertentes é a de que os discursos relacionam-se com a questão espaço-temporal. A ADD aborda esse assunto dentro da ideia de cronotopo¹¹. A AD foucaultiana aborda isso a partir da função enunciativa.

Um ponto de distanciamento entre a ADD e a AD com Foucault é o entendimento do sujeito. Os arqueogenealogistas pensam o sujeito como resultado dos processos de subjetivação. A ADD entende o sujeito num entrelugar (social e individual) e trabalha com o princípio de interlocutores, isto é, as pessoas que participam do processo de interação num determinado contexto.

Outra premissa do Círculo de Bakhtin trabalhada pela ADD é dimensão axiológica/valorativa do discurso: "Os enunciados, que materializam os discursos, apresentam sempre uma dimensão avaliativa e expressam um posicionamento social" (Pereira; Rodrigues, 2014, p. 181). Nesse sentido, para a ADD o enunciado é sempre ideológico, não somente porque emergem em esferas de ideologias, mas também porque sempre expressam uma posição avaliativa.

Com isso, percebemos que a valoração não

11 Reporta-se à relação entre as categorias de espaço e tempo.

apenas é compreendida e considerada sob a perspectiva da situação imediata das práticas discursivas, como pelas conjecturas sócio-histórico-culturais constitutivas desse contexto. O conceito de valoração, portanto, tem papel importante nos estudos do Círculo, justamente porque, dentre outros conceitos, segue a compreensão do grupo de construir suas reflexões sob o ponto de vista histórico, cultural e social na procura de uma teoria enunciativo-discursiva da linguagem (PEREIRA e RODRIGUES, 2014, p. 192).

A AD feita a partir dos postulados de Michel Foucault esforça-se para evitar a noção de ideologia. Seguindo o tatear teórico-metodológico do filósofo, os arqueogenealogistas tratam dos posicionamentos por meio da concepção de formação discursiva:

No caso em que se puder descrever, entre um certo número de enunciados, semelhante sistema de dispersão, e no caso em que entre os objetos, os tipos de enunciação, os conceitos, as escolhas temáticas, se puder definir uma regularidade (uma ordem, correlações, posições e funcionamentos, transformações), diremos, por convenção, que se trata de uma formação discursiva - evitando, assim, palavras demasiado carregadas de condições e consequências, inadequadas, aliás, para designar semelhante dispersão, tais como "ciência", ou "ideologia", ou "teoria", ou "domínio de objetividade" (MICHEL FOUCAULT, 2008, p.43).

A AD foucaultiana também trabalha com a ideia de relações de poder-resistência. A ADD aplica teoria análoga, salva as devidas proporções, com os axiomas de forças centrípetas (que responde pela estabilidade) e forças centrífugas (a qual atua para possibilitar a mudança).

Sobre as aproximações metodológicas, percebe-se que as diferenças (ferramentas de análise) atravessam a forma de sistematizar a investigação, causando certo distanciamento entre as perspectivas. Por outro lado, de um modo geral, o trajeto de expo-

sição do enunciado, mais o batimento entre teoria, descrição e interpretação do objeto, é semelhante.

No que se refere à utilização da AD no contexto escolar, é surpreendente o quanto a ADD está avançada em relação a AD foucaultiana. Para além das questões dos gêneros discursivos, a ADD também está na base das práticas de letramento e da produção textual.

O cerne dessa concepção é pensar a escrita como um processo que apresenta etapas que vão desde o planejamento até a última versão de reescrita, considerando o caráter recursivo que a escrita possibilita. Trata-se de uma construção que se dá por meio da interação, numa prática colaborativa, em que o professor medeia a atividade, por meio dos comentários de revisão, aproximando-se mais de um coautor, leitor/revisor do que de um avaliador (MENEGASSI e GASPAROTTO, 2019, p.113).

Essa concepção de trabalho com a escrita evidencia que o labor didático de composição textual deve, necessariamente, levar a uma prática pautada na revisão e na reescrita. Nesse sentido, a revisão difere da avaliação ou correção textual, pois seu objetivo é tomar o texto como provisório, “passível de reflexão, de reformulações, para, num trabalho colaborativo, chegar à versão que atenda ao objetivo comunicativo” (MENEGASSI e GASPAROTTO, 2019, p.115).

Como desenredo, percebe-se que a Arqueogenealogia e a ADD articulam algumas aproximações teóricas, evidenciando que os estudos discursivos brasileiros podem e devem conversar, pois “a articulação de vizinhanças teóricas possibilita enfoques a partir de ângulos diversificados” (Gregolin, 2015, p.12).

Por fim, é importante observar que, apesar da multiplicidade de correntes de AD no Brasil, todas elas congregam um aspecto

em comum: encontram pesquisadores nacionais responsáveis por sua sistematização e difusão.

REFERÊNCIAS

ALESSANDRO. Quem foi Bakhtin (Mikhail Mikhailovich Bakhtin). São Paulo: UNIGRANRIO, 2022. Disponível em: < <https://www.daaula.net/2015/09/mikhail-mikhailovich-bakhtin.html>>. Acesso em: 26/11/2022.

BAKHTIN, Mikhail. Problemas da poética de Dostoiévski. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

Baldini, Lauro José Siqueira; Zoppi-Fontana, Mônica Graciela. A Análise Do Discurso no Brasil. São Paulo: Décalages, 2014.

Benveniste, Émile. Problemas de Linguística Geral. São Paulo: Ed. da USP, 1976.

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique (Orgs.). Dicionário da Análise do Discurso. São Paulo: Contexto, 2002.

Faraco, Carlos Alberto. Zellig Harris: 50 anos depois. Revista Letras, Curitiba: Revista Letras, 2003.

FERNANDES, Cleudemar Alves. SÁ, Israel de. Análise do Discurso: reflexões introdutórias. São Paulo: Pontes Editora, 2021.

FIORIN, José Luiz. Introdução ao pensamento de Bakhtin. São Paulo: Contexto, 2018.

Fiorin, José Luiz. Resenha de História sociopolítica da língua portuguesa, Carlos Alberto Faraco. São Paulo: Revista Bakhtiniana, 2017a.

FIORIN, José Luiz. Uma teoria da enunciação: Benveniste e Greimas. Niterói : Revista Graoatá, 2017b.

FLORES, Valdir do Nascimento; ENDRUWEIT, Magali Lopes. A noção de discurso na teoria enunciativa de Émile Benveniste. Pará: Revista Moara, 2012.

- Foucault, Michel. A verdade e as formas jurídicas. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2002.
- FOUCAULT, Michel. A arqueologia do saber. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- FRANCO, Neil; ACOSTA PEREIRA, Rodrigo; COSTA-HÜBES, Terezinha da Conceição. Por uma análise dialógica do discurso. In: GARCIA, Dantielli Assunção Garcia. De 1969 a 2019: um percurso da/na análise de discurso. Campinas: Pontes Editores, 2019.
- GREGOLIN, Maria do Rosário. Apresentação. In: MAZZOLA, Renan Belmonte. O cânone visual: as belas-artes em discurso. São Paulo: Editora UNESP, 2015.
- GREGOLIN, Maria do Rosário. Michel Pêcheux e a História Epistemológica da Linguística. Vitória da Conquista: Revista Estudos da Língua(gem), 2005.
- GREGOLIN, Maria do Rosário. Tempos Brasileiros: percursos da análise do discurso nos desvãos da História do Brasil. In: FERNANDES, Cleudemar Alves; SANTOS, João Bôscio Cabral dos (org) Percursos da Análise do Discurso no Brasil. São Carlos: Claraluz, 2007.
- GRILLO, Sheila Vieira de Camargo; AMÉRICO, Ekaterina Vólkova. Valentin Nikoláievitch Volóchinov: detalhes da vida e da obra encontrados em arquivos. São Paulo: revista Alfa, 2017.
- IGNACIO, Julia. Maio de 1968: você sabe o que foi esse movimento social? Florianópolis: Politize, 2019.
- INDURSKY, Freda. O texto nos estudos da linguagem: especificidades e limites. In: ORLANDI, Eni; RODRIGUES, Suzy (Orgs.). Introdução às ciências da linguagem: discurso e textualidade. Campinas: Pontes, 2006.
- JUDT, Tony. O espectro da revolução. São Paulo: Revista Piauí, 2007.
- Kogawa, João Marcos Mateus. Por uma arqueologia da análise do discurso no Brasil. Tese (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa). Araraquara: Universidade Estadual Paulista, 2012.
- MAZZOLA, Renan Belmonte. O cânone visual: as belas-artes em discurso. São Paulo: Editora UNESP, 2015.
- MEDVEDEV, Iuri Pavlovich; MEDVEDEVA, Daria Aleksandrovna; SHEPHERD, David. A polifonia do Círculo. São Paulo: Bakhtiniana, 2016.
- Mendes e Silva, Maria Alice Siqueira. Sobre a Análise do Discurso. São Paulo: Revista de Psicologia da UNESP, 2005.
- MENEGASSI, Renilson José; GASPAROTTO, Denise Moreira. Revisão dialógica: princípios teórico-metodológicos. Santa Cararina, Revista Linguagem em (Dis)curso, 2019.
- MIGUEL, Marlon. O maio de 68 francês: sentidos e recuperações. Rio de Janeiro: Revista Direito e Práxis, 2018.
- NAVARRO, Pedro. SARGENTINI, Vanice. Por uma Arqueogenealogia dos Estudos Discursivos Foucaultianos no Brasil -Cartografias:Entrevista com Maria do Rosario Gregolin. In: BUTTURI JUNIOR, Atilio. NAVARRO, Pedro. SARGENTINI, Vanice. (Orgs.) Por uma Análise Foucaultiana dos Discursos. Florianópolis: Revista da ANPOLL, 2022.
- NUGARA, Silvia. Entrevista com Jean-Jacques Courtine. Porto Alegre: Revista Organon, 2010.
- Oliveira, Pâmella Rochelle Rochanne Dias de; OLIVEIRA, Geilson Fernandes de Oliveira; Nogueira, Maria Adriana. Análise do discurso, Foucault e mídia: entrevista com Maria do Rosário Gregolin. Rio Grande do Norte: Revista Diálogo das Letras, 2018.
- Orlandi, Eni. A Análise de Discurso em suas diferentes tradições intelectuais: o Brasil. In: INDURSKY, Freda; FERREIRA, Maria Cristina Leandro (Org.). Michel Pêcheux e a análise do discurso: uma relação de nunca acabar.

São Carlos: Claraluz, 2005.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *Análise do discurso: princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes, 2020.

ORNELLAS, Clara Ávila. *Mikhail Bakhtin no Brasil: primeiras repercussões*. Revista Espéculo, 2010.

PAULA, Luciane de. *Círculo de Bakhtin: uma Análise Dialógica de Discurso*. Belo Horizonte: Revista Estudos da Língua(gem), 2013.

PAVEAU, Marie-Anne. *As grandes teorias da linguística: da gramática comparativa à pragmática*. São Carlos: Claraluz, 2006.

Pereira, Rodrigo Acosta. Brait, Beth. *A valoração em webnotícias direcionadas às mulheres*. Florianópolis, Revista Anpoll, 2020.

PEREIRA, Rodrigo Acosta; RODRIGUES Rosângela Hammes. *O conceito de valoração nos estudos do círculo de Bakhtin: a inter-relação entre ideologia e linguagem*. Santa Catarina: Revista Linguagem em (Dis)curso, 2014.

PIOVEZANI, Carlos. *Discurso*. In: Azevedo, Tânia Maris; Flores, Valdir do Nascimento. (Org.). *Estudos do discurso: conceitos fundamentais*. Petrópolis: Vozes, 2022.

Piovezani, Carlos. Soares, Thiago Barbosa. *Análise do Discurso: o que é e como se faz?* Palmas: Revista Humanidades e Inovação, 2021.

ROSA, Rodrigo Pereira da Silva. *Entrevista com Carlos Henrique de Escobar Fagundes*. Rio de Janeiro: Revista Policromias, 2019.

SIGNOR, Rita. *Os gêneros do discurso (resenha)*. Juiz de Fora: Revista Gatilho, 2008.

SILVA, Anderson Cristiano da. PUZZO, Miriam Baub. *Resenha de O método formal nos estudos literários: introdução crítica a uma poética sociológica de Pável Medviédev*. Rio de Janeiro: Gragoatá, 2014.

SOBRAL, ADAIL; GIACOMELLI, Karina. *Obser-*

vações didáticas sobre a análise dialógica do discurso. Uberlândia: Domínios de Linguagem, 2016.

SOERENSEN, Claudiana. *A carnavalização e o riso segundo Mikhail Bakhtin*. Paraná: Revista Travessias, 2011.

SUGIMOTO, Luiz. *O legado de Haqira Osakabe*. São Paulo: Jornal da Unicamp, 2013.

Submissão: junho de 2023.

Aceite: juho de 2023.

CARLOTA JOAQUINA NO CANAL DA HISTÓRIA: TEATRALIDADE E PERFORMATIVIDADE

Thatiane Prochner¹
Edson Santos Silva²

Resumo: O Canal da história é uma série educativa do Canal Futura que de forma didática e bastante descontraída busca elucidar aspectos da história do Brasil a partir do olhar contemporâneo. Com direção geral de Tom Hamburger e apresentação de dois adolescentes, Felipe Frazão e Letícia Fagnani, interpretando Neto e Clara, respectivamente, o episódio selecionado para esta pesquisa foi ao ar em 14 de novembro de 2017 e trata da história da personagem Carlota Joaquina, incorporada pela atriz Livia La Gatto, atuação a partir da qual buscamos analisar aspectos da teatralidade e da performatividade, por meio de estudos desenvolvidos por Kowzan (1978), acerca dos signos teatrais, e aspectos da personagem, sob a ótica de Prado (1968).

Palavras-chave: Carlota Joaquina; personagem; teatralidade; performatividade; signos.

CARLOTA JOAQUINA ON CANAL DA HISTÓRIA: THEATRICALITY AND PERFORMATIVITY

Abstract: Canal da História is an educational series on Canal Futura that, in a didactic and very relaxed way, seeks to elucidate aspects of Brazilian History from a contemporary perspective. With general direction by Tom Hamburger and presentation by two teenagers, Felipe Frazão and Letícia Fagnani, playing Neto and Clara, respectively, the episode selected for this research aired on November 14, 2017 and deals with the story of the character Carlota Joaquina, incorporated by the actress Livia La Gatto, performance from which we seek to analyze aspects of theatricality and performativity, through studies developed by Kowzan (1978), about theatrical signs, and aspects of the character, from the perspective of Prado (1968).

Keywords: Carlota Joaquina; character; theatricality; performativity; signs.

1 Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Letras (UNICENTRO). E-mail: thatianegauche@gmail.com

2 Doutorado em Literatura Portuguesa (USP), docente do curso de Letras (Irati) e do PPGL/UNICENTRO/Guarapuava. E-mail: jeremoabo21@gmail.com

INTRODUÇÃO

O Canal da História, projeto desenvolvido pelo Canal Futura, dirigido por Tom Hamburger, trata-se de uma série de episódios em que dois adolescentes, Neto e Clara (Felipe Frazão e Letícia Fagnani), descobrem uma máquina do tempo que possibilita a conexão com o passado e a visita de personagens históricos. A primeira temporada data do ano de 2017; em 2018, a nova temporada trouxe 26 episódios (com duração de aproximadamente 15 minutos cada) e o programa passou a ser chamado Show da História.

João Alegria (2008), gerente geral do Futura em entrevista para o canal, destaca que “o programa narra essas passagens com humor e um conteúdo especialmente pensado para agradar e ensinar o público dessa faixa etária, diferente do formato convencional de ensinar História”, ou seja, os adolescentes que conduzem as discussões o fazem de uma forma bastante objetiva e didática, que proporciona o entendimento dos jovens e os instiga a pensar e a ver os fatos históricos sob o prisma da contemporaneidade.

Todos os episódios ficam disponíveis no Futura Play e alguns deles disponíveis gratuitamente no YouTube, como é o caso do episódio que selecionamos para este trabalho, que traz como “convidada” a personagem Carlota Joaquina¹. Conforme mencionamos acima, a visão que o programa apresenta é moderna e se pauta em teorias e reflexões de nosso universo atual, a visão que ora desenvolvemos devido ao afastamento temporal em que história atual e história do passado dialogam.

Tudo isso nos leva a uma releitura acerca da personagem em questão, cabendo lembrar algumas das formas com as quais geralmente a princesa espanhola é apresen-

tada nos livros de história, bem como em obras de ficção.

Dessarte, para além de uma deturpação da imagem da rainha, buscamos um exercício de contradiscursivização em que revisitamos alguns pontos da história dessa personagem e analisamos aspectos inerentes a ela, especialmente na questão de gênero – o feminino e sua potencialidade.

O episódio “Carlota Joaquina” trabalha nesse viés, viabilizando caminhos para uma nova releitura histórica. Podemos vislumbrar essa assertiva não apenas por meio do discurso ali propagado, mas desse discurso envolto em uma outra categoria: a teatralidade com que a personagem aparece dentro do episódio, ou seja, por meio da atuação da atriz Livia La Gatto, identificamos elementos de teatralidade ali expressos. Porém, atrelada à noção de teatralidade, a performatividade se faz pertinente, no sentido de esta agregar-se àquela, à forma como ela é efetivada através da ação da personagem incorporada. Assim, propomos uma junção entre ambos os conceitos, teatralidade e performatividade.

Para tanto, trabalhamos com a classificação de Tadeusz Kowzan (1978) no que tange ao estudo dos signos do teatro. O autor se vale dos signos possíveis em uma dramatização e os explica passo a passo. A partir dessas concepções é que identificamos aspectos de cada um dos conceitos acima e de que como eles funcionam no jogo cênico.

Logo, nossa discussão está organizada da seguinte maneira: de início, faz-se pertinente um itinerário pela história da nossa personagem Carlota Joaquina, especialmente em relação aos discursos sobre ela, reverberados ao longo dos anos; outrossim, destacamos a personagem e a concepção que desenvolvemos em relação à ela, com base nos estudos de Prado (1968) a respeito da personagem no teatro; em seguida,

1 O episódio selecionado faz parte da primeira temporada da série, de 2017.

tratamos das concepções acerca da teatralidade e da performatividade, com base em autores como Pavis (2005), Barthes (1964), Thomaz (2016) e Féral (2009), para então analisarmos nosso objeto de pesquisa à luz da classificação de Kowzan, quanto aos signos teatrais.

CARLOTA JOAQUINA, A PERSONAGEM

Carlota Joaquina de Bourbon nasceu em 25 de abril de 1775. Ainda menina, foi enviada de Espanha a Portugal para consumir o casamento com o príncipe D. João VI, como estabelecimento da aliança entre as duas coroas. Os dois não mantiveram, desde o início, uma convivência muito pacífica, tanto pela incompatibilidade de personalidades, quanto pela própria cultura diversificada.

O casamento, no entanto, foi consumado e, desde muito jovem, Carlota apresentava um grande interesse pelas questões políticas, inclusive por conta de sua relação estreita com o avô, Carlos III, que já naquela época a instruía quanto ao posicionamento feminino perante a sociedade e o valor da mulher.

Dada a diferença de interesses tão in-comuns para uma mulher da época, com o tempo Carlota passou a “incomodar” os nobres da corte, sumariamente os do sexo masculino. Isso porque ao perceber os interesses da coroa e a postura pouco intensa do esposo, ela tentou, pela sua forma de pensar e agir, incorporar uma nova forma de governar e até de assumir o posto de comando. Porém, seu sexo a limitava, ou melhor, limitavam-na em sua condição de mulher. Ao longo dos anos, a disputa acirrada pelo poder levou o casamento real a ruínas, principalmente porque até mesmo as cartas trocadas entre o casal eram interceptadas pela camarilha de D. João. Portanto, se houve chance de um casamento harmonioso, to-

das as desavenças políticas o levaram a essa derrocada.

Mas nesse ínterim não faltaram aqueles que, ao verificarem tamanha veia política e engajamento de Carlota, a criticassem pela sua conduta e a atacassem em sua moral, acusando-a de adultério e até mesmo de crimes, sem que isso nunca viesse a ser confirmado. Ou seja, as qualidades políticas dessa mulher eram abafadas por conjecturas.

Entre os relatos que encontramos no campo histórico, citamos alguns de grande destaque, como o texto do famoso historiador brasileiro Manuel de Oliveira Lima, de 1908:

A simples menção deste nome traz à imaginação um cortejo de caprichosos dissolutos e de intrigas políticas. Um dos maiores, senão o maior estorvo da vida de Dom João foi certamente a rainha que os interesses dinásticos, então mais identificados com os políticos, lhe tinham dado por esposa e que não só lhe enodoou o nome, como pela sua irrequieta ambição aumentou quanto pôde as complicações da monarquia portuguesa, fazendo de tempo a tempo andar numa roda-viva a diplomacia daquela época. A razão está em que Dona Carlota nunca se resignou a ser aquilo para que nascera – uma princesa consorte. Sentia em si sobeja virilidade para ser ela o Rei. (LIMA, 2006, p. 177).

Em linhas de similar teor, Luiz Edmundo destaca em 1939:

Não há memória, em toda História portuguesa, de um rei que fosse, como d. João, tão ignosamente enganado pela esposa... Chega a causar espanto. Carlota Joaquina, ao procurar os seus amantes, além disso, nem o senso da escolha tinha. Tudo lhe servia, tudo, desde que tivesse a forma aproximada de um homem. Até os subalternos da Quinta do Ramalhão não escaparam à sua depravação messalínica... Na Corte de Lisboa, a mulher de d. João lembrava uma gata, eternamente no cio, a latejar de luxúria. (EDMUNDO apud AZEVEDO, 2007, p. 22).

Além de estabelecer-se uma supremacia masculina sobre a mulher, apresenta-se uma forma de conduta que se supõe que uma mulher deveria seguir. Diferente do modelo esperado de mulher para aquele tempo, Carlota Joaquina não figurou de maneira desejada. Ela se negava ao comum, não se contentava em estar presa aos limites do casamento e da casa real. Por essas e outras questões, era uma mulher renegada a segundo plano, caracterizada como adúltera, megera, temperamental, e seu sexo sendo considerado como uma “falha genética”.

Quanto a isso, a historiadora Francisca Azevedo destaca que Carlota, “por temperamento e atitudes, transgrediu o espaço permitido às mulheres de sua época, [e] naturalmente não serviu para ocupar a plêiade dos personagens dignos da memória nacional.” (AZEVEDO, 2007, p. 22). Por conta da forma como os livros trazem a história dela, dificilmente se consegue desvencilhar “do imaginário coletivo que a identifica e traça seu perfil como protagonista da rainha má, da feiticeira, da mulher feia, vulgar, perversa, desprovida de qualquer qualidade ou virtude.” (AZEVEDO, 2007, p. 21).

Mesmo os livros ficcionais nos apresentam uma definição pejorativa, pautada no quesito adultério. A exemplo disso, transcrevemos o trecho do romance de João Felício do Santos, *Carlota Joaquina, a rainha devassa*, em que o próprio título já nos remete à noção de inferioridade e comportamento reprochável, a partir dessa visão machista.

E, no entanto, como amava a princesa!

Carlota Joaquina não era bonita. Nunca o fora. Conheceram-se dias antes de se casarem, mas, logo, Dom João (nunca muito envolvido com coisas femininas) viu-se irremediavelmente preso à vibrante personalidade da espanholazinha de mostarda e pimenta.

Carlota Joaquina tornou-se, de imediato, um ímã para os seus modestos desejos de homem. – Seria-o, mais tarde, também para a sensualidade e, sobretudo, para o interesse e para a ambição de todos os outros homens que perlustraram-lhe a vida. O príncipe teve um lampejo inútil de ciúme inútil. – Um dia, chamou-a de “seu ímã” (fora num arrebatamento de amor...). Ela riu: Por isso vens com tanta sede ao pote! (SANTOS, 1967, p. 45).

O esposo de Carlota Joaquina, na maioria das vezes descrito como bonachão, tranquilo e cordato, é apresentado, assim, como vítima da esposa, como aquele que por meio de sua conduta “mansa” mostra à esposa o seu ponto fraco e se autossabota, colocando-se como refém da mulher. Detendo esse poder, Carlota tem o domínio sobre ele e age da forma como bem lhe apraz.

Observamos que os trechos apresentados dialogam entre si, reverberando uma mesma linha de representação. Além dessas obras, várias outras, históricas e ficcionais, podem ser citadas, pois trabalham nesse mesmo viés: *Os escândalos de Carlota Joaquina* (1934), de Assis Cintra; *Carlota Joaquina* (1939), de Raymundo Magalhães Júnior; *Carlota Joaquina (A rainha intrigante)* (1949), de Marcus Cheke; *Nunca uma santa (A incrível Carlota Joaquina)* (1964), de Frank Wilson Kenyon; *Carlota Rainha* (1994), de Roberto Athayde.

O arsenal é considerável, porém, na atualidade, o mito carlotino passa por processos de revisão que trazem lume novo à sua história, conforme mencionamos de antemão. E uma das formas de potencializar essa revisitação é a mídia; por isso o nosso interesse em focar nossos estudos, além dos livros, em práticas de natureza dramática, principalmente pelo seu alcance.

Os meios para essa inserção se dão através de diálogos entre a história e a sua adaptação para as telas, com o rigor da crítica contemporânea.

Nossos métodos se pautam nas teorias do teatro, para compreendermos de que maneira a personagem Carlota Joaquina foi encenada neste breve episódio sobre o qual nos debruçamos.

Uma das particularidades para que se compreenda a condução das análises é a forma como a personagem no teatro é considerada por Prado (1968), em seu estudo intitulado “A personagem no teatro”. Para o autor, 3 aspectos são fundamentais: 1) o que a personagem revela sobre si mesma, 2) o que a personagem faz e 3) o que os outros dizem a seu respeito.

O primeiro aspecto, o que a personagem revela sobre si mesma, evidencia questões íntimas a respeito da personagem, a exemplo o “fluxo de consciência”. O romance é um meio excelente para tanto, uma vez que ele poderá ser narrado em primeira ou em terceira pessoa. Porém, no teatro, isso deveria ser indicado nos diálogos, por meio da fala da personagem, visto que o espectador ou leitor não tem acesso direto à consciência moral ou psicológica da personagem. Desse modo, o autor considera que o teatro não seria o meio mais apropriado para investigar as zonas mais obscuras do sujeito. Ainda assim, os recursos utilizados no teatro para que isso possa se manifestar são o confidente, o aparte, o monólogo ou o solilóquio. Entretanto, muito embora esses recursos possam proporcionar informações ao leitor / espectador, algo de artificial existe em sua composição, diferente do que ocorre no segundo aspecto, o que a personagem faz, no qual, além das falas, as atitudes da personagem deixam claras as suas características, evidenciando o seu temperamento, especialmente se a personagem aparece diante de adversidades, que permitam a revelação de sua real personalidade. Sobre o terceiro aspecto, o que dizem a seu respeito, o autor destaca que a personagem é explicada ou apresentada por terceiros, indicando

que, em alguns casos, esses terceiros sabem muito mais do que a própria personagem principal sabe sobre si mesma.

Diante disso, Prado considera que o segundo aspecto é o meio de análise mais produtivo, pois ele permite que se tenha acesso direto às formas de agir da personagem, através da ação dramática, como elemento primordial da cena. Por isso, tomamos essa definição como a mais adequada para a nossa análise, já que as falas da personagem contribuem para a construção da sua personalidade, a fim de compararmos o modo como ela é descrita em muitos livros e filmes e a forma como ela é apresentada no objeto de estudo que ora temos em destaque.

E nesse jogo de desconstrução para reconstruir, a teatralidade e a performatividade permitem uma visão mais clara quanto ao processo de encenação e os significados das ações dramáticas, conforme encaminharemos a seguir.

TEATRALIDADE E PERFORMATIVIDADE

Nossa proposta, neste estudo, é a junção dos dois conceitos já mencionados, a teatralidade e a performatividade, os quais elucidaremos com maior propriedade.

A fim de compreendermos a proposta, temos que a teatralidade é um “conceito formado provavelmente na mesma oposição que literatura / literalidade. A teatralidade seria aquilo que, na representação ou no texto dramático, é especificamente teatral (ou cênico) no sentido que o entende.” (PAVIS, 2005, p. 372).

É o teatro menos o texto, é uma espessura de signos e de sensações que se edifica em cena a partir do argumento escrito, é aquela espécie de percepção ecumênica dos artifícios sensuais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes, que submerge o texto sob a plenitude

de sua linguagem exterior. (BARTHES apud PAVIS, 2015, p. 372).

Barthes (apud PAVIS, 2015, p. 372) destaca que o texto nasce de um argumento escrito, entretanto em cena, o espetáculo transcende o argumento, já que estamos diante de artifícios outros que compõem a ação dramática, por meio da atuação de personagens, isto é, temos a “presença viva e carnal do ator” (Prado, 1968, p. 84).

Entre outros aspectos, a teatralidade depende de convenções criadas com as ferramentas disponíveis no espaço, figurinos, música, iluminação, etc., que sustentam o jogo cênico. Desse modo, tudo é criado dentro de uma perspectiva do todo, cabendo retomar a “lei de interdependência”, desenvolvida por Augusto Boal, a partir da dialética de Hegel, na qual cada elemento da composição faz parte do conjunto.

Nesse sentido, Thomaz (2016, p. 310) afirma que “a teatralidade depende tanto da performance dos artistas quanto da identificação e do olhar do espectador”, o que nos leva à performatividade que está relacionada de forma efetiva com o público e suas percepções e interpretações daquilo que está sendo encenado.

Diferente do que se via no teatro mais tradicional, essa percepção se torna mais clara nas formas contemporâneas de se fazer teatro, em que o olhar do espectador faz emergir a teatralidade, decifrando os signos que ali se apresentam, interpretando-os.

Essa interpretação certamente dependerá de algumas condições, conforme afirma Thomaz (2016, p. 311): “o contato entre os dois, a bagagem e o meio cultural, a época e o espaço de apresentação, o contexto social e político em questão, e, é claro, o desejo de comunicar (transmitir e receber) por meio de convenções, signos e códigos comuns.”

A teatralidade cria um espaço próprio, diferente do real, em que gestos, aparentemente simples do dia a dia, tornam-se signos no palco, pois a ação dramática passa a produzir significados.

A partir dessas constatações, estabelecemos que a teatralidade e a performatividade caminham juntas na produção dos significados, isso porque a performatividade, de acordo com Féral (2009), destaca-se da seguinte maneira:

Mais recente que a de teatralidade, e de uso quase exclusivamente norte-americano (...), sua origem poderia ser retracada nas pesquisas linguísticas de Austin e Searle, que foram os primeiros a impor o conceito pelo viés dos verbos performativos que “executam uma ação”. [...] Essa noção valoriza a ação em si, mais que seu valor de representação, no sentido mimético do termo. O teatro está inextricavelmente ligado à representação de um sentido, passe ele pela palavra ou pela imagem. O espetáculo nele segue uma narrativa [récit], uma ficção. Ele projeta ali um sentido, um significado. Essa ligação com a representação, que Artaud recolocou em questão na sequência das grandes correntes artísticas do início do século XX, deixou igualmente sua marca no teatro, ainda que mais tardiamente. Não reconstituirei aqui toda a história da evolução da prática artística no decorrer do século XX, mas é possível dizer que diversos autores e encenadores buscaram criar essa dissociação unívoca entre um discurso (verbal ou visual) e um sentido dado. Logo, quando Schechner menciona a importância da “execução de uma ação” na noção de ‘performer’, ele, na realidade, não faz senão insistir neste ponto nevrálgico de toda performance cênica, do ‘fazer’. É evidente que esse fazer está presente em toda forma teatral que se dá em cena. (FÉRAL, 2009, p. 197 – grifos da autora).

Simplificando, podemos chegar a uma definição plausível da junção desses dois conceitos para a análise a que nos propomos: a teatralidade seria a condição do que é teatral, remetendo-nos ao concreto na cena,

aquilo que se pode visualizar; e a performatividade seria o que extrapola os elementos mais estruturais, partindo para elementos associados a vários outros campos do conhecimento, em sentido mais pragmático.

Logo, com base no objeto mencionado previamente, analisamos os elementos concretos da cena, os quais Tadeusz Kowzan (1978) destaca como “signos” no teatro, refletindo de que forma eles aparecem na dramatização de Carlota Joaquina, interpretada pela atriz Livia La Gatto. Para tanto, valemo-nos, também, de recortes (frames) de algumas das principais cenas do episódio, a fim de evidenciar com maior precisão nossa análise interpretativa.

OS SIGNOS NO TEATRO: UMA ANÁLISE ACERCA DE CARLOTA JOAQUINA NO CANAL DA HISTÓRIA

No artigo “Os signos no teatro – introdução à semiologia da arte do espetáculo”, Kowzan (1978) desenvolve uma reflexão quanto ao signo e a análise semiológica no campo da arte, mais especificamente na arte teatral. O autor explora a manifestação dos signos em cena, diferenciando os signos naturais e os artificiais, sendo que no palco, todos os signos pertencem à categoria de artificiais, visto que resultam de um processo voluntário, são criados, geralmente premeditados, com a finalidade de comunicar no ato. Assim, “os signos teatrais são perfeitamente funcionais” (1978, p. 102), isto é, quando utilizados em cena, obtêm “valores significativos bem mais pronunciados do que em seu emprego primitivo” (1978, p. 102).

Para o autor, “a arte do espetáculo é, entre todas as artes e, talvez, entre todos os domínios da atividade humana, aquela onde o signo manifesta-se com maior riqueza, variedade e densidade.” (1978, p. 97). Suas formas de manifestação partem de inúmeros

aspectos, considerando que “tudo é signo na representação teatral”, pois o espetáculo se serve tanto da palavra como de sistemas de significação não linguística. Kowzan parte dos resultados da aplicação dos signos para perceber como eles se configuram e podem ser representados em uma peça. A partir de seus estudos, elencando e analisando signos possíveis de representação no teatro, e com base nos conceitos já apontados por demais estudiosos e estudiosas da dramaturgia, analisamos o episódio “Carlota Joaquina”, do Canal da História, identificando o que, na dramatização, são marcas da teatralidade e o que essas marcas representam em termos de performatividade.

Os signos que o autor apresenta são 13, a saber: a palavra, o tom, a mímica facial, o gesto, o movimento cênico do ator, a maquiagem, o penteado, o vestuário, o acessório, o cenário, a iluminação, a música e o ruído, os quais, na sequência, elencaremos um a um.

1) A palavra

A palavra está presente na maioria das apresentações teatrais, considerando-se seus signos sob acepção linguística; trata-se das palavras pronunciadas pelos atores durante a representação (KOWZAN, 1978, p. 103). O uso da palavra é evidente. Pressupõe-se a utilização de um roteiro com a base escrita, porém, retomando Barthes, a encenação ultrapassa os limites do escrito e a palavra se torna ação no universo cênico. A teatralidade se vê, portanto, materializada e a forma como o texto está sendo propagado, acrescido dos gestos, dos movimentos e demais recursos dramáticos, delineiam a performatividade.

Conforme mencionamos anteriormente, a palavra traz o peso de um discurso e, com o advento de teorias feministas, especialmente neste caso, percebemos um

deslocamento do discurso falocêntrico para uma abertura. A Carlota que presenciamos no Canal da História¹ responde às injúrias do passado, como forma de reler esse passado com os olhos de uma mulher, e mais, de uma mulher em seu direito à fala.

O programa tem início com a imagem dos dois adolescentes que comentam brevemente a respeito da personagem que irão receber e preparam o figurino dessa, preparando-a para ser trazida ao local da entrevista, através da máquina do tempo. Escolhido o vestuário, Carlota é primeiramente apresentada por um narrador, da seguinte maneira: “Hoje, no Canal da História, uma convidada polêmica. Ela, cujo temperamento genioso era conhecido em todo território português. A mulher que desafiou os padrões de sua época, a princesa do Brasil: Carlota Joaquina.” (C.H., 2017). Acompanhando a narração, surgem imagens da atriz que interpreta Carlota Joaquina, com a inscrição “PODEROSA”.



Frame 1: Carlota Joaquina no Canal da História. Fonte: recorte dos autores.

Na sequência, Carlota diz “Olá a todos” e é recebida pelos adolescentes. Além de outros elementos dos quais trataremos a seguir, Carlota se assusta com a presença do rapaz, Neto, fantasiado de Napoleão Bonaparte, cuja existência tornou árdua a vida

1 Doravante, ao longo da análise, citaremos as referências do Canal da História a partir das letras iniciais, vide exemplo: (C.H., 2017).

da princesa. Ela fica perplexa com a brincadeira do entrevistador, chamando-o de insolente e pedindo que a coroa lhe aplique um corretivo, embora ele rebata que já não há mais coroa em 2017. Como ela não compreende o regime político contemporâneo, pasma perguntando “quem é que manda aqui? Quem põe ordem nesse território agora?” (C.H., 2017), dada a sua formação absolutista. Cabe mencionar que a linguagem da personagem é híbrida, falando o português mais arrastado mesclado com termos da língua espanhola.

Após essa conversa que contextualiza um pouco o período, Carlota é convidada a se apresentar. De início, ela comenta sobre o casamento com D. João quando era ainda muito jovem e que, desde então, foi alvo de fofocas. Uma das falas emblemáticas dessa cena é quando ela argumenta: “As pessoas não me conhecem para falar assim de mim.” (C.H., 2017). O interessante é a apresentação que se faz a seguir, por meio de uma canção. Nela, temos uma descrição que rompe com a ideia distorcida que acabou se cristalizando acerca da personagem. Ela complementa a frase anterior: “Gente, eu só vivi. O meu único pecado foi viver.” (C.H., 2017), o que denota a história da mulher, levando-se em conta seus desejos e ambições tão severamente silenciados pela corte, a favor de interesses políticos; sem contar o teor religioso que essa ideia de “pecado” carrega, a relembrar o fato de haver forte influência da igreja nas decisões da corte portuguesa e, em grande medida, forte influência no mundo ocidental. Analisaremos com maior vagar a importância da música, da dança e da movimentação cênica, em itens posteriores. O que nos interessa, para o momento, é a letra dessa canção, a qual transcrevemos na íntegra abaixo:

Por que vocês me culpam?

Soy la misma de siempre

Mi pecado fue vivir...

Filha do rei de Espanha, a doce Espanha

Princesa arranjada de criança a casá-la com parvo português, D. João

Foi quando Napoleão invadiu terra de Espanha e Portugal

Eu invadi...²

Espanha, doce Espanha, minha pátria amada

Cada vez mais afastada

Por mi marido fui obrigada a fugir para o Brasil

Por que me culpam?

Soy la má de siempre

Mi pecado fue vivir

Mi pecado fue vivir

¡Olé!

(C.H., 2017, grifos nossos).

Resumidamente, Carlota conta a sua trajetória, sem deixar de se dirigir ao público com o questionamento “Por que vocês me culpam?” (C.H., 2017). E ao afirmar em sua língua materna “Soy la misma de siempre”, ela está a afirmar que continua sendo a mesma de quando era uma criança enviada a Portugal para se casar – princesa arranjada por terceiros, não por vontade própria. Cada vez mais afastada de sua terra, ela vê como única justificativa o fato de ter vivido, independentemente do fato de ser princesa ou rainha, antes de tudo – mulher. Identificada como “la má de siempre” infere um duplo sentido em que ela ora afirma ser má e ora afirma ser assim que a representam, acostuada com a forma com que o fazem.

O discurso empregado na narrativa é, dessa feita, resignificado. Carlota inverte a posição discursiva, na qual interroga o receptor / espectador, fazendo-o ouvir a sua voz. Não são mais os historiadores falando

2 Trecho referente a um aparte do entrevistador, Neto, que, como já dissemos, se fantasia de Napoleão Bonaparte e interfere na música, complementando a fala de Carlota.

a respeito dela, mas ela que fala a respeito de si mesma, em primeira pessoa. A personagem é uma voz de autoridade na ação, designando o potencial de sua fala, no ato de mostrar o que faz, retomando a teoria de Prado. Logo, a fala permite a liberação das intenções da personagem, em seu ato performativo, revelando, por conseguinte, suas características e perfil.

A palavra se torna teatral em cena, quando proferida em situação de encenação; o discurso toma, portanto, grande proporção, já que ele sugere significados para além da mera dicção, uma vez carregado de significações, reforçadas pela forma como o teor é expresso.

2) O tom

O modo como a palavra é pronunciada em cena é que dará a tonalidade do espetáculo; a dicção do ator pode fazer ressaltar uma palavra, seja ela aparentemente neutra e indiferente, com os efeitos mais sutis e mais despercebidos. O tom compreende elementos como a entonação, o ritmo, a rapidez, a intensidade, etc. Diferentes modulações provocam sentidos diferentes (KOWZAN, 1978, p. 105).

