Fronteiras do Pensamento

linguagens, cultura e transformações

organizadores Renan Dalago | Altamir Botoso | Breno Maia organizadores



editora COLETIVO CINEFÓRUM

FRONTEIRAS DO PENSAMENTO: LINGUAGENS, CULTURA E TRANSFORMAÇÕES

ORGANIZAÇÃO
Renan Dalago
Altamir Botoso
Valdon Breno da Silva Maia

1ª edição – 2026 | Livro Digital

Os capítulos que integram este livro são resultantes das pesquisas, conferências e debates apresentados e amadurecidos durante o **6º Cine-Fórum UEMS: Cinema, Letras, Arte, Sociedade e Debate,** realizado entre 20 e 22 de maio de 2026.
A seleção, avaliação por pares e curadoria dos textos que compõem este volume contaram com o rigor e a colaboração dos comitês acadêmicos e organizadores do evento.

COORDENAÇÃO GERAL
Dr. Altamir Botoso – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul
Dr. André Rezende Benatti – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul
Me. Renan Dalago – Universidade Federal de Goiás
Me. Murilo de Castro – Universidade Estadual do Paraná

PROFESSORES RESPONSÁVEIS
Dr. Altamir Botoso – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul
Dr. André Rezende Benatti – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul

COMISSÃO ORGANIZADORA DO EVENTO
Dr. Altamir Botoso – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Brasil
Dr. André Rezende Benatti – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul
Dra. Angela Maria Meili – Universidade Federal do Rio Grande
Dra. Aline Saddi Chaves – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul
Me. Murilo de Castro – Universidade Estadual do Paraná
Me. Renan Dalago – Universidade Federal de Goiás
Dra. Tatiana Alvarado Teodorika – Universidad Rey Juan Carlos (Madrid) / Miembro de número de la Academia Boliviana de la Lengua
Me. Victor Finkler – Universidade Federal do Paraná

COMITÊ CIENTÍFICO
Dra. Adriana Kivanski de Senna – Universidade Federal do Rio Grande
Dra. Adriana dos Reis Silva – Universidade Estadual de Minas Gerais
Dra. Andreia Oliveira – Universidade de Aveiro
Dra. Alessandra Gomes da Silva – Instituto Nacional De Educação de Surdos
Dr. Adail Ubirajara Sobral – Universidade Federal do Rio Grande – FURG
Dr. Adair Marques Filho – Universidade Federal de Goiás
Dra. Alejandra Bottinelli Wolleter – Dep. de Literatura, Universidad de Chile
Dra. Alessandra Avila Martins – Universidade Federal do Rio Grande
Dr. Aldo Victorio Filho – Instituto de Artes da UERJ
Dr. Alessandro Felippe – Universidade Federal de Santa Maria
Dra. Aline Saddi Chaves – Aliança Francesa / French Alliance
Dr. Altamir Botoso – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul
Dr. Alex Sandro Martoni – PUC Minas
Dr. André Rezende Benatti – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul
Dr. André Fontan Köhler – Universidade de São Paulo
Dra. Ana Beatriz Barbosa de Souza – Universidade Federal de Goiás
Dra. Ana Maria da Silva – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Dra. Ana Valéria de Figueiredo – Instituto de Artes
Dr. Antonio Marcio da Silva – University of Essex, Reino Unido
Dra. Bianca Sena Gomes – Universidade Federal de Viçosa
Dra. Carmem Gessilda Burgert Schiavon – Universidade Federal do Rio Grande
Dra. Clara Raquel Gonçalves Pinto – Universidade de Lisboa
Me. Cristiano de Oliveira Sousa – Universidade Federal de Goiás
Dra. Daniela de Paula Gomes – Universidade de São Paulo
Dr. Diego Paleólogo – Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Dra. Divina Mendes Chagas – Universidade Federal de Mato Grosso
Me. Dyone Alves de Oliveira – Universidade Federal do Tocantins
Dr. Eduardo Ferraz Felippe – Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Dra. Elaine Cristina Rodrigues Aguiar – Universidade Federal do Tocantins
Dra. Eliana da Silva Tavares – Universidade Federal do Rio Grande
Dra. Eliane Marquez da Fonseca Fernandes – Universidade Federal de Goiás
Dra. Elisa Mattos – Universidade Federal de Viçosa
Dr. Ernani Cesar de Freitas – Universidade Federal do Rio Grande
Dra. Francieli Matzenbacher Pinton – Universidade Federal de Santa Maria
Dr. Francisco Pereira Smith Júnior – Universidade Federal do Pará
Dr. Freddy Studart de Souza Brasil – Universidade Estácio de Sá
Dr. Guilherme Alves da Silva – Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Me. Haydeé Bascopé Guzmán – Universidad Mayor de San Andrés, Bolívia
Dra. Jessica Falconi – Universidade de Lisboa
Dr. João Luis Pereira Ourique – Universidade Federal de Pelotas
Dr. João Pedro Wizniewsky Amaral – Universidade Federal de Santa Maria
Dr. José Carvalho Vanzelli – Universidade Federal do Paraná
Dra. Juara Castro da Conceição – Universidade Federal de Goiás
Dra. Julia Barroso da Silveira – Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Dra. Julia Carolina do Nascimento Ourique – UERJ / Université Paris 8
Dra. Julia Merino – Universidad Autónoma de Madrid
Dra. Juliana Maria Lanzarini – Universidade Federal do Rio de Janeiro
Dra. Juliana Santana de Almeida – Universidade Federal do Tocantins
Dra. Lara Lima Satler – Universidade Federal de Goiás
Dr. Lucius Provase – Universidade de São Paulo
Dra. Lis Yana de Lima Martinez – Universidade Federal do Rio Grande
Dra. Luciana Ferrari Montemezzo – Universidade Federal de Santa Maria
Dra. Luciana Paiva Coronel – Universidade Federal do Rio Grande
Msc. Luciana Uhren Meira Silva – Faculdade do Litoral Sul Paulista
Dra. Luzia Gomes Ferreira – Universidade Federal do Pará
Dra. Mar Garrido Román – Universidad de Granada, Espanha
Dra. Maria Luisa Jimenez – Universidade Estadual de Londrina
Dr. Marcelo de Trói – Escola de Artes, Ciências e Humanidades da USP
Dra. Mariana de Almeida Ferreira – Universidade Federal de Minas Gerais
Dra. Marina Chiara Legroski – Universidade Federal do Paraná
Dra. Marina Mapurunga de Miranda Ferreira – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Dra. Marilande Martins Abreu – Universidade Federal do Maranhão
Dra. Mayara Roberta Martins – Universidade Federal do Rio Grande
Me. Murilo de Castro – Universidade Estadual do Paraná
Dra. Monica Chagas da Costa – Universidade Federal de Santa Maria
Dra. Márcia Farsura de Oliveira – Universidade Federal de Viçosa
Dra. Natália Gonçalves de Souza Santos – Universidade Federal de Viçosa
Dr. Nélio Ribeiro Moreira – Universidade Federal do Pará
Dra. Niura Aparecida Legramante Ribeiro – UFRGS
Dra. Patrícia Marcuzzo – Universidade Federal de Santa Maria
Dr. Pedro Henrique Cremonez Rosa – Universidade Estadual de Londrina
Dra. Rejane de Souza Ferreira – Universidade Porto Nacional
Dra. Regina Pires de Brito – Universidade Presbiteriana Mackenzie
Me. Renan Dalago – Universidade Federal de Goiás, Brasil
Dra. Rita de Cássia Grecco dos Santos – Universidade Federal do Rio Grande
Dr. Rodrigo Daniel Levoti Portari – UEMG / UFMT
Dra. Rosane Maria Cardoso – Universidade de Caxias do Sul / UNISC
Dr. Samuel Ponsoni – Universidade do Estado de Minas Gerais
Dra. Sandra Mara Stroparo – Universidade Federal do Paraná
Dra. Sara Regina Scotta Cabral – Universidade Federal de Santa Maria
Dra. Silvana Schwab do Nascimento – Universidade Federal do Rio Grande
Dra. Tatiana Keller – Universidade Federal de Santa Maria
Dra. Teresinha Barachini – Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Me. Victor Finkler – Universidade Federal do Paraná, Brasil
Dr. Vilso Junior Santi – Universidade Federal de Roraima
Dr. Welton Pereira e Silva – Universidade Federal Fluminense
Dr. Wilson Rogério Penteado Júnior – UFRB
Me. Ítalo José de Medeiros Dantas – Universidade Feevale e UEMG

REALIZAÇÃO
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul
Programa de Pós-Graduação em Letras da UEMS
Núcleo de Ensino de Línguas da UEMS
Coletivo Cine-Fórum
Revista PELICULA

Copyright © 2026 **Editora Coletivo Cine-Fórum**

Fronteiras do pensamento:
linguagens, cultura e transformações

1ª edição – 2026 | Livro Digital (PDF)
ISBN: 978-65-83315-20-5

Organização
Renan Dalago
Altamir Botoso
Valdon Breno da Silva Maia

Revisão Final
Victória Nantes Marinho Adorno

Diagramação e Projeto Gráfico
Breno Maia e Renan Dalago

Capa
Renan Dalago

Editora Coletivo Cine-Fórum
www.editoracoletivocineforum.com.br

NOTA EDITORIAL

Esta obra reúne capítulos selecionados a partir das contribuições apresentadas no 6º Cine-Fórum UEMS: Cinema, Letras, Arte, Sociedade e Debate, organizados em eixos temáticos que refletem a proposta editorial desta publicação. Os textos passaram por rigoroso processo de seleção e preparação editorial, compondo uma coletânea voltada à difusão do conhecimento científico, cultural e artístico, bem como à promoção do diálogo entre diferentes perspectivas e áreas do saber. Trata-se de uma publicação digital da Editora Coletivo Cine-Fórum, cuja seleção de trabalhos foi conduzida por seu Conselho Editorial mediante avaliação cega por pares, sem o uso de Inteligência Artificial. As ideias, os conceitos, os dados, as opiniões e os textos apresentados nos capítulos desta obra, bem como sua exatidão, revisão ortográfica e adequação às normas técnicas, são de exclusiva e total responsabilidade de seus respectivos autores, não refletindo necessariamente a opinião do Conselho Editorial ou da Editora Coletivo Cine-Fórum.

Todos os direitos editoriais sobre a coletânea reservados à EDITORA COLETIVO CINE-FÓRUM
marca registrada
Goiânia, Goiás
editora@coletivocineforum.com
www.editoracoletivocineforum.com.br

Visando à inclusão e à ampla difusão do conhecimento, esta publicação digital possui suporte para navegação por leitores de tela e softwares de tecnologia assistiva desenvolvidos para pessoas cegas ou com baixa visão.

OPEN ACCESS
LIVRO DIGITAL GRATUITO
LICENÇA E ACESSO ABERTO

Esta obra é de acesso aberto. É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e autoria e respeitando os termos da Licença Creative Commons Atribuição
Não Comercial 4.0 Internacional (CC BY-NC 4.0)

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Fronteiras do pensamento [livro eletrônico] : linguagens, cultura e transformações / organização Renan Dalago, Altamir Botoso, Valdon Breno da Silva Maia. -- 1. ed. -- Goiânia, GO : Coletivo Cine-Fórum, 2026.
PDF

Vários autores.
ISBN 978-65-83315-20-5

1. Antirracismo - Brasil 2. Cultura afrobrasileira 3. Linguística 4. Literatura 5. Multiculturalismo na literatura 6. Resistência I. Dalago, Renan. II. Botoso, Altamir. III. Maia, Valdon Breno da Silva.

26-411839.0 CDD-B869.8

Índices para catálogo sistemático:

1. Miscelânea : Literatura brasileira B869.8

Livia Dias Vaz - Bibliotecária - CRB-8/9638

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

A EDUCAÇÃO ANTIRRACISTA NO COMBATE À VIOLÊNCIA ESCOLAR: UMA PROPOSTA SOCIOINTERACIONISTA DE INTERVENÇÃO DIDÁTICA A PARTIR DO GÊNERO CHARGE
Por: Maurício da Serra Silva; Maysa de Pádua Teixeira Paulinelli 11

A EMANCIPAÇÃO DA MULHER: UMA ANÁLISE DA OBRA "A MULHER MODERNA – TRABALHOS DE PROPAGANDA" DE JOSEFINA ÁLVARES DE AZEVEDO
Por: Aila Patricia do Carmo da Silva; Maria Durcilene Freitas Corrêa 23

A POESIA ERÓTICA DE REGINE LIMAVERDE: CORPO, LINGUAGEM E TRANSGRESSÃO
Por: Antônio Marques Pereira Filho 37

A POÉTICA DA INVISIBILIDADE: O LUTO DESAUTORIZADO EM 'MORTE E VIDA SEVERINA' COMO CRÍTICA À HIERARQUIA SOCIAL DA PERDA
Por: Natália Fonseca Oliveira Carvalho 53

A POLISSEMIA EM *DEU QUEIMADA NO CERRADO* (2011), SOB A ÓTICA DA TEORIA DO EFEITO ESTÉTICO
Por: Geovana Helena Guedes; Nismária Alves David 69

A PRODUÇÃO DISCURSIVA DA *CRIANÇA-MENINA*: MATERNIDADE COMO DESTINO NA INFÂNCIA VIOLENTADA
Por: Ana Beatriz Silva Brandão 81

A RELAÇÃO ENTRE A PINTURA E A POESIA DE E.E. CUMMINGS: O TRABALHO ECFRÁSTICO
Por: Laura Moreira Teixeira 95

ALGUMAS RELAÇÕES DIALÓGICAS NO ROMANCE HISTÓRICO: *NASSAU: SANGUE E AMOR NOS TRÓPICOS*
Por: Levi Araújo Silva; Wagner José Maurício Costa 108

ANÁLISE DA VISUAL NOVEL ENQUANTO EVOLUÇÃO DE GÊNERO LITERÁRIO: DESENVOLVIMENTOS, ELEMENTOS DE NARRATIVA E MIDIALIDADE
Por: Rafaela Gonçalves Oliveira; Fabian Quevedo da Rocha 125

ANTÍGONA: UMA VOZ DISSONANTE CONTRA A AUTOCRACIA
Por: Júlia Graziela da Silva dos Santos; e Wagner Corsino Enedino 142

CLARICE LISPECTOR PODE ENSINAR MATEMÁTICA? UM RELATO SOBRE PRÁTICAS PEDAGÓGICAS DESENVOLVIDAS A PARTIR DA LENDA *COMO NASCERAM AS ESTRELAS*
Por: Cristiane Winkel Elert; Rafael Montoito 152

***CONDENADOS CORPOS NEGROS*: REPRESENTAÇÕES MASCULINAS NA ESCRITA DIASPÓRICA E DECOLONIAL DE ANTONIO CARLOS PETEAN**
Por: Deivide Almeida Ávila; Ozana Sacramento 164

DISCURSOS DE RESISTÊNCIA FEMININA NA LITERATURA NEGRA
Por: Ana Maria Urquiza de Oliveira 174

DO ROMANCE AO FILME: TRANSPOSIÇÕES NARRATIVAS EM *A MULHER DO TENENTE FRANCÊS*
Por: Débora Mayara Rambo Rassele; Gerson Luís Trombetta 189

***FLORES PARA ALGERNON, AD HOMINEM* PARA CHARLIE: ESTEREÓTIPOS E ESTIGMAS COMO RECURSOS DE ATAQUE**
Por: Laura Lopes da Silva 204

IMAGENS E PALAVRAS DA MEMÓRIA EM *TE DOU MINHA PALAVRA*, DE NOEMI JAFFE
Por: Ana Paula Saffe Mendes 216

INTERARTES: CONVERGÊNCIAS ENTRE PINTURA E POESIA NA TESSITURA DA SOLIDÃO
Por: Fabiana Maceno Domingos Pedrolo 232

INTERMIDIALIDADE E RESSIGNIFICAÇÃO DA MEMÓRIA NA ADAPTAÇÃO DE "VENHA VER O PÔR DO SOL", DE LYGIA FAGUNDES TELLES
Por: Karinny Pereira Matias; Elizete Albina Ferreira 242

LETRAMENTO LITERÁRIO E LITERATURA AFRODESCENDENTE: EMBASAMENTOS TEÓRICOS PARA UMA EDUCAÇÃO ANTIRRACISTA
Por: Tatiane Cordasco Penkal Burnagui; Angela Maria Hoffmann Walesko 253

LITERATURA EM TEMPOS DE COLONIALISMO: NARRATIVAS ACERCA DA COLONIZAÇÃO NO MUNICÍPIO DE LÁBREA, NO RIO PURUS E SUAS IMPLICAÇÕES CULTURAIS
Por: Maria Alice Azevedo de Albuquerque; Helio Rocha 263

LOGOS, ETHOS E PATHOS NA CONSTRUÇÃO DISCURSIVA DAS IMAGENS PÚBLICAS NO JULGAMENTO DE JOHNNY DEPP E AMBER HEARD
Por: Rayssa Fonseca Custódio; Maria Silvia Rodrigues Alves 277

NOTÍCIAS EM FOCO: PROPOSTAS DE PRODUÇÃO DE TEXTO LÚDICAS E CRIATIVAS
Por: Nickolas Marques de Andrade; Valéria Bussola Martins 292

O MITO E O NOME: A INTERTEXTUALIDADE ENTRE A JORNADA DE PERSEU E PERCY JACKSON
Por: Gabrielle Cardoso Alaniz; Lis Yana de Lima Martinez 306

QUANDO O SERTÃO ESTÁ EM TODA PARTE: A REPRESENTAÇÃO HISTÓRICA DO ESPAÇO EM *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*
Por: Everton Luís Teixeira 316

TRAMAS DA MEMÓRIA: PRIMEIROS PASSOS DE UMA INVESTIGAÇÃO NO MUSEU DA PESSOA
Por: Giselly Tiago Ribeiro Amado; Nixie Lima Nogueira 332

UMA ANÁLISE DA DIMENSÃO ARGUMENTATIVA DO ETHOS HERÓICO DE SHINOBU KOCHO EM *DEMON SLAYER - CASTELO INFINITO*
Por: Pedro Saraiva dos Santos Castelo Branco 341

REGIMES POLÍTICOS: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES
Por: Júlia Graziela da Silva dos Santos; Wagner Corsino Enedino 357

O ESTUDO DA LITERATURA INDÍGENA NA EDUCAÇÃO BÁSICA: CAMINHOS PARA FORMAÇÃO MULTICULTURAL NO AMBIENTE ESCOLAR
Por: Luciane Azeredo de Souza 371

RAINHA DO LAR: UMA CONDIÇÃO FEMININA PARA ALÉM DO TÍTULO ATRIBUÍDO À MULHER
Por: Ozana Sacramento; Deivide de Almeida Ávila 381

SOBRE OS ORGANIZADORES 391

SOBRE OS AUTORES 393

APRESENTAÇÃO

A obra *Fronteiras do Pensamento:* Linguagens, Cultura e Transformações, apresenta-se como um espaço de convergência e reflexão crítica sobre a linguagem em suas mais diversas manifestações, compreendendo a cultura como um território vivo de disputas, resistências, sensibilidades e contínuas ressignificações.

Organizada a partir de uma abordagem interdisciplinar, esta coletânea reúne pesquisas rigorosas e ensaios que investigam de que maneira a palavra, o discurso, a imagem e a performance estética se articulam intimamente com as dinâmicas sociais, históricas, políticas e subjetivas da contemporaneidade e do passado. Em um tempo marcado por aceleradas mutações tecnológicas e por intensos debates em torno da justiça social e dos direitos humanos, o livro demonstra que o texto e a arte não são meros reflexos da realidade, mas instâncias ativas na constituição dos sujeitos, na produção do conhecimento e na transformação do mundo.

A trajetória analítica deste e-book inicia-se no campo da práxis pedagógica e do engajamento social, onde a educação antirracista e os multiletramentos são mobilizados para combater a violência e o preconceito no ambiente escolar. Ao tomar o gênero charge e a sua linguagem multimodal como ferramentas sociointeracionistas de intervenção e conscientização crítica, os estudos demonstram a urgência de construir currículos plurisseculares e pluriculturais. Essa busca pela emancipação desdobra-se historicamente no resgate da vida e da atuação pioneira de autoras do século XIX, com destaque para a trajetória de Josefina Álvares de Azevedo e o periódico *A Família*. Ao resgatar a luta pelo sufrágio feminino, pela instrução e pela autonomia intelectual em um Brasil patriarcal, a obra evidencia a imprensa e a literatura como trincheiras fundamentais de resistência e de conquista da cidadania.

Avançando pelos territórios da lírica e da corporeidade, a coletânea adentra a poesia de autoria feminina contemporânea, examinando a escrita de Regine Limaverde sob o viés do erotismo, da linguagem sensorial e do desejo. A investigação explicita de que modo o corpo feminino, historicamente silenciado e objetificado pelo olhar hegemônico, reconfigura-se em sujeito ativo de enunciação, transformando o texto poético em uma práxis de transgressão e liberdade. Em contraponto e complemento a essa poética do corpo, o livro propõe uma profunda incursão no lirismo social cabralino, analisando a vivência do luto desautorizado na trajetória do retirante em *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto.

Sob a luz da filosofia política e da psicologia social, o texto desvela a arquitetura de uma sociedade que hierarquiza o direito de chorar os seus mortos, evidenciando como a precariedade extrema e a repetição da violência tornam certas vidas ontologicamente invisíveis antes mesmo do seu fim.

A riqueza da experiência literária e o compromisso com a formação de leitores ganham novos contornos no estudo da literatura infantil e da estética da recepção. Ao analisar a obra *Deu Queimada no Cerrado*, de Diane Valdez, o volume demonstra como a polissemia; que transita entre a ludicidade do jogo de infância e a gravidade da devastação ecológica no bioma do Cerrado, opera como um efeito estético e formativo indispensável. A partir desse encontro entre texto e ilustração, reafirma-se a importância do leitor-criador na infância e o papel da mediação docente na construção de sujeitos mais empáticos, criativos e conscientes de seu papel ambiental e social.

O rigor analítico da coletânea estende-se igualmente às disputas discursivas que perpassam os corpos, as instituições e o poder na contemporaneidade. A partir de uma perspectiva foucaultiana e histórico-discursiva, investigam-se as práticas enunciativas mobilizadas na cena judicial em casos de extrema vulnerabilidade envolvendo a infância feminina e a violência sexual. O estudo desnuda as engrenagens de governamento e as modulações de linguagem que, sob o pretexto da proteção, reorientam moralmente a experiência da violência e impõem a maternidade como um destino inevitável, revelando as brechas e as resistências que emergem da recusa das próprias vítimas.

Na vertente dos estudos de forma, linguagem e intermedialidade, o e-book examina as fronteiras da criação poética e narrativa. A relação ecfrástica entre a pintura futurista e a poesia de E. E. Cummings expõe os limites e as potências do signo verbal e do signo visual, demonstrando como o ritmo, a tipografia e o espaço da página recriam materialmente a tridimensionalidade e o ruído do mundo moderno. De maneira análoga, o romance histórico sobre a presença holandesa no Brasil colonial é analisado à luz do dialogismo bakhtiniano, revelando a imbricação entre o registro documental, a tradição historiográfica e a invenção ficcional na construção das memórias e identidades nacionais.

A contemporaneidade dos gêneros literários é aprofundada ao mapear a evolução do romance clássico rumo às mídias digitais e interativas, com ênfase nas *visual novels*. Ao articular teorias da narrativa e da ludologia, o livro demonstra que tais mídias de terceira dimensão não eliminam a experiência da leitura, mas a expandem por meio da multimodalidade, da comunicação diegética e da agência do leitor-jogador, que passa a atuar como coautor das ramificações do enredo. Por fim, a obra ancora-se na matriz clássica

ao revisitar a tragédia *Antígona*, de Sófocles, afirmando o teatro grego como uma denúncia perene contra o arbítrio autocrático e a tirania. A postura da protagonista, ao reivindicar os ritos fúnebres sagrados e a amorosidade em oposição aos éditos inflexíveis do Estado, reafirma a primazia da dignidade humana sobre o autoritarismo.

Assim, a obra *Fronteiras do Pensamento:* Linguagens, Cultura e Transformações, consolida-se como um panorama denso, diversificado e profundamente integrado de reflexões sobre a linguagem humanizadora. Ao transitar do texto clássico às mídias digitais, da denúncia social à fruição estética, este livro convida acadêmicos, educadores, pesquisadores e leitores em geral a ultrapassarem os limites conceituais tradicionais, encontrando na leitura um instrumento permanente de indagação, renovação intelectual e engajamento transformador.

Renan Dalago

Altamir Botoso

Valdon Breno da Silva Maia

Os Organizadores

A EDUCAÇÃO ANTIRRACISTA NO COMBATE À VIOLÊNCIA ESCOLAR: UMA PROPOSTA SOCIOINTERACIONISTA DE INTERVENÇÃO DIDÁTICA A PARTIR DO GÊNERO CHARGE

Maurício da Serra Silva
Maysa de Pádua Teixeira Paulinelli

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa tem como objetivo geral desenvolver uma proposta de intervenção didática a partir do trabalho com os multiletramentos no gênero charge, no intuito de tornar os alunos do Ensino Básico leitores mais críticos e atuantes diante das problemáticas sociais surgidas em questão. No caso, propomos a temática da análise de charges antirracistas para que os discentes obtenham um conhecimento crítico, conscientizem-se de que o racismo é uma prática desumana e insustentável e, assim, cessem os atos de violência escolar motivados por condutas racistas.

Nesse viés, na contemporaneidade, não temos como não abordar uma temática que há tempos remotos causava e ainda hoje causa enormes prejuízos à construção de uma sociedade justa, equitativa, solidária e igualitária. Essa temática é a temática do racismo, que existe no nosso país desde o período colonial e ainda persiste na atualidade com a configuração de uma sociedade eurocêntrica, brancocêntrica, com uma estrutura de poder que privilegia as pessoas da etnia branca.

O racismo na sociedade brasileira, conforme explica Cavalleiro (2005), se manifesta por meio de uma lógica de segregação embasada em preconceitos e discriminações raciais presentes em diversas instituições sociais, incluindo escolas, igrejas, meios de comunicação e, principalmente, nas estruturas familiares. Essa prática não apenas representa uma violação individual, mas também, em termos coletivos, perpetua a desigualdade na vida cotidiana da população negra, onde a cor é explicitamente associada à disparidade.

Diante dessa realidade, a Educação Antirracista deve propor um currículo escolar fundamentado na interculturalidade, que promova o diálogo entre os sujeitos culturais sem subordinação e hierarquização das culturas historicamente marginalizadas. Esse diálogo deve ser horizontal, orientado pelo amor e respeito ao outro, conforme preconizado por Freire (1987). Essa abordagem não apenas permite a equidade social, mas também promove o empoderamento das pessoas negras ao estimular um pensamento crítico que questiona práticas monoculturais que historicamente resultaram em currículos monoculturais e eurocêntricos, privilegiando a cultura branca.

A Educação Antirracista, portanto, efetiva os direitos humanos ao valorizar a dignidade humana. A afirmação da diferença como riqueza e o diálogo entre sujeitos diversos são condições essenciais para uma verdadeira Educação Antirracista, cuja diretriz fundamental é estabelecer relações igualitárias, sem subordinação de grupos socioculturais.

Nesse sentido, a charge, enquanto forma de expressão artística e satírica, possui um potencial significativo como instrumento para promover a Educação Antirracista. A Educação Antirracista busca não apenas combater o racismo, mas também desconstruir estereótipos, promover a valorização da diversidade e criar uma consciência crítica sobre as estruturas sociais que perpetuam a discriminação racial. Assim, a charge pode ser utilizada como uma ferramenta pedagógica para engajar alunos, estimular o diálogo e desafiar preconceitos profundamente enraizados.

Além disso, no contexto brasileiro, as temáticas de feminismo, antirracismo e inclusão em sala de aula emergem como elementos essenciais para a promoção da diversidade e o combate às

desigualdades. Seguindo esta linha de raciocínio, concordamos com Tolentino (2021) que oferece uma contribuição valiosa para esse diálogo, explorando a interseccionalidade dessas questões e propondo práticas que transcendem as barreiras tradicionais do ambiente educacional.

A charge, caracterizada por seu caráter satírico e humorístico, apresenta-se como uma linguagem acessível e impactante para transmitir mensagens críticas. Ela utiliza elementos visuais e textuais de maneira concisa e direta, possibilitando a abordagem de questões complexas de forma lúdica. Ao explorar situações cotidianas, a charge convida à reflexão, proporcionando uma análise aguçada das dinâmicas sociais e destacando estereótipos e preconceitos. No contexto da Educação Antirracista, a charge pode ser empregada para desconstruir representações racistas, evidenciar a importância da diversidade e confrontar discursos hegemônicos. Ao desvelar ironicamente as contradições e injustiças presentes na sociedade, ela promove o questionamento crítico, estimulando os alunos a desenvolverem uma consciência mais aguçada em relação às questões raciais (Miani, 2012).

Nesse viés, neste trabalho propomos que os estudantes façam a leitura e análise de charges antirracistas no intuito de não apenas combater o racismo, mas também promover a valorização da diversidade, proporcionando aos discentes uma consciência crítica sobre as estruturas sociais que perpetuam a discriminação racial. Desse modo, a charge funcionará como uma ferramenta pedagógica para engajar alunos a desafiar preconceitos profundamente enraizados e posicionarem-se criticamente diante deste cenário.

A LUTA POR UMA EDUCAÇÃO ANTIRRACISTA

Na proposta por uma Educação Antirracista enfatizamos que o sociointeracionismo é uma teoria que destaca a importância das interações sociais na construção do conhecimento e no desenvolvimento humano. Essa abordagem considera que o aprendizado ocorre através da participação em atividades sociais e culturais, influenciando diretamente a forma como percebemos o mundo ao nosso redor. Nesse sentido, a charge, abordada sob a perspectiva sociointeracionista, pode explorar as relações interpessoais, as normas culturais e os padrões de comportamento que perpetuam desigualdades e injustiças.

Já a perspectiva antirracista do trabalho com a charge implica utilizar essa forma de expressão para desafiar e combater o racismo, promovendo a igualdade e a valorização da diversidade. O racismo é um problema sistêmico que permeia diversas esferas da sociedade, e a charge, ao abordar essa temática, pode contribuir para desconstruir estereótipos, questionar preconceitos e sensibilizar as pessoas para a importância da equidade racial. No âmbito sociointeracionista, a charge pode explorar as dinâmicas de poder presentes nas interações sociais, destacando como certos grupos são marginalizados e oprimidos. Por meio do humor e da sátira, a charge pode evidenciar situações cotidianas em que o racismo está enraizado, levando as pessoas a refletirem sobre suas próprias atitudes e privilegiando ações que promovam a inclusão e a justiça social (Barros, 2022).

Nesse viés, a Educação Antirracista demanda a desconstrução de preconceitos e estereótipos por meio da revisão das histórias heroicas presentes nas narrativas e pela promoção de imaginários

antirracistas por meio das literaturas negras. A literatura desempenha um papel extremamente fundamental na denúncia e na construção de imaginários necessários para a superação do racismo.

Seguindo essa linha de raciocínio, Djamila Ribeiro questiona enfaticamente que:

> Os sinais de apagamento da produção negra são evidentes. É raro que as bibliotecas dos cursos indiquem mulheres ou pessoas negras; mais raro ainda é que indiquem a produção de mulheres negras, cuja presença no debate universitário e intelectual é extremamente apagada. Durante os quatro anos de minha graduação em Filosofia, não me sugeriram a leitura de nenhuma autora branca, que dirá negra. A gravidade disso está exemplificada por Abdias do Nascimento em *O genocídio do negro brasileiro*, no qual afirma que genocídio é toda forma de aniquilação de um povo, seja moral, cultural ou epistemológica. Por nossa posição no arranjo geopolítico global, a produção de intelectuais negras brasileiras tende a ser muito menos difundida do que a de países como os Estados Unidos, causando atraso em debates que poderiam estar muito mais avançados (Ribeiro, 2019, p. 63-64).

O questionamento acima de Djamila Ribeiro é preciso e dispensa muitos comentários, pois é a realidade da educação brasileira em todas as suas instâncias: desde a Educação Infantil, perpassando pelo Ensino Fundamental, Ensino Médio e chegando ao Ensino Superior, ainda é muito irrisório o número de livros de autores negros ou negras nas bibliotecas dos espaços educativos do nosso país, e quando as escolas e universidades possuem literatura negra, o número de exemplares são ínfimos. Por outro lado, contraditoriamente, o número de exemplares da literatura de autores brancos, europeus e ocidentais, é de grande escala.

Além disso, o estudo de Daiane Duprat Serrano e colaboradores, "O Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana no Contexto Escolar: Percepções de Professores/as acerca da Implementação da Lei nº 10.639 de 2003" (2019), destaca a implementação da legislação que tornou obrigatório o ensino de história e cultura afro-brasileira e africana nas escolas brasileiras. Essa legislação é um marco importante na promoção da Educação Antirracista, proporcionando uma base legal para a incorporação de conteúdos que valorizam a diversidade cultural e histórica do povo negro. Nesse sentido, a implementação da educação antirracista também requer uma abordagem reflexiva e contínua. Isso significa que as práticas pedagógicas, os currículos e as políticas educacionais devem ser constantemente revisados e ajustados à medida que a sociedade evolui. Além disso, a formação contínua de professores e profissionais da educação é fundamental para garantir que eles estejam preparados para lidar com as demandas de uma educação antirracista (Lopes, 2014).

Nesse viés, há que se desconstruir a ideia de que no Brasil, por ser um país miscigenado, não existe preconceito e discriminação contra a população negra, isso é uma grande ilusão, pois atos de injúria racial e racismo são manchetes rotineiras nos noticiários que são transmitidos nos diversos meios de comunicação do nosso país. Sob essa ótica, para defendermos a temática da Educação Antirracista, consideramos as contribuições de Munanga (2019) essenciais para desconstruir as concepções tradicionais e equivocadas sobre a negritude. Munanga (2019) oferece uma oportunidade de revisitar o passado, entender as raízes do preconceito racial e fomentar uma consciência crítica sobre a construção da identidade nacional no Brasil. Nesse sentido, o autor afirma que:

> (...) no Brasil, a classificação racial dá ao mestiço uma posição e um lugar que nada tem a ver com as classificações norte americana e sul africana. Em primeiro lugar, trata-se de uma classificação racial cromática, ou seja, baseada na marca e na cor da pele, e não na origem ou no sangue como nos Estados Unidos e na África do Sul. Dependendo do grau de miscigenação, o mestiço brasileiro pode atravessar a linha ou a fronteira de cor e se reclassificar ou ser reclassificado na categoria "branca". Jamais poderá ser rebaixado ou classificado como negro, salvo raras exceções, devidas notadamente à escolha individual por posicionamento ideológico. Seria o caso dos poucos e raros mestiços politicamente mobilizados e que se consideram negros para forjar a solidariedade e a identidade política de todos os oprimidos (Munanga, 1999, p. 118-119).

Por fatores históricos e culturais, a sociedade brasileira é levada a acreditar que pessoas negras com menos melanina na pele devem se identificar como pertencentes à etnia branca. Mas há negros conscientes de que suas raízes e origens vão muito além da tonalidade da pele, e por essa razão não aceitam o "*branqueamento*" que uma significativa parcela da sociedade economicamente e socialmente favorecida tenta "*forjar*" para todos.

Seguindo essa linha de raciocínio, podemos pensar que a noção de racismo está intrinsecamente ligada à compreensão do conceito de raça, conforme discutido pelo antropólogo Kabengele Munanga[1](2003). O termo tem suas raízes nas ciências naturais, onde foi inicialmente utilizado no âmbito da Zoologia e Botânica para classificar as diversas espécies vegetais e animais. Ao longo do tempo, o conceito foi se expandindo para outros domínios semânticos, mas ganhou uma nova abordagem no século XVIII, quando os filósofos iluministas o utilizaram para designar aqueles que pertenciam a diferentes raças dentro da humanidade, introduzindo assim a ideia de classificação.

Conceitos e classificações têm um papel de extrema importância como ferramentas para operacionalizar o pensamento, conforme aponta Munanga (2003). O conceito de raça e a classificação da diversidade humana em raças, embora inicialmente destinados a categorizar, acabaram por contribuir para uma operação de hierarquização que fundamentou o caminho para o racialismo. Conforme argumenta o antropólogo, na contemporaneidade, o conceito de raça perdeu seu caráter biológico, tornando-se atravessado por uma conotação ideológica que envolve relações de poder e dominação. Embora a biologia sustente a inexistência científica de raça, o termo persiste como uma realidade social e política, sendo considerado uma construção sociológica e uma categoria social que perpetua a dominação e a exclusão.

COMPREENDENDO O RACISMO ESTRUTURAL NO BRASIL

O racismo estrutural refere-se a padrões institucionais que perpetuam desigualdades com base em raça, mesmo na ausência de intenções racistas individuais. A linguagem, como veículo de interação

[1] Kabengele Munanga (Bakwa Kalonji, 22 de junho de 1942) é um antropólogo e professor brasileiro-congolês. É especialista em antropologia da população afro-brasileira, atentando-se a questão do racismo na sociedade brasileira. Kabengele é graduado pela Universidade de Lubumbashi (1969) e doutor em Antropologia pela Universidade de São Paulo (1977). Em 1980 estabeleceu-se no Brasil para assumir a cadeira de Antropologia na Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Foi professor de antropologia da faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, vice-diretor do Museu de Arte Contemporânea, diretor do Museu de Arte Contemporânea, diretor do Museu de Arqueologia e Etnologia e do Centro de Estudos Africanos da USP. Desde 2014 é professor visitante sênior da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Kabengele foi agraciado com a Ordem do Mérito Cultural em 2002. (pt.wikipedia.org/wiki/Kabengele_Munanga)

entre sujeitos, desempenha um papel fundamental na perpetuação dessas estruturas, como se verifica na linguagem racial não criminalizada, muitas vezes negligenciada nas discussões convencionais sobre racismo, que contribui para a manutenção de desigualdades sistêmicas.

Como se afirmou, raça é um conceito social e político, não científico. Foi definido como uma construção social, algo moldado por indivíduos em um momento específico para um propósito explícito e descrito como não real. O racismo, por outro lado, é muito real. Os teóricos críticos da raça a descrevem como normal; os ativistas antirracistas a descrevem como preconceito racial somado a poder; e ainda outros estudiosos a definem como a prática de um duplo padrão baseado na ancestralidade. Combinadas, essas descrições nos dizem que o racismo está em toda parte e envolve mais do que apenas pensamentos e crenças. Na verdade, muitas vezes está diretamente ligado à discriminação prejudicial, exclusão e até violência (Alves *et al*., 2020).

Ribeiro (2020) explica que o racismo pode ser definido a partir de três concepções. A individualista, pela qual o racismo se apresenta como uma deficiência patológica, decorrente de preconceitos; a institucional, pela qual se conferem privilégios e desvantagens a determinados grupos em razão da raça, normalizando estes atos, por meio do poder e da dominação; e a estrutural que, diante do modo "*normal*" com que o racismo está presente nas relações sociais, políticas, jurídicas e econômicas, faz com que a responsabilização individual e institucional por atos racistas não extirpem a reprodução da desigualdade racial.

Nessa perspectiva, a opressão perpetrada pelo racismo no Brasil se traduz numa exclusão social identificada nos mais diversos espectros sob os quais se vise compreender os entraves que persistem na estrutura da sociedade brasileira (Oliveira *et al*., 2020).

Além disso, o racismo estrutural refere-se a padrões e práticas sistêmicas que perpetuam a desigualdade racial em várias instituições e aspectos da sociedade. Ao contrário do racismo individual, que envolve atitudes e ações discriminatórias de indivíduos, o racismo estrutural está enraizado em sistemas, políticas e práticas que historicamente privilegiam certos grupos étnicos em detrimento de outros (Da Silva; Araújo, 2020).

Seguindo essa linha de raciocínio, Abdias Nascimento ratifica esse pensamento afirmando que:

> Além dos órgãos do poder – o governo, as leis, o capital, as forças armadas, a polícia - as classes dominantes brancas têm à sua disposição poderosos implementos de controle social e cultural: o sistema educativo, as várias formas de comunicação de massas – a imprensa, o rádio, a televisão – a produção literária. Todos esses instrumentos estão a serviço dos interesses das classes no poder e são usados para destruir o negro como pessoa e como criador e condutor de uma cultura própria. (Nascimento, 2016, p. 112).

A luta por uma educação antirracista é essencial para a construção de uma sociedade mais justa e igualitária. No entanto, essa jornada está repleta de desafios, entre os quais se destacam os estereótipos e o silenciamento.

Os estereótipos são concepções simplistas e muitas vezes preconceituosas que atribuem características fixas a determinados grupos étnicos. Na educação, esses estereótipos podem se manifestar de diversas formas, desde a escolha de materiais didáticos que perpetuam visões

estereotipadas, até atitudes discriminatórias por parte dos próprios educadores. Por exemplo, a representação de personagens negros em livros didáticos sempre associados à pobreza ou à criminalidade, contribui para a perpetuação de estereótipos, preconceitos e para a exclusão desses grupos do processo educacional. Ainda segundo Abdias Nascimento,

> (...) o sistema educacional funciona como aparelhamento de controle nesta estrutura de discriminação cultural. Em todos os níveis do ensino brasileiro – primário, secundário, universitário – o elenco de matérias ensinadas, como se executasse o que havia previsto a frase de Sílvio Romero, constitui um ritual da formalidade e da ostentação das salas da Europa, e, mais recentemente, dos Estados Unidos. Se consciência é memória e futuro, quando e onde está a memória africana, parte inalienável da consciência brasileira, no currículo escolar? Onde e quando a história da África, o desenvolvimento de suas culturas e civilizações, as características do seu povo, foram ou são ensinadas nas escolas brasileiras? Ao contrário, quando há alguma referência ao africano ou negro, é no sentido do afastamento e da alienação da identidade negra. (Nascimento, 2016, p. 113).

Nesse sentido, além dos estereótipos, o silenciamento também é uma barreira significativa na promoção de uma educação antirracista. O silenciamento ocorre quando determinados assuntos, especialmente aqueles relacionados ao racismo e à história e cultura afrodescendente, são negligenciados ou suprimidos no ambiente educacional. Isso pode acontecer por diversos motivos, desde a falta de capacitação dos educadores para abordar esses temas até resistências institucionais que impedem a inclusão de conteúdos antirracistas no currículo escolar.

O silenciamento também se manifesta nas relações interpessoais dentro da sala de aula, onde estudantes negros, muitas vezes, veem-se marginalizados e desencorajados a expressar suas experiências e perspectivas. Esse silenciamento contribui para a invisibilização das vozes negras e para a perpetuação do *status quo*, no qual o racismo e suas consequências são minimizados ou ignorados.

Nesse sentido, para combater esses desafios, é fundamental promover uma educação que valorize a diversidade, que reconheça e problematize os estereótipos existentes e que dê voz às experiências e vivências das comunidades racializadas. Isso requer a adoção de políticas educacionais inclusivas, a formação adequada dos educadores e a criação de espaços seguros e acolhedores onde todos os estudantes se sintam representados e respeitados.

PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Ao analisar charges sob a perspectiva sociointeracionista, o diálogo entre as teorias de Bakhtin (2006), Koch (2015) e Marcuschi (2008) se torna enriquecedor. A charge, enquanto produto social, reflete a polifonia presente na sociedade, incorporando diferentes vozes e perspectivas. A intertextualidade, destacada por Koch, é visível nas referências a discursos preexistentes, e a produção textual, como apontada por Marcuschi, é uma prática social inserida em contextos específicos.

Desse modo, a pesquisa-ação, ao ser aplicada à análise de charges, pode envolver a colaboração entre pesquisador (professor), aluno e a escola, bem como a comunidade. Essa abordagem metodológica possibilita a criação de charges que não apenas refletem problemas sociais, mas também

propõem ações concretas para a transformação. A participação ativa dos sujeitos na criação e recepção de charges pode ser um meio eficaz de promover a conscientização das pessoas inseridas na sociedade.

Assim, ao compreender a charge como um produto dialógico inserido em contextos sociais específicos, é possível explorar seu potencial como instrumento de conscientização, crítica e transformação social. A pesquisa-ação, nesse contexto, emerge como uma metodologia que não apenas analisa, mas também age sobre a realidade, utilizando as charges como meio de intervenção e reflexão na sociedade. Seguindo essa linha de raciocínio, entendendo-se que a charge é um gênero discursivo de caráter crítico temporal com temáticas sociais atuais, apresentamos a análise de charges na temática antirracista. Nesse sentido, infelizmente constatamos que, na sociedade brasileira, o racismo é um assunto recorrente na contemporaneidade.

A presente pesquisa busca compreender e transformar a dinâmica educacional por meio da abordagem da pesquisa-ação, fundamentada nas ideias de Michel Thiollen (2018). Neste trabalho, abordaremos os elementos fundamentais da metodologia utilizada, destacando a caracterização da pesquisa, a justificativa para a escolha da pesquisa-ação e a construção do papel do pesquisador, dos alunos e da escola diante de todo o processo. Em seguida, faremos a proposta de intervenção.

Desse modo, a pesquisa em questão é qualitativa e adota a abordagem da pesquisa-ação como método principal. A pesquisa-ação, conforme Thiollent, é uma abordagem que visa transformar a realidade estudada por meio da participação ativa do pesquisador no ambiente em questão. Segundo o autor, a pesquisa-ação é definida como:

> uma categoria de investigação social fundamentada em dados empíricos, planejada e executada em íntima colaboração com uma ação específica ou a solução de um desafio coletivo, no qual os pesquisadores e os participantes que representam a situação ou o problema colaboram de forma cooperativa ou participativa. (Thiollent, 2018, p. 20).

Conforme delineado, a metodologia da pesquisa participante requer, como requisito fundamental, a participação ativa das pessoas envolvidas; entretanto, isso não implica que toda pesquisa participativa seja automaticamente classificada como pesquisa-ação. Já que, de acordo com o autor, a pesquisa participante não se preocupa primariamente com a relação entre pesquisa e ação no contexto específico em que se insere, pois ela envolve a participação de diferentes atores no processo.

A escola, enquanto instituição educacional, é um sujeito coletivo que desempenha um papel fundamental na pesquisa-ação. Ela serve como o contexto em que as intervenções são implementadas e como uma entidade que pode se beneficiar e se transformar com base nos resultados da pesquisa. A compreensão da cultura escolar, práticas existentes e relações interpessoais é primordial para a eficácia da pesquisa-ação, tornando a escola uma fonte rica de informações sobre os desafios enfrentados.

Nesse sentido, as escolas são um ambiente favorável para o uso da pesquisa-ação. Dado o fato de que todo problema educacional, seja no processo de ensino e aprendizagem, na infraestrutura, ou nas relações entre os atores da escola, nem sempre pode ser resolvido individualmente, pois quando há participação democrática, as pessoas são ouvidas e começam a se envolver e a se sentirem donas dos processos e da resolução conjunta de problemas.

Nessa perspectiva, corroborando com as ideias de Michel Thiollent de que uma pesquisa qualitativa deve ter a participação ativa dos sujeitos, propomos a abordagem do gênero charge sob um viés sociointeracionista. Nesse sentido, a pesquisa-ação, quando aplicada à análise da charge, implica em reconhecer o potencial transformador desse gênero na sociedade. A carga crítica presente nas charges pode ser direcionada para questões específicas, utilizando a linguagem visual e textual como instrumento de conscientização e mobilização social.

Nesse viés, nesse trabalho fazemos uma proposta de intervenção didática com metodologias ativas e a realização de uma série de rodas de conversas e oficinas dinâmicas, utilizando-se de diversas tipologias e gêneros textuais multimodais: como charges, reportagens, notícias, curtas-metragens, técnicas do teatro de improvisação que tratam da questão dos direitos humanos, do racismo e discriminação e da violência de gênero. Desse modo, propomos uma efetiva conscientização e combate às práticas de racismo, discriminação e violência de gênero no ambiente escolar, bem como em todos os ambientes nos quais a sociedade está imersa.

Sendo assim, para a culminância e encerramento dos trabalhos realizados, os estudantes do Ensino Médio farão a simulação de uma sessão de Tribunal do Júri, em que os alunos encenarão o julgamento de um caso fictício de feminicídio na forma tentada.

RESULTADOS PARCIAIS

Algumas oficinas delineadas na dissertação de mestrado: "O gênero charge em uma sociointeracionista: uma proposta de intervenção antirracista no Ensino Fundamental II" (Silva, 2024) foram executadas por nós em turmas de primeira, segunda e terceira série na Escola Estadual de Ensino Médio Denise Gomide Amui. Sendo assim, constatamos que em todas as turmas os estudantes reconheceram que as situções trazidas pelo professor tanto no gênero charge quanto na reportagem e no curta-metragem, gênero canção e demais gêneros e tipologias textuais trabalhados são situações recorrentes na nossa sociedade e, muitas vezes, ocorrem bem próximas da realidade deles e muitos relataram que até conhecidos, amigos ou parentes passaram por situação semelhante às situações trabalhadas em sala de aula por meio de charges previamente selecionadas.

Constatamos que muitos estudantes, a grande maioria, precisa de um letramento racial, de uma consciência mais crítica sobre o combate a atitudes racistas, para entender melhor o que é racismo estrutural e racismo recreativo, pois eles acontecem em diferentes ambientes, inclusive no ambiente escolar. Desse modo, após fazerem as atividades propostas nas oficinas, constatou-se que os estudantes desenvolveram a capacidade de compreender o funcionamento da crítica social e da ironia no gênero charge, evidenciando que ela não é apenas um texto para fazer rir.

Além disso, eles conseguiram interpretar as informações e as críticas sociais presentes no texto chargístico correlacionando com textos de outros gêneros textuais, bem como conseguiram entender as críticas sociais no texto multimodal e despertaram o senso crítico para posicionarem-se diante de práticas racistas. Nesse sentido, os estudantes foram levados a refletir que , na contemporaneidade,

não devem ser mais aceitas expressões discriminatórias como: “denegrir”, “cabelo ruim”, “serviço de preto”, “a coisa está preta”, “preto de alma branca” etc.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Decidimos trabalhar a temática de charges antirracistas, pois constata-se que o racismo, infelizmente, ainda se faz presente em vários setores da sociedade, inclusive no âmbito escolar. Acreditamos que com essa proposta de intervenção, podemos desmistificar a ideia de que alguns estudantes não conseguem interpretar textos com as peculiaridades verbais e imagéticas do gênero charge. Eles são capazes sim, mas precisam de um direcionamento, uma orientação mais precisa para fazerem uma interpretação e um entendimento mais aprofundado e preciso do texto chargístico.

Desse modo, pensamos que todas as metodologias ativas propostas neste trabalho apresentam valiosas contribuições para que o ensino do texto multimodal flua com qualidade, proporcionado um excelente rendimento na prática da leitura quando os alunos se depararem com charges e outras tipologias ou gêneros que façam referência ao gênero charge como: reportagens, notícias, poesias, canções, reportagens e entrevistas audiovisuais, curtas-metragens etc.

Sob esta ótica, devemos pensar o enfrentamento do racismo a partir da disseminação e produção de conhecimentos que promovam a educação de cidadãos que se orgulhem de suas heranças étnicas, com seus direitos assegurados e suas identidades valorizadas. Mas, para que isso aconteça, a noção de reconhecimento implica em desafios adicionais, como a desconstrução do mito da democracia racial, a adoção de estratégias pedagógicas que valorizem a diversidade, o fortalecimento da luta antirracista e a contestação de relações étnico-raciais fundamentadas em preconceitos e comportamentos discriminatórios como o racismo e a violência de gênero.

Nesse intuito, alertamos que o professor enquanto ator social (educador) e formador de opinião tem que ter todo o cuidado necessário para tratar do assunto de maneira sensata, humana e democrática, respeitando a opinião de cada educando, mas em nenhum momento deixar que sejam desrespeitados os direitos humanos nas conversas ou debates surgidos em sala de aula. Por fim, pensamos que este trabalho pode contribuir significativamente para a construção de práticas educacionais que proporcionem a formação de estudantes mais críticos, que reconheçam seu papel na sociedade, tendo práticas leitoras nas quais eles conscientizem-se enquanto atores sociais e pratiquem ações que valorizem o ser humano, não deixando nenhum tipo de discriminação, preconceito ou racismo acontecer e posicionem-se criticamente diante disso.

Afinal, concordamos com a afirmação de Rosa (2022) de que: “é preciso que nós educadoras e educadores, reconheçamos, identifiquemos e enfrentemos com coragem o racismo em nossas convivências escolares, suas sutilezas, seus esconderijos.”

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Silvio Luiz de. **Racismo estrutural**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

ANDRADE, F. R. Da S.; RIBEIRO, P. B.; MODL, F. De C. Aspectos axiológicos sobre racismo revelados em charges produzidas por alunos de uma turma de Educação de Jovens e Adultos. **Diálogo das Letras**, Pau dos Ferros, v. 12, p. 1-20, e02317, 2023.

ANTUNES, Irandé. **Aula de português:** encontro & interação. São Paulo: Parábola Editorial, 2003.

ANTUNES, Irandé. **Análise de** textos: fundamentos e práticas. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

BARROS, Tainara Batista; SOUZA, Rita de Cássia de; EUCLIDES, Maria Simone. O estado da arte das pesquisas sobre antirracismo na Educação Infantil (2013-2021). **Práxis Educativa**, v. 17, 2022.

BONINI, Adair. Ensino de gêneros textuais: A questão das escolhas teórica e metodológicas**. Trabalhos em linguística aplicada**, v. 37, 2001.

CAVALLEIRO, Eliane**. Discriminação racial e pluralismo nas Escolas públicas da cidade de São Paulo**. In: SECAD. Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade. Educação antirracista: caminhos abertos pela Lei Federal nº 10.639/03. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2005. p. 65-104.

DA SILVA, Mozart Linhares; ARAÚJO, Willian Fernandes. Biopolítica, racismo estrutural-algorítmico e subjetividade. **Educação Unisinos**, v. 24, n. 1, p. 1-20, 2020.