Além de o tom da voz de Carlota soar mais firme, porque os relatos a descrevem como uma mulher de temperamento forte, ela se coloca de forma irônica e desdenhosa em certos momentos, principalmente quando se refere ao esposo, por ela chamado de “Joãozão”. Esse seria um dos exemplos em que se percebe o tom de Carlota no ato performativo. Além do que, ela apresenta variações, em certos momentos sarcástica e em outros toda orgulhosa de si, como quando elogiada acerca do sotaque, da dança e dos movimentos: “Muito obrigada! É que sou versada em música, em literatura e em várias línguas.” (C.H., 2017), ou seja, há um discurso intercalado de valorização da personagem

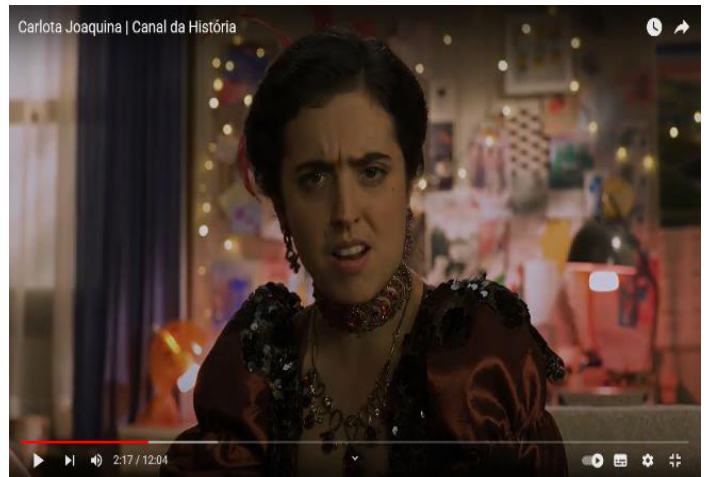
histórica, em relação a sua inteligência, cultura e atributos positivos, relativizando, assim, a carga pejorativa atribuída a ela pelos historiadores de seu tempo.

3) A mímica facial

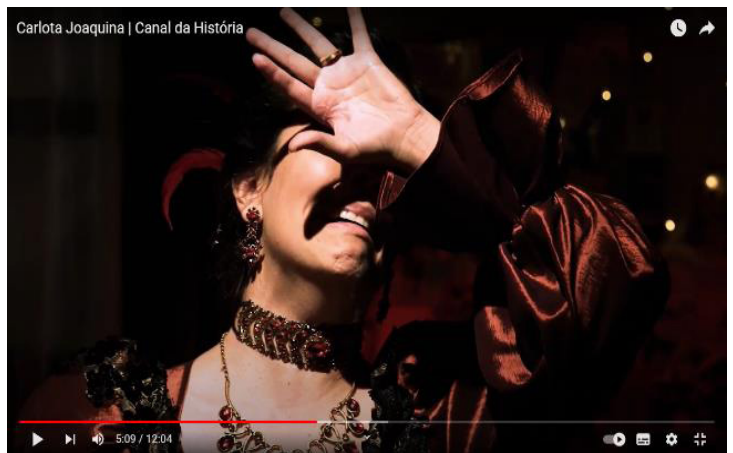
A mímica facial é o sistema de signos cinésicos mais aproximados da expressão verbal, tanto que os signos musculares do rosto têm um valor expressivo tão grande que substituem, às vezes com sucesso, a palavra. E há todos os tipos de signos mímicos ligados às formas de comunicação não linguística, como as emoções agradáveis ou desagradáveis expressas através dos músculos faciais (KOWZAN, 1978, p. 106).

As expressões de Carlota Joaquina são consideravelmente marcadas. O que elas querem dizer? Para que fique mais clara essa nossa alusão, e compreenda-se de forma objetiva em que medida encontramos os elementos de teatralidade e de performatividade, elencamos uma sequência de frames (2, 3, 4 e 5) do episódio. Lembrando que em termos de mímica facial, o próprio rosto que se mostra em cena faz parte do elemento cênico, isto é, da teatralidade; o rosto, quando não sob uso da máscara, faz o papel dessa máscara. O que a expressão nos diz é o uso que se faz dessa máscara na encenação.

As expressões de Carlota e seus gestos demonstram algo entre indignação, contrariedade, incômodo, sofrimento e até mesmo revolta, como é possível identificar na sequência:



Frame 2: Carlota Joaquina, exemplo de mímica facial. Fonte: recorte dos autores.



Frame 3: Carlota Joaquina, exemplo de mímica facial. Fonte: recorte dos autores.



Frame 4: Carlota Joaquina, exemplo de mímica facial. Fonte: recorte dos autores.



Frame 5: Carlota Joaquina, exemplo de mímica facial. Fonte: recorte dos autores.

O penúltimo recorte remonta à cena em que a princesa destaca alguns episódios precedentes à vinda da família real ao Brasil; por fim, o close em seu rosto vem acompanhado da frase “Em 1808, chegamos ao Brasil. O resto... é silêncio.” (C.H., 2017). Os historiadores em unanimidade afirmam que Carlota foi contra a viagem ao Brasil; Francisca Azevedo constantemente retoma essa informação ao lembrar que a infanta jamais esqueceu ou negou suas raízes enquanto viveu. Nesse sentido, ela prefere silenciar os fatos que marcaram profundamente a sua vida nesse período, que, através de sua expressão facial, ficam evidentes.

Já o último frame ressalta uma lembrança de Carlota quanto à sua infância, diante das obrigações de sua vida na nobreza; enquanto se exigia disciplina, regras, orações e ritos, Carlota só queria se divertir com o seu burrinho de estimação e se dedicar às brincadeiras de criança. Sua expressão é clara e reflete um sentimento agudo ao revelar o passado em que era apenas uma menina deslocada de seu país em terra estrangeira, como estrangeira – estranha, tanto em relação ao local, quanto em relação às pessoas e à cultura daquela sociedade.

4) O gesto

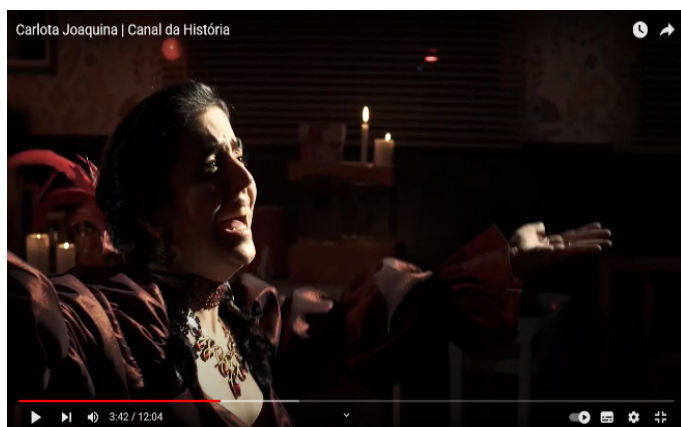
O gesto constitui, depois da palavra, o meio mais rico e maleável de exprimir os pensamentos, sendo o sistema de signos mais desenvolvido. Diferente de outros sistemas cinéticos, o gesto abrange não apenas as mãos e braços, pernas, cabeça, mas o corpo inteiro, no intuito de criar e comunicar signos. E os movimentos podem acompanhar a palavra ou substituí-la, dependendo do caso (KOWZAN, 1978, p. 106).

Em consideração ao aspecto anterior, fica clara a relação que se estabelece entre os gestos, as palavras e a mímica facial. O gesto concretiza a palavra, em muitos casos, ato performático, intencional, dando ênfase ainda maior à nossa possibilidade de interpretação.

5) O movimento cênico do ator

Quanto ao movimento cênico, esse compreenderá os deslocamentos do ator e suas posições no espaço de atuação, por exemplo: lugares sucessivos ocupados em relação aos demais atores, aos acessórios, elementos do cenário e os próprios espectadores, quando é o caso, diferentes maneiras de se deslocar em cena, o que diz muito a respeito das características da personagem (lento, precipitado, vacilante, majestoso, se anda a pé, sobre um veículo, etc.); entradas e saídas, movimentos coletivos (KOWZAN, 1978, p. 107). Esses signos, de acordo com Kowzan, irão apontar vários aspectos acerca da personagem. O uso desses recursos está disponível para a teatralidade, e o modo como eles são usados, dentro de seus contextos e perspectivas, garante a performatividade. Nota-se que as personagens permanecem praticamente sentadas no sofá durante toda a encenação, com exceção do corte para a já mencionada canção de Carlota e a sua dança característica, ao som dos

violões e castanholas.



Frame 6: Carlota Joaquina, exemplo de movimento cênico. Fonte: recorte dos autores.

Conforme recorte acima, é possível destacarmos não apenas a movimentação da personagem no palco específico para a sua dança, como a expressividade em seu semblante e movimento da mão; o corpo da atriz fala nesse momento – “Mi pecado fue vivir.” (C.H., 2017). Consideramos que essa cena constitui um dos momentos mais emblemáticos do episódio em destaque, uma vez que, além dos elementos já destacados em termos técnicos, sua encenação corrobora a afirmação da personagem diretamente conectada ao seu passado e em defesa de sua identidade.

6) A maquiagem

A maquiagem contribui, juntamente com a mímica facial, para construir a fisionomia da personagem. A mímica cria signos móveis, sobretudo graças aos movimentos dos músculos da face, já a maquiagem forma signos que têm um caráter mais duradouro (KOWZAN, 1978, p. 108). Os signos criados pela maquiagem podem designar a raça, a idade, estado de saúde, temperamento, etc. Essas relações entre mímica facial e maquiagem fazem com que haja uma interdependência entre elas. Kow-

zan (1978, p. 109) ainda cita que “a máscara se liga ao sistema de signos da maquiagem, se bem que, do ponto de vista material, possa fazer parte do figurino, e, do ponto de vista funcional, da mímica.”.

Conforme frames apresentados anteriormente, nota-se que a maquiagem da atriz é mais neutra, não gritante, sombra dos olhos, blush e batom pouco carregados, dando ênfase à face mais natural da personagem. É pertinente mencionar que Carlota Joaquina era criticada até mesmo em sua toilet, dada a sua preferência pela simplicidade, por roupas e calçados mais confortáveis. Sua maquiagem, nesse sentido, enfatiza essa noção da não preocupação excessiva com esse tipo de ornamentação. Consequentemente, constatamos que a teatralidade e a performatividade, mais uma vez, dão indícios de sua função na encenação, quando essas informações são importantes no processo de construção da personagem em foco.

7) O penteado

Kowzan considera o penteado como um sistema autônomo de signos, uma vez que ele pode ser decisivo em uma atuação. O penteado pode demarcar um signo pertencente a uma área geográfica ou cultural, a uma determinada época ou classe social, ao estilo, a uma geração avessa à de seus pais, por exemplo (KOWZAN, 1978, p. 109). Tudo a depender do modo como essa característica está sendo empregada em cena.

O penteado de Carlota corresponde mais ao estilo de época. Preso em formato de coque, tendo uma pena vermelha por adorno, seu penteado é sóbrio, porém elegante, sem espalhafatos. Os cabelos presos, à época, correspondiam à maturidade de uma moça, quando apresentada à sociedade em idade propícia ao casamento; os cabelos soltos, revoltos, apresentam outra

conotação, qual seja, por um lado: de “desalinho”, de desordem e mesmo de insubmissão, e por outro: de liberdade. Grosso modo, por ora, atentamos especificamente para o fato de que o penteado está mais ou menos adequado ao período e à moda vigente, de acordo com o contexto sobre o qual nos direcionamos, já que Carlota variou entre as perucas e os turbantes.

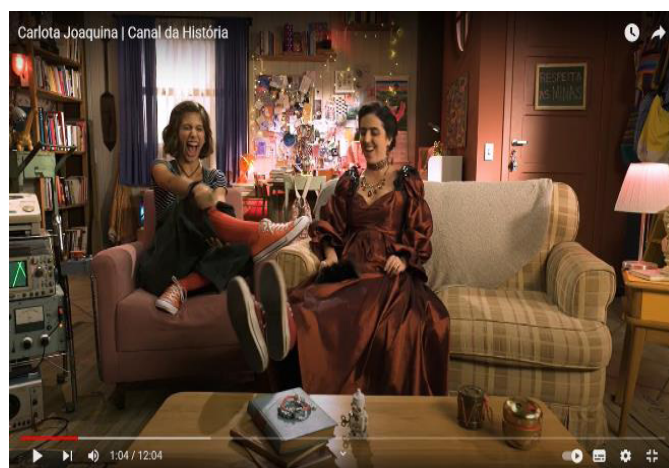
Em suma, o penteado, enquanto signo teatral, expande seus significados por meio da adequação ao contexto que nos chega através do ato performático.

8) O vestuário

No teatro, o vestuário é o meio mais exteriorizado, mais convencional de definir o indivíduo humano; Kowzan usa, inclusive, a expressão comum para tornar mais simples o nosso entendimento: no teatro “o hábito faz o monge” (p. 109), indicando que o vestuário indicará o sexo, a idade, a pertinência a uma classe social determinada, uma profissão, a posição social, a nacionalidade, a religiosidade, e até mesmo uma personagem histórica contemporânea.

No caso de Carlota, o vestido encarnado é uma das formas de reconhecê-la; um vestido também selecionado mais ao perfil da época. Adjunto ao vestuário tem-se o leque, como que um indicativo popular da nacionalidade espanhola (lembrando que, sem dúvida, alguns dos elementos em cena pressupõem a criação de imagens comuns, também inerentes ao imaginário popular). E de modo que a presença da personagem, bem como seu traje são preparados pelos entrevistadores, a menina Clara escolhe um par de tênis para combinar com o modelo da rainha. Os tênis são o elemento moderno na encenação; Clara usa pares de tênis semelhantes aos da entrevistada, garantindo o diálogo a respeito do que ela entende como empoderamento, identificação

e representatividade, ou seja, a adolescente está apta a se encontrar com uma personagem feminina, a qual ela acredita que mereça estar vestida de forma confortável e de acordo com as suas escolhas. Apesar de Carlota ainda considerar o vestido um tanto desconfortável, ela se compraz pela escolha dos “pisanter”, deveras confortáveis para as suas cavalgadas: “Eu posso levar esses pisanter aqui comigo pra Portugal? Gostei deles!” (C.H., 2017). A maioria das narrativas dos historiadores menciona que Carlota cavalgava “feito homem”, não montada de lado como “adequado” às damas.



Frame 7: Carlota Joaquina, exemplo de vestuário. Fonte: recorte dos autores.



Frame 8: Carlota Joaquina, exemplo de vestuário. Fonte: recorte dos autores.

A sequência de recortes acima indica as duas passagens que fazem menção aos calçados confortáveis, primeiro ao apreciá-los e posteriormente a pedir que eles possam ser definitivamente seus.

À vista disso, tenta-se firmar os laços entre o presente e o passado, trazendo a discussão para a modernidade, num tom ressignificado pela voz da adolescente que se interessa pela história do seu país e suas personagens principais. Para tanto, o vestuário selecionado revela muitos elementos importantes sobre a infanta espanhola, que só se descobrem por meio do conhecimento no sentido pragmático a que a performatividade nos conduz.

9) O acessório

Em casos limítrofes, os acessórios situam-se entre o vestuário e o cenário, podendo fazer parte de um ou de outro, ou ainda de ambos, a depender do uso de tais acessórios em cena (KOWZAN, 1978, p. 110); eles podem fazer parte de uma vestimenta especificamente, como é o caso do leque que a rainha Carlota usa, ou partes do cenário que são utilizadas como recurso durante a encenação, como o uso que ela faz do celular para se atualizar das notícias e impressões dos seguidores virtuais a respeito de sua pessoa.

Além de o aparelho de celular funcionar como um acessório em cena e transportar a personagem mais uma vez para uma cena de destaque (uma cena solo), ele é um outro conectivo entre o presente e o passado, atualizando a personagem para o nosso tempo, evoluído significativamente em tecnologia se comparado aos séculos XVIII e XIX.

Os frames 9, 10, 11, 12 e 13 mostram cenas de Carlota fazendo uso das suas redes sociais e atualizando seu feed de notícias, na parte do programa intitulada “Fãs e Haters”,

ou seja, as duas vias – apoiadores e opositores. O cômico da cena é verificar a personagem à vontade diante dos posts, interagindo com eles. De forma lúdica, o programa reflete acerca da história, levantando polêmicas que até hoje são discutidas em torno da figura da rainha Carlota.

No primeiro recorte selecionado, Carlota vê uma postagem no Twitter de D. João, no qual ele reclama da esposa e de suas conspirações contra ele. Sabe-se que, diante do comportamento distinto entre os esposos, Carlota se superava em termos de objetividade e praticidade, ela era ambiciosa e nunca negou sua intenção de reinar absoluta. Já D. João exprime seus receios como monarca e deixa-se influenciar consideravelmente pela camarilha.

A imagem também nos revela outras informações relacionadas à vida íntima do casal real, como a possibilidade do divórcio que, àquela época ainda não vigorava no país:



Frame 9: Carlota Joaquina, exemplo de uso dos acessórios. Fonte: recortes dos autores.

Carlota, ao ler o comentário e as hashtags, replica que se ele a deixasse participar mais dos negócios políticos ela não precisaria se sujeitar a outros meios de conduta ou de alianças; outrossim, afirma sua afinidade com o termo “divórcio” ao qual o esposo se

remete: “Gostei desse divórcio aí, ah!” (C.H., 2017).

Muitas especulações giram em torno da história do casal e muitas delas acabam realmente ficando apenas no plano da conjectura. Se até mesmo as cartas enviadas entre o casal eram interceptadas pelos seus agentes, dificilmente as barreiras da antipatia conseguiriam ser rompidas, já que internamente o casal sofria essa natureza de ataques.

Em seguida, em uma selfie no Facebook, Carlota recebe um comentário:

(nas últimas três semanas, foi duas vezes à dermatologista tratar da pele)”. À época, essa publicação gerou grande repercussão, sendo discutida por várias fontes devido ao seu caráter irônico e provocativo, como representativo de uma ideia atemporal para o comportamento feminino na atualidade. A crítica a um comportamento de tal natureza contradiz em grande parte o que se observa em nossa personagem Carlota, a qual, claramente, estava bastante à frente de seu tempo, estabelecendo um contraponto, se comparada à Marcela Temer.

E a despeito do conceito de feiura é pertinente mencionar que esse é de uma relatividade considerável. Para alguns, feia, e para outros:



Frame 10: Carlota Joaquina, exemplo de uso dos acessórios. Fonte: recortes dos autores.

Ao que ela responde: “Escuta aqui, eu não nasci pra ser bela, recatada e dor lar, tá?” (C.H., 2017). Essa frase foi parte de uma manchete da Revista Veja do dia 18 de abril de 2016, na qual a repórter Juliana Linhares se refere à Marcela, esposa do ex-presidente da República Michel Temer (2016 - 2019), em cujo subtítulo se lê: “A quase primeira-dama, 43 anos mais jovem que o marido, aparece pouco, gosta de vestidos na altura dos joelhos e sonha em ter mais um filho com o vice”, além de outras passagens do texto, tais como: “Marcela Temer é uma mulher de sorte”, “Seus dias consistem em levar e trazer Michelzinho da escola, cuidar da casa, em São Paulo, e um pouco dela mesma também



Frame 11: Carlota Joaquina, exemplo de uso dos acessórios. Fonte: recortes dos autores.

Uma vez mais entra em cena o caráter jocoso do vídeo. Carlota prefere abster-se de responder ou reagir a esse comentário, o qual faz remissão às supostas traições da rainha, as quais, conforme apontamos, nunca foram confirmadas. No entanto, buscando provocar o riso e aludir a um fato sobre o qual se comenta, a encenação retoma as falácias, embora as “abafe” do mesmo modo como se tem lidado com o assunto até hoje, sem se ter a prova concreta.

Em seguida, o Twitter de um súdito “revoltado” marca presença:



Frame 12: Carlota Joaquina, exemplo de uso dos acessórios. Fonte: recortes dos autores.

A esse comentário, a infanta reconhece que seu temperamento era bastante forte, porém desconversa e segue para a próxima referência. Nesse quesito, embora haja comentários contra Carlota Joaquina, muito se lê a respeito de sua benevolência e desprendimento de si mesma para com os súditos da coroa, especialmente do lado espanhol, o qual, em seu íntimo, a infanta jamais abandonou.

Por fim, ela nos mostra um “cartãozinho de internet”, que provavelmente ela está visualizando em um status do WhatsApp:



Frame 13: Carlota Joaquina, exemplo de

uso dos acessórios. Fonte: recortes dos autores.

Ela se identifica com o post, olha para a câmera com a expressão entre admirada e satisfeita e, logo em seguida, comenta: “Sou eu! Ai, gente, que fofo!” (C.H., 2017). E como precisa afirmar-se perante a família, assevera: “Mandá tudo pros meus parente, pra eles me entendê!” (C.H., 2017). Essa última frase demonstra que, além de tudo, ela era incompreendida, por não corresponder ao que se esperava de uma mulher naquele momento, uma mulher que, na concepção machista e arraigada, deveria ter nascido homem. A linguagem coloquial é mais um indicativo para o público a que a obra se destina, dando um tom mais despojado e condizente com a fala cotidiana.

Além do aspecto da teatralidade funcionar de modo efetivo na cena, inclusive através dos mecanismos de comunicação contemporâneos, ele aciona a performatividade por meio da qual construímos inferências. Os elos que essa junção cria direcionam à construção dos significados por parte do espectador atento.

10) O cenário

A tarefa primordial do cenário ou dispositivo cênico, como é também chamado, é a de representar o lugar, seja ele geográfico, social, ou os dois ao mesmo tempo, bem como representar o tempo, isto é, a época histórica, estações do ano ou certa hora do dia, de acordo com Kowzan (1978, p. 111). O cenário estará ligado às mais diversas circunstâncias, inclusive, ele poderá ser dispensado de todo e arriscar a sua construção à movimentação dos atores em cena.

Sabendo se tratar de um objeto de análise peculiar, envolvendo a teatralidade embutida em um programa televisivo, é evi-

dente que o espaço cênico ali criado para a personagem Carlota Joaquina difere do espaço teatral por excelência, dadas as especificidades do gênero a que nos debruçamos. Contudo, o teatro, nesse sentido, permite a ampliação das formas de construção do espaço e de manifestação da teatralidade na performatividade.

Via imagens selecionadas, é possível vislumbrar um cenário estanque, em que os entrevistadores permanecem sentados no sofá, juntamente com Carlota, e em alguns momentos a cena em que aparecem juntos é cortada para a dança da protagonista, closes em que ela conta aspectos mais precisos ou íntimos de sua biografia ou ainda a sua atualização nas redes sociais, conforme acompanhamos por último.

Entretanto, de acordo com a proposta inicial do programa, é possível notar que o ambiente e seu entorno contribuem para a atmosfera histórica ali encenada, mesclando elementos antigos e elementos modernos, como a estante antiga – pano de fundo à imagem de Carlota ao celular, a quantidade de livros dos estudantes, o globo terrestre, os post-its indicando lembretes, quadros, réplicas de dinossauros, e demais elementos demarcando a temporalidade, principalmente a plaquinha na entrada do apartamento onde se lê “respeita as mina”, logo, um indício do teor desmitificador da imagem feminina e de seus padrões, que mais uma vez se aplica em nossa análise para a contradiscursivização a respeito da infanta espanhola.

11) A iluminação

A iluminação é bastante explorada com o intuito de valorizar outros meios de expressão, embora ela tenha um importante papel semiológico autônomo. Os mecanismos de iluminação foram sendo aperfeiçoados ao longo dos anos e encontram

emprego cada vez mais amplo tanto em peças teatrais, quanto em filmes ou demais programas de televisão ou dramatizações diversas, ou seja, isso pode estar adequado tanto a lugares fechados quanto a espaços abertos (KOWZAN, 1978, p. 112). “Uma função importante da iluminação consiste em poder ampliar ou modificar o valor semiológico novo; o rosto, o corpo do ator ou o fragmento do cenário são às vezes “modelados” pela luz. A cor difundida pela iluminação pode também desempenhar um papel semiológico.” (KOWZAN, 1978, p. 113).

Em frames analisados anteriormente, por exemplo 3, 4 e 6, nota-se um destaque maior para o jogo de iluminação, em que o fundo se torna mais escuro e a luminosidade incide no rosto de Carlota. Ora, o significado que se deseja ampliar é o conteúdo pela expressividade dos recursos cênicos ali embutidos e aglutinados, como a mímica facial, a maquiagem, a palavra ou o silêncio, o tom e os gestos, no sentido de tornar ainda mais convincente, pela dramatização, a personagem e sua representação, a partir do que ela faz.

12) A música

A música tem uma função bastante importante e particular, pois ela pode adentrar o espetáculo em momentos específicos para mudar, caracterizar, substituir alguma coisa ou marcar as personagens, tornando essa marca, por exemplo, como um símbolo daquela personagem. Instrumentos específicos ou canções específicas também podem designar lugares ou etnias determinadas. Kowzan (1978, p. 114) aponta exemplos entre os numerosos empregos que os diretores fazem da música: “o tema musical que acompanha as entradas de cada personagem e torna-se um signo de cada uma delas, ou num exemplo de motivo musical que, acrescentado às cenas retrospectivas,

significa o contraste presente-passado.”

Kowzan afirma o que podemos vislumbrar na cena em que Carlota dança, canta e expõe os seus sentimentos acerca do esposo, do deslocamento de sua terra natal e da identidade que ela deseja preservar. Analisamos anteriormente a letra da canção, essa, agora, associada à melodia e ao ritmo, remonta em si as origens da infanta espanhola; por ouvido, o espectador é capaz de ser transportado a uma imagem comum, enfatizando-se pelo uso da linguagem híbrida que justapõe o português e o espanhol no sotaque da personagem ao cantar, acompanhada, repetimos, do violão e das castanholas, sem mencionar os movimentos das mãos e do corpo, que contribuem para reconstituir, também, uma das fortes características da corte espanhola, herdada por Carlota Joaquina.

13) O ruído

Os ruídos produzidos em peças, filmes e outras produções podem significar inúmeros fenômenos e circunstâncias diversas e os meios empregados para os efeitos que se pretendem são de grande variedade, desde a voz humana que promove imitações, até as produções tecnológicas que produzem revoluções nesse domínio (KOWZAN, 1978, p. 115).

Dentre vários ruídos secundários que se podem notar por meio das mencionadas produções tecnológicas, um deles, que a nosso ver contribui de maneira mais significativa para analisarmos a personagem com vistas à teorização de Prado, é a já rapidamente mencionada cena em que Carlota lembra a sua vontade de criança de brincar com o burrico de estimação, o qual puxava uma carrocinha bem a seu tamanho de menina: “Aí eu tinha que lidar com vários afazeres reais, quando, na verdade, o que eu só queria era andar de burrico.” (C.H., 2017). Nes-

se momento em que ela mostra a expressão consternada diante das atribuições a uma princesa, o som emitido é a zurrada de um burrinho, o que provoca a quebra em uma cena de teor mais trágico, além de contribuir para a comicidade da cena, ironizando-a. O zurrar do animalzinho poderia, inclusive, significar uma oposição entre a visão moderna da condição feminina e a visão limitada, intolerante e, por vezes, ignorante da corte ao se tratar das questões de tradição e comportamento previsto para uma mulher. Clara, ao perceber essas atitudes para com a rainha, emite a sua opinião com veemência ao atestar D. João como “ma-chis-ta” (C.H., 2017), com ênfase na separação silábica.

Em suma, todas essas considerações, desde os primeiros apontamentos que entrelaçam teatralidade e performatividade, são perceptíveis pelas informações e conhecimentos que os signos teatrais preveem e nos quais se efetivam pelo viés da recepção do espectador.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio da imagem de Carlota Joaquina, que reverbera um perfil histórico deturpado, o Canal da História resgata não apenas essa mulher em questão, mas tantas outras que tiveram suas mentes destroçadas pela sociedade, e relê sua história, desdobrando significados através da atuação de Livia La Gatto. Ao recriar a personagem Carlota em nosso século, o programa a ressignifica, possibilitando que a partir do que ela faz ou a partir dos elementos utilizados em cena para a sua construção, o espectador possa desconstruir imagens cristalizadas, desmitificando marcas pejorativas e relativizando-as, visto que o contexto em que esses discursos se inserem remontam a formas de pensar bastante arraigadas na tradição e em padrões não mais condizentes com o nosso tempo.

Desse modo, tomando a metodologia de Prado como forma de identificação dos traços da personagem Carlota Joaquina, podemos analisar as falas e comportamentos da mesma, evidenciando um processo de contradiscursivização, ou seja, de um discurso que atua na qualidade de réplica ao que a infanta espanhola jamais teve a oportunidade de fazer diante do que se falava e se fala a respeito dela. No entanto, o que tornou ainda mais interessante e fluida esta análise foi a reflexão em torno dos signos do teatro e em como eles efetivamente funcionam em cena, proporcionando a produção de significados. Os signos do teatro, conforme Kowzan nos elucidam, garantem que cada elemento em cena esteja pleno de significados. Com o uso desses elementos, é possível que se realize a junção entre a teatralidade e a performatividade, as quais possibilitam a construção da imagem que intentamos revelar. Percebemos, no programa em questão, a performatividade em potencial, considerando-se a forma como os episódios são elaborados e transmitidos. A dramatização está impregnada de elementos teatrais, desde o processo de preparação da personagem que entra em cena e constrói o novo.

O episódio problematiza diversos pontos obscuros acerca de nossa protagonista, exclusivamente o fato de ela ser e representar uma forte personagem na história que contrariou as expectativas dos historiadores de seu tempo, figurando pelo viés contrário ao puritanismo, à idealização ou às “maneiras distintas” de uma princesa ou rainha. Isso porque seus desejos iam muito além do universo habitado por mães e esposas resignadas, a inteligência acima da média dotava Carlota de uma necessidade de influir no campo político, rompendo as barreiras do espaço destinado às mulheres. Por isso ela foi considerada masculinizada; mas se isso foi preciso para que ela pudesse figurar na história para além da beleza, do

recato e do lar, Carlota Joaquina cumpriu o seu papel, ainda que após a sua morte quase dois séculos tivessem de passar para que o discurso começasse a desvelar o outro lado da história.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Francisca L. Nogueira de. Carlota Joaquina: cartas inéditas. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007.

CANAL da História vira “Show da História” e tem nova temporada. Canal Futura (futura.org.br), São Paulo, 12 nov. 2018. Disponível em: <<https://www.futura.org.br/canal-da-historia-vira-show-da-historia-e-tem-nova-temporada>>. Acesso em: 19 abr. 2023.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. Revista Sala Preta - USP, São Paulo, v. 9, p. 197 – 210, abr. 2009. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370>>. Acesso em: 19 abr. 2021.

HAMBURGER, Tom. Carlota Joaquina. Canal da História. Disponível em: <<https://youtu.be/PHHaPbNjLQ>>. Acesso em: 19 abr. 2023.

KOWZAN, Tadeusz. Os signos no teatro – introdução à semiologia da arte do espetáculo. In: GUINSBURG, J.; COELHO NETTO, J. Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves. Semiologia do teatro. São Paulo: Perspectiva, 1978.

LIMA, Manuel de Oliveira. D. João VI na corte do Brasil. 4 ed. Rio de Janeiro: Top Books, 2006.

LINHARES, Juliana. Marcela Temer: bela, recatada e do lar. Revista Veja, São Paulo, 18 abr. 2016. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/brasil/marcela-temer-bela-recatada-e-do-lar/>>. Acesso em: 19 abr. 2023.

PAVIS, Patrice. Dicionário de teatro. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PRADO, Decio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO et al. A personagem de ficção. São Paulo: Perspectiva, 1968.

SANTOS, João Felício dos. Carlota Joaquina – a rainha devassa. São Paulo: Círculo do Livro, 1967.

THOMAZ, Suzana. Teatralidade, entre Teorias e Práticas: um olhar sobre a abordagem do Théâtre du Soleil. Revista Brasileira de Estudos da Presença, Porto Alegre, v. 6, n. 2, p. 309 – 330, maio/ago. 2016. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/61934>>. Acesso em: 19 abr. 2021.

Submissão: abril de 2023.

Aceite: agosto de 2023.

NO TEATRO TUDO É MENTIRA: OS ECOS DE PIRANDELLO NO TEATRO DE GARCÍA LORCA

Hiago Araujo Naldi¹

Resumo: Luigi Pirandello (1867-1936) é um dos nomes mais relevantes para a história do teatro. O dramaturgo foi responsável por empreender um dos projetos literários mais importantes para o começo do século XX, valendo-se, entre outros recursos inovadores, da linguagem metateatral para tratar de temas que não condizem mais com a forma tradicional do drama renascentista. Essa tradição principiada em *Seis Personagens à Procura dum Autor* (1921) foi revista por diversos autores no decurso do século, entre eles figura Federico García Lorca (1898-1936). Este artigo, portanto, propõe-se a tecer breves considerações que orientem a uma sondagem dos ecos do projeto literário de Pirandello na obra do poeta espanhol. Para tanto, são necessários os apontamentos de Peter Szondi em *Teoria do drama moderno* (2001), texto base para estudos dessa fase do teatro.

Palavras-chave: Federico García Lorca; Luigi Pirandello; teatro moderno; metateatro.

IN THE THEATER EVERYTHING IS A LIE: THE ECHOES OF PIRANDELLO IN THE THEATER OF GARCÍA LORCA

Abstract: Luigi Pirandello (1867-1936) is one of the most relevant names in the history of theatre. The playwright was responsible for undertaking one of the most important literary projects of the early 20th century, using, among other innovative resources, metatheatrical language to address themes that no longer matched the traditional form of Renaissance drama. This tradition started in *Seis Personagens à Procura dum Autor* (1921) was revised by several authors over the course of the century, among them Federico García Lorca (1898-1936). This article, therefore, proposes to make brief considerations that guide a survey of the echoes of Pirandello's literary project in the work of the Spanish poet. For that, Peter Szondi's notes in *Theory of Modern Drama* (2001) are necessary.

Keywords: Federico García Lorca; Luigi Pirandello; modern theater; metatheater.

¹ Mestrando em Letras pelo Programa de pós-graduação em Estudos Literários da UNESP - Faculdade de Ciências e Letras, campus de Araraquara. Orientadora: Prof^a Dr^a. Renata Soares Junqueira. E-mail: hiago.naldi@unesp.br

INTRODUÇÃO

Federico García Lorca é um dos mais relevantes autores espanhóis do século XX. Sua produção, que abarca desde poesia e teatro a textos críticos sobre a arte, localiza-se nos anos que antecederam a guerra civil espanhola, iniciada em 1936. Nascido no seio de uma família burguesa no sul da Espanha, o jovem poeta se viu, desde cedo, envolto em um denso panorama social. O jovem Lorca vivenciou, de berço, a cultura andaluza, com todas as suas particularidades advindas da influência árabe e cigana; além de experienciar os inúmeros contrastes sociais, com os quais se viu confrontado enquanto transitava entre a casa de campo de sua família e a cidade de Granada, local para onde foi quando atingiu idade escolar. Estes foram pontos que impactaram, fortemente, os rumos de seu projeto literário.

As poucas décadas vividas por Federico, que foi assassinado durante as primeiras empreitadas fascistas em solo ibérico (logo quando estoura a guerra civil em 1936), foram anos marcados por intensas movimentações políticas e sociais. Ciente do compromisso da literatura com a transformação da realidade, e de seu vasto potencial como instrumento de denúncia, Lorca não pôde fechar seus olhos. Seu projeto literário visava a um modo crítico de conceber a literatura, proposição esta compartilhada por todos os integrantes do grupo poético de 1927, do qual foi um dos mais ilustres membros, ao lado de Rafael Alberti (1902-1999), Dámaso Alonso (1898-1990), Vicente Aleixandre (1898-1984) e outros escritores do período.

No que diz respeito à sua produção dramática, García-Posada (1996) a divide em quatro categorias principais, dadas as características estruturais de cada peça: farsas, comédias impossíveis, tragédias e dramas. Em especial nos interessa a classificação de comédias impossíveis, já que é nesta que se

encaixa a peça *El público* (1930), objeto de análise deste artigo.

Essa impossível peça lorquiana é dividida em seis quadros, alguns destes quase impossíveis de serem compreendidos, dado o universo mítico criado pelo autor dentro do próprio texto – característica marcante das grandes obras de García Lorca. No desenrolar da ação percebemos que o enredo é extremamente complexo e difícil de ser delimitado; os conflitos travados ao longo de toda a peça aparentam querer dizer mais do que dizem em um primeiro plano de análise, insinuando, talvez, que o trágico esteja escondido por trás.

Dessa forma, se arriscarmos uma breve delimitação objetiva do enredo de *El público* (1930) podemos dizer que se trata de um diretor de teatro colocado em meio a outras personagens sem nome, assim como ele. Durante o decorrer da ação ele é interrogado por estas e levado a refletir sobre sua trajetória, quase em um tom confessional ao público, indicando sua preferência pelo drama burguês. Mas o que interessa a todos é debater a última montagem feita pelo diretor – uma encenação de *Romeu e Julieta* na qual decidiu inovar de forma polêmica, trazendo para representar os papéis principais dois homens: um de trinta anos como *Romeu* e outro de quinze como *Julieta*, fazendo com que a história de amor shakespeariana se convertesse em uma ode ao amor homossexual. Porém, o público não simpatizou com tal atitude, a plateia interrompe o espetáculo a fim de punir tal transgressão moral, levando os atores a julgamento e os sentenciando à morte.

Após esta breve apreciação do enredo fica claro que o tema e a forma do texto são inovadores. Vale notar que, segundo Monégil (2000), essa é a única peça de Lorca a tratar positivamente o tema da homossexualidade, e ainda, segundo Gibson (2014) é a primeira obra dramática em espanhol a

fazê-lo. Logo, é o tratamento dado ao tema que determina o arranjo formal da produção lorquiana – por se tratar de um texto que se insere também no contexto da crise do drama, é de se supor que Lorca buscou uma nova forma para dar conta de levar o tema proposto à cena. Para isso atenta Antonio Monegal (2000) em sua introdução a uma das edições da referida peça, intitulada “Una revolución teatral inacabada”.

O professor Monegal aponta que há diversas outras correntes estéticas do período, como o expressionismo e o surrealismo, que se fazem ecoar em *El público* (1930). Além de outras formas teatrais, como o metateatro, com destaque para as obras de Luigi Pirandello (1867-1936) e Jean Cocteau (1889-1963). Este último, Gibson afirma ter sido fonte de inspiração clara para Lorca. Logo: “Si de lo que se trata es de explicar la desarticulación de la lógica del discurso, lo extremado de sus metáforas y el rechazo del realismo en sus propuestas escénicas, hay varias otras vías por las que las estéticas innovadoras de aquella época pueden haber dejado su huella en Lorca (MONEGAL, 2000, p. 17).

Portanto, é válido que se discuta a interferência das diferentes formas teatrais em *El público* (1930), dando ênfase às influências que o teatro proposto por Luigi Pirandello teve na obra de Federico García Lorca. Nesse sentido, esse artigo apresenta parte dos resultados obtidos a partir da pesquisa, a nível mestrado, intitulada “El público, de García Lorca: um projeto trágico para o teatro moderno”. Pretendemos destacar as nuances metateatrais que se fazem sentir na obra, além de estabelecer conexões com outras obras do autor que integram o grupo das “comédias impossíveis”.

DISCUSSÃO

Por certo, é necessário que se pontue a recorrência da metateatralidade em todas as produções que compõem o grupo das “comédias impossíveis”, cada uma delas a seu modo. Em *El público* (1930), essa recorrência se dá por meio da tradição pirandelliana, que põe em cena personagens de ficção que agem e constroem o próprio enredo a seu modo. Já em *El sueño de la vida*² (1978), ao colocar o próprio diretor de teatro para discutir o processo de criação dramaturgicamente junto ao público, faz-se da quarta parede um espelho em que o público vê suas intimidades refletidas (HARRETCHE, 1995). Por último, em *Así que pasen cinco años* (1931), é através dos sucessivos distanciamentos com os quais se confronta o público, provocados pelo avanço dos atores até a plateia – é assim que se deixa ver o *modus operandi* do teatro, como bem especifica Castro Filho (2014).

Nessa perspectiva, cumpre lembrar a singular peça de Luigi Pirandello, principalmente por Gibson (2014) afirmar que esta tem influência sobre *El público* (1930), além de ter sido levada à Espanha enquanto Lorca ainda era vivo. Sendo, ainda, anterior a essa fase do teatro lorquiano, é precursora de um fazer teatral que ecoa por toda a história do teatro moderno e por estas comédias irrepresentáveis. Lançada em 1921, *Seis Personagens à procura dum autor* representa, segundo Peter Szondi, “a síntese do drama moderno” (SZONDI, 2001, p. 145). Isso se deve ao fato de ali ser retratada uma dialéti-

2 Optamos por nos referir a esta peça conforme indicado por Antonio Monegal (2000). Segundo o editor, uma série de entrevistas concedidas pelo próprio García Lorca, e manchetes de jornal que circulavam na época, aludem que esse seria o título pensado pelo autor para sua então nova produção. Tendo em vista seu estado de incompletude, o que ficou conhecido como *Comédia sin título* é o primeiro ato de uma peça teatral, a qual decidimos referenciar por seu suposto título.

ca entre forma e conteúdo. Esse embate de forças é interessante para pensarmos uma nova maneira de conceber o teatro, à qual Szondi (2001) chamou de “jogo da impossibilidade do drama”.³ Na peça em questão, seis personagens anunciam-se, em um teatro, à procura de um diretor que leve sua história de vida aos palcos. Apesar de estar consternado por ter o ensaio de sua nova produção atravancado por aqueles invasores, o diretor decide escutá-los e acaba cooptado pela história encenada ou, melhor dizendo, narrada.

Isto posto, vemos que há uma interrupção abrupta do argumento inicial que se seguiria – não mais saberemos do ensaio da trupe teatral –, dando espaço à exposição de episódios da vida das personagens invasoras. Ou seja, tem-se uma peça de teatro que retrataria os bastidores de uma produção cênica, mas que acaba sendo interrompida para que seja criada uma segunda peça. O que chama atenção é que este novo argumento existe exclusivamente através dos relatos das personagens que buscam um autor. Trata-se de um movimento metateatral duplo – duas peças coexistindo dentro de uma única produção. Esse esquema teatral é classificado por Szondi (2001) em dois instantes: um chamado de “camada dramática”, aquela que comporta a narração das personagens invasoras; e outro denominado por “camada épica”, aquela em que se dá o momento da invasão.

Muito similar ao que opera Pirandello, Lorca concebe o próprio diretor de teatro como personagem invasora em *El sueño*

de la vida (1978). Nesta peça, sobre a qual afirma Monegal (2000) recair grande influência de *El público* (1930), Lorenzo invade o palco no qual se daria a representação de uma peça montada por ele mesmo. Tem início, aí, uma série de monólogos filosóficos a respeito do fazer teatral. Sem titubear, o público estranha o ocorrido, pondo-se a debater diretamente com o invasor. Ao longo de suas reflexões, o diretor interage com diversos funcionários do teatro e com uma atriz – com quem aparenta nutrir uma relação mais íntima –, até o momento em que se ouve uma revolução começar nas ruas e o diretor decide atirar-se a ela. O que não é de se estranhar, visto que a todo momento Lorenzo deixa evidente seu desejo de vivenciar a revolução plena, inclusive aquela que deve instaurar-se no teatro.

A respeito da obra original, que fora produzida por Lorenzo, apenas conhecemos seu nome: seria uma montagem de *Sonho de uma noite de verão*, de Shakespeare.⁴ Neste texto lorquiano, os limites entre ficção e realidade, sonho e materialidade, são testados e entrelaçados. Em um paralelo com o texto pirandelliano, vemos que as duas camadas (épica e dramática) não são tão firmemente delineadas. E também há a presença de algumas personagens que comporiam essa encenação do texto shakespeariano, invadindo o palco, atuando sem dar-se conta, numa evidente união entre personagem fictício e ator. Esse esmaecimento dos limites entre ficção e realidade é outra nuance marcante neste conjunto da obra de Lorca.

Não poderíamos deixar de lado a terceira das comédias impossíveis, *Así que pasen cinco años* (1931), na qual é explorada, até as últimas instâncias, a fatídica perda de oportunidades com o passar do tempo.

3 Esse tema foi explorado no meu artigo intitulado “Eu acreditei que estava no teatro: breve sondagem das influências pirandellianas no teatro de José Régio e Federico García Lorca”. In: XXVIII Congresso internacional da Associação brasileira de professores de literatura portuguesa, 2021, Rio de Janeiro. Anais do XXVIII congresso internacional da associação brasileira de professores de literatura portuguesa, 2021, p. 573 – 587.

4 O que resulta interessante, já que é a obra sugerida pelo Mágico, no último ato de *El público* (1930), como sendo a que Enrique, o diretor, deveria ter escolhido ao invés de *Romeu e Julieta*.

Acompanhamos, aqui, a um Jovem que anseia pela chegada de sua Noiva, que teve de partir em uma viagem marítima. Fato que obrigou o adiamento do matrimônio dos dois por cinco anos. No entanto, no seu caminho de volta, a prometida, que não desejava casar-se, apaixona-se por um jogador de rúgbi e vê nisso a oportunidade de que tanto necessitava para livrar-se de seu tormento. Frente ao fracasso amoroso, o Jovem tenta corresponder ao amor de sua empregada, mas essa também não o quer mais e deixa-o fadado à solidão. Tantos infortúnios são a causa de seu desfecho trágico, que culmina em seu assassinato. Lorca empenha-se em retratar, a partir dessa peça, como a perda do tempo é uma grande fatalidade.

Assim sendo, conforme acompanhamos a espera do Jovem ao longo desses cinco anos, é-nos revelada a completa apatia do protagonista. Uma vez que o tempo é o argumento principal, ele faz com que todas as desenlaces e reviravoltas estejam sujeitos à sua passagem. Este jovem é feito refém da espera, e muitas vezes até por seus próprios pensamentos, pois bastantes elementos alegóricos são representações de seus sonhos e anseios, os quais nos levam a compreender os dramas sentimentais que o abalam. Além, é claro, de sua incapacidade de ater-se ao presente, vivendo sempre entre a nostalgia do passado e a ansiedade do futuro (PAVAN, 2017).

Direcionando o foco a *El público* (1930), observamos que o tema principal posto em cena é o julgamento feito a uma tragédia: é uma peça de teatro que comenta outra peça de teatro. Com efeito, aqui não se representa nada. Não se tem a encenação de nada, apenas os comentários sobre o ocorrido. Tão-somente as personagens todas presenciaram a encenação do dito drama, mas o público não. Inexiste um teatro propriamente dito, a representação não se dá de modo tradicional, nada se encena diante de espectadores.

Apenas e unicamente através das falas das personagens é que se faz sentir o argumento. Trata-se, em suma, de um drama que não existe em nenhum plano, parecendo irreal e sendo quase impossível de ser representado. Seguramente, foi esse um dos pontos que levou o próprio autor a classificá-la como “irrepresentável”. Nisso a crítica há de concordar: este é o texto mais inovador do teatro de Lorca, do ponto de vista formal, e o mais ousado no tratamento dado aos temas.

Para que melhor se compreenda as cenas que destacaremos a seguir, optamos por realizar uma breve descrição do argumento em determinados atos. O primeiro ato da peça se passa dentro do quarto do Diretor de teatro. Ele e seu Criado recebem a visita de dois distintos grupos, ambos anunciados como sendo “o público”: quatro cavalos, que vêm anunciar a chegada do segundo grupo e aparentam ter uma relação antiga e íntima com o Diretor; e três homens, que o vêm parabenizar pela última peça que ele dirigiu. Estes homens, entretanto, não parecem contentes com o modo como o Diretor tratou os temas em sua última peça, a montagem de *Romeu e Julieta* de Shakespeare. Eles desejavam que o dramaturgo tivesse feito uma abordagem mais direta e crítica, ao invés de deixar que o tema amoroso principal ficasse subentendido. Ademais, revelam particular interesse em nuances da peça que poderiam levar a uma revolução teatral, e um crescente desejo de inserir o próprio Diretor no universo ficcional.

O terceiro ato, por sua vez, é composto por dois momentos. O primeiro traz uma nova discussão entre o Diretor e os três Homens. O tema do debate é necessariamente o que aconteceu no segundo ato – o confronto entre as duas figuras enigmáticas, tidas por eles como dois semideuses que se viram envolvidos em um conflito sangrento. No segundo momento, somos transportados até Verona, na presença de Julieta. Ve-

mos Cavalos Negros e Brancos que invadem seus aposentos e a querem tomar por sua.

No quinto ato temos uma amálgama de narrativas que se desenrolam paralelamente no mesmo espaço. Há um Homem Nu, atado a uma cama, que agoniza antes de passar por procedimentos cirúrgicos finais. Há também um grupo de Damas, junto a um Rapaz, que buscam desesperadamente deixar o espaço do teatro. E há um grupo de Estudantes, que perambula pelo teatro e comenta os acontecimentos da noite. Esse ato é o mais preciso e o mais escuso: por mais que por ele saibamos verdadeiramente o que se passou na encenação daquela noite, não nos é mostrado nada. Apenas sabemos dos comentários e julgamentos feitos por estes dois grupos.

À vista disso, pode afirmar que abunda neste texto lorquiano o uso da metateatralidade enquanto recurso formal. Em vários momentos da peça é possível sentir que as próprias personagens são ficcionais e entendem-se nessa condição. Inclusive, muitas delas comentam livremente sobre o próprio enredo que constroem. A nosso ver, é como se o dramaturgo tivesse sido posto de lado e as personagens tivessem assumido o controle da cena. Há, particularmente, o reconhecimento desta como sendo uma peça que substitui a planejada, um espelho pirandelliano. Retornemos ao primeiro ato, no momento em que o Diretor questiona se lhe trazem uma nova peça; e se desdobra, de modo mais claro, no confronto atrás do biombo:

DIRECTOR. (Levantándose.)

Yo no discuto, señor. ¿Pero qué es lo que quiere de mí? ¿Trae usted una obra nueva?

HOMBRE I°

¿Le parece a usted obra más nueva que nosotros con nuestras barbas... y usted?

DIRECTOR. ¿Y yo...?

HOMBRE I° Sí... usted. (GARCÍA LORCA, 2000, p. 52-53)

A cena em destaque marca a entrada das ações de cunho surreal, além de dar indícios de que as personagens lorquianas têm conhecimento de sua condição irreal. Em meio à calorosa discussão que o Diretor tem com os três homens, Homem Primeiro afirma: “Pero te he de llevar al escenario, quieras o no quieras. Me has hecho sufrir demasiado. ¡Pronto! ¡El biombo! ¡El biombo! [...] Pasad adentro, con nosotros. Tenéis sitio en el drama. Todo el mundo. (Al Director.) Y tú, pasa por detrás del biombo” (GARCÍA LORCA, 2000, p.53-54). Aqui se deixa ver que estes homens não apenas se reconhecem enquanto seres que habitam o universo ficcional, como querem levar o Diretor para lá consigo, em um movimento desesperado. Querem cooptá-lo.

Nessa perspectiva, outra que demonstra ter noção de sua condição enquanto personagem de ficção é Julieta. Em sua primeira aparição no terceiro ato, a jovem entra em cena afirmando haver repetido essa ação em sua alcova mais de três mil vezes. Ela deixa crer, ainda, que tem consciência de ser um símbolo de amor, pois afirma que ocuparão o seu lugar, mas ela contenta-se em tão-somente vivenciar o seu amor: “Cada vez más gente. Acabarán por invadir mi sepulcro y ocupar mi propia cama. A mí no me importan las discusiones sobre el amor ni el teatro.

Yo lo que quiero es amar” (GARCÍA LORCA, 2000, p. 79). A referência precisa a estes dois elementos tão significativos para o universo mítico construído por Lorca – amor e teatro – indica como Julieta é uma chave fundamental para que compreendamos a metateatralidade posta em cena.

Julieta está descontente de ser sempre a mesma personagem usada por todos os dramaturgos em suas encenações da peça. Ela busca algo diferente, uma saída deste looping eterno. É uma personagem de ficção que se volta contra o seu criador. Não mais aceitará que falem de seus sentimentos ou que lhe ponham palavras à boca. A seguinte fala pontua sua revolta contra essa situação:

JULIETA (Llorando)

[...]

Después me dejarías en el sepulcro otra vez, como todos hacen tratando de convencer a los que escuchan de que el verdadero amor es imposible. Ya estoy cansada. Y me levanto a pedir auxilio para arrojar de mi sepulcro a los que teorizan sobre mi corazón y a los que me abren la boca con pequeñas pinzas de mármol. (GARCÍA LORCA, 2000, p. 82)

A jovem, em outro momento deste mesmo ato, observa em que consistiram as alterações feitas por Enrique em sua montagem de Romeu e Julieta. Ou seja, ela tem noção do que o Diretor tentou empreender, relata que ele agiu junto a outros três homens para tentar mudar seu gênero:

JULIETA

[...]

Cuando las ninfas hablan del queso, éste puede ser de leche de sirena o de trébol, pero ahora son cuatro, son cuatro muchachos los que me han querido poner un falito de barro y estaban decididos a pintarme un bigote de tinta.

[...]

Cuatro muchachos, caballo. Hacía mucho tiempo que sentía el ruido del juego, pero no he despertado hasta que brillaban los cuchillos. (GARCÍA LORCA, 2000, p. 83-84)

Ao longo das cenas em que Julieta aparece, outra nuance interessante nos é mostrada ao repararmos naqueles que a acompanham: os cavalos. Estes animais falantes, seriam, na peça, aqueles responsáveis pela revolução; são eles que inauguram o autêntico teatro sob a areia, segundo Gibson (2014). Podemos entendê-los como uma forma de representar os dramaturgos revolucionários, inclusive o próprio Enrique. Isso toma forma quando os três Cavalos Brancos dizem que passarão pelo ventre de Julieta para alcançar a ressurreição dos cavalos. Entretanto, ela diz que não tem medo destes animais. Aceita deitar-se com eles, contanto que seja ela que assuma o comando; tudo será do modo que desejar: nada se dará através dela, mas sim ela se dará através deles. Isso denota a intenção de Julieta em não mais render-se às artimanhas dos dramaturgos. Frente a isso, os Cavalos Brancos erguem os bastões que carregam e deles sai água (mesma cena debatida no subcapítulo anterior); eles dizem que urinam sobre a jovem, tal como urinam sobre as éguas. Está selado o pacto: alterou-se a história de Ro-

meu e Julieta, já é outro teatro.

Adiante, no diálogo de Julieta com o Cavalo Branco, há uma crescente oposição entre o umbroso e o luminoso. O equino sempre enfatiza a perfeição do dia, enquanto a donzela tem uma predileção pela noite. Ele quer mudá-la, ensinar-lhe algo novo, para que ela se contamine – outro indício de que se trata de uma revolução teatral planejada por eles. Vejamos uma mostra desse diálogo:

CABALLO BLANCO I° (Acercándose.)

Para llevarte.

JULIETA.

¿Dónde?

CABALLO BLANCO I°

A lo oscuro. En lo oscuro hay ramas suaves. El cementerio de las alas tiene mil superficies de espesor.

JULIETA. (Temblando.)

¿Y qué me darás allí?

CABALLO BLANCO I°

Te daré lo más callado de lo oscuro.

JULIETA.

¿El día?

CABALLO BLANCO I.°

El musgo sin luz. El tacto que devora pequeños mundos con las yemas de los dedos.

JULIETA.

¿Eras tú el que ibas a enseñarme la perfección de un día?

CABALLO BLANCO I°

Para pasarte a la noche. (GARCÍA LORCA, 2000, p. 80-81)

Ao final desse ato, percebemos algo peculiar no nível da tessitura do texto. Vejamos o que ocorre quando Homem Terceiro finalmente tem caminho livre para cortejar Julieta. Ele retira uma grande capa vermelha, coloca em seus ombros e envolve Julieta. Declama-lhe um trecho de Shakespeare: “Mira, amor mío..., qué envidiosas franjas de luz ribetean las rasgadas nubes allá en el Oriente... El viento quiebra las ramas del ciprés...”⁵ (GARCÍA LORCA, 2000, p. 98). Julieta diz que a declamação está incorreta. Ninguém saberia julgá-lo melhor que ela, que a ouvira tantas vezes – reforça-se, assim, a ideia de que ela sabe que é uma personagem que existe unicamente nas páginas escritas pelo dramaturgo. Está roto o simulacro de realidade.

Em seguida, o Homem Terceiro diz ouvir o canto do rouxinol, o que apavora Julieta. No texto shakespeariano, é o canto dessa ave que Julieta confunde com o canto da cotovia, aquela que anuncia a chegada da manhã. Logo, o som desse pássaro marca, para ela, o fim de seu momento de prazer; anunciando a chegada da manhã e a separação iminente de seu amado. Há, pois, um entrelaçamento do enredo shakespeariano com o enredo vivido pelas personagens lorquia-

5 Cabe aqui apontar que no corpo do texto a referida fala do H3° é escrita da seguinte forma: “Amor mío. (Aquí las palabras del drama de Shakespeare.) El viento quiebra las ramas del ciprés...”. Segundo nota de Antonio Monegal, o manuscrito original apresenta essa brecha que deveria ser preenchida, sendo opção sua manter a incerteza do texto em sua edição. Todavia, afirma que no manuscrito em posse de Martínez Nadal se há escolhido a citação do ato III, cena V, de Romeu e Julieta, a qual decidimos por transpor aqui.

nas. Essa junção acaba por reforçar a ideia, aqui defendida, de que as personagens tem noção de seu status fictício.

Aliás, outra marca aparente desse movimento são os muitos comentários feitos a respeito do espaço em que se encontram – o teatro. No terceiro ato, Julieta roga, ao ver entrarem em cena Homem Segundo e Homem Terceiro, que se feche a porta do teatro, ao que respondem ser impossível. Similar a isso, o Criado diz ao Diretor no primeiro ato que não quer abrir a porta para que saiam os Cavalos, pois não quer sair do teatro. No quinto ato, o grupo de Estudantes, por sua vez, faz diversas colocações a respeito do espaço:

ESTUDIANTE 2°

La callejuela está llena de gente armada y es difícil huir por allí.

ESTUDIANTE 3° ¿Y los caballos?

ESTUDIANTE 1°

Los caballos lograron escapar rompiendo el techo de la escena.

ESTUDIANTE 4°

Cuando estaba encerrado en la torre los vi subir agrupados por la colina. Iban con el Director de escena.

ESTUDIANTE 1°

¿No tiene foso el teatro?

ESTUDIANTE 2°

Pero hasta los fosos están abarrotados de público. Más vale quedarse. (GARCÍA LORCA, 2000, p. 107-108)

No quinto ato, inclusive, estamos inseridos no espaço do teatro durante a revolução que vem sendo anunciada desde o primeiro ato; somos postos no olho do furacão. O teatro, lugar pelo qual o grupo dos Estudantes e das Damas transitam livremente na esperança de poder escapar, se torna um ambiente assombroso para eles: sentem frio, cansaço, temem determinados espaços escuros, não conseguem encontrar a saída, tampouco alguém que os auxilie, e ainda se deparam com um cadáver.

Igualmente, neste ato, a aparição do Apontador (funcionário do teatro que direciona as personagens) assinala que elas não são mais que isso – apenas seres da ficção que ganham vida, que começam a falar e julgar o que se passa no teatro. Notamos isso no momento em que este homem entra em cena para mandar que os Estudantes vão para sua aula de geometria descritiva; ou no instante em que ele indica ao Enfermeiro que a sala de cirurgias estava pronta, à sua espera. Além do fato de os ladrões justificarem seu atraso por um erro dele.

Por conseguinte, constatamos que, como esta é uma peça cujo argumento é fragmentado, os limites entre camada dramática e camada épica são estremecidos. Não se pode mais dizer quando uma começa e a outra termina. A construção da peça como um todo está alicerçada no entrelaçamento dessas duas camadas e em como o próprio público passa a integra-las no instante em que se revolta e quer que as transgressões morais sejam punidas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Constatamos, em suma, que El público (1930) se configura como um entre-lugar. Não se sabe quem está dentro e quem está fora do teatro. Público e espetáculo são uma coisa apenas: o grupo dos Estudantes é

ficcional, mas o grupo das Damas aparenta não ser pertencente a este mesmo universo; assim como os três Homens aparentam não serem reais, mas o Diretor sim. Todo esse jogo serve a um único propósito – evidenciar que o ambiente ficcional é constituído de potencial crítico tanto quanto a realidade material que nos cerca.

Não é à toa que, sob o espectro estético surrealista, a história do amor fracassado de Enrique se mescla ao seu projeto teatral falhado. Lorca, ao compor esse argumento, quer levar ao espectador duas mensagens: primeiro, não há um público preparado para ver representado o tema do amor entre dois homens, e, não há um teatro preparado para levar esse tema aos palcos de forma adequada. Todos os envolvidos no fenômeno teatral estão ainda em estado de imaturidade – sejam os dramaturgos que querem fazer algo revolucionário, que permanecem imersos em seus dilemas morais próprios; sejam os contra revolucionários, que querem apenas enxergar beleza nos palcos, não tendo senso crítico aguçado para entender a real proposta dessa forma de arte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. A poética clássica. Introdução por Roberto de Oliveira Brandão; tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1985.

CASTRO FILHO, C. O trágico no teatro de Federico García Lorca. São Paulo: Zouk, 2009.

GARCÍA LORCA, F. El público / El sueño de la vida. Edición de Antonio Monegal. Madrid: Alianza Editorial, 2000.

GARCÍA-POSADA, M. Introducción. In: GARCÍA LORCA, F. Obras, III: Teatro. 1. ed. de Miguel García-Posada. Madrid: Ediciones Akal, 1996.

GIBSON, I. Federico García Lorca: a biografia. São Paulo: Globo, 2014.

HARRETCHE, M. E. Comedia sin título: análisis de una revolución teatral. Actas XII. AIH. Centro Virtual Cervantes, 1995.

MONEGAL, A. Una revolución teatral inacabada. In: GARCÍA LORCA, F. El público / El sueño de la vida. Edición de Antonio Monegal. Madrid: Alianza Editorial, 2000.

PAVAN, J. C. O., Assim que passarem cinco anos (García Lorca): teatro de ensaio. Dissertação (mestrado) – Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo, 2017.

PIRANDELLO, L. Seis Personagens à Procura dum Autor. Coleção Teatro Vivo. Tradução de Brutus Pedreira. São Paulo: Abril Cultural, 1977.

RYNGAERT, J-P. Introdução à análise do teatro. Tradução de Paulo Neves. São Paulo:

Martins Fontes, 1996. Título original: Introduction à l'analyse du théâtre, 1991.

SZONDI, P. Teoria do drama moderno. Tradução de Luiz Sergio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

Submissão: abril de 2023.

Aceite: agosto de 2023.

UMA PROPOSTA DE SEQUÊNCIA EXPANDIDA DE LEITURA ENTRE AS OBRAS O CORTIÇO E ÚRSULA

Aline Venturini¹

RESUMO: Este artigo apresenta uma proposta de trabalho com os romances, *Úrsula* (1859), de Maria Firmina dos Reis, e *O Cortiço* ([1890] 1973), de Aluísio de Azevedo, a partir dos pressupostos de Cosson (2009). As etapas da abordagem de Cosson (2009) selecionadas são: a temática, a contextualização histórica, e a teórica sobre as duas obras, a fim de desenvolver um projeto em torno das consequências históricas e sociais (o racismo estrutural) entre os momentos históricos da escravidão e da abolição, respectivamente representados pelos romances. Além de Cosson (2009), esta escrita se ancora nas reflexões em torno do ensino de leitura e literatura de Bordini e Aguiar (1988) e Cândido (2004). Objetiva-se apresentar uma abordagem do racismo estrutural e histórico no Brasil através da Literatura, apresentando duas perspectivas diferentes desse tema, através do confronto de lugar de fala dos respectivos autores.

Palavras-chave: Leitura. Literatura. Escravidão. Abolição. Expansão.

A PROPOSED EXPANSIVE SEQUENCE THE READING BETWEEN THE THE CORTIÇO AND ÚRSULA

ABSTRACT: This text presents a proposed work involving the novels *Úrsula* (1859) by Maria Firmina dos Reis and *O Cortiço* ([1890] 1973) by Aluísio de Azevedo, based on the principles outlined by Cosson (2009). The selected stages from Cosson's approach (2009) include thematic analysis, historical contextualization, and theoretical examination of the two works. The goal is to develop a project that delves into the historical and social implications, specifically structural racism, during the historical periods of slavery and abolition, as represented respectively by the novels. In addition to Cosson (2009), this writing is rooted in the educational reflections on reading and literature by Bordini and Aguiar (1988) and Cândido (2004). The objective is to present an exploration of structural and historical racism in Brazil through Literature, showcasing two distinct perspectives on this theme by examining the respective authors' points of view.

Keywords: Reading. Literature. Slavery. Abolition. Expansion.

¹ Doutorado em estudos Literários (UFRGS). E-mail: alineventurini260780@gmail.com

Introdução

O trabalho com literatura na sala de aula tradicional assenta-se em uma abordagem mais focada na memorização do contexto histórico, de uma lista de autores e de escolas literárias do que propriamente focada na leitura do texto literário. Segundo Bordini e Aguiar (1998),

A escola pública, todavia, embora nascendo com esse propósito de equalização, cedo revelou-se mais um aparelho de dominação das classes populares, traindo o seu objetivo inicial. Talvez essa traição se explique pelo fato de que a escola, na verdade, surgiu por iniciativa da burguesia emergente, que desejava ascender ao status social da aristocracia. As classes trabalhadoras menos favorecidas já de início não entraram nesse projeto de promoção cultural, determinando a existência de amplos segmentos de analfabetos. (BORDINI; AGUIAR, 1998, p. 10)

Essa abordagem da escola tem sido questionada e novos estudos foram realizados, no intuito de melhorar o trabalho com a leitura no ensino. Aos poucos, contudo, com as investigações realizadas, essa abordagem tem se modificado, ainda que lentamente, no ensino escolar. Dessa maneira, pensando em estratégias pedagógicas voltadas efetivamente para a leitura, este texto aborda a proposta de Cosson (2009), a qual destaca a leitura dos textos e sua interpretação. Por isso, o recorte desse texto propõe apresentar uma sequência expandida voltada para o estudo da leitura do texto literário para o Ensino Médio, notadamente para os primeiros anos, o qual se debruça sobre a leitura e a comparação de duas obras do mesmo século: *O Cortiço* ([1890] 1973), de Aluísio de Azevedo, e *Úrsula* (1859), de Maria Firmina dos Reis.

Os dois romances tratam, de formas e em perspectivas diferentes e opostas, da questão das relações de trabalho e da raça negra no Brasil. *Úrsula* (1859), escrito por Maria Firmina dos Reis, foi publicado em 1859, enquanto *O Cortiço* (1973), de Aluísio de Azevedo, data de 1890, bem após o primeiro, porém, mais reconhecido, uma vez que sempre figurou entre as obras de literatura mais estudadas na escola, localizado no movimento literário naturalista. Já *Úrsula* (1859) é um romance que sofreu notório apagamento por parte do cânone brasileiro, por de ser escrito por uma mulher negra, e apresentar uma perspectiva abolicionista e representativa das vozes afro. Os dois romances, portanto, se opõem nas visões de mundo que apresentam, uma vez que se constituem por lugares de fala opostos, ou seja, a voz do colonizador e sua perspectiva ocidental racionalista, em *O Cortiço* (1973), contra a voz genuína do negro e uma perspectiva crítica ao colonizador, em *Úrsula* (1859).

Considerando as diferentes perspectivas, o trabalho proposto em torno das duas obras se baseia na sequência expandida de Cosson (2009), a partir da qual apresentamos um estudo comparativo, tendo como fio condutor o trabalho e o racismo histórico, propondo, por fim, o desenvolvimento de um projeto de pesquisa com os alunos, os quais elaboram um recorte de perspectiva comparativa entre as obras sobre a problemática proposta. Esta última relaciona às duas textualidades em torno de uma problematização, destacando o trabalho e a raça negra que se articulam, portanto, ao tema transversal da cultura afro e das questões do racismo.

Com vistas a atender ao objetivo proposto, é mister circunscrever, já de início, a concepção de leitura que direciona nossas reflexões. Fundamentados em Bordini e Aguiar (1988) e em Candido (2004), princi-

palmente, entendemos a leitura como um processo colaborativo, interativo e dialógico, diferenciando-se radicalmente da abordagem tradicional, centrada em informações sobre épocas, estilos, características de escolas literárias, cuja leitura do texto literário fica em segundo plano. Tomamos o texto literário como central, com vistas à formação do leitor literário.

Estabelecidas essas considerações iniciais, destacamos os conceitos de sequência básica e expandida de leitura propostos por Rildo Cosson (2009), para dar visibilidade à sequência proposta com as duas obras propriamente ditas, e também para explicá-las devidamente, mostrando como se articulam, nesta proposta, os temas trabalho e racismo e, para finalizar, apresentar as possíveis contribuições desse estudo para o desenvolvimento de uma estratégia mais eficaz em torno da leitura do texto literário no ensino médio.

As sequências básica e expandida

Cosson (2009) elabora a sua proposta de sequências focadas no trabalho de leitura com os alunos porque percebe e aponta uma série de questões insuficientes da abordagem tradicional com o texto literário, vigente por quase todo o século XX no ensino escolar. De acordo com o autor, o conceito de leitura, apresenta problemas, uma vez que esteve, por muito tempo, ligado à decodificação. Outra questão, para ele, é que a biblioteca, na abordagem tradicional do ensino de leitura e da literatura, ocupa um lugar secundário, uma vez que o trabalho está ligado muito mais à memorização de uma lista de autores e obras relacionados, para fins de estudo, aos movimentos literários, que têm a ver com uma série de características culturais e sociais de uma determinada época, para o qual não é nem preciso ler as obras. Nesse sentido, Cosson (2009) aponta

a abordagem tradicional como insuficiente para a formação do leitor.

Dessa forma, como uma proposta de desenvolvimento de leitura efetiva do texto literário, Cosson (2009) elabora as sequências básica e expandida. A básica consiste em uma primeira exploração do texto e é composta por quatro partes: 1) a motivação, a qual objetiva explorar os elementos do livro, como a capa, a orelha e o prefácio, a fim de preparar o aluno para começar a leitura; 2) apresentação do autor e da obra, considerando a recomendação de não resumir a obra, demonstrando a preocupação com o leitor, que deve descobri-la em seu próprio processo; 3) foco na leitura propriamente dita, destacando que ela se divide em pequenos intervalos, a fim de ser acompanhada. Outra recomendação é que a leitura seja realizada em casa e não em sala de aula, que é o espaço reservado para as discussões e compartilhamento, atividade fundamental no processo; 4) interpretação, que compreende justamente o compartilhamento das leituras entre os alunos. Nesta fase, Cosson (2009) sublinha que é fundamental que o aluno faça um registro escrito de sua leitura, podendo optar por uma resenha ou mesmo uma entrevista com os outros alunos sobre suas interpretações. Nesse momento é que acontecem as inferências e o entrelaçamento de leituras e entre obras.

A sequência expandida compreende a sequência básica e trata da articulação entre saberes e experiências literárias que acontecem na contextualização, em que o leitor considera o contexto, o qual pode ser: 1) o teórico, composto pelas ideias que fundamentam a obra lida; 2) a contextualização estilística, que foca nos períodos literários e situa a obra no tempo; 3) a crítica, voltada para as considerações especialistas, as quais não devem se sobressair a interpretação de aluno, como afirma Cosson (2009); 4) a contextualização temática, conforme o nome já

diz, voltada às discussões sobre o(s) tema(s); e 5) a presentificadora, na qual o leitor identifica na obra elementos semelhantes ao seu tempo e contexto.

Para exemplificar a sequência expandida, Cosson (2009), propõe a leitura de *O Cortiço* ([1890] 1973). Na primeira fase, a motivação, Cosson (2009) propõe a oferta de vários anúncios de condomínios para os alunos, os quais devem escolher aquele que gostariam de morar e justificar a escolha. O tema norteador para a motivação é o da moradia, já que o nome da obra selecionada é *O Cortiço* ([1890] 1973), que corresponde à moradia coletiva do século XIX, local no qual habitam os personagens da obra em questão, administrada por João Romão. O condomínio, nesse caso, é um arranjo atual desse tipo de moradia, e representa vários estratos da sociedade, desde os mais pobres até os mais ricos. Nesse caso, esta fase serve para introduzir o tema da obra, antes de abordá-la propriamente.

A segunda fase é a introdução, para a qual o autor selecionou a música de Adoniran Barbosa, “Saudosa Maloca”. Ele destaca que é possível escolher uma música mais atual, de acordo com os interesses dos alunos, contanto que aborde a questão da dificuldade de moradia. Também é possível fazer a leitura de uma imagem, como, por exemplo, de uma favela.

Na primeira interpretação, Cosson (2009) sugere a escrita de um ensaio ou entrevista, contendo as impressões de leitura realizada já a partir dos intervalos. Nesse sentido, o professor pode dividir a leitura em quantos intervalos considerar melhor, para trabalhar por etapas a leitura do livro. Desse modo, os alunos realizam sempre a leitura em casa, fazem suas anotações e trazem para a discussão e compartilhamento em sala de aula.

Antes da segunda interpretação, desenvolve-se a contextualização, a qual inicia

com a sequência expandida propriamente dita. Nesse caso, expandir significa verificar as ideias que se relacionam com a obra e com o contexto de modo geral, aspectos que normalmente são trabalhados de uma forma bastante esquemática e insipiente na forma tradicional de estudar literatura na escola. Nesse momento, Cosson (2009) sublinha que o professor não precisa trabalhar todas as propostas, pois é possível escolher a que deseja enfatizar mais, ou mesmo se quiser trabalhar todas, também é possível, mas isso demandará mais tempo de trabalho. Assim, a contextualização é formada pelas seguintes partes: 1) temática, a qual consiste no tratamento dos temas relacionados, como racismo, pobreza, vulnerabilidade social, violência, entre outros; 2) teórica, a qual trata das ideias filosóficas que fundamentam os princípios de conduta da sociedade e dos personagens, no caso, o determinismo biológico, cerne do movimento naturalista; 3) a contextualização histórica, que discute e mostra a história e os aspectos concernentes à sociedade, à época, no caso, a sociedade do Império brasileiro; 4) a presentificadora, que consiste em trazer para o momento presente do aluno as questões de moradia e de pobreza, discutidas ao longo da sequência básica; e, por fim, 5) a poética, na qual são estudados os aspectos estilísticos, linguísticos e estruturais do romance, e que podem ser selecionados, como no caso aqui, a descrição dos personagens, dos lugares e das coisas, por ser justamente uma característica marcante do estilo de romance naturalista no Brasil.

Esta foi a abordagem de Cosson (2009) da obra *O Cortiço* ([1890] 1973). Tendo em conta que o objetivo de nosso estudo é apresentar uma sequência expandida voltada para o estudo da leitura do texto literário para o Ensino Médio, como já sinalizamos, nossa proposta é comparar as obras *O Cortiço* ([1890] 1973), de Aluísio de Azevedo,

e Úrsula (1859), de Maria Firmina dos Reis, pelo viés histórico, de modo a estabelecer a relação entre causa e consequência entre os fatos, ou seja, a escravidão, representada em Úrsula (1859) e o período pós-abolição da escravatura em O Cortiço ([1890] 1973). Para isso, será elaborada uma sequência básica e expandida em torno do tema “trabalho”, eixo que organiza o pensamento em torno do recorte proposto. Desse modo, será descrita a abordagem pretendida, utilizando as mesmas etapas propostas por Cosson (2009).

É válido destacar que a comparação sugerida é para problematizar a dialética entre duas perspectivas sobre a raça e cultura negras existentes, de modo que os alunos vejam a apresentação literária das duas perspectivas, de modo a desenvolver uma atitude anti-racista. Pressupõe-se que o trabalho da sequência básica também deve ser realizado com a obra Úrsula (1859), para depois se chegar ao trabalho da sequência expandida que compara as duas obras e a diferença de perspectiva histórica, centrada especialmente no lugar de fala dos autores e, sobretudo, onde as obras se localizam dentro do cânone.

O Cortiço: uma leitura sobre o trabalho – da sequência básica à sequência expandida

O movimento inicial em direção à leitura do texto literário – O Cortiço – será a “motivação”, que consiste em iniciar uma conversa sobre as diferentes profissões e pedir aos alunos que imaginem e descrevam os tipos de pessoas que as exercem. Após esta conversa inicial, serão mostradas imagens de várias profissões. Com essa primeira atividade de leitura será possível perceber se há ou não algum tipo de pré-julgamento, de preconceito de raça ou classe em torno de quem exerce determinado tipo de trabalho mostrado, o que poderá suscitar um debate

preliminar.

Na segunda fase, a interpretação, poderá ser abordado o slam² Resistência de Rafael Carnevalli, falando sobre a realidade opressora brasileira, no canal Guerrilhavídeos no youtube³. Carnevalli descreve as dificuldades decorrentes do racismo enfrentadas pelos jovens como a violência policial sofrida, a desigualdade social e a falta de trabalho. Dirige-se ao homem branco, aquele que o julga: “Como pode julgar quem sempre teve brinquedos, os pano, refeição? Como pode julgar? O rancor consome quem nunca se sentiu oprimido em becos em que qualquer neguinho é fácil confundir com bandido...” (CARNEVALLI, 2015). O vídeo pode ser assistido pelos alunos, tendo a transcrição do poema recitado para acompanhar. O slam em questão relaciona trabalho, condições de marginalidade e a realidade opressora resultante do racismo estrutural, completando, dessa forma, a atividade da motivação. Neste, vale também um debate, cujas ideias serão relacionadas com as leituras dos intervalos de O cortiço ([1890] 1973), posteriormente.

Na fase da primeira interpretação, são estipulados os intervalos de leitura do romance O Cortiço ([1890] 1973), os quais podem ser divididos em quatro, pelo menos, a saber: o primeiro intervalo compreende a história do cortiço (I a III); o segundo caracteriza seus habitantes (III a VI), o terceiro, de VI a X, sobre Rita Baiana e o último, de XI a XVIII,

- 2 “Slam (ou Poetry Slams) são batalhas de poesia falada que surgiram nos anos 1980 nos Estados Unidos. Muitos chamam de “esporte da poesia falada” e, como aparece no documentário recém-lançado, o responsável por organizar o primeiro Slam, Marc Kelly Smith, alega que resolveu utilizar da lógica da competição como forma de chamar atenção para o texto e performance dos poetas”. Disponível em: <https://profseducacao.com.br/artigos/o-que-e-slam-poesia-educacao-e-protesto/> Acesso em: 28 ago. 2023.
- 3 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=P3gzWY-WECo>

que aborda os desdobramentos do incêndio do cortiço.

As leituras devem ser realizadas em casa, pelos alunos, e ter algum tipo de anotação escrita para entregar e para compartilhar oralmente com a turma. Conforme sublinha Cosson (2009) o registro escrito compreende a apreensão geral da obra. Nesse sentido, os alunos podem se reunir em duplas e um entrevistar o outro acerca de suas interpretações individuais sobre a obra.

Na parte da contextualização é que inicia a sequência expandida propriamente dita. Em nossa proposta destacamos as etapas histórica, temática e teórica. Para tanto, os alunos iniciam com uma pesquisa histórica sobre a época dos cortiços, na qual se insere o personagem João Romão – Brasil Imperial – e sobre como eram as relações de trabalho, bem como as condições de vida das pessoas durante esse período histórico brasileiro, principalmente das que moravam em cortiços.

Após realizar a contextualização, Cosson (2009) propõe a segunda interpretação e que vai caracterizar a expansão proposta por esta sequência. Nesse momento, os alunos podem escolher um tópico, para o qual sugerimos a questão do racismo e da raça, através da relação entre os períodos históricos entre *O Cortiço* ([1890] 1973) e a da escravidão apresentada em outra obra, *Úrsula* (1859).

Finalmente, após a realização da sequência básica e da contextualização em torno de *O Cortiço* aplica-se o projeto de comparação entre as duas obras, tomando por base as contextualizações temática, histórica e teórica. Como eixo central, é proposto o tema do racismo estrutural, ancorado pela comparação entre contextos históricos entre as obras. Em *Úrsula* (1859), o contexto é o da escravidão sob a perspectiva do próprio negro escravizado. Já em *O Cortiço* ([1890] 1973), o momento histórico repre-

sentado é o da pós-abolição, em um cortiço, cuja maioria dos habitantes são negros e mestiços pobres, e alguns, como Bertoleza, que supostamente compraram sua carta de alforria, como é possível ver, na própria obra, pois João Romão havia prometido e dito que compraria sua liberdade e, por fim, era tudo mentira, culminando no suicídio de Bertoleza.

Nesse ponto, Cosson (2009, p. 112-113) destaca que o tema não deve se sobrepor à leitura da obra, em um primeiro momento, mas sim, trabalhado dentro dela:

Em *O Cortiço*, temas como prostituição, a condição feminina e o racismo podem suscitar bons debates em sala de aula e gerar uma contextualização temática de alto rendimento na leitura da obra. [...] a contextualização não se resume a essas sete propostas. Na verdade, elas podem ser ampliadas, divididas e reconfiguradas de acordo com o trabalho a ser realizado. Há, entretanto, algumas orientações que devem ser observadas. [...] é conveniente que a contextualização seja feita, de preferência, por meio de uma pesquisa e apresentada à turma como tal. Essa pesquisa pode envolver os mais diversos procedimentos de coleta de informações – como entrevistas, levantamento na internet, consulta a bibliografia especializada etc., mas não pode deixar de ser planejada pelos alunos sob a orientação do professor.

Nesse ponto exato é que se encontra a pesquisa mais aprofundada e comparativa entre os romances em questão, deixando para o aluno as possíveis abordagens em torno de como o racismo estrutural é desenvolvido e aparece representado em ambos os textos literários, bem como os contextos históricos ficcionalizados. Cosson (2009) também propõe um trabalho em forma de projeto, com todas as fases que este possui: delimitação, objetivos, justificativa, metodologia, fundamentos, resultados esperados, cronograma e bibliografia. Nesse sentido,

em uma experiência de sala de aula ideal, se espera que os alunos escolham o tópico ou a delimitação conforme o desenvolvimento de sua leitura, o que pode resultar em vários enfoques diferentes e neste texto será apresentada apenas uma possibilidade possível de projeto em torno de *O Cortiço* ([1890] 1973), sugerindo uma comparação com outra obra do mesmo século e que trata da mesma questão.

Vale lembrar que é possível, em um primeiro momento, o professor apresentar sugestões de enfoques diversos, caso os alunos tenham dificuldades para fazê-lo, ou mesmo fazer um apanhado de ideias possíveis. Nesse ponto, Cosson (2009, p.116) destaca que:

Uma vez elaborados, os projetos devem ser apresentados à turma para que possam ser discutidos e estratégias de colaboração possam ser estabelecidas entre as diferentes propostas. Também não se deve esquecer que o recurso ao projeto requer uma apresentação dos resultados alcançados e o compartilhamento deles com a turma.