D'AMBROSIO, B.S.; LOPES, C. E. **Trajetórias de educadoras matemáticas**. Campinas: Mercado de Letras, 2014. (Coleção Insubordinação Criativa).

MIANI, Rozinaldo Antonio. **Charge:** uma prática discursiva e ideológica. **9ª Arte**. São Paulo, v. 1, n. 1, p. 37-48, 2012.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil:** identidade nacional versus identidade negra. Autêntica Editora, 2019.

NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro:** processo de um racismo mascarado. São Paulo, Perspectivas, 3ª ed. , 2016.

OLIVEIRA, Luiz Fernandes de. Educação Antirracista: tensões e desafios para o ensino de sociologia. **Educação & Realidade**, v. 39, p. 81-98, 2014.

RIBEIRO, Anna Lyvia Roberto Custódio. **Racismo estrutural e aquisição da propriedade**. Editora Contracorrente, 2020.

RIBEIRO, Djamila. **Pequeno manual antirracista**. Companhia das letras, 2019.
ROSA, Sonia. **Reflexão antirracista de bolso:** diálogos sobre racismo nas convivências por meio da educação e da literatura. São Paulo: Arco 43 Editora, 2022.

SILVA, Maurício da Serra. **O gênero charge em uma abordagem sociointeracionista: uma proposta de intervenção antirracista no Ensino Fundamental II**. 2024. 123 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará, Instituto de Linguística, Letras e Artes, Programa de Mestrado Profissional em Letras (PROFLETRAS), Marabá, 2024.

THIOLLENT, Michel. **Metodologia da pesquisa-ação**. 18ª edição. Editora Cortez. 2018.

A EMANCIPAÇÃO DA MULHER: UMA ANÁLISE DA OBRA “A MULHER MODERNA – TRABALHOS DE PROPAGANDA” DE JOSEFINA ÁLVARES DE AZEVEDO

Aila Patricia do Carmo da Silva
Maria Durcilene Freitas Corrêa

INTRODUÇÃO

A obra *A Mulher Moderna: Trabalhos de Propaganda* de Josefina Álvares de Azevedo foi escolhida para ser a base de análise deste artigo por ser uma obra em que seus textos levam-nos a refletir sobre o papel da mulher dentro da sociedade da época em que ela viveu. Busca disseminar a propaganda que Josefina fazia sobre os direitos das mulheres ao voto, e como é importante refletir sobre isso nos dias atuais.

Autoras como Constância Lima Duarte, Rachel Soihet e Lívia Assumpção Vairo dos Santos, através de seus estudos e pesquisas, constataram que ao longo dos séculos as mulheres travaram diversas batalhas para assegurarem seus direitos, seja o de estudar em escolas e faculdades, de trabalhar em empresas e seus direitos ao voto.

O presente trabalho analisa a obra *A Mulher Moderna: Trabalhos de Propaganda*, de Josefina Álvares de Azevedo. O texto destaca o papel da autora na luta pela emancipação feminina e pelo direito ao voto, temas que também pautaram a sua atuação no jornal *A Família*.

Busca-se analisar a referida obra para tentar explicar como o texto em questão aborda a luta das mulheres pela sua emancipação no final do século XIX no Brasil e que se reflete até os dias de hoje. Também através deste trabalho, pretende-se estimular reflexões sobre o papel que a mulher exerce na sociedade contemporânea e, por meio dessas reflexões incentivar o pensamento crítico sobre o avanço da igualdade de gênero e os desafios que ainda persistem nessa luta.

A obra, sendo uma coletânea de artigos que foram publicados anteriormente em seu jornal *A Família* que era o seu principal veículo de luta e resistência contra a repressão que as mulheres sofriam na época, que dentre tantos adjetivos eram consideradas o "sexo frágil". O artigo busca principalmente analisar como a obra *A Mulher Moderna: Trabalhos de Propaganda* de Josefina Álvares de Azevedo, aborda a luta pelos direitos e lugares das mulheres na sociedade do século XIX no Brasil e como esse texto pode servir de reflexões na atualidade.

As pretensões com esse estudo incluem, as investigações dos temas centrais da obra, relativos aos papéis femininos, análises sobre a representação social e política das personagens e reflexões sobre o impacto do texto na mobilização das mulheres, tanto no século XIX quanto o seu potencial de influência na sociedade atual.

O presente artigo encontra-se dividido em alguns tópicos, o primeiro é a introdução, o segundo tópico será sobre a metodologia utilizada no artigo. O terceiro fala sobre o contexto histórico da luta feminina no Brasil, quando começou e o meio de comunicação que as mulheres utilizaram para dar início a essa luta. O quarto tópico abordará um pouco sobre a vida de Josefina Álvares de Azevedo, sobre a influência que o jornal *A Família* tinha na sociedade da época e os principais temas discutidos nas publicações do jornal.

O quinto tópico é sobre a análise da obra, onde será discutido sobre a estrutura e estilo da obra, sobre como a mulher é representada na obra, sobre as principais reivindicações e críticas sociais feitas pela autora que estão presentes no texto e a influência da obra na literatura feminista brasileira.

No sexto tópico será discutido o impacto da obra na atualidade, onde serão feitas comparações com as reivindicações do século XIX e os tipos de desafios encontrados atualmente, também iremos refletir sobre o feminismo contemporâneo e a luta das mulheres por igualdade. Além de falar sobre a relevância da obra para a educação e o debate sobre gênero. No sétimo tópico estão as considerações finais e por fim no oitavo e último tópico encontram-se as referências bibliográficas utilizadas no trabalho.

METODOLOGIA

Este trabalho foi realizado por meio de uma pesquisa bibliográfica e segundo Prodanov (2013, p. 54) "na pesquisa bibliográfica, é importante que o pesquisador verifique a veracidade dos dados obtidos, observando as possíveis incoerências ou contradições que as obras possam apresentar." O autor também fala que a pesquisa pode ser elaborada a partir de documentos já publicados como: livros, revistas, artigos científicos, dissertações, teses etc. (Prodanov, 2013). Isso também coloca o estudo como documental por tratarmos da análise de uma obra literária que já foi estudada em outros momentos, mas que ainda pode receber outros olhares reflexivos voltados para questões ainda não abordadas.

O desenvolvimento da pesquisa se fez a partir das seguintes etapas, escolha do tema, levantamento bibliográfico preliminar, formulação do problema, leitura de artigos e a obtenção dos dados da obra *A mulher moderna – trabalhos de propaganda* de Josefina Álvares de Azevedo, que foi analisada para investigarmos de que forma a literatura tem ajudado na disseminação, tratamento e conscientização dos temas sobre emancipação, igualdade e respeito para o público atual por meio dessa obra.

A análise literária foi conduzida a partir de uma perspectiva feminista, considerando a abordagem teórica dos estudos de gênero e da crítica literária feminista. Beauvoir (1949), foi uma das autoras que serviu de referência para discutir o papel da escrita feminina na construção de discursos de resistência.

Os critérios para análise da obra foram os seguintes:

Representação da mulher na sociedade do século XIX – De que forma Josefina Álvares de Azevedo descreve a condição feminina na época?

Defesa da emancipação feminina – Como o texto argumenta a favor da independência da mulher, tanto no âmbito político quanto educacional?

Uso da linguagem e estratégia argumentativa – Quais recursos discursivos são utilizados para persuadir o leitor?

Relevância e impacto histórico – Como a obra contribuiu para o movimento feminista do século XIX e sua influência no contexto atual?

Para a análise deste estudo, foi realizado um entrecruzamento da análise literária com o contexto histórico, para que pudéssemos perceber os detalhes do discurso de Josefina. Além da análise da obra, procurou-se entender como a sua escrita contribuiu para a resistência política, e para que outras

mulheres tomassem consciência dos seus direitos e fortalecessem o movimento, por melhorias de direitos.

CONTEXTO HISTÓRICO DA LUTA FEMININA NO BRASIL

Canezin (2004) escreve em seu trabalho que "desde a narrativa bíblica da criação, a mulher foi colocada em posição de subordinação ao marido." E que pelo fato de a mulher ter sido feita de um pedaço do homem ela deveria se submeter a ele. Essas ideias infelizmente acabaram se concretizando, por longos anos, tanto que, ao longo dos séculos, o papel da mulher foi relegado simplesmente a cuidar dos filhos, da casa e do marido.

Kessamiguiemon (2007) diz que "Ser mulher era não passar as raias da moralidade dominante. Era não desviar-se, mas submeter-se...", tanto que durante muitos anos a mulher era vista apenas como um ser submisso e subserviente, sua educação era voltada para a criação dos filhos, os cuidados da casa e ela era vista como um ser inferior, carecido de inteligência, conforme dito por Soihet (2012):

> [...] havia na sociedade brasileira em geral, e entre autoridades e políticos em particular, forte oposição às reivindicações das mulheres. Respaldando tal oposição, a ciência da época considerava as mulheres, por suas supostas fragilidade e menor inteligência, inadequadas para as atividades públicas, afirmando que o lar era o local apropriado à sua inserção social e o cuidado com a família, sua ocupação prioritária (Soihet, 2012, p. 219).

Foi somente no início do século XIX que as mulheres venceram sua primeira batalha pelos seus direitos ou como Duarte (2003) disse "urgia levantar a primeira bandeira, que não podia ser outra, senão o direito básico de aprender a ler e a escrever (então reservado ao sexo masculino)". Em 15 de outubro de 1827 a Lei Geral foi aprovada, lei essa que possibilitou o acesso das meninas/mulheres à educação básica e apesar de que o currículo era voltado a ensinar a serem boas donas de casa e mães com aulas voltadas às "artes do lar", essa foi uma conquista significativa. Isso, ao meu nosso ver, foi um impulso ainda maior para que as mulheres lutassem pelo que lhes era devido dentro da sociedade brasileira.

Foi no ano de 1879 que as mulheres tiveram permissão para ingressarem em uma faculdade, esse direito não veio é claro sem limitações, as mulheres solteiras só podiam ingressar se tivessem a permissão do pai e as mulheres casadas se tivessem a permissão do marido, porque diferente dos homens, as mulheres sempre tiveram que lutar para conseguir aquilo que lhes era de direito.

É importante lembrar que no fim do século XIX o Brasil passava por uma grande reformulação política e social, o Brasil depois de muitos anos sob o comando da monarquia, instaurou, por meio de um golpe de Estado realizado por militares, a república presidencialista no dia 15 de novembro de 1889. As mulheres da época que lutavam pela emancipação, sendo Josefina Álvares de Azevedo uma das principais ativista em busca do direito ao voto feminino, como bem diz Souto-Maior (2001) "seria a deixa que Josefina esperava para entrar em cena, ofensivamente, em busca do direito de voto para as mulheres, passo seguinte na caminhada pela sua emancipação social, já iniciada através da educação".

Josefina utilizou a imprensa através do seu jornal *A Família,* como principal veículo para a sua campanha e da peça teatral *O Voto Feminino* que foi escrita e exibida na época em que estava sendo

formulada a nova constituição brasileira. Mas não foi apenas no final do século XIX que houve mulheres que lutavam contra o sistema patriarcal vigente, já que Nísia Floresta foi uma das primeiras a utilizar a escrita para falar sobre a condição feminina na época em que escrevia no jornal *Espelho da Brasileira* em 1831 em Pernambuco.

Duarte (2018) fala em seu trabalho que "a literatura, a imprensa e a consciência feminista surgiram praticamente ao mesmo tempo no Brasil, no início do século XIX...", apesar das mulheres poderem escrever, elas nem sempre podiam publicar utilizando seus próprios nomes, elas utilizavam pseudônimos para poder compartilhar seus escritos, como a pesquisadora Lobo (1998), pontua no excerto abaixo:

> Ser o outro, o excluso, o estranho é próprio da mulher que quer penetrar no sério mundo acadêmico ou literário. Não se pode ignorar que, por motivos mitológicos, antropológicos, sociológicos e históricos, a mulher foi excluída do mundo da escrita – só podendo introduzir seu nome na história europeia por assim dizer através de arestas e frestas que conseguiu abrir através de seu aprendizado de ler e escrever em conventos (Lobo, 1998, p. 05).

As mulheres do século XIX no Brasil não lutavam apenas para serem reconhecidas como escritoras elas também lutavam contra os estereótipos com que eram representadas na ficção (Castanheira, 2010). A mulher, no decorrer dos anos, foi representada dentro da literatura de diversas formas: como um anjo, um ser de extrema pureza e fragilidade, como um objeto de luxúria, um ser sempre pronto para agradar e tantas outras representações. Em relação a esses papéis, Castanheira (2011) diz que:

> [...] antes de definir o seu lugar como escritora, a mulher precisou (e vem precisando até hoje) redefinir o seu lugar como sujeito cultural, lutar continuamente contra estereótipos literários empobrecedores do papel feminino e desmitificar as teias ideológicas subjacentes aos discursos autorizados – tão poderosos em suas prescrições que levam as próprias mulheres a se verem sob o olhar masculino, o olhar que as exclui (Castanheira, 2011, p. 4).

As mulheres não eram bem-vindas no ramo da produção literária, de acordo com Kessamiguiemon (2007) "Nesse universo literário, não era consentida a presença feminina no circuito da produção literária; à mulher cabia o lugar reservado de musa, inspiração." Ou seja, para os homens elas só serviam de inspiração e não podiam escrever histórias que se divergiam dessa imagem estereotipada de pureza e fragilidade. Mas apesar de toda a desaprovação suportada por elas.

Kessamiguiemon (2007) disse "que as mulheres se desviaram daquilo que era esperado delas". Elas passaram a usar a literatura como forma de resistência e luta pelos seus direitos e emancipação, seus escritos clamavam por liberdade, ideias de confrontos e afrontas sociais ao que eram submetidas.

JOSEFINA ÁLVARES DE AZEVEDO E SUA CONTRIBUIÇÃO PARA O FEMINISMO

Há pouquíssimos dados em relação à vida pessoal de Josefina Álvares de Azevedo, e os que se tem são bastante escassos ou imprecisos. Os utilizados aqui são o de Augusto Victoriano Alves Sacramento Blake e Valéria Andrade Souto-Maior.

Blake (1983) registrou na sua obra *Dicionário bibliográfico brasileiro*, que Josefina era filha de Ignácio Manoel Álvares de Azevedo (?-1873) e irmã paterna do ilustre autor Manoel Álvares de Azevedo, ela nasceu em 05 de março no século XIX, em Itaboraí, Rio de Janeiro. Já Valéria Andrade Souto-Maior em seu verbete no *catálogo de escritoras* da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) fala que de acordo com relatos retirados do jornal *A Família* escritos pela própria Josefina, ela nasceu em Recife (PE) em 05 de março de 1851 e que ela era prima de Manoel Álvares de Azevedo. Fora isso não se tem outras informações sobre a vida pessoal da autora.

Em relação a sua vida profissional, Souto-Maior fala que Josefina foi dramaturga, poeta, prosista e jornalista, e que a sua obra jornalística e literária é voltada principalmente para a sua luta pelos direitos da mulher, é um retrato do que foi sua vida. Nascida em Recife (PE) em 1851, se mudou para São Paulo em 1878 e no ano de 1888 fundou o jornal *A Família* que utilizava para manifestar a emancipação política e social da mulher. E após seis meses de fundação do jornal, transferiu-o para o Rio de Janeiro, onde circulou até o ano de 1897. É importante ressaltar que a educação foi a primeira pauta defendida por Josefina em seu jornal, pois para ela esse era o primeiro passo para alcançar a independência do homem, como bem afirma Boligon (2019):

> [...] tudo o que escreveu e publicou – poesia, teatro, traduções, artigos – teve como objeto norteador um único ideal: a independência da mulher. Nas páginas do jornal A Família, a primeira causa defendida como condição para a concretização disso foi a educação feminina. Para a autora, toda mulher devia ter acesso à educação de qualidade que a preparasse para todas as funções, papéis e atividades que ela quisesse exercer, tanto no Estado, como dentro do espaço familiar (Boligon, 2019, p. 60).

Josefina Álvares de Azevedo lutava pelos direitos políticos e sociais das mulheres, utilizando as suas publicações como meio de reivindicar esses direitos. Como afirma Silva (2018):

> Em 1894, [...] Josephina Álvares de Azevedo e muitas outras escritoras e colaboradoras do jornal feminista A Família (1888-1897) já estavam em plena campanha pelo exercício pleno da cidadania feminina que incluía o direito à educação, igualdade de oportunidades para o exercício de qualquer atividade profissional, condições que prepariam a mulher para o pleno exercício de direitos e deveres da vida pública, sobretudo o direito de votar e de ser votada (Silva, 2018, p. 116-117).

E quando falamos dela, não podemos deixar de falar do papel que ela teve na propagação do feminismo no Brasil, sendo que foi o seu jornal *A Família* que impulsionou muitas feministas no século XIX no país. Josefina começou sua luta em favor dos direitos e emancipação das mulheres através de seu jornal *A Família*, onde ela e suas colaboradoras falavam principalmente sobre educação, emancipação e voto feminino. Foi por meio desse jornal que muitas mulheres tiveram a oportunidade de publicar seus escritos na época. Souto-Maior (2001) fala em sua obra que Josefina defendia em seu jornal a educação como condição *sine qua non*. Ela defendia que a educação feminina não deveria ser voltada apenas para gerir uma família, como podemos ver no trecho abaixo:

> É necessário que se nos aplique uma educação sólida e variada, afim de podermos com a força de vontade de que somos dotadas, concorrermos com o nosso contingente para o engrandecimento da pátria e por consequência da família (Josefina[2], 12. jan.1889. p.01).

Além de reivindicar uma educação de qualidade para as mulheres, nas páginas de seu jornal Josefina também reivindicava o direito à sua emancipação, ela buscava a liberdade e autonomia das mulheres para fazerem suas próprias escolhas, sem a interferência de seus pais ou maridos:

> Queremos a nossa liberdade, a nossa autonomia. [...] Queremos a nossa emancipação, temos pressa que ella venha, até para moralisação da sociedade, em que a tuttela do homem, tirando a mulher parte da responsabilidade dos seus actos, permitte que ella deixe de affirmar aquella rigidez de caracter e força de prestígio que só aos seres completos são dados (Josefina, 18.jun.1891. p. 02).

O voto feminino também foi uma das pautas mais faladas no jornal *A Família*, a autora falava sobre o direito da mulher de eleger, de ser eleita, da liberdade e igualdade:

> [...] é necessário que a mulher, também como ser pensante, como parte importantíssima da grande alma nacional, como uma individualidade emancipada, seja admitida ao pleito em que vão ser postos em jogo os destinos da pátria. A liberdade e a igualdade são sempre umas. [...] Queremos o direito de intervir nas eleições, de eleger e ser eleitas, como os homens, em igualdade de condições (Josefina, 30. Nov. 1889, p. 1).

Josefina intensificou ainda mais os seus discursos em relação ao voto feminino quando ocorreu a Proclamação da República como afirma Souto-Maior (2001. p.62) "a Proclamação da República seria a deixa que Josefina esperava para entrar em cena, ofensivamente, em busca do direito ao voto para as mulheres, passo seguinte na caminhada pela sua emancipação social, já iniciada através da educação". Foi em 1990 que Josefina escreveu a sua peça intitulada *O Voto Feminino* que faz parte da obra *A mulher moderna: trabalhos de propagandas*.

ANÁLISE DA OBRA "A MULHER MODERNA – TRABALHOS DE PROPAGANDA"

A obra *A mulher moderna: trabalhos de propaganda,* de Josefina Álvares de Azevedo trata-se de uma reedição do livro escrito pela mesma no ano de 1891. A obra atual faz parte da coleção Escritoras do Brasil, que busca divulgar as escritoras de escassa ou nenhuma presença no cânone literário, valorizando assim, as atividades, a produção e o pensamento da mulher na construção da história do Brasil. Composta em sua maioria por uma série de artigos publicados no jornal *A Família* e inclui a peça teatral *O Voto Feminino*.

A obra organiza-se em quatro seções: a defesa do sufrágio em *O Voto Feminino*; a educação como pilar da autonomia em *A Emancipação da Mulher*; análises políticas em Assuntos Diversos; e o contra-discurso a críticas masculinas em *Resposta*. O tom jornalístico e a objetividade de Josefina Álvares de Azevedo reforçam o caráter persuasivo do texto, um discurso focado em convencer a sociedade sobre a urgência dos direitos políticos e civis das mulheres.

[2] No presente artigo, optei por utilizar o primeiro nome da autora Josefina Álvares de Azevedo na referência bibliográfica em vez do seu sobrenome, como uma forma de promover mais visibilidade e reconhecimento a uma autora que por muitos anos teve seu nome apagado do cânone literário brasileiro.

A reedição da obra além de possuir as partes antes citadas, possui uma apresentação da 3ª reedição da obra, uma breve introdução à Coleção Escritoras do Brasil, um projeto que busca dar uma maior visibilidade a escritoras mulheres no cânone literário brasileiro, traz também uma apresentação da 1ª edição, uma cronologia bibliográfica sobre a autora e no final da obra um Posfácio.

Em seu trabalho Josefina traz uma visão da mulher completamente diferente do que se estava acostumado na época, a começar por ela mesma, Barp (2022, p.04) em seu trabalho diz que "a fala de Josefina, desse modo, mostra-se transgressora". Barp é um pesquisador contemporâneo de Josefina Álvares de Azevedo e seu estudo debruçou-se pela análise da obra que também escolhemos para tal.

Josefina tinha imenso orgulho de seu trabalho, como ela mesma diz na introdução do seu livro:

> O que aí se pode ler é aquilo a que eu chamarei – a minha obra. Posso dizer com orgulho que ninguém com mais entusiasmo e amor tem tratado do meu assunto no Brasil – A emancipação da mulher. Vai nisso, sei bem, o maior merecimento do meu trabalho. (Josefina, 2021, p. 27).

A autora trouxe em seu trabalho a imagem de uma mulher empoderada que busca uma educação plena e de qualidade, já que de acordo com ela "a nossa educação foi sempre precária e incompatível" (Josefina, 2021, p. 43) isso sem deixar de lado seu papel como mãe de família já que uma boa educação só traria benefícios para a família, como podemos observar no trecho abaixo:

> É necessário que nos aplique uma educação sólida e variada, a fim de podermos, com a força de vontade de que somos dotadas, concorrer com o nosso contingente para o engrandecimento da pátria e, por consequência, da família (Josefina, 2021, p. 103).

Uma mulher que busca a sua emancipação e liberdade de escolha seja no âmbito social ou no âmbito político:

> É necessário que a mulher, também como ser pensante, como parte importantíssima da grande alma nacional, como uma individualidade emancipada, seja admitida ao pleito em que vão ser postos em jogo os destinos da pátria (Josefina, 2021, p. 32).

Josefina também mostra que a mulher deve ser como uma igual para com o homem, já que "a mulher que é e tem sido em todos os tempos um ser igual ao homem, como ele capaz de todos os heroísmos, de todas as dedicações, de todas as funções do espírito e do coração, não pode ser considerada a ele inferior em caso algum" (Josefina, 2021, p. 33). A autora também mostra uma mulher que aspira ser mais do que dona de casa e podemos ver como isso fica visível no trecho da peça teatral *O Voto Feminino*, apresentado na obra:

> ESMERALDA (Entra lendo um jornal) – Que quereis fazer de uma mulher como vós inteligente, como vós ativa, como vós ilustrada, como vós amante da pátria, e que lhe quer, pode e deve prestar todos os serviços?!
> INÊS (Que tem estado a prestar muita atenção) – Sim, sim, o que querem os homens fazer de uma mulher assim?
> ESMERALDA – Oh! minha mãe, que belo artigo o do Dr. Florêncio, publicado no Correio do Povo, de ontem.
> INÊS – É um grande talento!
> ESMERALDA – Tem feito do voto feminino uma campanha célebre. I

> NÊS – E há de vencer.
> ESMERALDA – Se vencerá!
> INÊS – Em passando a lei, já se sabe, hás de te apresentar para deputada. (Josefina, 2021, p. 52-53).

Através de seus escritos a autora reivindicava a emancipação política e social da mulher, o direito a uma educação de qualidade e ao voto. De acordo com ela não há emancipação sem educação, pois "a Educação da Mulher, na sua verdadeira acepção, sem vícios nem prejuízos, tem como consequência forçosa a nossa emancipação, isto é, a igualdade de direitos em relação às aptidões de cada uma de nós" (Josefina, 2021, p. 96). Josefina afirmava com bastante veemência o direito da mulher a votar e ser votada, garantindo aqueles que leem que isso lhes traria liberdade. E além de reivindicar esses direitos Josefina também criticava o lugar da mulher na sociedade como podemos ver no trecho abaixo:

> A pátria é livre, a sociedade brasileira vai reconstituir-se sob as bases de uma prometida política libérrima, de vistas amplas, de princípios vitoriosos. Mas em meio a tudo isso o que ficará sendo a mulher brasileira? Qual o destino que lhe reservam no conflito da vida nacional? (Josefina, 2021, p. 31).

Como dito anteriormente a obra, tirando a peça teatral *O Voto Feminino*, trata-se de uma coletânea de artigos publicados no jornal *A Família* e trata de assuntos poucos discutidos na época, sendo lançado no ano de 1891, a obra foi uma forma de Josefina dar continuidade a sua propaganda em relação a emancipação e principalmente o direito ao voto feminino, com a publicação do livro as pautas feministas defendidas em seu jornal ultrapassaram as barreiras da literatura de imprensa. Considerando que nessa época a mulher ainda era vista apenas como uma dona de casa e inferior ao homem, apesar de que muitas mulheres fossem formadas nas mais diversas áreas de atuação e que eram tão merecedoras de reconhecimento quanto o homem nas áreas em que atuavam, conforme Josefina afirmava.

> Já hoje, pela conquista da civilização, temos demonstrado que não somos nada inferiores ao homem nos acidentes da educação intelectual. No aproveitamento das nossas aptidões em todos os ramos da atividade outrora relegadas aos homens, da mesma forma temos provado que não somos a eles inferiores. As médicas, as advogadas, as matemáticas dos nossos tempos em nada têm desmerecido nas relações sociais com o homem; as funcionárias públicas, as operárias, as que se empregam no comércio, do mesmo modo, não têm feito senão aduzir provas em favor da nossa compatibilidade em todos os misteres da vida (Josefina, 2021, p. 33).

Há na obra uma fala de Josefina que infelizmente se mantem até os dias atuais, que é em relação aos homens sempre verem as mulheres com inferioridade. E de que a mulher deve sempre se submeter a ele, visão essa de qual a autora se opõe quando diz que,

> [...] nós não somos a eles inferiores, pois que somos suas semelhantes, embora de sexo diverso. Temos, segundo a nossa natureza, funções especiais, como eles pela mesma razão as têm. Mas isso não é razão de inferioridade, porque essa traz o animal na escala natural de suas aptidões. Portanto, em tudo devemos competir com os homens – no governo da família, como na direção do estado, nos destinos das nações. (Josefina, 2021, p. 92).

A autora Simone de Beauvoir em seu livro "*O Segundo Sexo – A Experiencia Vivida*" lançado em 1967, fala que essa inferiorização da mulher se inicia desde a infância quando elas são proibidas de vivenciar as mesmas aventuras que os meninos podem viver, tais como, subir em árvores, em escadas, em cumes e em telhados. Josefina (2021) fala em sua obra que as mulheres são vítimas de uma ideia equivocada que perdura há séculos. A autora também considera que a sociedade só será perfeita quando a mulher for socialmente igual ao homem.

Não se tem conhecimento concreto de como foi o recebimento da obra pelo público da época já que, como Josefina mesma disse na introdução da obra,

> Não é este um livro inteiramente novo. Quem tenha acompanhado de começo a propaganda por mim iniciada na imprensa, neste livro encontrará quase todos os artigos que, sob o título Emancipação da mulher e correlativos, tenho publicado no meu periódico A Família. (Josefina, 2021, p. 27).

Mas o que se sabe é que o livro recebeu críticas, o que era de se esperar já que na época em que o livro foi lançado as mulheres ainda eram vistas como propriedades dos homens, algumas dessas críticas foram rebatidas por Josefina em seu jornal *A Família*, como a feita por um cronista do *Diário de Santos* que disse que o livro *A mulher moderna* era "um paladino digno de uma polemica" (Josefina, 1891). A autora também faz uma transcrição do que o cronista escreveu para que as leitoras do seu jornal pudessem ver e avaliar o quão má é o egoísmo do homem.

IMPACTO DA OBRA NO CONTEXTO ATUAL

No século XIX, as mulheres reivindicavam seus direitos à educação, ao voto e a emancipação política e social, em relação ao direito ao voto, o público feminino só o alcançou em 1932 quando, de acordo com a página do Tribunal Superior eleitoral do Rio Grande do Norte (TSERN) o Código Penal da República foi aprovado, assim permitindo a participação das mulheres na eleição. Mas antes da lei que permitia às mulheres o direito ao voto, Celina Guimarães Viana em 1927 na cidade de Mossoró, no Rio Grande do Norte, se tornou a primeira mulher a se registrar como eleitora. E no ano de 1928 Alzira Soriano foi eleita a primeira prefeita mulher na cidade de Lajes. É importante salientar que foi somente no ano de 2010 que tivemos a primeira presidenta mulher do Brasil.

De acordo com a página do TSE- Mulheres (2025) entre os anos de 2016 e 2022, o Brasil teve, em média, 52% do eleitorado constituído por mulheres, 33% de candidaturas femininas e 15% de eleitas. Isso se pararmos para pensar ainda é pouco, já que as mulheres são a maioria do eleitorado nacional, o que de acordo com o TSE Mulheres (2025) em 2024 as mulheres formavam 52% desse eleitorado, com 34% sendo candidatas e dessa porcentagem apenas 18% foram eleitas e 15% foram reeleitas. Ou seja, apesar de se ter diversas mulheres com altos cargos políticos, já que em 2010 pela primeira vez na história política do Brasil uma mulher foi eleita presidente da república, mesmo assim ainda somos a minoria dentro dos órgãos políticos.

Mas se compararmos ao que era no século XIX onde as mulheres não tinham nem o direito à educação básica e nem ao voto, já evoluímos bastante, pois hoje temos mulheres em cargos como

prefeita, vereadora, deputada, governadora e até já tivemos uma presidenta, isso não seria possível se mulheres como Josefina Álvares de Azevedo não tivesse se dedicado em lutar pelos direitos das mulheres no século XIX, se tornando assim uma das precursoras do feminismo no Brasil.

Enquanto movimento social, político e econômico, o feminismo pulsa hoje na defesa da igualdade de gênero, da emancipação e do fim da violência contra a mulher. Historiadores e ativistas apontam que vivemos a quarta onda, um momento marcado pela adesão massiva e diversa de mulheres, unidas por essa causa. Pérez e Ricoldi (2018) em seu trabalho falam que:

> A quarta onda no Brasil tem sido caracterizada a partir de três traços principais: a mobilização construída e divulgada na internet, a interseccionalidade e a atuação por meio de coletivos. Detalhando melhor, a expansão do acesso à internet possibilitou a construção e divulgação de diversas vertentes feministas que combatem o machismo, o racismo e a LGBTfobia (fobia de lésbicas, gays, bissexuais, travestis e transgêneros). O feminismo interseccional acolhe todas essas clivagens, despontando como uma das vertentes mais importantes. O tipo de movimento que encampa essas lutas também se modificou: agora os coletivos são também responsáveis pela discussão e atuação em prol dos feminismos (Pérez; Ricoldi, 2018, p. 03).

O feminismo atualmente tem alcançado um público muito maior por meio da internet, mas as três primeiras ondas aconteceram em momentos distintos, a primeira onda do feminismo de acordo com Pérez e Ricoldi (2018) aconteceu oficialmente no ano de 1930, apesar de que tanto no início e principalmente no final do século XIX, tivemos mulheres como Nísia Floresta e Josefina Álvares de Azevedo lutando pelos direitos das mulheres por meio de jornais, e que ela era mais conservadora e que vinha da elite. Já a segunda onda, de acordo com as autoras, aconteceu na época da ditadura militar, mais precisamente no ano de 1964 e que a principal questão defendida era a autonomia da mulher. Em relação à terceira onda, elas dizem que ocorreu em 1990 com o surgimento de organizações feministas e de mulheres.

A quarta onda propaga ainda mais a campanha feminista de direitos iguais para homens e mulheres. Para defender os direitos iguais às mulheres de acordo com Pérez e Ricoldi (2018) utilizam:

> [...] a atuação nos meios de comunicação digitais, a importância das novas tecnologias de comunicação foi destacada por 13 trabalhos. Esses mencionavam como o mundo digital possibilitou um ativismo digital, chamado de ciberativismo, conceito estendido à mobilização feminista na internet, o ciberfeminismo. Os blogs, redes sociais, sites, vídeos, enfim, todos os meios de comunicação via internet são um espaço de criação e divulgação de causas feministas com um alcance jamais pensado antes da ampliação do uso da internet. A internet permite a multiplicação de posições não hegemônicas, como a defesa de que mulheres devem ter direitos iguais aos dos homens (Pérez, Ricoldi, 2018, p. 08).

Apesar das mulheres já terem assegurado diversos direitos políticos e sociais, elas ainda continuam com sua campanha para que a sociedade atual não volte ao que era nos séculos passados. Para que isso não venha a acontecer obras como *A mulher moderna: trabalhos de propaganda* de Josefina Álvares de Azevedo, devem ser lidas em sala de aula para que os jovens, sejam meninas e meninos, possam conhecer o trabalho de mulheres que lutaram pelos direitos das mulheres, já que de acordo com Zacarias e Passos (2010),

> [...] o ato da leitura é imprescindível, pois o indivíduo pode ter acesso a todas essas informações por meio de textos diversos, ou seja, no momento em que a pessoa ler está adquirindo informações e, além disso, desenvolvendo seu senso crítico, ampliando, assim, sua aptidão em discernir superar situações diversas em seu cotidiano. (Zacarias, Passos, 2010, p. 03).

Além de que obras como a de Josefina Álvares de Azevedo podem ser usadas para discutir o papel da mulher na sociedade da época em que o livro foi escrito e ajudar a educar os leitores sobre o carecimento de rever esses papéis, para que se possa propiciar uma educação que valorize a igualdade de gênero. A obra pode ser usada para dar início a discussões sobre os problemas que as mulheres enfrentam atualmente como violência contra a mulher, desigualdade salarial e representação feminina em diversos setores.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise da produção de Josefina reforça o papel da literatura como território de contestação e refúgio para vozes apagadas. Com uma argumentação perspicaz, Josefina projeta um novo espaço social para a mulher, uma conquista que, para muitas, permanece inacabada.

Revisitar a sua obra é um exercício de memória e, sobretudo, de futuro, para tentar compreender os passos das pioneiras, com isso faz-nos entender as frentes ativistas do presente, que servem de base para uma sociedade equitativa.

Na elaboração do artigo foi possível perceber algumas limitações, a primeira foi o fato de que não se tem muitos trabalhos acadêmicos voltados para o estudo das obras e da vida de Josefina Álvares de Azevedo, o que era algo que já esperávamos, pois quando ouvimos pela primeira vez sobre essa autora foi em uma pequena palestra durante as aulas de Literatura Brasileira Moderna, que falava sobre autoras que foram apagadas da história da literatura no Brasil.

A obra *A mulher moderna: trabalhos de propaganda* de Josefina Álvares de Azevedo podem ser utilizada em estudos mais aprofundados sobre o impacto que a obra teve para o movimento feminista da época de publicação, já que uma boa parte dos trabalhos realizados, que se utilizam da obra de Josefina, são voltados mais para o tema da emancipação feminina. Outro tema que pode ser mais estudado e que foi falado brevemente no artigo é o de como a obra foi recebida pela sociedade e pela crítica literária da época, e como ela seria recebida pela crítica atual.

De acordo com Scheibel (2022) "durante séculos, a história das mulheres foi contada através da perspectiva do homem, que, em suas narrativas, criava mulheres que permaneciam em casa, dedicadas à família e aos afazeres domésticos". Foi nesse século XIX que as mulheres se inseriram na literatura como escritoras. Nessa época elas usaram a literatura como ferramenta para lutar por reconhecimento, emancipação e direitos.

REFERÊNCIAS

As mulheres e os 60 anos de igualdade pelo voto. **Tribunal Superior Eleitoral**. 2025. Disponível em: <https://www.tre-rn.jus.br/comunicacao/noticias/2025/Marco/as-mulheres-e-os-60-anos-de-igualdade-pelo-voto#:~:text=Celina%20nasceu%20em%201890%20e%2C%20em%201927%2C%20se,n%C3%A3o%20tinham%20o%20direito%20de%20votar%20no%20Brasil. > . Acesso em: 15 mar. 2025.

JOSEFINA, Álvares de Azevedo, 1851-1913. **A mulher moderna**: trabalhos de propaganda / Josefina Álvares de Azevedo; apresentação e notas Maria Helena de Almeida Freitas, Mônica Almeida Rizzo Soares; introdução à coleção Ilana Trombka, posfácio e cronologia Valéria Andrade. – 3. ed. rev. e aum. – Brasília: Senado Federal, 2021. 185 p. – (Coleção escritoras do Brasil; v. 1).

JOSEFINA, Álvares de Azevedo. **A Família***:* Dedicado à educação da mãe de família. São Paulo, 12 jan. 1889.

JOSEFINA, Álvares de Azevedo. **A Família***:* Dedicado à educação da mãe de família. Rio de Janeiro, 30 nov. 1891.

JOSEFINA, Álvares de Azevedo. No posto de combate. **A Família***:* Dedicado à educação da mãe de família. Rio de Janeiro, 18 jun. 1891.

BARP, Guilherme. A luta de Josefina Álvares de Azevedo pelos direitos das mulheres em A mulher Moderna (1891). **Nau Literária**, 2022.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo**, Volume 2. Difusão Européia do Livro, 2ª Edição, São Paulo, 1967.

BLAKE, Augusto V. A. Sacramento. **Diecionario bibliograpbico brasileiro**. Rio de Janeiro: Tip. Nacional, 18831902, v. 5, p. 2378, 1883.

BOLIGON, Isabel Cadore**. A autorrepresentação e a busca de emancipação da mulher nos textos de Josefina Alvares de Azevedo**. 2019.

BRASIL. **Lei de 15 de outubro de 1827**. Disponível em: https://2camara.leg.br/legin/fed/lei_sn//1824-1899/lei38398-15deoutubro-1827-566692- publicacaooriginal-90222-pl.html. Acesso em: 27 fev. 2025.

CANEZIN, Claudete Carvalho. **A mulher e o casamento**: da submissão à emancipação. Revista Jurídica Cesumar-Mestrado, v. 4, n. 1, p. 143-156, 2004. CASTANHEIRA, Cláudia. Escritoras brasileiras: momentos-chave de uma trajetória. **Diadorim,** Rio de Janeiro, v. 9, p. 25-36, 2011.

CASTANHEIRA, Cláudia. Escritoras brasileiras: percursos e percalços de uma árdua trajetória. **NIELM (Núcleo Interdisciplinar de Estudos da Mulher na Literatura).** v. 208, 2010.

DUARTE, Constância Lima. A história possível: imprensa e emancipação da mulher no Brasil no século XIX. **Miscelânea: Revista de Literatura e Vida Social**, v. 24, p. 11-26, 2018.

DUARTE, Constância Lima. Feminismo e literatura no Brasil. **Estudos Avançados**, São Paulo, Brasil, v. 17, n. 49, p. 151–172, 2003. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9950.. Acesso em: 27 fev. 2025.

KESSAMIGUIEMON, Vera L. G. A Educação Da Mulher E A Produção Literária Feminina Na Transição Entre Os Séculos Xix E Xx. **Revista Teias**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 5, p. 15 pgs., 2007. Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/revistateias/article/view/23915. Acesso em: 01 mar. 2025.

LOBO, Luísa. **Literatura de autoria feminina na América Latina**. Rev. Mulher e Literatura, Rio de Janeiro, 1998.

PÉREZ, Olívia; RICOLDI, Arlene. **A quarta onda do feminismo?** Reflexões sobre movimentos feministas contemporâneos. Encontro Anual da ANPOCS, v. 42, 2018.

PRODANOV, Cleber Cristiano. **Metodologia do trabalho científico** [recurso eletrônico] métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico / Cleber Cristiano Prodanov, Ernani Cesar de Freitas. – 2. ed. – Novo Hamburgo: Feevale, 2013.

SANTOS, Lívia Assumpção Vairo dos. **Vozes para além da alcova**: discurso feminista no jornal A Família, de Josephina Álvares de Azevedo. 2022.

SCHEIBEL, Giovana Laura. **Mulheres e literatura: um olhar para a literatura de autoria feminina.** Revista Granta. Mafuá, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil, n. 37, 2022. ISSNe: 1806-2555.

SILVA, Laila Correa e. **O direito ao voto feminino no século XIX brasileiro**: a atuação política de Josephina Alvares de Azevedo (1851-1913). Revista Aedos, *[S. l.]*, v. 10, n. 23, p. 114–131, 2019. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/index.php/aedos/article/view/87365. Acesso em: 25 fev. 2025.

SOUTO-MAIOR, Valéria Andrade. **O florete e a máscara** ; Josefina Álvares de Azevedo, dramaturga do século XIX / Valéria Andrade Souto-Maior; apresentação de Zahidé Lupinacci Muzart. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2001. 160 p.

TSE MULHERES: **portal reúne estatísticas sobre eleitorado e participação feminina na política**. Tribunal Superior Eleitoral**.** 2025. Disponível em: TSE Mulheres: portal reúne estatísticas sobre eleitorado e participação feminina na política — Tribunal Superior Eleitoral. Acesso em: 15 mar. 2025.

ZACARIAS, Ezequiel de Souza; PASSOS, Edimildo de Jesus Barroso. **A importância da leitura para o desenvolvimento intelectual e social do indivíduo.** Periódico de Divulgação Científica da FALS, Guarujá-SP, 2010. Disponível em: TCC-Letras-2017-Arquivo.009.pdf. Acesso em: 12 abr. 2025.

A POESIA ERÓTICA DE REGINE LIMAVERDE: CORPO, LINGUAGEM E TRANSGRESSÃO

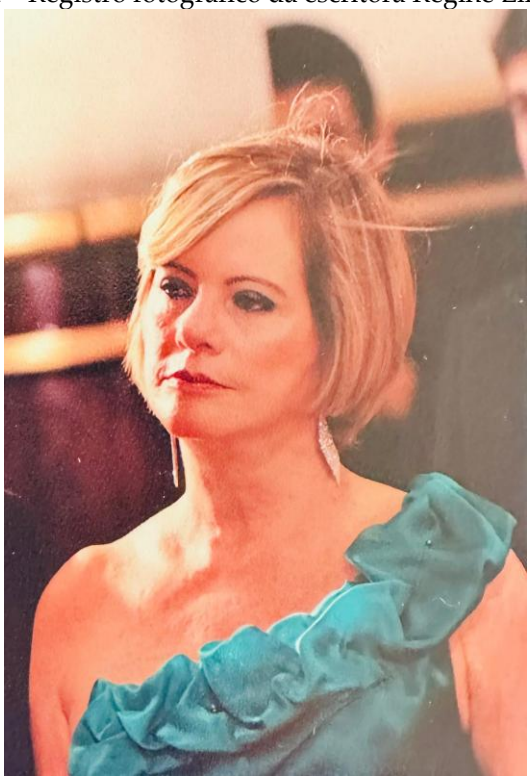
Antônio Marques Pereira Filho

INTRODUÇÃO

O presente artigo analisa a poesia erótica de Regine Limaverde, destacando sua relevância no contexto da literatura contemporânea de autoria feminina. A poeta contemporânea Regine Limaverde, nome artístico de Regine Helena Silva dos Fernandes Vieira, nasceu em Fortaleza, em 14 de março de 1947, data simbolicamente significativa por coincidir com o Dia Nacional da Poesia e com o centenário de Castro Alves. Filha de Esmero Silva e Reine Limaverde e Silva, a autora herdou da linhagem materna o sobrenome Limaverde, que viria a constituir sua identidade literária. Inicialmente, assinava como Regine Helena Limaverde e Silva, mas, após o casamento, passou a utilizar apenas o sobrenome paterno em seu registro civil. No entanto, ao publicar sua primeira obra, em 1980, resgatou "Limaverde" como assinatura artística, consolidando definitivamente o nome pelo qual se tornou reconhecida no cenário cultural.

Sua formação acadêmica revela um percurso sólido no campo das ciências. Realizou os estudos iniciais em instituições tradicionais de sua cidade natal e graduou-se em Ciências Biológicas pela Universidade Federal do Ceará, em 1974. Posteriormente, obteve o título de mestra em Tecnologia de Alimentos (1985) pela mesma universidade e doutora em Ciências Biológicas (Microbiologia) pela Universidade de São Paulo, em 1991. Sua trajetória acadêmico-científica foi ampliada por estágios de pós-doutorado realizados em instituições internacionais, com ênfase em estudos microbiológicos, especialmente relacionados a bactérias, desenvolvidos nos Estados Unidos, no Canadá e na Alemanha.

Figura 1 – Registro fotográfico da escritora Regine Limaverde



Fonte: Foto concedida pela poeta, proveniente de seus acervos particulares.

Paralelamente à sua atuação literária, Limaverde construiu uma extensa carreira como pesquisadora e docente, com mais de quatro décadas dedicadas à ciência. Atuou como professora no Departamento de Engenharia de Pesca da Universidade Federal do Ceará e no Instituto de Ciências do Mar (LABOMAR), contribuindo significativamente para a formação acadêmica e científica na área. No âmbito pessoal, foi casada com o pesquisador Gustavo Hitzschky Fernandes Vieira, também vinculado ao LABOMAR, e é mãe de três filhos. Essa trajetória multifacetada indica a articulação entre ciência e literatura em sua vida, aspecto que se reflete, de modo singular, em sua produção poética.

Diante desse cenário, nosso estudo parte da compreensão do erotismo como uma categoria estética e discursiva historicamente marcada por interditos morais, sociais e religiosos, sobretudo no que se refere à expressão do desejo feminino. O estudo fundamenta-se nas contribuições teóricas de Bataille (2004), que entende o erotismo como transgressão; de Paz (1994), que o concebe como metáfora da sexualidade; de Barthes (1987), com a noção de prazer do texto; de Beauvoir (1980), acerca da construção social do feminino; e de Foucault (1988), sobre as relações entre sexualidade, discurso e poder.

Este artigo tem como objetivo geral analisar a poesia erótica de Regine Limaverde, destacando como sua escrita constrói uma estética do corpo e do desejo que desafia padrões normativos. Como objetivos específicos, pretende-se: discutir o erotismo como categoria literária; analisar a construção do eu lírico feminino na obra da autora; e investigar as estratégias linguísticas utilizadas na produção de sentidos eróticos.

Parte-se da hipótese de que a poesia de Limaverde não apenas aborda o erotismo, mas o utiliza como instrumento de subversão de discursos patriarcais, promovendo uma reconfiguração do lugar da mulher na literatura. Metodologicamente, trata-se de uma pesquisa qualitativa, de caráter bibliográfico e analítico, fundamentada na leitura e análise dos poemas Êxtase (1984), "Deixa que eu me faça" (1990), "Constatação" (1990) e "Esquecimento" (1990), nos quais se notam diferentes estratégias de construção do erotismo.

A poesia erótica ocupa um espaço historicamente de disputa na tradição literária ocidental, marcado por interditos morais, religiosos e sociais que frequentemente relegaram o corpo e o desejo ao campo do proibido. Nesse contexto, a produção poética de Regine Limaverde emerge como uma voz significativa que tensiona essas interdições, propondo uma escrita que ressignifica o erotismo como linguagem de afirmação subjetiva, especialmente no âmbito feminino. A relevância deste estudo reside na necessidade de ampliar o debate sobre a escrita feminina contemporânea, especialmente no que diz respeito à representação do desejo e à autonomia do corpo na literatura.

O erotismo, enquanto categoria estética e filosófica, tem sido amplamente discutido por autores como Georges Bataille (2004), que o compreende como uma experiência de transgressão dos limites impostos pela sociedade. Para o autor, o erotismo está diretamente ligado à ruptura das interdições e à busca por uma continuidade do ser. Nesse sentido, a literatura erótica não deve ser reduzida à mera representação do sexual, mas compreendida como um campo simbólico que articula desejo, linguagem e poder. Conforme apontam estudos contemporâneos, o erotismo na escrita feminina assume uma

dimensão política ao desafiar estruturas patriarcais que historicamente silenciaram a voz das mulheres. A poesia de autoria feminina, especialmente a partir do século XX, passa a incorporar o corpo como espaço de enunciação. Nesse cenário, autoras como Hilda Hilst e Adélia Prado já apontavam uma ruptura com a tradição, abrindo caminho para novas formas de expressão do desejo.

Regine Limaverde insere-se nesse contexto ao produzir uma poesia que articula sensualidade e subjetividade, deslocando o erotismo de um lugar de objetificação para um espaço de protagonismo feminino. Sua escrita revela uma consciência do corpo como território de linguagem, onde o desejo é não apenas expresso, mas também elaborado poeticamente. A poesia erótica de Limaverde caracteriza-se por ser composta por uma linguagem sensorial, marcada pelo uso de imagens que evocam o tato, o olfato e o paladar. Essa dimensão sensorial contribui para a construção de um erotismo que ultrapassa o físico, alcançando uma dimensão simbólica e subjetiva.

O eu lírico feminino, em seus poemas, apresenta-se como sujeito do desejo, rompendo com a tradição literária em que a mulher era frequentemente objeto da contemplação masculina. Essa inversão de perspectiva constitui um dos elementos centrais da poética de Limaverde. Além disso, observa-se o uso de metáforas e sinestesias que intensificam a experiência erótica, criando uma atmosfera de intimidade e introspecção. O corpo é representado não apenas como matéria, mas como linguagem, um espaço onde se inscrevem emoções, memórias e desejos.

Outro ponto importante é a relação entre erotismo e identidade. A poesia de Limaverde sugere que o desejo é parte constitutiva do sujeito, sendo fundamental para a construção da subjetividade. Nesse sentido, o erotismo deixa de ser um tema marginal e passa a ocupar um lugar central na experiência humana.

O CORPO FEMININO E A CONSTRUÇÃO DO DESEJO EM LIMAVERDE

Na poesia de Regine Limaverde, o corpo feminino configura-se como um espaço privilegiado de enunciação, no qual o erotismo deixa de ser mera tematização do desejo para tornar-se uma forma de linguagem. Tal perspectiva desloca o corpo de uma posição historicamente objetificada para uma dimensão ativa e produtora de sentidos, instaurando uma poética que articula subjetividade, sensorialidade e transgressão.

A tradição literária ocidental, marcada por uma lógica patriarcal, frequentemente construiu o corpo feminino como objeto de contemplação e desejo masculino. Nesse sentido, a mulher foi, por séculos, inscrita em discursos que a silenciavam enquanto sujeito do desejo. Conforme aponta Beauvoir (1980, DS II, 1980. p. 9), "não se nasce mulher: torna-se", demonstrando que "nenhum destino biológico, psíquico ou econômico define a forma que a mulher ou a fêmea humana assume no seio da sociedade". Assim, as construções sociais e simbólicas determinam os modos de representação do feminino. A poesia erótica de autoria feminina, especialmente a contemporânea, surge, portanto, como um campo de resistência a essas normativas.

Nesse horizonte, o erotismo pode ser compreendido como uma experiência que ultrapassa o âmbito sexual para atingir uma dimensão existencial e simbólica. Para Bataille (2004, p. 19), o erotismo

está intrinsecamente ligado à transgressão, sendo definido como "a aprovação da vida até na morte", o que implica uma ruptura com os interditos que regulam os corpos e os desejos. Essa concepção permite compreender que, na poesia de Limaverde, o erotismo não se restringe à representação do prazer, mas constitui um gesto de afirmação do sujeito.

A linguagem poética da autora traz à tona essa perspectiva ao construir imagens que mobilizam diferentes sentidos, como o tato, o olfato e o paladar, configurando uma experiência sinestésica do desejo. Tal procedimento aproxima-se daquilo que Octavio Paz (1994, p. 12) denomina como a erotização da linguagem: "A relação entre o erotismo e a poesia é tal que se pode dizer, sem afetação, que o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal. Ambos são feitos de uma oposição complementar". Nesse sentido, o discurso poético se torna um espaço de intensificação da experiência sensível. Segundo Paz (1994, p. 12), "o erotismo é uma metáfora da sexualidade", o que reforça seu caráter simbólico e estético.

Além disso, ao assumir o corpo como linguagem, Limaverde inscreve o desejo feminino no centro da experiência poética, rompendo com a lógica da objetificação. Esse movimento dialoga com reflexões contemporâneas sobre a escrita feminina, que compreendem o corpo como território de inscrição de identidade e resistência. Nesse sentido, a poesia erótica torna-se um espaço de reconfiguração dos discursos sobre o feminino, permitindo que a mulher se constitua como sujeito de sua própria narrativa.

Outra dimensão relevante diz respeito à relação entre erotismo e subjetividade. A poesia de Limaverde sugere que o corpo é atravessado por memórias, afetos e experiências que se manifestam na linguagem, conferindo ao erotismo uma dimensão profundamente subjetiva. Conforme ressalta Barthes (1987, p. 62), "o prazer do texto" está naquilo que escapa à normatização, naquilo que desestabiliza o leitor e o conduz a uma experiência sensível e singular.

Dessa forma, ao articular corpo, linguagem e desejo, Regine Limaverde constrói uma poética que não apenas representa o erotismo, mas o reinventa como prática discursiva e estética. Sua escrita mostra que o corpo feminino, longe de ser um objeto passivo, é um espaço de produção de sentidos, capaz de tensionar estruturas normativas e afirmar novas possibilidades de existência e expressão.

A poesia de Regine Limaverde destaca-se pela construção de uma linguagem intensamente sensorial, na qual o erotismo é elaborado não apenas como tema, mas como experiência estética mediada pela palavra. Nesse sentido, observa-se que o desejo é construído por meio de imagens que mobilizam os sentidos, produzindo uma poética que envolve o leitor em uma atmosfera de intimidade e corporeidade.