Nesta parte da expansão, Cosson (2009) abre a relação da obra estudada com outras. Pode ser sugestão do professor ou conforme a relação que os alunos pretendem fazer, com obras atuais também. Desse modo, o trabalho pode ser realizado em grupos e o professor pode atuar apenas como um orientador, conforme as propostas dos alunos. Considerando a hipótese de que a turma de alunos nunca tenha realizado uma pesquisa dessa natureza e seguindo todos os passos de um projeto, é importante começar com grupos e depois fazer esse trabalho de forma individual, a fim de que aprendam e desenvolvam mecanismos próprios da pesquisa solitária, pois poderão se deparar com essa situação em sua vida acadêmica.

Sobre o trabalho de comparação entre obras, o qual pode focar a recepção, embora não seja exatamente o caso aqui explanado, Cosson (2009, p.111) afirma que:

O confronto de leituras no tempo e no espaço é um diálogo no processo de letramento literário. Ele nos dá a dimensão do tempo e do leitor que as obras carregam consigo no universo da cultura. São elos de uma corrente que se vai ampliando e se transformando a cada novo leitor que a ela se acrescenta.

Neste caso, Cosson (2009) trata da leitura das obras críticas sobre a recepção da obra lida, mas pode se aplicar ao trabalho com outra, em comparação, como é proposto nesta escrita. Para o trabalho de comparação entre *O Cortiço* ([1890] 1973) com *Úrsula* (1859), é fundamental que todos os alunos do grupo, ou todos os envolvidos, caso o professor também proponha a comparação para toda a turma, e a delimitação ser distinta, de que todos leiam a segunda obra proposta, percorrendo, se não todas as fases da sequência básica, ao menos compartilhem suas impressões de leitura no grupo, para chegarem a um consenso sobre o aspecto que desejam abordar na delimitação do projeto. Neste texto em especial, é sugerida a relação de consequência social entre a escravidão abordada em *Úrsula* (1859), momento histórico anterior ao momento apresentado em *O Cortiço* ([1890] 1973), no qual a abolição já havia sido decretada e que mostra, portanto, a situação em que negros e mestiços se encontraram após a abolição, a qual se caracteriza pelo cortiço. A personagem Bertoleza ilustra bem essa questão.

Quando uma obra é comparada a outra ou são percebidas as relações existentes de intertextualidade, é o momento da expansão da leitura, de acordo com Cosson (2009, p. 118-119):

[...] é esse movimento de ultrapassagem do limite do texto para outros textos, quer visto como extrapolação dentro do processo de leitura, quer visto como intertextualidade no campo literário, que denominamos de expansão. Desse modo, a expansão busca destacar as possibilidades de diálogo que toda obra articula com os textos que a precederam ou lhe são contemporâneos ou posteriores.

Nem sempre as obras vão apresentar uma relação intertextual explícita, no sentido da recepção, de que uma obra diretamente converse com outra ou seja inspiração. De acordo com Cosson (2009, p.119): “o professor pode incentivar os alunos a buscarem a relação intertextual.” Por isso, é possível traçar um paralelo entre *Úrsula* (1859) e *O Cortiço* ([1890] 1973), no sentido que o primeira apresenta a obra escrita por uma mulher negra e uma perspectiva abolicionista da escravidão. Nesse sentido, é como se *Úrsula* representasse a voz das inúmeras mulheres negras, como Bertoleza, a personagem de *O Cortiço*, que se posiciona e fala de sua própria situação, uma vez que o romance de Aluísio de Azevedo traz a perspectiva do colonizador branco, o qual fala por ela.

Desse modo, o próximo item que segue trata da sequência expandida propriamente dita entre as duas obras. A expansão consiste justamente no foco nos períodos históricos, na exploração do trabalho e no lugar de fala dos respectivos autores.

Sequência expandida sobre *O Cortiço* e *Úrsula*

O trabalho da expansão, conforme Cosson (2009, p.119), “é essencialmente comparativo. Trata-se de colocar as duas obras em contraste e confronto a partir de seus pontos de ligação.” Estabelecemos, em nossa proposta, um elo por contraste de perspectivas autorais e históricas entre as duas obras, de modo a ver a relação causa-consequência

entre os períodos da escravidão, representado por *Úrsula* (1859), e o pós-abolição da escravatura, em que os negros e seus descendentes enfrentam o problema da falta de trabalho remunerado e são submetidos a moradias precárias, como a que aparece intitulada no romance de Aluísio de Azevedo. Desse modo, o movimento realizado é o que Cosson (2009, p. 119) define como:

[...] um diálogo que o leitor constrói entre duas ou mais obras. Nesse caso, tanto o professor quanto os alunos podem propor a obra segunda para que sejam buscadas as relações possíveis. Aqui é importante que o professor tenha em mente que as relações que nos parecem evidentes nem sempre são percebidas do mesmo modo que os alunos.

A proposta de comparação e de estabelecimento de relação entre *O Cortiço* e *Úrsula* é realizada pelo professor, uma vez que a segunda obra está recém adentrando o cânone, pois, pelos motivos antes elencados neste texto, sofreu um grande período de apagamento. Os critérios para a escolha desta expansão são, primeiramente, o fato de as duas obras pertencerem ao mesmo século: *Úrsula* foi publicada antes, em 1859, mas foi descoberta e valorizada somente a partir do final do século XX para a entrada do século XXI e *O Cortiço*, 1890. Em segundo lugar, o critério é o de contraste de perspectivas autorais. Dessa maneira, a obra de Aluísio de Azevedo é a primeira a ser trabalhada na sequência básica, uma vez que representa o cânone e a de Maria Firmina dos Reis entra como um contraponto autoral, ou seja, de perspectiva e de lugar de fala da escritora ao primeiro romance. O terceiro critério é o estabelecimento de contraste histórico, verificando as consequências da escravidão no período imperial, após a libertação dos escravizados, a qual culminou na grande massa de negros e mestiços empobrecidos

e sem perspectiva, representada, portanto, no cortiço de Aluísio de Azevedo sob a ótica racionalista eurocêntrica e branca.

O Cortiço ([1890] 1973) consiste na primeira obra, uma vez que faz parte do cânone e este deve ser abordado na escola, além de obras não canônicas também. No entanto, é um equívoco considerar que o cânone deve ser abandonado e o professor trabalhar somente o não canônico por representar uma voz eurocêntrica. O questionamento do cânone e a abertura para as vozes apagadas da literatura não se realizará com o abandono, mas do trabalho contrastivo, que é o que a proposta descrita neste texto pretende. Queiramos ou não, o cânone faz parte do arsenal de valores que formou a atual sociedade ocidental, muito embora ela seja colonial. A diferença está em trazer as literaturas que foram apagadas e marginalizadas e mostrar a sua perspectiva. Assim, os alunos terão a real dimensão da sobreposição de vozes sobre as outras, bem como ter a consciência do processo colonial ocorrido. Neste sentido, conforme Cosson (2009, p. 133):

Esses leitores não devem ser meros consumidores da cultura, quer como tradição, quer como contemporaneidade, mas sim, membros de uma comunidade que se apropriam de sua herança cultural e com ela dialogam. Em outras palavras, precisam saber abordar os textos literários segundo seus interesses dentro e a partir da sua comunidade cultural. Nossa posição, portanto, é que a seleção dos textos para serem ensinados e aprendidos como herança cultural não pode prescindir da tradição, uma vez que é essa tradição que diz ao leitor que ele é parte de uma comunidade e é para fazê-lo reconhecer-se como gente dentro dessa comunidade que a literatura existe na escola. Com isso não estamos defendendo, obviamente, que os textos contemporâneos, ou não canônicos devem ser deixados de lado, mas sim que precisam ser trabalhados dentro da perspectiva da formação de um leitor cultural.

Cosson (2009) sugere uma sequência básica em torno da moradia sobre O Cortiço (1890] 1973), a qual já foi descrita anteriormente. Em relação a Úrsula (1859), é necessário abreviar o trabalho da sequência básica, como o próprio autor explica:

O trabalho de expansão é essencialmente comparativo. Trata-se de colocar as duas obras em confronto a partir de seus pontos de ligação. Isso pode ser feito com a comparação imediata entre as duas obras ou ser desenvolvido de maneira semelhante à sequência básica. Na primeira opção, a obra segunda é rapidamente introduzida e sua leitura é condicionada à relação a ser estabelecida com a obra primeira. O professor já encaminha a atividade a ser feita antes da leitura da obra ou logo depois. Na segunda opção, a sequência pode ser reduzida, eliminando-se a etapa da motivação, uma vez que a leitura da obra primeira já funciona como tal. Após a interpretação, realiza-se a comparação entre as obras. (COSSON, 2009, p.119).

Úrsula (1859) retrata a história de três negros, sendo que um deles, Túlio, que salvou a vida de Tancredo, um branco de família rica que, para recompensá-lo, lhe dá a liberdade. Mesmo assim, tem um final infeliz. Ao mesmo tempo, Túlio narra a história de Suzana, a segunda negra do trio, a qual foi retirada da África, separada de seu marido e filhos, e escravizada; e de Antero, o qual fala sobre sua terra marcada pelo trabalho duro e pela cultura. É o mais velho dos três, que trabalhava como guardião e desenvolveu o alcoolismo para suportar as péssimas condições de sua existência como escravo.

O nome Úrsula caracteriza a moça pobre com quem o rico Tancredo tem uma história de amor como pano de fundo do romance. Contudo, o obstáculo principal para o romance entre os dois se concretizar é o tio da Moça, Fernando P., um homem escravocrata que maltratava não só seus escravos, como também Úrsula e sua mãe. No final,

ele mata Tancredo, no dia do seu casamento, fato que leva à morte de Úrsula. Após o final trágico, Fernando P., arrependido, liberta todos os seus escravos e se isola em um convento até morrer.

Desse modo, a proposta da sequência expandida evidencia uma sugestão de projeto que pode ser desenvolvido pelos alunos, pontuando a questão das relações de trabalho e do racismo. Isso pode ser realizado comparando dois períodos históricos diferentes, apresentados nas obras em questão, e, sendo assim, a contextualização principal aqui é a histórica, acompanhada da teórica e da temática, uma vez que o racismo estrutural é a questão e o objetivo central deste trabalho.

No que tange este trabalho, é fundamental pensar a posição de fala do autor e dos momentos sociais distintos. Nesse caso, é pertinente, pois o primeiro romance, *Úrsula* (1859), foi apagado do cânone literário, justamente pela razão de a autora ser mulher e negra. Já o segundo, *O Cortiço* ([1890] 1973), se trata de um autor também mestiço, no caso, Aluísio de Azevedo, um homem, o qual transita dentro do cânone e que traz uma perspectiva de acordo com os referenciais europeus, que corresponde ao Determinismo Biológico.

Primeiramente, se esclarecerá quem são os autores e os contextos históricos que representam. Maria Firmina dos Reis é considerada a primeira romancista negra da história da literatura brasileira, contudo, sua obra foi apagada por muito tempo. Era professora de primeiras letras entre 1847 e 1881 e era uma ativista pela causa abolicionista e também pela educação, pois fundou uma escola de aulas mistas, isto é, de meninos e meninas, uma vez que no século XIX os gêneros eram separados na escola. Além disso, incluía os alunos que não podiam pagar e as classes sociais também eram misturadas em suas aulas. Para a época, a proposta era

considerada ousada e revolucionária. Além disso, seu modo de vida também era revolucionário para a época: além de ser negra, professora e detentora de condições financeiras favoráveis, também não se casou. Segundo Benevides (2017, p. 3): “desse modo, como mulher madura e solteira que exerce uma atividade pública ao inserir-se no meio letrado a escritora enfrenta uma série de obstáculos, sobretudo o discurso da suposta inferioridade da mulher.” Por isso que, ainda conforme o mesmo autor, Maria Firmina tinha consciência do preconceito que sofria e de que sua obra não seria considerada; e deixou isso claro na epígrafe de *Úrsula*:

Sei que pouco vale este romance, porque escripto por uma mulher, e mulher brasileira, de educação acanhada e sem o tracto e a conversação dos homens ilustrados, que aconselham, que discutem e que corrigem, com uma instrucção misérrima, apenas conhecendo a língua de seus paes, e pouco lida, o seu cabedal intelectual é quase nulo. (REIS, 1859, p. 10).

Desse modo, a relação entre *O Cortiço* ([1890] 1973) e *Úrsula* (1859) deve evidenciar a perspectiva de denúncia do trabalho escravo pela autora, seu lugar de fala e seus personagens protagonistas. Neste sentido, os alunos são orientados a fazer uma pesquisa sobre o contexto histórico da escravidão, representado na obra, ou mesmo é possível fazer um trabalho interdisciplinar com o docente da disciplina de História. Após este primeiro encaminhamento, é importante que os alunos façam um registro, analisando a forma como a escravidão é representada na obra e apontando as diferenças de perspectiva diante do discurso histórico com o qual entraram em contato. É fundamental fazer esse compartilhamento de anotações e impressões sobre a representação do trabalho escravo em *Úrsula* (1859) percebendo as contribuições críticas sobre a sociedade

e o trabalho na época que o texto literário proporciona.

Após esse primeiro momento, ocorre a comparação com *O Cortiço* ([1890] 1973) e como a vida de negros e mestiços foi modificada no período pós-abolição. Vale questionar a forma como a obra representa isso e qual é a perspectiva que o autor, Aluísio de Azevedo, adota. Desse modo, retomando a contextualização teórica realizada anteriormente, pode ser constatado que essa visão possui um viés racista, discriminatório e enaltecido da raça branca, ao comparar as pessoas, especialmente pobres, negras ou mestiças, com animais. Dessa forma, é possível estabelecer como recorte as personagens Bertoleza, uma vez que esta luta até o fim para conseguir comprar a sua liberdade e é enganada por João Romão, bem como a personagem Rita Baiana, vista como uma mulher perigosa e que “desencaminha” o português trabalhador e correto como Jerônimo e seu amante Firmo.

A primeira personagem, Bertoleza, era uma escrava que pagava vinte mil réis todo mês ao seu senhor, um cego, por sua liberdade. Tinha uma quitanda e estava com outro português quando conheceu João Romão. Quando ele morreu, Romão aproximou-se dela, fazendo-a dependente dele aos poucos. Logo se tornaram amantes e ele forjou a sua carta de alforria: “[...] a tal carta de liberdade era obra do próprio João Romão, [...] o senhor de Bertoleza não teve sequer conhecimento do fato [...]” (AZEVEDO, [1890] 1973, p. 23).

Bertoleza continuou escrava formalmente e também escravizada por João Romão, pois usou do seu trabalho e de suas economias para fazer o cortiço. Trabalhava, sem saber, como escrava dele, uma vez que era sua amante e o ajudou a enriquecer. Era ele quem gerenciava as suas economias e era para quem as pessoas se dirigiam quando queriam falar com Bertoleza:

Bertoleza representava agora ao lado de João Romão o papel tríplice de caixeiro, de criada e de amante. Mourejava a valer, mas de cara alegre; às quatro da madrugada estava já na faina de todos os dias, aviando o café para os fregueses e depois preparando o almoço para os trabalhadores de uma pedreira que havia para além de um grande capinzal aos fundos da venda. Varria a casa, cozinhava, vendia o balcão na taverna, quando o amigo andava ocupado lá fora; fazia a sua quitanda durante o dia no intervalo de outros serviços, e á noite passava-se para a porta da venda, e, defronte de um fogareiro de barro, fritava fígado e frigia sardinhas, que Romão ia pela manhã, em mangas de camisa, de tamancos e sem meias, comprar á praia do Peixe. E o demônio da mulher ainda encontrava tempo para lavar e consertar, além da sua, a roupa do seu homem [...] (AZEVEDO, [1890] 1973, p. 24).

Em nome de seu companheirismo e um sentimento de gratidão por João Romão, Bertoleza trabalhava tanto quanto o fazia quando escrava, na ilusão de que João estava cuidando de seu futuro e investindo em sua carta de alforria. O novo arranjo exploratório de Bertoleza, análogo à escravidão e do qual tentava livrar-se, é explicado por Cândido (2004, p. 111):

Com efeito, o que há n’O cortiço são formas primitivas de amealhamento, a partir de muito pouco ou quase nada, exigindo uma espécie de rigoroso ascetismo inicial e de modalidades diretas e brutais de exploração, incluindo o furto como forma de ganho e a transformação da mulher escrava em companheira-máquina.

João Romão era o explorador dela e dos outros habitantes do cortiço. O trabalho e sua dinâmica, apesar da abolição, continuaram sendo operados com a mesma lógica de exploração. Se antes a escravidão era institucionalizada, neste momento ela é sugerida e praticada nas relações. Bertoleza trabalha e deixa todo o seu dinheiro com ele, em com-

pleta submissão, e é enganada, bem como os habitantes do cortiço que deixam todo o seu ordenado na taverna: “[...] por ali não se encontrava jornaleiro, cujo ordenado não fosse inteirinho parar às mãos do velhaco” (AZEVEDO, [1890] 1973, p. 33). Isso significa que esse é um novo arranjo de exploração correlato ao da escravidão, ou seja, se com a abolição não é possível mais escravizar, tirar ao máximo de proveito do trabalho do outro para enriquecer ou ainda em relação às vendas dos subsídios alimentares e de uso pessoal, em que João Romão praticamente obriga os trabalhadores a deixarem todo o seu salário para pagar dívidas que contraem em sua taverna. João Romão, segundo Cândido (2004, p. 111), é o explorador português que veio ao Brasil para enriquecer:

N’O cortiço, João Romão não se distingue inicialmente pelos hábitos da escrava Bertoleza; mas é o princípio construtor e animador da morada coletiva, de cuja exploração dura vai tirando os meios que os elevam no fim do livro ao andar da burguesia, pronto para ser comendador ou visconde. Ri melhor quem ri por último. Quem ri por último no livro é ele, sobre as vidas destroçadas dos outros, queimados como lenha para a acumulação brutal do seu dinheiro.

Há ainda a personagem Rita Baiana e sua relação com o Jerônimo. A perspectiva do narrador de Aluísio de Azevedo, a qual é fundamentada no determinismo biológico europeu, tem um caráter julgador e pejorativo sobre os negros e mestiços, principalmente sobre a mulher. Rita Baiana é descrita e caracterizada como uma mulher sedutora, fatal e perigosa. Essa visão pode ser estudada e abordada na sequência expandida, conforme foi dito anteriormente, através dos intervalos de leitura estabelecido que trata prioritariamente sobre essa personagem, bem como a contextualização teórica.

Em relação à temática do trabalho, a perspectiva do determinismo biológico descreve Rita como uma mulher sedutora, que gosta de desfrutar a vida com liberdade, inclusive sexual, e que não é afeita ao trabalho, de modo que os julgamentos de raça acompanham essa descrição, como na parte em que Jerônimo a vê dançando:

E viu a Rita baiana, que fora trocar o vestido por uma saia, surgir de ombros e braços nus, para dançar. A lua destoldara-se nesse momento, envolvendo-a na sua cama de prata, a cujo refulgir os meneios da mestiça melhor se acentuavam, cheios de uma graça irresistível, simples, primitiva, feita toda de pecado, toda de paraíso, com muito de serpente e muito de mulher. (AZEVEDO, [1890] 1973, p. 92).

A visão que se acentua de Rita Baiana durante boa parte da narrativa é a de mulher fatal e pouco afeita ao trabalho. Em alguns momentos, o narrador até deixa entrever que ela sofre violência física e moral de Firmo, bem como as tentativas dele de prendê-la, mas são informações muito breves em relação às outras, demonstrando uma perspectiva ideológica definida, ou seja, mulher, mestiça, sensual, fora do padrão europeu e, portanto, perigosa e pernicioso como uma serpente. A referência religiosa da reprovação em torno da serpente se faz pertinente no sentido de acentuar o caráter perigoso e animalesco de Rita, conforme a teoria do determinismo biológico, a qual pode ser abordada na contextualização teórica de *O Cortiço* ([1890] 1973), já descrita anteriormente.

Junto a Rita, há o capoeirista, Firmo, descrito como tão ou mais sensual e malandro quanto ela. Também dito como violento, conforme a descrição a ser abordada no momento do recorte com os alunos:

Firmo, o atual amante de Rita Baiana, era um mulato pachola, delgado de corpo e ágil como um cabrito; capadócio de marca, per-

nóstico, só de maçadas, e todo ele se quebrando nos seus movimentos de capoeira. [...] Pernas e braços finos, pescoço estreito, porém forte; não tinha músculos, tinha nervos. [...] Era oficial de torneiro, oficial perito e vadio; ganhava uma semana para gastar num dia; as vezes, porém os dados ou a roleta multiplicavam-lhe o dinheiro, e então ele fazia como naqueles últimos três meses; afogava-se numa boa pândega com a Rita Baiana. A Rita ou outra. “O que não faltava por aí eram saias para ajudar um homem a cuspir o cobre na boca do diabo!” (AZEVEDO, [1890] 1973, p. 81).

Alguns adjetivos usados na descrição como “pachola”, “cabrito”, “pernóstico”, “vadio” e a informação de que “tinha nervos”, mostrava um perfil bem definido que o Determinismo Biológico europeu e branco usa para justificar o racismo no Brasil, afirmando que o mestiço é perigoso, pouco confiável e inconstante no trabalho.

Túlio e Antero se opõem, por exemplo, a Firmo, no sentido que ambos são bons homens, generosos e pacíficos, ao contrário de Firmo. Túlio, por exemplo, se configura no narrador das desventuras e sofrimentos dos outros dois do trio, Suzanna e Antero. Sua descrição já se antevê pelo título do primeiro capítulo “Duas almas generosas”, em que sua bondade é igual a do homem branco que salvou, Tancredo. Essa é a descrição de Túlio, na cena em que encontra Tancredo ferido no chão e o socorre:

O homem que assim fallava era um pobre rapaz, que ao muito parecia contar vinte e cinco anos, e que na franca expressão de sua physionomia deixava adivinhar toda a nobreza de um coração bem formado. O sangue africano refervia-lhe as veias; o mísero ligava-se à odiosa cadeia da escravidão; e em balde o sangue ardente que herdara de seus paes, e que o nosso clima e a servidão não poderam resfriar, embalde-disemos-se revoltava; porque se lhe erguia como barreira – o poder do forte contra o fraco! (REIS, 1859, p. 13).

Túlio é descrito pela narradora como o salvador da vida de Tancredo, como um homem generoso, bom e sofredor por sua condição de escravo. Tancredo, o mocinho branco, estabelece uma relação de amizade com Túlio, que é tão valoroso quanto o amigo. Neste sentido, a narrativa conduz o olhar do leitor ao colocá-los lado a lado em escala de valores éticos e morais a fim de desmantelar qualquer diferença ou superioridade de raça entre eles. É assim que a perspectiva da narradora e da voz da autora Maria Firmina se desvela.

No capítulo “A preta Suzana”, em que Túlio descreve a personagem que sempre fora como uma mãe para ele e narra a conversa que tiveram, em que Suzana lhe conta a sua história de cativo, lembrando o tempo em que era livre: “- [...] Liberdade! Liberdade...ah! Eu a gosei em minha mocidade! - continuou Suzana, com amargura” (REIS, 1859, p. 91), em que se casou e teve uma filha, e que era muito feliz. Contudo, sua felicidade se acabou no dia em que foi aprisionada, enquanto trabalhava na lavoura de milho:

Minha filha sorria-se para mim, era ella gentil-sinha, e em sua inocência similhava um anjo! Desgraçada de mim! Deixei-a nos braços de minha mãe, e fui-me à roça colher milho. Ah! Nunca mais devia eu ve-la...Ainda não tinha vencido cem braços do caminho, quando um assobio, que repescutiu nas maltas, me veio orientar do perigo eminente, que ahi me aguardava. E logo dous homens appareceram, e amarraram-me com cordas. Era uma prisioneira! Era uma escrava! [...] quando me arrancaram d’aqueles lugares, onde tudo me ficava-patria, esposo, mãe e filha, e liberdade! Meo Deos! [...] Metteram-me a mim e a mais trezentos companheiros de infortúnio e de cativo no estreito e infecto porão de um navio. Trinta dias de cruéis tormentos, e de falta absoluta de tudo quanto é mais necessário à vida passamos n’essa sepultura até que abordamos nas praias brasileiras (REIS, 1859, p. 92-93).

A perspectiva posta sobre a personagem é a da mulher escravizada, separada de sua família. Além disso, é ela quem narra a própria história para Túlio, ou seja, é a própria voz da negra escravizada, exercendo a função de sujeito da narrativa da própria história.

Antero é o terceiro negro escravizado protagonista e aparece no XVIII capítulo, intitulado "A dedicação". A descrição abre o capítulo: "Antero era um escravo velho, que guardava a casa, e cujo maior defeito era a afeição que tinha a todas as bebidas alcoholizadas" (REIS, 1859, p. 170). O alcoolismo, no caso, simboliza a amargura e a revolta de Antero com sua própria vida de escravizado e uma forma de aguentar a sua existência. Ao mesmo tempo, representa a cultura antiga de sua terra africana, quando narra um pouco dos costumes de sua terra natal a Túlio e aos prisioneiros:

-Pois ouça-me, senhor conselheiro: na minha terra há um dia em cada semana, que se dedica à festa do Fetixe, e n'esse dia, como não se trabalha, a gente diverte-se, brinca e bebe. Oh! Lá então é vinho de palmeira mil vezes melhor que cachaça, e ainda que tiquira! (REIS, 1859, p. 173).

Antero, pois, exerce a função da memória e do resgate dos traços culturais das terras da África, apagadas pela escravidão. Por isso, a presença desse personagem transcende o seu vício pelo álcool, pois ele representa a ancestralidade e tem a função de resgatar as culturas africanas, o que demonstra a ideologia do narrador e do lugar de fala que a própria autora, Maria Firmina dos Reis, ocupa.

Por fim, a figura do explorador e do escravocrata Fernando P. representa a síntese da escravidão, bem como também da vilania que impede o casal romântico Úrsula e Tancredo de concretizarem seu amor. Em-

bora o romance tenha como foco a história de amor, é a trama dos negros escravizados por Fernando P. que tem real destaque no romance de Maria Firmina dos Reis.

A proposta é analisar, portanto, os personagens mestiços ou negros de *O Cortiço* ([1890] 1973) e estabelecer relação com o trio protagonista de *Úrsula* (1859), Túlio, Antero e Suzana, assim como também com a representação do fazendeiro explorador, fazendo contraponto com João Romão e o novo arranjo de exploração representado em *O Cortiço* ([1890] 1973) na forma como são descritos por cada narrador e o que isso demonstra sobre a perspectiva adotada por cada um, em seu respectivo lugar de fala. Nesse sentido, se objetiva chegar, através da sequência expandida de comparação entre as duas obras, a diferença não só da perspectiva do lugar de fala, mas entre os períodos históricos, isto é, o da escravidão e o pós-abolição, na constatação de como o racismo estrutural da sociedade brasileira se formou e continuou, mesmo após o fim oficial da escravidão.

Para realizar esta comparação na sequência expandida, os personagens analisados anteriormente foram recortados e elaborada uma tabela com as duas perspectivas em torno das características e diferenças entre os personagens e suas épocas históricas. Este comparativo pode ser feito juntamente com os alunos ou mesmo ser feito individualmente. Nesse sentido, a partir daqui os alunos também podem escolher um recorte para fazer o seu projeto, que representa a última etapa da sequência expandida, conforme proposta por Cosson (2009). O quadro a seguir mostra os pontos em suas diferenças e semelhanças, cujo comparativo são as épocas histórias e as perspectivas dos lugares de fala de seus autores:

QUADRO COMPARATIVO ENTRE AS OBRAS (Sequência expandida)

Perspectiva ideológica e lugar de fala	<i>O cortiço</i> (1997) (perspectiva do europeu branco e homem - lugar de fala dominante - determinismo biológico)	<i>Úrsula</i> (1859) (perspectiva da mulher mestiça-abolicionista, lugar de fala do negro escravizado)
Período histórico	Período pós-abolição, fim do império e Proclamação da República.	Escravidão no Brasil e economia da cana de açúcar.
Personagens exploradores	João Romão: vendeiro, explora Bertoleza e os habitantes do cortiço nos preços dos seus aluguéis e nos itens de seu armazém, uma vez que eles adquirem dívidas intermináveis ao comprar com ele.	O fazendeiro Fernando P: escravocrata, que tortura seus escravos. Conhecido também pela vilania e ciúme com sua sobrinha Úrsula com Tancredo, uma vez que mata o casal protagonista para impedir a concretização do amor e enlouquece depois.
Personagens mulheres mestiças escravizadas/livres.	Bertoleza: ex-escrava enganada por João Romão que pretendia comprar sua alforria. Rita Baiana: símbolo do Brasil, mestiça fatal e sedutora. Livre, porém, explorada.	Suzanna: escrava que fora sequestrada na África, separada de sua mãe, filho e esposo. Imagem de mulher trabalhadeira, honesta e sofredora. Memórias de tortura no navio negreiro.
Personagens homens negros ou mestiços e seus pontos em comum	Firmo - alcóolatra, jogador, malandro, preguiçoso.	Antero: alcóolatra, contudo, por revolta e melancolia por sua vida de escravizado. Representa a memória, a ancestralidade e as tradições culturais de sua terra africana. Túlio: homem negro escravizado íntegro, honesto e bondoso. Salva a vida do mocinho branco, Tancredo, par romântico de Úrsula.

Fonte: própria autora

Os dois romances, portanto, se opõem, principalmente nas perspectivas dos lugares de fala que assumem e na forma como empreendem a denúncia das explorações do trabalho do negro e do mestiço construídas e reforçadas historicamente. Em *O Cortiço* ([1890] 1973), a perspectiva presente é a racionalista, na qual, segundo Cândido (2004), impera a lógica perversa de raças e de classes dos três pês, conforme a poesia de Oswald de Andrade, aplicadas ao português pobre, negro e burro: “pão para comer, pano para vestir e pau para trabalhar.” A visão em *Úrsula* (1859) se opõe porque é a voz dos escravizados narrando a sua própria vida e injustiças sofridas.

A partir da elaboração desse quadro, os alunos podem completar a sequência expandida com a escolha de um recorte específico para trabalhar em seus projetos. Os personagens elencados e comparados entre si podem ser um ponto a ser contemplado e estudado mais a fundo.

Considerações finais

A proposta metodológica de Cosson (2009) para a leitura literária permite que a exploração da obra primeira, *O Cortiço* ([1890] 1973), seja mais aprofundada do que da maneira tradicional por possibilitar que o aluno compartilhe as suas impressões e interpretações. Com a expansão, é possível desenvolver a consciência histórica das consequências da escravidão, representada em *Úrsula* (1859) no período Imperial e início da república no Brasil, contexto histórico de *O Cortiço* ([1890] 1973). É a consciência que se objetiva formar, enquanto formação de leitores, segundo Bordini e Aguiar (1998, p. 8):

Registrando a linguagem verbal, através do código escrito, o livro é o documento que conserva a expressão do conteúdo de consciência humana individual e social de forma cumulativo. Ao decifrar-lhe o texto, o leitor

estabelece elos com as manifestações sócio-culturais que lhe são distantes no tempo e no espaço.

Dessa forma, as diferenças de contexto histórico, bem como de perspectiva em torno dos arranjos diferentes de exploração do trabalho de pessoas negras no Brasil leva os alunos a compararem a descrição dos personagens do quadro acima, realizados nos romances tomados como corpus. Enquanto o primeiro romance, isto é, que representa o cânone, aborda o período pós-abolição e mostra a exploração do trabalho dos negros e mestiços, embora a escravidão tenha sido abolida, o segundo mostra a perspectiva da violência da escravidão. A sequência expandida elaborada a partir dos princípios metodológicos de Cosson (2009) objetivou mostrar que, na verdade, o contexto representado em *O Cortiço* ([1890] 1973) se trata de uma continuação da exploração do trabalho negro que veio por consequência da escravidão, ficcionalizada em *Úrsula* (1859), exploração que foi arranjada sob outros moldes.

Além disso, a perspectiva narrativa difere entre as obras, uma vez que a canônica representa a fala do branco europeu, a do racionalismo e do determinismo biológico, comparando os pobres, mestiços e negros com animais e, dessa forma, acaba por justificar o racismo e em *Úrsula* (1859), a autora Maria Firmina dos Reis assume este lugar de fala, por ser mulher, negra, ocupante de uma posição de certo privilégio, ou seja, a de professora que poucas ocupavam em sua época. Seu romance possui, portanto, uma linha ideológica abolicionista, cujo lugar de fala predominante é a dos negros escravizados e não a do branco que os descreve e fala por eles.

Por isso, a descrição entre os personagens é oposta, principalmente em relação às mulheres. Enquanto Rita Baiana e Bertoleza

são descritas como animais, uma por sua sensualidade e a outra pelo seu trabalho duro em *O Cortiço* ([1890] 1973), Úrsula (1859) foca na história de sofrimento e de violência que Suzanna sofreu ao ser raptada de sua terra para ser escravizada no Brasil. Isso significa que o sofrimento da mulher negra é reconhecido e validado pelo narrador de Maria Firmina dos Reis, quando o de Aluísio de Azevedo, por ser uma perspectiva masculina e branca, apenas menciona a violência doméstica e física que Rita Baiana sofre de Firmo, além de sua postura de mulher livre ser criticada e vista de forma pejorativa e ameaçadora. Do mesmo modo se procede em relação aos homens na descrição: Firmo é descrito como vagabundo e viciado em jogo e em bebidas por mera malandragem, enquanto o alcoolismo de Antero é resultado do fruto do sofrimento causado por sua condição de escravo. A perspectiva sobre Túlio também difere da de Firmo, uma vez que ele, enquanto negro escravizado, é posto em pé de igualdade em valores éticos e morais com o mocinho branco, Tancredo.

O final da sequência expandida une e tece todas as partes anteriores planejadas para a abordagem de *O Cortiço* ([1890] 1973), na sequência básica. Esta começou com a apresentação de várias profissões, de modo a mapear os possíveis preconceitos de classe e de cor arraigados e construídos nos alunos, até a primeira interpretação, a qual trouxe a poesia slam de Rafael Carnevalli, denunciando que o racismo iniciado com a escravidão de pessoas negras, em Úrsula (1859) continuado sob novos arranjos após a abolição, em *O Cortiço* ([1890] 1973), se faz presente na atualidade no assassinato de jovens negros nas favelas do país.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Vera Teixeira de; BORDINI, Maria da Glória. *Literatura: a formação do leitor- alternativas metodológicas*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

AZEVEDO, Aluísio. *O Cortiço*. Rio de Janeiro: Ed. Americana, 1973.

BENEVIDES, José Lucas Góes. *A representação da mulher escravizada na literatura brasileira: uma leitura comparativa entre Escrava Isaura e Úrsula*. Mafuá. N.27. Florianópolis: Santa Catarina, 2017. Disponível em: <https://mafua.ufsc.br/2017/representacao-da-mulher-escravizada-na-literatura-brasileira-uma-leitura-comparativa-entre-ursula-e-esrava-isaura/>. Acesso em: 21 ago. 2023.

CÂNDIDO, Antônio. *De cortiço em cortiço. O discurso e a cidade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004

CARNEVALLI, Rafael. *Resistência. Slam resistência-Rafael Carnevalli sobre a realidade opressora brasileira*. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=P3g-zwY-WEC0>. Acesso em: 14 ago. 2023.

COSSON, Rildo. *Letramento Literário teoria e prática*. São Paulo: Contexto, 2009.

REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula*. Maranhão: Biblioteca Pública Benedito Leite, 1859.

Submissão: agosto de 2023.

Aceite: agosto de 2023.

ENTRE OS ROFOS DO CETIM E O DISCURSO LITERÁRIO: ALINHAVANDO O LÉXICO AOS TECIDOS EM OBRAS ALENCARIANAS

Ana Vitória Gomes Moreira²
Vanessa Regina Duarte Xavier³

Resumo: Este estudo pretende abordar o léxico dos tecidos em obras de José de Alencar; para isso, selecionamos seus romances urbanos que constituem os “perfis de mulher” (RIBEIRO, 1996), a saber: *Lucíola* (1862), *Diva* (1864) e *Senhora* (1875). A partir da leitura dos romances, foi realizado o inventário das unidades lexicais referentes aos tecidos, por meio do programa Voyant Tools (SINCLAIR; ROCKWELL, 2022), versão: 2.5.4, e suas ferramentas, para auxiliar nas análises. Para a teoria, contamos com autores como Biderman (1981; 1998, 2001a, 2001b), Cardoso (2018), de Martins (2011), Henriques (2018), Chataignier (2006) e Pezzolo (2017), que discutem sobre o léxico, a estilística e os tecidos, respectivamente. As unidades lexicais foram analisadas pelo viés quanti-qualitativo, com base nas acepções disponíveis em Houaiss e Villar (2009) e Costa (2004), e representaram itens do vestuário e utilitários.

Palavras-chave: Léxico. Estilística lexical. Tecidos. José de Alencar.

AMONG SATIN RUFFLES AND LITERARY DISCOURSE: ALIGNING THE LEXICON OF FABRIC IN ALENCAR'S WORKS

Abstract: This study aims to address the lexicon of fabrics in José de Alencar works; for this, we selected his urban novels that constitute the “profiles of women” (RIBEIRO, 1996), namely: *Lucíola* (1862), *Diva* (1864) and *Senhora* (1875). From the reading of the novels, the inventory of the lexical units referring to the fabrics was carried out, using the Voyant Tools program (SINCLAIR; ROCKWELL, 2022), version: 2.5.4, and its tools, to assist in the analysis. For the theory, we rely on authors such as Biderman (1981; 1998, 2001a, 2001b), Cardoso (2018), de Martins (2011), Henriques (2018), Chataignier (2006) and Pezzolo (2017), who discuss lexicon, stylistics and fabrics, respectively. The lexical units were analyzed by the

1 Trabalho desenvolvido com fomento da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior).

2 Mestranda em Estudos da Linguagem (Universidade Federal de Catalão – UFCAT). E-mail: ana.vitoria@discente.ufcat.edu.br

3 Doutorado em Letras, pelo programa de Filologia e Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo. Atua no Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem (PPGEL/UFCAT). E-mail: vrdxavier@gmail.com

quantitative-qualitative bias, based on the meanings available in Houaiss and Villar (2009) and Costa (2004), and represented clothing and utilitarian items.

Keywords: Lexicon. Lexical stylistics. Fabrics. José de Alencar.

Palavras Primeiras

Os estudos linguísticos interseccionam-se com diversas áreas, como a Literatura, no caso desta pesquisa. Ao adentrar no nível lexical de uma língua, também se percebe um leque de possibilidades investigativas, podendo o pesquisador enveredar-se por uma gama de vertentes teóricas e metodológicas presente em obras literárias. Neste estudo, propomo-nos a investigar o léxico presente em obras literárias, analisando as escolhas lexicais de um autor e, por conseguinte, os valores, crenças e hábitos nelas imbuídas.

Deste modo, o presente trabalho objetiva o estudo lexical dos tecidos presentes em três narrativas alencarianas, a saber, os romances urbanos dos “perfis de mulher”: *Lucíola* (1862), *Diva* (1864) e *Senhora* (1875).

Faz-se necessário mencionar duas motivações que impulsionaram esta investigação: I) o interesse por estudos lexicais a partir de corpora literários e II) a leitura do trabalho intitulado “O léxico do vestuário feminino no século XIX: o frolido de sedas na narrativa de José de Alencar”, de Costa e Sales (2015), no qual as autoras se debruçaram sobre o léxico alusivo à moda presente no mesmo corpus. Ao final deste texto, as autoras mencionam a possibilidade de pesquisa a partir do léxico dos tecidos, visto que o enfoque dado por elas, concentra-se na moda.

A partir de buscas realizadas com a ferramenta Google Acadêmico, do serviço do Google Busca, não foram encontrados trabalhos que propusessem discorrer sobre o mesmo objetivo. Diante disso, decidimos analisar o léxico têxtil nas três obras supramencionadas, para verificar como o autor utiliza-se do vocabulário dos tecidos nas

obras e como este léxico é capaz de conferir expressividade às narrativas alencarianas.

O corpus que utilizamos é constituído pelos romances urbanos de José de Alencar, prezamos especificamente por aqueles que delineiam os “perfis de mulher”, sendo eles *Lucíola* (1862), *Diva* (1864) e *Senhora* (1875). Seleccionamos estas obras em acordo com o trabalho de Costa e Sales (2015), supramencionado, e por serem permeadas pelo léxico da moda e dos tecidos. Em relação ao percurso metodológico para a composição deste corpus, seleccionamos os arquivos em versão PDF1 do site da biblioteca virtual do Domínio Público2, realizamos a leitura das obras, bem como o inventário das lexias referentes aos tecidos. Cabe destacar que prezamos pelo catálogo de todos os tecidos contemplados nas narrativas, não exclusivamente os respeitantes aos itens de vestuário. Para auxiliar no processo de análise dos dados, utilizamos o programa computacional on-line Voyant Tools (SINCLAIR; ROCKWELL, 2022) versão 2. 5. 4, e as ferramentas termos, tendências e contextos.

Os dados obtidos, ou seja, as nomenclaturas dos tecidos, foram analisados perante as acepções disponíveis em obras de carácter lexicográfico e terminográfico, a saber, Houaiss e Villar (2009) e Costa (2004), respectivamente. Quando nenhum dos compêndios forneceu a definição para a unidade lexical, ela foi buscada em outros dicionários e/ou glossários que a contemplaram, como Aulete e Valente (2022), Pez-

1 PDF é uma sigla inglesa para Portable Document Format, em tradução livre: Formato Portátil de Documento.

2 Para acessar a página da biblioteca virtual: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/PesquisaObraForm.jsp>. Último acesso em: 16 abr. 2022.

zolo (2017) e/ou Chataignier (2006).