A presença de elementos táteis, gustativos e olfativos na composição dos poemas revela uma escrita que busca materializar o desejo no plano da linguagem. Em versos nos quais o eu lírico associa o corpo a imagens fluidas, quentes ou pulsantes, como se verifica no poema intitulado "Constatação", pertencente à obra *Poemas Quaternários* (1990, p. 33):

> quero-te com a sede
> dos náufragos.

amo-te com a fome
dos presidiários.
busco-te com a aflição
dos perdidos.
espero-te com a paciência
dos condenados à morte.

Percebe-se a construção de um erotismo que se realiza na fusão entre corpo e palavra. Tal procedimento aproxima-se da concepção de Octavio Paz (1994), para quem o erotismo, na literatura, constitui uma forma de intensificação da experiência sensível, transformando a linguagem em espaço de desejo, prazer e fruição.

À luz das proposições teóricas de Barthes (1987), estabelecemos a distinção entre o texto de prazer e o texto de fruição, compreendendo que o primeiro mantém vínculos com uma Escritura que evidencia o engajamento do poeta em determinado estágio cultural de sua comunidade discursiva, preservando traços de uma tradição reconhecível, enquanto o segundo rompe com essa mesma Escritura ao buscar percursos próprios e afirmar, em elevado grau, seu caráter autotélico. Assim, o texto de prazer ancora-se em um pré-construído inscrito em uma dimensão cultural socialmente legitimada, ao passo que o texto de fruição se constitui em uma esfera autônoma, marcada pela opacidade da linguagem, a qual exige do leitor uma postura ativa e uma disponibilidade interpretativa capaz de reavaliar as relações entre linguagem e mundo. Por essa razão, sem desconsiderar suas potencialidades estéticas, a poesia é aqui abordada com cautela, visto que, apesar de suas configurações poéticas, tende a manter um vínculo mais estreito com a realidade empírica, o que pode, em certa medida, limitar a radicalidade formal e semântica característica do texto de fruição.

Nesse sentido, o erotismo na poesia de Limaverde não se limita à representação de uma cena ou experiência, mas atua diretamente na construção de uma leitura sensível, na qual o leitor é implicado no processo de significação. Além disso, a construção do desejo na poesia da autora está intrinsecamente ligada à subjetividade do eu lírico, que se apresenta como agente ativo da experiência erótica. Em poemas nos quais o desejo é enunciado em primeira pessoa, observa-se a afirmação de uma voz feminina que reivindica para si o direito de desejar e de expressar esse desejo. O poema estrutura-se a partir de uma sintaxe marcada pela repetição paralelística de construções verbais em primeira pessoa: “quero-te”, “amo-te”, “busco-te”, “espero-te”, o que destaca a centralidade do eu lírico como sujeito do desejo. Essas formas verbais, no presente do indicativo, conferem atualidade e intensidade à enunciação, situando o desejo como experiência contínua e imediata.

Sintaticamente, cada verso organiza-se em torno de uma estrutura simples, composta por verbo transitivo direto seguido de pronome oblíquo “te” e de um adjunto adverbial de modo introduzido pela preposição “com”. Essa regularidade estrutural configura um paralelismo sintático que sustenta a progressão do poema e reforça sua unidade semântica. Tal repetição não apenas cria ritmo, mas também intensifica a carga afetiva e dramática da experiência enunciada.

Os complementos introduzidos por “com”, “a sede dos náufragos”, “a fome dos presidiários”, “a aflição dos perdidos”, “a paciência dos condenados à morte”, estabelecem comparações implícitas

que ampliam o campo semântico do desejo. Trata-se de imagens que evocam situações-limite, marcadas por carência, privação e sofrimento extremo. Nesse sentido, o erotismo é representado como necessidade vital, aproximando-se de estados de urgência e sobrevivência.

Do ponto de vista semântico, essas metáforas intensificam a experiência do desejo ao associá-la a condições existenciais extremas. A "sede dos náufragos" e a "fome dos presidiários" remetem à privação física, enquanto "a aflição dos perdidos" e "a paciência dos condenados à morte" evocam dimensões psicológicas e temporais. O desejo, assim, é construído como experiência totalizante, que atravessa corpo e subjetividade.

A escolha lexical revela ainda um campo semântico marcado por isolamento, abandono e finitude, o que reforça a intensidade dramática do poema. Nesse contexto, o erotismo não é apenas prazer, mas também falta, espera e tensão, elementos que dialogam com a concepção de Bataille (2004), para quem o desejo está ligado à incompletude e à busca por continuidade. A ausência de conectivos entre os versos indica um processo de justaposição sintática, característico de uma escrita condensada e direta. Essa economia linguística contribui para a força expressiva do poema, na medida em que cada verso se apresenta como uma unidade de sentido autônomo, mas integrada ao conjunto por meio do paralelismo.

Do ponto de vista discursivo, a repetição da estrutura verbal em primeira pessoa reafirma a agência do eu lírico feminino, que se coloca como sujeito ativo do desejo. Tal construção rompe com a tradição patriarcal, na qual a mulher era frequentemente representada como objeto passivo, e inscreve o feminino como instância de enunciação e potência.

Dessa forma, o poema "Constatação" carrega uma poética do desejo marcada pela intensidade, pela repetição e pela construção de imagens eróticas. A sintaxe, organizada em paralelismos e estruturas simples, atua como elemento fundamental na produção de sentido, potencializando a expressão de um erotismo que se afirma como experiência subjetiva, existencial e discursiva. Essa perspectiva dialoga com as reflexões de Bataille (2004), para quem o erotismo implica necessariamente a transgressão de limites impostos socialmente. Ao inscrever o desejo feminino no centro da experiência poética, Limaverde não apenas rompe com tais limites, mas também propõe uma reconfiguração do erotismo como espaço de liberdade e criação.

Outro elemento de destaque é o uso de metáforas que associam o corpo a elementos da natureza, como água, fogo ou vento, criando uma linguagem simbólica que amplia os sentidos do erotismo. Em imagens poéticas nas quais o corpo se dissolve, se expande ou se mistura ao outro, percebe-se uma tentativa de representar o desejo como experiência de fusão e continuidade, aproximando-se da concepção batailleana de superação da individualidade, como se observa no poema "Esquecimento", presente também na obra *Poemas Quaternários* (1990, p. 27):

> gosto dos teus pelos
> deitados sobre os meus,
> de teus dentes
> travando luta com os meus.
> gosto de tua língua

espada afiada
perscrutando
meus segredos
gosto dos teus olhos
mar aberto onde navego.
gosto de tuas mãos
tateando minhas terras.
e de tanto te gostar
esqueço-me de que não te tenho.

No poema, a repetição anafórica do verbo "gosto" organiza sintaticamente os versos e aponta a centralidade do desejo como experiência reiterada e crescente. Tal estrutura configura uma sequência de orações coordenadas assindéticas, nas quais a enumeração de sensações constrói um efeito de acumulação erótica. Cada elemento do corpo do outro: "pelos", "dentes", "língua", "olhos", "mãos", é apresentado como ponto de contato e de descoberta, reforçando a dimensão sensorial da experiência.

As metáforas desempenham papel fundamental nessa construção. A imagem da "língua / espada afiada" associa o erotismo a uma dimensão de intensidade e penetração simbólica, enquanto "olhos / mar aberto onde navego" remete à ideia de imersão e deslocamento, sugerindo que o eu lírico se perde no outro. Do mesmo modo, a expressão "minhas terras" evoca o corpo como território, retomando uma recorrente metáfora espacial na poesia de Limaverde.

Sintaticamente, observa-se a predominância de estruturas simples e elípticas, com ausência de conectivos explícitos, o que confere fluidez e continuidade ao texto. Essa economia sintática contribui para a construção de uma linguagem mais direta e sensorial, na qual os significados emergem da justaposição das imagens. O verso final, "esqueço-me de que não te tenho", introduz uma inflexão significativa no poema. A oração subordinada substantiva "de que não te tenho" explicita a ausência do outro, instaurando uma tensão entre presença sensorial e impossibilidade concreta. Tal recurso demonstra o caráter paradoxal do erotismo, que, conforme Bataille (2004), oscila entre a busca de fusão e a impossibilidade de sua realização plena.

Dessa forma, o poema articula linguagem, corpo e desejo em uma dinâmica de aproximação e perda, na qual o erotismo se manifesta como experiência de intensidade e dissolução do eu. A fusão com o outro ocorre no plano simbólico e sensorial, reafirmando o erotismo como espaço de transgressão e continuidade. Por esse viés, a linguagem sensorial na poesia de Regine Limaverde não apenas constrói o desejo, mas o transforma em experiência estética e discursiva. Ao mobilizar os sentidos e afirmar a subjetividade feminina, sua poesia contribui para a ampliação das possibilidades de representação do erotismo na literatura contemporânea, consolidando-se como um espaço de resistência e reinvenção do corpo e da linguagem.

A poesia de Regine Limaverde, especialmente no poema "Êxtase", pertencente à obra *Estrela de vidro* (1984), constrói o erotismo por meio de uma complexa articulação entre corpo, natureza e linguagem. O poema apresenta uma elaboração simbólica na qual o corpo do outro é metaforizado como paisagem natural, instaurando uma poética do desejo que se realiza pela exploração, pela sensorialidade e pela progressão imagética. Leiamos:

Hoje quero explorar tuas matas.
Não preciso de bússola.
Conheço as estrelas que te iluminam
e é por elas que irei me orientar.
Teus vulcões estão em ebulição.
Preciso de calma para vencê-los.
Tuas serras são conhecidas.
Já escalei-as antes.
Teus rios são longos
mas meus braços são fortes.
Hoje quero explorar tuas matas,
beber do sumo de teus frutos
escalar tuas árvores
colher tuas flores
e aspirar o teu perfume.
Hoje me cansarei
nos verdes pastos amados
de tuas matas
mas explodirei em arco-íris (Limaverde, 1984, p. 13).

Do ponto de vista estrutural, o poema organiza-se em versos livres, sem rigidez métrica e rítmica fixa, o que contribui para a fluidez da leitura e para a construção de uma atmosfera de intimidade. A ausência de pontuação rígida e o uso de períodos simples favorecem uma cadência contínua, que pode ser interpretada como uma representação do próprio movimento do desejo.

Pelo viés sintático, observa-se a predominância de orações coordenadas e estruturas simples, muitas vezes organizadas por justaposição ou adição, como em "beber do sumo de teus frutos / escalar tuas árvores / colher tuas flores / e aspirar o teu perfume". Essa sequência de verbos no infinitivo indica uma progressão de ações que intensifica o percurso erótico, sugerindo uma acumulação sensorial e experiencial. O uso do paralelismo sintático reforça essa ideia de continuidade e expansão do desejo.

Outro elemento relevante é o emprego recorrente do pronome possessivo "tuas"/"teus", que estabelece uma relação de intimidade entre o eu lírico e o outro. Tal escolha linguística não apenas reforça a dimensão afetiva, mas também contribui para a construção de um campo semântico centrado na apropriação simbólica do corpo desejado. No entanto, essa "apropriação" não se configura como dominação, mas como interação e reconhecimento, uma vez que o eu lírico demonstra conhecimento prévio "já escalei-as antes", sugerindo uma experiência compartilhada.

No plano semântico, o poema constrói uma extensa metáfora que associa o corpo à natureza. Elementos como "matas", "vulcões", "serras", "rios", "frutos" e "flores" compõem um campo lexical que remete à fertilidade, à intensidade e à vitalidade. A imagem dos "vulcões em ebulição", por exemplo, pode ser interpretada como metáfora da excitação e da energia do desejo, enquanto os "rios longos" evocam continuidade e fluidez. Essa associação entre corpo e natureza dialoga com a concepção de erotismo proposta por Bataille (2004), para quem o desejo está ligado à superação dos limites e à busca por uma continuidade entre os seres. No poema, essa continuidade manifesta-se na fusão simbólica entre sujeito e objeto, mediada pela linguagem poética.

Do ponto de vista discursivo, destaca-se a posição do eu lírico como sujeito ativo do desejo. A repetição do verso "hoje quero explorar tuas matas" funciona como eixo estruturante do poema, marcando a intencionalidade e a agência da voz feminina. Essa construção rompe com a tradição patriarcal, na qual o feminino era frequentemente silenciado ou passivo, conforme discutido por Beauvoir (1980).

Além disso, o poema apresenta uma progressão que culmina em um clímax simbólico: "mas explodirei em arco-íris". A escolha dessa imagem é significativa, pois o arco-íris remete à multiplicidade, à intensidade cromática e à plenitude. Trata-se de uma metáfora que sugere expansão, transcendência e realização do desejo, evitando a literalidade e reforçando o caráter estético do erotismo. A conjunção adversativa "mas" introduz uma ruptura na linearidade do poema, marcando a passagem do cansaço "hoje me cansarei" para a explosão sensorial final. Esse recurso sintático revela a tensão entre limite e excesso, característica fundamental da experiência erótica.

Dessa forma, "Êxtase" revela uma poética sofisticada em que corpo, natureza e linguagem se entrelaçam para construir uma experiência erótica marcada pela intensidade, pela subjetividade e pela transgressão. A análise sintática e semântica do poema corrobora que o erotismo, na obra de Regine Limaverde, não é apenas um tema, mas um princípio organizador da própria escrita.

Nessa mesma linha temática, o poema "Deixa que eu me faça", pertencente à obra *Poemas Quaternários* (1990), desenvolve uma poética da metamorfose e da liberdade expressiva. Leiamos:

> Deixa que eu me faça
> Deixa que eu me faça sol
> e espalhe luz
> pelo teu corpo-música.
> Deixa que eu me faça chuva
> e encharque teus pântanos
> escuros.
> Deixa que eu me faça pássaro
> e voe largada
> ao anoitecer.
> Deixa que eu me faça som
> e dance bailarina
> nas tuas entranhas.
> Deixa que eu solte meus cavalos
> para que eles percorram
> tuas relvas.
> Me ensina tuas minas
> que esconderei na tua boca
> o sal do meu mar (Limaverde, 1990, p. 18).

O poema estrutura-se a partir de uma linguagem marcada pela simplicidade sintática aparente, mas que revela, em sua organização interna, um elaborado processo de construção do desejo por meio da repetição, da metaforização e da progressão discursiva. A composição apresenta versos livres, ausência de métrica fixa e pontuação mínima, características que contribuem para a fluidez enunciativa e para a intensificação do caráter sensorial e performativo do texto.

Do ponto de vista sintático, observa-se a predominância de estruturas coordenadas e subordinadas desenvolvidas a partir da repetição anafórica do enunciado "Deixa que eu me faça". Tal construção configura uma oração subordinada substantiva objetiva direta, introduzida pelo verbo no imperativo "deixa", que estabelece uma relação dialógica entre o eu lírico e um interlocutor implícito. A repetição dessa estrutura ao longo do poema não apenas organiza o texto, mas também funciona como eixo rítmico e semântico, conferindo unidade e reforçando a insistência do desejo.

A forma verbal "faça", no presente do subjuntivo, indica um campo de possibilidade, desejo e projeção, e não de ação plenamente realizada. Essa escolha verbal é significativa, pois sugere que o erotismo, no poema, constrói-se mais como potência do que como consumação. O eu lírico não afirma "eu sou", mas "eu me faça", indicando um processo de transformação contínua, marcado pela abertura e pela incompletude.

Cada ocorrência da estrutura anafórica é seguida por complementos que expandem o campo semântico do poema por meio de metáforas associadas a elementos naturais e sensoriais: "sol", "chuva", "pássaro", "som". Esses termos funcionam como predicativos do sujeito em construções elípticas, nas quais o verbo "ser" ou "tornar-se" está implícito. Assim, há uma economia sintática que intensifica a carga poética, ao mesmo tempo em que exige do leitor um esforço interpretativo. A coordenação entre orações também se evidencia em sequências como "e espalhe luz / pelo teu corpo-música" e "e encharque teus pântanos / escuros", nas quais o conectivo "e" estabelece uma relação aditiva, contribuindo para a progressão do discurso. Essas construções reforçam o caráter cumulativo do desejo, que se expande em diferentes direções sensoriais.

Outro fator significativo é o uso recorrente de complementos nominais e adjuntos adverbiais que ampliam o sentido das ações verbais. Expressões como "pelo teu corpo-música", "ao anoitecer" e "nas tuas entranhas" funcionam como marcadores espaciais e simbólicos, situando o desejo em um corpo que é simultaneamente físico e metafórico. O emprego do termo composto "corpo-música" demonstra um processo de hibridização semântica, no qual diferentes campos sensoriais se entrelaçam, caracterizando um procedimento sinestésico.

A sintaxe do poema também se organiza por meio de paralelismos estruturais, especialmente nas sequências de versos iniciados pela mesma construção. Esse paralelismo não apenas cria um ritmo reiterativo, mas também reforça a ideia de multiplicidade do eu lírico, que se desdobra em diferentes formas e elementos. Trata-se de uma sintaxe que espelha o próprio movimento do desejo, marcado pela expansão e pela transformação.

Na parte final do poema, observa-se uma alteração na estrutura sintática, com a introdução de novos verbos e construções: "Me ensina tuas minas / que esconderei na tua boca / o sal do meu mar". Aqui, o verbo no imperativo "ensina" desloca a dinâmica enunciativa, sugerindo uma reciprocidade no jogo erótico. A oração subordinada adjetiva "que esconderei na tua boca" introduz uma ação futura, marcada pelo verbo no futuro do presente, o que projeta o desejo para além do momento imediato. A imagem final "o sal do meu mar" condensa a carga simbólica do poema, articulando elementos

naturais a uma dimensão corporal e afetiva. Sintaticamente, trata-se de um complemento nominal que encerra o poema com forte densidade semântica, sugerindo entrega, intensidade e fusão.

Em termos discursivos, o poema constrói um eu lírico feminino que se afirma como sujeito do desejo, mobilizando a linguagem para produzir uma experiência erótica marcada pela imaginação e pela sensorialidade. A sintaxe, nesse contexto, não é apenas um elemento estrutural, mas um recurso expressivo que contribui para a construção de sentido. Dessa forma, a análise sintática revela que a aparente simplicidade da linguagem encobre uma elaboração sofisticada, na qual repetição, paralelismo, elipse e coordenação atuam conjuntamente para produzir uma poética do desejo baseada na transformação, na multiplicidade e na intensidade sensorial. A linguagem culta e bem estruturada do poema evidencia o domínio técnico da autora, ao mesmo tempo em que potencializa a expressividade de sua escrita erótica.

EROTISMO E TRANSGRESSÃO NA POESIA CONTEMPORÂNEA FEMININA

A poesia erótica de Regine Limaverde insere-se em um campo discursivo marcado pela tensão entre interdição e transgressão, no qual o erotismo se configura como prática estética e política. Longe de se restringir à representação do desejo, sua escrita mobiliza o erotismo como estratégia de ruptura com estruturas normativas que historicamente regulam os corpos e as subjetividades, sobretudo no que concerne à experiência feminina.

A noção de erotismo como transgressão encontra fundamento nas reflexões de Bataille (2004), para quem o erotismo está intrinsecamente ligado à violação dos interditos sociais. Segundo o autor, trata-se de um movimento que desafia os limites impostos à experiência humana, instaurando uma zona de ambiguidade entre o permitido e o proibido. Nesse sentido, o erotismo não é apenas uma manifestação do desejo, mas uma forma de questionamento das normas que o regulam.

No âmbito da poesia contemporânea de autoria feminina, essa dimensão transgressora assume contornos ainda mais significativos. Isso porque, historicamente, o discurso sobre o erotismo foi apropriado por uma lógica patriarcal que relega à mulher o lugar de objeto de desejo, negando-lhe a possibilidade de enunciação. Conforme observa Beauvoir (1980), a construção social do feminino implicou a exclusão da mulher como sujeito pleno, o que se reflete diretamente nas formas de representação literária.

É nesse contexto que a poesia de Regine Limaverde se configura como gesto de insurgência. Ao assumir o desejo como elemento constitutivo de sua linguagem poética, a autora rompe com a tradição de silenciamento e inscreve o corpo feminino como espaço de autonomia e expressão. Em poemas nos quais o eu lírico enuncia explicitamente sua experiência sensível, observa-se uma escrita que não apenas tematiza o erotismo, mas o encena como prática discursiva, conforme se verifica em "Constatação", pertencente à obra *Poemas Quaternários* (1990, p. 26):

> amado, nossas noites são distantes,
> somos fantasmas andantes
> buscando, nas sombras, paixões.
> quem é aquela que grita em cio,

mãos nos seios, chorando no vazio?
quem é aquele que rosna feito cão
abandonado, raivoso, carregado de paixão?
amado, nossas noites são distantes
mas cedo se apaixonarão
pois hás de escutar-me em gritos.
amado, nossas noites já não são distantes!

O poema organiza-se em versos livres, sem rigidez métrica, e constrói sua expressividade a partir de uma sintaxe simples, mas significativa. A abertura com o vocativo "amado" estabelece uma interlocução direta, configurando um discurso intimista e relacional. Sintaticamente, esse vocativo não integra a estrutura oracional, mas desempenha função discursiva essencial, pois marca o destinatário do enunciado e intensifica a carga afetiva do poema.

A oração "nossas noites são distantes" constitui uma estrutura nominal simples, formada por sujeito "nossas noites", verbo de ligação "são" e predicativo do sujeito "distantes". Essa construção reaparece ao longo do poema, funcionando como eixo semântico e estrutural. A repetição dessa sentença evidencia um paralelismo sintático que reforça a ideia de afastamento inicial, ao mesmo tempo em que prepara sua posterior negação no verso final.

A sequência "somos fantasmas andantes / buscando, nas sombras, paixões" apresenta uma oração coordenada explicativa ou aditiva, na qual o verbo "somos" introduz uma metáfora identitária. O predicativo "fantasmas andantes" sugere uma existência marcada pela ausência de materialidade, o que pode ser interpretado como metáfora da incompletude afetiva. O gerúndio "buscando" introduz uma oração reduzida que indica continuidade da ação, reforçando a ideia de um desejo em permanente movimento, ainda não realizado.

No plano sintático-discursivo, destacam-se as interrogativas retóricas: "quem é aquela que grita em cio, / mãos nos seios, chorando no vazio? / quem é aquele que rosna feito cão […]?" Essas construções são formadas por orações interrogativas diretas, iniciadas por pronomes interrogativos "quem", e seguidas por orações subordinadas adjetivas "que grita", "que rosna", que caracterizam os sujeitos. Tais interrogativas não visam obter respostas, mas instaurar um processo de reflexão e identificação. Observa-se, ainda, um paralelismo estrutural entre "aquela" e "aquele", indicando uma simetria entre as figuras feminina e masculina, ambas atravessadas pelo desejo.

A expressão "grita em cio" incorpora um vocabulário associado ao campo animal, sugerindo uma dimensão instintiva do desejo. Do mesmo modo, a comparação "rosna feito cão" intensifica essa animalização, revelando o erotismo como força primária e incontrolável. Sintaticamente, o uso da oração comparativa "feito cão" reforça essa aproximação semântica, ampliando o campo de significação do poema.

Outro aspecto relevante é o uso de orações coordenadas e subordinadas que constroem uma progressão temporal e emocional. No trecho, "mas cedo se apaixonarão / pois hás de escutar-me em gritos", observa-se a presença de conjunções: "mas", "pois" que articula oposição e explicação. O verbo: "se apaixonarão", no futuro do presente, projeta uma expectativa de transformação, enquanto "hás de escutar-me" introduz uma perífrase verbal que expressa obrigação ou certeza, intensificando

a força enunciativa do eu lírico. A presença do pronome oblíquo "me" em "escutar-me" indica o eu lírico como objeto direto da ação, deixando perceber sua centralidade no discurso. Tal construção reforça a dimensão subjetiva e afirmativa do desejo feminino, que não apenas se expressa, mas exige reconhecimento.

O verso final: "amado, nossas noites já não são distantes!", retoma a estrutura inicial, mas com a inserção do advérbio "já" e da negação "não", operando uma inversão semântica. Sintaticamente, trata-se da mesma estrutura nominal, porém ressignificada. Esse recurso configura um fechamento circular, no qual a repetição é utilizada para marcar a transformação: da distância à proximidade, da ausência à realização.

Do ponto de vista crítico, o poema encena o erotismo como tensão entre ausência e presença, desejo e realização. A linguagem mobiliza elementos de ordem sensorial e instintiva, ao mesmo tempo em que se organiza por meio de estruturas sintáticas que reforçam essa dinâmica. O uso de paralelismos, interrogativas retóricas, metáforas e comparações aponta para uma elaboração poética que alia simplicidade formal e densidade semântica.

Assim, a poesia de Regine Limaverde, em "Constatação", revela-se como prática discursiva que inscreve o desejo feminino no centro da experiência poética, rompendo com tradições silenciadoras e afirmando o corpo e a voz da mulher como espaços legítimos de expressão. A sintaxe, nesse contexto, atua como instrumento fundamental na construção dessa poética, organizando e potencializando os sentidos do erotismo.

Essa encenação do desejo pode ser compreendida à luz das reflexões de Michel Foucault (1988) sobre a relação entre poder e sexualidade. Para o estudioso, os discursos sobre o sexo não são meramente repressivos, mas produtivos, uma vez que constituem modos de subjetivação. Assim, ao produzir uma linguagem erótica que escapa às normativas tradicionais, Limaverde não apenas expressa o desejo, mas participa ativamente na construção de novas formas de subjetividade.

Além disso, a dimensão transgressora de sua poesia se manifesta também no nível da linguagem. A autora utiliza recursos como metáforas intensas, fragmentação sintática e imagens sensoriais que desestabilizam a linearidade do discurso, criando uma escrita que resiste à normatização. Tal procedimento aproxima-se daquilo que Barthes (1987) denomina como texto de fruição, aquele que rompe com as expectativas do leitor e produz uma experiência de deslocamento.

Outro viés relevante é a relação entre erotismo e liberdade. Na poesia de Limaverde, o desejo não aparece como algo a ser contido ou regulado, mas como força vital que impulsiona a experiência subjetiva. Essa perspectiva dialoga com Octavio Paz (1994), que compreende o erotismo como uma dimensão que humaniza a sexualidade ao inseri-la no campo da imaginação e da linguagem.

Dessa forma, ao articular erotismo e transgressão, Regine Limaverde constrói uma poética que desafia os limites impostos ao corpo e ao desejo feminino. Sua escrita evidencia que o erotismo pode ser compreendido como prática de resistência, capaz de subverter discursos hegemônicos e afirmar novas possibilidades de existência. Assim, a poesia erótica contemporânea de autoria feminina, representada pela obra de Limaverde, não apenas amplia os horizontes da literatura, mas também

contribui para a reconfiguração das relações entre corpo, linguagem e poder, consolidando-se como um campo fértil de investigação crítica.

A análise da poesia de Regine Limaverde permite compreender que o erotismo, em sua obra, assume uma função estética e política. Esteticamente, observa-se uma elaboração cuidadosa da linguagem, que transforma o desejo em matéria poética. Politicamente, sua escrita contribui para a afirmação da autonomia feminina. Comparando-se com o estado da arte, percebe-se que a autora dialoga com uma tradição de escrita feminina que busca romper com padrões normativos. No entanto, sua obra apresenta especificidades, como a valorização da experiência sensorial e a construção de um eu lírico que se afirma através do desejo. Os resultados indicam que a poesia erótica de Limaverde não se limita à representação do corpo, mas promove uma reflexão sobre identidade, liberdade e linguagem. Dessa forma, sua obra contribui significativamente para o campo dos estudos literários, especialmente no que diz respeito à literatura feminina contemporânea.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo teve como objetivo analisar a poesia erótica de Regine Limaverde, evidenciando suas contribuições para a literatura contemporânea. A partir da análise realizada, foi possível confirmar a hipótese de que sua escrita utiliza o erotismo como instrumento de subversão e afirmação subjetiva. Verificou-se que a autora constrói uma poética marcada pela valorização do corpo e do desejo, rompendo com tradições que historicamente marginalizaram a expressão feminina. Sua obra revela um erotismo que não é apenas temático, mas estrutural, presente na própria linguagem poética. Conclui-se que a poesia de Limaverde desempenha um papel relevante na reconfiguração do lugar da mulher na literatura, contribuindo para a ampliação das possibilidades de expressão do feminino.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **O Prazer do Texto**. Tradução de de Jaime Guinsburg. São Paulo: Perspectiva,1987.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução de Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo**, v.I, II. Tradução Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I: A vontade de saber**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

LIMAVERDE, Regine. **Estrela de Vidro**. Fortaleza: [s.n.], 1984.

LIMAVERDE, Regine. **Poemas Quaternários**. Fortaleza: [s.n.], 1990.

PAZ, Octavio. **A Dupla Chama**. Tradução de. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

A POÉTICA DA INVISIBILIDADE: O LUTO DESAUTORIZADO EM ‘MORTE E VIDA SEVERINA’ COMO CRÍTICA À HIERARQUIA SOCIAL DA PERDA

Natália Fonseca Oliveira Carvalho

INTRODUÇÃO

Esta reflexão aponta para a importância de revisitar as experiências históricas, sociais e individuais. No contexto do luto, especialmente aquele desautorizado socialmente, essa "retomada" crítica permite revelar sofrimentos silenciados e deslegitimados, abrindo espaço para a problematização das estruturas que regulam o reconhecimento da dor. Nesse sentido, a literatura se apresenta como um campo privilegiado de experiência, capaz de produzir, no plano ficcional, formas de reconhecimento e elaboração simbólica de vivências que, embora nem sempre legitimadas no âmbito social, produzem efeitos concretos sobre os modos de sentir, pensar e significar a experiência do luto.

O luto, embora compreendido como uma experiência universal, não se manifesta de maneira igualmente legitimada para todos os sujeitos. Em contextos marcados por desigualdades sociais, econômicas e culturais, determinadas perdas tornam-se invisíveis, desautorizadas ou socialmente silenciadas, configurando o que a literatura contemporânea denomina *disenfranchised grief* (luto desautorizado). Nesse processo, a dor não encontra reconhecimento simbólico nem validação passíveis de inscrição social, sendo atravessada por hierarquias que definem quais vidas e quais mortes merecem ser publicamente enlutadas.

O presente capítulo tem como foco a análise da obra *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, articulando a trajetória do retirante Severino ao conceito e vivência apreciativa literária de luto desautorizado, formulado por Kenneth Doka. Portanto, busca-se compreender de que modo a obra representa, em chave poética, a deslegitimação social da dor do sujeito marginalizado, evidenciando como os fatores econômicos, geográficos e culturais operam na negação do direito ao luto. A obra literária é, portanto, tomada não apenas como expressão estética, mas como campo de problematização crítica das hierarquias sociais da perda.

A análise aqui proposta adota abordagem qualitativa, de natureza interpretativa e, desse modo, emprega procedimentos técnicos de pesquisa bibliográfica e documental. O estudo tem natureza descritiva, determinante para a investigação do fenômeno e, nesse sentido, orienta-se por um propósito analítico-explicativo das dinâmicas e implicações do luto desautorizado a partir da leitura e análise da obra brasileira *Morte e Vida Severina*.

Esse itinerário metodológico se deve ao entendimento de que as manifestações culturais e artísticas, entre elas a obra literária, possuem um valor epistemológico intrínseco, capaz de revelar as dimensões do sofrimento humano que escapam à formalização científica. Tal perspectiva é endossada por Minayo (2001, p. 09-10), o qual afirma que "a poesia e a arte continuam a desvendar lógicas profundas e insuspeitadas do inconsciente coletivo, do cotidiano e do destino humano. A ciência é apenas uma forma de expressão desta busca, não exclusiva, não conclusiva, não definitiva". Dessa forma, a obra literária analisada é utilizada como uma lente qualitativa para acessar e sistematizar o 'luto desautorizado', em sua dimensão simbólica.

Dado o exposto, o objeto de estudo deste trabalho é o poema *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, publicado em 1955. Classificado como poema dramático e influenciado pela

literatura de cordel, o texto retrata de forma intensa a vida do retirante nordestino, abordando temas centrais como a morte, a desigualdade social e a precariedade das condições de existência na região.

A análise de *Morte e Vida Severina* será conduzida a partir da identificação e interpretação de passagens, imagens e estruturas discursivas que evidenciam processos de invisibilização, repetição da perda e precarização da vida, articulando-os ao conceito de luto desautorizado. Tal procedimento não visa apenas a uma aplicação mecânica de uma teoria à obra literária, mas à construção de um diálogo interpretativo entre Literatura e Psicologia, no qual o texto poético atua como mediador da experiência social do sofrimento. Reconhece-se, portanto, o caráter situado e não generalizável dos resultados, compreendidos como contribuições analíticas as quais ampliam a compreensão das dimensões simbólicas, éticas e políticas do luto, sem pretensão de esgotar o fenômeno investigado.

PERDA, MORTE E LUTO: DESDOBRAMENTOS CONCEITUAIS INICIAIS

Na presente investigação, busca-se ampliar a compreensão do luto por meio do entrelaçamento entre uma narrativa enraizada na realidade nacional e uma teoria desenvolvida em contexto estrangeiro, evidenciando que, embora concebida fora do país, essa formulação teórica dialoga plenamente com a realidade brasileira. Conforme sugere Ricoeur, a narrativa constitui uma mediação fundamental da experiência humana, permitindo que vivências historicamente situadas sejam interpretadas para além de seus contextos imediatos, sem que se perca sua densidade histórica (Ricoeur, 2010, p. 85 –93). Assim, independentemente dos contextos histórico-culturais de origem, essas experiências manifestam traços comuns, refletindo padrões compartilhados da experiência humana.

Portanto, para situar a análise e compreender o luto em sua dimensão psicológica e social, torna-se necessário retomar alguns conceitos fundamentais. Pode-se recorrer, por exemplo, à definição freudiana: "via de regra, luto é a reação à perda de uma pessoa amada ou de uma abstração que ocupa seu lugar, como pátria, liberdade, um ideal etc." (Freud, 1856 – 1939], tradução de Carone, 2013, p. 24). Essa concepção permite situar o luto tanto no plano pessoal quanto no simbólico, oferecendo uma base para a análise de formas de perda reconhecidas e desautorizadas socialmente.

Entre os estudiosos nacionais, Marilene Franco (2021, p. 13) destaca-se por suas pesquisas sobre o luto, nas quais o compreende como um processo dinâmico, fluido e singular, próprio de cada sujeito atravessado pela experiência da perda. Essa concepção, ao valorizar as particularidades da vivência, assume neste trabalho um papel de referência central, ao afirmar a necessidade de reconhecer a multiplicidade dos caminhos possíveis de ressignificação ou elaboração diante da ausência.

Nessa direção, cabe reforçar a ideia de que "o luto não se limita apenas à morte, mas ao enfrentamento das sucessivas perdas reais e simbólicas ao longo do desenvolvimento humano" (Cavalcanti et al., 2013, p. 88). Tal ampliação desloca o luto do acontecimento pontual para uma experiência marcada por rupturas contínuas, permitindo reconhecê-lo como um processo que se desdobra em múltiplas configurações, inscritas em contextos sociais, culturais e relacionais específicos.

Nesse horizonte, adota-se como lente analítica o conceito de luto não autorizado. Originalmente formulado por Kenneth J. Doka, essa categoria conceitual designa experiências de perda que, embora profundamente significativas para o sujeito, não recebem validação, reconhecimento ou apoio social suficientes para serem legitimadas publicamente (Doka, 1989, p. 4 apud Turner; Stauffer, 2024, p. XV). Nessa perspectiva, a elaboração do luto depende de vínculos, reconhecimento e suporte emocional. Assim, o isolamento social, a desconexão e a fragilidade das redes de apoio tendem a produzir desfechos mais negativos, abrindo caminho para que diferentes formas de sofrimento sejam minimizadas, mal compreendidas ou silenciadas (Turner; Stauffer, 2024, p.03). Isso evidencia que, quando o luto é socialmente invalidado, o enlutado permanece privado das condições simbólicas e relacionais essenciais para integrar a perda.

Nestas condições, o sofrimento decorrente dessas experiências está inscrito em normas que regulam quais perdas podem ser reconhecidas e quais dores podem ser legitimamente expressas. Nesse sentido, o luto desautorizado configura-se como uma categoria crítica central, evidenciando que a desautorização do sofrimento não decorre de um desalinhamento individual, mas das limitações culturais e sociais que estruturam o campo do luto. Assim, por se tratar de um fenômeno inerente à condição humana, os estudos e as intervenções devem considerar as realidades históricas, sociais e culturais em que se inscreve, reconhecendo sua complexidade (Franco, 2021, p. 29).

Ao adotar, portanto, uma perspectiva crítica e contemporânea para analisar a morte social do retirante Severino, este trabalho posiciona-se contra a deslegitimação econômica, geográfica e cultural da dor do sujeito marginalizado, tensionando as normas culturais que regulam o reconhecimento da perda. Tal posicionamento exige o aprofundamento dos mecanismos que sustentam a desautorização do luto. A exclusão de determinadas experiências do campo do lamento social não ocorre de modo contingente, mas como efeito de regimes de reconhecimento que operam por meio de normas disciplinares e hierárquicas, delimitando quais dores podem ser nomeadas, partilhadas e publicamente lamentadas e quais devem permanecer silenciadas.

Nessa perspectiva, as contribuições de Judith Butler permitem lançar luz sobre o fundamento político dessa exclusão. Ao indagar quais vidas são consideradas passíveis de luto, a autora evidencia que o reconhecimento da dor está intrinsecamente ligado à valoração social da própria existência. O luto, longe de se restringir a um gesto íntimo ou psicológico, constitui-se como um marcador de pertencimento social. Apenas aquilo que foi previamente reconhecido como vida digna pode ser publicamente chorado. Desse modo, enquanto Doka oferece a nomeação clínica e social do luto desautorizado, Butler explicita o arcabouço normativo que o sustenta, revelando que a negação do luto corresponde, em última instância, à negação da própria vida.

É sob essa chave interpretativa que *Morte e Vida Severina* adquire espessura poética e crítica. A trajetória do retirante é atravessada por perdas sucessivas que não se inscrevem no laço social, embora o personagem seja figura-síntese de um conjunto de sujeitos. Sua dor não convoca rituais, não suspende o cotidiano, não interrompe a ordem social. Vive-se, no poema, uma verdadeira pedagogia da escassez do luto. Morre-se em excesso, mas lamenta-se em falta. As mortes que acompanham

Severino, inclusive aquela que se anuncia simbolicamente desde o nascimento, inscrevem-se no limite do que pode ser socialmente chorado, reiterando a condição de precariedade que marca sua existência. Dessa maneira, a obra de João Cabral revela que o luto desautorizado não é apenas uma categoria teórica, mas uma experiência histórica e estética, na qual a invisibilidade da dor constitui uma das faces mais silenciosas da desigualdade.

A ausência de suporte e, por vezes, o isolamento, forçam o enlutado a manifestar a dor de maneira desviante, com o risco de a experiência ser indevidamente diagnosticada ou categorizada como patológica. São exemplos destes os lutos-tabus: o suicídio, as perdas ambíguas sem corpo nem adeus, o vazio do ventre e a aniquilação de um povo sob genocídio ou etnocídio, o abandono político e social, as chacinas ocorridas nas favelas. Tais sombras desnudam a severa arquitetura de nossa ordem social, erguida sobre uma "hierarquia implícita" que estabelece diferenças no direito de chorar, evidenciando, como propõe Butler (2019), que a precariedade afeta de modo desigual diferentes grupos sociais. Portanto, o entendimento dessa assimetria no direito ao luto requer a investigação dos pilares sociais e normativos que estabelecem a distinção entre perdas aceitáveis e perdas não reconhecidas.

Embora a análise crítica evidencie essas desigualdades sociais, é igualmente relevante considerar a perspectiva psicológica clássica sobre o luto. Freud (1856-1939 [tradução de Carone, 2013, p. 24]) defendia que "É também digno de nota que nunca nos ocorre considerar o luto como estado patológico, nem o encaminhar para tratamento médico, embora ele acarrete graves desvios da conduta normal da vida". Essa observação ressalta que, mesmo diante de manifestações consideradas desviantes, o luto não deve ser patologizado, reforçando a necessidade de compreendê-lo em sua dimensão psicológica e social antes de aplicar qualquer julgamento clínico ou normativo.

A IDENTIDADE DA ÉPOCA NA SIMBOLOGIA DA OBRA: CONTEXTO HISTÓRICO E CONCEITOS TEÓRICOS

Tendo em vista que, para a análise de uma obra literária, faz-se necessário percorrer inicialmente as dinâmicas de interpretação e sistematização, uma vez que, como afirma Almeida (2008, p. 602), a interpretação fragmenta a experiência literária em elementos explicativos enquanto a sistematização encaixa a obra em conjuntos totalizados. De início, torna-se fundamental situar o texto no movimento literário ao qual pertence, uma vez que esse enquadramento orienta a construção de sentidos e aprofunda a compreensão crítica da obra. Em concomitância, impõe-se a consideração do contexto estético, histórico, político-econômico e cultural em que o texto foi produzido, pois essa inserção leva a compreender de que modo a obra dialoga com tradições, rupturas e continuidades literárias, preparando o terreno para o estudo dos temas centrais que emergem no texto.

Nesse sentido, a obra *Morte e Vida Severina* impõe uma imersão inevitável no Modernismo Brasileiro, movimento de vastas ressonâncias que redefiniu a paisagem cultural e estética do país. Este ciclo literário, robusto em sua diversidade e ambição, desdobrou-se em três fases distintas. É precisamente na terceira e derradeira geração desse período, a aclamada Geração de 45, que o texto de João Cabral de Melo Neto encontra seu nicho de produção. Afastada das euforias e das rupturas

iniciais, esta buscou uma linguagem mais depurada. Assim, o poema dramático se ergue não apenas como um testemunho da aridez da vida, mas como um fruto maduro do pós-guerra e de uma poesia mais reflexiva e construtiva em sua arquitetura. Marques (2022, p. 85) ao retomar a resenha de Eduardo Portella (1956) a respeito do volume *Duas Águas* aponta que a peça teatral cabralina é "mais do que uma correção, a conquista dessa "originalidade consciente, 'situada'", no dizer do crítico, poderia ser considerada um alargamento da contribuição modernista".

A preocupação com os temas regionalistas, como o do sertão nordestino, não era nova. Já no Pré-Modernismo, ela havia sido amplamente explorada em obras canônicas como *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, que denunciava a exclusão da população sertaneja. Essa abordagem inicial foi, nas décadas seguintes, herdada e aprofundada pela Geração de 30, que passou a tratar o tema sob a chave do regionalismo social, valendo-se de uma prosa mais solta e de um maior sentimentalismo e engajamento direto.

Posteriormente, a partir de meados dos anos 1940, o Modernismo tardio conferiu ao regionalismo um tratamento radicalmente distinto. Nesse contexto, a estilística da Geração de 45, influenciada pelo momento histórico que caminhava em direção à redemocratização, afastou-se do engajamento direto característico das décadas anteriores. Nesse sentido, observam-se novos desdobramentos no tratamento da morte e da experiência social na cultura brasileira.

Em *Morte e Vida Severina*, João Cabral de Melo Neto constrói uma poética marcada pelo rigor formal, pela objetividade lírica e pelo distanciamento, na qual a morte se apresenta como uma condição coletiva e estrutural da existência sertaneja. Essa nova estética manifesta a maturidade alcançada pelo movimento, capaz de equilibrar o cosmopolitismo e o localismo, elementos já buscados pelas gerações anteriores. Conforme aponta Marques (2022, p. 76), "os poetas surgidos no período recusaram o prosaísmo coloquial em favor de uma perspectiva mais formalista e aristocrática, como se pretendessem retornar ao velho parnasianismo", sem deixar de considerar as características regionalistas, fundamentais para a caracterização de cada obra.

Ademais, no que se refere à definição de "região", Neves (2012, p. 06) é uma referência fundamental para compreender o Nordeste não como um dado natural ou homogêneo, mas como uma construção histórica, simbólica e política. É a partir desse enquadramento conceitual que se torna possível tratar, de modo mais preciso, da configuração histórica do Nordeste e de seu cenário político-econômico, marcado por processos desiguais de ocupação, administração e reconhecimento social.

A compreensão do Nordeste como construção histórica implica, necessariamente, o reconhecimento de suas diferenciações internas. Nesse sentido, Gilberto Freyre (1937 *apud* Neves, 2012, p. 06-07) desempenha papel central ao romper com uma visão homogênea da região, ao identificar a coexistência de distintos "Nordestes", formados a partir de processos específicos de ocupação, organização econômica e administração política. Essas diferenciações evidenciam que as condições de vida, trabalho e reconhecimento social, no interior da região nordestina, não são uniformes, sendo justamente o Nordeste pastoril aquele em que se acentuam as experiências de precariedade,

deslocamento e vulnerabilidade social, climática e econômica que atravessam o percurso do retirante Severino em *Morte e Vida Severina*.

Ao acompanhar o percurso do retirante, João Cabral evidencia que a vida severina não é efeito de um destino natural ou regional, mas resultado de uma construção histórica que tornou certas vidas sistematicamente mais expostas à morte e menos passíveis de reconhecimento social.

Sob outra perspectiva, ao analisar o chamado "ecúmeno do pastoreio nordestino", Djacir Menezes (1995 apud Neves, 2012, p. 06) reconhece que a ocupação do sertão foi historicamente viabilizada pela pecuária, em um meio ambiental adverso, mas interpreta essa experiência a partir de um viés marcadamente determinista. Ao atribuir ao "meio social" e a supostos fatores étnicos e biológicos e à incapacidade dessas populações de se adaptarem às exigências do trabalho moderno, Menezes converte condições históricas de exclusão em características intrínsecas dos sujeitos sertanejos, naturalizando comportamentos como o misticismo religioso e a violência armada. Essa leitura, embora revestida de linguagem sociológica, aproxima-se das representações estigmatizantes difundidas pela imprensa paulista do início do século XX, funcionando como uma legitimação "científica" da desqualificação dessas vidas (Neves, 2012, p. 06–07). Tal operação revela uma compreensão das normas como estruturas fixas e determinantes, capazes de definir de modo estável a inteligibilidade e o valor dessas existências.

No entanto, como adverte Judith Butler:

> Seria um equívoco entender a operação das normas de maneira determinista. Os esquemas normativos são interrompidos um pelo outro, emergem e desaparecem dependendo de operações mais amplas de poder e, com muita frequência, se deparam com versões espectrais daquilo que alegam conhecer (Butler, 2015, p. 16).

Em contraste, Freyre (1937 apud Neves, 2012), ao reconhecer a existência de diferentes "Nordestes", busca romper com a homogeneização negativa da região e reivindicar o Nordeste açucareiro, como centro formador da cultura brasileira; contudo, ao privilegiar esse núcleo histórico, acaba por marginalizar o Nordeste pastoril, relegando-o a um espaço secundário de análise.

Já a obra Cabralina em questão, expõe e desestabiliza esse enquadramento ao tornar visível a experiência do sertanejo não como desvio cultural ou falha civilizatória, mas como efeito de uma estrutura histórica que produz vidas sistematicamente expostas à precariedade e à morte. Nesse sentido, o poema evidencia aquilo que Judith Butler (2015) denomina "enquadramentos de reconhecimento": determinadas vidas, como a vida severina, não chegam a se constituir plenamente como vidas reconhecíveis e, por isso mesmo, têm sua perda antecipadamente excluída do horizonte do luto socialmente legitimado, configurando não apenas um luto posteriormente desautorizado, mas uma existência cuja morte não é considerada digna de lamento desde o início.

Ao insistir na repetição da morte e na indistinguibilidade dos corpos, João Cabral faz operar uma fratura nesses enquadramentos, revelando que a negação ao reconhecimento dessas vidas não é natural, mas politicamente produzida. Como observa Butler (2015, p.28), "o que acontece quando um enquadramento rompe consigo mesmo é que uma realidade aceita sem discussão é colocada em xeque,

expondo os planos orquestradores da autoridade que procurava controlar o enquadramento", o que permite compreender que a naturalização da morte severina se sustenta em um regime simbólico que antecede e molda as possibilidades de reconhecimento e de luto.

ENTRE CONCEITO E VERSO: ONDE A TEORIA ENCONTRA A LITERATURA

Ao afirmar "E se somos Severinos / iguais em tudo na vida, / morremos de morte igual, / mesma morte severina:" (Melo Neto, 2000), o poema inaugura a descrição identitária do protagonista e estabelece o eixo que sustentará toda a narrativa. A repetição da condição "severina" transforma o personagem em representante de uma coletividade marcada pela precariedade da existência. Assim, o verso "morremos de morte igual, mesma morte severina" não apenas unifica o destino, mas também dissolve a singularidade de suas perdas, aspecto central para compreensão do luto desautorizado. Nessa perspectiva, Dallazen (2019, p.171) chama atenção para uma "despersonalização do personagem principal, que transita de sujeito individual a coletivo".

A estratégia estilística de João Cabral permite a criação de um personagem-síntese que, ao concentrar em si a violência estrutural do sistema, funciona como metonímia de uma denúncia coletiva. O sofrimento aparentemente individualizado expõe, assim, um processo sociológico mais amplo de coisificação, entendido nos termos de Lukács (2003) como reificação, isto é, a transformação das relações humanas em relações entre coisas.

A despersonalização e a coisificação da vida de um indivíduo configuram-se, assim, como condições prévias para a desautorização do luto. Essa discussão vai ao encontro do que propõem Stauffer e Turner (2024, p. 11, tradução própria) ao afirmarem que, "no caso do luto não reconhecido, a construção de significado, frequentemente, não é possível, porque as causas subjacentes do luto são também as razões pelas quais ele não é reconhecido". Em medida convergente, uma estrutura social que não admite o valor da vida em sua existência concreta nega, consequentemente, o direito à dor singular após a morte. Nesse contexto, o conceito de "vidas precárias", desenvolvido por Judith Butler (2019), contribui para compreender como a desigual distribuição da vulnerabilidade compromete não apenas a proteção da vida, mas também seu reconhecimento simbólico após a perda.

Nesse horizonte, a dimensão estética do poema assume papel decisivo ao não apenas representar a precarização da vida, mas fazê-la incidir sensivelmente sobre o leitor. A repetição, a secura vocabular e a recusa de um lirismo individualizante operam como dispositivos formais que produzem um efeito de desgaste e saturação, espelhando a própria lógica de exaustão que atravessa as existências narradas. A linguagem, ao abdicar da singularização afetiva, desloca a experiência estética do campo da empatia imediata para um campo de fricção crítica, forçando o leitor a confrontar a normalização da morte e a indiferença social que a sustenta, e situando a leitura no plano do desconforto ético e político. Esse procedimento torna-se particularmente evidente na apresentação do protagonista, cuja identidade se constrói já sob o signo da repetição e do apagamento, como demonstra os versos a seguir:

> — O meu nome é Severino, / como não tenho outro de pia. / Como há muitos Severinos, / que é santo de romaria, / deram então de me chamar / Severino de Maria / como há muitos Severinos / com mães chamadas Maria, / fiquei sendo o da Maria / do finado Zacarias. (Melo Neto, 2000)

Nessa estrofe, o nome próprio, tradicionalmente investido da função de garantir a singularidade do sujeito, tem sua eficácia desestabilizada, passando a operar como um marcador precário de diferenciação, no interior de uma condição coletiva reiterada. A multiplicação dos Severinos e a recorrência dos nomes próprios impedem a fixação de uma identidade plenamente reconhecível, fazendo com que o sujeito emerja apenas de modo relacional e residual. Ao frustrar a consolidação de uma identificação empática imediata, o poema torna sensíveis os enquadramentos normativos que regulam as condições de reconhecimento da vida, revelando como certas existências são tornadas ontologicamente precárias e dificilmente passíveis de luto. Cada tentativa de adjetivação: "de Maria", "do finado Zacarias", constitui um gesto reiterativo de reconhecimento que, longe de assegurar a singularidade do sujeito, evidencia a contingência histórica das normas que definem o que pode ser nomeado como vida. Assim, a vida severina aparece como efeito de uma ontologia historicamente contingente, na qual o reconhecimento não se dá pela afirmação da diferença, mas pela repetição de uma condição estrutural que suspende a possibilidade de diferenciação plena entre os sujeitos.

Essa condição de reconhecimento precário encontra ressonância na leitura de Ciampa, para quem a figura de Severino condensa uma identidade que excede o indivíduo e se projeta como destino social reiterado. Nessa chave, afirma o autor:

> O Severino é um severino severino. Homogeneização absoluta. Nada o distingue, nada o singulariza: nem seu nome, nem seus pais, nem o passado, nem o corpo, nem o lugar onde vive, nem a vida, nem a morte o individualizam. Sua identidade transcende sua individualidade. Sua identidade se constitui também por vidas ainda não vividas e por mortes ainda não morridas, mas que já estão contidas em suas condições atuais e que emergirão como desdobramento de um tempo se-verino. (Ciampa, 1987, p. 22).

Nesse sentido, a forma poética não atua apenas como veículo de representação, mas como instância ativa de reorganização do sensível. Conforme propõe Jacques Rancière (2010), a política da arte não reside primariamente nas mensagens que ela transmite, mas na redistribuição dos modos de ver, sentir e reconhecer, o que pode aparecer como experiência comum. Ao expor a indistinção das vidas severinas e ao tensionar os regimes habituais de reconhecimento, *Morte e Vida Severina* produz uma fissura na partilha do sensível, tornando visível aquilo que, no ordenamento social dominante, tende a permanecer à margem da percepção.

Se a leitura de Rancière (2010) permite compreender como a obra reorganiza os regimes do sensível e do visível, a perspectiva de Judith Butler desloca essa discussão para o plano das condições ontológicas e políticas que definem quais vidas podem ser reconhecidas como visíveis e passíveis de luto.

Na obra, subjaz a questão da identidade como elemento que atravessa as condições de subsistência, temática que adquire centralidade na construção narrativa. Contudo, a partir da

perspectiva de Butler, essa centralidade não se esgota nas categorias identitárias em si, uma vez que, conforme afirma a autora, "é a alocação diferencial da condição precária que constitui o ponto de partida tanto para repensar a ontologia corporal, quanto para políticas progressistas ou de esquerda, de modo que continuem excedendo e atravessando as categorias de identidade" (Butler, 2015, p. 15).

Em *Morte e Vida Severina*, as diferentes figuras da morte não apenas narram a precariedade da existência sertaneja, mas também encenam, de forma reiterada, as múltiplas tipologias do luto desautorizado descritas por Doka (1989; 2008 *apud* Turner; Stauffer, 2024). Segundo o autor, o luto desautorizado não se constitui apenas em decorrência da ausência, mas sobretudo, pela recusa social em reconhecer essa lacuna. Ele se configura quando o vínculo não é legitimado, quando a perda não é considerada passível de luto e quando o sujeito enlutado é afastado dos rituais, da escuta e do reconhecimento coletivo. Soma-se a isso a marca do estigma: mortes que não podem ser nomeadas sem julgamento e dores que não encontram formas socialmente aceitáveis de expressão.

A violência que marca essa morte é anunciada quando o poema afirma: "Até que não foi morrida, / irmão das almas, / esta foi morte matada, / numa emboscada" (Melo Neto, 2000). A escolha lexical evidencia que a morte não decorre de causas naturais, elemento recorrente na realidade social representada pelo poema. Na continuidade da obra fica clara a interligação das tipologias: a morte não apenas é socialmente desvalorizada, como também carrega uma marca de estigma e violência, tornando o sofrimento ainda mais invisível.

Nesse contexto. o enlutado experimenta uma dor que não pode ser plenamente reconhecida, e o luto se desenrola em silêncio, entre a ausência de legitimidade social e a necessidade de dar sentido à perda. A experiência se torna, assim, um delicado balanço entre a presença da morte e a invisibilidade do sofrimento, lembrando que o luto desautorizado não apaga a dor, mas a molda em espaços restritos, onde o reconhecimento é parcial ou negado. Essa dinâmica exemplifica as operações que, segundo Goffman (2008, p. 111) caracterizam um indivíduo estigmatizado, pois, como ele afirma, "manipulação do estigma é uma característica geral da sociedade, um processo que ocorre sempre que há normas de identidade". A citação, portanto, evidencia que o estigma, assim como a deslegitimação do luto, não é um fenômeno isolado, mas um mecanismo social contínuo que reforça a invisibilidade da dor e limita os espaços de reconhecimento do sofrimento.

As percepções sobre o significado da morte, segundo Franco (2021, p. 99-100), são atravessadas por mediadores como cultura, sociedade, religião e espiritualidade, de modo que a experiência da perda nunca é homogênea. Isso levanta a questão: como identificar o luto no outro, quando ele se manifesta de formas tão diversas, muitas vezes invisíveis ou silenciosas para a observação social? A interpretação do sofrimento alheio exige atenção às dimensões simbólicas, ritualísticas e culturais que moldam a expressão do luto, reconhecendo que a dor e a memória da morte podem se revelar de maneiras sutis, não padronizadas e nem sempre socialmente legitimadas.

À luz da violência estrutural que percorre o sertão narrado pelo poema, emerge a figura do sujeito indigente, marcado por sua exclusão social. Este conjunto de versos, talvez o mais direto da

obra para descrever um luto desautorizado, afirma: "— É a gente sem instituto, / gente de braços devolutos; / são os que jamais usam luto / e se enterram sem salvo-conduto" (Melo Neto, 2000).

A expressão "gente sem instituto" evidencia a ausência de qualquer amparo social ou institucional, revelando a exclusão do enlutado e a impossibilidade de participação em ritos que legitimem a dor. A declaração de que jamais usam luto mostra que essas perdas não encontram reconhecimento social, tornando o sofrimento individual invisível. Ao mesmo tempo, a imagem de se enterrar "sem salvo-conduto" sugere a marginalização da morte: a condição social do sujeito e o contexto da morte anulam seu direito ao luto, à memória e à inscrição simbólica de sua perda. O poema transforma, assim, a experiência do luto desautorizado em algo palpável, mostrando como a repetição da precarização e a invisibilidade estrutural reduzem o sofrimento a silêncio, apagamento e deslegitimação, tornando a dor desses sujeitos não apenas íntima, mas socialmente invisível. Além disso, cabe destacar que no auto pernambucano conforme a dor não pode ser expressa, ela é convertida em trabalho, sobrevivência, função.

A despersonalização imposta pela estrutura social, que reduz o retirante à mera força de trabalho, anula sua singularidade e, por consequência, a dignidade de sua morte. Essa anulação é sentida na esfera cultural, pois conforme também destacam Stauffer e Turner (2024, p.12, Tradução própria), "Cultura e identidade estão intrinsecamente ligadas. A cultura frequentemente prescreve como e se o luto pode ser expresso, por exemplo, projetado externamente ou manifestado discretamente." No universo de Severino, a ausência de luto solene e o tratamento da morte como algo "vulgar" e econômico ("ofício ou bazar") demonstram que a cultura local, moldada pela miséria, nega o rito ao indivíduo, consolidando a insignificância de sua existência.

Se, como aponta Bregalanti (2023, p. 20), diversas circunstâncias exigem "do psiquismo a colocação em ação de trabalhos difíceis, porém necessários", coloca-se em questão o destino do sofrimento interditado, uma vez que, como aponta o próprio autor, a inscrição social da perda é fundamental para o trabalho de luto, pois permite que a memória do morto seja compartilhada no espaço público, retirando do enlutado o peso de sustentá-la sozinho.

Ao colocar o retirante narrando seus pensamentos, Melo Neto (2000) evidencia que a angústia de Severino se apresenta como uma experiência radicalmente solitária, marcada pela ausência de reconhecimento social de sua dor: " Seu José, mestre carpina, / que diferença faria / se, em vez de continuar, / tomasse a melhor saída: / a de saltar, / numa noite, / fora da ponte e da vida."

Nessa passagem, o poema explicita como a interrupção da vida surge não como escolha subjetiva isolada, mas como consequência extrema de um regime de precarização, o qual torna a continuidade da existência insustentável. Isso vai ao encontro do que propõe Butler:

> Afirmar que uma vida pode ser lesada, por exemplo, ou que pode ser perdida, destruída ou sistematicamente negligenciada até a morte é sublinhar não somente a finitude de uma vida (o fato de que a morte é certa}, mas também sua precariedade (porque a vida requer que várias condições sociais e econômicas sejam atendidas para ser mantida como uma vida) (Butler, 2015, p. 28).

Essa condição de não reconhecimento da vida severina encontra uma formulação que dialoga com a leitura de Ciampa (1987), para quem Severino não é apenas um sujeito ameaçado pela morte, mas alguém que passa a existir como um "morto-ainda-vivo". A discordância entre Severino e José, o mestre carpina, torna sensível esse impasse ontológico: enquanto José insiste na possibilidade mínima da vida — "o que compro a retalho é de qualquer forma vida" —, Severino já não reconhece a continuidade da existência como valor possível, interrogando: "que diferença faria se, em vez de continuar, tomasse a melhor saída?". Nesse embate, não se trata de uma escolha individual entre viver ou morrer, mas da exposição de uma condição em que a vida já não se apresenta como plenamente "vivível" ou reconhecível. Como observa Ciampa (1987), Severino abandona a busca da vida porque sua identidade já se encontra atravessada por uma morte antecipada, configurando uma existência suspensa entre o viver e o morrer, própria de uma vida ontologicamente precarizada.

Nesse contexto, a figura de Seu José constitui-se como um interlocutor potente ao abrir uma possibilidade de escuta e sustentar simbolicamente a fala do retirante. Ainda que essa escuta não configure uma inscrição social plena da perda, nos termos discutidos por Franco (2021), ela inaugura um deslocamento simbólico localizado, visto que permitindo que a dor seja endereçada a um outro, Severino abandona, ainda que momentaneamente, a posição de sustentação solitária do sofrimento. A interlocução com Seu José pode, desse modo, ser compreendida como um gesto inaugural e limitado de reconhecimento da perda, que não suspende o regime de precarização, mas evidencia, por contraste, a negação social do luto que atravessa a trajetória do retirante e radicaliza sua experiência de luto desautorizado, na esfera da comunidade que, naquele momento, se insere.

Desse modo, nos versos finais do poema, a celebração do nascimento do menino nos mangues, com vizinhos, amigos e ciganas trazendo presentes e prognósticos sobre sua vida, pode ser compreendida à luz do conceito de precariedade de Butler. A autora afirma que a precariedade é intrínseca ao nascimento, e que a sobrevivência de uma criança depende de uma "rede social de ajuda" que reconheça sua existência e lhe dê valor (Butler, 2019, p. 29). Assim, a atenção coletiva, a participação comunitária e os rituais simbólicos presentes no poema, funcionam como essa rede social, autorizando a vida e reconhecendo seu valor mesmo diante das condições de vulnerabilidade. Butler observa que "a condição de ser enlutada precede e torna possível a apreensão do ser vivo como algo que vive", ou seja, para que a vida seja considerada plena e significativa, ela precisa ser reconhecida como passível de luto, de cuidado e de atenção social.

No poema, a comunidade realiza justamente esse ato de reconhecimento: ao celebrar a criança e legitimar simbolicamente sua existência, cada gesto de cuidado, cada presente simples, cada leitura do futuro do menino, funciona como uma autorização social para a vida. A precária existência da criança, em contexto de pobreza e marginalização, só se afirma como "vida" porque é visibilizada e validada por sua comunidade, estabelecendo um paralelo direto entre o luto desautorizado das vidas marginalizadas e a forma como a atenção social pode reverter essa invisibilidade, legitimando o que é frágil, vulnerável e precário.

Nesse contexto, o nascimento apresentado no poema revela-se como um evento situado na tensão entre natureza e cultura, no qual a sobrevivência da vida depende não apenas de condições materiais, mas da inscrição simbólica e social do sujeito que nasce.

Essa dinâmica também pode ser interpretada à luz do pensamento foucaultiano. Foucault (1976/ 2014) argumenta que, nos regimes modernos de poder, o antigo direito soberano de "tirar a vida ou deixar viver" é substituído por um poder de "fazer viver e deixar morrer", evidenciando como certas vidas são promovidas enquanto outras são abandonadas à vulnerabilidade e à precariedade social. Nesse sentido, a celebração coletiva da vida no poema representa uma validação social das vidas marginalizadas, contrapondo-se à lógica biopolítica de invisibilidade e abandono. Essa ideia encontra um fechamento poético e conceitual na própria estrofe final do poema:

> E não há melhor resposta / que o espetáculo da vida: / vê-la desfiar seu fio, / que também se chama vida, /ver a fábrica que ela mesma, / teimosamente, se fabrica, / vê-la brotar como há pouco / em nova vida explodida / mesmo quando é assim pequena / a explosão, como a ocorrida / como a de há pouco, franzina /mesmo quando é a explosão / de uma vida severina. (Melo Neto, 2000).

Ademais, a explosão de uma vida "severina", ainda que pequena ou marcada pela precariedade, evidencia a existência que importa na medida em que é reconhecida e legitimada pela própria comunidade local, e não pela sociedade mais ampla ou por instituições que estruturam o poder e hierarquizam vidas. O poema demonstra que, mesmo em contextos de extrema vulnerabilidade, a vida adquire significado através da validação comunitária, funcionando como uma metáfora para a necessidade de legitimação social nas experiências de luto desautorizado, e reforçando que, em contextos de desigualdade, o reconhecimento não é uniforme: algumas vidas só existem socialmente porque a comunidade as autoriza, contrariando as hierarquias de poder que as deixariam invisíveis.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O referido trabalho propôs analisar o luto não apenas como uma experiência subjetiva associada à perda, mas como um fenômeno atravessado por normas sociais, políticas e simbólicas que regulam os modos pelos quais determinadas experiências de sofrimento são admitidas, compartilhadas e legitimadas socialmente. Ao articular contribuições da psicologia, da filosofia e da crítica social à leitura de *Morte e Vida Severina*, buscou-se evidenciar que o luto, longe de se restringir ao âmbito íntimo ou psicológico, constitui-se como um marcador de pertencimento social, evidenciando as hierarquias das que definem quais mortes são legitimadas e quais são naturalizadas como parte da precariedade cotidiana.

Sob essa chave interpretativa, *Morte e Vida Severina* revelou-se um campo privilegiado de análise. A trajetória do retirante, marcada por perdas sucessivas que não interrompem a ordem social, nem convocam rituais de lamento, expõe uma verdadeira pedagogia da escassez do luto. A obra de João Cabral de Melo Neto evidencia que, em determinados contextos sociais, morre-se em excesso, mas lamenta-se em falta, reiterando a condição de precariedade que atravessa a existência de Severino,

desde o nascimento. O poema, assim, não apenas representa o luto desautorizado, mas o encena como experiência histórica e estética.

Ao encerrar essa reflexão, este trabalho não pretende esgotar a discussão sobre o luto desautorizado, mas contribuir para o alargamento de seu campo de compreensão, apontando para a necessidade de abordagens que reconheçam a dimensão social, política e ética do sofrimento. Ao evidenciar que determinadas perdas permanecem silenciadas não por acaso, mas por efeito de hierarquias normativas, reafirma-se a urgência de práticas teóricas e clínicas comprometidas com o reconhecimento da dor, em suas múltiplas formas. Reconhecer o luto, nesse sentido, é também afirmar a dignidade da vida que sofre e criar condições para que dores historicamente silenciadas encontrem, finalmente, escuta e legitimidade.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Leonardo Pinto de. **Reflexões sobre a interpretação e a sistematização da literatura.** Fractal: Revista de Psicologia, Rio de Janeiro, v. 20, n. 2, p. 601–615, dez. 2008.

BUTLER, Judith. **Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?** Tradução de Sérgio Tadeu de Niemeyer Lamarão e Arnaldo Marques da Cunha; revisão de tradução de Marina Vargas; revisão técnica de Carla Rodrigues. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

BUTLER, Judith. **Vida precária: os poderes do luto e da violência.** Tradução de Andreas Lieber. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

BREGALANTI, Luciano. **Luto e trauma: testemunhar a perda, sonhar a morte.** São Paulo: Blucher, 2023. 212 p. (Série Psicanálise Contemporânea).

CAVALCANTI, Andressa Katherine S.; SAMCZUK, Milena Lieto; BONFIM, Tânia Elena. **O conceito psicanalítico do luto: uma perspectiva a partir de Freud e Klein.** Psicólogo in Formação, São Bernardo do Campo, v. 17, n. 17, p. 87-105, 2013.

CIAMPA, Antonio da Costa. **A estória do Severino e a história da Severina: um ensaio de psicologia social.** São Paulo: Brasiliense, 1987.

DALLAZEN, Clariane Leila. **Morte e vida severina: um (des)encontro com a vida.** Revista de Estudos do Discurso, Imagem e Som - Policromias, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, p. 170-185, jun. 2019.
FRANCO, Maria Helena Pereira. **O luto no século 21: uma compreensão abrangente do fenômeno.** 1. ed. São Paulo: Summus Editorial, 2021.

FREUD, Sigmund. **Luto e melancolia** (1917). In: Obras completas, v. 12: Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916). Tradução de André Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

FOUCAULT, Michel. **A História da Sexualidade: Volume 1, A vontade de saber**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Rio de Janeiro: Graal, 2014.

GOFFMAN, Erving. **Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada.** Tradução: Mathias Lambert. 4. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

LUKÁCS, Georg. **História e consciência de classe.** Tradução de Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
MARQUES, Ivan Francisco. **"Uma geração pode continuar a outra": João Cabral de Melo Neto e o modernismo**. Estudos Avançados, São Paulo, v. 36, n. 104, p. 73–90, jan./abr. 2022.
MELO NETO, João Cabral de. **Morte e vida severina e outros poemas para vozes.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000. PDF

MINAYO, Maria Cecília de Souza (org.). **Pesquisa Social. Teoria, método e criatividade.** 18 ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

NEVES, Frederico de Castro. **O nordeste e a historiografia brasileira.** Ponta de Lança: revista eletrônica de história, memória & cultura, Fortaleza, v. 5, n. 10, p. 6-24, out. 2012.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa.** v. 1. Tradução de Claudia Berliner. Campinas: Papirus, 2010.

TURNER, Renee Blocker; STAUFFER, Sarah D. (Ed.). **Disenfranchised Grief: Examining Social, Cultural, and Relational Impacts.** 1. ed. New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2024.

ŽIŽEK, Slavoj. **Em defesa das causas perdidas.** Tradução de Maria Beatriz de Medina. São Paulo: Boitempo, 2011.

A POLISSEMIA EM *DEU QUEIMADA NO CERRADO* (2011), SOB A ÓTICA DA TEORIA DO EFEITO ESTÉTICO

Geovana Helena Guedes
Nismária Alves David

INTRODUÇÃO

Muito além de ser material de entretenimento ou apoio didático, a literatura infantil constitui-se como linguagem artística capaz de mobilizar as dimensões estéticas e afetivas no processo de constituição do sujeito-leitor. Inserida no campo das práticas sociais de linguagem, ela assume um papel relevante na Educação Infantil e nos Anos Iniciais do Ensino Fundamental, especialmente quando articulada às orientações da Base Nacional Comum Curricular (BNCC), que propõe a formação de leitores ativos. Nesse contexto, a leitura literária vai além da mera decodificação de textos, sendo considerada como uma experiência de construção de significados, atravessada pelas expectativas e repertórios culturais de quem a realiza.

Dentre as diversas possibilidades de enfoque da literatura infantil, é interessante considerar a polissemia, usada como recurso que amplia os horizontes interpretativos do texto literário. Ao mobilizar múltiplos sentidos em torno de uma mesma palavra ou expressão, a polissemia favorece uma leitura aberta e dinâmica, permitindo que distintos leitores atribuam significados diferentes a partir de suas experiências. Partindo desses apontamentos, o livro infantil *Deu Queimada no Cerrado* (2011), da goiana Diane Valdez, foi selecionado como o objeto de análise deste trabalho. Trata-se de uma obra que explora, de forma simbólica, a palavra "queimada", transitando tanto entre o universo lúdico da brincadeira infantil quanto da problemática ambiental do bioma Cerrado. Busca-se compreender a polissemia como uma estratégia literária na referida obra, evidenciando seus efeitos e, ainda, pretende-se discutir as orientações da BNCC no que se refere à formação do leitor literário.

Como fundamentação teórica, o estudo proposto apoia-se nos pressupostos da Estética da Recepção, com ênfase na teoria do efeito estético, em especial nas contribuições de Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser (Lima, 2011), que compreendem a leitura como um processo interativo, no qual o sentido da obra se constrói na relação entre o texto e o leitor. Além disso, dialoga-se com os estudos de Regina Zilberman (2006) sobre a literatura infantil e a formação do leitor.

Do ponto de vista metodológico, trata-se de uma pesquisa de abordagem qualitativa, de caráter interpretativo, que se desenvolve por meio da análise textual e imagética da obra selecionada. A escolha do livro *Deu Queimada no Cerrado* justifica-se por sua relevância no contexto da literatura infantil contemporânea, especialmente devido a articular, de forma sensível, as questões ambientais e culturais, ao mesmo tempo em que convida o leitor à participação ativa na construção dos sentidos. Assim, este estudo espera aprofundar as discussões sobre o papel da literatura infantil na formação do leitor, como um recurso para o desenvolvimento da sensibilidade, da imaginação e da consciência crítica desde a infância.

"VOCÊ PODE CONTINUAR..."[3]

> "Minha parte nessa história acabou, mas você pode continuar. Pense em outro jogo ou em outra brincadeira, coloque as regras, sugira os animais que você quiser e escreva sua história.

[3] Esta frase encontra-se no livro *Deu Queimada no Cerrado*, de Diane Valdez (2011, p.21).

> Ah! Não se esqueça de ilustrá-la. Vai ficar "o bicho"! Solte a fera escritora e ilustradora que há em você e ... Mande ver!" (Valdez, 2011, p. 21).

Este trecho extraído da obra *Deu Queimada no Cerrado* (Valdez, 2011) ressoa como um convite à criação, um valor fundamental quando pensamos a literatura na educação contemporânea. É nesse horizonte que se insere a reflexão proposta neste trabalho, que busca pensar a literatura infantil como manifestação estética para o desenvolvimento integral do sujeito, especialmente no contexto da Educação Infantil e dos Anos Iniciais do Ensino Fundamental.

No início do século XXI, o cenário educacional brasileiro tem passado por diversas transformações com o objetivo de alinhar o ensino às exigências de uma sociedade cada vez mais digital. A Base Nacional Comum Curricular (BNCC), como marco mais recente desse movimento, propõe um novo olhar para o ensino da Língua Portuguesa, articulando-o a diferentes campos de atuação social e priorizando competências e habilidades. Dentro desse novo paradigma, a literatura é compreendida como uma prática de linguagem que deve dialogar com outras formas de expressão artística. Desse modo, o texto literário passa a ser valorizado como objeto de apreciação estética e ponto de partida para a produção criativa do aluno.

A proposta da BNCC é formar os chamados leitores-criadores. Essa formação envolve tanto a fruição quanto a análise contextualizada de obras, quanto a criação de novos textos inspirados nelas. A inclusão de gêneros como resenhas, podcasts, *fanfics*, entre outros, reforça essa visão de autoria, em que o aluno interage com o texto e expressa a sua própria voz. Ainda que a escrita literária não apareça como o foco central do componente curricular, ela é reconhecida como uma possibilidade eficaz de expressão. A BNCC, de maneira indireta, encoraja diversas práticas que promovam a autoria e a criatividade na produção textual, reforçando o papel do aluno como sujeito ativo no processo de leitura e escrita.

Após apresentar a literatura como uma prática social inserida no campo das linguagens, a BNCC propõe uma série de objetivos voltados à formação do leitor, à fruição estética e à produção cultural. No referido documento, lê-se:

> A escrita literária, por sua vez, ainda que não seja o foco central do componente de Língua Portuguesa, também se mostra rica em possibilidades expressivas. Já exercitada no Ensino Fundamental, pode ser ampliada e aprofundada no Ensino Médio, aproveitando o interesse de muitos jovens por manifestações esteticamente organizadas comuns às culturas juvenis (Brasil, 2018, p. 495).

Ao analisar as competências do campo artístico-literário na BNCC, observa-se a compreensão da literatura como uma experiência estética e formativa. Em sala de aula, o professor assume o papel de mediador, enquanto o aluno se torna o protagonista na construção do conhecimento, atuando ativamente como leitor e autor. Neste caso, essa perspectiva valoriza a leitura como prática crítica e social, incentivando projetos interdisciplinares. Destaca-se que a promoção de experiências lúdicas e educativas não deve comprometer a valorização da literatura infantil como linguagem artística, relegando-a a um papel instrumental e subordinado ao desenvolvimento de competências e

habilidades. A literatura infantil deve ser compreendida como meio de ampliação da sensibilidade e da fantasia das crianças.

Na Educação Infantil, a BNCC orienta que a inserção da criança no mundo da linguagem ocorra por meio de vivências que estimulem a imaginação, a escuta atenta, a oralidade e a fruição literária, especialmente através do Campo de Experiência (Brasil, 2018). Já nos Anos Iniciais do Ensino Fundamental, reforça-se a continuidade desse processo, com foco no letramento literário, no estímulo à apreciação estética e no desenvolvimento da criatividade:

> A prática da leitura literária, assim como de outras linguagens, deve ser capaz também de resgatar a historicidade dos textos: produção, circulação e recepção das obras literárias, em um entrecruzamento de diálogos (entre obras, leitores, tempos históricos) e em seus movimentos de manutenção da tradição e de ruptura, suas tensões entre códigos estéticos e seus modos de apreensão da realidade. (Brasil, 2018, p. 513).

A partir das diretrizes legais e curriculares, torna-se primordial diversificar as práticas pedagógicas e enriquecer os contextos de leitura e produção de textos, especialmente por meio da literatura infantil, promovendo experiências que respeitem e integrem a complexidade dos processos comunicativos, sociais e ambientais vivenciados pelas crianças.

Nesse sentido, obras como *Deu Queimada no Cerrado* (publicada em 2007, pela goiana Diane Valdez) representam com sensibilidade essa articulação entre a formação leitora e a expressão criativa. O referido livro incentiva a autoria, como também mobiliza sentidos múltiplos por meio de sua linguagem literária. Sua narrativa, entrelaçada com as ilustrações vibrantes de Lenice Marques Teixeira, provoca no leitor uma reflexão sobre questões ambientais, ao mesmo tempo em que desperta uma leitura afetiva. Evidencia-se, assim, a polissemia que diverte e conscientiza, possibilitando ao pequeno leitor atribuir diferentes sentidos à narrativa conforme suas experiências e seu repertório cultural.

Em *A literatura infantil na escola***,** Zilberman (2006) ressalta a relevância de se trabalhar a literatura infantil de forma contextualizada, considerando o universo das crianças com suas experiências. A estudiosa destaca a importância de selecionar obras que possam dialogar com a realidade dos pequenos leitores, promovendo a identificação e a compreensão das narrativas. Além disso, aborda estratégias para a mediação da leitura em sala de aula, visando tornar o contato com os livros uma experiência enriquecedora e prazerosa para as crianças.

Zilberman (2006) também enfatiza que a literatura infantil nasceu imbricada com objetivos pedagógicos, sendo convocada a transmitir os ideais de formação moral da nova sociedade moderna. Nesse projeto civilizatório, "literatura infantil e escola, inventada a primeira e reformada a segunda, são convocadas para cumprir essa missão" (Zilberman, 2006, p. 4). Essa origem traz limitações ao reconhecimento da literatura infantil como arte, e a pesquisadora aponta que, "até hoje, a literatura infantil permanece como uma colônia da pedagogia, o que lhe causa grandes prejuízos: não é aceita como arte, por ter uma finalidade pragmática" (Zilberman, 2006, p. 16).

Assim, ainda que a literatura infantil tenha historicamente emergido atrelada a uma função pedagógica, obras contemporâneas como *Deu Queimada no Cerrado* evidenciam como esse gênero literário incorporou múltiplos sentidos e competências formativas. A narrativa de Diane Valdez (2011), ao mobilizar elementos estéticos, ilustra como a literatura infantil pode transcender seu caráter meramente instrumental, promovendo experiências importantes de leitura, reflexão e autoria para as crianças.

Entre tais elementos, a polissemia destaca-se como uma estratégia narrativa capaz de mobilizar múltiplos sentidos e provocar efeitos diversos na experiência leitora. A análise da obra *Deu Queimada no Cerrado*, de Diane Valdez (2011), surge a partir dessa perspectiva e será detalhada a seguir.

"EIH, BICHARADA. E QUE TAL UMA QUEIMADA?"[4]

O termo *polissemia* foi criado pelo semanticista francês Michel Bréal (2008), em *Ensaio de Semântica*, no final do século XIX. Antes disso, no *Crátilo,* de Platão, o fenômeno era identificado como *homonímia*. Ainda no século III a.C., os estoicos já haviam formulado reflexões sobre esse conceito, que também foi amplamente explorado nos trabalhos aristotélicos no século IV a.C., sob diferentes formas, como causal, intencional, racional e por analogia (Aristóteles, 1964, p. 279).

Como destaca Paul Zumthor (apud Silva, 2019), a experiência estética e a percepção do texto literário não se reduzem à decodificação objetiva, mas implicam uma consciência sensível e corporal: "[o] texto desperta em mim essa consciência confusa de estar no mundo [...] que, em nossa condição humana, se impõe a um corpo" (Zumthor, 2018 apud Silva, 2019, p. 331). Essa perspectiva permite reconhecer a polissemia como um recurso que ultrapassa o nível linguístico, operando também nos planos sensível, estético e formativo. Especialmente, nota-se isso na literatura infantil, uma vez que o texto e a imagem dialogam com os afetos e a imaginação do leitor, como se observa na obra *Deu Queimada no Cerrado*, que mobiliza simultaneamente as emoções e as reflexões éticas.

Neste livro, observam-se os sentidos múltiplos da palavra "queimada", os quais provocam a reflexão sobre as questões ambientais, mas também despertam as emoções e as memórias corporais, ligadas à vivência da brincadeira infantil, ao medo do fogo e à contemplação da natureza. Dessa forma, a história configura-se como um espaço privilegiado de mediação entre a linguagem, a sensibilidade e a formação ética, alinhando-se à concepção de literatura como uma prática social. Como mostram estudos como o de Souza e Gonçalves (2019), o uso da polissemia em sala de aula favorece a formação de leitores capazes de compreender a complexidade dos textos e do mundo. Essa compreensão amplia o entendimento da polissemia como um fenômeno semântico e sensorial na literatura infantil.

O título *Deu Queimada no Cerrado* (2011) já antecipa essa multiplicidade de significados. A palavra "queimada" pode ser interpretada tanto em seu sentido literal, referindo-se aos frequentes incêndios no bioma Cerrado, quanto em um sentido simbólico, relacionada à brincadeira infantil de mesmo nome. Essa sobreposição de significados revela um jogo de linguagem que se desenvolve ao longo da narrativa, gerando um efeito duplo: de denúncia ambiental e de evocação da memória afetiva da

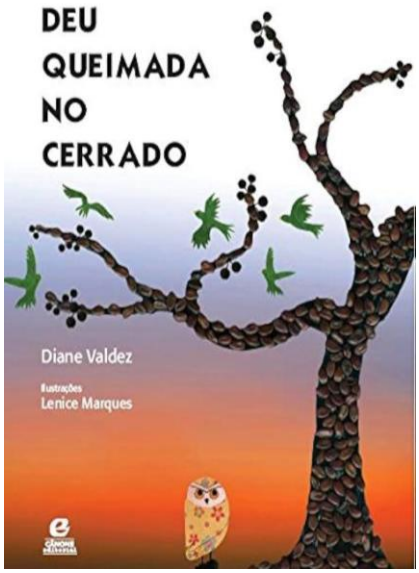
[4] É um trecho da obra *Deu Queimada no Cerrado*, de Diane Valdez (2011, p.6).

infância. Um dos momentos mais marcantes da narrativa ocorre quando uma das personagens propõe: "[...] E que tal jogarmos queimada?"(Valdez, 2011, p. 6). Esse convite à brincadeira, feito em uma conjuntura de devastação ambiental, antecipa o duplo sentido que será explorado ao longo de todo o livro. A partir desse ponto, o texto e a imagem passam a operar juntos para aprofundar a polissemia do termo central e provocar diferentes interpretações.

Logo na abertura do livro, lê-se o seguinte excerto: "A cena parecia de final de férias sem passeio. Os bichos permaneciam deitados, esparramados pelo cerrado, vendo as nuvens passarem. Sonolentos e entediados. Diante daquele quadro, até um bicho-preguiça parecia mais animado." (Valdez, 2011, p. 5). Essa cena introduz uma atmosfera de imobilidade e apatia, que contrasta fortemente com a ideia de ação implícita na proposta seguinte: "que tal uma queimada?". Esse contraste reforça a ambiguidade entre a brincadeira, que rompe a inércia dos personagens, e o risco real da queimada enquanto fenômeno devastador para o Cerrado.

Além disso, a capa do livro tem um tom alaranjado e acinzentado, com a imagem de uma árvore seca e sem folhas, sendo um elemento paratextual que antecipa visualmente a tensão polissêmica. A escolha cromática sugere, simultaneamente, a vivacidade das cores associadas à infância e ao jogo, e a gravidade das queimadas que afetam drasticamente o meio ambiente. O desfecho da narrativa, no qual os animais decidem se dividir para realizarem a brincadeira, aprofunda ainda mais esse jogo de sentidos. Por um lado, marca o ápice da interação lúdica entre as personagens; por outro, pode ser lido como uma metáfora da dispersão forçada pela destruição ambiental, uma separação imposta não pelo desejo, mas pela necessidade de sobrevivência.

Figura 1- Capa da obra *Deu Queimada no Cerrado*.



Fonte: Valdez, 2011.

A brincadeira de queimada, tradicional entre as crianças, contrasta com a destruição causada pelo fogo no Cerrado, revelando uma tensão entre a vida e a perda, entre a cultura lúdica e a

devastação ambiental. Como observa Oliveira (2023), a polissemia, quando bem explorada, aproxima o texto da realidade dos alunos e favorece o desenvolvimento de uma leitura mais crítica e sensível.

Assim, tanto o texto verbal quanto os elementos visuais da obra colaboram para intensificar a polissemia do termo "queimada", promovendo uma experiência de leitura que desafia o leitor infantil a transitar entre a leveza da brincadeira e a seriedade das questões ambientais. Além do título e da narrativa, as ilustrações, com seus contrastes de cores e formas, também dialogam com os múltiplos sentidos do texto verbal, intensificando a experiência do leitor.

Do ponto de vista pedagógico, essa polissemia pode ser explorada como estratégia didática em atividades de leitura e produção textual. Ao perceber os diferentes sentidos de uma mesma palavra, os alunos são desafiados a refletir sobre o uso da linguagem e suas intenções, desenvolvendo habilidades de interpretação, inferência e análise crítica (Santos, 2016). O enredo tem a possibilidade de tocar o leitor em diferentes níveis, tais como cognitivo, afetivo, estético, colaborando com a sua formação. Com uma linguagem acessível, diversas ilustrações marcadas pela ludicidade e uma narrativa que convida à reflexão sobre temas relevantes, o livro configura-se como uma obra interessante para o trabalho pedagógico na Educação Infantil e nos Anos Iniciais do Ensino Fundamental.

Mais do que um material didático, a obra infanto-juvenil apresenta-se como um convite à escuta, ao despertar da imaginação e ao exercício da empatia. Nesse sentido, dialoga profundamente com a ideia proposta por Dante Gallian em *A literatura como remédio:* os clássicos e a saúde da alma, onde é dito*:* "A literatura nos liberta de nossas maneiras convencionais de pensar a vida – a nossa e a dos outros – ela arruína a consciência limpa e a má-fé." (Gallian, 2017, p. 84). Nessa perspectiva, há a compreensão da leitura literária como uma possibilidade de cuidado de si e do outro.

Dessa forma, a análise da polissemia do termo "queimada" evidencia o quanto a literatura infantil pode articular camadas de sentido. A obra transforma uma palavra familiar em um elo simbólico entre a infância, a cultura e a consciência ambiental, revelando como a linguagem pode ser mobilizada de maneira sensível. Ao reconhecer a polissemia como potência criativa e formativa, reafirma-se o papel da literatura infantil como prática estética comprometida com o desenvolvimento integral do leitor. Essa multiplicidade de sentidos, ao mesmo tempo aberta e provocadora, convoca o leitor a preencher as lacunas da narrativa, ativando seus saberes, suas emoções e suas expectativas, aspectos que serão aprofundados no tópico seguinte, à luz da Estética da Recepção e da teoria do efeito estético.

ENTRE O FOGO E O JOGO: O LEITOR DIANTE DA OBRA.

Ao interagir com o livro *Deu Queimada no Cerrado*, o leitor é convidado a construir múltiplos significados, uma vez que pode perceber a história como um alerta ambiental direto ou pode depreender as camadas simbólicas relacionadas à identidade, à perda cultural e à urgência ecológica. Essa estratégia de Valdez permite que a obra atue em diferentes níveis, oferecendo uma experiência literária rica e aberta, em consonância com a Estética da Recepção, especialmente da vertente da teoria

do efeito estético, que compreende a literatura como experiência: uma vivência simbólica capaz de transformar o sujeito que lê.

A Estética da Recepção, desenvolvida por Hans Robert Jauss (2011), representa uma das mais significativas correntes nos estudos literários do século XX. Sua proposta teórica desloca o eixo da análise da obra para o papel ativo do leitor, propondo uma abordagem estética fundada na recepção e na experiência do fruidor. O teórico alemão inaugura uma compreensão fenomenológica do processo literário, ao considerar que o sentido da obra não está dado teoricamente no texto, mas emerge do ato da leitura.

Segundo a formulação de Jauss, "a experiência primária de uma obra de arte realiza-se na sintonia com seu efeito estético, isto é, na compreensão fruidora e na fruição compreensiva" (apud Souza, 2011, p. 1). Essa perspectiva inverte a lógica tradicional da crítica centrada no autor e propõe um modelo hermenêutico no qual a obra literária adquire sentido à medida que é recriada no horizonte de expectativa do leitor.

Esse horizonte de expectativa, conceito central da teoria de Jauss (2011), refere-se ao conjunto de experiências, normas e convenções literárias que moldam a recepção de uma obra em determinado tempo histórico. A leitura, portanto, não é passiva nem homogênea, mas histórica, plural e marcada por lacunas que convidam à participação ativa do leitor. Como argumenta Jefferson Souza (2011), ao comentar o pensamento do teórico, o texto literário torna-se um "convite à escuta", um espaço dialógico entre o passado (representado pelo texto) e o presente (representado pelo leitor).

A dimensão estética, mais do que o conteúdo semântico isolado, conforme Jauss (apud Souza, 2011), provoca o efeito literário, impactando o leitor e inaugurando sentidos. Dentro dessa concepção, a teoria do efeito estético ocupa um papel crucial, visto que, em vez de buscar um sentido único e fixo, a literatura é valorizada por sua capacidade de gerar múltiplos efeitos de sentido, de provocar deslocamentos na sensibilidade e de instaurar um diálogo com a experiência do leitor. O impacto estético, portanto, não é acessório, mas constitutivo da obra, já que, por meio do efeito, o texto se atualiza e adquire existência no mundo.

Obras de literatura infantil, como o livro analisado, ao mobilizarem elementos simbólicos, visuais e linguísticos, ampliam o campo da experiência estética do leitor infantil, permitindo múltiplas interpretações. Tal como propõe Jauss (2011), o sentido literário não se encerra no texto, mas se realiza na fruição que cada leitor, com sua bagagem, seus afetos e seu contexto, estabelece com o conteúdo.

Dionísio (2014) reforça que a recepção literária não pode ser reduzida a um consumo passivo, mas é um processo criativo e performativo. Dessa maneira, o leitor é convocado a realizar o texto, completando seus vazios com suas próprias experiências, memórias e afetos. Trata-se de uma ideia importante para compreender como a obra *Deu Queimada no Cerrado* se oferece ao leitor infantil.

A leitura, para Iser (1999), não é apenas o ato de decodificação de um conteúdo já dado, mas uma interação ativa entre leitor e texto. Essa interação se dá por meio do que ele chama de "estrutura apelativa", isto é, o conjunto de elementos textuais que convocam a participação do leitor. A obra literária, diferentemente de um texto puramente informativo, possui lacunas, indeterminações e

espaços vazios que só podem ser preenchidos na concretização da leitura. Esse ato de preenchimento é, ao mesmo tempo, singular e histórico, pois se dá a partir do horizonte de expectativas de cada leitor.

Em "O jogo do texto", Iser aprofunda sua concepção da leitura como um processo dinâmico e interativo. O texto literário, em sua estrutura, propõe um "jogo" com o leitor, uma oscilação entre a apresentação e o ocultamento de sentidos. Não se trata de uma comunicação direta, mas de uma encenação que depende da imaginação, da memória e das projeções do leitor. Como afirma Iser, o texto proporciona "um jogo de possibilidades" e é, justamente, por isso que ele mobiliza o leitor (Lima, 2011).

Esse jogo textual exige que o leitor se desloque de uma posição passiva e adote um papel ativo. Ele precisa construir relações entre os fragmentos apresentados, preencher as lacunas e reorganizar os elementos disponíveis. Iser (Lima, 2011) chama atenção para o fato de que esse processo não se esgota na primeira leitura; a cada novo contato com a obra, o leitor realiza novas sínteses, alterando inclusive sua percepção anterior. A experiência estética, portanto, é essencialmente processual e renovável.

O conceito-chave de "efeito estético" não reside no conteúdo da obra, mas na maneira como ela é estruturada para provocar as respostas do leitor. Nessa perspectiva, a literatura provoca e transforma, além de expressar ambiguidades e tensões, que impedem o leitor de fixar um único sentido. Isso porque o texto, como jogo, desafia continuamente a estabilidade interpretativa.

Além disso, Iser (Lima, 2011) diferencia o jogo do texto literário e a recepção de um texto pragmático. Enquanto o segundo busca ser direto e objetivo, o primeiro oferece resistência ao entendimento imediato, exatamente para mobilizar o leitor em um processo reflexivo. Esse confronto com o estranhamento é o que torna a literatura formadora:

> Não se pode duvidar que o estranhamento é uma das formas pelas quais a ficção se manifesta. Parece, no entanto, duvidoso que toda ficção seja entendida sob o estranhamento. O critério de estranhamento, que questiona um certo campo de referência por certa via do ficcional, não é bastante se tomarmos o trabalho interno (*Durcharbeitung*) das figuras de relevância como o alvo próprio da constituição do texto ficcional. (Lima, 2011, p. 156).

Importa também destacar que o texto literário não se encerra em si mesmo, pois ele só existe plenamente na leitura. A obra, por mais complexa que seja, é incompleta sem o leitor que a atualiza. Essa modificação carrega, mesmo que inconscientemente, marcas históricas, culturais e sociais. Nesse sentido, a recepção é uma ponte entre a singularidade da experiência estética e a coletividade das práticas de leitura.

Outro aspecto valioso abordado é o papel da imaginação na constituição do sentido, pois ao preencher lacunas, o leitor mobiliza experiências, afetos e referências, sendo guiado pelas pistas deixadas pelo próprio texto. Segundo Iser, o efeito estético vai além do prazer, sendo convocado a repensar o mundo, a si mesmo e os próprios modos de ver e sentir. O texto literário torna-se, assim, um espaço ético de formação, não por doutrinar, mas por abrir perguntas e sustentar ambiguidades (Lima, 2011). Dessa forma, o pensamento de Iser compreende a literatura como uma prática interativa

e transformadora que fundamenta a análise crítica da recepção quanto às práticas pedagógicas que valorizam o leitor como sujeito ativo.

A abertura simbólica da narrativa de *Deu Queimada no Cerrado,* representada pelos animais como sujeitos políticos e afetivos, revela a força da literatura em mobilizar sentidos múltiplos, que não são determinados apenas pelo texto, mas também pela maneira como são recebidos e atualizados por diferentes leitores. Como propõe Jauss (Lima, 2011), a leitura é atravessada por um horizonte de expectativas, constituído por normas, convenções e experiências anteriores que condicionam a recepção da obra em determinado tempo e contexto. Assim, a imagem dos animais na narrativa de Valdez pode ser lida, por diferentes leitores, ora como representação da infância, ora como denúncia da vulnerabilidade ambiental, ora como metáfora da coletividade diante do risco.

Um momento particularmente significativo do enredo é o contraste entre o cenário de devastação e o convite à brincadeira: a proposta de "jogar queimada" em meio a um cerrado esvaziado e silenciado pelo fogo. Para o leitor infantil, acostumado a associar a queimada a uma prática lúdica escolar, esse deslocamento entre o sentido familiar e o contexto de destruição provoca um estranhamento, que desestabiliza a leitura linear e provoca um processo reflexivo.

Conforme Iser (Lima, 2011), a força do texto literário reside justamente na sua capacidade de apresentar lacunas que o leitor precisa preencher com sua imaginação e memória. Ao se deparar com a tensão narrativa, a criança-leitora é convidada a interpretar e a reconstruir os sentidos da palavra e da cena.

Nesse processo de construção de sentidos, o papel do professor como mediador literário é indispensável. Ao promover espaços de escuta, troca e expressão de sentimentos evocados pela leitura, o professor intensifica o efeito estético da obra e ajuda a transformar o leitor em participante ativo da narrativa. Dessa forma, ler *Deu Queimada no Cerrado* é mais do que acompanhar uma história: é entrar no jogo do texto, onde o leitor é instigado a repensar seus próprios modos de ver, sentir e significar o mundo. Entre o fogo e o jogo, a leitura torna-se, enfim, um espaço de formação e liberdade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise da polissemia na obra *Deu Queimada no Cerrado*, de Diane Valdez, à luz da teoria do efeito estético, permitiu compreender como a literatura infantil pode operar como espaço de formação estética e ética, sobretudo quando mobiliza múltiplos sentidos em torno de uma palavra, no caso específico, "queimada", que é, ao mesmo tempo, lúdica e crítica, afetiva e ecológica. A potência da narrativa reside no conjunto do seu enredo, das ilustrações expressivas e na abertura simbólica que convida o leitor, especialmente o infantil, a construir significados que dialogam com sua subjetividade, suas experiências e seu repertório cultural.

A criança, como leitora ativa, recebe o texto e o recria a partir de suas projeções, memórias e afetos. A literatura, portanto, não se apresenta como um instrumento didático fechado, mas como um território de criação e descoberta. Além disso, ao considerar as diretrizes da BNCC e os princípios da educação contemporânea, o trabalho reforça o papel do professor como mediador, capaz de

transformar a sala de aula em um espaço de fruição estética e reflexão crítica. Obras como *Deu Queimada no Cerrado* demonstram que é possível abordar temas urgentes sem renunciar à ludicidade e ao respeito à infância.

Por fim, a literatura infantil é, antes de tudo, linguagem artística. E é justamente por meio de sua abertura simbólica que ela forma leitores mais sensíveis. Em tempos de urgências ecológicas e emocionais, cultivar esse tipo de leitura é também um gesto de resistência e esperança.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Arte retórica e arte poética.** Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1964.

BRÉAL, Michel. **Ensaio de semântica:** ciência das significações. 2.ed. Tradução de Eduardo Guimarães. Campinas: RG, 2008.

BRASIL. **Base Nacional Comum Curricular.** Brasília: MEC, 2018. Disponível em https://basenacionalcomum.mec.gov.br/abase/ Acesso em 20 jun. 2025.

BRASIL. **Base Nacional Comum Curricular: Ensino Médio.** Brasília: MEC, 2018. Disponível em https://portal.mec.gov.br/docman/abril-2018-pdf/85121-bncc-ensino-medio/file Acesso em: 20 jun. 2025.

DIONISIO, Gustavo Henrique. Psicanálise e estética da recepção: desacordos e entrecruzamentos. **Ágora**, Rio de Janeiro, v. 17, n. 1, p. 43-58, jan./jun. 2014.

GALLIAN, Dante. **A literatura como remédio:** os clássicos e a saúde da alma. São Paulo: Martin Claret, 2017.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura:** uma teoria do efeito estético. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1999.

LIMA, Luiz Costa (coord.). **A Literatura e o leitor: textos de estética da recepção.** 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

OLIVEIRA, Sheila Elias de. Práticas de lexicografia crítica na sala de aula. **Revista do GEL**, v. 20, n. 3, p. 103-119, 2023. Disponível em: https://revistadogel.gel.org.br/. Acesso em: 30 maio. 2025

SANTOS, Hélder Sousa. A propósito do conceito de polissemia. **Revista Linguagem em (Dis)curso,** Intersecções, Edição 19, Ano 9, Número 2, maio/2016, p.63 - 84.

SILVA, Maurício Pedro da. Performance, recepção, leitura, Paul Zumthor. **Communitas,** São Carlos, v. 3, n. 6, jul./dez. 2019. Disponível em: rmgoncalves,+3039-Texto+do+Artigo+com+dados+autorais-7641-1-10-20191210.pdf . Acesso em 31 maio 2025.

SOUZA, Jefferson Cleiton de. **A nova hermenêutica e teoria da recepção em Jauss e Ricoeur**. 2011. 82f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal de Pernambuco, CAC, Recife, 2011.

SOUZA, Khézia Cristina de; GONÇALVES, Sheila de Carvalho Pereira. A polissemia na sala de aula de ensino fundamental: livros didáticos e dicionários escolares. **Linguagem: Estudos e Pesquisas**, Goiânia, v. 22, n. 2, 2019. Disponível em: https://periodicos.ufcat.edu.br/index.php/lep/article/view/57453 Acesso em 30 maio 2025.

VALDEZ, Diane. **Deu Queimada no Cerrado**. Ilustração Lenice Marques Teixeira. 2. ed. Goiânia: Cânone Editorial,2011.

ZILBERMAN, Regina. **A literatura infantil na escola.** 11. ed. São Paulo: Global, 2006.

A PRODUÇÃO DISCURSIVA DA *CRIANÇA-MENINA*: MATERNIDADE COMO DESTINO NA INFÂNCIA VIOLENTADA

Ana Beatriz Silva Brandão

CONSIDERAÇÕES INICIAIS[5]

Ao longo das minhas pesquisas, venho me dedicando a compreender os modos pelos quais a infância é produzida discursivamente em contextos atravessados por disputas morais, jurídicas e políticas. Este texto se configura como um desdobramento desse percurso investigativo e se ancora em um acontecimento recente que mobilizou intensos debates no Brasil em 2022: a audiência judicial envolvendo uma criança-menina de onze anos, vítima de violência sexual, que solicitou a interrupção legal da gestação[6]. Tomando esse caso como ponto de partida, não busco apenas descrevê-lo ou situá-lo no campo jurídico, mas acompanhá-lo como acontecimento discursivo, isto é, como espaço no qual diferentes regimes de verdade se confrontam e produzem efeitos concretos sobre os modos de nomear, reconhecer e governar a vida.

Longe de constituir um episódio isolado, a cena em questão se insere em um contexto contemporâneo marcado pela intensificação de disputas em torno dos direitos reprodutivos, da proteção à infância e da definição do que deve ser reconhecido como vida digna de cuidado. Nesse cenário, a audiência judicial deixa de ser compreendida como mero procedimento técnico e passa a ser pensada como um espaço privilegiado de produção de sentidos, no qual categorias aparentemente estáveis, como "infância", são constantemente rearticuladas.

É a partir desse horizonte que se delineia o problema que orienta este texto: de que maneira práticas discursivas mobilizadas em uma audiência judicial produzem sentidos sobre infância, violência sexual e gestação em um caso envolvendo uma criança-menina vítima de violência sexual? Mais especificamente, procuro compreender como determinados enunciados, longe de serem neutros, operam na redistribuição da vulnerabilidade e na redefinição dos sujeitos que passam a ocupar o lugar de destinatários prioritários da proteção. Trata-se, assim, de investigar não apenas o que é dito, mas as condições que tornam certos dizeres possíveis e legítimos naquele espaço. Diante disso, estabeleço como objetivo geral analisar como práticas discursivas mobilizadas em uma audiência judicial produzem efeitos de sentido sobre a infância em um contexto de violência sexual e gestação decorrente dessa violência. Como objetivos específicos, busco examinar as escolhas lexicais que permeiam a audiência, compreender os efeitos de sentido decorrentes da nomeação do feto e investigar de que modo a menina é produzida em uma posição que articula infância e expectativa de maternidade.

O percurso teórico que sustenta esta análise se inscreve no campo dos Estudos Discursivos Foucaultianos para a compreensão das relações entre linguagem, poder e produção de verdade. Sob essa perspectiva, afasto-me de uma concepção de linguagem como simples instrumento de representação e passo a considerá-la como prática que produz objetos, sujeitos e regimes de inteligibilidade. Nesse sentido, o discurso não é tomado como reflexo da realidade, mas como instância constitutiva dos modos pelos quais a realidade é organizada, nomeada e governada.

---

[5] Ainda que as questões de gênero apareçam de forma incontornável no corpus, especialmente pela associação histórica entre feminino e maternidade, este texto não toma gênero como categoria analítica central. O foco recai sobre os processos discursivos que reorganizam os sentidos da infância e da violência no interior da cena judicial.

[6] Ver: <https://www.intercept.com.br/2022/06/20/video-juiza-sc-menina-11-anos-estupro-aborto/>. Acesso em 25 abr. 2026.

Articulado a esse referencial, recorro também à história social da infância, especialmente às contribuições de Philippe Ariès e Mary del Priore, para sustentar a compreensão de que a infância não constitui uma categoria natural ou universal, mas o resultado de processos históricos de produção e regulação. Essa perspectiva permite deslocar o olhar daquilo que a infância "é" para os modos pelos quais ela está sendo continuamente construída, administrada e disputada em diferentes contextos.

Do ponto de vista metodológico, este trabalho se orienta por uma abordagem histórico-discursiva, tomando como corpus recortes enunciativos extraídos da audiência judicial envolvendo uma criança-menina de onze anos vítima de violência sexual, realizada em 2022, no estado de Santa Catarina. Os excertos analisados foram selecionados a partir do vídeo da audiência tornado público pelo portal jornalístico Intercept Brasil, em reportagem publicada no mesmo ano. A partir desse material, privilegiei recortes nos quais se articulam operações de nomeação, especialmente aquelas em que o feto é designado como "bebê", "neném" ou "criança", e a criança-menina é convocada a "esperar" ou "suportar" a gestação.

É nesse cruzamento entre linguagem, poder e produção da infância que emerge a necessidade de nomear uma tensão. Nessa direção, passo a operar com a categoria *criança-menina*, não como síntese conciliadora, mas como marca de uma tensão que constitui a infância feminina quando esta é capturada por expectativas de maternidade. Com isso, espero contribuir para o campo dos estudos sociais, linguísticos e das críticas contemporâneas, ressaltando que a infância, longe de ser uma evidência natural, constitui um campo de disputa permanente, no qual se decide, em última instância, quem pode permanecer sendo criança.

A PRODUÇÃO DISCURSIVA DA INFÂNCIA NA CENA JUDICIAL

Neste trabalho, a audiência judicial, sendo compreendida como espaço de análise, não atua como instância neutra de aplicação da lei, mas como uma prática discursiva na qual se produzem efeitos de verdade sobre os sujeitos que nela comparecem. Nesse sentido, afasto-me de uma leitura que tomaria a linguagem como instrumento de descrição e me aproximo da perspectiva de Michel Foucault, para quem o discurso deve ser entendido como prática que produz os próprios objetos de que trata (Foucault, 2022). É a partir dessa chave que a infância deixa de aparecer como dado posto e passa a ser pensada como efeito de um conjunto de operações discursivas que a tornam visível, nomeável e governável em determinadas condições.

A audiência, mencionada anteriormente, inscreve-se em um campo mais amplo de disputas em torno da gestão da vida, no qual diferentes regimes de verdade se confrontam. Tal como argumenta Foucault (2021), a partir do século XVIII, a vida passou a constituir objeto central de estratégias de poder, sendo progressivamente capturada por práticas voltadas à sua regulação, administração e otimização. Nesse horizonte, a cena judicial analisada não se limita a tratar de um caso específico, mas se apresenta como espaço no qual se atualizam formas contemporâneas de governo da vida[7].