A proposta ora apresentada justifica-se por ampliar o rol de pesquisas do léxico a partir de corpora literários. A esse respeito, assentimos com Costa e Sales (2015) ao ponderarem que essa perspectiva de análise lexical que leva em conta obras literárias vêm ganhando espaço entre os estudiosos da linguagem, perspectiva também defendida por Silva (2013, p. 22): “os estudiosos de linguística e de literatura poderiam beneficiar-se mutuamente se fizessem coincidir seus métodos, seus corpora, seus pontos de vista”.

A partir do exposto, objetivamos analisar o léxico dos tecidos nas três obras de José de Alencar anteriormente mencionadas. No que concerne aos objetivos específicos, são nosso intuito: I) inventariar as lexias referentes aos tecidos a partir do software Voyant Tools nas obras selecionadas e proceder a uma discussão acerca dos têxteis e de como eles se encontram relacionados ao léxico e II) contribuir com estudos lexicais, especialmente aqueles que possuem como foco a análise de textos literários.

Este trabalho se encontra dividido em dois momentos, a saber: I) discussão teórica acerca de temas como léxico, o entrecruzamento do léxico com a Literatura, breves considerações acerca da Linguística de Corpus e sobre tecidos e II) apresentação e discussão dos dados inventariados.

Da trama do léxico: alguns pontos de contato com a Literatura e a Estilística

O léxico de uma língua pode ser entendido como todo o saber linguístico acumulado ao longo da história, ou seja, todas as palavras de uma língua encontram-se armazenadas no léxico, caracterizando-o como um patrimônio vocabular (BIDERMAN, 2001a). Além disso, o ato de nomeação resulta de um processo de apropriação do real, a

partir da categorização dos seus elementos constituintes, isso significa que ao nomear, o ser humano se apropria e classifica os referentes nomeados e, esta nomeação da realidade figura como a primeira etapa de conhecimento do universo (BIDERMAN, 1998).

Esse nível linguístico é o que melhor representa os valores, hábitos, costumes e crenças de uma comunidade, por isso é considerado como extralinguístico; tanto isso é verdade que Matoré (1973) considera a Lexicologia como pertencente ao rol dos estudos sociológicos. Isso significa dizer que nele se incluem as denominações tanto do âmbito linguístico, quanto do que o extrapola, conforme pontua Biderman (1981).

A Lexicologia é vista como uma das disciplinas que estuda o léxico da língua, mas não é a única, Biderman (2001b, p. 16) informa se tratar de uma “ciência antiga, [que] tem como objetos básicos de estudo e análise a palavra, a categorização lexical e a estruturação do léxico”. A autora ainda pondera que, o estudo dos significados, apesar de ser considerado uma atribuição da Semântica, se estende à Lexicologia, pois esta opera com as unidades do léxico, desse modo, uma ponte com aquela disciplina é frequentemente estabelecida (BIDERMAN, 2001b).

À esteira destas considerações, situamos nossa investigação na Lexicologia, entretanto, fazemos alguns intercursos em outras disciplinas, como veremos adiante. Cabe ressaltar que o trabalho com corpora literários se faz produtivo aos estudos lexicais, visto que é por meio da e na língua, e, portanto, no seu léxico, que os discursos literários se constroem e se sustentam. A respeito desta intersecção, Cardoso (2018) pontua que não se trata de uma investigação literária, mas de um trabalho com objetivos linguísticos, que se serve de disciplinas como a Estilística e Semântica para analisar nuances lexicais. Tomamos a concepção da autora e acres

centamos que, mesmo não se tratando de um estudo com vistas a uma análise literária, os resultados obtidos na investigação lexical podem contribuir com as duas áreas do saber, visto que, por meio de uma abordagem linguística, é possível atingir especificidades caras ao entendimento da narrativa, como ressaltamos à introdução, a partir de Silva (2013).

A Estilística é uma disciplina que estuda questões do estilo, termo considerado de difícil e variada definição (MARTINS, 2011; MONTEIRO, 2009). Em tese, a Estilística se volta ao estudo dos fenômenos da linguagem, tendo como objeto o estilo e os fatores que garantem a expressividade no discurso literário (MARTINS, 2011). A respeito desta delimitação, em torno dos usos na Literatura, Monteiro (2009) assinala que há estudiosos que consideram o campo de estudos da Estilística abrangente, não se vinculando exclusivamente aos usos linguísticos com finalidade literária, mas contemplando uma diversidade de discursos (escritos ou falados). Martins (2011, p. 25) considera que “o objeto da estilística é bem amplo, global, abrangendo ‘o imaginativo, o afetivo e o conceitual’”, assim, a Estilística pode estudar a expressividade da língua, os fatos de sensibilidade da linguagem, ou seja, a afetividade, os aspectos expressivos das unidades lexicais, entre diversos outros aspectos, nos distintos níveis linguísticos. Em nosso caso, nos voltamos a Estilística Lexical, que se destina ao estudo estilístico em nível léxico, nos possibilitando analisar as seleções vocabulares feitas por um autor e, em alguns casos, os efeitos de sentidos gerados pela escolha lexical.

À luz do exposto, dentro dos estudos estilísticos, há então uma abordagem que preza pelo estudo de unidades do léxico, denominada de Estilística da Palavra ou Estilística Lexical. Martins (2011, p. 97), ao teorizar sobre essa vertente de investigação, de-

fine que ela “estuda os aspectos expressivos das palavras ligados aos seus componentes semânticos e morfológicos, os quais, entretanto, não podem ser completamente separados dos aspectos sintáticos e contextuais”. Isso significa dizer que as unidades lexicais analisadas sob este viés culminam em um entendimento acerca dos aspectos que revelam a expressividade no contexto em que se inserem, no discurso literário, assim, não devem ser desvinculadas de seu contexto de realização, o discurso.

A partir de usos linguísticos e seleções vocabulares em dado discurso, podemos acessar aspectos engendrados pelo léxico e que se fazem significativos à narrativa; nestes casos, os valores semânticos das unidades lexicais podem fugir à significação genuína destas, visto que a linguagem literária é estética, criativa e artística. Para Henriques (2018, p. 102), a Estilística Lexical é tida como “o emprego de palavras e morfemas que não estão necessariamente vinculados ao(s) seu(s) significado(s) direto(s) ou canônico(s)”, assim, muitas vezes o que vai determinar o sentido de uma lexia é o contexto em que ela está inserida, ou seja, o discurso literário, neste caso.

Desta forma, pretendemos analisar como José de Alencar maneja o vocabulário acerca dos tecidos nas três obras que nos servem de corpus, demonstrando como as seleções vocabulares contribuem com a expressividade das narrativas. À luz do exposto, concebemos que, por meio do léxico dos tecidos, podemos levantar hipóteses sobre os usos que se faziam dos têxteis àquela época, visto que é no léxico de uma língua que são expressos valores e costumes de uma sociedade, como foi anteriormente abordado.

O programa on-line Voyant Tools no tratamento do corpus

Para amparar nossas análises, optamos pela utilização de um programa computacional, a partir do qual foi possível obter uma organização mais profícua dos dados referentes ao vocabulário dos tecidos no corpus. O programa utilizado é intitulado Voyant Tools (versão 2.5.4), de Sinclair e Rockwell (2022), com tradução para o português feita por Fernando Marineli, que pode ser acessado a partir de navegadores da internet, ou seja, de modo on-line. Alguns motivos que nos levaram à eleição deste software e não outro são: I) por se tratar de um aplicativo gratuito e que oferece variadas possibilidades de visualização dos dados; II) por ser descomplicado e de fácil acesso, visto que não é necessário instalar e executar a aplicação no computador ou em outro dispositivo similar e III) por operar com arquivos em seus mais variados formatos, pois alguns softwares requisitam extensões específicas, como .txt, por exemplo.

Este programa de leitura e análise de textos digitais é um aplicativo gratuito e de código aberto, desenvolvido por Stéfan Sinclair (McGill University) e Geoffrey Rockwell (University of Alberta), podendo ser acessado de maneira descomplicada por um dispositivo com acesso a navegadores de internet, não sendo necessário fazer o download do aplicativo, conforme aponta Camino Plaza (2021).

À luz do exposto, cabe mencionar que os estudos voltados ao uso de ferramentas computacionais para a leitura e análise de corpora situam-se no âmbito da Linguística de Corpus a qual

[...] ocupa-se da coleta e da exploração de corpora, ou conjuntos de dados lingüísticos textuais coletados criteriosamente, com

o propósito de servirem para a pesquisa de uma língua ou variedade lingüística. Como tal, dedica-se à exploração da linguagem por meio de evidências empíricas, extraídas por computador (SARDINHA, 2004, p. 3).

Para o enfoque que prezamos, fizemos uso das ferramentas termos, tendências e contextos. Os termos permitem a visualização das unidades lexicais que constituem a narrativa, elencadas em forma de lista de palavras, juntamente com a sua frequência absoluta e relativa (CAMINO PLAZA, 2021). A ferramenta tendências emprega gráficos de linhas (áreas, barras e outros formatos também são aceitos) para representar e contrastar unidades lexicais, sendo que cada lexia será distinguida no gráfico por uma cor (CUTULI, 2021). Os contextos exibem a ocorrência das unidades lexicais contextualizadas no corpus, ou seja, a partir de um determinado vocábulo podemos acessar os seus contextos de manifestação no corpus de pesquisa (CUTULI, 2021). Abaixo, podemos ver como cada ferramenta se apresenta no programa:

Ao carregar as obras em análise no programa, confrontamo-nos com o total de palavras¹ gerado a partir dos três romances, sendo que Senhora figurou como o mais extenso, pois foram contabilizados 11.308 vocábulos, seguido por Lucíola com 7.754 e Diva com 5.554. Não foi realizada exclusão de palavras gramaticais, neste sentido, o total de palavras determinado pelo Voyant Tools é referente a 24.616, no estudo desenvolvido por Costa e Sales (2015), utilizando o mesmo corpus em outro programa (WordS

1 Empregamos palavra neste momento, pois é a nomenclatura utilizada pelo programa ao contabilizar as unidades vocabulares no corpus, contudo entendemos que se trata de um conceito de difícil definição e que pode soar genérico aos estudos lexicais, sendo assim, metodológica e semanticamente preferível o uso de lexia, lexema ou unidade lexical. Diante de mais ocorrências deste termo neste estudo, fica assim justificado.

Cirro **Termos** Links ?

			Termo	Contagem	Relativo	Tendência
+	<input type="checkbox"/>	1	o	1182	7.477	
+	<input type="checkbox"/>	2	aurélia	623	3.941	
+	<input type="checkbox"/>	3	tinha	468	2.960	
+	<input type="checkbox"/>	4	seixas	457	2.891	
+	<input type="checkbox"/>	5	lúcia	379	2.397	
+	<input type="checkbox"/>	6	mim	333	2.106	
+	<input type="checkbox"/>	7	moça	332	2.100	
+	<input type="checkbox"/>	8	mulher	331	2.094	
+	<input type="checkbox"/>	9	emília	306	1.936	

16.584

Figura 1: Amostra da ferramenta Termos, do programa Voyant Tools (versão 2.5.4), de Sinclair e Rockwell (2022).

Fonte: elaborada pelas autoras.

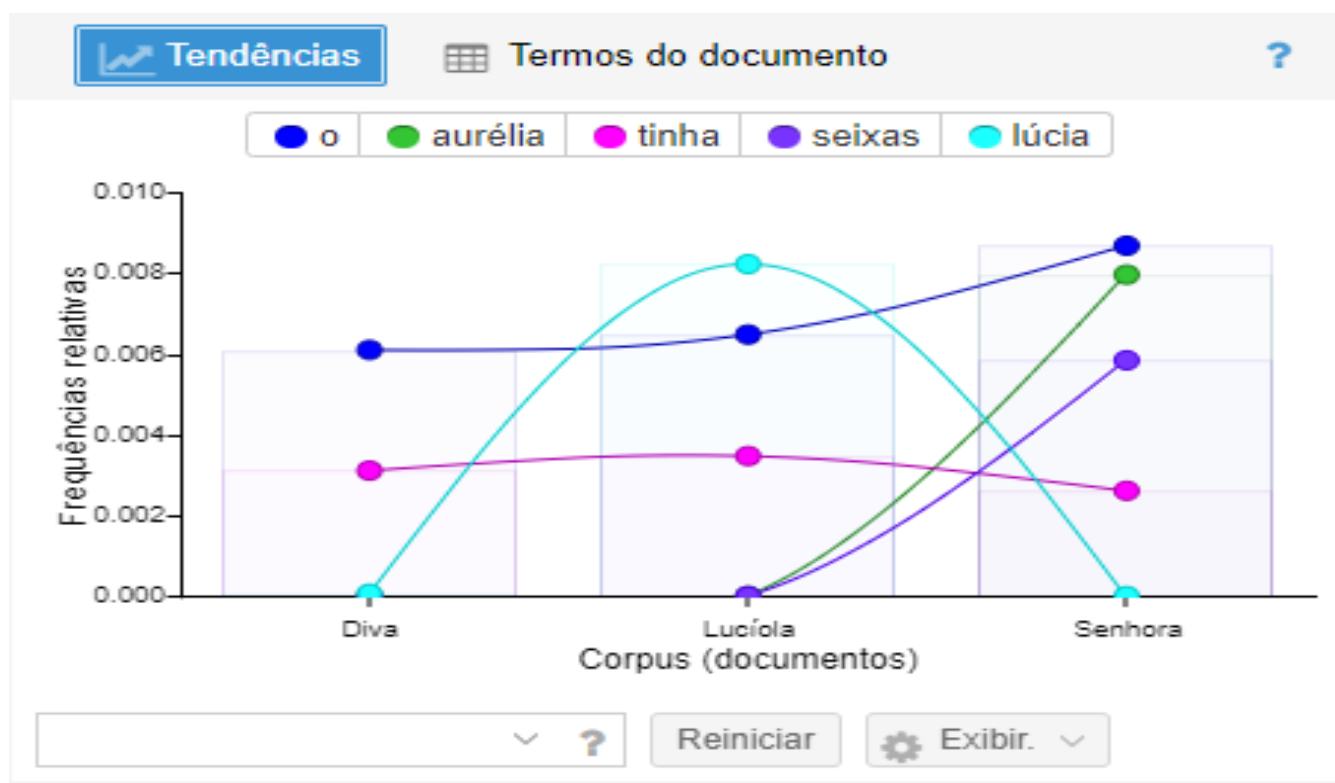


Figura 2: Amostra da ferramenta Tendências, do programa Voyant Tools (versão 2.5.4), de Sinclair e Rockwell (2022).

Fonte: elaborada pelas autoras.

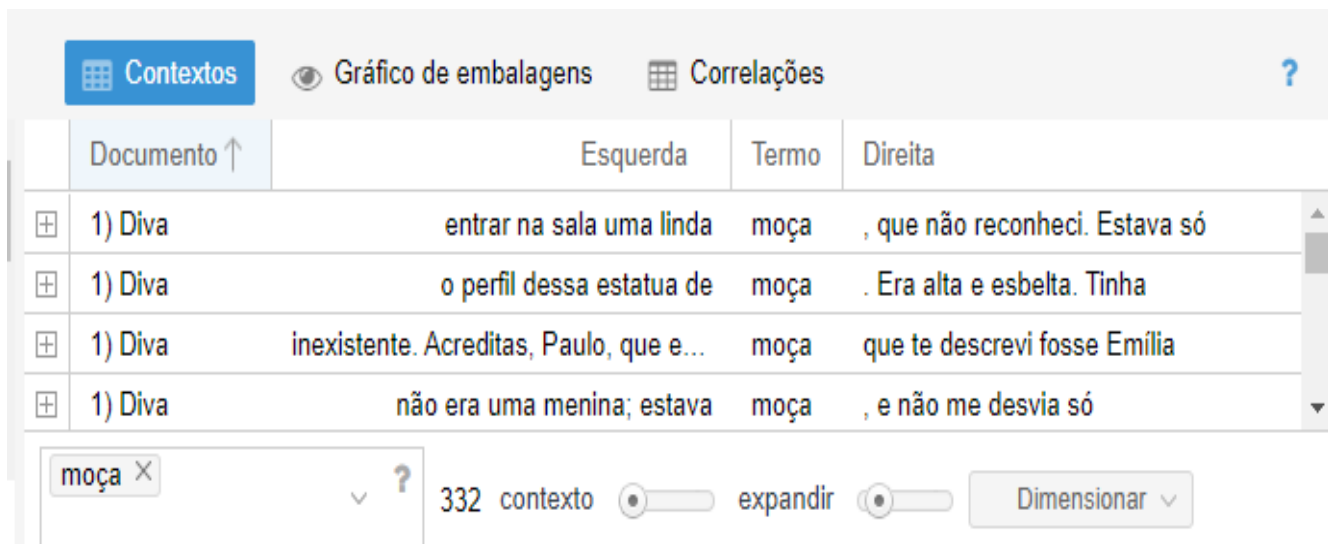


Figura 3: Amostra da ferramenta Contextos, do programa Voyant Tools (versão 2.5.4), de Sinclair e Rockwell (2022).

Fonte: elaborada pelas autoras.

mith Tools) as autoras obtiveram 24.410 palavras.

Salientamos que esta pesquisa se utiliza igualmente do corpus explorado pelas autoras supramencionadas, visto que nos despertou a necessidade de discutir o léxico referente aos tecidos a partir da leitura do texto intitulado “O léxico do vestuário feminino no século XIX: o frolido de sedas na narrativa de José de Alencar”, de Costa e Sales (2015). Neste sentido, servimo-nos da mesma seleção de romances com o intuito de verificar como o léxico têxtil se apresenta neste recorte. Cabe elucidar que se trata de uma empreitada distinta, ainda que convergente em certos pontos: diferentemente das autoras que se preocuparam com as unidades lexicais da moda, nos ocupamos em relatar as fazendas manejadas por Alencar em suas narrativas e como esse uso de tecidos está, de certa maneira, relacionado aos costumes e cultura.

A riqueza vocabular das denominações têxteis de José de Alencar

Os tecidos têm uma longa história e são elaborados há milênios, com a finalidade de atender aos mais variados usos, “por meio de seus signos, o[s] tecido[s] utilizado[s] em roupas, trajes, moda e utilitários [são] um dos mais fortes e antigos meios de comunicação” (CHATAIGNIER, 2006, p. 19), com tal força que em determinados períodos figuraram como bens de luxo, muitas vezes elencados em testamentos como heranças (CHATAIGNIER, 2006). Os têxteis são destinados, em sua maioria, à confecção de roupas, entretanto, seus usos são diversos, podendo ser utilizados em mangueiras de bombeiros, bandeiras, encadernações de livros, calçados, entre tantas outras possibilidades, conforme aponta Chataignier (2006).

Dentre as fibras primitivas, consideradas atualmente como matérias-primas naturais, temos o linho e o algodão (fibras vegetais) e a lã e a seda (fibras animais) representando as primeiras fibras têxteis cultivadas pelo homem desde a Antiguidade (PEZZOLO, 2017). Consoante Pezzolo (2017), os primeiros tecidos advieram da manipula

ção das fibras com os dedos; assim, foi dado início à cestaria, arte de se construir objetos através da técnica de entrelaçamento das fibras têxteis.

A estudiosa aponta que o mais antigo indício da existência dos tecidos na história da humanidade é datado de mais de 24 mil anos atrás e destaca o papel de Olga Soffer, professora e antropóloga que encontrou em países do Leste europeu a presença da tecelagem referente ao Período Paleolítico (PEZZOLO, 2017).

Conforme Bernardo (2020, p. 15) em sua tese intitulada “Vocabulário têxtil na língua portuguesa do Brasil Colônia: tessituras histórico-linguísticas”, os têxteis durante a história “[...] se difundiram pelo mundo para satisfazer necessidades, gostos e desejos de diferentes povos, o que gerou intercâmbios comerciais e linguísticos e figurou um rico e amplo repertório lexical nas diferentes línguas para denominar tais objetos”.

Neste sentido, ao discutirmos acerca dos tecidos empregados nas narrativas de Alencar, também nos deparamos com sua grande expressividade, pois o escritor, ao lançar mão de unidades lexicais do ramo têxtil, demonstra substancial conhecimento da terminologia têxtil. Por meio destas unidades lexicais, é possível refletir sobre a importância destes itens para a sociedade, refletida também na caracterização das personagens.

Diante do exposto, estudar o léxico dos tecidos se justifica à proporção que estes artigos se fazem presentes nos mais diversos contextos da vida, tornando-se essenciais à existência (ANDRADE; DE PAULA, 2009). Assim sendo, levamos em consideração que historicamente os tecidos foram pouco estudados, em concordância com Andrade e De Paula (2009), por isso, pesquisar sobre essa temática é uma possibilidade de dar visibilidade a estes itens tão indispensáveis à humanidade.

O autor José Martiniano de Alencar nasceu em Mecejana, no Ceará, em primeiro de maio de 1829. Em 1840 mudou-se para o Rio de Janeiro para realizar seus estudos elementares e secundários e, após três anos, foi para São Paulo a fim de dar prosseguimento aos estudos, cursando a Faculdade de Direito, finalizada em 1850. Regressou ao Rio de Janeiro para se dedicar à advocacia e ao jornalismo (MOISÉS, 1987). Além disso, dedicou-se à carreira política, atuando como deputado, não deixando de lado a escrita literária, tendo se consagrado como autor de diversos romances e teatros (MOISÉS, 1987), além da produção “ensaística, jurídica e política” (RIBEIRO, 1996, p. 78). Ao tratar da vida política de Alencar, Ribeiro (1996, p. 78) sustenta que “não é episódica sua incursão pela política. É toda uma vida dedicada aos negócios públicos que, felizmente, não impediram o desenvolvimento de uma brilhante carreira de escritor”.

Os romances alencarianos que compõem o corpus deste estudo são referentes à sua literatura de temática urbana, que correspondem aos denominados pelo autor como “perfis de mulher”. Pertencem aos perfis as obras *Lucíola* (1862), *Diva* (1864) e *Senhora* (1875). Assim inicia-se a narrativa de *Diva*: “Envio-lhe outro perfil de mulher, tirado ao vivo, como o primeiro. Deste, a senhora pode sem escrúpulo permitir a leitura à sua neta” (ALENCAR, 1864, p. 1, grifo nosso).

Ao empreender a leitura e análise dos romances, nos deparamos com diversas unidades lexicais do ramo dos tecidos, são elas: algodão, baeta, brocado, cambraia, casimira, cassa, caxemira, cetim, chamalote, damasco, duraque, Escócia, escumilha, estofado, filó, fustão, gaza/gaze, gorgorão, Irlanda, lã, linho, merinó, renda, riço, seda, tafetá, tule e veludo. Para a discussão acerca destas fazendas, realizamos o cotejo do vocabulário obtido na obra lexicográfica de Houaiss e Villar (2009), em sua versão eletrônica e no

glossário têxtil de Costa (2004); em casos de unidades lexicais que não foram registradas nestas obras, o cotejo realizou-se no dicionário de Aulete e Valente (2022) e nos glossários constantes nas obras de Chataignier (2006) e Pezzolo (2017). Esta etapa teve como intuito a busca de uma definição para as unidades lexicais. Diante disso, cabe elucidar que para a análise dos dados tomamos como critério para a disposição das lexias o seguinte padrão: I) tecidos destinados ao vestuário e que se ligam a personagens e II) tecidos destinados a bens e utilitários.

Referente ao rol dos tecidos que se destinam ao vestuário e/ou à caracterização das personagens, temos a lexia algodão que é definida por Houaiss e Villar (2009) como fio ou tecido fabricado a partir dos pelos longos advindos do revestimento de sementes de certas espécies de plantas do gênero *Gossypium*. Costa, por sua vez, salienta que ele é uma “Planta têxtil, proveniente da Índia, do Egito e da Espanha” (COSTA, 2004, p. 138), citando como espécies do algodoeiro, *gossypium herbaceum* ou *gossypium arboreum*. Além disso, o algodão “pode reportar-se à planta, ao capulho (que contém a fibra madura), à lanugem (a fibra têxtil descartada, isto é, retiradas as sementes), aos fios (a fibra fiada) e ao tecido propriamente dito” (BERNARDO, 2020, p. 79). Assim como mencionado anteriormente, ele é uma das fibras têxteis mais conhecidas e que acompanha o homem desde a Pré-História (PEZZOLO, 2017). O tecido de algodão é um dos mais valorizados pelo campo da moda, por conta da sua maciez, atualmente é visto como um tecido nobre, mas em alguns momentos da história restringia-se a confecção de roupas para escravizados (SABINO, 2007). Ao principiar a análise do corpus encontramos uma ocorrência desta unidade lexical em Lucíola, a partir da qual se faz notável o uso deste tecido, ligado ao vestuário, para expressar uma realidade social de inferioridade. Para

isso o autor lança mão de uma antítese, que é considerada por Azeredo (2018) como uma figura de pensamento que estabelece uma relação de oposição entre palavras, sintagmas ou enunciados. Neste caso, o algodão, juntamente com a baeta são contrapostos à seda e à casimira. Disso notamos que, dado o contexto em que a lexia está inserida, ele representa um tecido “comum” e de pouco prestígio social, a considerar pelo seguinte excerto da narrativa:

[...] desde as ilustrações da política, da fortuna ou do talento, até o proletário humilde e desconhecido; todas as profissões, desde o banqueiro até o mendigo; finalmente, todos os tipos grotescos da sociedade brasileira, desde a arrogante nulidade até a vil lisonja, desfilaram em face de mim, roçando a seda e a casimira pela baeta ou pelo algodão, misturando os perfumes delicados às impuras exalações, o fumo aromático do havana as acres baforadas do cigarro de palha (ALENCAR, 1988 [1862], p. 3, grifos nossos).

Em relação à definição de baeta, o Dicionário aponta que se trata de um tecido de lã ou algodão, com textura felpuda e com pelos em ambas as faces (HOUAISS; VILLAR, 2009), acepção similar é encontrada em Costa (2004, p. 139) para quem trata-se de “Tecido de lã, grosseiro e felpudo. Tecido grosso de algodão”. A baeta é considerada um tecido grosseiro e de “quase extinção” (CHATAIGNIER, 2006, p. 137); além disso, era considerado de baixa qualidade, conforme aponta Bernardo (2020). Referente à sua presença no corpus em estudo, foi localizada uma ocorrência em Lucíola, presente na citação supracitada, na qual é possível validar as características deste tecido, por meio da oposição entre tecidos nobres aos de pouco valor. Neste caso, a baeta e o algodão são creditados na narrativa enquanto fazendas de pouco prestígio e destinadas às

peças consideradas da camada mais baixa da sociedade. Assim, de acordo com o contexto da narrativa, vestir-se com esse tecido denotava que o indivíduo era visto e julgado socialmente como inferior, demonstrando uma hierarquização social alicerçada na distinção pelo vestuário.

O tecido denominado casimira é considerado como leve, de lã muito fina e usado em roupas masculinas, como calças e coletes, produzido com lã de Caxemira¹, a sua fabricação advém da Índia, de acordo com Houaiss e Villar (2009) e Costa (2004). Além disso, é um tecido encorpado (PEZZOLO, 2017). No corpus, encontramos casimira no fragmento de *Lucíola* supracitado. Como foi possível observar, esse tecido é visto como um tecido fino, destinado a compor o vestuário de pessoas com status social, não sendo acessível pelos indivíduos de classe mais baixa ou com poucos recursos financeiros. No corpus, também nos defrontamos com a grafia Caxemira, que notamos referir-se ao mesmo tecido, dado que Houaiss e Villar (2009) o definem como uma lã fina ou fio desta lã, é obtida a partir do pelo de um tipo de cabra de Caxemira (Índia e Paquistão). À luz disso, recuperamos os dizeres de Chataignier, para quem a sua variante gráfica Cashemire:

[...] tem várias vertentes e quase todas dizem respeito às rotas das sedas que levaram aos descobrimentos dos caminhos para a Índia. Tecido feito com pelos de cabra da região com o mesmo nome, próxima ao Himalaia, depois transformado em matéria-prima para a confecção de suéteres e casacos. A marca mais aristocrática é Ballentine's, da Escócia, país grande produtor desses fios caprinos (CHATAIGNIER, 2006, p. 139).

1 Segundo o Dicionário Houaiss Caxemira é um topônimo referente a uma “[...] região na parte norte do subcontinente da Índia” (HOUAISS; VILLAR, 2009).

Pezzolo (2017) informa que este tecido é oriundo do pelo da cabra originária do Tibete e, sendo o fio desta lã muito fino, macio e quente, possui seu uso em malharia², constituindo peças do vestuário como pulôveres, suéteres e meias. Em nosso corpus, a lexia também figurou nas obras *Diva* e *Senhora*, em oito ocorrências. Uma abonação que abrange este item léxico encontra-se no seguinte fragmento de *Diva*: “Emília estava defronte, além da cerca de espinheiros que dividia o meu jardim da sua chácara. Uma capa de caxemira escura cobria-lhe quase todo o vestido, e o capuz meio erguido moldurava graciosamente seu rosto divino” (ALENCAR, 1864, p. 42, grifo nosso). A caxemira, ou casimira, é referente a um tecido fino, neste contexto é utilizado por pessoas da alta sociedade, em nosso estudo pudemos notar que foi utilizado no vestuário de personagens femininas influentes socialmente, como é o caso de Aurélia Camargo e Emília.

Diante do excerto de *Lucíola* supracitado também podemos ver a ocorrência da seda. Esse tecido é elaborado a partir da fibra de origem animal, obtida dos casulos dos bichos-da-seda. Possui elasticidade e resistência, sendo a mais forte fibra animal, conforme assinala Chataignier (2006). Este têxtil é, então, fabricado a partir da substância filamentosa e brilhante construída pelo bicho-da-seda (HOUAISS; VILLAR, 2009), ou seja, é a “matéria têxtil extraída de casulos, especialmente dos produzidos por aquele insecto. Tecido feito com essa mesma substância” (COSTA, 2009). Nos contextos apresentados pelo *Voyant Tools*, podemos notar que este têxtil ocorreu trinta e sete vezes e

2 A malharia é o fabrico de tecidos em malha, que possuem como característica o entrelaçamento de laçadas de um ou mais fios têxteis, os fios são dispostos na trama (horizontalmente) ou no urdume (longitudinalmente), diferentemente dos tecidos planos que nascem da armação da trama com o urdume (PEZZOLO, 2017).

abarcou as três obras analisadas. Um exemplo do uso da seda pode ser vislumbrado pelo trecho de *Lucíola*:

Lúcia estava atirada a um sofá de bruços nas almofadas que escondiam-lhe o rosto. Tinha o mesmo vestido de seda escarlate que levaria ao teatro, porém amarrotado, com as rendas despedaçadas e os colchetes arrancados da ourela, onde se viam os traços evidentes das unhas (ALENCAR, 1988 [1862], p. 65, grifo nosso).

Esse têxtil foi utilizado em peças do vestuário pelas personagens femininas dos romances analisados, ou seja, comumente há descrições dos vestuários de Emília, Lúcia e Aurélia em que elas portam vestidos de seda. Esse tecido é considerado de luxo, por sempre ter tido um valor elevado, conforme aponta Callan (2007), o que caracteriza estas personagens enquanto mulheres pertencentes a elite fluminense.

A unidade lexical *cambráia* diz respeito ao “tecido muito fino, translúcido e levemente lustroso, de algodão ou de linho, usado em lenços, adornos, roupa íntima feminina” (HOAUISS, VILLAR, 2009). Costa (2004) acrescenta que foi originalmente fabricado em *Cambráia*, na França. Esta fazenda pode ser “de algodão ou linho leve, com ligamento tafetá, usado em camisaria, blusas finas, roupas de bebê e lenços [...]”. A *cambráia* de lã é um tecido mais ou menos pesado em ligamento de sarja, com fios de cores contrastantes no urdume e na trama [...]”, concordante a Pezzolo (2017, p. 299). Identificamos dez ocorrências da *lexia*, presente nos romances *Lucíola* e *Senhora*, como pode ser observado no fragmento extraído de *Lucíola*:

Passei-lhe o braço pela cintura e apertei-a ao peito; eu estava sentado, ela em pé; meus lábios encontraram naturalmente o seu colo e se embeberam sequiosos na covinha que formavam nascendo os dois seios modestamente ocultos pela *cambráia*. Com o meu primeiro movimento, Lúcia cobriu-se de ardente rubor; e deixou-se ir sem a menor resistência, com um modo de tímida resignação (ALENCAR, 1988 [1862], p. 12, grifo nosso).

Neste caso, notamos que o tecido denominado *cambráia* é atrelado ao vestuário da personagem Lúcia, do romance *Lucíola*. Lúcia era uma jovem cortesã de influência e muito rica, também era vista como uma mulher muito bela e que chamava a atenção. Assim, diante deste excerto podemos ver que ela utilizava roupas de *cambráia*, que sabemos ser um tecido que estava em vigor no século XIX, na confecção de blusas finas e peças íntimas (SABINO, 2007). Sabendo disso, a escolha por este tecido pode não ter sido em vão, por se tratar de um tecido muito fino e translúcido, podemos supor que a personagem utilizava-o com o intuito de valorizar as partes do seu corpo com a transparência que ele propicia, conferindo à sua personalidade características como a sensualidade e a volúpia.

A fazenda denominada *cassa* é considerada fina e transparente, feita de algodão ou linho, consoante Houaiss e Villar (2009) e Costa (2004). O algodão e o linho constituem as fibras vegetais mais antigas já cultivadas, sendo o algodão preferido pelo conforto que proporciona, sua maciez e durabilidade, razão pela qual é a fibra mais vestida no mundo, de acordo com Pezzolo (2017). Neste estudo, o tecido denominado *cassa* figura em duas das narrativas, *Lucíola* e *Senhora*, constando com sete ocorrências. Um exemplo de seu uso pode ser visto no fragmento de *Lucíola*:

Nessa época se revelavam francamente em Lúcia as aspirações ingênuas para uma juventude perdida, os sonhos vivos do passado, que desde muito tempo espontavam por vezes através do luxo e agitação de uma vida elegante. Com a timidez de seu olhar velado pelos longos cílios, com o modesto recato de sua graça e o seu vestido de cassa branca, Lúcia parecia-me agora uma menina de quinze anos, pura e cândida (ALENCAR, 1988 [1862], p. 90, grifo nosso).

Neste trecho podemos ver que o uso da cassa branca é relacionado a um vestido da personagem Lúcia, que confere a ela características como ingenuidade, pureza e graciosidade, que destoam da sua realidade de cortesã, entretanto, o vestido de cassa do qual ela faz uso, contribui para construir essa identidade efêmera de mulher discreta.

O cetim é um “tecido de seda lustroso e macio cuja trama não aparece no lado avesso” (HOUAISS; VILLAR, 2009). De modo específico, Costa (2004, p. 143) assevera que é um “pano de seda, lustroso e fino” e também a “técnica de produção de tecidos, cujos ligamentos estão repartidos de forma a se dissimularem entre as lãs adjacentes, de maneira a constituir uma superfície unida, lisa e brilhante”. Ao analisar o corpus, colocamo-nos diante de quinze ocorrências dessa lexia, nas obras *Diva*, *Lucíola* e *Senhora*. O uso do cetim pode ser visto a partir de um fragmento de *Senhora*, no qual notamos que a personagem, Aurélia, utilizava uma túnica de cetim: “Trazia Aurélia uma túnica de cetim verde, colhida à cintura por um cordão de torçal de ouro, cujas borlas tremiam com seu passo modulado” (ALENCAR, 1973 [1875], p. 39, grifo nosso). Cabe ressaltar alguns usos distintos desta lexia, para descrever fisicamente a personagem Lúcia: “Lembrei-me que Lúcia era alva, e que essa jóia devia tomar novo realce com o brilho de sua cútis branca e acetinada” (ALENCAR, 1988 [1862], p. 37, grifo nosso). Em alguns casos,

como este, as denominações têxteis sofrem analogia para designar uma característica análoga à do tecido, atribuída a elementos não têxteis. Esse processo ocorre com outras unidades como chamalote e veludo, tornando-se respectivamente achamalotada e ave-ludada, com a intenção de conferir características como a destes tecidos a algum item. Assim, quando a pele de Lúcia é descrita como acetinada, entendemos que ela é macia, brilhante, com a aparência do tecido de cetim.

Além dos têxteis supracitados confrontamo-nos com o duraque, na obra *Lucíola*, com uma ocorrência. O duraque é compreendido como “tecido de lã, seda ou algodão, forte e consistente como a sarja, empregado especialmente em sapatos femininos” (HOUAISS; VILLAR, 2009). Costa (2004) acrescenta que a partir desta fazenda são elaborados sapatos e botas de senhora. Ao acessar a narrativa *Lucíola*, a lexia duraque irrompe neste sentido, como se vê a seguir: “Quando Lúcia pôs o pezinho calçado com a botina de duraque preto na areia úmida da praia, pareceu que a mobilidade e agitação das ondinhas que esfrolavam murmurando, comunicou-se-lhe pelo contato” (ALENCAR, 1988 [1862], p. 91, grifo nosso).

Quanto à lexia denominada Escócia, o Dicionário Eletrônico Houaiss a define como “tecido fino de linho” (HOUAISS; VILLAR, 2009). De modo mais específico, Costa (2004, p. 145) diz se tratar de um tecido axadrezado, sendo que o efeito de xadrez “se obtém no tecido, cruzando a ordem ou disposição das cores na teia, com a mesma ordem das cores da trama. A técnica é a sarja ou o tafetá”. Além disso, a autora aponta que o tecido é estruturado a partir de lãs de várias cores e usado originariamente na Escócia, sendo, por isso, conhecido como escocês (COSTA, 2004). Ao consultar Pezzolo (2017) temos a informação de que a sua origem é a Escócia, “onde cada família nobre, chamada de clã,

tinha um tecido, em geral de lã, representativo do nome ou da região (tartan). O aspecto xadrez era distinto e representava cada família” (PEZZOLO, 2017, p. 304). Este tecido possui uma ocorrência no romance *Diva*, como se vê a seguir: “Quando Emília sentava-se, abatendo com a mão afilada os rofos da Escócia, parecia-me um cisne colhendo as asas à margem do lago, e arrufando as niveas penas” (ALENCAR, 1864, p. 15, grifo nosso). Neste excerto, podemos ver que o tecido é atribuído à Emília e o ato de abater com a mão a (vestimenta de) Escócia é comparado ao ouriçar das penas de um cisne. Aqui, podemos notar que a *lexia* é empregada por uma *sinédoque*, que se refere a uma figura de linguagem que consiste em designar a totalidade de algum objeto por meio de uma sua parte ou componente, assim, a Escócia (material) é utilizada para designar a peça do vestuário (totalidade) utilizado pela personagem.

Outro têxtil que permeia às narrativas é *escumilha*, unidade lexical presente nos romances *Diva* e *Lucíola*. A *escumilha* é considerada como “tecido muito fino e transparente, de lã ou de seda, outrora usado em mantos de cavaleiros”, de acordo com Houaiss e Villar (2009). A este respeito desta *lexia*, Costa (2004, p. 145) é do mesmo entendimento. Em relação à totalidade de ocorrências no corpus, tivemos quatro ocorrências em *Diva* e duas em *Lucíola*. O autor menciona o tecido em *Lucíola* da seguinte forma:

As vezes e quantas, ela chegava-se para mim corando, e começava a olhar-me com os seus grandes olhos negros, tão afogados em languidez, que eu percebia imediatamente o turbilhão de desejos que se agitava naquele seio ofegante. E quando a tomava nos meus braços, debatia-se esgarçando com prazer as rendas e a *escumilha*, até que, rendida na luta que provocava, caía trêmula e palpitante no

meu peito (ALENCAR, 1988 [1862], p. 48, grifo nosso).

Por ser um tecido muito fino e transparente, a *escumilha* se ligava aos vestidos femininos, assim como grande parte dos tecidos com estas características. Assim, as personagens Emília e Lúcia tiveram peças do vestuário atreladas a este têxtil, demonstrando a delicadeza das peças.

Para a *lexia* *filó*, Houaiss e Villar (2009) definem que é relativa ao “tule de seda, algodão ou outro material, geralmente engomado, e cuja urdidura forma uma espécie de rede vazada dando-lhe uma aparência leve e própria para ser usada em véus, cortinados etc”. De modo complementar, Costa (2004) afirma que o tecido se configura como uma espécie de *cassa engomada*, utilizada na feitura de chapéus de senhoras. Esta unidade léxica apresenta-se no romance *Lucíola*, com uma única ocorrência que pode ser observada no trecho que se segue:

Lúcia fitou-me por muito tempo, e chegou-se ao espelho para dar os últimos toques ao seu traje, que se compunha de um vestido escarlate com largos folhos de renda preta, bastante decotado para deixar ver as suas belas espáduas, de um *filó* alvo e transparente que flutuava-lhe pelo seio cingindo o colo, e de uma profusão de brilhantes magníficos capaz de tentar Eva, se ela tivesse resistido ao fruto proibido (ALENCAR, 1988 [1862], p. 58, grifo nosso).