[7] Outros casos semelhantes também podem ser observados em registros audiovisuais amplamente divulgados em plataformas digitais, o que demonstra o fato de a cena analisada não constituir um episódio isolado. Para conferir alguns desses casos, ver:

Essa compreensão se articula às contribuições de Philippe Ariès (2019) e de Mary del Priore (2023), que permitem situar a infância como construção histórica e social. Deslocando o olhar da infância como etapa natural para a infância como categoria produzida, tais autores abrem espaço para que se observe como, em diferentes contextos, se definem os limites do que conta como criança e quais vidas passam a ser investidas de proteção. Como afirma Ariès (2019, p. 65):

> Na sociedade medieval, a ideia de infância era inexistente. Isso não significa que as crianças fossem negligenciadas, abandonadas ou desprezadas. O sentimento da infância não existia, o que não quer dizer que as crianças fossem abandonadas, mas que não havia consciência da particularidade infantil que distingue essencialmente a criança do adulto.

Ainda que as formulações de Ariès (2019) tenham sido posteriormente tensionadas por diferentes autores, sua contribuição permanece relevante ao discutir que a infância não constitui dado natural e imutável. No contexto analisado, essa compreensão permite observar como os limites do que conta como infância continuam sendo disputados contemporaneamente, sobretudo quando a criança-menina violentada passa a dividir esse lugar de reconhecimento com a vida fetal.

Volto-me para a materialidade da linguagem, compreendendo que é nesse nível que se tornam visíveis as operações que organizam o campo do possível. Como assinala Foucault (2022), não se trata apenas de analisar o que é dito, mas de considerar as regras que autorizam certos enunciados e excluem outros, bem como os efeitos que produzem. Nesse movimento, a atenção se dirige às escolhas lexicais, às formas de endereçamento e às modulações que incidem sobre as falas, na medida em que é por meio delas que se configuram posições possíveis para os sujeitos.

No interior de uma série de enunciados voltados à manutenção da gestação, afirma-se à criança-menina:

"*Se você esperar mais um pouquinho, o neném pode sobreviver.*"

Nesse enunciado, a possibilidade de sobrevivência do "neném" é condicionada à espera da criança-menina, produzindo não apenas uma informação, mas uma relação específica entre tempo, vida e responsabilidade. A escolha do termo "neném", em lugar de outras designações possíveis, inscreve o feto em um campo semântico associado à infância já reconhecida, produzindo um efeito de proximidade e proteção.

Trata-se de uma operação discursiva que amplia a inteligibilidade do feto como vida passível de reconhecimento e cuidado, bem como desloca a experiência da criança-menina violentada para uma posição progressivamente secundária. Como sugere Butler (2019), nem toda vida é reconhecida da mesma maneira; os enquadramentos normativos definem quais existências se tornam mais imediatamente legíveis como dignas de proteção.

"*Você consegue esperar mais um pouquinho?*"

<https://www.youtube.com/watch?v=5vvSLJJ7tKU&t=9s>; <https://www.youtube.com/watch?v=Ao88n6d0QxE>; <https://www.youtube.com/watch?v=ZtnZ1694YkI>. Acesso em: 27 abr. 2026.

Longe de se configurar como uma pergunta neutra, esse enunciado opera na produção de uma determinada posição para a criança-menina. O uso do verbo "conseguir" introduz a ideia de capacidade, deslocando a questão do campo da possibilidade jurídica para o campo da disposição individual. Nesse gesto, a espera é apresentada como algo realizável, o que a torna, ao mesmo tempo, exigível. Como indica Foucault (2024), as formas de poder não se exercem apenas por meio da proibição, mas pela condução das condutas, operando de maneira capilar e muitas vezes não coercitiva.

A recorrência do diminutivo, como em "pouquinho", não deve ser compreendida apenas como marca de suavização, mas como elemento que participa da dinâmica discursiva. Dentro desse contexto, o diminutivo contribui para tornar aceitável uma exigência que, formulada de outro modo, poderia se apresentar como violenta. Aqui, não há a eliminação da dimensão de poder, mas a desloca para formas mais sutis de condução, nas quais o governo dos corpos se realiza por meio da modulação dos enunciados.

"É uma criança já formada."

Nesse enunciado, o que se observa não é apenas uma descrição biomédica do estágio gestacional, mas uma operação discursiva de nomeação que produz efeitos concretos sobre os sujeitos em disputa na cena. Quando o feto é designado como uma "criança já formada", a fala antecipa um estatuto de reconhecimento que desloca o debate jurídico sobre a interrupção da gestação para um campo moral centrado na preservação de uma vida já plenamente inteligível. Mais do que informar, o enunciado reorganiza os sentidos possíveis da situação ao aproximar o feto de uma infância já reconhecida e socialmente protegida.

Esse movimento torna particularmente visível o caráter histórico e disputado da própria categoria infância. Como demonstra Priore (2023), a infância nunca constituiu uma experiência homogênea, sendo continuamente atravessada por valores morais, estruturas sociais e formas desiguais de proteção. Sua análise histórica dos modos pelos quais determinadas crianças foram mais ou menos reconhecidas ao longo do tempo permite compreender que a infância não opera como categoria fixa, mas como campo de disputas. No caso analisado, essa disputa emerge de forma contundente: a infância que poderia ser imediatamente associada à menina violentada passa a coexistir com outra infância discursivamente produzida, a do feto.

Não se trata de afirmar que a infância da menina desaparece completamente da cena, mas de observar como ela passa a ser tensionada por expectativas que a deslocam progressivamente de sua posição inicial de sujeito central de proteção. À medida que o feto é reiteradamente nomeado como "criança", sua existência ganha densidade moral e afetiva, enquanto a violência sexual que funda a situação passa a ocupar um lugar progressivamente secundário no interior da audiência. O que se observa, portanto, não é o apagamento absoluto da violência, mas sua reorganização discursiva diante da centralidade crescente atribuída à gestação.

"Mas é só esperar mais um pouquinho."

A formulação reaparece como insistência, e é justamente nessa repetição que reside sua força. Longe de se tratar de redundância, a reiteração produz um efeito de evidência, fazendo com que a espera se apresente como solução razoável e progressivamente naturalizada. O discurso, então, não apenas orienta uma ação, mas delimita o horizonte do pensável, restringindo as possibilidades de recusa.

Essa dinâmica pode ser aproximada das análises de Judith Butler (2015, p. 42), especialmente quando discute quais vidas são reconhecidas como dignas de luto e proteção. Ainda que não opere diretamente no interior da tradição foucaultiana clássica, Butler dialoga com esse campo ao argumentar que o reconhecimento da vida não é universal, mas regulado por normas que definem quais existências importam.

> Uma vida específica não pode ser considerada lesada ou perdida se não for primeiro considerada viva. Se certas vidas não são qualificadas como vidas ou são, desde o início, concebidas como vidas que não valem a pena ser protegidas e sustentadas, então sua perda não será passível de luto.

No contexto da audiência, essa reflexão permite observar como a inteligibilidade da vida não se distribui de maneira homogênea. À medida que o feto é reiteradamente nomeado como sujeito de proteção, a experiência da criança-menina violentada passa a circular de forma menos central, revelando uma disputa desigual pelos enquadramentos de reconhecimento.

No contexto da audiência, observa-se justamente a emergência de uma hierarquização implícita entre vidas, na qual o feto passa a ocupar posição de centralidade. Assim, com o deslocamento da discussão do campo jurídico para o campo moral, uma pergunta passa a ser dirigida à criança-menina:

"Você entende que é uma vida?"

Esse enunciado introduz uma dimensão pedagógica na cena, como se fosse necessário conduzir a criança-menina à compreensão adequada da situação. O verbo "entender" sugere a existência de uma verdade que deve ser alcançada, deslocando a questão do campo jurídico para o campo do saber. Refere-se, portanto, a um funcionamento que articula poder e verdade, no sentido foucaultiano, na medida em que produz sujeitos a partir de regimes específicos de conhecimento (Foucault, 2021).

Nesse movimento de convocação ao entendimento, a criança-menina é inserida em um jogo discursivo no qual sua própria posição se torna instável. Não se trata apenas de decidir sobre um procedimento médico, mas de se alinhar a uma determinada verdade sobre a vida. Nesse processo, a infância dela é tensionada, pois, ao mesmo tempo em que é reconhecida como sujeito de proteção, ela é também posicionada como capaz de assumir responsabilidades que extrapolam essa condição.

Mary del Priore (2023) demonstra, analisando a história das mulheres no Brasil, como a maternidade foi sendo progressivamente naturalizada como destino feminino. Ainda que o contexto

contemporâneo apresente rupturas importantes, certos elementos dessa tradição permanecem operando, muitas vezes de maneira reconfigurada.

É importante destacar que as operações aqui descritas não dependem da intenção dos sujeitos que enunciam, mas se inscrevem em formações discursivas mais amplas que os antecedem e os permeiam. Como propõe Foucault (2022), o discurso não é propriedade de quem fala, mas campo de regularidades que define o que pode ser dito em determinado momento histórico. É nesse sentido que a análise da audiência permite não apenas compreender um caso específico, mas lançar luz sobre modos contemporâneos de produção da infância.

O CORPO EM DISPUTA: GESTAÇÃO E GOVERNAMENTO NA INFÂNCIA VIOLENTADA

À medida que a análise da audiência avança, torna-se incontornável considerar o lugar que o corpo ocupa na organização da cena discursiva. Não se trata, contudo, de um corpo tomado em sua dimensão puramente biológica, mas de um corpo constituído por saberes, normas e práticas que o constituem como objeto de intervenção.

O corpo da criança-menina, longe de operar apenas como suporte biológico de uma experiência individual, constitui-se o ponto de incidência de discursos médicos, jurídicos e morais que passam a disputar os sentidos da gestação decorrente da violência sexual. É sobre esse corpo que recaem decisões, temporalidades e expectativas que reorganizam a cena, deslocando progressivamente o foco da violência sofrida para a administração da gravidez e da vida fetal.

A gravidez decorrente da violência sexual não aparece, na audiência, como acontecimento que interrompe radicalmente a ordem esperada das coisas. Progressivamente, ela é reinscrita em um campo discursivo que reorganiza seu sentido e a aproxima de uma lógica reprodutiva orientada pela continuidade da gestação. Nesse movimento, o corpo da criança-menina passa a ser administrado por saberes médicos e jurídicos que delimitam possibilidades de ação, estabelecem temporalidades legítimas e produzem determinados horizontes de decisão. Mais do que proibir diretamente, o que se observa é a atuação de práticas de governamento que conduzem condutas e organizam aquilo que pode ser considerado uma escolha legítima. Nesse processo, a violência que originou a gravidez tende a perder centralidade, enquanto a condição de gestante ganha relevo, reorganizando os termos da discussão.

Em um momento da audiência voltado à discussão sobre a possibilidade de interrupção da gestação, a temporalidade médica passa a organizar os limites do que pode ou não ser feito. Após a recusa inicial do hospital, fundamentada no argumento de que a gestação já ultrapassava vinte semanas, esse marcador temporal reaparece na cena judicial como elemento de regulação:

"Você está com mais de vinte semanas."

A localização da gestação em um determinado estágio produz um enquadramento que aciona saberes médicos e jurídicos específicos, delimitando o campo de possibilidades de ação. O tempo, aqui, não funciona apenas como medida, mas como operador que regula decisões e distribui legitimidades.

Trata-se de uma temporalidade que incide diretamente sobre o corpo da criança-menina, definindo o que pode ou não ser feito.

A articulação entre tempo e corpo pode ser compreendida como parte de estratégias mais amplas de governamento, nas quais a condução das condutas se realiza por meio da produção de saberes especializados. Como sugere Foucault (2021), governar não significa apenas impor regras, mas estruturar o campo de ação dos sujeitos, orientando possibilidades e delimitando aquilo que pode ser reconhecido como escolha legítima. No caso analisado, isso se torna visível quando o marcador temporal das "vinte semanas" deixa de operar como simples dado médico e passa a funcionar como argumento capaz de restringir possibilidades, reorganizar expectativas e conduzir a criança-menina à manutenção da gestação. O tempo gestacional, nesse contexto, não apenas mede a gravidez, mas atua como tecnologia discursiva de administração do corpo e da vida.

Ao longo da audiência, a nomeação do feto reaparece de forma reiterada. Em um desses momentos, afirma-se:

"*Agora já é um bebê.*"

Quando se enuncia que "já é um bebê", observo novamente uma operação de nomeação que produz efeitos decisivos. A passagem de outras possíveis designações para "bebê" não é apenas terminológica, mas implica a inscrição do feto em um regime de reconhecimento que o aproxima de uma vida plenamente constituída. Essa nomeação atua diretamente na redistribuição das posições em jogo, reforçando a centralidade do feto e reconfigurando o lugar da criança-menina.

Esse tipo de operação pode ser analisado à luz das discussões de Thomas Laqueur (2001), que analisam como as compreensões sobre o corpo e a diferença sexual são historicamente produzidas. Laqueur (2001) demonstra que aquilo que frequentemente se apresenta como dado natural é, na verdade, perpassado por construções históricas e discursivas, ressaltando que os próprios sentidos atribuídos ao corpo e à vida não são estáveis.

Sua análise mostra que categorias aparentemente biológicas são constantemente interpretadas por regimes culturais e morais específicos. No caso analisado, isso permite observar que a nomeação do feto como "bebê" não decorre de uma evidência puramente biológica, mas de uma operação discursiva que produz determinados efeitos de reconhecimento. Estabilizando essa nomeação, o enunciado reorganiza a cena e reforça a centralidade atribuída à continuidade da gestação.

Em diferentes momentos da audiência, emerge um discurso que, embora não se apresente explicitamente como moral, aciona valores historicamente associados à maternidade na tradição ocidental. Nesse ponto, as contribuições de Elisabeth Badinter (1985) tornam-se relevantes ao demonstrar que a maternidade, frequentemente apresentada como expressão natural do feminino, constitui-se historicamente como construção social e moral.

A autora, questionando a ideia de um instinto materno universal, nota que aquilo que muitas vezes aparece como destino biológico é, na verdade, produzido por práticas sociais que atribuem às mulheres responsabilidades específicas em relação à reprodução e ao cuidado. No caso analisado, essa

lógica aparece de forma particularmente violenta, pois mesmo diante de uma gravidez decorrente de violência sexual infantil, a continuidade da gestação é reiteradamente apresentada como caminho possível e desejável, reinscrevendo a criançmenina a em expectativas tradicionalmente associadas à maternidade.

Depois de reiterar a necessidade de continuidade da gestação, a audiência passa a administrar também os cenários posteriores ao parto, antecipando destinos possíveis para o feto:

"Você pode dar para adoção depois."

Esse enunciado introduz uma solução que busca conciliar a manutenção da gestação com a não permanência do feto com a criança-menina. No entanto, ao fazê-lo, desloca novamente o foco da experiência vivida pela menina para a administração do resultado da gravidez. A adoção aparece como alternativa que preserva a vida do feto, ao mesmo tempo em que reorganiza antecipadamente o futuro da criança-menina e da gestação, sem que a violência sexual que funda a cena retome centralidade.

Mais do que avaliar juridicamente um direito já previsto em lei, a audiência passa a operar em registro marcadamente orientativo, conduzindo possibilidades e projetando trajetórias consideradas mais aceitáveis. Em vez de se limitar à escuta da criança-menina ou à garantia de um procedimento legalmente autorizado, observo a produção de cenários futuros destinados a manter a gestação e administrar suas consequências posteriores. Nesse movimento, a cena jurídica desloca-se de uma função deliberativa para uma lógica de condução de condutas, na qual o futuro da gravidez passa a ser planejado discursivamente antes mesmo que a experiência da violência seja recolocada no centro do debate.

Esse tipo de encaminhamento destaca a forma como o governamento opera por meio da antecipação de cenários e da organização de trajetórias possíveis. Não se trata apenas de decidir sobre o presente, mas de projetar futuros que se apresentam como mais ou menos desejáveis. Nesse processo, o corpo da criança-menina é continuamente mobilizado como ponto de passagem para a realização dessas projeções.

A partir dessas análises, é possível afirmar que a audiência funciona como ambiente no qual se articulam diferentes racionalidades voltadas à gestão da vida. Tal corpo, longe de ser apenas objeto de proteção, é também alvo de intervenções que o inscrevem em estratégias mais amplas de regulação. O que se observa, portanto, é uma infância progressivamente tensionada por discursos que reorganizam os sentidos da violência, da proteção e da gestação. O corpo da criança-menina torna-se ponto de passagem para decisões que projetam a continuidade da gravidez e reinscrevem sua experiência em expectativas que excedem sua própria condição infantil.

FISSURAS, RESISTÊNCIAS E POSSIBILIDADES DE DESLOCAMENTO NA CENA DISCURSIVA

Se, até aqui, a análise mobilizou a força das práticas discursivas na produção de uma determinada infância e na gestão do corpo da criança-menina, torna-se igualmente necessário considerar que tais práticas não se realizam de maneira homogênea ou sem tensão. Como propõe

Michel Foucault, onde há poder, há resistência (Foucault, 2024), o que implica reconhecer que as formações discursivas que organizam a cena não são totalizantes, mas permeadas por fissuras, deslocamentos e possibilidades de reconfiguração.

A audiência, nesse sentido, não deve ser lida apenas como espaço de imposição de uma verdade, mas como campo de forças no qual diferentes verdades se confrontam. Ainda que determinados enunciados se apresentem como dominantes, sua eficácia depende de uma série de condições que nunca se realizam de maneira absoluta. É nesse intervalo, muitas vezes sutil, que se tornam visíveis os pontos de tensão que interessam a esta análise.

Em meio às tentativas reiteradas de conduzir sua decisão, a criança-menina rompe momentaneamente a lógica predominante da audiência ao afirmar:

"Eu não quero ter esse bebê."

A enunciação da criança-menina introduz uma ruptura significativa na dinâmica discursiva. Ao afirmar sua recusa, ela não apenas responde a uma pergunta, mas desloca o eixo da cena, recolocando em primeiro plano sua própria experiência. Diferentemente dos enunciados anteriores, que tendem a conduzir sua fala em determinadas direções, essa afirmação se apresenta como gesto que resiste à reorganização proposta, ainda que não seja suficiente para interrompê-la.

Essa recusa pode ser compreendida não como exterior ao poder, mas como parte de seu funcionamento. Como sugere Foucault (2022), as resistências não ocupam um lugar fora das relações de poder, mas se distribuem em seu interior, assumindo formas diversas e, muitas vezes, localizadas. Nesse caso, a fala da criança-menina não rompe com o que se considera hegemônico aqui, mas introduz um ponto de instabilidade que aponta seus limites.

É importante notar que essa enunciação não circula com a mesma força que outras presentes na audiência. Sua capacidade de produzir efeitos é modulada pelas condições de escuta e pelos regimes de verdade que organizam a cena. Ainda assim, sua presença impede que o discurso se feche completamente sobre si, mantendo aberta a possibilidade de deslocamento.

"Eu estou com medo."

Esse enunciado reinscreve a experiência da criança-menina em um registro que havia sido progressivamente deslocado ao longo da audiência. A nomeação do medo reintroduz a dimensão afetiva e subjetiva que os discursos técnico-jurídicos tendem a atenuar. Trata-se de uma fala que não se alinha às expectativas de racionalidade que operam sobre a cena, o que, paradoxalmente, destaca ainda mais o contraste entre os diferentes modos de enunciação.

A emergência desse tipo de fala permite tensionar aquilo que Judith Butler (2015) discute como enquadramentos que definem quais vidas são reconhecíveis. A expressão do medo reinscreve sua condição de sujeito vulnerável, deslocando, ainda que momentaneamente, o foco que havia sido atribuído ao feto.

É nesse ponto que a análise pode se aproximar das contribuições de Veena Das (2007), especialmente quando a autora propõe pensar como a violência se inscreve na vida cotidiana e como os sujeitos elaboram, ainda que de forma fragmentária, modos de seguir vivendo. A fala da criança-menina, ao expressar medo e recusa, pode ser compreendida como forma de enunciação que insiste em afirmar sua experiência, mesmo em um contexto que tende a reorganizá-la.

Considerando essas fissuras, as práticas discursivas que organizam a audiência não operam de maneira absoluta. Sua eficácia depende de um trabalho contínuo de reiterar enunciados, estabilizar sentidos e conduzir condutas. No entanto, é justamente nesse caráter reiterativo que se abrem brechas, pois aquilo que precisa ser constantemente reafirmado mostra, ao mesmo tempo, sua própria instabilidade.

Além das falas da própria criança-menina, as fissuras também emergem nas tensões entre os diferentes saberes que regulam a audiência. Embora discursos médicos, jurídicos e morais frequentemente se articulem na condução da continuidade da gestação, essa articulação não se apresenta de forma plenamente homogênea. Em determinados momentos, noto desacordos quanto aos limites legais do procedimento, às responsabilidades institucionais e às possibilidades de encaminhamento do caso. Essas tensões apontam que os regimes de verdade mobilizados na cena não operam de forma totalmente estável, abrindo brechas que indicam o caráter contingente das decisões produzidas naquele contexto.

Nesse horizonte, pensar a resistência não significa buscar um ponto de exterioridade ou uma solução definitiva, mas reconhecer a multiplicidade de pontos nos quais o discurso pode ser tensionado. Trata-se de um gesto analítico que recusa tanto a ideia de dominação total quanto a de emancipação plena, apostando, em vez disso, na análise das práticas concretas nas quais se produzem pequenos deslocamentos.

Se as fissuras analisadas ao longo desta seção destacam que as práticas não se realizam de maneira totalizante, é igualmente importante destacar que tais brechas não implicam a restituição plena da experiência da criança-menina ao centro da cena. Ao contrário, o que se observa é que a violência que funda a situação, a violência sexual sofrida, permanece como elemento constitutivo, mas progressivamente deslocado no interior das práticas discursivas. Nesse sentido, não se trata de afirmar sua ausência, mas de compreender os modos pelos quais ela é reorganizada, rebaixada e, em certa medida, tornada secundária frente a outros elementos que passam a ordenar o campo do dizível.

Esse deslocamento me permite afirmar que a infância violentada, tal como enunciada no título deste trabalho, não desaparece ao longo da audiência, mas é submetida a um processo de gestão discursiva que redefine sua visibilidade e sua força. Ao mesmo tempo em que a criança-menina é reconhecida como sujeito de direitos, sua condição de vítima de violência tende a ser progressivamente eclipsada por enunciados que privilegiam a gestação, a vida do feto e a possibilidade de maternidade. É, portanto, um movimento no qual a violência não deixa de operar, mas passa a ocupar uma posição subordinada na hierarquia dos enunciados que estruturam a cena.

É nesse ponto que se torna possível afirmar que a maternidade como destino não se impõe apesar da violência, mas, paradoxalmente, em articulação com seu apagamento relativo. Com a reorganização do campo discursivo, as práticas analisadas produzem uma criança-menina cuja infância, embora marcada pela violência, é reinscrita em um regime de verdade que a aproxima da função materna. Tal operação não elimina as tensões e resistências identificadas, mas faz saltar a força de práticas que, ao governarem a vida, também definem quais experiências devem ser lembradas, quais podem ser atenuadas e quais devem ceder lugar a outras formas de reconhecimento (Foucault, 2022).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste texto, busquei compreender como se produz discursivamente a criança-menina no interior de uma cena judicial perpassada pela violência sexual e pela gestação dela decorrente. Amparada nas contribuições de Michel Foucault, não parti da ideia de uma infância dada, evidente ou estável, mas me detive nos modos pelos quais ela é constituída no interior de práticas discursivas que organizam o campo do dizível, do visível e do reconhecível.

A análise dos enunciados que estruturam a audiência permitiu perceber que a criança-menina, inicialmente situada como sujeito de uma violência, é progressivamente reinscrita em uma trama discursiva que desloca o foco para a gestação e para a vida do feto. Esse movimento não se dá por meio da negação da violência, mas por sua reorganização, de tal modo que aquilo que funda a experiência passa a ocupar uma posição secundária. É nesse ponto que sustento que a maternidade, no contexto analisado, não se apresenta como possibilidade, mas como destino discursivamente produzido, reiterado por enunciados que naturalizam a continuidade da gestação mesmo diante de uma infância marcada pela violência.

Aproximando-me das discussões sobre corpo e governamento, compreendi que o corpo da criança-menina se torna alvo privilegiado de intervenções que articulam saberes médicos, jurídicos e morais, produzindo formas específicas de administração da gestação e reorganizando, de maneira contínua, os sentidos atribuídos à violência que funda a cena. Nesse processo, sua infância é tensionada, pois, ao mesmo tempo em que é reconhecida como sujeito de proteção, ela é também posicionada como capaz de sustentar decisões e responsabilidades que a deslocam dessa condição. Essa ambivalência me parece central: proteger e exigir se imbricam, produzindo uma forma específica de governo da infância feminina.

Ainda assim, não encontrei um campo homogêneo ou plenamente estabilizado. Ao contrário, ao acompanhar as falas da criança-menina, suas recusas, seus medos e suas hesitações, deparei-me com fissuras que tensionam a lógica discursiva predominante na audiência. Em termos foucaultianos, compreendo que onde há poder há resistência, e é nesse sentido que leio tais enunciações: não como exterioridade, mas como pontos de tensão que impedem o fechamento completo do discurso. Elas não anulam a lógica predominante, mas a desestabilizam, ainda que de forma localizada.

Diante disso, as conclusões a que chego não encerram a questão, mas a tornam ainda mais incômoda, e, talvez por isso mesmo, mais urgente. Se a infância violentada pode ser discursivamente

reorganizada a ponto de ceder lugar à maternidade como destino, o que isso diz sobre as formas contemporâneas de proteção? Que racionalidade é essa que permite que a violência permaneça, mas perca centralidade? E como se torna possível que uma criança seja chamada a sustentar, em seu próprio corpo, a resolução de uma cena que deveria, antes de tudo, resguardá-la?

Não se trata, para mim, de oferecer respostas definitivas, mas de insistir na necessidade de tensionar os regimes de verdade que tornam tais situações possíveis. Isso implica deslocar o olhar, questionar evidências e, sobretudo, recusar a naturalização de discursos que, sob a aparência de proteção, operam na reorganização da violência. Nesse sentido, aponto como caminho para pesquisas futuras a ampliação dessas análises para outros contextos, bem como o aprofundamento do diálogo entre estudos foucaultianos, gênero e infância.

Escrever este texto foi, também, um exercício de recusa. Recusa em aceitar que a violência possa ser reorganizada a ponto de desaparecer do centro da cena. Recusa em tratar como evidentes discursos que produzem destinos. Recusa, ainda, em silenciar aquilo que insiste em retornar. Se algo sustento ao final deste percurso, é que a análise aqui empreendida não busca falar por essa criança-menina, mas se coloca ao lado daquilo que, em sua fala, resiste a ser apagado.

REFERÊNCIAS

ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família**. 2. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2019.

BADINTER, Elisabeth. **Um amor conquistado:** o mito do amor materno. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BUTLER, Judith. **Quadros de guerra:** quando a vida é passível de luto? Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

DAS, Veena. **Life and words:** violence and the descent into the ordinary. Berkeley: University of California Press, 2007.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. 28. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2022.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir:** nascimento da prisão. 42. ed. Petrópolis: Vozes, 2024.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I:** a vontade de saber. 11. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2020.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 11. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2021.

LAQUEUR, Thomas. **Inventando o sexo:** corpo e gênero dos gregos a Freud. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DEL PRIORE, Mary. **História das crianças no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2023.

A RELAÇÃO ENTRE A PINTURA E A POESIA DE E.E. CUMMINGS: O TRABALHO ECFRÁSTICO

Laura Moreira Teixeira

INTRODUÇÃO[8]

E.E. Cummings (1894-1962), poeta moderno estadunidense, atuante entre as décadas de 1910 e 1960, possui um trabalho interessante de ser analisado, especialmente no contexto da interdisciplinaridade. Atualmente, Cummings é conhecido essencialmente como poeta. Além disso, em nosso país, adicionamos ao termo poeta o adjetivo "visual", graças ao Movimento de Poesia Concreta, que traduziu ativamente os poemas cummingsianos mais experimentais desde a década de 1950. Contudo, sua carreira se estende também para a prosa, teatro, *ballet*, crítica e pintura.

O caráter experimental de sua poesia, apreciada pelos poetas paulistas, se deve em grande medida ao seu trabalho no campo das artes plásticas, aspecto que, apesar de notado, foi pouco explorado por críticos de sua obra. Kidder (1979a, p.256) afirma que o poeta não moldou sua poesia apenas no contexto da tradição literária. De fato, passou a trazer para o campo poético avanços que, através do Cubismo, Futurismo e outros desenvolvimentos na Arte, remodelaram o gosto visual nas primeiras décadas do século XX. Gorham Munson ([1923] 1962) e Slater Brown (1924), cedo, apontaram para a necessidade de analisar concomitantemente a pintura e a poesia de Cummings. Munson (1962) afirma que "um estudo completo de Cummings deve levar em consideração, de forma aprofundada, suas pinturas e desenhos, e nenhuma avaliação de sua obra literária pode começar sem observar o importante fato de que Cummings é um pintor"[9] (Munson, 1962, p.9, tradução nossa). Brown (1924), por sua vez, escreve na *Broom Magazine* que "Cummings não é apenas um poeta, mas também um pintor" e completa que a originalidade advém do fato de que "ele transportou o olhar e o método da arte para o campo da poesia"[10] (p. 26, *apud* Kidder, 1979a, p.255-256, tradução nossa).

O período histórico de Cummings promoveu uma consciência do entrelaçamento dos diferentes gêneros artísticos. O trabalho pictórico do artista, assim como sua poesia, se colocava em paralelo com a poesia de Marsden Hartley (1877-1943) e Max Weber (1881-1961), que eram essencialmente pintores. Charles Demuth (1883-1935), por sua vez, buscou traduzir a realidade da ficção de Henry James (1843-1916) em termos visuais. Algo análogo ocorreu com a busca de Roy Harris (1898-1979) de verter a poesia de Walt Whitman (1819-1892) para a música (Marks, 1964, p. 92). O próprio poeta compôs seu balé intertextualmente. Sua esposa, Marion Moorehouse (1906-1969), sugeriu que compusesse *Tom*, baseando-se na famosa obra de Harriet Beecher (1811-1896) Stowe, *Uncle Tom's Cabin* (1852) (Cummings, 1967, p. 142). Paul Rosenfeld (1890-1946) talvez seja a figura mais sintomática, pois tomou o mundo da arte como uma iniciativa única em seus escritos críticos. Além disso, a cidade de Nova Iorque, entre os anos de 1910 e 1930, parecia ser o grande centro de encorajamento para, como afirma Marks (1964), a "fertilização cruzada" ["*cross-fertilization*"], ampliando as relações entre artistas,

[8] O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

[9] "*a complete study of Cummings should take penetrating account of his paintings and drawing, and no estimate of his literary work can begin without noticing the important fact that Cummings is a painter*." (Munson, 1962, p.9).

[10] "*Cummings is not only a poet but a painter.*" [...] "*he has carried over the eye and method of art into the field of poetry*" (Brown, 1924, p.26, apud Kidder, 1979a, p.255-256).

críticos e estetas e, por conseguinte, poetas, pintores e compositores tinham uma grande consciência dos trabalhos uns dos outros (Marks, 1964, p. 92).

Afora o contexto histórico propício, Cummings, ainda em seu período de graduação, isto é, 1911-1916, colocou-se na linha de poetas-pintores como William Blake (1757-1827) e Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), praticando ambas as atividades ativamente. Ao lado de suas poesias, Cummings publicou, na década de 1920, desenhos e pinturas na revista *The Dial*, dirigida por seus amigos Scofield Thayer (1889-1982) e Sibley Watson (1894-1982), e expôs telas com a *Society of Independent Artists*. Além disso, na década seguinte, publicou um livro de artista intitulado *CIOPW* (1935) contendo 27 desenhos e 72 pinturas. Destarte, não é de se estranhar que técnicas de uma esfera artística passassem a outra. Contudo, o que devemos ter em mente é que Cummings foi um poeta muito atento para a matéria intrínseca de cada um dos gêneros artísticos que trabalhava e, ao buscar fazer uso de técnicas da pintura em sua poesia, buscava traduzi-la em termos poéticos, não se afastando de sua responsabilidade com a palavra. Deste modo, diferentemente de Guillaume Apollinaire (1880-1918), Cummings não trabalha propriamente com caligramas. Ao passo que o francês fazia com que as palavras criassem uma estrutura visível, Cummings fazia a palavra tornar-se imagem, e não o contrário.

Levando em consideração tais atividades e suas imbricações, investigadores como Richard Kennedy (1982) e Diana Nasyrova (2020) observaram que, na produção poética de Cummings, uma série de seus poemas possui ligação, quer direta ou indiretamente, com telas pictóricas tanto de sua autoria quanto de pintores do passado. Nasyrova (2020) chega, inclusive, a ampliar o conceito de écfrase para princípios da física desenvolvidos por Albert Einstein (1879-1955). À vista disso, podemos delinear leituras de determinados poemas a partir do conceito de écfrase. Na presente investigação, objetivamos observar a tela *Noise Number 13* (1925) e o poema "*the surely*", parte da antologia *W [ViVa]* (1931), ambos de autoria de E.E. Cummings.

O CONCEITO ECFRÁSTICO

O princípio da interdisciplinaridade não surge na modernidade. O conceito de écfrase, por exemplo, é debatido desde a antiguidade clássica e as discussões a respeito deste tema continuam a reverberar até a contemporaneidade. Na atualidade, conforme Joana Matos Frias (2016, p. 33), "o sentido teórico-crítico [...] do conceito de écfrase pouco ou nada preserva da significação originária da *ekphrasis* enquanto exercício retórico indissociável da *mimesis* e da *enargeia*". Com efeito, os debates a respeito da écfrase têm lugar em diferentes momentos históricos, com significados distintos de período para período. Na acepção original, a écfrase deriva de uma dupla *mimesis*, sendo, na verdade, um princípio.

> O fato crucial do exercício ecfrástico, tal como foi previsto pela retórica e pela poética clássicas é, não o objeto de que o discurso se ocupa (que não precisa sequer de ser um objeto, e muito menos de ter uma existência referencial), mas o modo como o objeto é *dado a ver*, já que a *ekphrasis*, figura

> por excelência da *enargeia*, tem sua origem no desejo semiótico pelo signo natural (Frias, 2016, p. 33-34).

Seguindo os preceitos de Frias (2016), o princípio ecfrástico originário estabelece um vínculo dialético entre o *eidos* (ideia), ou seja, a visão interior, e o *eidolon* (imagem), a visão exterior. Deste modo, a écfrase é mimética, enquanto derivada de um ato imaginativo.

Murray Krieger (2000), por sua vez, argumenta que, embora a noção de écfrase permaneça teoricamente evasiva, o cerne da questão reside na potência da palavra em engendrar imagens no poema. No entanto, essa capacidade imagética é intrinsecamente paradoxal: como o próprio autor ressalta, as palavras exercem múltiplas funções, mas não constituem, de fato, imagens (*pictures*). Essa premissa evidencia que o signo verbal não opera como um signo natural em relação ao seu referente visual, distanciando a ontologia da poesia daquela das artes plásticas. Consequentemente, a análise desse fenômeno exige um aparato crítico especializado que reconheça as fronteiras entre pintura e poesia, artes que, embora distintas em sua fatura, convergem sob o "dominante" de uma época, conforme a perspectiva de Jakobson (1983). Destarte, a questão ecfrástica diz respeito às suas complexidades se encontrarem na pergunta referente ao poder representativo da palavra.

Sabemos que a poesia é uma arte temporal.

> Assim, encontraremos na história da crítica aqueles momentos em que ela é moldada pelo pictórico na linguagem e outros momentos em que é moldada pelo puramente verbal como não pictórico; ou momentos em que a crítica se dedica às palavras que capturam o imóvel e momentos em que se dedica às palavras que apontam o movimento; ou ainda momentos dedicados à mais difícil visão das palavras que tentam capturar um movimento detido (Krieger, 2000, p. 140, tradução nossa)[11].

Partindo dessas premissas, Krieger (2000) recupera o princípio ecfrástico em sua acepção tradicional: a tentativa de mimetizar, por meio do léxico, objetos das artes visuais, como a pintura e a escultura. Contudo, essa definição inicial correria o risco de subordinar a poesia ao domínio plástico, tornando-a meramente dependente de referentes externos. Para superar tal limitação, o teórico expande o conceito, propondo que a écfrase atue "como *qualquer* equivalente buscado em palavras de uma imagem visual comum"[12] (Krieger, 2000, p. 140, *grifo do autor*, tradução nossa). Emerge, assim, uma terceira e mais abrangente dimensão do termo: o esforço de construção de uma obra literária que aspire à condição de objeto total. Nessa perspectiva, o poema não apenas descreve, mas constitui-se como um equivalente verbal de um objeto plástico, dotado de autossuficiência espacial e material.

Subjacente a esses sentidos, encontra-se o estatuto semiótico do espaço e da visualidade, objetivado pela palavra em sua dimensão representacional e temporal. Segundo Krieger (2000, p. 142, tradução nossa), "a ambição ecfrástica confere à arte da linguagem a extraordinária tarefa de tentar

[11] "*Así que encontraremos en la historia de la crítica aquellos momentos en que es moldeada por lo pictórico en el lenguaje y otros momentos en que es moldeada por lo puramente verbal como no-pictórico, o momentos en los que la crítica se dedica a las palabras que capturan lo inmóvil y momentos en que la crítica se dedica a las palabras que señalan el movimiento, o incluso momentos dedicados a la más difícil visión de las palabras que tratan de capturar un movimiento detenido*" (Krieger, 2000, p.140).

[12] "*como* cualquier *equivalente buscado en palabras de una imagen visual cualquiera*" (Krieger, 2000, p.140, grifo do autor)

representar o literalmente irrepresentável"[13]. Para o teórico, essa aspiração busca conciliar dois impulsos linguísticos antagônicos, ou seja, o desejo de fixação espacial, apesar da arbitrariedade do signo, e a fluidez do fluxo temporal, constituinte da linguagem. À vista disso, observamos "a busca de uma linguagem que possa, apesar de seus limites, recuperar a imediaticidade de uma visão [...] Esta é a aventura romântica de realizar o sonho nostálgico de uma linguagem da presença corporal original"[14] (Krieger, 2000, p. 143, tradução nossa).

Esse conflito entre impulsos antagônicos é o que Krieger (2000, p. 143) define como o "desejo semiótico do signo natural": o anseio por um signo que mimetize seu referente a ponto de substituí-lo visualmente. Prioriza-se, nesse cenário, a imediatez da imagem em detrimento da mediação do código linguístico, sob a crença de que um referente tangível ou "real" tornaria o signo transparente. Assim, a écfrase ancora-se no pictorialismo e na premissa de que o signo natural constitui a gênese das artes (Krieger, 2000). Todavia, emerge uma rejeição a essa exigência de naturalidade, visto que ela poderia subtrair da linguagem sua liberdade de movimento e cercear a fluidez da imaginação do leitor, tradicionalmente exercida por meio da arbitrariedade dos signos.

À vista disso, depreende-se que o cerne da poética ecfrástica reside na tensão entre o signo natural e o signo arbitrário. Historicamente, a écfrase busca mitigar a suposta limitação da palavra, enquanto signo puramente convencional, ao tensioná-la em direção à naturalidade, ainda que a conversão plena seja ontologicamente impossível. Essa oposição sobrepõe-se, inclusive, à dicotomia entre signos sensíveis e inteligíveis; ou seja, entre a apreensão imediata pelos sentidos e o processamento mediado pelas faculdades intelectuais.

Depreende-se, portanto, que a suposta carência sensorial da linguagem, decorrente de sua natureza arbitrária, impele o texto a emular o meio sensível e natural. Contudo, essa dinâmica encerra uma contradição fundamental: a inteligibilidade da linguagem, ao contrário de limitá-la, expande o domínio sensível no plano imaginativo. Conforme a perspectiva de Burke, essa faculdade opera livre de restrições, de modo análogo à liberdade da imagem pictórica. Nesse sentido, Krieger (2000, p. 145) sustenta que a primazia dos signos naturais na apreensão do mundo sensível (pelos olhos) é contrabalançada pelo acesso privilegiado da linguagem ao mundo inteligível, mediado pela "visão interior". Trata-se, em última análise, da visualização imaginativa proposta por Wendy Steiner (2000), na qual o signo arbitrário transcende a mimesis física para engendrar uma presença mental.

A questão latente em todo o debate sobre o *ut pictura poesis* transcende a écfrase, embora nela encontre sua face mais reveladora: qual teoria da representação sustenta que a *mimesis* opera de forma equivalente na pintura e na arte verbal? Essa indagação ganha relevância histórica desde o *Crátilo* (1988), onde Platão já distinguia a natureza dos signos naturais e arbitrários. O embate entre *enargeia* (vivacidade visual) e *energeia* (força em ato) evidencia a luta das artes da palavra para se emanciparem da submissão à imagem. De maneira a deixar claro tais conceitos, a primeira "implica alcançar, no

[13] "*la ambición ecfrástica le otorga al arte del lenguaje la extraordinaria tarea de tratar de representar lo literalmente irrepresentable*" (Krieger, 2000, p.142).

[14] "*la búsqueda de un lenguaje que pueda, a pesar de sus límites, recuperar la* in*mediatez de una visión* [...] *Esta es la aventura romántica de realizar el sueño nostálgico de un lenguaje de la presencia corporal original*" (Krieger, 2000, p.143, grifo do autor).

discurso verbal, uma qualidade natural ou, ainda, uma qualidade pictórica que seja enormemente natural". Por outro lado, "*energeia* refere-se à atualização da potência, à realização da capacidade ou habilidade, à culminação, na arte e na retórica, da vida dinâmica e cheia de sentido da natureza"[15] (Hagstrum, apud Steiner, 2000, p. 38-39, tradução nossa). À vista disso, não fica difícil compreender que a poesia trabalha com a *energeia* no momento em que atinge sua forma final e produz prazer ao alcançar seu ser autônomo e independente de suas analogias com outras artes. O que acontece, todavia, é a crença de críticos helenísticos tardios, tais como Plutarco e Horácio, que prezam a verossimilhança; com isso, para estes, a poesia se volta para a *enargeia*.

Sob a égide de uma "epistemologia visual" que elege o olho como fonte primordial de percepção, a estética do signo natural exerceu, por séculos, uma hegemonia que sujeitou a poética verbal ao jugo das artes visuais. Como observa Krieger (2000), a própria teoria literária estruturou-se a partir de conceitos pictóricos, consolidando o que Steiner (2000) denomina como a "metáfora da similaridade" — uma pressão para que a linguagem incorpore propriedades que não lhe são intrínsecas, como a espacialidade e a visualidade puras.

O compromisso platônico com a mimesis consolidou a soberania das artes de signo natural, compelindo a linguagem verbal, a despeito de sua suposta inferioridade representativa, a emular essa fidelidade por meio da *enargeia*. Sob esse dispositivo retórico, o princípio ecfrástico transmuta-se em princípio poético, visando colocar o objeto representado "diante dos olhos" do leitor através de uma descrição vívida. Joseph Addison (apud Krieger, 2000) chega a restringir a literariedade à função descritiva, subordinando o signo arbitrário à visualidade. A linguagem atua, portanto, como um meio que anula a consciência de si em favor do objeto, funcionando como um dispositivo mnemônico destinado a reproduzir uma realidade ausente e posicionando a poesia sempre um passo atrás das artes visuais em termos de densidade sensorial.

> Tendo em vista o objetivo mimético da poesia dramática e as limitações de seu meio para alcançar esse objetivo de forma tão direta quanto o fazem as artes miméticas mais obviamente rivais (pintura, escultura, drama), não é surpreendente que, como arte da linguagem, a poesia tenha desenvolvido e passado a aspirar à ambição ecfrástica, tentando emular aquelas artes cuja naturalidade as faz parecer um substituto da realidade (Krieger, 2000, p. 147, tradução nossa)[16].

Sob o imperativo da *enargeia*, desenvolveu-se, da Grécia Antiga ao Renascimento, uma tríade de interações entre o visual e o verbal: o epigrama, a écfrase e o emblema. A écfrase, conceito que nos compete na presente investigação, buscou uma equivalência ambiciosa, operando como uma tradução

[15] "*implica alcanzar, en el discurso verbal, una cualidad natural o bien una cualidad pictórica que sea enormemente natural*" [...] "energeia *se refiere a la actualización de la potencia a la realización de la capacidad o habilidad, a culminación en el arte y en la retórica de la vida, dinâmica y llena de sentido, de la naturaleza*" (Hagstrum, apud Steiner, 2000, p.38-39)

[16] *A la vista del objetivo mimético de la poesía dramática y a la vista de las limitaciones de su medio para alcanzar este objetivo tan directamente como lo hacen las artes miméticas más obviamente rivales (pintura, escultura, drama, no es sorprendente que como arte del lenguaje la poesía desarrollara y aspirara a la ambición ecfrástica, tratando de emular aquellas artes cuya naturalidade las hace parecer un sustituto de la realidad* (Krieger, 2000, p.147).

verbal da imagem que, no caso do escudo de Aquiles em Homero, revela-se uma "ilusão ecfrástica", visto que o objeto descrito é uma construção puramente linguística.

A partir das considerações acima e de maneira a resumir o que vem sendo debatido, temos a écfrase, em sentido amplo, como a representação verbal de obras visuais e por conseguinte, como síntese do visual e do verbal. Não obstante, devemos ter em mente que a síntese das artes não deve ser vista apenas como um elo de ligação entre estas artes. De fato, deve ser encarada como uma união orgânica que não se resume à soma dos componentes, mas sim aponta para um fenômeno artístico qualitativamente novo e autônomo (Nasyrova, 2020).

EKPHRASIS NA POESIA DE E.E. CUMMINGS

À vista do exposto acima, o trabalho de Cummings é sintomático, pois aponta para o caráter distinto das palavras ao mimetizar um objeto plástico, o que entra em consonância com o comentário de Krieger (2000) de que as palavras, graças a Deus, não são imagens, apesar de serem muitas outras coisas. Com efeito, o exemplo cummingsiano nos dá a ver a diferença operacional da palavra e da imagem em questão na modernidade, especificamente, o que implica em um aparato crítico distinto para cada uma das produções. Richard Kennedy (1982) afirma que com o poema III "*the surely*", parte da antologia *W* [*ViVa*] (1931), "Cummings descreve uma de suas próprias telas futuristas, como '*Noise Number 13*'"[17] (p. 319, tradução nossa).

No que tange à tela, devido à multiplicidade de interpretações, sabemos que não possui um sentido estável, especialmente devido a seu caráter abstrato. Milton Cohen (1987, p. 105) afirma que as espirais circulares representariam orelhas cujos centros teriam olhos, isto é, uma representação da capacidade de captar a sinestesia do barulho [*Noise*] pintado, já apontado pelo título. Rushworth Kidder (apud Cohen, 1987, p. 105), por seu turno, afirma que os círculos concêntricos mimetizam a fumaça de uma locomotiva em movimento, tema trabalhado por Cummings já em sua primeira antologia *Tulips & Chimneys* (1923), assim como em outra tela de sua autoria publicada na revista *The Dial* em 1927, intitulada "*train*", cuja espiral central de fato remete à *Noise Number 13* (1925). Kennedy (1982), por outro lado, como apontado acima, relaciona a tela ao poema "*the surely*". Conforme Cohen (1987), todas essas leituras são plausíveis e confirmam a ambiguidade inerente à figura. Conquanto haja diferentes pontos de vista a respeito da tela, nos ateremos à visão ecfrástica proposta por Kennedy.

Deste modo, no que tange ao quadro em questão, a tensão, assim como a energia nervosa, deriva da sobreposição dos planos e motivos contrastantes, ou seja, a representação do ruído, como indicado pelo próprio título. Segundo a análise de Cohen (1987), esta fase da pintura cummingsiana, ou seja, as obras elaboradas entre os anos 1919 e 1925, "frequentemente justapõe motivos contrastantes. As abstrações colocam linhas em contraste com planos e frequentemente opõem formas circulares e ondulantes a diagonais penetrantes"[18] (p. 132), como podemos ver com a figura abaixo:

[17] "'*Cummings describes one of his own Futuristic canvases, such as 'Noise Number 13'*'" (Kennedy, 1982, p.319).
[18] "*often juxtaposes contrasting motifs. The abstractions play off lines against planes and frequently oppose swirling, circular forms to piercing diagonals*" (Cohen, 1987, p.132).

Figura 1 – *Noise Number 13* (1925), E.E.Cummings



Fonte: Whitney Museum of Art[19]

Cohen (1987) afirma que, apesar de Cummings ter certas questões com o Movimento Futurista, foi fortemente influenciado pelo grupo, e podemos ver tal assertiva com a série *Noise and Sound*. Destarte, no que diz respeito à tela cummingsiana, poderíamos aventar a hipótese de que se trata de uma representação de um fenômeno acústico com precisão científica, como trabalhado por Giacomo Balla (1871-1958), por exemplo. O título do quadro, *Noise Number 13*, pode ser um grande indicador do conteúdo que Cummings buscou retratar. Cummings, em carta escrita em 1922, busca descrever seu processo criativo. Deste modo, o poeta escreve:

> Por falar em abismos, estou pintando isso – e bum. Ou o que é comumente (obscuramente, posso acrescentar?) chamado de "obter a forma pela cor". As "ajudas" ou "matérias primas" são ocasionalmente "corpos", "cenas", "rostos", "*naturae mortae*". Outros imprevistos emergem, atrevo-me a dizer, ou submergem. Esse é meu procedimento, tão precisamente quanto posso descrevê-lo (*apud* Kidder, 1979b, p. 86, tradução nossa)[20].

De fato, seus quadros da fase inicial não se revelam, em um primeiro momento. Kidder (1979b, p. 86-87) afirma que, no início da carreira, Cummings busca retratar um senso de matéria em diversos níveis, tais como sólidos, líquidos e gasosos. Deste modo, suas pinturas visavam traduzir o audível em visível, e existe um paralelo entre esta atitude na sua poesia, já que em muitas traduziu o visual em

[19] Disponível em: <https://whitney.org/collection/works/8417>. Acesso em: 6 de novembro, 2025.

[20] *Speaking of chasms,I am painting that–and bumps. Or what is commonly(obscurely may I add?)called "getting form by colour". The "helps" or "raw material" are occasionaly "bodies," "scenes," "faces," "naturae mortae." Other incidentals crop out I dare say or go under. That's my procedure,just as precisely as I can give* (apud Kidder, 1979b, p. 86).

som. Ademais, as superfícies desfamiliarizadas que trabalha em suas telas encontram análogos em sua poesia, o que aponta, uma vez mais, para as experimentações simultâneas com a forma.

Trazendo esses dados para a pintura em questão, podemos observar que, em acústica, o som é descrito como uma onda mecânica produzida por vibração, que se propaga através de um meio. O ruído, por sua vez, seria um som, porém com sua vibração irregular e desordenada. Todavia, é um aspecto subjetivo que varia de indivíduo para indivíduo. Trazendo tal definição para a tela cummingsiana, podemos perceber a dinâmica contrastante da pintura que pode referenciar os contrastes de som que ocorrem quando há ruído. À vista disso, a ordenação dos elementos espacialmente parece dar a ver o título.

Como bem indica Milton Cohen (1987, p. 168, tradução nossa, grifo do autor),

> [...] à primeira vista, as grandes formas espirais parecem estabilizar a composição, enquanto os tubos estreitos e os cones irregulares que cortam as espirais na diagonal geram tensão dinâmica. Mas as próprias espirais são dinâmicas. Ao se voltarem para dentro, sugerem profundidade tridimensional; ao se projetarem para fora em direção às bordas, contrabalançam os impulsos para dentro dos tubos e cones. Para complicar ainda mais a perspectiva, Cummings acrescenta arestas a algumas espirais e transforma uma delas em um cilindro com um ponto de fuga severamente encurtado. Assim como os eixos criam largura e as espirais, profundidade, essas arestas e o encurtamento transmitem uma dimensão de altura ao conduzir o olhar do espectador para *dentro* da pintura. As linhas em conflito afetam não apenas forças opostas, mas também dimensões contrastantes e ambíguas — tudo para manter os componentes da pintura (e os olhos do espectador) em movimento incessante[21]

À vista do comentário detalhado do crítico, fica clara a tentativa de representação pictórica do fenômeno acústico, já que a sobreposição de formas espirais e helicoidais faz com que essas superfícies se cortem e gerem tensão, apesar da sensação de estabilidade inicial que as formas espirais criam. Indo um pouco além, podemos pensar que Cummings trabalha espacialmente o som. Por outras palavras, essa superfície bidimensional se torna tridimensional graças à superposição de planos que criam volume. Ademais, podemos conceber um ponto de fuga a partir da espiral central, que parece convergir e unir-se num único ponto no horizonte. Com isso, a perspectiva do quadro cria a ideia de que as superfícies espirais e helicoidais são, na verdade, diferentes pontos de vista de uma mesma forma no espaço, ao modo cubista. À vista disso, temos estas formas como representação de sons que se trespassam e cortam, criando a imagem do ruído musical.