Dadas as características deste tecido, vemos que ele é atribuído ao vestido de Lúcia e lhe confere um ar de sedução, com o intuito de mostrar e valorizar partes do corpo, neste caso, vemos que o *filó* aparece no decote do vestido, destacando o colo. Isso demonstra que esta personagem é caracterizada enquanto uma mulher sexy, confiante e poderosa, atributos que vão de encontro a sua profissão.

Relativamente ao fustão, Houaiss e Villar (2009) o definem como “tecido natural ou sintético, de algodão, linho, seda ou lã, encordado, que tem o avesso liso e o direito em relevo”, ou seja, é “tecido em cordão mais ou menos grosso” (COSTA, 2004, p. 147). Ao investigar em Pezzolo (2017) temos ainda a informação de que ele é utilizado na feitura de uniformes e aventais. O fustão possui apenas uma ocorrência em todo o corpus em análise, na narrativa de Senhora, em que a fazenda é empregada em um roupão masculino conhecido como chambre, trajado por Seixas: “Vestido com um chambre de fustão que briga com as mimosas chinelas de chamalote bordadas a matiz, vê-se que ele está ainda no desalinho matutino de quem acaba de erguer-se da cama” (ALENCAR, 1973 [1875], p. 15, grifo nosso).

O têxtil denominado gaza ou a sua variante gaze refere-se a uma “fazenda fina e transparente, de seda ou algodão” (HOUAISS; VILLAR, 2009). Os usos deste têxtil concentram-se especialmente em curativos. No campo da moda, é empregado tinto (PEZZOLO, 2017) e, se de seda pura, pode ser manuseado pela alta-costura (CHATAIGNIER, 2006). Atinente aos romances em estudo, verificamos as duas variantes gráficas nas três narrativas em enfoque. Com quatro ocorrências, o tecido pode ser encontrado em passagens como a de Diva, referindo-se ao domínio da moda:

Trazia o vestido de alvas escumilhas, com a saia toda rofada de largos folhos. Pequenos ramos de urze, com um só botão cor-de-rosa, apanhavam os fofos transparentes, que o menor sopro fazia arfar. O forro de seda do corpinho, ligeiramente decotado, apenas debuxava entre a fina gaza os contornos nascentes do gárceo colo [...] (ALENCAR, 1864, p. 15, grifo nosso).

Neste excerto é possível depreender que o tecido leve e ralo denominado gaza está ligado ao decote de um vestido, mais especificamente, trata-se do vestido trajado pela rainha de um baile em que Emília participava. O vestido é descrito como o de uma deusa, formoso e elegante, e está sendo usado por Julinha, prima de Emília. Por ser a rainha do baile, Julinha deveria apresentar-se ricamente vestida para o evento, o que denota que ela, assim como a prima, fazia parte da elite da época.

Outro tecido obtido no corpus de investigação é o gorgorão, “tecido encorpado de seda, com relevos formando finos cordões, originalmente fabricado na Índia [Usado em roupas, cortinas, estofados etc.]” (HOUAISS; VILLAR, 2009). No tocante às características desta fazenda, Costa (2004, p. 148) pontua que “É um canelado de dois golpes. // Termo geralmente aplicado aos tecidos com efeitos muito salientes”. Diante disso, temos que este tecido possui usos como revestimento de estofados, decoração, cortinas, vestimentas, entre outros. No corpus há duas ocorrências em Senhora. Em uma delas podemos ver o seu uso na descrição do vestido usado por Aurélia: “A moça trajava um vestido de gorgorão azul entretecido de fios de prata, que dava à sua tez pura tons suaves e diáfanos” (ALENCAR, 1973 [1875], p. 88, grifo nosso). O tecido de gorgorão é encorpado e resistente, possuindo texturas, a partir deste contexto, podemos ver que foi empregado na confecção de um vestido que era entretecido de fios de prata, o que assevera características como a riqueza e demonstra o poder aquisitivo de Aurélia, por meio do seu vestuário.

A unidade lexical linho é referente ao tecido advindo de fibra das plantas do gênero *Linum*, da família das lináceas (HOUAISS; VILLAR, 2009) e seus usos se dão “na confecção de trajes finos e leves, apropriados a climas tropicais, roupas de cama e mesa e tam-

bém em telas de pintura, tapetes, forrações etc” (HOUAISS; VILLAR, 2009). O linho possui mais de oito mil anos de história e é comum das planícies áridas e já chegou à condição de fibra nobre (PEZZOLO, 2017). Esta fazenda foi mencionada nas três obras analisadas, com sete ocorrências em sua totalidade e nenhuma das ocorrências faz menção à planta e, sim, ao tecido propriamente dito. Um exemplo do seu emprego pode ser notado no excerto de *Lucíola*: “Lúcia trazia nessa manhã um traje quase severo: vestido escuro, afogado e de mangas compridas, com pouca roda, simples colarinho e punhos de linho rebatidos; cabelos negligentemente enrolados em basta madeixa, sem ornato algum” (ALENCAR, 1988 [1862], p. 75, grifo nosso). Neste contexto, Lúcia é descrita com um vestuário discreto, diferentemente de seus usos habituais e, para isso, faz uso de um vestido com punhos de linho, acreditamos que o restante do vestido era composto deste mesmo tecido.

Em relação ao tecido denominado merinó, Houaiss e Villar (2009) o definem como um têxtil advindo da lã fornecida pelos merinos, ou merinós, raça de carneiros originários da Espanha. Dois exemplos são localizados em *Lucíola*, nos quais podemos notar que este tecido servia à Lúcia em seus artigos indumentários, compondo vestidos e botinas:

Em vez dos pantufos aveludados que costumava usar em casa, no desalinho, calçava uma botina de merinó preto, que ia-lhe admiravelmente, porque ela tinha o mais lindo pé do mundo (ALENCAR, 1988 [1862], p. 75, grifo nosso).

O seu traje habitual nestes passeios era vestido de merinó escuro, mantelete de seda preta, e um chapéu de palha com laços azuis (ALENCAR, 1988 [1862], p. 91, grifo nosso)

Este tecido é uma lã de qualidade superior, muito quente e macia, apesar de ser bem fina, ela é tida como a melhor lã do mundo (PEZZOLO, 2017). À luz disso, entendemos que a personagem, ao fazer uso desse têxtil em distintas peças do vestuário, reforça o seu poder aquisitivo para conseguir tais peças.

Outro têxtil observado no corpus foi a renda, que é “tecido transparente de malha aberta, fina e delicada, formando desenhos variados com entrelaçamentos de fios de linho, seda, algodão, ouro etc. aplicado como guarnição de vestidos, alfaia, paramentos etc.” (HOUAISS; VILLAR, 2009). A mesma acepção é encontrada em Costa (2004), acrescentando-se o fato de as rendas poderem ser feitas de modo mecânico ou manual. Esta lexia teve dezesseis ocorrências no corpus, constando em todas as obras em estudo. Assim, seu uso é frequente e um exemplo pode ser visto no trecho de *Diva*: “Bem diferente nisso de certas moças que passeiam nas salas reclinadas ao peito de seus pares, Emília não consentia que a manga de uma casaca roçasse nem de leve as rendas do seu decote” (ALENCAR, 1864, p. 13, grifo nosso). As rendas foram muito utilizadas através dos tempos, aparecendo em golas, vestidos, véus de noivas, entre outros. Ela é capaz de simbolizar uma delicadeza, neste sentido, a utilização da renda confere um ar de requinte e graciosidade ao vestuário, características que permeiam os usos de moda de Emília.

No que se refere ao tule, definido como “tecido leve e transparente, de fios de seda, nylon ou algodão, que formam uma rede de malhas redondas ou poligonais extensíveis; filó” (HOUAISS; VILLAR, 2009). Conforme elucidada Pezzolo (2017), é usado em saias de bailarina e véus de noiva e é semelhante ao filó de algodão. Possui este nome relacionado ao seu local de origem, Tulle, na França. O tule apresenta-se três vezes em *Senhora*,

como se vê na passagem: “Aurélia tinha nessa noite um vestido de tule cor de ouro, que a vestia como uma gaze de luz” (ALENCAR, 1973 [1875], p. 112, grifo nosso). Neste caso, podemos ver que o vestido de tule do qual Aurélia faz uso é delicado, na cor de ouro, o que denota a ela uma característica como a resplandescência do ouro, também retomado pelo seu nome, assim, a escolha desta cor (de ouro) não é em vão, confere à personagem o luxo que o ouro simboliza, corroborando a sua identidade de mulher que “nasceu para a riqueza” (ALENCAR, 1973 [1875], p. 16).

Em relação aos tecidos destinados a bens e utilitários nas narrativas, há a ocorrência do brocado. Este é um tecido de rica seda, que possui bordados em ouro e/ou prata (HOUAISS; VILLAR, 2009). Ao defini-lo, Costa (2004, p. 141) pondera que é “ricamente decorado por tecelagem de fios de ouro e prata. [...] Tela entretecida de fios de ouro de várias espécies. A qualidade mais preciosa é a que tem recamo de ouro relevado e se diz brocado-de-três-altos”. No corpus, deparamo-nos com uma ocorrência em Senhora, no trecho seguinte: “Essa zona abrangia um divã onde nesse instante destacava-se do brocado verde a estátua de Aurélia, deitada como o alto relevo que outrora ornava as campos dos nobres” (ALENCAR, 1973 [1875], p. 91, grifo nosso). Disso depreendemos que a escolha do brocado, relaciona-se a uma estátua da personagem Aurélia, indicando atributos como a riqueza, opulência, requinte, características que perpassam o universo das personagens femininas descritas nas narrativas analisadas.

Em relação à lexia chamalote, o Dicionário Houaiss a define como “fazenda de textura similar à do tafetá, cuja trama produz efeitos ondulados no lado direito do tecido” (HOUAISS; VILLAR, 2009). Diferentemente, Costa (2004) a concebe como

Tecido de pêlo ou de lã, de várias cores, geralmente misturado com alguma seda. // Tecido de lã de camelo. // Estofado feito primitivamente com lã de camelo e mais tarde com pêlo de cavalo, algumas vezes misturado com seda. Também se utilizava pêlo de certas espécies de bodes (COSTA, 2004, p. 142).

Segundo Bernardo (2020), esta fazenda possui ondulações semelhantes às ondas na água. Nas narrativas em estudo, houve quatro ocorrências da unidade léxica na obra Senhora, sendo que no fragmento a seguir temos uma amostra disso: “Por entre a diáfana limpidez dessas nuvens de linho percebe-se o molde elegante de uma cama de pau-cetim pudicamente envolta em seus véus nupciais, e forrada por uma colcha de chamalote também cor de ouro” (ALENCAR, 1973 [1875], p. 39, grifo nosso). A colcha de chamalote está presente no quarto de Aurélia, o aposento é ricamente descrito com objetos como estatuetas de bronze dourado, lareira, chaminé de mármore cor de rosa, demonstrando tratar-se um ambiente que é permeado pela riqueza. Ao ter em seu quarto uma colcha de chamalote cor de ouro, notamos que a personagem é caracterizada por ser extremamente rica.

O damasco apresentou uma ocorrência, na obra Senhora. Este tecido é descrito como “de seda ornado, em alto-relevo, com fios para cetim ou tafetá, originário da cidade de Damasco (Síria); adamascado” (HOUAISS; VILLAR, 2009); além disso, possui “desenhos acetinados em fundo não brilhante” (COSTA, 2004, p. 144). Conhecido também por damas, “é de origem turca, feito com ligamentos de cetim, encorpado e com cor única com fundo fosco e desenhos brilhantes e acetinados. Era usado para vestuário e depois se incorporou à decoração e também a peças de cama e mesa como toalhas de mesa requintadas [...]” (CHATAIGNIER, 2006, p. 144). Em relação à unidade damasco, há

somente uma ocorrência em Senhora e é referente à descrição da colcha utilizada por Aurélia, segundo o autor: “A moça tinha uma devoção de todas as manhãs; quando ouvia o rumor dos passos de Seixas na escada, saltava da cama, e envolta na sua colcha de damasco para não perder tempo a vestir o roupão, corria à janela (ALENCAR, 1973 [1875], p. 127, grifo nosso). Este tecido, por ser ricamente adornado de seda foi muito usado em vestidos no século XIX, mas também era associado à decoração (CALLAN, 2007), por ser um tecido luxuoso, acreditamos que possuía um alto valor e, estando associado aos bens de Aurélia, certifica novamente seu poder na sociedade fluminense da época.

A unidade lexical estofado é igualmente contemplada pelo corpus, sendo tido como um “tecido encorpado de algodão, lã, seda etc. usado em decoração, como tapete, para cobrir assentos” (HOUAISS; VILLAR, 2009). Costa (2004) acentua que ele é usado em revestimentos de sofás, cadeiras e outro móveis. Neste quesito, diferentemente dos tecidos destinados às vestimentas, este tem sua utilização exclusiva em móveis, de modo decorativo. Uma abonação que alude à descrição deste tecido e corrobora com sua utilidade se encontra em Lucíola: “Uma encantadora menina, sentada ao lado de uma senhora idosa, se recostava preguiçosamente sobre o macio estofado, e deixava pender pela cobertura derreada do carro a mão que brincava com um leque de penas escarlates” (ALENCAR, 1988 [1862], p. 5, grifo nosso). A partir deste excerto, compreendemos que o estofado se liga ao assento de um carro que conduzia Lúcia, acreditamos que era comum esse tecido compor os bancos de carros da época, já que era normalmente usado em assentos.

A respeito da lexia Irlanda, o Dicionário Eletrônico Houaiss e o glossário têxtil de Costa (2004) não contemplam esta lexia.

Diante deste impasse, tomamos a acepção de Aulete e Valente (2020), do Dicionário Aulete Digital, para o qual a Irlanda é “certo tecido fino de algodão ou linho”. No estudo de Gamboa (1993, p. 81), há a informação de que a costa ocidental da Irlanda foi “um importante centro de manufatura de lanifícios” e que diversos tecidos são designados pela sua localidade de origem, como é o caso do têxtil que ora analisamos. A lexia figurou com uma ocorrência no corpus, na obra Senhora, onde é possível ver seu uso permeando os itens de dormitório:

De sua cama, onde se acabava de aninhar como uma rola, entre os finos lençóis de Irlanda, com a cabeça no travesseiro, ela via pela porta aberta, lá no toucador, a imagem querida; e com os olhos nela adormeceu, passando, como costumava, de um sonho a outro, ou antes continuando o mesmo e único sonho, que era toda sua vida (ALENCAR, 1973 [1875], p. 121, grifo nosso).

Acreditamos que o uso da Irlanda, neste caso, conferia aos finos lençóis utilizados pela personagem a característica de serem macios, suaves e confortáveis, uma vez que este tecido possuía esses atributos.

A lã é entendida como o tecido proveniente do “pelo espesso, frisado e macio que cobre o corpo de certos animais, especialmente carneiros e ovelhas” (HOUAISS; VILLAR, 2009); é a “matéria têxtil, de origem proteica” (COSTA, 2004, p. 150), ou seja, constitui os têxteis com fibras de origem animal (animais lanígeros). A lã aparece no corpus em três momentos, nas narrativas Diva e Senhora. Segundo Pezzolo (2017), a lã é utilizada desde os povos da Idade da Pedra que se alimentavam da carne dos carneiros e aproveitavam sua lã como proteção corporal. Assim descreve Alencar a roupa de cama elaborada a partir deste tecido em Diva: “No

aposento reinava uma frouxa claridade que mal deixava distinguir os objetos. Emília prostrada no leito, sob as coberturas de lã, parecia inteiramente sopitada no letargo da febre” (ALENCAR, 1864, p. 5, grifo nosso). Por ser um tecido que possui propriedade térmica, além de ser macio e confortável, a lã é capaz de aquecer o corpo. No caso da abonação supracitada, podemos ver que é utilizada por Emília uma cobertura de lã, com o intuito de aquecer o seu corpo doente.

O tecido intitulado riço é um “tecido de lã, com pelo curto e encrespado, empregado em estofamento” (HOAUISS; VILLAR, 2009). De modo semelhante, não foi localizado em outros glossários, como o de Pezzolo (2017) e o de Chataignier (2006). No corpus, contamos com uma ocorrência da lexia na obra *Senhora*, remetendo a um tapete de riço, que pode ser contemplado a partir do excerto: “É uma sala em quadro, toda ela de uma alvura deslumbrante, que realçavam o azul celeste do tapete de riço recamado de estrelas e a bela cor de ouro das cortinas e do estofado dos móveis” (ALENCAR, 1875, p. 39, grifo nosso). O tecido de riço, neste caso, é empregado em um tapete, podemos considerar que esta peça não era um simples tapete, mas era sofisticado, dado que ele é descrito como sendo de cor azul celeste e recamado de estrelas, além disso, integra o ambiente juntamente com cortinas cor de ouro, que asseveram o requinte da decoração. Assim, acreditamos que o tapete de riço é uma peça refinada, para combinar com o espaço e sua decoração.

Em relação ao tafetá, é descrito como “tecido compacto, de fina trama de seda sem avesso, usado em vestidos, estofos de móveis etc.” (HOAUISS, VILLAR, 2009). Costa (2004, p. 158) informa que se trata de “tecido lustroso feito de fios de seda rectilíneos e bem tapado”. O tafetá também pode ser um tipo de ligamento, dizendo respeito ao modo de tecelagem, entretanto, no caso

deste estudo, diz respeito ao tecido. Pezzolo (2017) aponta que ele era originalmente feito de seda e é considerado um dos tecidos mais antigos conhecidos pelo homem. Sua ocorrência no corpus é única, em *Lucíola*, para descrever uma sanefa¹: “Enfiei o olhar pela fresta que deixava a sanefa de tafetá na porta envidraçada; e o que vi me fez empalidecer” (ALENCAR, 1988 [1862], p. 93, grifo nosso). Aqui, o uso do tafetá se restringe a um utilitário do dia a dia, de modo mais específico, à ornamentação de uma possível cortina que isolava a porta, entretanto, como podemos ver a partir do excerto, a sanefa de tafetá possuía uma brecha que possibilitava que Paulo observasse Lúcia e Jacinto dentro da Alcova, levando-o a ser surpreendido pela visão inesperada dos dois.

Por fim, o veludo apresenta-se nas três narrativas em análise, constando com nove ocorrências. Este têxtil é definido como “tecido natural ou sintético, que tem o avesso liso e o lado de fora coberto de pelos macios, cerrados e curtos” (HOAUISS; VILLAR, 2009). O glossário de Costa (2004) esmiúça esta definição descreve que se trata de um “tecido de lã, seda ou algodão, liso ou raso de um lado, e de outro coberto de pelos levantados e muito juntos, seguros por fios de teia. // Tecido cuja superfície é coberta de anelados ou de felpa saídos de um cruzamento de fundo” (COSTA, 2004, p. 160). Esta lexia se concentra nos dois campos selecionados para o nosso critério de análise (tecidos referentes ao vestuário e a bens e utilitários), razão de o termos selecionado para ser o último a constar em nossa análise. Ele ocorre nas narrativas como material presente em carteiras, alcatifas, chinelas, recostos, acolchoados, vestidos, penteadores, tronos e em características das personagens em

1 Segundo o Dicionário Houaiss (2009), uma sanefa é uma “larga tira de tecido que se coloca na parte superior da cortina ou reposteiro, nas vergas das janelas etc., geralmente rematada com franja ou galão”.

analogia a maciez do veludo, como em Senhora: “Se havia alguém com Aurélia, Seixas passava-lhe a mão pela cintura e roçava um beijo hirto por aquela face aveludada que se crispava ao seu hálito frio” (ALENCAR, 1973 [1875], p. 80, grifos nossos). Uma amostra do uso de veludo nos contextos citados inicialmente é expressa na seguinte passagem de Senhora:

Aurélia conchegou as roupas fazendo lugar à beira do divã, e acenando com a mão ao marido que se sentasse. Entretanto com a cabeça atirada sobre o recosto de veludo, o colo nu debuxava sobre o fundo azul um primor de estatuária cinzelado no mais fino mármore de Paros (ALENCAR, 1973 [1875], p. 102-103, grifo nosso).

Outra ocorrência do veludo, referente agora ao vestuário, pode ser vista no excerto de Lucíola: “O vestido que o moldava era cinzento com orlas de veludo castanho e dava esquisito realce a um desses rostos suaves, puros e diáfanos, que parecem vão desfazer-se ao menor sopro, como os tênues vapores da alvorada” (ALENCAR, 1988 [1862], p.3, grifo nosso). O veludo, neste trecho, diz respeito às orlas do vestido que trajava a personagem Lúcia, neste momento, ela está sendo vista por Paulo pela segunda vez e ambos estão na festa da Glória, uma festa popular da corte. Na ocasião, a personagem é descrita associada ao veludo, que lhe conferia elegância.

À luz do exposto, como foi possível evidenciar, os romances alencarianos aqui abordados e analisados são atravessados pelo léxico têxtil, demonstrando a riqueza vocabular do autor na construção de suas narrativas, permeando-as de expressividade. Um fato que se faz relevante destacar é que, em seus escritos, especificamente em sua autobiografia publicada postumamente e intitulada “Como e porque sou romancis-

ta” (1893), o autor expõe que sua mãe e tia “se ocupavam com trabalhos de costuras, e as amigas para não ficarem ociosas as ajudavam (ALENCAR, 1893, p. 19). À luz disso, podemos inferir que por estar diretamente em contato com diversos tecidos em sua vivência, Alencar conhecia muitos tecidos, bem como suas denominações, características e usos.

Nesta investigação, visamos analisar os itens lexicais referentes aos tecidos, todavia, algumas lexias não foram analisadas em vista do enfoque e da extensão da pesquisa, como as unidades derivadas dos tecidos, que aqui apresentamos.

A partir deste estudo, percebemos que os têxteis utilizados em maior frequência no corpus selecionado são a cambraia, caxemira, escumilha, linho, seda e veludo. Os tecidos, em geral, tiveram distintos usos, seja constituindo a indumentária, estofados, calçados entre outros itens essenciais para a vida em sociedade. Em relação à visualização da totalidade destes têxteis pela ferramenta Tendências; do programa Voyant Tools, foi elaborado um gráfico com a representação dos tecidos aqui mencionados, todavia, como obtivemos um volume considerável de lexias faz-se necessário que o leitor se direcione ao programa para visualizá-lo em sua completude. O acesso à representação visual do gráfico em sua integralidade no programa pode ser feito por meio de link² ou pelo QR Code abaixo:

2 O gráfico poderá ser acessado pelo link <https://bitly.com/zGGSn>. Na abertura da página é possível selecionar o modo de visualização do gráfico (áreas, colunas, linhas, barras empilhadas, linhas + barras empilhadas).

Figura 4: QR Code para acesso ao gráfico relativo aos dados da pesquisa, gerado pela ferramenta Tendências, do programa Voyant Tools:



Fonte: elaborado pelas autoras.

À guisa de conclusões

A partir da investigação ora empreendida, entramos em contato com o léxico dos tecidos em obras alencarianas e possibilitou-nos acessar uma parte significativa explorada por Alencar. A partir dos dados inventariados e analisados, constatamos que o autor lançou mão de denominações várias de fazendas que contribuíram para a expressividade nas narrativas, bem como para a caracterização de personagens e ambientes. Assim sendo, concordamos com as ideias de Costa e Sales (2015, p. 361), para quem “a linguagem, de fato, é o sistema por meio do qual as realidades existentes são descritas. Na Literatura, ela ganha contornos estilísticos que a distingue da linguagem usada no cotidiano, caracterizando de maneira especial escrita dos que a utilizam”.

Na esteira deste pensamento, compreendemos que “a linguagem literária, em-

bora se configure como um uso especial da linguagem, não deixa de ser um ato linguístico, na medida em que o autor, no processo de criação, vale-se, para sua expressão, do sistema da língua por ele utilizada” (QUEIROZ, 2006, p. 23). Embora as investigações lexicais que se propõem a discutir uma parte do léxico presente em corpora literários sejam ainda escassas, é forçoso reconhecer que, por meio do léxico de um autor, podemos obter informações caras à análise da narrativa em enfoque, além de poder desvelar outras nuances semânticas dos itens lexicais.

Como foi possível notar a partir das análises elaboradas, os tecidos possuem a capacidade de demonstrar a fineza e beleza de uma mulher e, inversamente a sua posição na hierarquia social da época. Neste caso, os têxteis contribuíram para delinear as personalidades e características das personagens de Alencar e também os ambientes, quando relacionados a utilitários, uma vez que os tecidos foram mencionados na composição de itens que se referiam ao vestuário e a bens de utilização rotineira.

Com esta pesquisa, atendemos ao objetivo inicial de analisar o léxico dos tecidos e demonstrar como Alencar fez uso deste vocabulário. Além disso, a partir da realização deste trabalho, esperamos contribuir com os estudos lexicais, especialmente na perspectiva da Estilística Lexical e do trato do léxico no discurso literário. Por meio da ferramenta Tendências, do programa online de leitura e análises de textos, Voyant Tools, pudemos elaborar um gráfico com as lexias relativas aos tecidos, as quais analisamos nesta investigação. Para visualizar o gráfico é necessário acessar o link disponibilizado ou utilizar a câmera de um dispositivo conectado à internet para proceder à leitura do QR Code e ser redirecionado ao programa Voyant Tools.

Referências

- ALENCAR, José de Alencar. Como e porque sou romancista. Rio de Janeiro: Typ. de G. Leuzinger & Filhos, 1893.
- ALENCAR, José de. Diva. 1864. Disponível em: <https://abrir.link/kOgCQ>. Acesso em: 15 abr. 2022.
- ALENCAR, José de. [1862]. Lucíola. 12 ed. São Paulo: Ática, 1988. Disponível em: <https://abrir.link/PgCtV>. Acesso em: 15 abr. 2022.
- ALENCAR, José de. [1875]. Senhora. São Paulo: Melhoramentos, 1973. Disponível em: <https://abrir.link/vhN6z>. Acesso em: 15 abr. 2022.
- ANDRADE, Rita; DE PAULA, Teresa Cristina Toledo. Estudar e pesquisar roupas e tecidos no Brasil. Seminário Nacional de Pesquisa Em Cultura Visual, v. 2, 2009. Disponível em: <https://abrir.link/hLzQV>. Acesso em: 15 abr. 2022.
- AULETE, Francisco J. Caldas; VALENTE, Antonio Lopes dos Santos. Dicionário online Caldas Aulete. Lexikon Editora Digital. Disponível em: <https://aulete.com.br/>. Acesso em: 15 abr. 2022.
- AZEREDO, José Carlos de. Gramática Houaiss da língua portuguesa. 4. ed. São Paulo: Publifolha, 2018.
- BERNARDO, Jozimar Luciovanio. Vocabulário têxtil na língua portuguesa do Brasil Colônia: tessituras histórico-linguísticas. 2020, 385 f. Tese (doutorado) – Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara. São Paulo: Araraquara, 2020. Disponível em: <https://abrir.link/0w2Um>. Acesso em: 15 abr. 2022.
- BIDERMAN, Maria Tereza Camargo. A estrutura mental do léxico. In: Estudos de Filologia e Lingüística. São Paulo: T. A. Queiroz / Universidade de São Paulo, 1981, p. 131-145.
- BIDERMAN, Maria Tereza Camargo. Dimensões da palavra. Filologia e Lingüística Portuguesa. n. 2, p. 81-118, 1998.
- BIDERMAN, Maria Tereza Camargo. Teoria Lingüística: teoria lexical e lingüística computacional. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001a.
- BIDERMAN, Maria Tereza Camargo. As ciências do léxico. In.: OLIVEIRA, Ana Maria Pinto Pires de. ISQUERDO, Aparecida Negri (Orgs.). As ciências do léxico: lexicologia, lexicografia, terminologia. 2. ed. Campo Grande-MS. EDUFMS, p. 13-22, 2001b.
- CALLAN, Georgina O'Hara. Enciclopédia da moda de 1840 à década de 90. Tradução: Glória Maria de Mello Carvalho, Maria Ignez França. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CAMINO PLAZA, Laura. Voyant Tools en su aplicación al estudio de las novelas de Rosalía de Castro (1859-1881). #noviembreHD. Cuarto congreso de la Asociación Argentina de Humanidades Digitales (AAHD). Asociación Argentina de Humanidades Digitales, Buenos Aires, 2021. Disponível em: <https://abrir.link/JCHNp>. Acesso em: 15 abr. 2022.
- CARDOSO, Elis de Almeida. A. O Léxico no Discurso Literário: A Criatividade Lexical na Poesia Moderna e Contemporânea. São Paulo: Edusp, 2018.
- CHATAIGNIER, Gilda. Fio a fio: tecidos, moda e linguagem. São Paulo: Estação das Letras, 2006.
- COSTA, Eliane Oliveira da, SALES, Germana Maria Araújo. O léxico do vestuário feminino no século XIX: o frolido de sedas na narrativa de José de Alencar. Desenredo - v. 11, n. 2, p. 357-375, 2015. Disponível em: <https://abrir.link/FRb1b>. Acesso em: 15 abr. 2022.
- COSTA, Manuela Pinto da. Glossário de termos têxteis e afins. Revista da Faculdade de Letras Ciências e Técnicas Do Patrimônio.

- Porto, 2004, I Série, v. III, p. 137-161. Disponível em: <https://abrir.link/1lsdk>. Acesso em: 15 abr. 2022.
- CUTULI, Graciela. La Odisea homérica y el Adán Buenosayres de Leopoldo Marechal en Voyant Tools. Publicaciones de la Asociación Argentina de Humanidades Digitales (PublicAAHD). Asociación Argentina de Humanidades Digitales, Buenos Aires, 2021. Disponível em: <https://abrir.link/JXWD5>. Acesso em: 15 abr. 2022.
- GAMBOA, Mareia. Garvaya: da cantiga à busca de testemunhos. Confluência. n. 6. p. 79-86, 1993. Disponível em: <https://abrir.link/6wRYC>. Acesso em: 15 abr. 2022.
- HENRIQUES, Claudio Cezar. Estilística e Discurso: estudos produtivos sobre texto e expressividade. Rio de Janeiro: Alta Books, 2018.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. Dicionário eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa versão monousuário 1.0. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- MARTINS, Nilce Sant'Anna. Introdução à estilística. São Paulo: Edusp, 2011.
- MATORÉ, Georges. La méthode en lexicologie : domaine français. Paris: Didier, 1973.
- MOISÉS, Massaud. A literatura brasileira através dos textos. 13 ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1987.
- MONTEIRO, José Lemos. A Estilística: manual de análise e criação do estilo literário. 2. ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2009.
- PEZZOLO, Dinah Bueno. Tecidos: história, tramas, tipos e usos. Editora Senac São Paulo, 2017.
- QUEIROZ, Silvana Rodrigues de Souza. O vocabulário alencariano de O sertanejo: uma análise léxico-semântica. 2006, 357 f. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em Lingüística. Uberlândia, 2006. Disponível em: <https://abrir.link/MSmnQ>. Acesso em: 15 abr. 2022.
- RIBEIRO, Luis Filipe. Mulheres de papel: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis. Niterói: EDUFF, 1996.
- SABINO, Marco. Dicionário da Moda. Rio de Janeiro: Elsevier, 2007.
- SARDINHA, Tony Berber. Pesquisa em linguística de Corpus com WordSmith Tools. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2004.
- SILVA, Alba Valéria Tinoco Alves. A criatividade lexical no discurso literário. Entrepalavras, v. 3, n. 2 esp, p. 8-24, 2013. Disponível em: <https://abrir.link/sk9jl>. Acesso em: 15 abr. 2022.
- SINCLAIR, Stéfan, ROCKWELL, Geoffrey. Voyant Tools (2022). Versão: 2.5.4. Disponível em: <https://voyant-tools.org/>. Acesso em: 15 abr. 2022.
- Submissão: julho de 2023.
Aceite: setembro de 2023.

A MATERNIDADE EM “TUDO É RIO”, DE CARLA MADEIRA: UMA LITERATURA EMPENHADA

Marilda Lachovski¹
Gaciele Fátima Amaral²

*Mulher da Vida,
Minha irmã.
De todos os tempos.
De todos os povos.
De todas as latitudes.
Ela vem do fundo imemorial das idades
e carrega a carga pesada
dos mais torpes sinônimos,
apelidos e ápodos:
Mulher da zona,
Mulher da rua,
Mulher perdida,
Mulher à toa.
Mulher da vida,
Minha irmã.
(...)*

(Cora Coralina, 1975)

Resumo:

O presente estudo pretende analisar as personagens-mães presentes no livro “Tudo é rio”, da escritora mineira Carla Madeira, narrativa em que há uma contraposição em relação à literatura produzida pela cultura hegemônica rompendo paradigmas no que diz respeito à

1 Doutorado em Letras (UFSM), estágio pós-doutoral (UNICENTRO, Bolsa Capes). E-mail: lachovskimarilda@gmail.com.

2 Mestranda em Letras (UNICENTRO). E-mail: gracidfamaral@gmail.com

maternidade e o feminino. Tais características são entendidas como Literatura empenhada, conceito de Antonio Candido, que contribui para a transformação da realidade e mobilização do leitor para a reflexão crítica. As abordagens dessas personagens foram também feitas a partir do processo da construção social da maternidade sob a perspectiva da recusa utilizando Judith Butler e Simone de Beauvoir, visto que a maternidade em muitas obras ainda é abordada de forma romantizada.

Palavras-chave: Literatura feminina; Maternidade compulsória; Literatura empenhada.

MOTHERHOOD IN "TUDO É RIO" BY CARLA MADEIRA: A COMMITTED LITERATURE

Abstract

The present study intends to analyze the mother characters present in the book "Tudo é rio", by the Minas Gerais writer Carla Madeira, a narrative in which there is a contrast with the literature produced by the hegemonic culture, breaking paradigms with regard to motherhood and the feminine. Such characteristics are understood as Committed Literature, Antonio Candido's concept, which contributes to the transformation of reality and mobilization of the reader for critical reflection. The approaches of these characters were also made from the process of the social construction of motherhood from the perspective of refusal using Judith Butler and Simone de Beauvoir, since motherhood in many works is still approached in a romanticized way.

Keywords: Women's Literature; Compulsory maternity; Committed Literature.

Introdução

Especificar como literatura um rol exclusivo de textos que naturalmente nos vem à mente é que nos deixa, enquanto pesquisadores desse campo, minimamente desconfortáveis. O conceito de literatura, ao longo dos anos, mistura-se, funde-se com a representatividade de um número específico de textos, não só relacionadas a temáticas, mas também a seus autores (ocidentais, ricos, brancos, homens) que são, não só lidos em maior escala, mas também são objetos inquestionáveis da e na história da literatura.

Dessa forma, o objetivo principal desse estudo é trazer para a discussão um texto contemporâneo, de uma autora contemporânea que trata de temas específicos e de extrema relevância social: o querer e o não querer ser mãe. Além disso, trata-se de uma

narrativa que vem se afirmando a partir da contradição em relação à literatura produzida pela cultura/literatura canônica e hegemônica destacando a função da literatura enquanto rompimento de paradigmas no que tangem à maternidade e o feminino.

Antonio Candido na obra "A formação da literatura brasileira" (2000) apresenta o conceito de sistema literário como um modelo explicativo para o processo de formação da literatura brasileira a partir da tríade autor-obra-público como mecanismo fundamental para o existir literário, fora disso seriam apenas "manifestações literárias". (CANDIDO, 2000, p. 23). A obra literária, para Candido, se organiza através dessa tríade onde há uma relação de interdependência entre seus elementos: "(...) há um conjunto de produtores literários; (...) um conjunto de receptores (...) sem os quais a obra não vive;

e, (...) um mecanismo transmissor (uma linguagem transmitida em estilos (...))” (CANDIDO, 2000, p. 23).

A literatura, conforme Candido, é uma manifestação orgânica da civilização, para ele a literatura (propriamente dita, contrapondo-se ao conceito de manifestação literária) é,

[...] considerada aqui em sistema de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes de uma fase. Estes dominadores são, além das características internas (língua, temas, imagens), certos elementos de natureza social e psíquica, embora literariamente organizados, que se manifestam historicamente e fazem da literatura aspecto orgânico da civilização. (CANDIDO, 2000, p. 23).

Em um outro texto Candido aponta a noção de circulação literária, ponto importante neste estudo, o qual o autor mostra uma dupla interferência sobre os leitores e dos leitores sobre os autores e, conseqüentemente, sobre as obras.

A literatura é, pois, um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes vivem decifrando-a, aceitando-a, deformando-a. A obra não é produto fixo, unívoco ante a qualquer público; nem este é passivo, homogêneo, registrando uniformemente o seu efeito. São dois termos que atuam um sobre o outro, e aos quais se junta o autor, termo inicial desse processo de circulação literária, para configurar a realidade da literatura atuando no tempo. (CANDIDO, 1985, p. 74).

Dessa maneira, a literatura estabelece uma relação com a sociedade onde está inserida determinada obra. A partir de tais afirmações é possível compreender o caráter coletivo da literatura enquanto expressão de determinados grupos sociais e que nos permite conhecer o percurso histórico da

sociedade bem como da construção e constituição da própria literatura como um todo.

Nesse sentido, é importante destacar que a escrita feita por mulheres, quando pensarmos no seu percurso histórico, observa-se que tais textos estão há pouco tempo no arcabouço do que chamamos de literatura. Observa-se que foi apenas no século XX que houve um pequeno avanço no que diz respeito à escrita de mulheres. Durante esse tempo ocorreu uma divisão entre escrita masculina e feminina, constatando-se que a experiência da mulher como escritora (e mesmo como leitora) é singular, quebrando assim alguns paradigmas e dando início a um campo fértil de pesquisas e análises.

Um dos movimentos responsáveis por trazer luz às análises para o campo da literatura feita por mulheres foram os Movimentos Feministas que desencadearam e reverberaram dentro dos estudos da literatura, mais especificamente dentro da crítica feminista³ de literatura que colocou em discussão as condições sócio-históricas dominantes na sociedade e na produção literária.

A literatura tem um poder transformador, pois pode interferir na ordem social das coisas pré-estabelecidas, tendo uma função empenhada de desconstruir discriminações da ordem do gênero bem como colaborar para um processo de mudanças de mentalidades e de senso crítico. É também um importante espaço de transformação da condição de submissão da mulher ao “romper com discursos sacralizados pela tradição, nos quais a mulher ocupa, (...) um lugar se-

3 Abordada neste estudo a partir do conceito, da obra precursora “Política Sexual”, de Kate Millet que aborda um percurso histórico da mulher na literatura, retratada quase sempre como personagem secundária. Nesse sistema, segundo Millet, a mulher é sempre subordinada ao masculino ou tratada como um masculino inferior, o poder é exercido na vida civil e doméstica de modo a submeter a mulher, que, a despeito dos avanços democráticos, tem continuado a ser dominada, desde muito cedo, por um sistema rígido de papéis sexuais. (MILLET, 1977).

cundário em relação ao lugar ocupado pelo homem, marcada pela marginalidade, pela submissão e pela resignação”. (ZOLLIN, 2009, p. 218).

A escrita de mulheres, intrinsecamente, carrega um aspecto de intimidade que sempre esteve atrelado ao seu cotidiano – socialmente constituído – caracterizando-a como de cunho intimista. Diante desse cenário inúmeras questões vêm à tona sob o ponto de vista da maternidade e do gênero. Partindo da premissa de que o conceito de gênero está além da diferença sexual biológica é que adentramos no campo da discussão a respeito da maternidade, um tema delicado e pouco discutido sob a ótica da recusa.

Em face do exposto no que diz respeito da função da literatura abordou-se personagens femininas do livro “Tudo é rio”, da escritora brasileira Carla Madeira: mulheres sob o véu da maternidade, da promiscuidade, do amor e da violência doméstica. Justifica-se como relevante tal análise na questão da visibilidade do tema maternidade nos estudos das narrativas femininas com relação ao papel da literatura empenhada⁴ sob o ponto de vista de Antonio Candido.

Tudo é rio... a literatura também é...

Romance publicado pela primeira vez em 2014 (relançado em 2021) da escritora brasileira Carla Madeira, “Tudo é rio”, traz consigo a metáfora onde a narrativa vai se revelando através palavras que fluem, fluxo ora intenso, ora suave, mas sempre ininterrupto. A narrativa traz elementos fluidos

4 Trata-se, para Antonio Candido, da Literatura que possui caráter social, político e humanitário que “satisfaz [...] a necessidade de conhecer os sentimentos e a sociedade, ajudando-nos a tomar posição em face deles”. Portanto, trata-se da escrita em que o autor, por meio de suas personagens e enredo, assume posicionamentos frente aos problemas sociais do seu tempo. (CANDIDO, 1988, p.180)

como suor, saliva, sangue, sêmen, gozos e, principalmente, lágrimas marcam esse texto.

O livro conta a história de um tipo de triângulo amoroso marcado pela infelicidade. Lucy é a prostituta mais famosa da pequena cidade, é uma puta⁵ que gosta de ser puta, expressa pela primeira palavra que o leitor toma: “Putas⁶. Não tem outro nome para Lucy. De profissão ela era puta mesmo. Trabalhava num puteiro, vivia num puteiro. (...) Se só por isso fosse, podia outros nomes mais respeitáveis, como meretriz ou prostituta” (MADEIRA, 2023, p. 11). A narrativa inicia com uma parte da trajetória de Lucy, uma mulher livre, dona de suas vontades que desde menina era corajosa e provocativa: “Para toda a cidade isso era uma provocação sem tamanho, qualquer pessoa de bem tolera as putas, com a condição de sentir pena delas”. (MADEIRA, 2023, p. 12).