Claro está que, ao encetarmos a análise do poema, não poderemos fazer uso dos mesmos termos utilizados na análise pictórica, tais como profundidade, perspectiva e superposição. Deste modo, é necessário perceber o que ambos têm em comum e fazer uso de seus próprios meios operativos para levarmos a crítica a efeito. A partir da análise inicial do poema frente ao quadro, o princípio inerente

[21] [...] *on the first glance, the large, spiral shapes seem to stabilize the design, while the narrow tubes and jagged cones that cut into the spirals diagonally generate dynamic tension. But the spirals are themselves dynamic. As they turn inward, they suggest three-dimentional depth; as they sweep outward toward the edges, they counterbalance the inward thrusts of the tubes and cones. To complicate the perspective still more, Cummings put edges on some spirals and turns one into a cylinder with a severely foreshortened vanishing point. Just as the shafts create breadth and the spirals depth, these edges and foreshortening convey a dimension of height by taking the viewer's eye* down *into the painting. The conflicting lines affect not only opposing forces but also contrasting and ambiguous dimensions – all to keep the painting's components (and the viewer's eyes) in restless motion*" (Cohen, 1987, p.168, grifo do autor).

a ambos parece ser a questão da tensão existente na superfície a partir das curvas. Ao passo que Cummings, em sua tela, busca representar a percepção do som a partir de sua interpretação do código visual, busca, no poema, fazer o mesmo a partir da percepção do objeto visual, isto é, sua interpretação pelo código linguístico. Como visto com o debate anteriormente apresentado, a questão da análise será perceber como cada arte, a partir de seus elementos intrínsecos, cria sua representação. À vista disso, tomemos o poema:

> *III*
>
> *the surely*
>
> *Cued*
> *motif smites truly to Beautifully*
> *retire through its english*
>
> *the Fowardflung backwardSpinning hoop returns fasterishly*
> *whipped the top leaps bounding upon other tops to caroming*
> *off persist displacing Its own and their Lives who*
> *grow slowly and first into different deaths*
>
> *Concentric geometries of transparency slightly*
> *joggled sink through algebras of proud*
>
> *inwardlyness to collide spirally with iron arithmethics*
> *and mesh witH*
> *Which when both*
>
> *march outward into the freezing fire of Thickness)points*
>
> *uPDownwardishly*
> *find everywheres noisecoloured*
> *curvecorners gush silently perpetuating solids(More*
> *fluid Than gas*
> (Cummings, 1994, p. 313)

Segundo Kidder (1979b, p. 86), no que diz respeito ao poema, este se comporta como uma discussão e exemplificação do ocultar e tornar ambígua tanto a matéria poética quanto a pictórica. O produto final do poema, ao modo cubista e futurista, é o desmantelamento do objeto inicial reconhecível transformado em algo desprovido de um referente palpável. Com efeito, o que resta é apenas o efeito, e não mais o objeto em si. Tal comentário aponta para o caráter abstrato do poema.

Não obstante, podemos ler o poema como sugerido por Kennedy (1982), isto é, como descrição de *Noise Number 13* (1925), o que chamaremos aqui de écfrase. Sendo assim, observamos inicialmente o caráter visual do poema. Primeiro, os versos possuem extensões distintas que já apontam para o caráter sinuoso da tela, devido à ação de expansão e contração no espaço, como uma espécie de mola. Além disso, Cummings trabalha também com o uso não convencional de letras maiúsculas e minúsculas, característico de sua poesia, que também gera a sensação de espiral. À vista disso, termos como "*Forwardflung*", "*backwardSpinning*", "*uPDownardishly*" e "*inwardnlyness*" representam as formas da tela, agora no nível da palavra. Por outras palavras, do mesmo modo que as formas espirais e

helicoidais se movimentam na tela, os termos da poesia representam essa ação. Ademais, o uso de maiúsculas também cria a sensação de curva, especialmente no termo "*uPDownardishly*", já que "*up*", visualmente sobe com a maiúscula -P e, em seguida, desce ("*down*"), com -D maiúsculo seguido das seguintes minúsculas.

O texto parece trabalhar com aceleração e desaceleração, e isso é dado a ver com o uso de *enjambements* e falta de pontuação para o fluxo contínuo, e palavras-valise (*fasterishly*), assim como variações gráficas, já que alguns termos que trabalham com letras maiúsculas no meio da palavra (*witH* e *uPDownwardinshly*), impõem uma desaceleração da leitura. As primeiras duas estrofes já exemplificam tal afirmação. Temos um verso inicial interrompido e em seguida, uma segunda estrofe com um verso curto seguido de dois mais longos. À vista disso, o poema parece se iniciar de forma previsível, mas, logo em seguida a tensão se inicia, pois é como se perdesse o ritmo previsto o que estabelece a irregularidade das formas da tela que, como visto, se sobrepõem e se cortam. Neste início, ademais, parece haver a indicação da écfrase, pois há o apontamento de que o motivo atinge a beleza ao retirar-se no inglês, cuja grafia mesmo já está em minúscula, o que aponta também para a liberdade que toma com o idioma. Deste modo, o sentido será estabelecido exatamente a partir da linguagem do poema.

Com isso, a estrofe seguinte dará ao leitor a ver os movimentos giratórios do quadro traduzidos em linguagem. Por outras palavras, o som e o ritmo serão giratórios a partir da repetição de -f e -b, como vemos com *Fowardflung*, *fasterishly* e *backwardSpinning*, *bounding*. Além disso, os versos lembram um padrão iâmbico, apesar de algumas inversões, o que também cria a sensação circular. Os primeiros versos podem ser lidos como iambos perfeitos: "*the sure/ ly cued*" (U - | U -). Comparando à tela, podemos pensar na estabilidade inicial gerada pelas curvas maiores, já que o ritmo aparenta ser marcado.

Nas três estrofes seguintes, a imagem se faz ver tanto no conteúdo quanto no plano sonoro. Existe a indicação de círculos concêntricos e a tensão se fará presente na alternância de palavras mais longas e outras mais curtas. Ademais, em alguns momentos o ritmo novamente mimetizará o objeto descrito. Como exemplo, podemos tomar, na segunda estrofe, o verso: "*the Fowardflung backwardSpinning hoop returns fasterishly*". Temos, no início dois iambos (U - | U -) que criam o impulso inicial para frente. Em seguida, o ritmo é invertido para dois troqueus: (- U | - U), o que arrevesa o movimento, criando uma espécie de contraponto. Ao final temos mais um iambo (*re-turns*) seguido de uma sequência de sílabas átonas devido ao sufixo inventado de *faster-ishly*. Observamos que o ritmo também estabelece as voltas sinuosas da tela.

Por fim, no que diz respeito ao movimento presente no quadro, criado a partir da perspectiva, temos, no poema, tal dinâmica também a partir exatamente dos verbos de movimento que criam esse fluxo incessante de ação. À vista disso, podemos ver a atividade do quadro com os seguintes verbos e advérbios: *Fowardflung*, *backwardSpinning*, *whipped*, *leaped*, *bounding*, *caroming*, *displacing*, *joggled*, *collide*, *march*, *uPDownwardishly*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

À vista do exposto acima, podemos perceber a partir da écfrase cummingsiana que as análises de quadros e poemas devem ser levados a cabo a partir de seus próprios princípios operacionais. Malgrado trabalhe com a visualidade, a língua possui extratos distintos que embasam o sentido proposto. Com isso, o poema propõe a percepção do objeto, a partir de sua interpretação do código.

Diante da análise comparativa entre a tela *Noise Number 13* (1925) e o poema "*the surely*", depreende-se que a produção de E.E. Cummings trabalha com o conceito de écfrase proposto por Murray Krieger (2000). O poeta não se limita a descrever o objeto pictórico; ele o traduz para a matéria verbal, respeitando a autonomia de cada código, mas tensionando-os até que a fronteira entre o visível e o legível se torne tênue.

A investigação revelou que a tensão dinâmica observada na tela, caracterizada pela sobreposição de formas espirais e helicoidais, encontra um equivalente na estrutura rítmica e tipográfica do poema. Se na pintura o ruído é espacializado através de planos que se sobrepõem e se cortam, na poesia o aspecto visual do quadro é interpretado a partir do ritmo e da tipografia, a partir do trabalho com o branco da folha e com as letras. A oscilação entre o padrão iâmbico (estabilidade) e a inversão trocaica ou o uso de pirríquios (irregularidade) emula, no plano do tempo verbal, a profundidade e o movimento que as formas helicoidais exercem no plano do espaço pictórico.

Destarte, Cummings expande a tradição da *enargeia* clássica. Em vez de uma descrição que coloca o objeto "diante dos olhos", ele oferece também uma experiência de *energeia*: a força do signo em ato. Termos como "*uPDownwardishly*" não são apenas descrições de movimento; eles são, em si mesmos, o movimento capturado pela visualidade da letra e pela flutuação da voz.

O presente trabalho buscou demonstrar que o "desejo semiótico pelo signo natural" em Cummings é satisfeito não pela imitação da aparência da pintura, mas pela emulação de sua lógica interna. Assim, o poeta-pintor reafirma sua responsabilidade para com a palavra ao transformá-la em um objeto total.

REFERÊNCIAS

COHEN, Milton. E.E. Cummings: Modernist Painter and Poet. **Smithsonian Studies in American Art**, v.4, n.2, p. 54-74, primavera, 1990.

COHEN, Milton. **Poet and Painter**: the aesthetics of E.E.Cummings's early work. Detroit: Wayne State University Press, 1987.

CUMMINGS, E.E. "the surely". CUMMINGS, E.E. **Complete Poems**: 1904-1962. New York: Liveright, 1994, p. 313.

CUMMINGS, E.E. Noise Number 13. Óleo sobre tela, 59½ x 43 in. 1925. Disponível em: https://whitney.org/collection/works/8417. Acesso em: 5 de maio, 2021.

FRIAS, Joana de Matos. Écfrase: 10 aporias. **Revista eLyra**, vol.1, n.8, p. 33-40, dez. 2016.

JAKOBSON, Roman. O Dominante. In: LIMA, Luiz Costa. **Teorias da Literatura e suas Fontes** (Volume 1). 2 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alvez, 1983, p. 485-491.

KENNEDY, Richard. **Dreams in the mirror**: a biography of E.E.Cummings. New York: Liveright Books, 1982.

KIDDER, Rushworth M. Cummings and Cubism: The Influence of the Visual Arts on Cummings' Early Poetry. **Journal of Modern Literatura**, vol. 7, n. 2, p. 255-291, April, 1979a.

KIDDER, Rushworth M. **E.E. Cummings**: an introduction to the poetry. New York: Columbia University Press, 1979b. 275 p.

KRIEGER, Murray. El problema de la écfrasis: imágenes y palabras. In: MONEGAL, Antonio (Org.). **Literatura y Pintura**. Madrid: Arco Libros S.L, 2000, p. 139-160.

MARKS, Barry A. **E.E. Cummings**. New Haven: Twayne Publisher, 1964. 156 p.

MUNSON, Gorham. Syrinx. In. BAUM, Stanley Vergil (Org.). **ΕΣΤΙ e e c**: E.E. Cummings and the critics. East Lansing: Michigan State University Press, 1962. p. 9-18.

NASYROVA, Diana R. Экфрасис в поэзии Э.Э. Каммингса (Ekfrasis v poezii E. E. Cummingsa. Trad. Écfrase na Poesia de E.E.Cummings). **Филологические исследования** [Estudos Filológicos]. Kazan, v. 32, n. 2, p. 133-139, 2020. DOI: 10.33065/2307-1052-2020-2-32-133-139. Disponível em: https://doi.org/10.33065/2307-1052-2020-2-32-133-139. Acesso em: 23 mar. 2026.

PLATÃO. **Teeteto-Crátilo**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: Gráfica e Editora Universitária UFPA, 1988.

STEINER, Wendy. La analogía entre la pintura y la literatura. In: MONEGAL, Antonio (Org.). **Literatura y Pintura**. Madrid: Arco Libros S.L, 2000, p. 25-50.

ALGUMAS RELAÇÕES DIALÓGICAS NO ROMANCE HISTÓRICO: *NASSAU: SANGUE E AMOR NOS TRÓPICOS*

Levi Araújo Silva
Wagner José Maurício Costa

COMO VISITAR MOMENTOS HISTÓRICOS

Com certeza você já quis vivenciar um momento histórico! Saiba que isso é totalmente possível e sem o auxílio de máquina do tempo. Basta, apenas, a boa e velha literatura. Mediante o romance histórico o passeio por eventos do passado é democrático. Este gênero literário foi produzido primeiramente, por Walter Scott, posteriormente teorizado por György Lukács em 1937. Com ampla circulação no Brasil, foi praticado por autores como José de Alencar, Haroldo Maranhão, Ana Miranda e até mesmo Jô Soares o falecido apresentador de TV.

Dessa maneira, da terra da cajuína, diretamente do Piauí, Francisco de Assis Almeida Brasil, recebeu das mãos de Autran Dourado o convite para escrita de um romance histórico na recém-criada editora Rio Fundo. Segundo Santos (2012), foi nesse contexto que surgiu o convite para a produção de um romance histórico. A proposta foi inicialmente dirigida ao escritor mineiro pelo proprietário da editora, contudo, diante de sua recusa, a missão foi transferida a Assis Brasil que por contingência do destino, acabou virando mais um autor a percorrer as trilhas do romance histórico.

Com ingresso de Assis Brasil no romance histórico em 1990 na publicação de *Nassau: Sangue e amor nos trópicos* que narra a invasão holandesa no Brasil, os conflitos e a organização social. O autor passa a construir uma trajetória pelo gênero, publicando em seguida outras cinco obras do mesmo gênero: *Villegagnon: paixão e guerra na Guanabara* (1991), *Tiradentes: poder oculto o livrou da forca* (1993), *Jovita: a Joana D'Arc brasileira* (1994), *Paraguaçu e Caramuru: origens obscuras da Bahia* (1995) e *Bandeirantes: os comandos da morte* (1999). No ano de 1999, durante as celebrações do quinto centenário da chegada portuguesa ao Brasil, a Editora Imago reuniu os romances históricos de Assis Brasil na coletânea *Brasil 500 anos: das origens à República*.

Acerca desta lógica, a obra analisada é exatamente essa, tratando de Maurício de Nassau, nomeada pelo título de *Nassau: Sangue e amor nos trópicos*. Para elaboração deste romance histórico, Assis Brasil compulsou obras historiográficas, literárias, dentre outros documentos. A mescla de diferentes fontes com a invenção do ficcionista, deu vida e voz aos personagens e à narrativa que enforma o livro. Para a compreensão do processo de construção do romance, será utilizado o conceito de relações dialógicas, formulado por Mikhail Bakhtin (2010). As relações dialógicas referem-se à forma como os enunciados de outros discursos atuam nos enunciados presentes na narrativa analisada.

Portanto, este trabalho propõe uma análise do romance *Nassau: Sangue e Amor nos Trópicos*, de Francisco de Assis Almeida Brasil, buscando demonstrar de que maneira a obra promove uma releitura crítica do passado histórico brasileiro. Para isso, é investigado como a narrativa se organiza a partir de uma estrutura dialógica, na qual diferentes vozes, discursos e perspectivas entram em interação constante. Tal abordagem é fundamentada nos pressupostos teóricos de Mikhail Bakhtin (2010; 2015), especialmente no que se refere aos conceitos de dialogismo (relações dialógicas), evidenciando como o romance não apenas reconstrói fatos históricos, mas também os problematiza e ressignifica por meio da linguagem literária.

BREVE VISÃO SOBRE O ROMANCE HISTÓRICO

Segundo Lukács (2011), o surgimento do romance histórico ocorreu no início do século XIX, porém o autor ressalta que já nos séculos XVII e XVIII existiam romances de temáticas históricas. Ele destaca que quem volta para buscar a essência do fenômeno do romance histórico nos romances do século XVII não a encontrará, pois esses textos são históricos apenas por sua roupagem exterior. Lukács (2011) evidencia também que na obra do século XVIII de Horace Walpole, *O castelo de Otranto*, a história é utilizada como decoração de cenário, tendo como prioridade o exotismo e a curiosidade em vez da representação fiel de uma época específica. Dito isso, Lukács (2011) especifica que antes dos romances de Walter Scott faltava um elemento essencial que era a construção de personagens com características que fossem determinadas pelo contexto histórico. Além disso, Lukács (2011) enfatiza a visão de Boileau que valorizava a coerência social e psicológica das personagens, sem a preocupação com a fidelidade histórico-narrativa, o que mostra a ausência de um verdadeiro compromisso com a representação histórica nesses romances antes de Scott.

Lukács (2011) mostra que as transformações sociais e de consciência que ocorreram na Europa que hoje são conhecidas como eventos históricos famosos, criaram base para o surgimento do romance histórico de Walter Scott. Porém, fatores biográficos que levaram a essa forma de escrita não são o centro para compreender o desenvolvimento desse gênero romanesco. O autor explica, assim, como Walter Scott revela sua profundidade na construção dos personagens e ultrapassa as suas próprias convicções pessoais por meio de um tratamento realista do material histórico.

Além disso, Lukács (2011) diz que o romance histórico de Scott pode ser visto como uma continuidade do romance social realista do século XVIII, já que ele conhecia profundamente essa tradição, embora seus estudos teóricos não fossem tão elaborados.

Para Lukács (2011), romance histórico tem como desafio a representar o "indivíduo histórico", por meio dos aspectos mais significativos de uma determinada época, sem simplificar a complexidade social em que esse sujeito está inserido. O personagem deve surgir de forma orgânica no próprio desenvolver histórico e ao mesmo tempo deixar a contribuição para ser compreensível e consciente.

No Brasil uma formulação do gênero também existe e é feita por Esteves (2010) — embasada também nos conceitos de Lukács (2011) —. Mostrando o surgimento do romance histórico coincidente com o período seguinte a proclamação de independência do Brasil. O autor ainda afirma que tal surgimento é associado a necessidade de instalar o conceito de uma nação no Brasil, com a construção de um cânone cultural e literário que estabelecesse as diferenciações entre um país brasileiro e uma colônia de Portugal.

Infelizmente, Esteves (2010) dirige duras críticas a Francisco de Assis Almeida Brasil, chegando a qualificá-lo como um "escritor prolixo" e advertindo que não deve ser confundido com Luis Antonio de Assis Brasil. Segundo o autor, este último se destacaria pela produção de romances de maior seriedade estética e melhores escritos. No que se refere especificamente aos romances históricos de Francisco de Assis Almeida Brasil, Esteves (2010) os caracteriza como "narrativas que se dedicam a

reiterar, em uma narrativa frouxa e sem nenhum senso crítico, uma história de manuais escolares que exalta certos mitos fundadores" (Esteves, 2010, p. 284).

No entanto, tal avaliação de Esteves (2010) não se sustenta diante da relevância da literatura de Assis Brasil. O escritor piauiense é de grande envergadura, com vasta produção romanesca e contribuição significativa para a literatura piauiense e brasileira. Sua escrita revela representatividade, versatilidade, domínio de diferentes formas narrativas e um repertório literário amplo, além de uma consistente atuação como crítico literário. Por essas razões, sua obra se mostra digna de estudos mais aprofundados e de maior reconhecimento no campo literário e acadêmico.

Segundo Santos (2012), Assis Brasil, em entrevista concedida a Francigelda Ribeiro em 2010, conta como começou a escrever romances históricos. Conforme relata o próprio Assis Brasil, foi em 1990 que começou a escrever romances históricos, quando foi convidado pelo escritor mineiro Autran Dourado para colaborar no projeto de uma nova editora, a Rio Fundo. Dourado havia sido convidado pelo dono da editora para escrever um romance histórico sobre Maurício de Nassau, mas recusou a proposta e indicou Assis Brasil para a tarefa. O romancista aceitou o desafio, o que acabou dando início à sua produção de romances históricos, desenvolvida nos anos seguintes.

Santos (2012) expõe ainda que após *Nassau: Sangue e Amor nos trópicos* e *Villegagnon*, Assis Brasil passou a ter interesse cada vez mais pelo gênero romance histórico e começou a pesquisar a História do Brasil antes da chegada dos europeus. Com o entusiasmo pelas informações que encontrava, escreveu *Paraguaçu e Caramuru: origens obscuras da Bahia*, lançado em 1995. Para compor melhor a obra, o romancista chegou até a aprender um pouco de tupi-guarani, que utilizou na construção de alguns diálogos do livro.

Portanto, vê-se que na construção de seu primeiro romance histórico de Assis Brasil. o tema de Nassau e os holandeses no Brasil, não é apenas um bloco de "granito bruto", é uma base histórica a ser lapidada. A temática vem carregada de relações dialógicas, que são a argamassa que confere maleabilidade a essa rocha na construção do romance histórico. Ao misturar o fato áspero com a multiplicidade de vozes, o autor ganha perspectivas amplas para a modelagem de personagens e a exploração da gama enorme da ficção que o gênero romance histórico permite.

DERIVANDO O ENUNCIADO

Segundo, Mikhail Bakhtin (2010) a linguagem não pode ser compreendida como um sistema neutro ou com pureza estrutural, pois é feita em situações de interação social. Dessa forma, seguindo os ideais bakhtinianos, todo enunciado é derivado de outros enunciados que são antecedidos e projetados possivelmente em enunciados futuros. Portanto, as manifestações dos discursos são inseridas inevitavelmente em uma cadeia comunicativa contínua, um espaço em que múltiplas vozes, pontos de vista e sistemas de valores se cruzam e interagem entre si, constituindo o que se pode chamar de autênticas relações dialógicas.

Dessa maneira, tratando do conceito de relações dialógicas de uma forma mais simples e curta, entende-se que elas se constituem da relação que um enunciado mantém com outro enunciado, sendo

enunciado passado ou futuro. Situando esse conceito em um grau mais alto, no nível enunciativo. Assim Bakhtin (2015) ressalta que também não existem enunciados isolados de relações dialógicas ou um "enunciado Adão" originado antes de todos os enunciados, de forma a não possuir nenhuma relação com enunciados anteriores.

Nesse contexto, toda fala ou escrita não surge de forma isolada, mas é atravessada por múltiplas vozes oriundas de dimensões sociais, culturais e ideológicas. Ao se expressar, o sujeito dialoga com enunciados já existentes e projeta possíveis respostas futuras. Assim, a linguagem é evidentemente vinculada às condições históricas e sociais em que é produzida, já que cada enunciado se insere em um momento específico e em uma trama contínua de outros discursos. Desse modo, o caráter dialógico evidencia que todo enunciado se constitui a partir do contato e da interação com enunciados anteriores e futuros.

> As relações dialógicas – fenômeno bem mais amplo do que as relações entre as réplicas do diálogo expresso composicionalmente – são um fenômeno quase universal, que penetra toda a linguagem humana e todas as relações e manifestações da vida humana, em suma, tudo o que tem sentido e importância (Bakhtin, 2010, p. 57).

Essas ideias bakhtinianas são relevantes e adequadas para a compreensão do romance histórico de Assis Brasil. Como é sabido, Mikhail Bakhtin (2010) fundamenta sua teoria nos textos literários de Fiódor Dostoiévski, em que Bakhtin (2010) desenvolve conceitos como o de relações dialógicas. Segundo ele, Dostoiévski foi capaz de perceber e representar relações dialógicas em diferentes esferas da existência humana. Nessa perspectiva, Bakhtin (2010) entende que na obra do autor o diálogo emerge no mesmo ponto em que se constitui a própria consciência.

O GRANDE DIÁLOGO DE DOSTOIÉVSKI A ASSIS BRASIL

Segundo Mikhail Bakhtin (2010), nos romances de Fiódor Dostoiévski, tanto os elementos internos quanto os externos são organizados a partir de uma lógica dialógica. Isso ocorre porque a obra se estrutura como uma ampla interação de vozes, como um verdadeiro "grande diálogo". Dentro dessa aglomeração, os diálogos das personagens não são mostrados somente explicitamente, mas ressoam, clareando e concentrando todo o sentido. Outrossim, o diálogo penetra profundamente na estrutura da narração, sendo manifestado em cada palavra, conferindo ao texto uma natureza bivocal.

Assim como na obra de Dostoievski, observa-se que Assis Brasil também relaciona elementos internos e externos do romance para assumirem um caráter dialógico, o que resulta, igualmente, em um "grande diálogo". Na entrevista concedida à professora Francigelda Ribeiro, Assis Brasil apresenta informações da fase preliminar à escrita de *Nassau: Sangue e amor nos trópicos*.

> Estávamos no final de 1989 e eu andava às voltas com outras histórias do Gavião Vaqueiro e tentando publicar meu ensaio *Manuel e João, Dois Poetas Pernambucanos*, que ganharia o Prêmio José Veríssimo da Academia Brasileira de Letras. Fui aos sebos de livros do Rio e comprei o que encontrei sobre a invasão holandesa no Brasil. Realmente, a experiência de escrever é tudo na vida do escritor e logo estava eu realizando aquela nova tarefa na minha vida literária. Resolvi, então, não "complicar" e sairia mesmo para um romance linear e cheio de episódios dramáticos e

> aventureiros, o que levou o romance a ser um *best-seller*. É claro que ele é inferior, em nível técnico do que muitos dos meus romances. O sucesso do romance deu uma grande satisfação ao Almirante... O primeiro livro de sua editora e o primeiro sucesso. E ele passou a me perseguir para escrever o romance sobre Villegagnon. Então, dessa vez, resolvi fazer um romance dentro da minha concepção pós-moderna de romance. E saiu *Villegagnon, Paixão e Guerra na Guanabara*, que não vendeu muito – eu sabia – mas ele pode ser incorporado aos meus outros bons romances. (Brasil, 2010 *apud* Santos, 2012, p. 41).

Nesse trecho, fica claro a presença desse "grande diálogo", uma vez que Assis Brasil recorreu a diversas obras de outros autores, ou seja, a enunciados alheios para construir seu romance. Não se trata de um diálogo restrito a poucas obras, pelo contrário, o autor recorre a obras de terceiros, ao dialogar com enunciados já existentes e com um vasto conjunto de textos, especialmente aqueles dedicados à invasão holandesa, por meio da ressignificação desses enunciados dentro de sua própria obra literária. Trata-se de um processo de escrita dialógico, em que diferentes discursos históricos e literários são relacionados.

Brasil (2000) retoma com um conjunto amplo de fontes ao tratar da invasão holandesa, apoiando-se em produções literárias, documentos históricos, crônicas e estudos acadêmicos. Essa variedade de registros evidencia uma narrativa marcada pela multiplicidade de vozes, ao mesmo tempo em que enriquece o romance, conferindo-lhe maior densidade histórica e complexidade discursiva. Além disso, ilustra de forma concreta o funcionamento de relações dialógicas no interior da obra.

Para Bakhtin (2010), nem todas as ideias que entram em oposição é constituinte de um diálogo. Quando se encontra com enunciados como "A vida é boa" e "A vida não é boa", existe entre os dois uma relação de lógica clara, um é a negação do outro. Há um confronto no plano da abstração do pensamento, no qual operam categorias como afirmação e negação, mas inexiste a necessária situação concreta de interação. Nesse nível, os enunciados não fazem relações dialógicas entre si, pois carecem de algo fundamental que é a presença de um sujeito que assuma a posição discursiva de uma das frases.

O que Bakhtin (2010) propõe é que as relações dialógicas se constituem quando essas ideias são incorporadas à linguagem viva, isto é, quando se tornam enunciados efetivamente produzidos por sujeitos em uma situação comunicativa. Nesse momento, cada enunciado deixa de ser apenas uma proposição lógica e passa a carregar uma intenção, uma orientação valorativa e uma resposta potencial ao outro. Assim, o diálogo não está na estrutura abstrata das frases, mas no embate entre vozes que são posicionadas no mundo por meio da linguagem.

Nessa perspectiva, ainda que duas afirmações opostas sejam feitas por um único sujeito, como em uma reflexão interna "A vida é boa, mas também não é", isso ainda não configura uma relação dialógica plena, mas antes um movimento de pensamento ou tensão dialética interior. As relações dialógicas, no sentido de Bakhtin (2010), exigem a alteridade, ou seja, a existência de consciências diferenciadas que se confrontam. Somente quanto "A vida é boa" é dito por um sujeito e "A vida não é boa" é enunciado por outro sujeito, colocando assim um espaço para resposta, contestação ou concordância, só assim se pode falar de uma verdadeira relação dialógica.

Segundo Mikhail Bakhtin (2010), as relações dialógicas não se limitam à lógica ou ao conteúdo, pois possuem uma natureza própria que só se realiza na linguagem. Para existirem de fato, precisam se concretizar em enunciados, ou seja, em discursos produzidos por um sujeito que expressa sua posição. Assim, todo enunciado carrega uma autoria e representa uma voz diante da qual outros podem responder. Desse modo, o diálogo não se dirige a ideias abstratas, mas à enunciação como expressão de uma voz passível de interlocução.

Por conta disso, este artigo reúne algumas das obras que estabelecem relações dialógicas com o romance histórico de Assis Brasil, com o intuito de demonstrar que sua narrativa não é construída de forma isolada, mas estabelece diálogo constante com outros textos e tradições discursivas. Isso fica nítido pelo fato de Assis Brasil recorrer a um amplo conjunto de produções literárias e historiográficas sobre a invasão holandesa no Brasil, apropriando-se desses enunciados e reelaborando-os na construção de seu romance histórico.

Diante disso, ao movimentar esse repertório sobre a invasão holandesa, Assis Brasil constrói um romance histórico que tece várias vozes no fio narrativo-ficcional sobre a invasão holandesa. O resultado disso é um texto que ultrapassa e rasga a simples reconstituição factual dos acontecimentos históricos da época e é inserido em uma rede de sentidos completamente maior, em que o passado é reinterpretado e reconstruído à luz de diferentes enunciados, reafirmando assim o princípio bakhtiniano de relações dialógicas, de que todo enunciado se constitui da relação de outros enunciados.

DE DENTRO PARA FORA E DE FORA PARA DENTRO (DIFERENÇA ENTRE INTERTEXTUALIDADE E RELAÇÕES DIALÓGICAS)

Ocorre que há uma relação sutil entre os conceitos de dialogismo e intertextualidade, já que alguns pesquisadores desenvolveram seus estudos com base nas ideias bakhtinianas, as quais também se difundiram amplamente pela sociedade e pelo campo educacional, assim ressalta Maciel (2017). Ele afirma que no PCN do ensino de língua portuguesa do Brasil do ano de 1998, já era visto o vocábulo "intertextualidade" rondando o documento e apesar de citarem obras de Bakhtin não citam o termo "dialogismo" ou "relações dialógicas".

Maciel (2017) aborda que embora Julia Kristeva reconheça que o dialogismo pode se manifestar nas relações entre textos, é problemático substituir a noção de intersubjetividade pela de intertextualidade. Isso porque, para Mikhail Bakhtin, as relações dialógicas não se limitam a conexões textuais, mas constituem as interações entre vozes que expressam devido sujeitos. Dessa forma, toda relação dialógica implica na relação de sujeitos, em algum nível, uma dimensão intersubjetiva, tornando inadequada a oposição entre intersubjetividade e intertextualidade. O autor ainda lembra que as ideias de Julia Kristeva sofrem influência das estéticas (pré)futuristas, sendo o Futurismo um dos principais responsáveis pelo surgimento do Formalismo Russo, cujas concepções foram posteriormente contestadas pelos integrantes do Círculo.

Maciel (2017) consolida uma articulação entre a estética futurista, o formalismo russo e o contexto francês de recepção da obra bakhtiniana. O autor relata que o futurismo buscou transformar ou mesmo subverter determinados princípios da escrita literária. Essas inovações influenciaram os formalistas russos a defenderem a separação entre a obra e a vida, bem como entre a obra e o autor. Posteriormente, no cenário francês esse mesmo distanciamento contribuiu para a formulação da ideia da "morte do autor". Nesse contexto, alguns conceitos bakhtinianos foram apropriados e mobilizados, inclusive, para sustentar essa perspectiva de desaparecimento do autor.

Maciel (2017) ressalta que a perspectiva de Julia Kristeva pode ser considerada confusa, pois sua concepção de intertextualidade tende a se apoiar no apagamento do sujeito, como se as relações ocorressem apenas entre textos entendidos de forma abstrata. O autor mostra que essa posição contrasta com o pensamento de Mikhail Bakhtin, para quem o autor é elemento constitutivo do texto e condição essencial para a existência do enunciado e da voz. Nesse sentido, as relações dialógicas pressupõem a presença de sujeitos que selecionam, citam ou mesmo tentam suprimir as vozes com as quais estabelecem relação.

No diálogo cotidiano, as relações entre enunciados de diferentes sujeitos são evidentes, mas em textos literários e outros gêneros, como reportagens, essas relações podem ocorrer também no interior de um único enunciado, aponta Maciel (2017). Nesse caso, estabelecem-se relações dialógicas internas entre narrador, personagens ou vozes citadas, ao mesmo tempo em que o texto mantém relações externas com outros discursos para o autor. Assim, com base em Maciel (2017), o dialogismo pode se manifestar tanto interna quanto externamente, sendo importante distinguir essas duas dimensões, ainda que em alguns casos possam coincidir.

Maciel (2017) destaca que relações dialógicas externas ou internas podem ocorrer de coincidirem seus conceitos. Porém, são fenômenos distintos e a compreensão dessa diferença permite distinguir com maior clareza relações dialógicas de intertextualidade. Para o autor, a intertextualidade se refere apenas às relações externas entre textos, enquanto o dialogismo também inclui relações internas presentes nos enunciados, como aquelas estabelecidas entre narrador e personagens ou entre as próprias personagens. Impossibilitando o uso do vocábulo "intertextualidade" para sinonimizar dialogismo.

Para Maciel (2017), ainda assim, em sua composição única, com seu fechamento formal exclusivo, cada texto apresenta um arranjo dialógico interno singular, há uma ordenação específica das relações dialógicas internas. Pois o autor explica que existem relações dialógicas internas que não permitem o emprego de intertextualidade e dialogismo como sinônimos. O termo "intertextualidade" talvez se aproxime, embora não coincida, do conceito de relações dialógicas externas, mas é insuficiente para dar conta das relações dialógicas internas.

Portanto, na perspectiva de Maciel (2017) dialogismo ou relações dialógicas não são "intertextualidade". A "intertextualidade" remete ao externo do enunciado, não ignorando a dimensão externa, já que todo enunciado se insere na cadeia da comunicação discursiva. É necessário reconhecer que cada texto apresenta um acabamento formal próprio. Logicamente que enunciados, afastados de

outros enunciados, existem em dialogismo interno, na maneira de colocar vozes, seja própria ou de outro. Nos textos narrativos, a atuação de narradores e personagens torna visível a interação entre diferentes vozes que se articulam no interior da própria obra. No entanto, isso não significa que o texto esteja isolado de outros discursos, pois todo enunciado se insere em uma cadeia discursiva ampla, estabelecendo relações dialógicas com outros enunciados.

DUAS VOZES, UM ENUNCIADO (BIVOCALIDADE)

Bakhtin (2015) formula a concepção de que a linguagem nunca é manifestada de forma neutra ou isolada. Pois, todo enunciado estabelece relações com outras vozes e discursos presentes na sociedade. Nesse contexto, o conceito de bivocalidade ocupa os holofotes da teoria, referindo à presença simultânea de duas vozes em um discurso. A palavra bivocal carrega a intenção do sujeito que enuncia e também vozes de discursos alheios, produzindo sentidos que surgem do diálogo entre diferentes perspectivas.

> A palavra de semelhante discurso é uma palavra bivocal especial. Ela serve ao mesmo tempo a dois falantes e traduz simultaneamente duas diferentes intenções: a intenção direta da personagem falante e a intenção refratada do autor. Nessa palavra há duas vozes, dois sentidos e duas expressões. Ademais, essas duas vozes são correlacionadas dialogicamente, como que conhecem uma à outra (como duas réplicas de um diálogo, conhecem uma à outra e são construídas nesse conhecimento recíproco), como se conversassem uma com a outra. (Bakhtin, 2015, p. 113).

Conforme Bakhtin (2015), a bivocalidade na prosa romanesca não se limita a surgir de choques ou tensões entre indivíduos, mas está profundamente ligada ao caráter social e histórico da própria linguagem. Dessa forma, ela se manifesta como resultado da presença de múltiplas vozes que atravessam o discurso, impedindo que a fala seja totalmente homogênea ou pertencente a um único sujeito. Assim, a bivocalidade ultrapassa o plano dos diálogos diretos entre personagens, pois sua potência está na rede de sentidos que já se encontra inscrita na própria constituição da língua.

> Na prosa, a bivocalidade é diferente. Aqui, no terreno da prosa romanesca, a bivocalidade não haure suas energias, sua ambiguidade dialogada das divergências individuais, dos mal-entendidos e contradições (embora trágicas e profundamente embasadas nos destinos individuais) no romance essa bivocalidade tem suas raízes profundamente fincadas no essencial heterodiscurso sociolinguístico e na diversidade de linguagens. (Bakhtin, 2015, p. 114).

No discurso do outro presente em *Nassau: Sangue e amor nos trópicos*, Assis Brasil constrói uma narrativa fortemente marcada por relações dialógicas, perceptíveis tanto na voz do narrador quanto nas falas das personagens trazendo vozes de senhores de engenho, religiosos, holandeses, luso-brasileiros, indígenas e dentre outras vozes sociais presentes no romance. Até alcançar o momento em que o próprio personagem de Nassau percebe o embate entre essas diferentes vozes sociais: "-Nunca pensei que na minha Corte... Nesta minha Corte improvisada, fosse receber antropófagos ao lado de físicos, matemáticos e ministros evangélicos — ele parece se divertir com a situação." (Brasil, 2000, p. 100)

Portanto, a voz do autor Assis Brasil é apresentada como bivocalizada, à semelhança do que ocorre nas obras analisadas por Bakhtin (2015), manifestando essa bivocalização tanto na fala das personagens quanto na própria narração. Isso significa que o discurso na construção do romance não se impõe de maneira única e homogênea, mas se constrói em constante diálogo com outras vozes, incorporando diferentes perspectivas.

> O discurso do outro - narrado, imitado, mostrado sob certas luzes, disposto ora em massas compactas, ora esporadicamente disseminado - é, na maioria dos casos, impessoal ("opinião comum", linguagens de profissões e gêneros) e em parte alguma está delimitado do discurso do autor: os limites são deliberadamente movediços e ambíguos, amiúde ocorrem no interior de um conjunto sintático, amiúde no interior. de uma oração simples e, às vezes, dividem os termos essenciais da oração. (Bakhtin, 2015, p. 89).

Tendo como base os conceitos bakhtinianos apresentados, observaremos como a bivocalidade e discurso do outro são inseridos na obra de Assis Brasil:

> As mulheres são umas deslavadas tolas, Salu — sussurra. — Tudo por causa deles, deles.
> — Deles, senhora?
> — Sim, tudo por causa deles... dos homens. Pois as mulheres não estão sempre a representar para os lambisgóias?
> A mucama ousa contestar a sua senhora:
> — Sinhá-dona Ana, para uma viúva não é de bom-tom ficar a falar nos homens.
> — Ora, Salustiana, o que conheces dos homens? Quinze anos... e ainda não casou. Qualquer hora destas arranjo-te um rico português — Ana Pais dá a sua gargalhada estridente, enquanto a escrava solta as ligas das suas pernas, que estão abaixo dos joelhos e depois tirarlhe as meias. (Brasil, 2000, p. 82).

Seguindo os ideais de Bakhtin (2015), a construção acima pode ser compreendida como análoga a uma construção híbrida, na qual se entrelaçam diferentes perspectivas sociais e ideológicas dentro de um mesmo enunciado. Nesse caso, as opiniões de uma escrava da casa e de uma dona de engenho viúva aparecem mescladas ao discurso do autor, de modo que suas vozes não se apresentam de forma isolada, mas sim difundidas. Isso evidencia, de maneira clara, a coexistência de duas vozes ou mais vozes distintas, revelando a bivocalidade na obra, marcadas por posições sociais e experiências históricas profundamente divergentes, intensificando o caráter dialógico desse romance histórico.

Assim são os diálogos desse romance histórico de Assis Brasil, não limitados a simples trocas de fala entre personagens, mas configuram um verdadeiro espaço de confronto ideológico. O discurso do autor é totalmente acobertado por referências históricas dialogadas e combate social direto entre as personagens.

GLÓRIA, ARMAS, AMOR E RELAÇÕES DIALÓGICAS

A primeira parte do romance inicia-se com o conde Maurício visitando seu avô, João VI, Conde de Nassau-Dillenburg, enquanto este cuidava das flores de seu jardim. Durante um chá o avô revela já saber que o neto assumirá o cargo de almirante-general. Nesse momento da narrativa, percebe-se um traço do dialogismo discutido por Mikhail Bakhtin (2010). A construção dessa cena estabelece uma relação dialógica com a obra *Os Holandeses no Brasil*, de P. M. Netscher, no qual afirma que "A 4 de

agosto de 1636 João Maurício apresentou-se à assembleia dos XIX e ali lhe propuseram o seguinte [...] ele seria nomeado, por cinco anos, governador-geral do Brasil;" (Netscher, 1942, p. 150) relacionando dialogicamente com o texto de Assis Brasil.

> —Lembro-me de 1620, os seus adolescentes dezesseis anos na primeira batalha. Seis anos depois já tem o posto de capitão. Agora vai ser governador de uma província, talvez de um país, uma Nova Holanda. Lembro-me também dos poemas de Vondel, exaltando o feito memorável da batalha de Grol. O ensaio histórico de Hugo Grotius também é admirável. (Brasil, 2000, p. 40).

> Foi também neste ano de 1626 que o conde Maurício de Nassau foi promovido ao posto de capitão no exercito neerlandez e neste posto cooperou, sob as ordens do principe Frederico Henrique, para a tomada da praça de Grol no condado de Zutphen. Com a rendição da fortaleza de Grol ficou a província de Geldem preservada das incursões espanholas, fato este que despertou nas Provincias Unidas imenso jubilo, merecendo ser descrito em prosa por Hugo Grotius e decantado em verso pelo poeta Vondel. (Netscher, 1942, p. 68).

A relação dialógica manifesta-se quando o narrador incorpora ao romance acontecimentos históricos ligados à trajetória de Nassau, como sua promoção, em 1626, ao posto de capitão do exército neerlandês. Segundo Manuel Thomaz Alves, em *O Príncipe de Nassau: ensaio biográfico* (1913), esse acontecimento foi recebido com entusiasmo pelas Províncias Unidas e chegou a ser descrito em prosa por Hugo Grotius.

> — Sei que é um guerreiro, João Maurício de Nassau, e sei que tem sacrificado a sua vida privada por esse ideal. A sua boa linhagem vem de várias gerações de generais. Seu desempenho nas batalhas de Grol e Bois-le-Duc o demonstram muito bem. Mas tenha muito cuidado com a América e, principalmente, com os negocistas da Companhia. (Brasil, 2000, p. 41).

> Ainda com 16 anos de idade, belo e robusto, alistou-se como voluntário ao serviço da república dos Países.-Baixos, e, nesse caráter, fez a primeira campanha em 1620, sob as ordens do grande Maurício, Stadhouder das Províncias-Unidas. Distinguiu-se gloriosamente esse jovem na tomada de Grol, cm 1627, e na de Bois-le-Duc, em 1629, tendo sido, como recompensa à sua bravura, nomeado, após essa última batalha, coronel de um regimento pertencente aos Estados. (Netscher, 1942, p. 149).

Isso revela o caráter dialógico da obra, perceptível na maneira como o autor busca diferentes enunciados históricos, literários e culturais para incorporá-los à construção de seu romance. Ao retomar discursos já produzidos em outros contextos, o escritor estabelece uma rede de relações dialógicas.

Logo em seguida o Avô de Nassau pergunta se ele tem feito pesquisas sobre a nova terra, logo depois Maurício tira do bolso um pequeno livro:

> — Trago aqui comigo, no bolso do gibão, o pequeno livro de 38 orações do imperador Maximiliano I, que foi ilustrado por Durer. Ele desenhou, em forte bico-de-pena, alguns indígenas brasileiros. Soberbos homens, força primitiva, pura. Vi também algumas gravuras em madeira e cobre. Gostaria muito de conhecê-los... Sim, os indígenas. Fazer amizades com eles, tê-los ao meu lado. Sei que alguns chefes estudaram na Holanda, mas não cheguei a conhecê-los. (Brasil, 2000, p. 40).

Nesse trecho, o dialogismo manifesta-se pela presença de Maximiliano I e das ilustrações de Albrecht Dürer, o que é particularmente interessante, pois o imperador nunca se referiu ao Brasil em seus discursos, tampouco Dürer chegou a representar indígenas com traços típicos de suas gravuras em bico de pena.

Essa construção evidencia uma modulação da realidade histórica promovida pelo autor, que articula figuras reais em um contexto ficcional. Assim, ao inserir Dürer (renomado matemático, pintor, ilustrador, gravurista e teórico da arte alemão, considerado um dos maiores nomes do Renascimento nórdico e cuja obra influenciou profundamente os artistas do século XVI na Alemanha e nos Países Baixos) como alguém que teria produzido gravuras sobre indígenas das terras que futuramente se tornariam o Brasil. O texto estabelece um diálogo criativo entre fatos históricos e ficção, reforçando o caráter literário do romance histórico ao demonstrar que a narrativa não se limita à reprodução fiel de acontecimentos documentados. Até mesmo referências que aparentam maior proximidade com a verdade histórica são deslocadas para o campo da criação ficcional, passando a funcionar como matéria para a narrativa do autor.

O diálogo entre Maurício e o duque João revela uma reflexão crítica sobre a idealização do Novo Mundo a partir de referenciais europeus, mas também introduz um importante recurso de ficcionalização. A obra que ambos observam não existe na realidade histórica, sendo criação do autor com o propósito de sustentar essa discussão simbólica entre arte e verdade. Ao inventar um livro ilustrado atribuído a Albrecht Dürer, o autor confere uma relação dialógica ao enredo e ao mesmo tempo evidencia a distância entre o real e o imaginário europeu.

O duque João ao advertir o neto demonstra consciência de que as imagens produzidas por artistas como Dürer mesmo que aqui inseridas de forma fictícia refletem não o olhar direto sobre o Novo Mundo, mas uma transposição estética dos ideais clássicos gregos aplicados a figuras exóticas. Essa recriação literária funciona como uma crítica à maneira como o europeu construiu o outro, projetando sobre as novas terras um imaginário idealizado, em que a natureza e o homem americano aparecem como símbolos de uma perfeição proporcional antiga.

Maurício por sua vez reconhece essa diferença ao afirmar que “as duas realidades não se misturam” (Brasil, 2000, p. 40), demonstrando consciência da incompatibilidade entre a forma ideal e a experiência concreta. Assim, o diálogo entre avô e neto, sustentado por uma obra fictícia, opera como um dispositivo de dialogismo. O autor utiliza o falso livro e as supostas gravuras de Dürer para tensionar os limites entre arte, fatos históricos e invenção, transformando a ficção do romance em um espaço de reflexão sobre o próprio ato de representar os nativos americanos.

Quando o duque João observa que os retratos dos nobres foram substituídos pelo “colorido exótico da natureza americana” (Brasil, 2000, p. 40), o texto atinge seu ponto alto, ao associar o imaginário artístico europeu à criação de uma Grécia transatlântica, um Novo Mundo idealizado, belo e harmônico, que existe apenas no plano simbólico. Desse modo, o romance histórico de Assis Brasil não apenas comenta a arte, mas também problematiza o poder da representação, estabelecendo relações dialógicas entre pinturas e livros de personalidades históricas. Além disso, cria obras fictícias

que se articulam em torno do tema dos nativos da América, ampliando o diálogo entre realidade histórica e invenção literária.

AS VOZES QUE PINTAM REMBRANDT

Maurício relata em um diálogo do romance que gostaria de levar um pintor com ele e cita Rembrandt. No romance histórico de Assis Brasil, Rembrandt surge como uma figura envolta em aura sombria e rebelde, marcada pelo olhar distanciado de personagens pertencentes a uma elite europeia. Em um dos trechos, é lido:

> — De qualquer maneira, gostaria de levar um pintor comigo, avô. Visitei uma galeria onde estão expostos alguns quadros de Rembrandt, mas ele é muito arredio e não me deu a mínima atenção. Sei que odeia os nobres, os burgueses... é um rebelde.[...]
> — É um paisagista e retratista sombrio. Ele não se daria bem diante da luz forte do país tropical." (Brasil, 2000, p. 41).

Nessa construção histórico-ficcional, Rembrandt é representado como um artista incompreendido, arredio e incompatível com o mundo luminoso e socialmente estratificado dos nobres, uma visão que ecoa o imaginário romanesco do "gênio isolado" e em conflito com o meio.

Essa imagem, dialoga diretamente com o discurso historiográfico de Ernst Gombrich em *A História da Arte*, que propõe uma leitura distinta e mais equilibrada da figura do pintor. Gombrich (2013) reconhece que "as pessoas que estão habituadas às belas figuras da arte italiana ficam chocadas [...] pois ele parece não dar importância alguma à beleza nem mesmo evitar a fealdade nua e crua" (Gombrich, 2013, p. 468-469). Entretanto, o autor enfatiza que Rembrandt "atribuía um valor muito mais alto à verdade e sinceridade do que à harmonia e beleza" (Gombrich, 2013, p. 469), adverte que "nada estaria mais longe da verdade do que imaginar que esse grande mestre era um rebelde solitário cuja grandeza não foi reconhecida pela Europa de seu tempo" (Gombrich, 2013, p. 470).

Percebe-se, um evidente dialogismo entre os dois textos. Assis Brasil mobiliza uma voz literária que representa o olhar de um aristocrata europeu sobre o artista, um discurso social que julga o pintor como "sombrio" e "rebelde". Já Gombrich (2013), escrevendo sob a perspectiva da crítica da arte, responde implicitamente a esse mesmo tipo de visão, ao reabilitar Rembrandt como um mestre de profunda humanidade, cuja "sinceridade" e "atividade da alma" ultrapassam as convenções estéticas.

Dessa forma, *Nassau: Sangue e amor nos trópicos* de Assis Brasil e *A História da Arte* de Gombrich (2013) entram em relação dialógica, o romance dramatiza e intensifica o estereótipo, enquanto a Gombrich o expõe. O resultado é a construção de uma rede de sentidos sobre Rembrandt, em que diferentes vozes como a voz da personagem, a voz aristocrática, a voz do crítico e a voz do próprio artista se cruzam e se respondem, revelando o caráter essencialmente dialógico da representação do romance histórico.

NASSAU E A CIÊNCIA NEERLANDESA NOS TRÓPICOS

A construção do dialogismo presente no romance de Assis Brasil manifesta-se também na incorporação de figuras históricas ligadas ao desenvolvimento científico e artístico do Brasil holandês. Ao mobilizar personagens como Georg Marcgraf, Willem Piso, Frans Post e Albert Eckhout, o romance estabelece relações dialógicas com discursos históricos e científicos que documentam a missão intelectual promovida por Nassau no Nordeste brasileiro.

> — Estou pensando em Georg Markgraf.
> — Sim, um botânico, um zoólogo. Por que não leva também Willem Piso? É um naturalista, que estuda plantas tropicais há muito tempo.
> — Piso será meu médico particular e naturalmente continuará seus estudos das plantas. (Brasil, 2000, p. 41-42).

Esse breve trecho condensa de forma literária e simbólica, um episódio histórico para a ciência e a cultura do Brasil colonial, a formação, sob o comando de Maurício de Nassau, de um grupo de intelectuais, artistas e cientistas, em pleno século XVII como falado anteriormente. Esses tidos como intelectuais da época transformariam o Nordeste em um centro de observação e registro da natureza tropical. O romance, portanto, não menciona esses nomes ao acaso, ele dialoga diretamente com os fatos documentados por Rodolpho von Ihering em seu estudo *George Marcgrave: o primeiro sábio que veio estudar a natureza do Brasil (1638–1644)*, publicado em 1914.

No texto de Ihering (1914), encontra-se o relato de que Georg Markgraf (ou *George Marcgrave*) foi "o primeiro naturalista que veio à terra de Santa Cruz para estudar a flora e a fauna, as terras e as estrelas da nossa pátria" (Ihering, 1914, p. 307), sendo considerado o precursor do estudo científico na região brasileira. Segundo Ihering (1914), Markgraf nasceu em 1610, na Saxônia, Marcgraf possuía uma formação notável para o seu tempo estudara matemática, botânica, química, medicina e astronomia nas universidades alemãs, além de ter trabalhado no observatório de Leiden, na Holanda. Em 1638, foi convidado por Maurício de Nassau para integrar sua comitiva científica e embarcou para Pernambuco, onde permaneceria até 1644.

O texto de Ihering (1914) descreve o ambiente de efervescência intelectual que o conde de Nassau construiu no Recife, reunindo estudiosos e artistas que pela primeira vez uniram arte e ciência na observação do território brasileiro.

> Maurício de Nassau sentia-se bem nesta roda de homens de ciência e de artistas: além de Marcgrave ali estavam W. Piso, médico; o capelão Franz Plant, anteriormente professor de teologia em Breda; II Cralitz jovem geografo alemão, inflemente pouco depois vitimado pelas febres; Elias Herkman, autor de uma monografia sobre a capitania de Paraiba; Peter Post arquiteto de nomeada e também o irmão deste último, Franz Post... (Ihering, 1914, p. 309).

Nesse trecho histórico reconhecemos, com clareza, o mesmo grupo que o personagem do romance de Assis Brasil enumera em seu "séquito de intelectuais": Franz Post, Albert Eckhout, Georg Markgraf e Willem Piso, todas figuras reais que fizeram parte da missão científica de Nassau.

O dialogismo entre os dois textos, portanto, é evidente, o romance de Assis Brasil dá forma literária, histórica e ficcional ao mesmo momento histórico que Ihering (1914) descreve com rigor documental. O diálogo literário transforma o convite de Nassau e a escolha dos cientistas em uma cena viva, expressando o entusiasmo e o espírito de descobrimento que animavam aquele projeto. Já o texto de Ihering (1914) revela os bastidores reais dessa empreitada, destacando a contribuição de Marcgraf como cientista e explorador e de Piso como médico e estudioso das plantas medicinais brasileiras.

De acordo com Ihering (1914), Marcgraf realizou observações astronômicas no primeiro observatório construído nas Américas, localizado no palácio "Freiburg", na ilha de Antônio Vaz, em Recife. Além disso, ele desenhou mapas, descreveu espécies de animais e plantas e registrou seus nomes em tupi, português e holandês. Esses estudos culminaram na obra monumental *Historia Rerum Naturalium Brasiliae*, publicada em 1648, considerada o primeiro tratado científico sobre a natureza brasileira. Nela, Marcgraf reuniu 301 espécies de plantas e 367 de animais, muitas delas ilustradas com precisão inédita para a época.

Ihering (1914) o descreve como um homem de inteligência ampla e curiosidade infatigável, capaz de unir observação e método, e lamenta sua morte precoce em 1644, aos 34 anos, vítima de febres em Angola, quando regressava de uma missão científica. "Com outro tanto de vida que lhe fosse concedido" (Ihering, 1914, p. 312)

Ao lado de Marcgraf, destacou-se Willem Piso, médico pessoal de Maurício de Nassau, que também se dedicou ao estudo das doenças tropicais e das plantas medicinais utilizadas pelos indígenas e colonos. Em parceria com Marcgraf, participou da redação da *Historia Naturalis Brasiliae*, escrevendo as primeiras 132 páginas sob o título *De Medicina Brasiliensi*. Ihering (1914) relata, porém, que as relações entre ambos não foram sempre amistosas, sugerindo que Piso teria, anos depois, se apropriado de parte dos escritos de Marcgraf ao publicar, em 1658, uma nova edição da obra sob o título *Indiae Utriusque Re Naturali et Medica*, na qual alterou e omitiu trechos originais.

Esses detalhes históricos ganham, no romance de Assis Brasil, uma dimensão simbólica, quando a personagem de Nassau escolhe Marcgraf e Piso para acompanhá-lo, ele não apenas convoca dois cientistas, mas incorpora o espírito de investigação e curiosidade que definiu o projeto de Nassau. A ficção, assim, faz uma relação dialógica com a história e ambas se encontram.

Dessa forma, o diálogo entre o romance e o texto de Ihering (1914) constrói um dialogismo entre o discurso literário e o discurso histórico-científico, em que a ficção traduz em emoção e imagem o que a história descreve em fatos e datas. Assis Brasil dramatiza o que Ihering (1914) documenta: a vinda de Marcgraf e Piso, a formação de uma comunidade de saber em terras tropicais e o nascimento de uma "Renascença neerlandês-brasileira" sob o sol de Pernambuco.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Feito as análises, fica evidente que o romance histórico *Nassau: Sangue e amor nos trópicos* de Francisco de Assis Almeida Brasil, não é uma simples reconstrução narrativa de fatos históricos, mas uma construção literária totalmente penetrada por várias vozes, discursos e perspectivas. Nesse

sentido, a obra confirma o princípio bakhtiniano de que todo enunciado se constrói em relação com outros enunciados, sendo colocado em uma cadeia discursiva contínua e dinâmica.

Ao movimentar diferentes fontes sendo elas históricas, literárias, científicas e artísticas, Assis Brasil construiu uma narrativa que ultrapassa o plano factual. Essa releitura do passado é feita por meio de relações dialógicas que se estabelecem tanto externamente, quanto internamente, na interação. Assim, o romance histórico evidencia que o passado não é algo único, mas dialogado.

Outro aspecto relevante diz respeito à distinção entre dialogismo e intertextualidade. Conforme discutido, embora haja aproximações entre os conceitos, o dialogismo se mostra mais abrangente, por envolver não apenas relações entre textos, mas, sobretudo, relações entre sujeitos e vozes.

Portanto, o romance histórico ao articular ficção e historiografia, constitui um espaço privilegiado para a manifestação das relações dialógicas. Em *Nassau: Sangue e Amor nos Trópicos*, essa articulação permite a revisitação de momentos históricos que estão recheados de relações dialógicas, mostrando que os romances deste gênero nunca são feitos de forma isolada, mas constituem uma rede de discursos já existente.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução: Paulo Bezerra. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010. 290 p.

BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do Romance I**: A estilística. Tradução: Paulo Bezerra. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2015. 256 p.

BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do Romance II**: As formas do tempo e do cronotopo. Tradução: Paulo Bezerra. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2015. 272 p.

BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do Romance III**: O romance como gênero literário. Tradução: Paulo Bezerra. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2015. 144 p.

BRASIL, Francisco de Assis Almeida. **Memória e aprendizado: entrevista concedida a Francigelda Ribeiro**. Teresina: EDUFPI, 2010.

BRASIL, Francisco de Assis Almeida. **Nassau**: Sangue e amor nos trópicos. Rio de Janeiro: Imago, 2000.

ESTEVES, Antonio Roberto**. O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)**. 1. ed. São Paulo: Unesp. 2010. 294 p.

GOMBRICH, Ernst Hans. **A história da arte.** Tradução: Álvaro Cabral. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2013. 688 p.

IHERING, Rodolpho von. **George Marcgrave: o primeiro sábio que veio estudar a natureza do Brasil - 1638 a 1644.** *Revista do Museu Paulista*, São Paulo, v. 9, p. 307-315, 1914.

LUKÁCS, György. **O romance histórico**. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011. 439 p.

MACIEL, Lucas Vinício de Carvalho. A (in)distinção entre dialogismo e intertextualidade. **Linguagem em (Dis)curso** – LemD, Tubarão, SC, v. 17, n. 1, p. 137-151, jan./abr. 2017.

NETSCHER, Pieter Marinus. **Os holandeses no Brasil: notícia histórica dos Países-Baixos e do Brasil no século XVII.** Tradução: SETTE, Mario. São Paulo: Companhia Editora. 1942.

NOGUEIRA, Manuel Thomaz Alves. **O Príncipe de Nassau (Conde João Maurício), Governador do Brasil Neerlandez**: ensaio biográfico**.** Rio de Janeiro: Laemmert & C9 livraria universal do Rio de Janeiro, 1900. 315 p.

SANTOS, Vanessa Maira Aquino. **Nas tramas da história e da ficção, uma leitura de tiradentes: poder oculto o livrou da forca, de Assis Brasil**. 2012. 138 p. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2012.

ANÁLISE DA VISUAL NOVEL ENQUANTO EVOLUÇÃO DE GÊNERO LITERÁRIO: DESENVOLVIMENTOS, ELEMENTOS DE NARRATIVA E MIDIALIDADE

Rafaela Gonçalves Oliveira
Fabian Quevedo da Rocha

INTRODUÇÃO

Originadas no Japão, mas cuja popularidade se expande para o mercado ocidental, as *visual novel* (VN) são produtos multimidiáticos ricos em texto, e que se assemelham a romances interativos, porém com a necessidade de um suporte eletrônico. Atualmente, existem aproximadamente 61.221[22] títulos, como consta o *The Visual Novel Database* (VNDB), o alto volume se dá pela facilidade e baixo custo de processo de criação.

A partir disso, esse artigo tem como objetivo configurar as VN enquanto resultado de um processo de evolução do romance enquanto gênero literário. Destarte, mobilizam-se conceitos de estrutura e criação literária, conforme propostos por Vitor Manuel Aguiar e Silva (1974) e Massaud Moisés (1975), bem como seu comportamento midiático, com base nos estudos de L. Yana L. Martinez (2021; 2024; 2025) e Herbert Marshall McLuhan (1969). Para além, observa-se as características videointerativas em relação aos textos de Sebastian Domsch (2017) e Gonzalo Frasca (1999).

A análise concentra-se em comparar os elementos presentes na estrutura do gênero romance e como eles existem e se diferem nas VN, considerando-a enquanto efeito resultante de um processo de "passagem", apontado por Van Tieghem (1931) como artifício de transporte do literário para além dos bornes literários. Nesse intuito, foram investigados os títulos *Jack Jeanne* (2021), uma *visual novel* do subgênero *Otome Game*[23], onde acompanhamos uma heroína em busca de informações sobre seu irmão entra em uma instituição de teatro para homens, fazendo com que ela oculte sua identidade biológica. Ainda, *The House in Fata Morgana* (2010) é uma narrativa ambientada em uma mansão gótica, no qual o personagem principal amnésico é guiado por uma figura enigmática denominada "a criada", explorando diversas histórias que o ajudam a reconstruir sua identidade. Por fim, a última obra que compõe o corpus é *Our Life: Beginnings & Always* (2019), uma história segmentada em quatro fases da vida, sendo elas a infância, adolescência, juventude e maturidade, nas quais o jogador desenvolve (através de escolhas) o relacionamento com um NPC que conheceu na infância. Os títulos foram selecionados levando em consideração seus diferentes níveis de interação e jogabilidade.

Para iniciarmos, apresentamos um panorama do desenvolvimento do romance, especialmente entre os séculos XVIII e XIX, destacando sua transição de forma de entretenimento popular para um gênero literário consolidado e voltado à análise social e humana. Serão também discutidos seus principais elementos narrativos e estruturais, estabelecendo as bases necessárias para, posteriormente, compreender como esses aspectos se manifestam e se transformam nas *visual novel*.

O ROMANCE

Antes de adentrarmos o terreno da *visual novel*, primeiro buscamos sintetizar nesse texto o gênero literário romance, em prol de posteriormente estabelecer com clareza as relações entre os dois. Ao traçar um panorama sobre o gênero percebemos a sua jovialidade, é apenas em meados dos

[22] https://vndb.org — Acesso em 27 de março, 2026.

[23] Jogos focados para a demografia feminina onde o objetivo central é o desenvolvimento de um relacionamento romântico entre uma protagonista e um dos personagens não-jogáveis (NPC).

séculos XVIII e XIX que o romance se torna essa forma que hoje é familiar para nós. O romance começa como um gênero do povo, da burguesia, sendo um espelho da sociedade e como colocado por Massaud Moisés (1975, p. 183) seria "ópio sedativo de uma sociedade que pensa que tempo é dinheiro". Ainda, durante seu processo de formação era julgado como uma configuração inferior de arte, uma literatura de baixo valor e prestígio.

No ensaio "A educação pela noite", Antônio Candido (1989) argumenta que, sob uma perspectiva histórica, o romance enfrentou como principal desafio a conquista de reconhecimento e legitimidade no âmbito da literatura considerada séria, processo que apenas se consolidaria no século XIX. Embora o consumo de romances tenha sido expressivo entre os séculos XVII e XVIII, o gênero era frequentemente percebido pela crítica como uma forma de entretenimento ligeiro, desprovida da nobreza associada à tradição teórica clássica e da validação proporcionada pelas normas poéticas estabelecidas. Tal condição se explica, em parte, pelo fato de que o romance não figurava nas categorias analisadas por Aristóteles, o que contribuiu para a ausência de um arcabouço normativo que lhe conferisse estatuto artístico consolidado.

Em consonância com essa perspectiva, Mikhail Bakhtin (2019) sustenta que a consolidação de um estudo estilístico sistemático do romance é relativamente tardia, ressaltando que, no contexto do Classicismo, entre os séculos XVII e XVIII, o gênero não era reconhecido como uma forma poética autônoma. Tal condição de marginalidade crítica evidencia os entraves iniciais enfrentados pelo romance em seu processo de legitimação no interior do campo literário.

Por fim, Vitor Manuel de Aguiar e Silva (1974) analisa os desdobramentos históricos desse percurso, argumentando que o romance, ao longo dos últimos séculos, sobretudo a partir do século XIX, consolidou-se como a mais relevante e complexa forma de expressão literária da modernidade. Segundo o autor, o gênero evoluiu de uma narrativa predominantemente voltada ao entretenimento, desprovida de maiores ambições estéticas ou intelectuais, para uma forma multifacetada, apta a abarcar a investigação da subjetividade humana, a análise das relações sociais, a reflexão filosófica e ainda funções de caráter documental e crítico.

Para além das complexidades inerentes ao gênero romanesco, cumpre destacar que sua dimensão de entretenimento não se dissocia de suas finalidades, sendo recorrente, na tradição crítica, a distinção entre o romance de valor literário e aquele voltado prioritariamente ao consumo lúdico. Ainda assim, o presente texto delimita-se à sistematização dos elementos estruturais que emergem do gênero, bem como à análise das transformações que o atravessam e possibilitam o surgimento de novas formas narrativas. Nesse sentido, propõe-se uma síntese dos principais componentes da narrativa, iniciando-se pela personagem.

De acordo com Moisés (1975, p.227), as personagens de romance podem ser compreendidas como entidades que simulam a condição humana no interior da narrativa, vivenciando conflitos e situações como se fossem seres reais. Entretanto, por se constituírem como construções discursivas, isto é, representações verbais que operam no plano da sugestão e da ilusão, recebem a denominação de personagens, distinguindo-se, assim, dos indivíduos empíricos.

Ainda no que tange à configuração das personagens, Aguiar e Silva (1974, p.30) argumenta que o romance tradicionalmente organiza seu sistema actancial em torno de um herói, entendido como protagonista, e de personagens secundárias que com ele interagem. O autor observa que, em muitos casos, a identificação do herói se dá de forma explícita nas páginas iniciais da obra; contudo, em narrativas mais complexas, tal distinção pode tornar-se menos evidente, variando conforme as múltiplas leituras possíveis. Ademais, ressalta que a noção de herói está profundamente condicionada pelos códigos culturais, éticos e ideológicos de uma determinada época e sociedade.

Destarte, as personagens configuram-se como eixo estruturante da narrativa, em torno do qual se articulam os conflitos, os desenvolvimentos e os desfechos. Para além de suas classificações funcionais, como protagonista, antagonista ou coadjuvante, distinguem-se também quanto à sua densidade psicológica, podendo assumir formas planas, caracterizadas por uma construção unidimensional, ou redondas, marcadas por complexidade, dinamismo e capacidade de transformação ao longo da narrativa.

No que concerne ao tempo, este se apresenta como uma instância maleável, subordinada às intenções estéticas e dramáticas do autor. Conforme assinala Moisés (1975, p.196), o romance permite a dilatação ou a compressão temporal, possibilitando que extensos períodos da vida das personagens sejam percorridos em um curto intervalo de leitura. O romancista, nesse sentido, atua como uma espécie de demiurgo, organizando o tempo narrativo de acordo com as necessidades internas da obra, de modo a conferir verossimilhança e densidade à experiência ficcional.

Ademais, o tempo romanesco desdobra-se em diferentes modalidades, podendo manifestar-se como tempo cronológico, vinculado às convenções mensuráveis como dias, meses e anos, ou como tempo psicológico, no qual se privilegia a dimensão subjetiva da experiência, acompanhando os fluxos de consciência, as emoções e os processos reflexivos das personagens.

Outro elemento fundamental da narrativa é o espaço, entendido como o plano em que os acontecimentos se desenrolam. Cândida Vilares Gancho (2002, p. 27) estabelece uma distinção relevante entre espaço e ambiente, sendo o primeiro associado ao lugar físico propriamente dito, enquanto o segundo engloba dimensões de ordem psicológica, social e econômica, ampliando o alcance interpretativo da narrativa.

No que diz respeito ao narrador, Aguiar e Silva (1974, p.26) o define como a instância responsável pela produção do discurso narrativo, não devendo ser confundido com o autor empírico, uma vez que se trata de uma entidade ficcional, assim como as demais personagens. Trata-se de um componente nuclear da narrativa, pois é ele quem organiza a sequência dos acontecimentos, estabelece a perspectiva e atribui tonalidade ao relato. Quanto à sua classificação, Gancho (2002, p. 31) indica que o narrador pode ser identificado, de maneira geral, a partir do uso da primeira ou da terceira pessoa, correspondendo, respectivamente, a posições internas ou externas à diegese.

No interior desse tempo e espaço, e em estreita relação com a configuração das personagens e suas interações, dispõem-se os acontecimentos que constituem o enredo. Segundo Aguiar e Silva (1974, p.41), tais acontecimentos são organizados em uma ordem sequencial e apresentados por meio

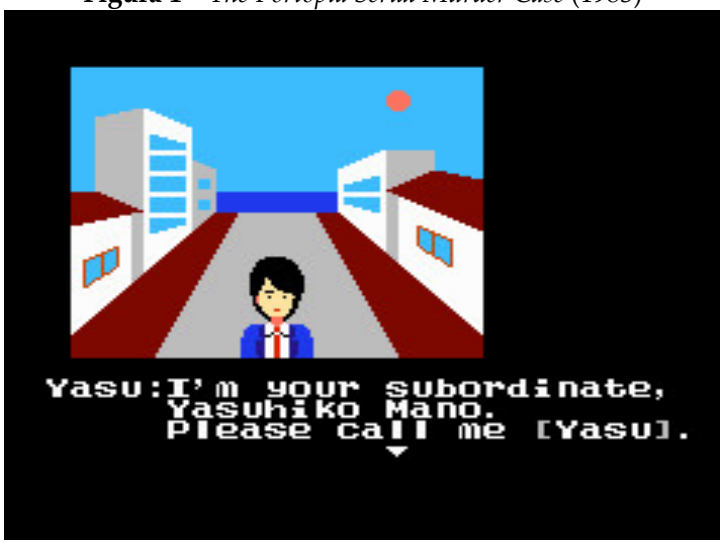
de técnicas narrativas variadas, compondo a estrutura da narrativa. O enredo, portanto, configura-se como o arcabouço organizador da obra, responsável por articular os eventos de modo coerente. Nessa perspectiva, Gancho (2002) ressalta que a verossimilhança constitui um princípio fundamental, sendo compreendida como a lógica interna que confere credibilidade ao texto ficcional.

Uma vez estabelecidos esses fundamentos teóricos acerca do romance, torna-se possível introduzir o segundo gênero que serve de base para este estudo, a *visual novel*, cuja análise se beneficiará diretamente das categorias aqui delineadas.

A VISUAL NOVEL

A *visual novel* (VN) se origina em meados dos anos 80 com o título *The Portopia Serial Murder Case* (1983), embora o termo tenha sido formalizado nos anos 90 com a série de jogos da desenvolvedora *Leaf*, iniciada com *Shizuku* (1996). Desde sua criação, a afinidade com o texto literário era significativa, pois possuía uma densidade de texto pouco antes vista em outros jogos.

Figura 1 – *The Portopia Serial Murder Case* (1983)



Fonte: https://vndb.org/v4511

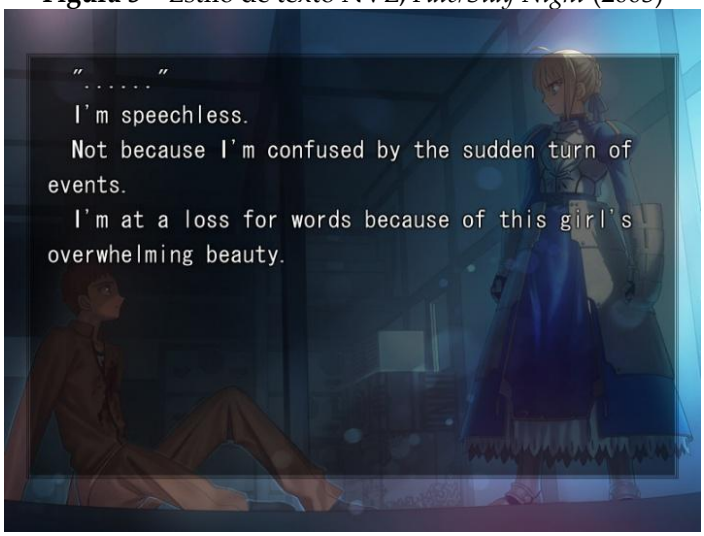
Figura 2 – *Shizuku* (1996)



Fonte: https://vndb.org/v235

Ao analisarmos a estrutura das *visual novel*, observamos a constituição de uma arquitetura multissetorial. Nesse sentido, assim como ocorre ao romance literário, identificam-se elementos estruturais que se fazem invariavelmente presentes em qualquer obra do gênero, ainda que sujeitos a variações decorrentes tanto de escolhas estéticas quanto de condicionantes ligados aos processos e custos de produção. Primeiramente, temos o cenário, esse é habitado por personagens os quais podem ser estáticos ou animados e cujas expressões e poses variam em correspondência a narrativa e ao diálogo. Em seguida, podemos examinar a interface textual, a qual se apresenta, de modo geral, sob duas configurações predominantes. A primeira corresponde ao formato NVL, caracterizado pela ocupação integral da tela com o texto narrativo, recurso mais recorrente em obras de caráter mais antigo. A segunda refere-se ao formato ADV, no qual o conteúdo verbal é disposto em uma caixa de texto localizada, via de regra, na porção inferior da tela, configuração está amplamente difundida nas produções contemporâneas.

Figura 3 – Estilo de texto NVL; *Fate/Stay Night* (2003)



Fonte: https://vndb.org/v11

Figura 4 – Estilo de texto ADV; *Cupid Parasite* (2020)

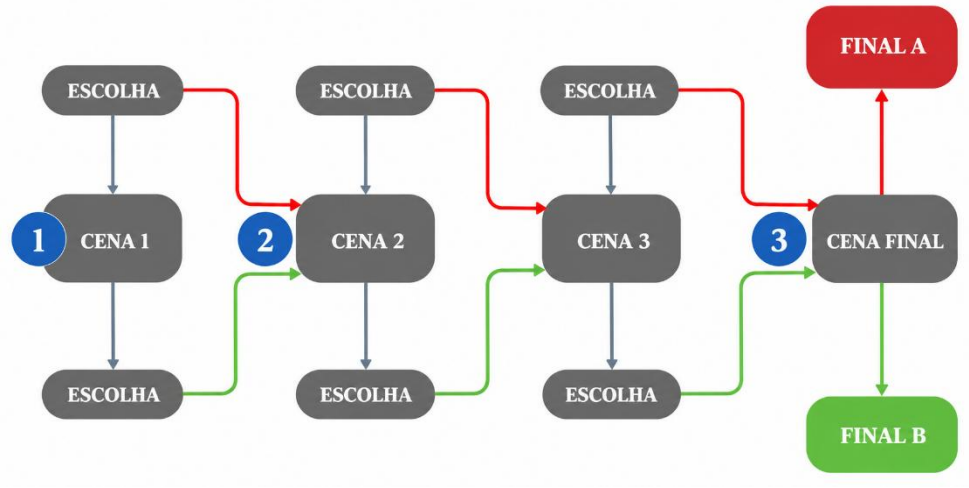


Fonte: https://ifi.games/cupid-parasite/gallery/

A imersão é reforçada por trilha sonora, som ambiente e, ocasionalmente, dublagem. Além disso, o maior diferencial da VN reside na agência do jogador: o sistema de escolhas permite moldar o

enredo da trama através do *branching* (ramificação), resultando em múltiplos desfechos baseados nas decisões tomadas.

Figura 5 – Estrutura de *branching*



Fonte: autores.

A imagem apresentada acima constitui uma representação esquemática simplificada do funcionamento do *branching* na *visual novel*. Cumpre salientar que, em títulos de maior duração, os quais tendem a configurar o padrão dominante no mercado, tal estrutura adquire um grau de complexidade exponencialmente mais elevado. Nesse contexto, a numeração proposta explicita a lógica operacional do sistema: na etapa inicial, deparamo-nos com uma cena introdutória na qual se estabelecem as primeiras escolhas, responsáveis por direcionar o percurso do usuário; em um segundo momento, tais decisões produzem desdobramentos perceptíveis, seja no plano diegético, por meio de reações narrativas, seja em nível sistêmico, por intermédio de mecanismos de pontuação, explícitos ou implícitos; por fim, esses elementos convergem para um resultado apresentado ao término da experiência, que pode assumir a forma de desfechos variados, não necessariamente restritos a uma lógica dicotômica entre êxito e fracasso.

No que concerne à composição estrutural da *visual novel*, cumpre ainda destacar a presença das chamadas CGs *(Computer Graphics*), isto é, ilustrações em tela cheia associadas a momentos de maior relevância narrativa. Diferentemente da configuração convencional, baseada na sobreposição de sprites sobre um cenário estático, tais imagens operam como recursos de ênfase estética e dramática, conferindo maior dinamismo à obra ao interromper, de maneira pontual, a organização visual típica do gênero.

Figura 6 – CG; *Clannad* (2004)



Fonte: https://store.steampowered.com/app/324160/CLANNAD/

No desenvolvimento de uma *visual novel*, é comum o uso de *engines* como Ren'Py ou TyranoBuilder, que simplificam o processo de criação e permitindo a criação de obras com baixo ou nenhum custo de produção. Além disso, observa-se um crescente no hibridismo de gêneros, pois cada vez mais mecânicas das VNs são integradas a outros estilos de jogos. Há diversas maneiras de interpretar esse fenômeno. Primeiramente, como reflexo da crescente popularidade do gênero no Ocidente e pela facilidade de produção, o que a torna extremamente receptiva a programadores iniciantes. Por fim, pensando nos aspectos temáticos as VNs são frequentemente associadas a narrativas românticas[24] e aos *dating sims* (simuladores de encontro/romance), elementos que hoje mostram-se em outros tipos de jogos, como por exemplo nos J-RPGs (*japanese role-playing games*).

EVOLUÇÃO, NARRATIVA E MIDIALIDADE

Na *visual novel* (VN), o leitor precisa agir, pois é necessário decidir, escolher, repetir para que a narrativa se realize. Essa agência produz uma forma de autoria compartilhada: o jogador-leitor atua como coautor do enredo. Entretanto, a interatividade não rompe o vínculo com a literatura: como no romance, há estrutura, ritmo, tempo, além de outros elementos narrativos – apenas distribuídos em uma lógica de escolha e retorno.

Assim, o jogo torna-se texto, e o texto, jogo: uma síntese de estética literária e experiência interativa. Apesar do usuário ser capaz de interagir com um mundo visível, a imaginação não é descartada, pois há ações que são apenas descritas no texto, enquanto vemos a reação dos personagens, ou só o ambiente em que está ocorrendo, ou ainda em alguns casos apenas uma tela preta como o texto em evidência. Logo, o texto literário não é substituído, mas incorporado à experiência multimodal. O leitor interage com uma materialidade textual viva, que responde a suas ações, dentro das limitações do *software*.

Os debates sobre gêneros, como os realizados por Benedetto Croce (1937) e Massaud Moisés (1975), revelam que os gêneros literários são formas móveis e adaptáveis. Dessarte, o ficcionista em

[24] O romance aqui se trata de temática e não do gênero literário.

ambos os gêneros pode passar por um processo semelhante de construção da narrativa. Moisés (1975) sintetiza esse processo de tal forma:

Figura 7 – Arquitetura do microcosmo



Fonte: autores.

O processo de criação narrativa exige que o ficcionista selecione e reelabore elementos provenientes de um determinado cosmo, reconfigurando-os em um microcosmo ficcional, seja este materializado no romance ou na VN. No âmbito específico das *visual novel*, observamos que esse processo construtivo se desdobra em etapas adicionais que ampliam e complexificam a experiência narrativa, incorporando múltiplas camadas sensoriais. Entre essas, destacam-se elementos fundamentais, como a direção artística e o design visual, bem como recursos complementares, a exemplo de animações, trilhas sonoras, ambientação acústica, dublagem e efeitos sonoros, os quais contribuem para a intensificação da imersão e para o enriquecimento expressivo da obra.

Figura 8 – Composição da *visual novel*



Fonte: Jack Jeanne, Broccoli, 2021.

A figura em questão permite-nos compreender a articulação entre os diferentes elementos constitutivos da narrativa nas *visual novel*, evidenciando como sua integração contribui para a densificação do enredo e para a constituição de múltiplas camadas interpretativas. Tal configuração possibilita ao usuário, concebido aqui como um sujeito híbrido entre jogador e leitor, uma experiência imersiva que se distingue significativamente daquela proporcionada pelo livro impresso. Nesse sentido, observamos que o texto literário tradicional se organiza, em geral, sob o signo da linearidade e da progressão cronológica, conduzindo o leitor por uma sequência estruturada de início, meio e fim. Em contraste, nas *visual novel*, verificamos a emergência de uma lógica multilinear, marcada por ramificações narrativas que modulam os desfechos em função das escolhas realizadas pelo jogador-leitor.

Ademais, ao incorporar a dimensão interativa própria do videogame, esse tipo de obra amplia as possibilidades expressivas da narrativa e, nessa perspectiva, a interatividade configura-se como uma condição indispensável à experiência. Conforme argumenta L. Yana L. Martinez (2021), essa interação permite ao usuário vivenciar a narrativa por meio de diferentes estímulos:

> O videogame agrega (...) a interação. Agrega a possibilidade da expressão do "homo ludens" (cf. HUIZINGA, 2019). Nele, a interatividade se expressa como uma conditio *sine qua non*. O usuário tem o poder de manipular a mídia, não o poder de imaginar, como na literatura, mas o poder de se aventurar nela, recebendo estímulos sonoros e visuais, como no cinema e sem, obrigatoriamente, ser guiado pela lente de uma câmera que escolhe o que deve e quando deve ser informado (Martínez, 2021, p. 31).

Segundo Martinez (2024), as engenharias da interatividade configuram-se como propriedades recorrentes das chamadas mídias de terceira dimensão, podendo ser compreendidas a partir de uma distinção entre diferentes regimes midiáticos. A teórica argumenta que, na literatura, o leitor se engaja primordialmente em um processo imaginativo, elaborando mentalmente a narrativa a partir de indícios fornecidos pelo autor, o que caracteriza uma mídia de primeira dimensão. No cinema, por sua vez, a experiência do espectador é mediada por uma construção audiovisual previamente organizada, situando-se no âmbito das mídias de segunda dimensão. Já nos videogames, destaca-se a possibilidade de controle e intervenção no ambiente digital, permitindo ao usuário influenciar o desenvolvimento da narrativa, o que define as mídias de terceira dimensão.

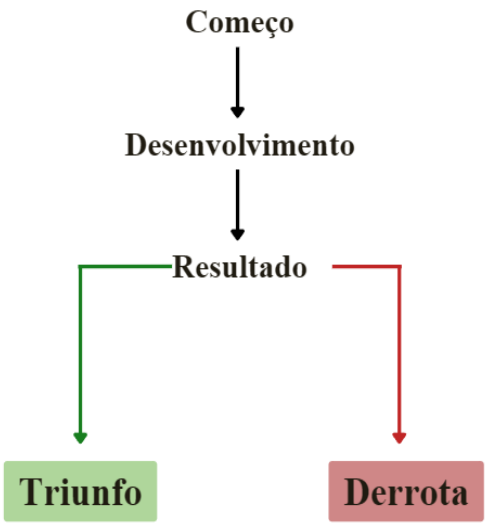
A agência do usuário, nesse cenário, encontra-se intrinsecamente vinculada ao suporte eletrônico, que se apresenta como condição essencial para o desenvolvimento da narrativa interativa e como uma propriedade estrutural da própria mídia. Nessa direção, Marshall McLuhan (1964) sustenta que cada mídia reconfigura as formas de percepção humana, por serem dela criação e expressão. Ainda que se possa estabelecer uma aproximação com os chamados livros interativos ou livros-jogo, nos quais o leitor seleciona percursos por meio da escolha de páginas, Martinez (2021) esclarece que tais formatos permanecem no domínio das mídias de primeira dimensão, uma vez que seu suporte, seja físico ou digital, não altera substancialmente sua lógica estrutural. Diferentemente disso, nas *visual novel*, não há a obrigatoriedade de uma progressão cronológica linear. Adicionalmente, Martinez (2025) destaca que a palavra desempenha funções distintas conforme o meio

em que se insere. Nos ambientes videointerativos, ela se articula com falas, legendas e outros recursos multimodais; no cinema, manifesta-se predominantemente por meio do discurso oral das personagens; já no romance, assume o papel central de mobilizar a imaginação do leitor e de estruturar a experiência narrativa.

Dessa forma, delimitamos que a *visual novel* não pode ser compreendida como um livro interativo, uma vez que sua existência depende de um suporte eletrônico específico, como consoles ou computadores, e de um usuário que opera simultaneamente como jogador e leitor. Assim, considerando que as novas mídias se configuram como digitais, conforme postulam Jay David Bolter e Richard Grusin (1999), propomos que a noção de mídia de terceira dimensão é indissociável do ambiente digital que a sustenta.

Por fim, a fundamentação teórica é ampliada com as contribuições da ludologia, notadamente a partir de Gonzalo Frasca (1999) e Sebastian Domsch (2017). Frasca (1999) compreende o *ludus* como uma forma específica de atividade lúdica estruturada por regras que definem condições de vitória e derrota, configurando-se como um sistema formal passível de transmissão entre jogadores. Ademais, o autor argumenta que o jogo se organiza em etapas distintas, envolvendo a definição e aceitação prévia das regras, o desenvolvimento da experiência lúdica propriamente dita e, por fim, a determinação de um resultado, no qual se estabelecem vencedores e/ou perdedores conforme os critérios estipulados. O pensamento de Frasca pode ser ilustrado com o auxílio da imagem abaixo:

Figura 9 – Esquema do *ludus*



Fonte: autores.

É perceptível que o conceito de *triunfo* e *derrota* em uma VN funciona de maneira distinta. Enquanto em outros gêneros de videogame o erro pode levar a um *game over* (fim de jogo) precoce, a VN tem a possibilidade de processar gradualmente as escolhas erradas, mostrando o resultado decorrente dessas apenas depois de um longo desenvolvimento narrativo. Ademais, a existência de

múltiplos finais sejam eles independentes ou decorrentes um do outro instiga o usuário a revisitar um mesmo título diversas vezes.

Ao estabelecer a escolha como núcleo da VN, é perceptível sua conexão com o diálogo, elemento motor da narrativa. Sendo através das interações que o jogador-leitor constrói vínculo com as personagens, o que o compele a refletir sobre cada decisão tomada. Essa forma de diálogo é definida por Domsch como comunicação diegética, aquela que "ocorre dentro do próprio mundo fictício proposto pelo jogo" (Domsch, 2017, pg. 254, tradução nossa). Além disso, o teórico estabelece que a comunicação voltada ao jogador, como exemplo as confirmações em um "menu" seria a comunicação lúdica. Ainda sobre as ramificações do diálogo explica que "o apelo das estruturas de diálogo ramificadas reside na sensação de autonomia que proporcionam ao jogador; a desvantagem é que o jogador pode rapidamente cometer erros ou deixar passar informações importantes" (Domsch, 2017, p.261, tradução nossa).

A VN permite que o usuário pondere sobre suas interações e analise as reações das personagens a diferentes comportamentos enquanto busca prever o melhor resultado para cada escolha. Por esse motivo que muitos títulos oferecem funcionalidades como o *log* de diálogos, indicadores de afinidade e seleção de capítulos. Tais ferramentas permitem que o jogador-leitor experiencie a narrativa em sua totalidade, conduzindo a trama conforme sua preferência, isso dentro dos limites da obra.

Com base nos fundamentos teóricos apresentados, procedemos, a seguir, à análise prática do *corpus* deste artigo.

ANÁLISE

Esta seção não pretende oferecer um resumo das obras ou aprofundar em nuances simbólicas. Propomos aqui uma análise dos elementos narrativos, da estrutura do jogo e da interação do usuário com a obra. Destacamos que, embora todos os títulos apresentem personagens, enredo, ambiente, narrador e narratário, entre outros., o foco consistirá em apontar as manifestações desses componentes em cada título selecionado.

The House in Fata Morgana (2010) apresenta uma narrativa em terceira pessoa, segmentada em capítulos – portas que devem ser adentradas –, nos quais o protagonista vivencia diversas histórias dentro de uma mansão "amaldiçoada". A progressão converge para a porta final, onde se iniciam os últimos arcos da obra. O jogo conta com oito desfechos, dos quais apenas um é o "final verdadeiro" (*true end*). Os demais configuram-se como finais antecipados ou ruins. Adicionalmente, a obra inclui finais "0" ou "*dead end*" que são causados por escolhas erradas, levando ao *game over* imediato. A interação do usuário ocorre por meio de escolhas, algumas das quais são cronometradas, exigindo do usuário uma resposta dentro de um tempo limite determinado.

Figura 10 – Lista de finais



Fonte: The House in Fata Morgana, NOVECT, 2010.

O título distancia-se da estética convencional anime comumente presente nas *visual novel*. Além disso, a obra não emprega dublagem para os personagens, mas é composta por efeitos sonoros e trilha sonora cujas letras são, em sua maioria, interpretadas em português brasileiro por uma cantora japonesa. Por fim, para a criação do cenário foram utilizadas fotografias sobrepostas com filtros.

Figura 11 – Cenário



Fonte: The House in Fata Morgana, NOVECT, 2010.

Em *Our Life: Beginnings & Always* (2019), o usuário dispõe da liberdade para customizar a personagem protagonista, tanto em termos de gênero, aparência quanto de personalidade. Essa *visual novel* ocidental utiliza um sistema de escolhas que moldam os vínculos com os personagens não jogáveis (NPCs), permitindo que o jogador-leitor opine nas emoções e pensamentos do seu avatar.

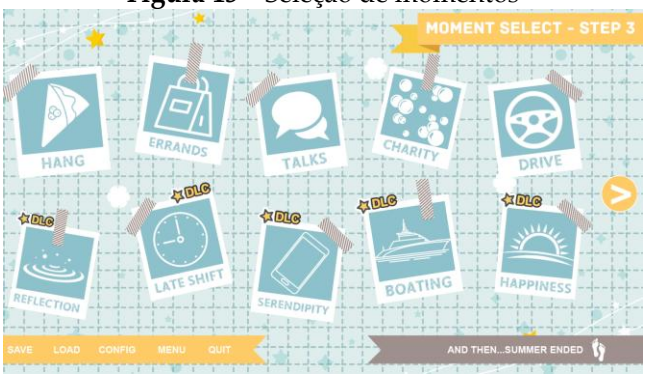
Figura 12 – Criação de personagem



Fonte: Our Life: Beginnings & Always, GB Patch Games, 2019.

Ainda, a narrativa é estruturada em "momentos"[25] (que funcionam como subcapítulos) distribuídos por três fases da vida: infância, adolescência e juventude. Embora a trama apresente uma progressão aparentemente linear, o foco reside na contabilização de pequenas escolhas, fazendo com que o desfecho seja o somatório dessas interações graduais, priorizando uma experiência acolhedora onde não existem caminhos que levem a um *game over* ou final ruim.

Figura 13 – Seleção de momentos



Fonte: Our Life: Beginnings & Always, GB Patch Games, 2019.

Por último, *Jack Jeanne* (2021) transcende a estrutura convencional da VN ao integrar minijogos que impactam diretamente o desenvolvimento e o desfecho narrativo como um *raising sim*[26], onde o usuário deve gerenciar diversas atividades para elevar status correspondentes a rota desejada. Esse tipo de sistema exige o equilíbrio entre produtividade e descanso, sob risco de penalidades ao desempenho da personagem. Ademais, o título apresenta dois formatos de jogos rítmicos, acompanhado de animações em 2D ou 3D, que equivalem a apresentações de canto e dança (dentro da narrativa), respectivamente. Essa VN possui seis rotas principais, cada uma com três categorias de finais (*best*, *good* e *normal end*), além de uma rota especial que apresenta todos os anteriores e um *bad end*.

[25] O usuário pode optar por pular os "momentos" e voltar para a narrativa principal.
[26] Jogos de simulação focado no desenvolvimento e crescimento de um personagem ao longo de um período determinado além de contabilizar atributos.

Figura 14 – Jogo de rítmo



Fonte: Jack Jeanne, Broccoli, 2021.

CONCLUSÃO

As *visual novel* demonstram que a literatura não constitui um conjunto de formas estáticas, mas um campo dinâmico, em constante processo de transformação e remidiação. Ao articular elementos do romance com estruturas interativas próprias dos videogames, esse gênero evidencia que a narrativa literária pode se reorganizar sem perder sua essência, adaptando-se a novos suportes e regimes midiáticos. Nesse sentido, é possível compreender as *visual novel* como uma evolução digital do romance literário, na medida em que preservam seus fundamentos narrativos ao mesmo tempo em que os expandem por meio de recursos interativos e multimodais.

A noção de autoria é tensionada e expandida, uma vez que o jogador-leitor assume uma posição ativa na construção do enredo, operando como coautor da experiência narrativa. Tal configuração não implica a dissolução do literário, mas sua reconfiguração em uma lógica multilinear, na qual o texto se integra a componentes visuais, sonoros e interativos, constituindo uma experiência multimodal e imersiva. Assim, a palavra não perde centralidade, mas passa a atuar em articulação com outras linguagens, ampliando seu potencial expressivo.

Além disso, ao incorporar as engenharias da interatividade e os princípios do *ludus*, as *visual novel* introduzem novas formas de engajamento narrativo, baseadas na escolha, na repetição e na exploração de múltiplos desfechos. Esse modelo rompe com a linearidade tradicional do romance, propondo uma temporalidade ramificada e uma experiência que se constrói na relação entre sistema e usuário, dentro das possibilidades e limites do suporte digital.

Dessa forma, VNs não podem ser reduzidas a livros interativos, pois sua existência depende de uma materialidade tecnológica específica que redefine as formas de percepção, interação e construção de sentido. Elas se configuram, portanto, como expressões paradigmáticas das mídias de terceira dimensão, nas quais a narrativa se realiza plenamente apenas por meio da ação do usuário.

Por fim, compreende-se que a literatura contemporânea, ao atravessar diferentes mídias, não apenas se expande, mas também se reinventa. A VN, nesse sentido, configura-se simultaneamente como herdeira do romance e como um espaço experimental que projeta novas possibilidades para o fazer literário, reafirmando a potência da narrativa em dialogar com as transformações tecnológicas e culturais do seu tempo.

REFERÊNCIAS

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. **A Estrutura do Romance**. Coimbra: Livraria Almedina, 1974.

ALLEN, Gay Wilson Allen; CLARK, Harry Hayden. **Literary Criticism**: Pope to Croce. Detroit: Wayne Books, 1962.

BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance III**: o romance como gênero literário. São Paulo: Editora 34, 2019.

BOLTER, Jay David; GRUSIN, Richard. **Remediation**: understanding new media. Cambridge: The MIT Press, 2000.

CANDIDO, Antônio. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.

CARVALHAL, Tânia Franco. **O próprio e o alheio.** São Leopoldo: Unissinos, 2002.

CLANNAD. Japão: Key, 2004. 1 jogo eletrônico.

CUPID Parasite. Japão: Idea Factory Co., Ltd., 2020. 1 jogo eletrônico.

DOMSCH, Sebastian. **Dialogue in video games**. [S. l.]: John Benjamins Publishing Company, 2017.

FATE/STAY night. Japão: TYPE-MOON, 2003. 1 jogo eletrônico.

FRASCA, Gonzalo. **LUDOLOGY MEETS NARRATOLOGY:** Similitude and diferences between (video)games and narrative, 1999. Disponível em: http://www.ludology.org/articles/ludology.htm. Acesso em: 3 de Outubro 2025.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Ática, 1991.

JACK Jeanne. Japão: BROCCOLI Co., Ltd., 2021. 1 jogo eletrônico.

MARTINEZ, L. Yana L. **As dimensões midiáticas e a transmidialidade:** os comportamentos de literatura, cinema e videogame, considerando aspectos de estrutura/sequência, tempo, espaço/visibilidade e a convergência entre as mídias. 2021. Tese (Doutorado em Estudos de Literatura) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade de Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2021

MARTINEZ, L. Yana L. Media dimensions: comparing storytelling across literature, cinema and videogame. **European journal of literature, language and linguistic studies**, v. 8, n. 1, 2024. Disponível em: https://tinyurl.com/y499txd7.

MARTINEZ, L. Yana L. Transmídia storytelling: midialidade, crescimento, narrativa e o storytelling de um herói através das mídias. **Terra Roxa**. v. 45, n. 1, 2025. Disponível em: https://l1nq.com/f9ks9kr.

MCLUHAN, Herbert Marshall. **Understanding media:** the extensions of man. Berkeley: Gingko Press, 2013.

MOISÉS, Massaud. **A criação Literária.** 7. ed. rev. São Paulo: EDUSP, 1975.

OUR Life: Beginnings & Always. [*S. l.*]: GB Patch Games, 2019. 1 jogo eletrônico.

SHIZUKU. Japão: Leaf, 1996. 1 jogo eletrônico.

THE HOUSE in Fata Morgana. Japão: NOVECT, 2010. 1 jogo eletrônico.

THE PORTOPIA Serial Murder Case. Japão: Enix, 1983. 1 jogo eletrônico.

VAN TIEGHEM, P. **La littérature comparée**. Paris: Col. A. Colin, 1931.

ANTÍGONA: UMA VOZ DISSONANTE CONTRA A AUTOCRACIA

Júlia Graziela da Silva dos Santos
Wagner Corsino Enedino

INTRODUÇÃO

O objetivo geral deste estudo é examinar a figura de Antígona como o elemento central da tragédia, identificando como o seu discurso se materializa em atos de liberdade política. Como objetivos específicos, pretende-se: descrever as estruturas do enredo e o contexto autocrático em Tebas, analisar as concepções de tirania e resistência em diálogo com a obra de Sófocles e, por fim, observar como a recepção histórica de Antígona contribui para a leitura da personagem como figura de enfrentamento ao poder autocrático. A hipótese levantada é que a ação de Antígona, por meio de um levantamento histórico de sua recepção, pode transcender o erro trágico tradicional, constituindo uma afirmação de pluralidade que utiliza a linguagem e o rito como ferramentas de combate à desumanização imposta pelo tirano.

A justificativa para este estudo reside na perenidade do texto sofocliano como lente para compreender crises políticas contemporâneas e o silenciamento de vozes dissidentes em regimes de exceção. Metodologicamente, a pesquisa é de natureza qualitativa e bibliográfica, fundamentada no método do anacronismo controlado. A fundamentação teórica ancora-se em autores, como Jaa Torrano e Newton Bignotto, permitindo um tensionamento produtivo entre a Antiguidade Clássica e a Filosofia Política Contemporânea.

Neste artigo, propõe-se apresentar as estruturas e o enredo da tragédia grega *Antígona*, de Sófocles, a partir da tradução de Jaa Torrano. Para tanto, a partir dessa tradução, será construída a análise sobre o contexto autocrático.

ANTÍGONA, O ENREDO

> Boa noite. Bem-vindos. Estamos na Grécia, onde nasceu Sófocles, na cidade de Colono, há 2.500 anos. Mas parece que foi ontem.
>
> Andrea Beltrão, *Antígona, ela está entre nós*

A tragédia *Antígona*, de Sófocles, é composta pelos personagens: Antígona; Ismena; Coro de Anciãos Tebanos; Creonte; Guarda; Hémon; Tirésias; Primeiro mensageiro; Eurídice e Segundo Mensageiro. Em sua trajetória, Antígona indaga Ismena sobre o édito de Creonte, que determinava honras fúnebres a Etéocles e interditava o sepultamento de Polinices. O conflito se instala porque os dois irmãos, filhos de Édipo e de Jocasta, haviam morrido em combate pelo trono de Tebas, e Creonte, ao assumir o poder, estabelece distinção política entre os mortos. Tal fato verifica-se na passagem:

> ANTÍGONA- Ó tu, comum fraterna cabeça de Ismena, sabes qual dos males provindos de Édipo que Zeus não cumprirá em nossas vidas? Nenhuma aflição nem nenhuma erronia nem ignomínia nem desonra há que não tenha eu visto entre os teus e meus males. E agora há pouco, aliás, o que se propala proclamando pelo estratego a toda a urbe? Já ouviste algo? Ou ainda não sabes que os males dos inimigos alcançam os amigos?
> ISMENA- Nenhuma notícia, Antígona, de amigos me veio nem doce nem dolorosa desde que ambas perdemos ambos os irmãos mortos no mesmo dia por mútua mão. Depois que partiu a tropa dos argivos nesta última noite, não soube de nada que me tornasse a sorte melhor ou pior. (Sófocles, 2022, p. 49).

O fragmento mostra o conflito entre os irmãos de Antígona e de Ismena, Etéocles e Polinices, também filhos do incesto entre Édipo e Jocasta. Os irmãos se entrematam por causa do trono de Tebas. Eles haviam acordado que, cada um governaria por um ano após a morte de Édipo. Findado esse um ano, Etéocles não cede o trono a Polinices que, por sua vez, convoca um exército para invadir Tebas, a fim de tomar o poder, mas tiram a vida um do outro e, dessa forma, Creonte assume o poder. No texto de Sófocles, não aparece essa indicação, de modo que isso fica claro a partir de leituras de outras tragédias de Sófocles e de Ésquilo, em que se sabe desse conflito entre os irmãos, assim como da morte de Édipo, em Colono.

Nota-se, ainda, que o conflito é permeado de uma intenção de ação da personagem Antígona, que deseja enterrar o irmão Polinices, contrariando o decreto de Creonte. Antígona pergunta à Ismena se ela vai ajudar a enterrar o irmão, recebendo uma recusa. Diante disso, ou seja, da recusa de Ismena para ajudar a enterrar o irmão, Antígona lhe diz que mesmo que ela mude de ideia não aceitará sua ajuda. Na cena seguinte, acontece o párodo, em que o coro exorta a vitória de Tebas e questiona o motivo pelo qual Creonte os convoca. Ele anuncia que é o novo rei de Tebas, justificando:

> CREONTE- [...] Então quando por dupla morte num só dia pereceram golpeantes e golpeados com a poluência de seu próprio braço, eu detenho todos os poderes e o trono pela proximidade familiar dos finados. De todo varão é impossível conhecer a alma, sentimento e saber, antes que se mostre na prova do poder e das leis. A meu ver, quem no governo da urbe não se ligar às melhores deliberações, mas por medo de manter a boca fechada, penso agora e outrora que seja o pior; e quem julga o amigo mais importante que a pátria, não tem valor para mim. (Sófocles, 2022, p. 65).

Ora, mesmo com a sentença de morte para quem enterrasse o corpo de Polinices, um Guarda anuncia a Creonte sobre o sepultamento do corpo. Creonte se revolta com a notícia, questionando: "Que dizes? De quem seria essa audácia?" (Sófocles, 2022, p. 72). Nesse momento, então, o Coro diz a Creonte que poderia ser por obra divina tal libação ao corpo do morto. Creonte, demonstrando os traços tirânicos, refuta o Coro e diz que os Deuses jamais honrariam quem é mau e, dessa forma, ele acusa o Guarda de ser mercenário e ter se vendido.

Creonte, cego por sua tirania, acusa o Guarda ameaçando que, caso ele não encontre o responsável, será tido como o autor. Assim, no primeiro estásimo, o Coro, composto pelos cidadãos mais abastados de Tebas, faz um prenúncio sobre o homem, explanando que ele domina tudo, menos sua condição de mortal.

Em seguida, o Coro anuncia algo que escapa à normalidade:

> CORO- Ante este numinoso portento hesito. Ao vê-la, como negar ser ela a jovem Antígona? Ó infausta do infausto pai Édipo, por quê? Não te conduzem desobediente às leis do rei surpreendida na demência?
> GUARDA- Esta é aquela que executou a façanha, presa ao sepultar. Mas onde Creonte? (Sófocles, 2022, p. 83).

No entanto, Creonte ainda tem alguma dúvida de que seja Antígona, a princípio, e interroga o Guarda, perguntando-lhe se ele sabe do que fala e se ela realmente foi presa em flagrante, pois ele

duvida, talvez pelos laços sanguíneos que tem com Antígona. O Guarda, porém, lhe diz em detalhes como surpreendeu Antígona, que ela foi pega com o jarro de bronze fazendo as três libações e não negou nada. Creonte, então, interroga Antígona, que, em seguida, afirma que Creonte desrespeita as leis divinas e que elas têm mais força que qualquer lei humana, e o Coro admira sua obstinação, afirmando "[...] a criatura dura de duro pai da filha: não sabe ceder aos males. (Sófocles, 2022, p. 89)

Em resposta, Creonte, em um ataque de fúria, demonstra traços de soberba e tirania, de modo que Antígona e Creonte entram em um embate, que finaliza com Antígona afirmando ser a favor do amor, enquanto Creonte afirma que se ela deseja amar, "[...] ama-os lá embaixo!". (Sófocles, 2022, p. 95). Ele acrescenta, ainda, que uma mulher jamais governará enquanto ele viver. O texto de Sófocles, então, reafirma a todo momento a forma como exerce sua tirania e sua perspectiva sobre a figura feminina. Após o anúncio da chegada de Ismena, pelo Coro, Creonte a chama de traidora da própria casa, acusando-a de subverter o trono e coadunar com a irmã Antígona, o que reforça essa perspectiva.

Antígona nega que Ismena a tenha auxiliado e reafirma a diferença entre as escolhas das duas irmãs. Ismena escolhe permanecer viva, enquanto Antígona já se compreende vinculada ao mundo dos mortos. Desse modo, o conflito entre as irmãs reforça a solidão da protagonista diante do poder de Creonte. Em seguida, Creonte acusa as duas de loucura, e Ismena o questiona se ele mataria a noiva do próprio filho. Creonte responde que "outras terras podem ser lavradas" (uma metáfora para dizer que existem outras moças férteis) e que seu filho, Hémon, não merece mulheres más e que Antígona terá suas núpcias no Hades. No segundo estásimo, o Coro retoma a memória da casa dos Labdácidas, associando o destino de Antígona à permanência das dores herdadas da linhagem de Édipo.

No terceiro episódio, ocorre o *ágon,* o embate, entre Creonte e Hémon. Hémon diz ao pai, Creonte, que o Coro aprova o que Antígona fez, porém, o temem. Assim, Hémon tenta aconselhar seu pai, dizendo-lhe que não seria "feio" aprender, mesmo sendo sábio, e o Coro concorda informando a Creonte que o ouça e aprenda alguma coisa com os mais jovens. Na sequência, Hémon faz revelações, antecipando os presságios de Tirésias.

Com isso, nota-se que Hémon diz ao pai que ele age mal. Creonte, por sua vez, o chama de servo de mulher. O Coro avisa Creonte que, por Hémon ter saído muito rápido, era perigoso que cometesse alguma coisa. Creonte, no entanto, condenará à morte apenas Antígona e deixará livre Ismena. A condenação de Antígona se dá, enquanto Creonte explicita que a prenderá "[...] viva em pedregosa caverna com tanto pasto quanto seja expiação para toda a urbe se livrar de poluência." (Sófocles, 2022, p. 123)

No terceiro estásimo, o Coro fará menção a Eros, que tem poder sobre os animais. No quarto episódio, *kommós* – nome dado por Aristóteles ao diálogo em que acontece entre o Coro e um ator –, o Coro se comoverá com a morte de Antígona. Ela lamenta por morrer virgem e sem suas núpcias, o Coro, então diz que ela paga alguma maldição paterna, referindo-se novamente a Édipo.

No quarto episódio, parte final (883-943), Creonte diz a Antígona que seus prantos antes da morte não resolveram seu destino. Ela, então, responde justificando que o motivo de seu pranto é que, com seus pais mortos, não há possibilidade de nascerem mais irmãos. Entretanto, se fosse o marido ou

o filho dela que morressem, ela via a possibilidade de se casar novamente e ter outros filhos. Antígona, em solidão, lembra *Ájax e* diz:

> ANTÍGONA- ...Agora, tendo nas mãos, assim me leva sem núpcias nem himeneu, sem minha parte nas bodas e na criação dos filhos, mas tão desprovida de amigos, infausta, em vida me vou ao sepulcro dos mortos. Por transgredir qual justiça dos Numes? Que me vale, a mim, mísera, olhar ainda os Deuses? Que aliado invocar, já que pela prática piedosa alcancei impiedade? Mas se perante os Deuses isto é belo, sofrendo reconheceríamos o desacerto; se o desacerto é seu, sofram eles males não mais do que injustos me impõem. (Sófocles, 2022, p. 135).