Lucy, no entanto, tem um vazio em si que emerge quando em seu caminho, em meio ao mais absoluto reinado (segunda página do livro) cruza Venâncio, um homem bruto, que não a deseja, contrariando a todos, ele a repele, fato que faz com que este homem se torne para ela um desafio e uma paixão. Capítulo 3: a história de Dalva e Venâncio, um casal que para quem via de fora, tratava-se de amor tão perfeito que parecia predestinado a acabar; “felicidade em demasia é dívida que não se pode pagar. A conta viria” (MADEIRA, 2023, p. 13). E a conta veio: o capítulo 4 é marcado por uma única palavra “Dor” (MADEIRA, 2023, p. 23). Venâncio, o objeto do desejo de Lucy, carrega a sua própria tragédia. Ele experimentou o amor com Dalva e, por conta de seu temperamento explosivo perdeu tudo. É a partir dessas fendas que a narrativa emerge.

5 Para o presente estudo, decidimos manter a expressão “puta”, uma vez que expressa o termo utilizado no decorrer de toda a obra concebida pela autora.

6 O termo é assim apresentado na obra em análise.

O livro é composto por recortes de narrativas que vão se encaixando como afluentes de um grande rio. É uma escrita densa, frases e palavras precisas, organizadas em 35 capítulos que desobedecem a ordem cronológica: vão e voltam, tal como um filme em que a câmera muda a cada cena, narrada de forma não linear, as histórias vão se entrelaçando mais pela intensidade em que acontecem do que pela ordem dos fatos. Histórias ora em prolepse⁷, ora em analepse⁸ que parecem chamar a outra, precisam da outra.

Rio é o incurso da e sobre a água e toda sua simbologia, ou, sobre tudo aquilo que é incontável: amor, raiva, obsessão. Esses sentimentos que, quando represados (como um rio), tensionam a represa, ou o sujeito que sente tornando-o mais próximo do rompimento. “Tudo é rio” é uma narrativa que permanece no leitor, não se consegue passar pelas vidas de Dalva, Venâncio e Lucy e sair ileso, pelo menos não na racionalidade. Quem lê é transportado para esse intangível lugar onde mora aquilo para além das palavras, lugar esse que, para Eagleton (2001), assemelha-se ao ar, ao ato de respirar, que, ato que os seres fazem sem ter a consciência de que fazem, assim, ocorre na linguagem, onde o ar é imperceptível até ser subtraído.

[...] o ar é, por excelência, o ambiente que vi-

7 Em [narratologia](#), prolepse é o termo utilizado para referir uma das formas de [Anacronia](#), através das quais o [narrador](#) pode alterar/distorcer a ordem temporal dos acontecimentos ([analepse](#)/flash-back e prolepse). A prolepse consiste na alteração da ordem sequencial dos acontecimentos, antecipando alguns que ainda não tenham ocorrido ou fazendo simplesmente um sumário de uma situação que virá a ocorrer. (TRILHO, 2009).

8 Na narrativa literária ou cinematográfica, diz-se de todo o facto que, pertencendo ao passado, é trazido para o presente da história relatada. [...] A sua utilidade para a economia da narrativa deve-se ao facto de existirem momentos em que é necessário explicar as vicissitudes do presente por confronto com factos passados, cuja recuperação é fundamental para a compreensão da história narrada. (CEIA, 2009).

vemos, mas se de súbito ele se tornar mais denso, ou poluído, somos forçados a renovar o cuidado com que respiramos, e o resultado disso pode ser a intensificação da experiência de nossa vida material. [...] se uma história se interrompe e recomeça, passa constantemente de um nível narrativo para outro, e retarda o clímax para nos manter em suspense, adquirimos então a consciência de como ela é constituída, ao mesmo tempo em que nosso interesse por ela se intensificar. (EAGLETON, 2001, p. 06)

Essa obra constantemente tenta afogar o leitor, deixando-o, intencionalmente sem ar inúmeras vezes. Pouco depois da primeira correnteza, em que há a trama inicial da obra, como um rio leva a água, são contadas as origens da história da puta Lucy, que ao virar órfã vai morar com sua tia Duca e seu tio Brando. É nessa parte do livro que o erotismo aflora e Lucy começa a observar o olhar dos homens para si e percebe, através do tio, como guiar sua vida a partir disso. No dia do casamento de uma das primas de Lucy, ela e o tio, Brando são pegos no flagra por Duca, que os expulsa de casa. Assim, ela é expulsa da casa da tia e passa a residir na Casa de Manu, onde irá viver da prostituição. Ser – e gostar de ser: puta.

São muitas pistas que colocam Venâncio como possuidor de um ciúme doentio, pois em determinados momentos há o atravessamento das histórias do passado dessa personagem: havia tido um pai grosseiro e violento – o qual abominava. Quando Dalva engravida, ele começa a nutrir sentimentos ruins pelo próprio filho. Logo que Vicente nasce, em um rompante de raiva, Venâncio agride Dalva e o bebê deixando-o sem respirar e o leva embora dali, imediatamente, acaba-se a vida daquele casal. Dalva passa a tratar a Venâncio como algo que inexistente, muito além da indiferença; enquanto isso, ele passa a viver uma não-vida, um remorso sem fim.

Venâncio então passa a frequentar a Casa de Manu e conviver com as mulheres ali presentes, menos com Lucy, mas ela é a peça-chave dessa narrativa, ela quer o marido de Dalva, mas não conhece a história de dor que está por trás daquele homem. Lucy começa a importunar Dalva, despertando a ira de Venâncio que, possuído pela raiva, vai até a Casa de Manu para tirar satisfações, mas acaba se envolvendo sexualmente com a puta.

Meses depois, Lucy conta a Venâncio que está grávida. O fruto desse relacionamento é, então, deixado por Lucy aos cuidados de Dalva que vê naquele bebê a chance de ser novamente mãe. Há muita insegurança, no entanto, em se ter um bebê no mesmo ambiente que um agressor em potencial. Contudo, há uma força que mantém, Dalva ali, naquele lar e certo dia ela começa a perceber que Venâncio se apaixonara pela criança, e, paulatinamente, começa a ter mais confiança para deixar os dois a sós. A insegurança se esvai e o perdão passa a ser cada vez mais palatável.

Mãe: uma instituição socialmente imposta e individualmente aceita?

Candido (2000, p 158) considera a Literatura empenhada como a expressão da visão de mundo do autor, que busca se posicionar criticamente e explicar problemas, além de ajudar a enfrentá-los e corrigi-los. Isso faz com que a literatura empenhada seja conhecida também como literatura social e política, já que seu objetivo é o engajamento social. Nesse sentido, a questão da maternidade, abordada por Carla Madeira busca mostrar a compreensão de que tornar-se mãe ou não é uma escolha individual, mas que implica em ônus quando esta mulher se recusa a esse papel socialmente imposto.

Duas mães pedem a Deus, com devoção extrema, que livre seus filhos da dor, do sofri-

mento, do desaparecimento, da morte. [...] Suplicam, sem coragem de duvidar que serão atendidas. Confiam. Entregam a Deus seus corações apertados e reconhecem humildes que amor demais é um desamparo para a dor. (MADEIRA, 2023, p.65).

“Tudo é rio” é sobre maternidade. É nesse viés que as personagens femininas serão analisadas: Dalva, Lucy, Duca, Francisca, Aurora.

A primeira: Aurora “tinha nome de amanhecer [...] iluminava as pessoas [...] via graça em tudo que fazia, ao contrário de fazer o que via graça” (MADEIRA, 2023, p. 69). Aurora, mãe de Dalva, teve sete filhos, três homens e quatro mulheres. Dona de uma imensa bondade ela percebe Venâncio.

Mas, como nada neste mundo tem um lado só, a grande fraqueza de Venâncio mostrou sua força. Dalva preferia não ver, a dona Aurora, embora preferisse também, não conseguiu escapar. Viu. Venâncio sofria de ciúme. Não era um ciúme comum, daqueles que provocam cenas inflamadas, caras emburradas, atitudes intempestivas ou retiradas dramáticas. Era um ciúme calado, profundo e triste. Nas noites em que a casa se enchia de amigos dos irmãos de Dalva, Venâncio ficava sem lugar, vigiava olhares o tempo inteiro. Não tinha sossego. (MADEIRA, 2023, p. 94).

A mãe como um ser limitado se configura na personagem Aurora, que não consegue controlar a vida da filha mesmo sabendo que algo muito ruim poderia acontecer, a partir do casamento dela com Venâncio, cujo noivado foi atado depois de uma cena intempestiva de seu futuro noivo agredindo o amigo de infância de Dalva: “(...) partiu para cima de Ildeu, deu um soco na cara dele (...). Com o rosto arrasado, Ildeu caiu no chão atordoado, fazendo um corte severo no braço (...). (MADEIRA, 2023, p. 97).

Aurora não conseguiu controlar o sofrimento da filha que viria a seguir e tampouco

escapou da cobrança silenciosa da filha, um silêncio sem paz. “Se a mãe estivesse com ela no dia em que o filho nasceu, talvez nada teria acontecido (...) não havia o que perdoar, mas mesmo assim, doía” (MADEIRA, 2023, p. 134). Os motivos que levaram Aurora a se ausentar na véspera do parto de Dalva foi o acidente com Elis, a filha mais nova, picada por um escorpião, “Sabia do apuro das filhas, mas não teve dúvidas do que fazer. Elis estava enfrentando a morte. Dalva, a vida. Sofreu resignada”. (MADEIRA, 2023, p. 134). A resignação de Aurora, é uma das características que operam nas narrativas femininas, trata-se de uma personagem que reafirma os estereótipos maternos que se constituem nas narrativas por meio do sofrimento, da angústia e da resignação como sendo traços de alguém que sofre por ser o que é (mãe). Resigna-se à dor como algo inevitável, como uma característica social própria das mães que “padecem no paraíso”.

Aqui permeia outra questão, o fato de que a maioria das mães, quando suas filhas se tornam puérperas, são elas que acompanham o nascimento de seus netos, são as avós (principalmente maternas) as empreendem os primeiros banhos, as primeiras mamadas do recém-nascido, é um processo cultural: mães que atendem mães. Aurora estava ausente nesse momento de Dalva: uma ausência inoportuna.

Ao analisar outra figura materna, Francisca, peça de extrema importância nessa narrativa. Surge no capítulo 29 como um caminho, como “o caminho”. “Desde pequena era lá (...) que ela encontrava refúgio para os filhotes que salvava pelas ruas. Quando seu Antônio, depois de tolerar toda sorte de adiantamentos, dava um basta nas caridades veterinárias da filha (...)” (MEDEIRA, 2023, p. 161), a casa daquela senhora era o refúgio dos filhotes. “Não é exagero chamar Francisca de santa. A vida dela, se fosse livro, vendia. Tinha uma bondade que gente que

estuda muito não é capaz de ter. como se saber demais afastasse a gente do risco de ser bom” (MEDEIRA, 2023, p. 161), não foi mãe e ao mesmo tempo foi.

Cuidava das meninas de seu Lázaro e de Dinha Zezé, que faleceu quando as meninas eram novas. Era apaixonada por Geraldo, que se casou com outra porque Francisca tinha um cuidado excessivo para com as meninas:

[...] Geraldo. O pobre coitado, em pouco tempo, engrossou a voz e encostou Francisca na parede: ou eu ou as meninas! Ela sofreu com ter que escolher [...] mas, fazia menos mal abrir mão de um noivo do que de três Marias. Tinha virado mãe, a morte de Dinha Zezé foi o revés de um parto, fez as meninas entrarem dentro dela de um jeito tão irreversível quanto nascer. Assim foi. (MADEIRA, 2023, p. 163).

A figura da mãe, como um ser socialmente engendrado, através do corpo materno que se constitui culturalmente, é expresso por Judith Butler, que ao retomar Julia Kristeva, explana que o conceito de materno possui uma significação aberta à variabilidade cultural, ou seja, pode ser algo conquistado.

[...] as pulsões maternas constituem aqueles processos primários que a linguagem recalca ou sublima. [...] Resulta que o que é aceito como “instinto materno” pode bem ser um desejo culturalmente construído, interpretado por via de um vocabulário naturalista. (BUTLER, 2021, p. 160).

Tornar-se socialmente mãe é muito além de dar a luz. Ela tornou-se mãe e abrigou Vicente por anos. Ela, ao salvar Vicente, devolve a maternidade à Dalva. Foi mãe sem parir. Francisca é instância materna forjada (no ser).

A tia Duca, de Lucy, foi sua mãe quando ela se tornou órfã. “A irmã do pai, tia Duca,

levou Lucy para casa. Suas duas filhas, Cleia e Valéria, eram mais ou menos da idade da sobrinha, sete anos. Um corte seco e afiado começava ali” (MADEIRA, 2023, p. 36). Era uma mulher rígida, sem amor materno para aquela que não era sua filha de sangue: “A tia não era boa, nem má, apenas amava mais as filhas. Quem não amaria mais as filhas do que a sobrinha cheia de vontades?” (MADEIRA, 2023, p. 36).

Duca cumpria o papel social do ser mãe, cuidava da casa com capricho e as filhas eram bem educadas “prontas para um bom casamento com vista para um futuro menos oneroso” (MADEIRA, 2023, p. 40), estamos diante de uma personagem estereótipo do ser mãe. A atribuição do “ser mãe” está socialmente imposta às fêmeas da espécie humana através do determinismo biológico que, para Simone de Beauvoir, trata-se de um dispositivo naturalizado de dominação o qual pode se observar que “[...] muitos desses traços provêm ainda da subordinação da mulher à espécie”. (BEAUVOIR, 2019, p. 55). Para Butler há uma cristalização dos papéis a serem cumpridos pelas mulheres onde o gênero bem como as práticas do gênero são um processo de construção.

O gênero é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser. (BUTLER, 2021, p. 69).

Tia Duca era esse feminino-mãe cristalizado e socialmente aceito, ou seja, trata-se de um conjunto de comportamentos que se repetem em uma estrutura reguladora. Esta estrutura se cristaliza ao longo do tempo para criar a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser. A tia era uma das responsáveis por Lucy ser quem era, uma menina/mulher forjada entre o querer

e o desamor. A primeira experiência sexual foi com o tio, porém não chegou a ser uma experiência em si, foi mais um ensinamento. O tio deu a ela o código que precisava para ser puta.

Enquanto entrava com o dedo em Lucy, foi de uma maneira estranha generosa com ela: Você é virgem não é? [...] Você quer que eu entre dentro de você? [...] Você sabe que quando homem goza dentro de mulher pode fazer filho? E filho pode estragar tudo. Um filho é um projeto para uma outra vida. [...] Os dedos avançavam violentos. Aprenda a não engravidar, o resto parece que você nasceu sabendo. [...] Ela queria ser puta, e, se ela queria, bastava. (MADEIRA, 2023, p. 45).

Lucy usou o próprio o tio Brando para ser expulsa de casa pela tia que pegou os dois em mais um ato que ainda não configuraria um ato sexual em si: “Lucy abriu a calça do tio e foi descendo com ela [...]. Eu tenho um presente que venho preparando [...]. Se abaixou e começou a beijar suave o pau de Brando. Como quem faz amor. Beijou, lambeu, chupou revezando as habilidades”. (MADEIRA, 2023, p. 61).

Foi expulsa da casa dos tios, foi parar na Casa de Manu, o prostíbulo da cidade, foi lá que conheceu as artes de ser puta: “No dia que Lucy deixou a casa da tia, foi embora no mormaço do ódio, na ilusão das contas acertadas. [...] Quando chegou na Casa de Manu, sua fama já estava instalada” (MADEIRA, 2023, p. 119). O prestígio de Lucy ganhou as redondezas da pequena cidade, os homens se enfileiravam, mas não era uma fila qualquer, por ordem de chegada ou por quem paga mais, a decisão final era sempre dela, de Lucy: “Ali, prefeito ou faxineiro, tinham o mesmo prestígio: nenhum. Valia era a vontade de Lucy, mais nada. Ela surpreendia e adorava o espetáculo”. (MADEIRA, 2023, p. 120;121).

Até que nesse entremeio apareceu Ve-

nâncio na Casa de Manu, ele aparecia por lá de tempos em tempos:

Depois do dia que perdeu Dalva para sempre, ficou anos sem se deitar com mulher nenhuma. O remorso arruinou com ele, sem perdão, não tinha reparação possível. Começou a se descuidar, a deixar o corpo padecer, talvez procurasse antecipar a morte maltratando a vida. Se tornou um homem calado, bruto, que afastava de maneira grosseira quem se aproximasse. Fechou a venda e continuou apenas com a marcenaria, onde ferir com o serrote, espancar pregos, torturar a madeira aliviava o desejo de fazer o mesmo com a própria carne. [...] A Casa de Manu se tornou o único lugar onde se dava o direito a um orgasmo de esquecimento. (MADEIRA, 2023, p. 121).

Foi numa dessas noites que Lucy notou esse homem que se recusava a se deitar com ela, se apaixonou. Fez de tudo para que este homem pesado e triste se deitasse com ela. Passou a provocar sua mulher que diariamente passava pela calçada em frente a casa das putas, sem receio, sem olhar nenhum, só passava, também era uma mulher apagada pela própria história de tristeza e dor. Tomada pela raiva de Venâncio, Lucy um dia para em frente a Dalva e num gesto de desequilíbrio pegou a mão da rival e levou à boca como se fosse acariciar:

Mordeu. Mordeu para arrancar. Dalva gritou de dor, as pernas bambearam. O alpendre protestou estrondoso. Manu, que se recusava a acompanhar as provocações constantes, saiu lá de dentro da casa [...]. Dalva estava ajoelhada, as lágrimas descendo grossas. Manu levantou ela do chão e encarou Lucy do tamanho dela. Ou você entra agora ou não entra nunca mais. (MADEIRA, 2023, p. 130).

Foi a partir desse acontecimento que Venâncio foi tomar satisfação, adormeceu no puteiro sob o apaziguo de Manu. No outro dia, lá estava Lucy no quarto dele, pronta para atacar novamente. Quando já

estava desistindo, quando estava soltando os cabelos, Venâncio enxergou Dalva e fez amor com Lucy, ela engravidou. Ela foi até a casa dele contar de seu estado: “Grávida? Sua puta traíçoera. E foi deixando o corpo crescer para cima dela, dando cabeçadas, fazendo ela sangrar, até que a ponta de uma faca arranhou seu pescoço [...]”. (MADEIRA, 2023, p. 151). Era Dalva que depois de anos de silêncio, sua voz é ouvida em favor de uma puta. “Sob o véu que separava antes e depois, as histórias se juntam sem se misturar, isoladas pela membrana fina do tempo” (MADEIRA, 2023, p. 151).

Surge aí a mãe como recusa, Lucy não queria ser mãe. “Sentir o filho crescer tirou tudo do lugar” (MADEIRA, 2023, p. 174), Lucy começou a bordar, lembrando da tia que a ensinou “Sabia bordar tão bem quanto trepar” (MADEIRA, 2023, p. 174), ato que se assemelha ao das fiandeiras que tecem os destinos. “E assim foi fazendo a manta, as roupinhas, sempre com diferentes azuis e brancos. Um carinho feito à mão para o filho, que ela daria logo depois de nascer. Nem por um momento pensava em ficar com ele. Mais por ele do que por ela”. (MADEIRA, 2023, p. 174).

Dessa forma, analisando a personagem Lucy a partir da obra “O segundo sexo”, de Beauvoir será no intento de discutir sobre esse lugar naturalizado, social e historicamente imposto à mulher que é o papel da mãe ao passo que quando uma mulher não assume esse papel lhes são impostas sanções, frutos da dominação masculina. Ela refuta o determinismo biológico que reserva às mulheres o destino social de mães tratando a gestação como um trabalho, um serviço que viola de maneira profunda e velada à vida de uma mulher,

[...] exigindo-se dela filhos [...]. No ato sexual, na maternidade, a mulher não empenha somente tempo e forças, mas ainda valores essenciais. [...] Não seria possível obrigar diretamente uma mulher a parir: tudo o que se pode fazer é encerrá-la dentro de situações em que a maternidade é a única saída; a lei ou os costumes, o casamento, proíbem as medidas anticoncepcionais, o aborto e o divórcio. (BEAUVOIR, 2019, p. 89).

Lucy é mãe que não se rende à maternidade compulsória, que, segundo a filósofa Judith Butler (2021), é o conceito de que não se trata de uma escolha livre e autônoma das mulheres, mas sim uma imposição da sociedade e da cultura. Butler argumenta que a maternidade compulsória pode ser vista como uma forma de coerção patriarcal, na medida em que as mulheres são penalizadas social e economicamente quando decidem não ter filhos ou se não são capazes de cumprir as exigências maternas. Além disso, essa pressão sobre as mulheres reforça a ideia de que a maternidade é um papel natural e essencial das mulheres, o que pode levar a uma naturalização da desigualdade entre os gêneros.

Butler (2021) também se preocupa com o fato de que a maternidade compulsória pode limitar a liberdade e a autonomia das mulheres em relação a suas escolhas reprodutivas, e defende que as mulheres devem ter o direito de decidir livremente se querem ou não ter filhos, e em que momento de suas vidas desejam ser mães.

Destacamos que para Simone de Beauvoir (2019) o conceito de mãe é uma construção social que é imposta às mulheres como um papel obrigatório, mas que não é inato a elas. De acordo com Beauvoir, a maternidade é uma forma de cercear a liberdade das mulheres e que não deve ser cogitado como a meta suprema da existência feminina sem serem limitadas ao papel de mãe.

Contrapondo Lucy, há Dalva: é através dela que a narrativa flui... “Venâncio e Dalva se casaram apaixonados. Perdidamente. [...] pareciam eternos de tão juntos. [...] Viveram muito tempo assim até que Dalva engravidou. A notícia parecia boa, amor dando fruto [...]”. (MADEIRA, 2023, p. 174).

Dalva desejava ser mãe e dedicou-se a essa missão, o marido ao contrário, ao passo que a barriga crescia, nele crescia um ciúme proporcional, pois, ela só queria saber do filho.

Pensava nele, falava dele, entregava as mãos à barriga e dela não se afastava. Era bercinho para cá, bordados para lá, banhos demorados voltados para o próprio umbigo. [...] Passou a evitar Venâncio com medo de machucar o bebê, olhava mais para o espelho que para os olhos dele e foi alimentando a mais profunda convicção de que naquela barriga crescia um ladrão que ia roubar para sempre a mulher da sua vida. (MADEIRA, 2023, p. 20).

A loucura tomou conta de Venâncio e no dia em que o filho nascera foi tomado por uma dor de infidelidade e de traição. Enquanto observava Dalva amamentar Vicente, “[...] o momento dela e do filho cegou Venâncio de uma absurda loucura. Ele arrancou o menino dos braços dela e jogou longe, bateu em Dalva, bateu, bateu. Espancou.” (MADEIRA, 2023, p. 21. Capítulo 3). O filho foi tirado dos braços dela, a ponto de não conseguir mais se erguer. Os capítulos seguem e esse andar, esse fluir, de Dalva todos os dias na mesma rua, no mesmo horário tem sua razão de ser.

Ela segue os capítulos seguintes da narrativa sob o véu do silêncio: “Com a dor, o silêncio. Denso, ácido. Estagnado. Um silêncio de caco de vidro moído esfolando por dentro. Um desesperar, nada por vir”. (MADEIRA, 2023, p. 25). Dalva não comia, não falava, apenas respirava em silêncio e no escuro. “Se levantou depois de uma longa visita

de luto de sua mãe, saiu de casa sem deixar pistas e, para o desespero de Venâncio, só voltou ao entardecer do dia seguinte.” (MADEIRA, 2023, p. 25).

As saídas de Dalva que se dão a partir do capítulo 5 é um ponto importante na narrativa que somente no capítulo 34 é explicado. Quase dois meses depois da tragédia, Clarisse, filha de Maria das Dores bateu à porta com uma medalha do Espírito Santo, medalha que Vicente ganhou quando nasceu, “Dalva perdeu a cor, lembrou do exato momento em que o alfinete rompeu o algodão azul”. (MADEIRA, 2023, p. 194). Ao chegar na casa de Francisca, “segurou com bondade o rosto dela em suas mãos, foi resgatando Dalva de toda distância, invadindo delicada sua solidão, e com calma devolveu a vida a ela: seu filho está vivo, Dalva. O menino aprumou” (MADEIRA, 2023, p. 195).

Dalva passou a noite com o filho na casa de Francisca, mas não o levou para a casa, provavelmente por medo de um novo ataque do pai. A violência doméstica poderia novamente se concretizar. Assim se passaram alguns anos de visitas diárias ao seu filho vivo. Nesse tempo, Lucy tem o filho que esperava de Venâncio e é partir desse fato que as histórias das duas mães se entrelaçam. Capítulo 30:

[...] por volta das nove horas da manhã [...] saltou da cama [...] estava atrasada para seu encontro diário. Quando pisou na varanda, concentrada em ganhar a rua, encontrou sobre a cadeira de ferro uma cesta forrada com uma cambraia branca. Bordados em diferentes tons de azul [...] com o nome João. Dentro, enrolado em uma manta, dormia sereno um bebê. (MADEIRA, 2023, p. 171).

Dalva mantinha-se fechada no quarto com João temendo que outra reação como aquela do passado o tomasse. O bebê chorava insistente, Venâncio o ouviu. Numa manhã ele pulou a janela e reconheceu o filho.

Fez uma cópia da chave do quarto e todos os dias deixava mimos para o menino, amolecendo o coração da nova mãe. Dalva levou João ao puteiro para passar o dia com a mãe biológica, disse que passaria depois, pegou Vicente em definitivo da casa de Francisca e levou-o para sua casa.

Considerações finais

Ao analisar a obra “Tudo é rio” sob os aspectos que permeiam a maternidade é possível observar o quão complexo é o tema nos estudos das narrativas femininas do ponto de vista da aceitação X recusa e para além do determinismo biológico.

Cinco mães. Aurora, Francisca e Tia Duca são o feminino-mãe cristalizado. Lucy é mãe, mas não quer. Dalva tornou-se a mãe de verdade a partir da recusa desse papel por Lucy. Pode-se afirmar que todos são aspectos ligados ao processo da maternidade. Nesse sentido é possível destacar que a maternidade apesar de ainda ser ainda tratada na literatura sob os mesmos aspectos (beleza, vida, amor, sacrifício) é uma temática que pode ser explorada sob essa ótica, contudo os contrapontos são válidos, ou seja, a partir da recusa da maternidade ou da maternidade compulsória.

É possível afirmar que temos na literatura a manifestação da cultura de determinado local e época, sendo assim, é preciso compreender que as especificidades das mulheres reafirmarão que a maternidade é somente mais uma das possibilidades do ser feminino. Sem a negação, determinação e tampouco idealização/romantização. Tais processos somente se efetivarão a partir da reflexão de que a construção da subjetividade feminina não é intrínseca ao ser mãe.

Partindo do pressuposto de que a literatura deveria estar comprometida com a sociedade e que escritores deveriam usar a

sua arte para expressar questões sociais de seu tempo, Carla Madeira no livro "Tudo é rio" ao apresentar suas personagens traz a temática da maternidade sob a perspectiva da recusa pode ser considerada literatura empenhada tal qual Candido expõe. Dado que tem uma função social importante, pois pode contribuir para a transformação da realidade ao mobilizar o leitor para a reflexão crítica.

10/04/2023.

Submissão: junho de 2023.

Aceite: agosto de 2023.

REFERÊNCIAS

CANDIDO, Antonio. Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750-1880. 10ª Edição. Rio de Janeiro: Martins, 2000.

_____. Vários escritos. 4ª Edição. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1985.

BEAUVOIR, S. O segundo sexo. Volume 1: Fatos e mitos. Trad. Sérgio Milliet. 5ª Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

BUTLER, Judith. Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade. Trad. Renato Aguiar. 16ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

CEIA, Carlos. Analepse. E-Dicionário de termos literários de Carlos Ceia. Dez, 2009. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/prolepse>. Acesso em: 10/04/2023.

EAGLETON, Terry. Teoria da literatura: uma introdução. Trad. DUTRA, Waltensir. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MADEIRA, Carla. Tudo é rio. 15ª Edição. Rio de Janeiro: Record: 2023.

MILLET, Kate. Política sexual. In. LAMAS, Maria. Et. al. Mulheres contra homens? Trad. SAMPAIO, Alice. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1970. P. 149-223.

TRILHO, Lurdes Aguiar. Prolepse. E-Dicionário de termos literários de Carlos Ceia. Dez, 2009. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/prolepse>. Acesso em:

FORMAS ÉPICAS NA DRAMATURGIA DE ONDJAKI: TEATRO ÉPICO E COMUNITARISMO CULTURAL

Marcele Aires Franceschini¹
Tarik Adão da Costa de Almeida²

Resumo: O presente estudo se dispõe a uma leitura da peça *Os vivos, o morto e o peixe-frito* (2014), do escritor angolano Ondjaki, a partir da crítica materialista e de leituras de(s) coloniais. Delineou-se como o autor retrata questões contemporâneas dos imigrantes africanos em solo português, que enfrentam desde a burocracia e a invisibilidade ao olhar de afeto coletivo entre as distintas nações e etnias que convivem no espaço do colonizador. A ação se dá em diferentes planos, indo da morosidade de uma fila no edifício “Imigração-Com-Fronteira” ao jogo de futebol entre Portugal e Angola. Como teoria, utilizaram-se os escritos de Abdala Jr. (2003; 2016), Costa (1989), Hildebrando (2000), Moura (2016; 2018), entre outros. O objetivo é demonstrar como a dramaturgia de Ondjaki revela a situação dos imigrantes dos PALOP na capital lisboeta, proporcionando reflexões acerca da situação histórica do colonialismo português em África.

Palavras-chave: *Os vivos, o morto e o peixe-frito*; Ondjaki; teatro dialético; comunitarismo cultural

EPIC FORMS IN ONDJAKI’S DRAMATURGY: EPIC DRAMA AND CULTURAL COMMUNITARISM

Abstract: The present study aims to read the play *Os vivos, o morto e o peixe-frito* (2014), by Angolan writer Ondjaki, from the perspective of materialist criticism and from de(s) colonial readings. It was settled how the author shows contemporary questions related to the African immigrants in Portugal, who in turn face bureaucracy and invisibility, but who also share collective affection among distinct nations and ethnicities in the space of the colonizer. The action takes place in different dimensions, from the sluggishness of a line in the building so-called “Imigração-Com-Fronteira” to a soccer game between Portugal and Angola. As a theory background, there were settled the studies of Abdala Jr. (2003; 2016), Costa (1989), Hildebrando (2000), Moura (2016; 2018), among others. The main goal is to demonstrate how Ondjaki’s drama reveals the situation of the immigrant from the PALOP

1 Doutora em Literatura Brasileira (USP, 2009). Docente do Programa de Pós-graduação em Letras (PLE/UEM). E-mail: mafranceschini@uem.br

2 Doutorando pelo Programa de Pós-graduação em Teoria da História Literária no Instituto de Estudos da Linguagem (IEL/UNICAMP) e Bolsista Capes. E-mail: tarikmateus1@gmail.com

in Lisbon, offering reflections about the historical situations connected to the Portuguese colonialism in Africa.

Key words: Os vivos, o morto e o peixe-frito; Ondjaki; dialectical drama; cultural communitarism

Introdução

*então também percebi
que, num país, uma coisa é
o governo outra coisa é o
povo*

(Ondjaki em

*Os vivos, o morto e o peixe-
-frito*, 2014)

O artigo analisa a obra dramaturgical *Os Vivos, O Morto e o Peixe-Frito* (2014), do escritor angolano Ondjaki a partir da crítica literária materialista e de teorias de(s)coloniais, levando-se em conta como a obra formaliza questões contemporâneas tais a migração de africanos advindos dos países de língua oficial portuguesa em Portugal e problematiza estruturas sociais vigentes na esfera contemporânea do capitalismo global.

Primeiramente, a teoria crítica que embasa o percurso proposto é o conceito de teatro épico. De modo resumido, o teatro épico é um gênero que possibilitou a união das categorias épica (narrativa) e dramática, provenientes da teoria dos gêneros literários, propondo uma ruptura bastante significativa com a forma do drama burguês ou tradicional³. Uma diferença bastante signifi-

cativa entre drama burguês e teatro épico é que o primeiro concebe o sujeito como indivíduo livre e autônomo; já o segundo perspectiva-o a partir de uma estrutura social, problematizando-a, e propondo ao público uma montagem cujo objetivo é fazer emergir reflexões críticas.

De fato, o teatro épico advém de um percurso histórico empreendido desde a crise do drama burguês, durante o século XIX, com o teatro de Henrik Ibsen, no qual forma e conteúdo iniciaram um processo de profunda contradição. Isto é, se no drama tradicional as causas do presente se delimitavam às ações das personagens em direção ao futuro, com a crise do drama burguês instaurada as personagens inclinam-se, cada vez mais, ao passado. Em outras palavras, o passado torna-se emblemático, visto que a partir dele as personagens se orientam no momento presente. Um exemplo dessa contradição surge, logo depois, no teatro de Tchekhov: “Em Tchekhov se discute o diálogo, com personagens como os da peça *As Três Irmãs* que, em presença uns dos outros, falam para si mesmos, sem ouvir ou responder aos demais” (FLORY, 2010, p. 29). Nesse sentido, as personagens vão viver o presente em face do passado, isto é, a partir de um processo de memorialização, impossibilitando às ações do presente.

Segundo o panorama materialista, os gêneros devem ser pautados a partir de sua historicidade, pois estão em constante devir, e não são (a)históricos:

Bonecas (1879), a qual denuncia uma situação histórica. Outra característica advinda com a crise desse drama é a instauração de elementos narrativos (épicos), como o passado dos personagens em cena e suas memórias, mostrando uma impossibilidade de encenações pautadas em conflitos de causa e efeito.

3 O drama burguês é um gênero dramático que entra em crise na segunda metade do século XIX, com as peças de Henrik Ibsen. É necessário tê-lo como ponto de vista, justamente, pelo contraponto e ruptura que o teatro épico propõe à sua forma. O teatro de Henrik Ibsen, por exemplo, começa a mostrar a impossibilidade de resolução de conflitos intersubjetivos e individuais dentro de uma esfera capitalista por uma impossibilidade histórica e social, como o direito de liberdade negado às mulheres na peça *Casa de*

Os gêneros são construções complexas e históricas e como tais dever ser consideradas, e não formas fixas ou formas prontas. Eles mudam de acordo com novas configurações político-sociais, expressando questões decisivas para um determinado contexto, promovendo novas perspectivas artísticas e interpretativas (FLORY, 2010, p. 20).

Tomando-se tal viés, a crítica literária materialista erige como forte corrente crítica a perspetivar a obra de arte a partir de uma lente dialética, que por sua vez envolve vida social e a ação no âmbito da forma artística. No teatro épico, faz-se necessário a compreensão da relação que se estabelece entre forma e conteúdo, pois sua estrutura propõe variadas rupturas com a do drama tradicional – uma delas é o efeito de reflexão oferecido ao público, advindo de determinadas problematizações da vida material no contexto capitalista: “Para seu público, o palco não se apresenta sob a forma de ‘tábuas que significam o mundo’ (ou seja, como um espaço mágico), e sim como uma sala de exposição, disposta num ângulo favorável” (BENJAMIN, 1996, p. 79).

Ao pensarmos especificamente no caso africano, o pan-africanista ganense Kwame Nkrumah aplicou, sobretudo no caso de seu país, também a vertente do materialismo dialético no seio da vida social, econômica e política de seu tempo. Ao autor, a matéria é movida por tensões com capacidade de transformação, e a dialética materialista deve estar centrada no “espírito do comunitarismo” (1970, pp. 73-74). Conceito este ampliado por Benjamin Abdala Junior (2016) em “Comunitarismo Literário Cultural e a Globalização: os países de língua portuguesa”, que estabelece que as relações comunitárias “supranacionais são, hoje, laços de uma sociedade que tende a se organizar em redes. Em relação aos países de língua portuguesa, os países de língua esses laços linguístico-culturais formaram-se através de

uma experiência histórica comum, associada ao sistema colonial” (p. 248).

A discussão proposta pelo teórico é bastante perspicaz à análise que pretendemos realizar acerca da dramaturgia de Ondjaki. Como o texto e a peça teatral desenvolvem um percurso que discute a situação de imigrantes africanos dos PALOP4 em Portugal, Abdala Junior (2016) corrobora com nossos pressupostos em relação à interpretação da obra, na qual as personagens se identificam por uma mesma situação histórica de colonização e compartilham as mesmas dificuldades na terra do ex-colonizador, estabelecendo e formando redes comunitárias no contexto da diáspora.

No mesmo compasso, utilizamo-nos do conceito de Clifford (1999) sobre a diáspora, que afirma que o termo, inicialmente aplicado ao êxodo judaico/grego, passou, sobretudo no mundo contemporâneo, a exibir sinônimo de “imigrante”, “refugiado”, “expatriado”. Assim que aqui nos importa, sobretudo em *Os vivos, o morto e o peixe-frito*, entender as condições dos sujeitos em diáspora para além de os considerar meros “estrangeiros” – o que, no texto dramático de Ondjaki, não só será discutido como evidenciado nos diálogos colonizantes e, imbricalmente, de(s)colonizantes entre os personagens.

Em outras palavras, o comunitarismo se assemelha ao conceito de “afropolitanismo” expresso por Mbembe em *Sair da Grande Noite: ensaio sobre a África descolonizada* (2019, p. 81), visto pelo intelectual como um movimento artístico e multicultural, presente na diáspora africana com vigor cultural e de transmissão ancestral, capaz de resgatar o sujeito desprezado pela lógica colonial.

4 Países de Língua Oficial Portuguesa.

A dramaturgia angolana, assim como a literatura produzida em Angola, ainda é hoje pouco discutida e disseminada no contexto das pesquisas realizadas no Brasil. No entanto, têm-se nas academias brasileiras uma série de pesquisadores, estudantes e teóricos interessados na compressão das artes literárias e teatrais produzidas nos países africanos de língua oficial portuguesa. Essa parcela científica colabora para a discussão e divulgação das diversas redes artísticas/literárias formadas por lá. Nesse sentido, quando propomos abordar um país africano, de língua oficial portuguesa como Angola, deve-se levar em consideração a experiência traumática de exploração e colonização portuguesa.

Nesse artigo, faz-se necessário historizar ‘peculiaridades’ da exploração lusitana em território angolano. Assim, organizamos nosso percurso em duas principais décadas: as de 1950 e 1970, para então abordarmos a escrita literária angolana contemporânea, na qual se insere a obra de Ondjaki.

Historicamente, com a independência do Brasil, a colônia mais proveitosa passa a ser “Angola, que, desde meados do século XIX, passa a ocupar um lugar no império lusitano, merecendo atenção extremada da metrópole, temerosa, inclusive, dos perigos de uma aproximação do novo país independente” (CHAVES, 2014, p. 387). Sobretudo na década de 1950, em território angolano, houve a formação de uma elite intelectual preocupada com os efeitos do colonialismo naquele território. Trata-se da “Geração de 50”, formada por uma série de intelectuais como Mário Pinto de Andrade, Pepetela, Antônio Jacinto, Viriato da Cruz, Agostinho Neto, entre outros que empreenderam uma forte militância política para a libertação do país, conquistada somente em 1975. Para o

Durante as campanhas anticolonialistas e os anos de luta, a independência soava para as grandes massas como uma palavra mágica. Poder, riqueza, conforto, vida fácil, e de melhor qualidade, outrora reservados aos únicos colonizadores, mudariam automaticamente de mãos após a proclamação da independência (MUNANGA, 1993, p. 103).

No contexto angolano, a luta pela independência foi um dos grandes marcos dos intelectuais que por ela lutavam. Uma das figuras que se encontravam nesse grupo importante, para aquele momento, foi o escritor Pepetela. O autor é um dos principais nomes da literatura angolana contemporânea – entre seus romances mais importantes estão *Mayombe* (1979), *O Cão e os Caluan-das* (1985), *Geração da Utopia* (1992):

Em suas primeiras produções, embalado por um sonho equivalente ao de Ícaro, Pepetela constrói imagens literárias, que podem ser situadas como materialização de um sonho prospectivo, certamente latente na própria realidade. Como imagem dessa realidade humana em forma de amanhã, podemos situar a construção de *Mayombe*, romance escrito por Pepetela em plena guerrilha nos inícios da década de 70 [...]. A partir de sua ascensão, o narrador constrói seu romance valendo-se de uma perspectiva aérea. Assim, constrói a imagem da selva (*Mayombe*), vendo-a de cima como um formidável conjunto de árvores – que se encontram no entrecruzamento dos galhos. Assim, compacta, a floresta (imagem de Angola) pode resistir e persistir – uma reunião simbólica de indivíduos e etnias diferentes do país. Estava latente nessa imagem a ideia de um Estado-nação que contemplasse dialogicamente a diversidade dos povos angolanos e também a ideia de que o próprio processo de luta pela independência pudesse aplainar as diferenças entre eles, menos através do perverso deslocamento das populações acarretado pela guerra e mais pelo desenvolvimento de uma práxis entre os revolucionários que revelasse a humanidade dos

indivíduos (ABDALA JR., 2003, pp. 242-243).

Em relação às primeiras publicações de Pepetela, sua peça *A Corda*, publicada em 1978, segue o mesmo viés apontado por Abdala Jr. (2003). Neste texto dramático, o autor problematiza as relações sociais oriundas dos conflitos de independência que atingiram vastamente a sociedade angolana. O que aproxima, de modo significativo, o projeto literário do autor na percepção de conceber uma Angola livre. Tal e qual o romance *Mayombe*, a peça de Pepetela, publicada um ano antes, já perspectiva a multiplicidade e a diversidade existentes no território angolano, problematizando, a partir da forma literária, estruturas sociais que orientavam as relações de poder naquele contexto. Para Antonio Hildebrando (1996):

Em 1978, surge a publicação de *A Corda*, texto de Pepetela que não tem preocupação literária e assume claramente o seu papel militante. Estruturado a partir de uma competição de “cabo de guerra” na qual encontramos, numa ponta da corda: o imperialista americano, o racista sul-africano e personagens bem conhecidos dos angolanos, os oponentes do MPLA: Holden, Savimbi, Chipenda. Na outra ponta estão cinco combatentes: um kimbundu, um umbundu, um tchokuê. A partir do confronto entre esses personagens Pepetela aproveitará para discutir de forma simples e direta os problemas étnicos e raciais que dividiam aqueles que, segundo o autor, deveriam unir-se entorno do MPLA para consolidar a independência (HILDEBRANDO, 1996, p. 26 apud MOURA, 2018, p. 123).

A Corda é uma obra dramaturgicamente fundamental para se compreender o teatro angolano, pois a partir dela se evidencia a multiplicidade de conflitos e vozes sociais que participaram, direta ou indiretamente, do processo de independência em Angola. A peça é organizada, formalmente, a partir de uma estética maniqueísta, representada pe-

los dois lados da corda, em que de um lado está a representação da força imperialista e do outro os grupos étnicos angolanos que lutaram pela libertação. Quanto à sua natureza, configura-se por uma “crítica de inspiração nacionalista, mesclando estéticas teatrais de outras culturas para descobrir a sua própria forma” (MOURA, 2018, p. 127).

Tais estéticas teatrais que Moura (2018) menciona se referem, de certa maneira, ao diálogo com o teatro épico de Bertolt Brecht na estrutura da peça de Pepetela, evidenciando, de forma enfática, a reflexão crítica dos espectadores. Além disso, a dramaturgia de *A Corda* problematiza as estruturas políticas, sociais, étnicas e culturais que organizavam a sociedade angolana naquele momento, perspectivando a formação da identidade nacional a partir de sua historicidade e tocando na ferida colonial impregnada no seio social. Ainda segundo Moura (2016, p. 35): “A peça é considerada pelos estudos literários e teatrais angolanos como uma fonte de fundamental importância para a compreensão do desenvolvimento histórico da dramaturgia no país”.

A literatura angolana contemporânea recupera, de modo bastante significativo, o período de guerras e os conflitos coloniais enfrentados pela população até a libertação. Ademais, reflete os momentos da sociedade angolana pós-colonial, marcados pela perspectiva de construção e reconstrução da identidade nacional, assim como denuncia, enfaticamente, os impactos da colonização portuguesa naquele território. Domingos e Peralta (2013, p. 5) observam que, na esfera colonial, desenvolveram-se métodos de “racialização” e “categorização”, que por sua vez impulsionaram “formas de cidadania desiguais”.

A obra produzida por Ondjaki toca, de modo crítico, na organização social e estrutural da sociedade angolana pós-1975, evidenciando uma Angola livre, mas que ainda

enfrenta os problemas oriundos da colonização, no período contemporâneo:

Devido ao fato de a dramaturgia e os romances angolanos abordarem, com considerável frequência, episódios da história nacional, acabam por serem evidenciadas personagens que participam diretamente da luta armada contra o colonialismo português, ou que, por suas atitudes, metonimicamente representam segmentos e posturas ideológicas característicos da sociedade angolana desde o século XII, conforme sugerem as contextualizações das obras (AMÂNCIO, 2009, p. 210).

De acordo com Moura (2016) e Hildebrando (2000), as inovações surgidas após o processo de Independência vinculam-se à renovação estética da dramaturgia, a uma aproximação significativa com a forma do teatro épico brechtiano. Durante a história do teatro angolano houve, naquele território, uma forte influência do teatro português, desde o período colonial, com as peças vinculadas a uma perspectiva religiosa do catolicismo, passando pelas formas do melodrama, dos musicais e, principalmente, do teatro de revista⁵.

Com proposta reflexiva acerca dos imigrantes e de problemas contemporâneos frutos dos danos provocados pelo colonialismo, a peça *A Corda*, de Pepetela, interliga-se a um projeto de modernização dramática empreendido após os conflitos do processo de Independência, de modo a repensar os problemas étnicos, sociais, políticos e culturais da sociedade angolana. Sem dúvidas, a decolonialidade propõe novas categorias acerca da realidade a partir das experiências do sujeito inferiorizado pelo poder hegemônico, esteja esse indivíduo em seu país colonizado, ou em território do colonizador.

Formas épicas em *Os vivos, o morto e o peixe frito*

A obra dramática *Os Vivos, o Morto e o Peixe-Frito* (2014) foi escrita pelo jovem Ondjaki, importante autor da literatura angolana contemporânea⁶. E ainda que performada em 2014, a peça foi apresentada pela primeira vez via rádio, em 2006, durante o Festival África daquele ano em Portugal. A maioria dos personagens que povoam esta obra são originárias dos países de língua oficial portuguesa: Angola, Moçambique, Cabo-Verde, Guiné-Bissau e São Tomé e Príncipe. Apesar de o texto se vincular à literatura infanto-juvenil angolana, a escrita de Ondjaki problematiza, de modo crítico e leve, a vida dos imigrantes africanos nas terras do ex-colonizador. Para Jorge Valentim (2018): “Munido de uma perspectiva inovadora e rasurante, este novo texto do escritor angolano incita diversas reflexões, seja na ordem da sua categorização genealógica, seja na sua construção efabular” (p. 154).

O interessante ponto desta peça angolana é justamente o fato de se pensar a inserção das comunidades e grupos africanos, em um território que não seja a África. Nesse sentido, Ondjaki formaliza a história contemporânea da diáspora dos países africanos de língua oficial portuguesa em Portugal. O autor reflete sobre problemas contemporâneos que envolvem as relações históricas, culturais, políticas e identitárias entre a nação colonizadora (Portugal), e os países africanos ex-colonizados. Sua literatura dramática encontra-se em diálogo direto com o pensamento decolonial e afrodiaspórico, à medida que se impõe como prática

6 Sua obra é bem vasta, e o autor é reconhecido mundialmente, tendo recebido um número significativo de prêmios literários, tais o renomado Prêmio Literário José Saramago, em 2013, por seu romance *Os transparentes* (2012); e o *Jabuti de Literatura*, na categoria juvenil, por *Avó Dezanove e o segredo do Soviético* (2010).

5 Ver estudos de Moura (2016).

de resistência e liberdade no tocante às lutas históricas contra a xenofobia, o racismo e o pensamento eurocentrado.

Em *Os Vivos, o Morto e o Peixe-Frito* (2014), uma série de fatores leva distintos africanos a deixarem seus países em direção à metrópole, rica, industrializada:

Com efeito, a maioria das cidades africanas tem de enfrentar grandes dificuldades. São paralisadas pela inexistência de transporte coletivo e pela intensidade da circulação dos carros que muito cresceu em desequilíbrio com a infra-estrutura existente mal conservada, pela poluição das águas, pela falta crônica de alimentos, pela penúria sempre crescente de infra-estrutura sanitária e escolar, pela falta de emprego, pelo aumento da violência e da delinquência, etc (MUNANGA, 1993, p. 107).

É importante salientar que tais problemas são decorrentes de uma situação histórica do período colonial, passando pelos processos de independência e pós-independência. Assim, de acordo com Munanga (1993), após o intenso processo de libertação nessas nações houve a ascensão de elites africanas no poder, que promoveram, ainda mais, desigualdades sociais, políticas, étnicas e culturais já oriundas e desenvolvidas durante o processo imperialista.

Em *Os Vivos, o Morto e o Peixe-Frito*, logo na primeira cena, é possível perceber uma problematização referente às distâncias sociais e culturais dessas relações:

MANHÃ FRIA.

LADO DE FORA DO EDÍFICIO “MIGRAÇÃO-COM-FRONTIJEIRAS”.

TITONHO APROXIMA-SE CAMINHANDO DEPRESSA. ENCONTRA UMA FILA NA PARTE DE FORA DO EDIFÍCIO. A SENHORA

À SUA FRENTE É MANA SÃO.

TITONHO

Bom dia, minha senhora.

MANA SÃO

Bom dia.

TITONHO

Como é, a fila está a andar?

MANA SÃO

Está mais ou menos.

TITONHO

Mais ou menos é como então?

MANA SÃO

É só assim, malembe-malem-

be. Devagarinho.

TITONHO

E não se pode entrar mesmo?

MANA SÃO

Entrar? [RI-SE]. Entrar é daqui a duas horas... Você não acabou de chegar?

TITONHO

Vejo que a senhora é angolana.

MANA SÃO

Angolana e benguelense. E o senhor, cabo-verdiano, não?

TITONHO

Cabo-verdiano, muito prazer, sou António, mais aqui em Portugal por “Titonho”.

MANA SÃO

[RINDO] Titonho?..., sou a Conceição, mais conhecida aqui e em todo o lado por Mana São (ONDJAKI, 2014, p. 9).

A peça se inicia com forte tom irônico, tendo em vista o nome do prédio onde a ação se desenrola: Edifício Migração-Com-Fronteiras. Ademais, logo na rubrica, o texto nos oferece uma reflexão à pergunta: qual é o estado da migração africana em Portugal? Podendo, assertivamente, ser respondida de forma literal: uma migração com diversas fronteiras. Além disso, esses personagens compartilham de uma mesma experiência histórica e cultural, aproximando-se num contexto fora de seu ambiente de origem, reconhecendo-se distintos pela multiplicidade linguística de uma língua portuguesa totalmente africanizada. Nesse sentido, interessa a reflexão de Valentim (2018):

O Teatro de Ondjaki constitui mais uma peça importante no seu projeto de escrita ao repensar uma Angola pós-1975, com seus cidadãos inseridos não apenas no espaço continental africano, mas, agora também, fora dele, carregando com eles, as dúvidas, as cicatrizes de um tempo passado com marcas latentes, as expectativas antigas e novas gerações em estado de trânsito e de migração e os sonhos de um futuro por vir (VALENTIM, 2018, p. 162).

Se no panorama do drama burguês o indivíduo era concebido como sujeito livre, universal e autônomo (FLORY, 2010), no qual seu público poderia assistir às ações sem precisar emergir reflexão, o teatro de Ondjaki se aproxima da forma do teatro épico de Bertolt Brecht que, segundo Rosenfeld (1997) reflete sobre “o desejo de não apresentar apenas relações inter-humanas individuais [...], mas também as determinantes sociais dessas relações” (p. 147). Nesse sentido, a peça de Ondjaki, ao explorar como tema central a problemática estrutura social que interliga a migração africana dos PALOP em Portugal, está justamente apontando ao aspecto pensado por Rosenfeld (1997) acerca da preocupação do teatro épico em

tornar evidente o que está por trás de relações sociais e os fatores que determinam uma estrutura vigente. Somando-se a esse fator, a questão identitária é bastante forte no texto do autor angolano, já que as personagens não apenas trazem em seus sotaques e gírias a marca de uma presença de lugar, como também levam no nome a representação individual/cultural: “António” em Cabo-Verde e “Totonho” em Portugal; e “Conceição” em Angola e “Mana São” na metrópole europeia. Atenção ao ato de orgulho das origens da personagem Conceição, que se diz “angolana” e “benguelense”, dado ao fato que em Angola coexistem distintas etnias e povos. Os “benguelenses” se situam ao oeste do país.

Observe-se o diálogo a seguir, um dos mais representativos da peça. Nele, Mana São (angolana) está sendo atendida no Edifício Migração-Com-Fronteiras pela atendente Solene (portuguesa), nome que torna evidente o “trocadilho” empreendido por Ondajaki ao se referir ao prédio e ao próprio nome da atendente europeia:

SOLENE

Diga lá.

MANA SÃO

Minha senhora, eu acabei de ter um filho e gostaria de saber se ele poderá ter nacionalidade portuguesa.

SOLENE

Isso não é nada fácil.

MANA SÃO

Sim, compreendo. Mas é possível?

SOLENE

Depende.

MANA SÃO

De quê?

SOLENE

De vários fatores. De múltiplas conjunturas.

MANA SÃO

Mas disseram-me que agora há uma lei que já prevê esta situação. A criança nasce cá, a mãe está legal, ela pode ser portuguesa.

SOLENE

A lei não prevê, a lei contempla. Mas de qualquer modo, nem contemplar é fácil.

MANA SÃO

Mas a senhora não tem essas informações?

SOLENE

Quais?

MANA SÃO

Das condições para a criança ter a nacionalidade portuguesa.

SOLENE

Bom, vejamos. [PEGA NA CANETA, NO PAPEL COMEÇA A FAZER UM BREVE DESENHO.] A criança nasceu cá?

MANA SÃO

Sim, há menos de um mês.

SOLENE

Então não é uma criança. É um recém-nascido.

MANA SÃO

Sim...

SOLENE

E você reside cá?

MANA SÃO

Sim, já resido há muito tem-

po.

SOLENE

E sempre esteve legal?

MANA SÃO

Sim, mal consegui um emprego, legalizei-me.

SOLENE

E a criança, ah, digo, o recém-nascido?

MANA SÃO

O que tem a criança?

SOLENE

Está legal?

MANA SÃO

A criança acabou de nascer. É sobre a legalização dela que eu vim informar-me.

SOLENE

E há quantos anos a senhora está cá?

MANA SÃO

Há 5 ou 6 anos, aproximadamente.

SOLENE

Tem que ser mais exacta minha senhora. “Aproximadamente” é algo que vai de 5 minutos até 500 anos. E há uma grande diferença: imagine que você não me convidou para ir à sua casa... [PAUSA] Mas eu vou. [PAUSA]. Uma coisa é ficar 5 minutos, outra é ficar 500 anos... Compreende?

MANA SÃO

Mas é que eu não sei exactamente o número de dias que estou legal em Portugal.

SOLENE

Mas terá que saber exatamente esse número. É disso que vai depender a decisão da nacionalidade (ONDJAKI, 2014, pp. 30-32).

Nesse panorama, Solene – a que representa a burocracia, o rigor da lei – vai traçando uma série de impedimentos com “fronteiras” ao atender Mana São, imigrante angolana. Segundo a burocrata portuguesa, tudo depende de “vários fatores”, de “múltiplas conjunturas” – respondendo a personagem sempre com termos vagos, generalizados, parecendo mais dificultar os estrangeiros do que os ajudar. É plausível, nos diálogos, compreendermos que a escrita de Ondjaki adentra às dificuldades desses imigrantes no território europeu, que determinará, a partir de instâncias simbólicas de poder, o futuro e o destino de um povo subjugado e socialmente humilhado:

Cada uma das necessidades parece diluir-se e não chegar ao seu objetivo final, em virtude de impedimentos construídos pela máquina política que, no lugar de viabilizar o requerimento e a obtenção de direitos, parece sentir um prazer singular em promover barreira e fronteiras, diante de qualquer tentativa de movimentos migratórios (VALENTIM, 2018, p. 155).

No tocante à forma e ao conteúdo deste texto teatral de Ondjaki, apresenta em sua estrutura formas épicas que se distanciam de uma dramaturgia pautada em diálogos causais em chave de causa e efeito. A linguagem empreendida pelo autor, é, também, um dos pontos altos da peça, já que faz parte de seu projeto literário e apresenta uma língua portuguesa pluralística e totalmente africanizada. Fato que justifica a apresentação da obra no Festival-África, de 2006, e cabe perfeitamente neste contexto, uma vez que torna evidente a aproximação histórica, cultural e política entre os países

africanos de língua oficial portuguesa e seu antigo colonizador (Portugal), refletindo sobre as tensas relações pós-coloniais que se estabeleceram tanto no plano cultural, como na esfera social e política. Basta lembrarmos, como exemplo, o “malembe-malembe” (ONDJAKI, 2014, p. 9) respondido por Mana São ao ser questionada sobre o andar da fila, expressão para designar “lenta-lenta” na região de Benguela, em Angola.

Os Vivos, o Morto e o Peixe-Frito (2014) propõe um conteúdo épico no que tange ao argumento ou à base de sua fábula. A migração em Portugal e o modo de integração dos imigrantes nesse território são pontos cruciais, uma vez que, como conteúdos, fogem às designações individuais do conflito entre sujeitos perspectivados para fora de uma historicidade específica, como no caso do drama burguês. Nesta criação dramática, o autor assinala uma perspectiva muito interessante, verdadeira história fabulatória que reflete sobre temáticas históricas e contemporâneas, circulando em um contexto histórico, social e político que problematiza uma estrutura social capitalista.

Ainda em relação à forma, o texto dramático está estruturalmente ligado à forte presença dos diálogos. No entanto, eles mantêm um ritmo que se aproximam ao tempo da comédia, propriamente da comédia de costumes. Isto porque, pode-se dizer, que o autor nos apresenta variados tipos de personagens africanos que se encontram primeiramente na fila do Edifício Migração–com–Fronteiras, e depois no prédio onde mora Mário Rombo (angolano), e sua família composta por Nadine (moçambicana) e Mina, a filha deles nascida em Portugal. A peça se desvela sob um conflito dramático que envolve essa família, e J. J. Mouraria, de origem são-tomense, mas já considerado português. A própria fala de J. J. Mouraria demonstra como o personagem se apresenta eloquente – pela nacionalidade con-

quistada, sua comunicação se torna mais pomposa: “Verdadeiramente encantado por esta repentina confraternização palopiana” (ONDJAKI, 2014, p. 17).

Isto pois, J. J. Mouraria e Mina, já noivos, precisam contar para Mário Rombo e Nadine que a filha deles está grávida. Este fato permeia e coincide com o falecimento do Morto (guineense) – parte do título da peça, marido de Fatu, a vizinha da família, também de origem guineense. Outro personagem bastante importante à observação da estrutura deste texto dramático é Manguimbo (angolano), que desempenha a função de acompanhar J. J. Mouraria ao encontro da família da noiva, mas que também mantém negócios “escusos” de diversos tipos de venda em Portugal: “Negócios... Sabe como é, compra-se daqui vende-se dali... Muita circulação... [...] É preciso escoar os produtos...” (ONDJAKI, 2014, p. 47).

As peripécias desenvolvidas pelo autor, isto é, a vinda do morto ao edifício, e a chegada de J. J. Mouraria e Manguimbo para o encontro com a família da noiva, dão-se no dia do jogo de futebol da Copa do Mundo de 2006, entre Angola e Portugal. Os personagens reúnem-se para assistir à partida na casa de Mário Rombo, que por sua vez manifesta um forte desejo de comer peixe-frito. O peixe-frito torna-se, nesse panorama, um componente simbólico quanto ao desejo de comê-lo como petisco, e a sua ausência revela uma impossibilidade à materialidade simples do cotidiano, mas que, para além disso, evoca, dentro de si, uma imagem esperançosa, quando, no final, Mina e J. J. Mouraria sobem no terraço do prédio e, inesperadamente, acham caixas com peixe-seco. Essa esperança, salientada ao fim da peça, parece demonstrar um desejo utópico e promissor do autor diante das vidas dos imigrantes.

COZINHA DA FATU.

FATU LIGA O RÁDIO. RDP-ÁFRICA. COZINHA ALGO. CHORAMINGANDO.

LOCUTOR

... é grande a expectativa e está tudo a postos, na Alemanha, em Portugal e em Angola, a comunidade de língua portuguesa tem a atenção virada para o jogo desta noite em que a seleção das quinas defronta os “palanca negras” neste que é o primeiro jogo que a seleção angolana faz num campeonato mundial... [MÚSICA] em ambos os países as ruas estão cheias de telas gigantes e anunciam-se grande festas após o fim do jogo, a RDP – África tem em linha um ouvinte que vai nos falar um pouco sobre este derby da lusofonia... Alô? Está-me a ouvir? (ONDJAKI, 2014, p. 45).

O elemento épico em *Os Vivos, O Morto e o Peixe-Frito* é instaurado na trama para fazer emergir uma série de reflexões históricas, políticas e culturais, como o jogo de futebol, que pode ser analisado a partir de uma instância simbólica de poder que ao mesmo tempo reúne as populações desses países, mas que remonta a uma situação histórica que advém do período colonial: Angola e seu passado de colônia de Portugal; e que hoje, apesar das circunstâncias, compete com o ex-algoz em um mundial de Copa do Mundo. Embora seja essa uma relação social assimétrica, esta questão, no âmbito teatral, pode ser vista de maneira dialética, a envolver aspectos de historicidade que colocam em contradição forma e conteúdo.

Interessante notar que a voz do locutor, na rádio, cita o episódio do jogo como um “derby da lusofia”, tirando o peso colonial que poderia configurar nesta relação. Entre-

tanto, ao longo da peça, configura-se uma relação de atrito – e não de naturalidade em relação ao imigrante, sobretudo o africano, uma vez que

A resistência ao racismo perpetrado pelos europeus é parte da herança histórica e cultural e da memória coletiva do povo Africano. Talvez essa história traga medo às mentes dos europeus que, como os povos Africanos, tenham uma memória cultural coletiva. Talvez seja por isso que há a necessidade de continuar o processo de aculturação em curso através da colonização e neo-colonização das mentes Africanas (e as mentes de outros povos marginalizados) (DOVE, 2017, p. 18).

Nas palavras de Pasta Junior (2001, p 13), quando ‘inteiramente historicizadas e desprovidas de seus conteúdos normativos, as categorias fundamentais dos gêneros poéticos tornam-se dialéticas em um sentido radical, isto é, assimilam-se inteiramente ao regime da contradição’. Fato este que justifica forma e conteúdo estarem em contradição na peça de Ondjaki, tornando-se não um problema, mas uma questão necessária, capaz de exemplificar que as relações sociais e históricas estão coadunadas a partir do conteúdo concebido por uma forma, a qual é literária.

Quanto ao peixe-frito, torna-se, nesse panorama, um componente simbólico no que tange o desejo de comê-lo como petisco, e a sua ausência revela uma impossibilidade às materialidades simples do cotidiano, mas que, para além disso, evoca, dentro de si, uma imagem esperançosa, quando, no final, Mina e J. J. Mouraria sobem no terraço do prédio e, inesperadamente, acham caixas com peixe-seco:

J. J. MOURARIA:

[...] Mas que caixas são essas?

MINA:

Que cheiro é esse?

(OBSERVAM. HÁ PEIXE SECO ESPALHADO PELO CHÃO).

J. J. MOURARIA:

Peixe seco, e é do bom!

MINA:

A sério...? É peixe seco?

J. J. MOURARIA (PEGANDO NALGUNS [SIC] POSTAS):

É peixe-seco, sim... Que estranho, é muito bom, está bem conservado... [...] Estava todo mundo triste lá embaixo por que não havia peixe frito, se calhar devíamos ir lá levar este peixe. [...] E nós sem querer aqui, já no fim do dia, longe de todos... Encontrámos o peixe seco. [...] E é a própria vida que nos esconde o peixe frito e nos dá de presente um monte de peixe seco! (ONDJAKI, 2014, pp. 232-235).

Essa esperança salientada ao fim da peça parece demonstrar um desejo utópico e promissor do autor, perante as vidas africanas e imigrantes dentro deste contexto. As últimas palavras de J. J. Mouraria ecoam como metáfora desse desejo. Delouya, em “Imigração, tempo e esperança” (2017, p. 78), discorre que “a migração, a emigração e a imigração denotam um deslocamento geográfico e demográfico, o sujeito instalando-se em um novo e diferente meio cultural”. O autor amplia seu pensamento configurando que “a partir de vivências próprias que remontam aos períodos de migração, [...] para continentes, culturas e línguas dife-

rentes”, os indivíduos percorrem um “duplo movimento”, manifeste-se ele na condição de “privilegiado – o que não quer dizer que seja livre de dores –, de posição de estrangeiro, de frescor de abertura sobre novas e infundáveis possibilidades de inserção” ou na condição “mais penos[a], e igualmente, e talvez mais duradour[a], de luto, entre nostalgia e desenlace das origens” (DELOUYA, 2017, p. 79). Todavia, os destinos singulares de cada imigrante “dependem e são intrincados no contexto cultural particular ao qual se imigra, assim como carregam as marcas específicas de inserção no contexto cultural do meio do qual se emigrou” (DELOUYA, 2017, p. 79).

Tais destinos singulares são pontuados na peça, em especial na construção dos personagens, que exibem suas similaridades e diferenças em solo português. A partir de suas vivências, distintas pessoas comungam o hoje na pátria do colonizador e, quiçá, a africanidade ou o sentido de africanidade presente em distintas etnias e realidades contra identificações quando a experiência comungada é a do estrangeiro.

Comunitarismo cultural

De acordo com o professor Benjamin Abdala Junior (2003) e (2016), os países de língua oficial portuguesa podem ser vistos ou aproximados pela possibilidade de constituírem blocos comunitários no contexto da contemporaneidade. Assim, fatores como a língua, a colonização portuguesa e as marcas culturais que os reúnem e os aproximam, podem os colocar em uma mesma rede comunitária:

Entendemos que esses países ibero-americanos e, mesmo ibero-afro-americanos, reúnem condições, na atualidade para a constituição de um bloco comunitário, que, ao lado de outros, mais restritos ou abrangentes, poderão vir a reunir condições de colocar li-

mites às assimetrias imperiais dos fluxos culturais (ABDALA JR, 2016, p. 248).

Em *Os Vivos, O Morto e Peixe-Frito* o encontro na “capital lisboeta de frios e tanta africanidade” (ONDJAKI, 2014, p. 12), entre os personagens africanos dos países de língua oficial portuguesa, dá-se em um contexto histórico e cultural de globalização. Nesse panorama, é dentro de um contexto social metropolitano e capitalista que essas personagens vão formando na peça uma espécie de comunidade cultural. Se nas palavras de Abdala Junior (2016) é possível, dada as condições históricas, culturais e sociais, formar redes comunitárias a partir das mesmas experiências que se voltam ao período de colonização, a criação dramática de Ondjaki perspectiva essa relação de maneira bastante interessante:

TITONHO [PARA O SEGURANÇA]

Meu amigo, dê-me só licença [TENTANDO ENTRAR] que estou aqui com a minha prima Mana São.

SEGURANÇA

[ESPANTADO] Sua prima?!, mas você acabou de a conhecer...

TITONHO

Nós, africanos, aqui na Europa, somos todos primos. De qualquer modo está muito frio aqui fora, deixe-me lá ficar junto da minha prima (ONDJAKI, 2014, p 10).

Em sua fala, Titonho (personagem cabo-verdiano) revela aspecto de familiaridade desses sujeitos, unidos dentro de uma perspectiva coletiva e africanizada. Portanto, não são personagens que perpetuam uma individualidade livre e autônoma como no drama burguês, e sim dentro de uma

perspectiva coletiva e comunitária, já que se identificam a partir de uma mesma situação histórica e contemporânea das migrações, aproximando-se de uma construção teatral épica. Além disso, a fala do personagem corrobora com a afirmação de Abdala Junior (2016) no que se relaciona ao bloco comunitário que impõe “limites às assimetrias imperiais dos fluxos culturais” (p. 248).

TITONHO

Não, no jogo... ... O meu falecido compadre, ele adorava futebol [PAUSA, VOZ TRISTE], estava tão contente com este jogo de Angola – Portugal, logo tinha que vir a falecer um dia antes.

J. J. MOURARIA

[PARA TITONHO] Tenha calma, Titonho... O que agora devemos realmente providenciar, e foi muito bem lembrado aqui pelo amigo Manguimbo, é uma comemoração do pré e do pós jogo internacional... A comunidade deve celebrar umas horas antes porque nunca se sabe o que poderá vir a acontecer depois... (ONDJAKI, 2014, p. 23).

Nesse trecho aparece, novamente, a ideia coletiva que reúne a comunidade dos PALOP em Portugal. Trata-se, portanto, de uma comunidade cultural que se forma e que traz em evidência as vozes sociais unidas pela diferença, contudo, em uma mesma rede comunitária e social. O teatro de Ondjaki nos faz refletir sobre questões históricas e culturais, mostrando as relações entre atores sociais dentro de um sistema (capitalista), e dentro de um contexto contemporâneo e de globalização. De modo que tais teias de processos “criam, multiplicam, estendem e intensificam interdependências e intercâmbios à escala mundial enquanto, ao

mesmo tempo, encorajam nas pessoas uma consequência crescente de ligações cada vez mais profundas entre o local e o longínquo” (STEGER, 2006, p. 22).

O texto dramático aqui exposto torna-se fundamental para pensarmos tanto na história como na cultura africanizada em Portugal. Mostrando que essas relações não estão fechadas a um determinado contexto territorial, mas que “escorregam” em aspectos supranacionais que envolvem tanto o problema social e o motivo das migrações, como a problematização da vida material em um contexto capitalista. Portanto, é dentro do âmbito dialético entre vida social e obra de arte que se encontra a formalização desta escrita literária, que perspectiva um processo colonial ao momento contemporâneo. Iná Camargo Costa observa que, ao contrário do dramático, o “princípio épico não exige sujeitos, heróis, nem muito menos ação dramática (podendo também tê-los e mais de um numa mesma peça) quando o objetivo do dramaturgo é contar uma história ou fragmentos de histórias (flagrantes da vida) no palco” (1989, p. 9).

O teatro de Ondjaki adentra a situação da vida dos imigrantes dos PALOP na capital “lisboeta”, fazendo-nos repensar sobre a situação histórica do colonialismo português em África, estando esse elemento por trás do argumento da peça que, tem como cerne as migrações no contexto contemporâneo. Além disso, torna-se evidente a problemática participação e integração social destes sujeitos no território, o que também revela outra possibilidade de leitura imbricada a esses fatores, como o comunitarismo cultural. Abdala Junior (2016) observa que “as articulações comunitárias podem ser de muitas ordens e politicamente nos parece importante relevar que o mundo atual é de fronteiras múltiplas e identidades plurais, seja numa perspectiva individual ou nacional” (ABDALA JR, 2016, p. 253).

É cômico, pois, que as articulações comunitárias na peça se deem ou pela fila no edifício Migração-Com-Fronteira, ou pelo jogo de futebol entre Portugal e Angola, ou pelo desejo de comer peixe-frito, ou até mesmo pela vontade de tomar uma gelada:

J. J. MOURARIA

Bem... Senhor Mário... [HESITA, MAS ACERTA NO NOME] Rombo... Senhor Mário Rombo... Como é do conhecimento familiar do senhor e da senhora sua esposa...

QUIM

E do tio!...

J. J. MOURARIA

E do senhor Tio... [...] Como é do vosso conhecimento, há algum tempo que a vossa filha...

QUIM

E sobrinha...

J. J. MOURARIA

Ia mesmo dizer... Vossa filha e sobrinha... Coincide numa aproximação afetiva com a minha pessoa aqui presente.

QUIM

Seja objetivo, jovem, seja objetivo sem resvalar para mais dicionarismos.

J. J. MOURARIA

É nesta sequência que eu venho aqui confessar... ou melhor, dizer... ou até, informar... [...] Que as coisas evoluíram para outro estágio.

QUIM

Estágio?!

MÁRIO ROMBO

Hummm...!

J. J. MOURARIA

A bem dizer, nem tenho bem a certeza se a vossa filha já vos terá comunicado... Mas parece que temos que ser corajosos, e enfrentar a situação com serenidade.

QUIM [PREOCUPADO]

Isso, jovem, diga lá o que você tem a dizer.

MINA

Pai, o Jota tem razão. A situação é muito mais séria do que vocês pensam...

J. J. MOURARIA

É que estou nervoso devido ao jogo de Angola com Portugal...

MINA

Ó Jota, caramba, um pouco mais de coragem... Todo mundo já percebeu que eu tou grávida...! (ONDJAKI, 2014, pp. 83-84).

Em tom hilárico, J. J. Mouraria, sem coragem para revelar a verdade da gravidez, deixa a todos confusos, utilizando-se de expressões pouco usuais diante da comunidade cultural dos PALOP – tanto o é que o tio Quim pede para que o personagem pare de usar “dicionarismos”. Cabe a Mina, a grávida, revelar a situação – utilizando-se ela de expressão coloquial como “tou”, encurtando o discurso “enrolador”. Esta é uma, entre tantas outras situações da peça, que demons-

tra como a capital lusitana se torna um verdadeiro “prolongamento” dos PALOP, ainda que o encontro das personagens demonstre confusões e desencontros causados por dificuldade ao se estabelecer a comunicação, demarcando-se a diversidade da língua portuguesa e da comunidade na qual ela se insere.

O edifício e a emigração podem ter fronteiras, mas os africanos, não. No plano utópico de Ondjaki, em *Os vivos, o morto e o peixe-frito* distintos destinos se cruzam porque ultrapassam as linhas divisórias do colonizador: os colonizados se encontram em suas plurais identidades, porque ali construíram suas realidades. As plurais identidades dividem-se em “nacional” e a que pode ser, de fato, construída/assumida, de modo que nascem no “entrelugar” pontuado por Bhabha em *O local da cultura* (1998) e por Hall em *Da diáspora: identidades e mediações culturais* (2003). Nesse espaço, marcado pelo hibridismo cultural, a relação é de troca, cumplicidade e afeto, onde desejos individuais e coletivos são comungados.

A peça de Ondjaki traz à cena a vivência dos imigrantes africanos em Portugal a partir da compreensão de teias comunitárias, proporcionando experiências intersubjetivas e coletivas, gerando situações de alteridade. Assim que, no desenho da fronteira criada pelo europeu, e que já não é fronteira quando vivenciada pelo estrangeiro, não há relações fixas, pois são manifestadas por indivíduos de culturas e identidades fragmentadas, distintas. Ali, no lugar movediço, é que se dão as relações entre os personagens.

Não apenas em *Os vivos, o morto e o peixe-frito*, mas no toda da literatura de Ondjaki, a palavra nos faz refletir sobre temas como a multiciência étnica, cultural, social e política de uma Angola livre, mas que ainda detém problemas múltiplos advindos de um processo de desigualdades sociais oriundas da colonização, e que faz-se

necessário enfrentar. Na epígrafe de seu romance *Bom dia Camaradas* (2014), Ondjaki recupera a escrita de Carlos Drummond de Andrade, a qual gostaríamos de encerrar este artigo: “E, tu, Angola: / “Sob o úmido véu de raivas, queixas e humilhações, / Advinho-te que sobres, vapor róseo, expulsando a / treva noturna”.

Considerações finais

Nesse artigo, propusemos estabelecer e analisar a peça de Ondjaki dentro de uma perspectiva histórica, que envolve alguns aspectos do teatro e da literatura angolana. Ondjaki é um dos autores mais importantes da literatura angolana contemporânea, e está, cada vez mais, sendo estudado no campo dos estudos literários do Brasil. Sua obra envolve uma literatura que repensa o modo de organização da sociedade angolana pós-colonial, partindo de uma ferida histórica, a qual envolve a colonização portuguesa.

Assim, é cada vez mais importante trazer à tona, para o campo dos estudos literários brasileiros, a literatura angolana, que tem tanto a nos dizer não só pelo diálogo existente e profundo com a literatura brasileira, mas pelo modo de pensar os impactos e os efeitos do colonialismo português nesses territórios. A problematização feita por essas literaturas deve ser amplamente divulgada e trabalhada, não só na sala de aula dos cursos de Letras do Brasil, mas também no ensino básico de literatura das escolas públicas e privadas.

Dito isto, pensar o texto teatral dentro de uma perspectiva histórica nos trouxe, novamente, ao diálogo fecundo e existente entre literatura e vida social, ou arte e sociedade. Tanto pelos modos de integração e percepção da arte a partir de um contexto histórico quanto a problematização de uma estrutura social dentro da forma literária.

O teatro épico de Bertolt Brecht é uma

vigorosa forma teatral, não só pelo modo de organização artística que toca e problematiza a ferida sistêmica do mundo capitalista, mas, também, pela maneira com que historiciza as relações sociais, mostrando o que estão por trás delas. Em Angola, podemos verificar uma intertextualidade, bastante rica, entre Brecht e Pepetela, que recorreu ao teatro épico para problematizar o contexto da independência de Angola, bem como os múltiplos conflitos e as múltiplas relações sociais, étnicas, culturais e políticas dentro do contexto angolano. Seu texto dramático nos faz refletir sobre o intenso processo colonial naquele território, e os inúmeros conflitos que se desenvolveram a partir dali. Não obstante, Angola é um país de intensa diversidade e de complexas relações históricas e culturais, nas quais é necessário de termos de longo estudo à sua compreensão.

O teatro de Ondjaki problematiza o contexto da vida material pós-colonial dos imigrantes africanos em Portugal, mas, igualmente, demonstra a formação de redes comunitárias que se fundem nesse contexto. Além disso, sua escrita nos faz pensar em uma língua portuguesa descolonizada e amplamente africanizada, o que revela uma riqueza cultural gigantesca.

Por fim, salientamos a importância da literatura de Ondjaki, que de modo poético nos faz refletir sobre a multiciência étnica, cultural, social e política de uma Angola livre, mas que ainda detém problemas múltiplos advindos de um processo de desigualdades sociais oriundas da colonização.

Referências

ABDALA JR., Benjamin. Comunitarismo Literário-Cultural e a Globalização: os países de língua portuguesa. *Journal of Lusophone Studies*, Autumn, 2016. Disponível em: <file:///C:/Users/Edu/AppData/Local/Temp/122-Article%20Text-438-1-10-20161127.pdf>

_____. De Vãos e Ilhas: literatura e Comunitarismos. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.

AMÂNCIO, Iris Maria da Costa. A corda: um convite a pensar. In: _____. Portanto... Pepetela. Org. de Rita Chaves e Tania Macêdo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009, pp. 249-254.

BHABHA, Homi K. O local da cultura. Trad. Myriam Avila, Eliane Reis e Glaucê Gonçalves. Belo Horizonte: EdUFMG, 1998.

BENJAMIN, W. Obras escolhidas vol. I: Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1996.

CHAVES, Rita. Pontos para um estudo comparativo sobre aspectos e problemas da Literatura em Angola e Moçambique. In: Estudos Comparados Teoria Crítica e Metodologia. Org. de Benjamin Abdala Junior. Cotia: Ateliê Editorial, 2014.

CLIFFORD, J. Las diásporas. In: _____. Itinerarios transculturales. Barcelona: Gedisa, 1999.

COSTA, Iná. A Comédia desclassificada de Martins Pena. In: *Trans/Form/Ação*, São Paulo, n. 12, pp. 1-22, 1989.

FLORY, Alexandre Villibor. Literatura e Teatro: encontros e desencontros formais e históricos. *Revista JIOP*, n. 1, Departamento de Letras Editora, 2010. Disponível em: http://www.dle.uem.br/revista_jiop_1/artigos/villibor.pdf, acesso em 10 jan. 2023.

HALL, Stuart. Da diáspora: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: EdUFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HILDEBRANDO, Antonio Barreto. A revolta da casa dos ídolos: a nação em cena. [Dissertação de Mestrado]. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 1996.

_____. O épico no teatro: entre os escombros da quarta parede. [Tese de Doutorado]. Niterói: UFF, 2000.

MBEMBE, A. Sair da Grande Noite: ensaio sobre a África descolonizada. Petrópolis: Vozes, 2019.

MOURA, Christian. A metateatralidade intercultural no teatro contemporâneo angolano: O cego e o paralítico, A órfã do rei, As formigas. [Tese de Doutorado]. Belo Horizonte: UFMG, 2016.

_____. Tecendo a Corda da Cena Angolana – Notas sobre a História e Historiográfica do teatro angolano nos anos 1970. Revista de Humanidades e Letras, v. 4, n. 1, 2018. Disponível em: <http://www.capoeirahumanidadeseletras.com.br/ojs-2.4.5/index.php/capoeira/article/viewFile/111/106>, acesso em 25 jun. 2023.

MUNANGA, Kabengele. África - Trinta anos de processo de independência. Revista USP, n. 18, pp. 100-111, 1993.

KWAME, Nkrumah. Le Consciencismo: Philosophie et Idéologie pour la décolonisation et le développement. Trad. de Jospin, Paris: Payot, 1964.

ONDJAKI. Bom dia Camaradas. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

_____. Os Vivos, O Morto e Peixe-Frito. Rio de Janeiro: Pallas, 2014.

PASTA JR., José Antonio. Trabalho de Brecht: breve introdução ao estudo de uma classicidade contemporânea. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2010.

PEPETELA. A Corda. 2 ed. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1980.

_____. Mayombe. Luanda: UEA, 1980.

ROSENFELD, A. O teatro épico. 3 ed. São Paulo: Edusp/Unicamp/Perspectiva, 1997.

SZONDI, P. Teoria do drama moderno [1880-1950]. Trad. de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

TCHEKHOV, Anton P. Teatro II: As três irmãs. O Jardim das cerejeiras. São Paulo: Editora

Veredas, 2003.

VALENTIM, Jorge. Do Rádio ao Palco: a experiência rapsódica do Teatro de Ondjaki. Revista Metamorfoses, v. 14, n. 2, 2018. Disponível em: <file:///C:/Users/Edu/AppData/Local/Temp/17995-40290-1-SM.pdf>, acesso em 13 fev. 2023.

Submissão: maio nde 2023.

Aceite: setembro de 2023.