Antes de ser retirada, Antígona clama a Tebas e aos Deuses dizendo que é a única da linhagem real que sofre por não se curvar aos homens. Nesse trecho, nota-se que Antígona lamenta a ausência de núpcias, de filhos e de continuidade familiar, mas também questiona qual justiça divina teria transgredido ao cumprir o rito funerário devido ao irmão. No quarto estásimo (944- 987), é apresentado o canto do Coro que faz referências a personagens nobres que sucumbem aos poderes do destino e servem como um paradigma à condição de Antígona, que foi levada para ser presa na tumba. Dentro desse cenário, no quinto episódio (988-1114), surge Tirésias dizendo a Creonte que os pássaros contam auspícios que ele não conhece e que as oferendas que ele oferece aos Deuses não são aceitas, mas Creonte responde que ele é um adivinho ganancioso e que gosta de lucro. Tirésias, então, acusa Creonte de tirano e proclama os vaticínios.

Nesse momento, o Coro intervém e afirma que os vaticínios de Tirésias foram terríveis e que ele nunca proferiu nenhuma mentira. Creonte, seguindo o conselho do Coro, volta atrás e ordena que soltem Antígona e façam os ritos fúnebres a Polinices. No entanto, Creonte inverte a ordem dos conselhos do Coro, fazendo primeiro o enterro de Polinices e, depois, indo soltar sua sobrinha, o que resulta na tragédia. Antígona está morta, Hémon tira a própria vida diante dela e, em seguida, Eurídice também morre. A tragédia, assim, desloca a culpa para a cegueira política de Creonte, que compreende tarde demais o alcance de sua desmedida.

Eurídice, mãe de Hémon e esposa de Creonte, ouvindo que seu filho tirou a própria vida, se retira silenciosamente. No *kommós* e êxodo (1257-1353), é anunciado o retorno de Creonte alternado ao canto do Coro. O Coro vai dizer a Creonte que ele viu tarde demais a injustiça que havia cometido e ele responde que aprendeu pelo sofrimento e, nesse momento, entra o Segundo Mensageiro anunciando a morte de Eurídice. Creonte deseja retirar sua vida, mas o Coro o repreende dizendo que ele tem o dever de enterrar seus mortos e, então, finalizam dizendo a ele que um bom governante deve agir sempre com prudência sem desonrar os Deuses.

ANTÍGONA E A AUTOCRACIA

> Não sou pelo ódio, sou pelo amor.
> Sófocles, *Antígona*

Buscando uma articulação entre a tragédia *Antígona*, de Sófocles, e o modo de organização política autocrática antigo e contemporâneo, esta seção versa sobre o poder político exercido pela personagem Antígona, na referida tragédia. O breve contexto histórico apresentado sobre a tirania é

um elemento essencial para elucidar o despotismo do personagem Creonte e a forma transgressora que Antígona, enquanto mulher, filha e irmã.

Antígona, de Sófocles, não faz parte de um mito que era difundido de geração em geração, mas ela surge, na tragédia de Sófocles, vinda da linhagem dos Labdácidas. A personagem Antígona aparece na tragédia *Édipo em Colono,* de Sófocles, e *Sete Contra Tebas,* de Ésquilo, mas é na tragédia *Antígona* que a personagem ganha destaque central ao realizar um conjunto de ações que levarão ao seu destino trágico. Filha do incesto entre Édipo e Jocasta, irmã de Polinices, Etéocles e Ismena, a personagem se insere em uma genealogia marcada por disputas familiares, políticas e religiosas. Após a morte dos irmãos, em combate pelo trono de Tebas, Creonte assume o poder e institui o édito que concede honras fúnebres a Etéocles, mas nega sepultamento a Polinices. É diante dessa ordem que Antígona se constitui como figura de enfrentamento, pois, ao realizar o rito funerário interditado, contrapõe a lei familiar e divina à autoridade política do governante.

Antígona e *Édipo*, de Sófocles, são peças em que o tirano tem um lugar de destaque, seja em posição de destaque, como o personagem Édipo ou em grandes momentos de embate, como Creonte e Antígona. No século V a.C., Atenas tem lugar de distinção no que diz respeito à encenação de suas tragédias, e os concursos trágicos são de grande relevância nesse período, o que refletiu na estruturação social em que o pensamento grego estava inserido naquele momento. Resende (2017) enfatiza:

> Acrescentamos, ainda, que o fato nos diz dessa relação estreita entre o teatro e a política na Grécia Antiga. Se a história é verdadeira, podemos entender que Antígona foi uma espécie de "plataforma política" para Sófocles. Se não, minimamente podemos entender daí – do fato de o tragediógrafo ter sido um general e de sua fama ter se espalhado dessa forma – a ideia de que a posição ocupada por Sófocles na comunidade política ateniense não era uma relação de subversão, como querem nos fazer crer as interpretações contemporâneas de *Antígona*, mas de adequação e de colaboração ativa. (Resende, 2017, p. 28-29).

A consideração de Resende é fundamental por impedir que a leitura contemporânea de Antígona, como figura revolucionária, seja projetada de maneira automática sobre o contexto de Sófocles. A peça não nasce, necessariamente, como um manifesto moderno contra a autocracia, embora ofereça elementos que, ao longo da história, são mobilizados por leituras políticas de resistência. A autora, portanto, não contradiz a análise aqui proposta, mas delimita seu alcance, uma vez que a Antígona insurgente é também resultado de uma recepção histórica, e não apenas de uma intenção originária atribuída diretamente a Sófocles. Isso fica claro quando Resende estabelece uma análise que demonstra a relação de oposição entre os personagens Antígona e Creonte, destacando que:

> Por vezes, questionamos o protagonismo de Antígona, nos perguntando se esta peça não se denominaria melhor como *Creonte*, afirmando o caráter de *herói trágico* deste personagem. Para corroborar com a leitura política da peça que insurge nas literaturas modernas e contemporâneas, ficamos tentados a dar razão a Antígona, em detrimento do governante de Tebas, e a simplificar cada um dos personagens nas funções de "revolucionária" e "tirânico". No entanto, é preciso analisar mais profundamente o papel desenvolvido por esses personagens na estrutura trágica e o que isso representava no texto e no contexto de Sófocles. (Resende, 2017, p. 30).

É interessante observar que, nas proposições colocadas por Aristóteles, na *Poética*, o "herói trágico" deveria ter algumas características, tais como, reconhecimento e peripécia – e ser homem – ao passo que, a tragédia *Antígona* foi considerada pelo filósofo como sendo repugnante. No entanto, à luz da análise contemporânea, Aristóteles faz surgir outra visão acerca dessa personagem, destacando-a pela sua individualidade e coletividade, trazendo a ideia de ela ser uma heroína trágica.

Feitas essas observações, há um destaque no livro *O Tirano e a Cidade* de Newton Bignotto, em relação à tirania, nas peças *Antígona* e *Édipo,* ao modo como ela ocupa a maior parte da representação delas. No entanto, Bignotto acentua que esse não é o fundamento e, sim, um meio para o desenvolvimento da análise acerca da tirania:

> São de Sófocles duas das peças mais populares do teatro grego: *Antígona* e *Édipo.* Em ambas o tirano tem lugar de destaque, seja ocupando a cena por boa parte da representação – na *Antígona* – seja como personagem central – no *Édipo*. Com isso não estamos sugerindo que a tirania seja o problema fundamental dessas peças, mas sim que uma análise da questão encontra nelas terreno fértil para se desenvolver. (Bignotto, 2020, p. 65).

Em relação a essa abordagem, observa-se que a morte de Antígona constitui a representação contra a autocracia que gera a reflexão em oposição a um tipo de governo que impõe sua força e violência sem medidas, além da força familiar que ela exerce. Segundo Newton Bignotto:

> [...] Sófocles escreveu peças nas quais a figura do herói domina inteiramente; nas quais o caráter particular das ações assume um significado essencial aos olhos do espectador, confrontado com situações extrema, mas também com a capacidade fora do normal que certos mortais demonstram para enfrentar os golpes do tempo. De outro lado, os que buscam uma compreensão mais profunda da peça esbarram imediatamente nas análises de Hegel, que, sem dar maior importância ao caráter tirânico das ações de Creonte, prefere opor a defesa da família feita por Antígona à defesa dos interesses públicos feita pelo governante recente de Tebas. A dialética entre o público e o privado comanda a análise. (Bignotto, 2020, p. 65-66).

Em termos práticos, argumenta-se que as ações do tirano confesso Creonte, alinhadas à defesa que Antígona faz à família, estão em anuência com a família quando é de interesse público, visto que, eles fazem parte da realeza. Antígona vive entre o público e privado e sofre a violência de ambas as formas: de maneira pública, ao ser condenada à morte e, de forma privada, ao ser sentenciada pelo próprio tio.

Quando a peça inicia com o conflito entre Antígona e Ismena, nota-se que o laço familiar que havia entre as duas parece ser rompido na hora que Ismena diz que não ajudará a irmã a enterrar Polinices. Além do mais, os laços que unem os irmãos perpassam o sanguíneo. Para Newton Bignotto:

> Os laços que unem Antígona a seus irmãos não implicam somente o afeto entre descendentes de uma mesma mãe, mas a participação em uma mesma história, no caso, em um mesmo destino, cuja marca não pode ser apagada pela afirmação de uma individualidade excepcional. Antígona é descendente dos Labdácidas, participa de uma trajetória marcada por vários acontecimentos fora do comum. (Bignotto, 2020, p. 66-67).

O contexto histórico revela como o tema família e Estado e as questões democráticas, que permearam a Grécia antiga, se estendem às sociedades democráticas contemporâneas, pois a posição

de Antígona revela o conflito entre direito familiar, direito institucional e o rito religioso daquela época. Bignotto revela, ainda, que:

> Não se trata simplesmente de cumprir um rito, uma obrigação, mas de descobrir o caráter próprio da religião e sua relação com o mundo dos homens. Ora, Sófocles põe em cena uma disputa, que já chamara a atenção de Ésquilo, entre a religião do Olimpo e a religião antiga dos mortos, de uma forma, no entanto, que não sabemos a priori que lugar devemos atribuir aos deuses, uma vez que não sabemos quais deuses devem ser respeitados pelos cidadãos de uma cidade que quer manter sua independência (autonomia). Somos, assim, interpelados pela pergunta a respeito dos limites da lei divina, e, sobretudo pela própria natureza. (Bignotto, 2020, p. 67).

Convém relembrar que, na Grécia antiga, a lei divina era superior à dos homens. Ao considerar o contexto histórico, compreende-se que a figura rebelde de Antígona se constrói com o tempo por meio da construção histórica do sentido do que é a tirania e do que é a democracia. Para Pessoa (2019):

> Somente após a Revolução Francesa é que a figura rebelde e insurgente de Antígona, tal qual a que conhecemos hoje, começa a se formar. De início, temos as traduções de Friedrich Hölderlin dos clássicos sofoclianos *Édipo Rei* e *Antígona*, publicadas em 1804, ambas marcos tanto na história das traduções de Sófocles no ocidente como na própria historiografia da tradução. Caracterizada pela sua ousadia, pela sua visão "distorcida" do trágico e por demais literal (o que lhe rendeu severas críticas à época), a tradução de Hölderlin apresenta a aversão de Antígona ao decreto de Creonte como *Ausfstand* (revolta, insurreição): sua tradução, à luz dos recentes acontecimentos de 1789, volta sobretudo a se inscrever em uma situação política (*id., ibid.,* p. 123), como era na Atenas clássica. (Pessoa, 2019, p. 16).

À luz de acontecimentos históricos significativos, como esse apresentado acima, entende-se como a personagem Antígona se configura com o tempo. Ela sai de um modelo figurativo da mulher submissa ao da mulher que se revolta contra a figura da representação de um tirano que impõe uma ordem desmedida que perpassa a lei divina e familiar, e que se circunscreverá em outras adaptações da peça.

> Na filosofia, isso promoveria o pensamento hegeliano sobre direito, poder, família e estado; em Heidegger, na primeira metade do século XX, sua noção do ser-no-mundo a partir de uma leitura despolitizada da *Antígona* de Sófocles por meio da tradução de Hölderlin; em Butler, sob um viés dos estudos de gênero, uma leitura da personagem enquanto um sujeito que desestabiliza as concepções heteronormativas de família, abrindo espaço para novas formas de organização familiar e sexual (*id., ibid*., p. 124-31). Já no teatro moderno europeu, *Antígona* volta a aparecer com o texto sofocliano na íntegra em 1841, em uma produção de Ludwig Tieck com música e tradução inspiradas no metro grego e figurinos baseados em conhecimentos arqueológicos existentes sobre a época em que a peça original foi encenada. (Pessoa, 2019, p. 16).

Considerando essa perspectiva, ressalta-se que essa trajetória histórica da peça *Antígona* demonstra que a morte de Antígona se configura na honra e na glória a ela, o que era destaque exclusivo do herói grego antigo. Analisando essa conjuntura, salienta-se que contextos como a Primeira Guerra Mundial e o regime salazarista são representações de governos autoritários em que a peça se fez presente. Conforme Matheus Pessoa:

> Em contexto de Primeira Guerra Mundial, o expressionista alemão Walter Hasenclever traz Creonte como um absolutista autoritário que, em resposta à resistência de Antígona e Ismênia,

> abdica do poder. Durante o regime salazarista em Portugal, António Sérgio de Souza, em 1930, faz oposição ao ditador português com uma Antígona que representa os ideais democráticos modernos, sendo Creonte um tirano que viria ser derrubado do poder por uma revolta popular. Em 1944, ainda sob regime de Pétain, *Antígone* (*Antígona*, escrita em 1922), de Jean Anouilh, seria encenada pela primeira vez no Théâtre de l' Atelier, em Paris, sob críticas negativas por parte daqueles que a viam como não subversiva o suficiente, porém (ironicamente) bastante popular entre os círculos nazistas e colaboracionistas. (Pessoa, 2019, p. 17).

Dessa forma, nota-se a transmutação da peça e da personagem, ao longo dos séculos, como forma de protesto a governos autoritários da época. Analisando essa conjuntura, ressalta-se que, da mesma forma que as tragédias serviram para educar o ateniense na Antiguidade, ela ainda se presta ao mesmo objetivo, de maneira mais ampla, a trazer novas transmutações linguísticas e políticas.

Ainda sob a linha das representações, Pessoa (2019) destaca que, em 1948, Brecht realiza uma montagem de *Antígona,* de Sófocles, na tradução de Hölderlin, onde Berlim é a representação de Tebas e vive sob a ameaça de uma possível invasão, e Antígona é a representação da resistência que se perpetua até hoje. Por fim, entende-se que a cada tradução, no contexto político e cultural, a tragédia *Antígona,* de Sófocles, é utilizada como referência crítica, tecendo a peça à realidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo desenvolvido demonstrou que a tragédia *Antígona,* de Sófocles, permanece como um paradigma insuperável para a compreensão das estruturas de poder e resistência. Por meio da análise do enredo e dos estudos de Aristóteles e Bignotto, evidenciou-se que a tirania de Creonte não é apenas um modelo de governo, mas uma cegueira que confunde a esfera pública com a propriedade privada, resultando no colapso familiar e estatal.

Conclui-se que Antígona, ao reivindicar o direito de enterrar Polinices, não realiza apenas um rito religioso, mas uma ação política profunda. Ela interrompe o ciclo da servidão, provando que o poder autocrático, embora se pretenda absoluto, é vulnerável àquele que não teme a morte em nome da justiça e do amor. A dicotomia entre o público e o privado, explorada sob a lente de Newton Bignotto, revela que a protagonista habita um espaço de intersecção onde a fidelidade aos laços sanguíneos se torna um ato de insurreição civil.

Essa leitura, contudo, não pretende fixar Antígona como figura revolucionária em sentido único e originário, mas compreendê-la a partir da potência interpretativa que a personagem passa a assumir em diferentes momentos de sua recepção histórica.

Por fim, este trabalho reforça a tese de que a "ação complexa" aristotélica, quando aplicada a Antígona, ganha novos contornos na contemporaneidade. A heroína sofocliana ensina que a prudência política exige a escuta da alteridade e o respeito às leis divinas/humanas fundamentais. O destino trágico de Creonte serve como um alerta perene: o governante que se isola em sua autocracia e silencia o coro da cidade está fadado a governar sobre desertos e túmulos, perdendo a essência do que define a verdadeira *pólis*.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **A Política.** Tradução de Maria Aparecida de Oliveira Silva. Editora: Edipro, São Paulo, 2019.

ARISTÓTELES. **Poética.** Tradução Paulo Pinheiro 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2017.

BIGNOTTO, Newton. O tirano e a cidade. São Paulo: Ed. Almedina Brasil, 2020.

PESSOA, Matheus Ely Cordeiro de Lima Vieira. **No apagar das luzes da antigonick de Anne Carson:** considerações sobre retraduções e traduções (in)diretas. 2019. 167 f., il. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Letras - Tradução - Inglês) —Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

RESENDE, Flávia Almeida Vieira. **Antígonas: apropriações políticas do imaginário mítico [manuscrito].** 2017. Tese (Doutorado em Estudos Literários) — Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

SÓFOCLES. **A trilogia tebana: Édipo Rei, Édipo em Colono, Antígona.** Tradução Mário da Gama Kury. 20a ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

SÓFOCLES. **Antígona**. Tradução: Millôr Fernandes. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1996.

SÓFOCLES. **Antígona.** Tradutor: Jaa Torrano. 1ª ed. São Paulo: Editora Ateliê Editorial e Editora Mnema, 2022.

CLARICE LISPECTOR PODE ENSINAR MATEMÁTICA? UM RELATO SOBRE PRÁTICAS PEDAGÓGICAS DESENVOLVIDAS A PARTIR DA LENDA *COMO NASCERAM AS ESTRELAS*

Cristiane Winkel Elert
Rafael Montoito

CLARICE, LITERATURA E MATEMÁTICA: INICIANDO UM DIÁLOGO

As histórias exercem um papel fundamental no desenvolvimento infantil, despertando o interesse, a imaginação e a sensibilidade das crianças. Por meio delas, a criança pode compreender o mundo que a cerca, atribuir sentido às suas emoções, vivenciar conflitos e elaborar possíveis soluções. Em contrapartida, a matemática ainda é, muitas vezes, percebida pelos estudantes como uma disciplina difícil e pouco atrativa (Ramos, 2009). Boaler (2019, p. 2, grifo no original) afirma que "inúmeros alunos *odeiam* matemática, e para muitos ela gera ansiedade e medo".

Torna-se fundamental desconstruir essa percepção, tornando a matemática mais acessível, dinâmica e concreta por meio de práticas que envolvam ludicidade, linguagem e diferentes experiências. Boaler (2019, p. 37) afirma que "falar é fundamental para a aprendizagem da matemática e para dar aos alunos a profundidade de compreensão de que precisam". A literatura infantil surge, nesse contexto, como um recurso pedagógico potente, capaz de integrar imaginação, emoção e raciocínio lógico (Cunha; Montoito, 2021).

O processo de alfabetização nos anos iniciais do Ensino Fundamental demanda práticas pedagógicas que ultrapassem a mera decodificação da língua escrita, possibilitando à criança experiências significativas com a linguagem, o pensamento e o mundo que a cerca (Soares, 2020). Nesse contexto, a literatura infantil se apresenta como potente mediadora, ao promover não apenas o contato com a palavra, mas também a construção de sentidos, a imaginação e a ampliação do repertório cultural.

Outro aspecto essencial para o desenvolvimento infantil refere-se à interação com a natureza. Nesse sentido, Louv (2018) destaca que as atividades ao ar livre favorecem o desenvolvimento cognitivo, pois estimulam as crianças a observar, quantificar, comparar e estabelecer relações com os elementos naturais.

Partindo dessa perspectiva, utilizando-se da literatura e dando destaque à natureza, o presente artigo tem como objetivo analisar uma prática pedagógica desenvolvida com uma turma de 1º ano do Ensino Fundamental, tendo como eixo norteador a lenda *Como nasceram as estrelas*, presente na obra *Doze Lendas Brasileiras*, de Clarice Lispector.

Clarice Lispector (1920–1977) é uma das mais reconhecidas escritoras brasileiras. Nascida na Ucrânia e radicada no Brasil, produziu uma vasta obra que permanece como referência na literatura nacional, marcada por uma escrita sensível e introspectiva. Embora seus romances e crônicas sejam mais amplamente conhecidos, a autora também se dedicou à literatura infantil, como no livro de lendas utilizado neste trabalho. Nesse sentido, destaca-se que Clarice "esteve sempre à procura da origem, buscando permanentemente a aproximação com o primordial, nesse livro, coloca-se em contato com textos que têm como base a questão da gênese, como bem exemplificam as narrativas indígenas" (Brites, 2021, p. 132), o que evidencia a profundidade simbólica e cultural presente nessas narrativas e reforça sua relevância no contexto pedagógico.

A proposta integrou atividades de alfabetização, construção de conceitos matemáticos e experiências com a natureza, buscando articular diferentes áreas do conhecimento a partir da escuta literária.

LITERATURA INFANTIL E O ENSINO DA MATEMÁTICA

A narração de histórias contribui significativamente para o desenvolvimento da imaginação e da criatividade das crianças, ao mesmo tempo em que favorece a percepção e outras habilidades importantes. Nesse contexto, a literatura infantil revela-se essencial no trabalho pedagógico com estudantes do 1º ano do Ensino Fundamental, podendo também ser articulada ao ensino de Matemática, ao integrar linguagem e conceitos matemáticos em uma mesma proposta educativa. Nessa perspectiva,

> "[...] a história possibilita que o aluno explore acontecimentos e lugares, estabeleça relações, identifique-se com as personagens, procure solucionar os desafios por elas propostos. Essa atividade pode ser enriquecida se os alunos puderem não apenas ler a história, mas conversar e escrever sobre ela e sobre as ideias matemáticas presentes. Dessa forma, podem desenvolver habilidades matemáticas e de linguagem simultaneamente." (Nacarato; Mengalli; Passos, 2021, p. 91).

No prefácio do livro *Doze lendas brasileiras*, Clarice Lispector afirma que "há uma realidade nossa que de tão volátil quase nos escapa. Essa realidade nasce de entre lendas como se erguesse gigantes, gnomos, delfins e duendes de dentre névoas. Mas o que se ergue na verdade representa o que há de fantástico, sumarento e rico País" (Lispector, 2025, p. 5). Ou seja, a autora compreende as lendas como expressões simbólicas de uma realidade cultural que se revela – e à qual se tem acesso – por meio do imaginário, permitindo adentrar dimensões culturais, afetivas e identitárias do contexto brasileiro.

Nesse sentido, quando lemos ou ouvimos uma história, "somos capturados por sintonias de tensão e de espanto diante do desconhecido, porque elas propiciam a oportunidade de ultrapassar as fronteiras do mundo pessoal através de uma incursão imaginária desencadeada por esse processo de acionamento cognitivo" (Farias, 2006, p. 89).

Além disso, "as narrativas podem ter sido uma das primeiras maneiras de transmissão dessas interpretações sobre a vida. Em geral elas tratam de situações cotidianas de um determinado individuo ou sociedade" (Santos; Campos, 2016, p. 75). Desde os tempos antigos, as histórias têm sido utilizadas para compartilhar saberes, valores e experiências, funcionando como espelhos da sociedade e possibilitando que os sujeitos atribuam sentido ao mundo. Assim, por meio do encantamento das histórias infantis, a criança desenvolve uma maior compreensão da realidade e internalização de conceitos, que se tornam significativos, estabelecendo conexões que aprofundam seu conhecimento.

No campo da Educação Matemática, essa abordagem encontra respaldo em uma perspectiva que valoriza:

> "[...] uma Educação Matemática que valoriza as relações, os problemas, o raciocínio, os contextos e as conexões. Uma Matemática viva na qual os alunos são os sujeitos, problematizando, pondo

> coisas em relação e raciocinando. Estudos indicam que, quando o aluno tem oportunidade de relacionar ideias matemáticas, sua compreensão é mais profunda e duradoura." (Brasil, 2014, p. 26).

Para que isso ocorra, é fundamental que o professor atue como mediador, realizando intervenções pedagógicas intencionais. A partir de uma obra literária, é possível propor desafios que envolvam a manipulação de objetos e a experimentação, considerando que "essas crianças estão no final do período pré-operatório, em movimento para o período operatório concreto. Nesta fase, a criança faz operações e transformações agindo com objetos, pois seu pensamento ainda não está articulado para relações abstratas." (Ramos, 2009, p. 14).

Nessa mesma direção, Stachelski e Dalcin afirmam que "número e palavra só têm sentido no contexto do humano, não existindo fora dele" (2023, p. 14), evidenciando que tanto a linguagem quanto a matemática são produções culturais que se constituem nas práticas sociais. Assim, palavras e números adquirem significado quando inseridos em situações concretas e em experiências significativas. A literatura infantil, portanto, apresenta-se como um recurso potente para introduzir e contextualizar conceitos matemáticos, contribuindo para tornar a matemática mais acessível e significativa para os estudantes.

No entanto, ao considerar as formas de registro das crianças, destaca-se que "quando as crianças têm de preencher as folhas de exercícios, não precisam organizar seus pensamentos no papel. Quando elas recebem uma folha de papel em branco com apenas o problema escrito em cima, elas têm uma chance de organizar seus pensamentos e decidir como externalizá-los no papel." (Kamii; Housman, 2002, p. 42). Essa reflexão evidencia que propostas mais abertas favorecem a organização do pensamento e a autonomia dos estudantes, ao contrário de atividades excessivamente estruturadas, que tendem a limitar a construção do conhecimento.

Nessa perspectiva, a relação entre pensamento e linguagem é central no processo de aprendizagem, conforme aponta Vigotski (2009), ao defender que o desenvolvimento cognitivo ocorre por meio das interações sociais mediadas pela linguagem. Para o autor, é na relação com o outro e nas práticas sociais que a criança organiza seu pensamento, atribui significados e internaliza conhecimentos, pois "sem significado a palavra não é palavra mas som vazio. Privada do significado, ela já não pertence ao reino da linguagem" (Vigotski, 2009, p. 10).

Assim, ao participar de situações de escuta, fala, leitura e escrita, a criança amplia suas formas de pensar e compreender o mundo. Em consonância com essa perspectiva, Soares (2020) compreende a alfabetização como um processo de construção que envolve não apenas a apropriação do sistema de escrita alfabética, mas também sua inserção em práticas sociais de leitura e escrita.

> A criança vive, assim, desde muito pequena, antes mesmo da sua entrada na escola, um processo de construção do conceito de escrita, por meio de experiências com a língua escrita nos contextos sociocultural e familiar. Mas é pela interação entre o seu desenvolvimento de processos cognitivos e linguísticos e a aprendizagem proporcionada de forma sistemática e explícita no contexto escolar que a criança vai progressivamente compreendendo a escrita alfabética. (Soares, 2020, p. 51).

Dessa forma, aprender a escrever implica participar de situações significativas em que a linguagem escrita faça sentido, favorecendo o desenvolvimento simultâneo do pensamento, da linguagem e das práticas sociais de uso da escrita.

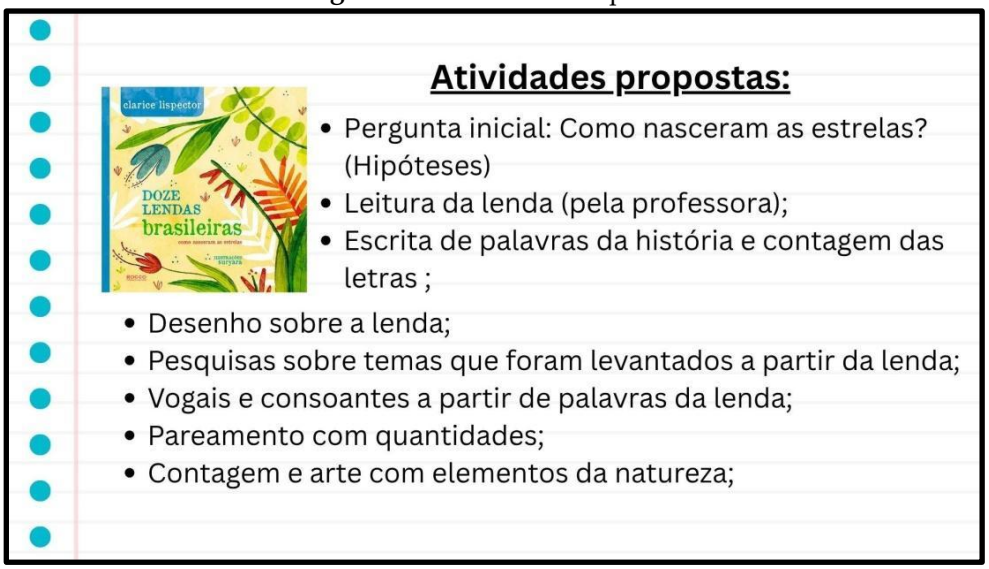
A partir das discussões teóricas apresentadas, que evidenciam a importância da literatura como mediadora da aprendizagem, da linguagem na organização do pensamento e da construção significativa dos conhecimentos matemáticos e da escrita, delineia-se a proposta pedagógica desenvolvida neste estudo. Nesse sentido, buscou-se materializar tais pressupostos em uma prática que integrasse diferentes áreas do conhecimento, tendo como eixo a lenda *Como nasceram as estrelas* de Clarice Lispector. A seguir, apresenta-se a proposta desenvolvida, bem como a descrição das atividades realizadas com a turma, evidenciando as estratégias utilizadas e as aprendizagens construídas ao longo do processo.

COMO NASCERAM AS ESTRELAS: UMA PRÁTICA ENVOLVENDO LITERATURA E MATEMÁTICA

A prática descrita neste artigo foi realizada com uma turma do 1º ano do Ensino Fundamental, composta por 26 estudantes, na qual a pesquisadora e primeira autora deste artigo atua também como professora regente. Para preservar a identidade das crianças, optou-se por identificá-las, ao longo do texto, por meio das letras do alfabeto, escolha que dialoga com a fase de escolarização em que se encontram, e com o número de participantes da turma.

A sequência de atividades pedagógicas foi proposta a partir da lenda *Como nasceram as estrelas*, que faz parte do livro *Doze lendas brasileiras* de Clarice Lispector. A figura 1 apresenta as atividades que foram propostas e realizadas com a turma, durante 4 aulas.

Figura 1 – Atividades Propostas



Fonte: Autores (2026).

Na primeira aula, antes de realizar a contação da lenda, a professora perguntou à turma: "Como nascem as estrelas?" e solicitou que cada estudante registrasse, por meio de um desenho, a sua

hipótese. As respostas dos estudantes foram classificadas no quadro 1. No dia em que a proposta foi realizada, apenas 24 estudantes estavam presentes.

Quadro 1 – Hipóteses

Estudantes:	Hipóteses (como nascem as estrelas?)
U, O, N, C, G, M, E, Q	Foi Deus quem criou.
Y	Surgiu das árvores.
R	Surgiram das nuvens.
D, T, P, S	Com pedaços de meteoro.
I	Uma estrela explodiu e nasceram várias outras estrelas.
L, Z, X	As pessoas morrem e viram estrelas.
B	Nasceram da mãe estrela.
V	A galáxia fez as estrelas.
F, K	O sol criou a lua e as estrelas.
A	São pedacinhos de planetas.
W	Surgiram da lua.

Fonte: Autores (2026).

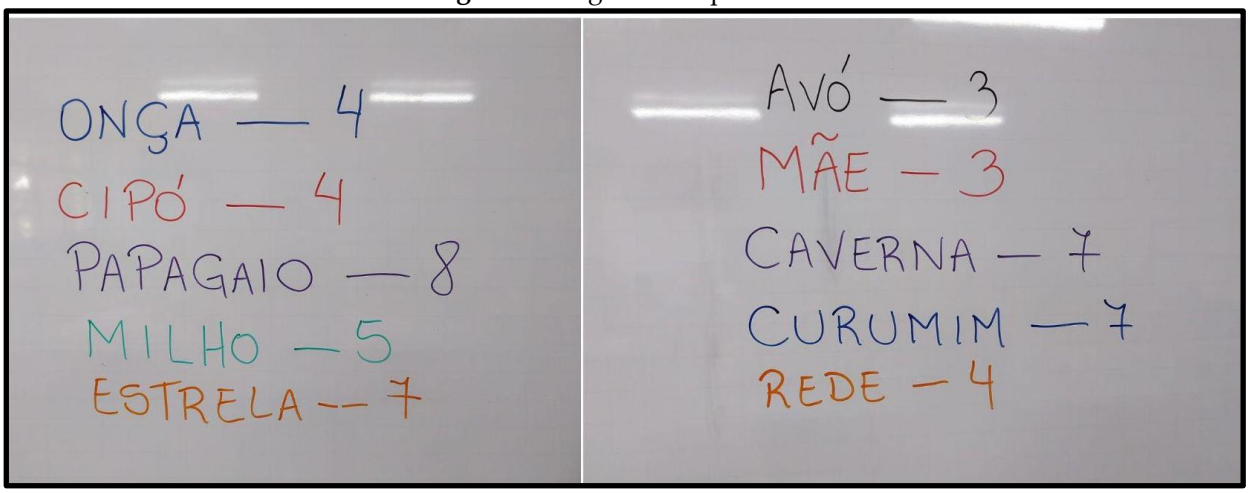
Em seguida, a professora apresentou a obra literária e promoveu um diálogo sobre o que são lendas, explicando que se tratam de narrativas criadas pelas pessoas, transmitidas de geração em geração e que nem sempre correspondem à realidade. Sobre esse tema, Lispector diz "uma lenda é verossímil? Sim, porque assim o povo quer que seja." (2025, p. 5) Essa afirmação evidencia o caráter simbólico e cultural das lendas, construídas a partir do imaginário de um povo. Na sequência a lenda foi lida para a turma.

A lenda *Como nasceram as estrelas* narra a história de mulheres indígenas que saíram em busca de milho para alimentar sua comunidade e levaram consigo alguns curumins. São as crianças que encontram um milharal abundante, mas, ao retornarem, acabam comendo tudo antes da chegada das mães. Com medo da reação delas, os curumins sobem ao céu com a ajuda de um cipó. E então "aconteceu uma coisa que só acontece quando a gente acredita" (Lispector, 2025, p. 13): as mães tentaram alcançá-los, mas caíram e se transformaram em onças. Já os curumins permaneceram no céu, transformando-se em estrelas, que passam a brilhar para sempre.

Nesta mesma aula, a professora, juntamente com os estudantes, elaborou uma lista de palavras relacionadas à lenda. A lista foi registrada no quadro (Figura 2) e, posteriormente, as crianças também a copiaram no caderno. Observa-se que os estudantes estão no início do 1º ano e ainda não possuem autonomia para uma escrita alfabética, motivo pelo qual a atividade foi realizada de forma coletiva,

tendo a professora como escriba. Para finalizar, a professora propôs a contagem do número de letras de cada palavra e um desenho sobre a lenda trabalhada. Essa prática encontra respaldo nas contribuições de Soares (2020), que destaca a importância de situações em que o professor atua como mediador e escriba, possibilitando que as crianças participem de práticas reais de leitura e escrita, mesmo antes de dominarem plenamente o sistema alfabético.

Figura 2 – Registro das palavras.



Fonte: Autores (2026).

Na segunda aula, foram realizadas as apresentações das pesquisas sobre temas da lenda, previamente escolhidos pelos estudantes. As pesquisas foram desenvolvidas com o apoio das famílias e compartilhadas com a turma em sala de aula. As perguntas escolhidas para pesquisa estão descritas no Quadro 2.

Quadro 2 – Perguntas pesquisadas.

Estudantes:	Pergunta
G, C , B, Y, S, W	Por que as estrelas brilham?
Z, F	Como nasce o milho?
V, M, H, P, I, R	O que são colibris?
T, U, O, J, N	Onde a onças vive? o que ela come?
Q, D, X, A, L, E, K,	Como vivem os povos indígenas hoje?

Fonte: Autores (2026).

Após a apresentação das pesquisas, as crianças realizaram registros, no caderno, sobre o que aprenderam com os colegas, evidenciando a apropriação dos conhecimentos construídos coletivamente. O ato de registrar o que foi aprendido contribui para a organização do pensamento e para a consolidação das aprendizagens, ao transformar a experiência vivida em linguagem escrita,

aspecto que se aproxima das concepções de Vigotski (2009), ao destacar o papel da linguagem na construção do pensamento.

Na terceira aula, os estudantes foram conduzidos à área externa da escola para coletar elementos da natureza (folhas, pedrinhas e gravetos). Esse momento foi vivenciado com grande interesse pelos estudantes. O estudante C comentou: "parece que nós somos os curumins procurando milho", ao que a professora respondeu: "sim, parece, mas nosso objetivo é outro". Nessa perspectiva, Louv (2018) destaca que atividades realizadas ao ar livre, que promovem a exploração e a interação com elementos da natureza, são fundamentais para o desenvolvimento integral da criança.

Em seguida, ainda na área externa, os estudantes organizaram os elementos coletados sobre a mesa e foram desafiados, em pequenos grupos, a criar uma obra artística utilizando esses materiais, conforme mostra a Figura 3.

Figura 3 – Arte com a natureza.



Fonte: Autores (2026).

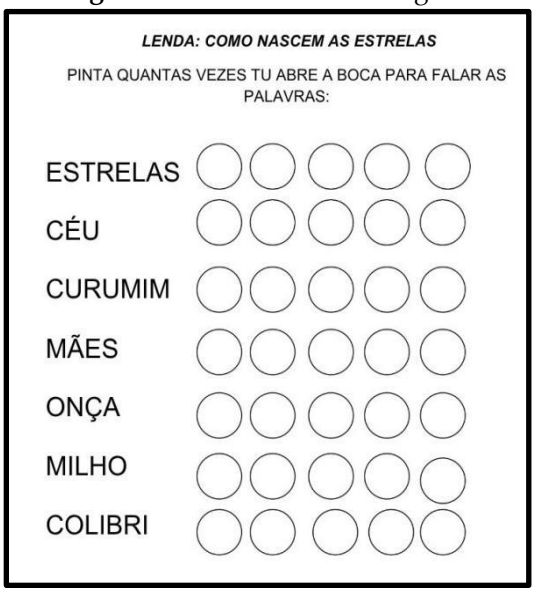
Após a finalização das produções, os grupos foram convidados a apresentar suas obras ao coletivo da turma. Durante esse momento de socialização, além de explicarem as ideias que orientaram suas composições, as crianças também foram incentivadas a quantificar os elementos utilizados em suas criações. Essa proposta possibilitou a articulação entre arte e matemática, favorecendo o desenvolvimento do raciocínio lógico a partir de uma experiência lúdica e cheia de significado.

A contagem, nesse contexto, emergiu de forma espontânea e contextualizada, favorecendo o desenvolvimento da oralidade, da atenção e da argumentação dos alunos ao explicarem seus processos e escolhas. Nesse sentido, "é preciso trabalhar o mesmo assunto apresentando-o e reapresentando-o diversas vezes, mas com variação do contexto" (Lorenzato, 2018, p. 28), o que reforça a importância de propor situações diversificadas para a construção do conhecimento matemático.

Na quarta e última aula, a professora propôs atividades em sala de aula específicas da área da alfabetização. A primeira consistiu em contar o número de sílabas das palavras, pintando as bolinhas correspondentes (Figura 4). Essa atividade fundamenta-se nas contribuições de Soares (2020), ao

evidenciar a importância do desenvolvimento da consciência fonológica como parte do processo de apropriação do sistema de escrita alfabética.

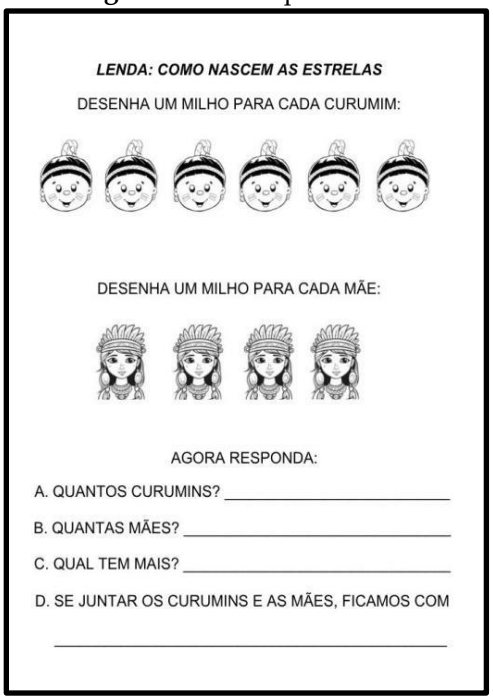
Figura 4 – Consciência fonológica.



Fonte: Autores (2026).

A Figura 5 ilustra a segunda atividade proposta nesta aula, na qual as crianças deveriam estabelecer a correspondência entre o número de curumins e o número de mães, desenhando um milho para cada elemento. Em seguida, realizaram a contagem, respondendo às seguintes perguntas: quantos curumins? Quantas mães? Qual grupo tem mais? Se juntarmos os curumins e as mães, com quantos ficamos?

Figura 5 – Correspondência.



Fonte: Autores (2026).

A atividade proposta, ilustrada na Figura 5, possibilitou que as crianças estabelecessem relações entre quantidades, ao desenhar um milho para cada curumim e para cada mãe, favorecendo a compreensão da correspondência entre elementos. Conforme Cunha e Montoito, correspondência "é quando a criança precisa estabelecer relação um para um" (2019, p. 18), evidenciando que, ao realizar essa associação, os estudantes desenvolvem noções fundamentais para a construção do conceito de número. Além disso, ao responderem às questões de contagem, comparação e junção de quantidades, ampliam o raciocínio lógico e a compreensão das operações matemáticas iniciais.

A terceira e última atividade proposta nesta aula está ilustrada na Figura 6. Trata-se de pintar as letras das palavras, classificando-as em vogais (vermelho) e consoantes (verde).

Figura 6 – Vogais e consoantes.



Fonte: Autores (2026).

Essa atividade contribui para o desenvolvimento da consciência sobre a estrutura do sistema de escrita alfabética, ao possibilitar que os estudantes identifiquem e diferenciem vogais e consoantes, aspecto fundamental no processo de alfabetização. Nesse sentido, Soares (2020) destaca a importância de práticas que favoreçam a reflexão sobre o funcionamento da língua escrita. Além disso, ao propor a classificação das letras, a atividade também mobiliza um conceito essencial da educação matemática, uma vez que, conforme Lorenzato (2006), classificar envolve agrupar elementos a partir de critérios, contribuindo para o desenvolvimento do pensamento lógico.

REFLEXÕES A PARTIR DA PRÁTICA PEDAGÓGICA REALIZADA

A análise da prática pedagógica desenvolvida evidência que a utilização da literatura infantil mostra-se uma estratégia potente na articulação entre diferentes campos do conhecimento. Ao tomar a lenda *Como nasceram as estrelas* como disparadora das experiências, observou-se que a integração

entre linguagem, matemática e natureza não apenas favorece o engajamento dos estudantes, mas também possibilita a construção de conhecimentos de forma contextualizada.

Nesse sentido, os dados apontam que a aprendizagem, quando ancorada em experiências significativas, tende a mobilizar processos mais complexos de pensamento, nos quais as crianças deixam de ocupar uma posição passiva para assumirem um papel ativo na produção de sentidos. As atividades de contagem, classificação, registro e oralidade, quando inseridas em um contexto narrativo e experiencial, contribuíram para a construção de noções matemáticas iniciais de forma não fragmentada, evidenciando que o conhecimento matemático pode emergir de práticas culturais e linguísticas, e não apenas de exercícios descontextualizados.

Entretanto, é importante destacar que a efetivação de propostas dessa natureza exige uma atuação docente intencional e teoricamente fundamentada, capaz de articular diferentes linguagens e de sustentar a complexidade do processo de aprendizagem. A mediação do professor mostrou-se elemento central para a transformação das atividades em experiências formativas, especialmente ao promover o diálogo, a problematização e o registro das aprendizagens.

Outro ponto relevante refere-se à inserção da natureza como elemento pedagógico, que, longe de assumir um papel meramente ilustrativo, constituiu-se como espaço de investigação e produção de conhecimento. A interação com elementos naturais possibilitou às crianças estabelecer relações, comparar, quantificar e significar suas experiências, aproximando o conhecimento escolar de seu contexto de vida e ampliando as possibilidades de aprendizagem.

Por fim, destaca-se que a articulação entre literatura, matemática e natureza não deve ser compreendida como uma estratégia pontual, mas como uma possibilidade de reorganização do fazer pedagógico nos anos iniciais, na qual o conhecimento é construído em diálogo com a experiência, a cultura e as múltiplas linguagens que constituem o sujeito em processo de aprendizagem.

REFERÊNCIAS

BOALER, Jo. **O que a matemática tem a ver com isso?** Como professores e pais podem transformar a aprendizagem da matemática e inspirar sucesso. Porto Alegre: Artmed, 2019.

BRASIL, Secretaria de Educação Básica. Diretoria de Apoio à Gestão Educacional. **Pacto Nacional pela Alfabetização na Idade Certa**: Saberes matemáticos e outros campos do saber / Ministério da Educação, Secretaria de Educação Básica, Diretoria de Apoio à Gestão Educacional. – Brasília: MEC, SEB, 2014.

BRITES, Mell. **As crianças de Clarice:** narrativas da infância e outras revelações. Campinas, SP: Unicamp, 2021.

CUNHA, Aline Vieira da; MONTOITO, Rafael. **Conexões entre literatura infantil e matemática**: sete categorias para um aprofundamento do tema. In: Educação em foco: contribuições para o desenvolvimento da criança na educação infantil. Belo Horizonte: e-Publicar 2021.

CUNHA, Aline Vieira da; MONTOITO, Rafael. **O baú da vovó:** os processos mentais para a aprendizagem do conceito de número. Curitiba: CRV, 2021.

FARIAS, Carlos Aldemir. **Alfabetos da alma:** histórias da tradição na escola. Porto Alegre: Sulina, 2006.

KAMII, Constance.; HOUSMAN, Leslie Baker. **Crianças pequenas reinventam a aritmética**. 2. Ed. Porto Alegre: Artmed, 2002.

LISPECTOR, Clarice. **Doze lendas brasileiras:** como nasceram as estrelas. Rio de janeiro: Rocquinho, 2025.

LORENZATO, Sérgio. **Educação infantil e percepção matemática**. 3 ed. Campinas: Autores Associados, 2018.

LOUV, Richard. **A última criança na natureza.** São Paulo: Aquariana, 2018.

NACARATO, Adair Mendes; MENGALI, Brenda Leme da Silva; PASSOS, Cármen Lúcia Brancaglion. **A matemática nos anos iniciais do ensino fundamental:** tecendo fios do ensinar e do aprender. 3 ed. São Paulo: Autêntica, 2021.

RAMOS, Luzia Faraco. **Conversas sobre números, ações e operações:** uma proposta criativa para o ensino da matemática nos primeiros anos. São Paulo: Ática, 2009.

SANTOS, Fábio Cardoso dos; CAMPOS, Ana Maria Antunes de. **A contação de histórias**: contribuição à neuroeducação. Rio de Janeiro: Wak, 2016.

SOARES, Magda. **Alfaletrar:** toda criança pode aprender a ler e escrever. São Paulo: Contexto, 2020**.**

STACHELSKI, Alessandra Heckler; DALCIN, Andréia. **Clube de literatura e matemática online:** três crônicas de Clarice Lispector. REAMEC - Rede Amazônica de Educação em Ciências e Matemática, Cuiabá, v. 11, n. 1, p. e23105, 2023.

VIGOSTSKI, Lev Semenovich. **A construção do pensamento e da linguagem**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CONDENADOS CORPOS NEGROS: REPRESENTAÇÕES MASCULINAS NA ESCRITA DIASPÓRICA E DECOLONIAL DE ANTONIO CARLOS PETEAN

Deivide Almeida Ávila
Ozana Sacramento

INTRODUÇÃO

> os escultores / são mais felizes que os poetas / pois eles têm acesso / às belas formas / enquanto as palavras / só descrevem as belas almas / incompreensíveis/aos seres automatizados (Petean, 2023).

A escravidão, embora formalmente abolida há mais de um século na maioria dos países das Américas, continua a lançar longas sombras sobre as sociedades contemporâneas, especialmente no que diz respeito às desigualdades raciais, sociais e simbólicas. A literatura contemporânea tem se mostrado um espaço privilegiado para revisitar, questionar e reconfigurar esse legado. Escritores e poetas negros, em particular, vêm promovendo uma espécie de arqueologia da memória, recuperando vozes silenciadas, recontando histórias esquecidas e denunciando as continuidades entre o passado escravista e o presente racista.

Romances, poemas, contos e ensaios de autores como Conceição Evaristo, Ana Maria Gonçalves, Itamar Vieira Junior, Cristiane Sobral, Eliana Alves Cruz, entre outros, não apenas abordam a escravidão como fato histórico, mas também como uma estrutura que molda subjetividades, relações sociais e políticas identitárias. Em suas obras, vemos a escravidão não como um evento encerrado no passado, mas como um trauma transgeracional, cujos efeitos persistem nas formas de exclusão. Essas subjetividades dos negros na literatura brasileira se manifestam, principalmente, através da transição do negro de objeto (quando visto por um olhar branco) para sujeito (quando se torna autor da própria vivência).

Além disso, essas literaturas contemporâneas desafiam os discursos hegemônicos ao subverterem as narrativas eurocêntricas e ao darem centralidade a personagens negros complexos, resistentes e multifacetados. Em muitos casos, o ato de escrever é também um ato de resistência — uma forma de inscrever corpos negros em um espaço simbólico do qual historicamente foram apagados. A escrita negra é construtora de pontes que ligam o passado e o presente, atualizando e transformando em produção cultural o saber étnico e a experiência racial através das gerações.

Portanto, as literaturas contemporâneas não apenas preservam a memória da escravidão, mas a reconfiguram criticamente. Elas atualizam seu significado à luz das lutas antirracistas atuais, evidenciam a permanência de estruturas coloniais e oferecem caminhos para imaginar futuros possíveis marcados por justiça histórica, reparação e equidade.

Ao longo da história do Brasil, desde o período que o negro foi escravizado até os dias atuais, ele passou por várias fases. Vários foram os escritores que narraram suas vivências e retrataram sua contribuição cultural e sua participação no processo de colonização de forma submissa. Outros autores elucidaram resgatar apenas a luta pela liberdade com foco nas batalhas e derrotas sofridas durante o processo de escravização. Poucos foram os escritores que focalizaram alguns heróis negros, como Ganga Zumba e Zumbi dos Palmares.

Na Literatura Brasileira o personagem negro ocupa lugar menor e quase sempre coadjuvante, no caso masculino, aparece como vilão, inferiorizado como um reflexo da era escravista. Os

personagens também são frequentemente retratados sob o julgo de variados estereótipos, servindo como pano de fundo para a narrativa em obras brancas.

Segundo Cuti (2010),

> A humanidade do negro, se agride a humanidade branco, é porque esta última se sustenta sobre as falácias do racismo. O sujeito étnico negro do discurso enraíza-se, geralmente, no arsenal de memória do escritor negro. E a memória nos oferece não apenas cenas do passado, mas formas de pensar e sentir, além de experiências emocionais (Cuti, 2010, p. 89).

As experiências citadas pelo crítico estão inseridas no conceito de verossimilhança, que ele mesmo diz se encaixar, por exemplo, num "(...) poema e sentimos que aquilo parece verdade (...)" (Cuti, 2010, p. 87). Ainda, o crítico diz que para a verossimilhança acontecer, é preciso que alguém a referende e que faz com a experiência de vida. Assim, Petean, um poeta negro, usa da escrita para (des)escrever seus sentimentos relacionados a sua raça/etnia.

Embora tanto no campo editorial, como no dos Estudos Literários, nos últimos anos, a literatura contemporânea produzida por autores e autoras negras venha ganhando relevância e destaque, ela ainda não alcançou a visibilidade que abarque sua importância e suas nuances.

O termo "literatura negro-brasileira", defendido pelo professor e teórico Cuti (2010), explica o uso da nomenclatura para afirmar o fazer literário de negros na diáspora:

> A palavra 'negro' lembra a existência daqueles que perderam a identidade original e construíram outra, na luta por suas conquistas [...]. Portanto, a palavra 'negro' nos remete à reivindicação diante da existência do racismo, ao passo que a expressão 'afro-brasileiro' lança-nos, em sua semântica, ao continente africano, com suas mais de 54 nações dentre as quais nem todas ligadas à ascendência negro brasileira (Cuti, 2010, p.39).

Nesse excerto de Cuti nota-se que o estudioso pretende diferenciar os termos "negro" e "afro" e ele escolhe o primeiro termo por compreender que o continente africano é multifacetado e somente parte dessa diversidade histórico-cultural veio dar no Brasil. Assim, o autor demonstra que quer tratar das particularidades da diáspora africana aqui em nosso país. Outra inferência que se pode fazer é que, ao usar o adjetivo negro, Cuti está particularizando essa literatura, dessa forma, mostrando sua invisibilização. Então, entendemos que a elucidação feita por Cuti, atribui aos escritores e poetas negros uma identidade literária de combate e resistência ao racismo estrutural brasileiro.

A questão racial está imbuída de subalternidade e subserviência que coloca essa sociedade falocêntrica, cujo homem branco é detentor de direitos e permeado de privilégios construídos a seu bel favor. Todos os outros indivíduos, que não sejam brancos, não se encaixam no padrão histórico e socialmente estabelecido, são vistos como categorias marginalizadas.

Mas qual seria a identidade do homem negro frente a essa sociedade que classifica os seres humanos por questões raciais? Osmundo Pinho (2004), levanta hipóteses diante de possíveis masculinidades do homem negro como uma construção diversa:

> Antes de tudo, o homem negro é representado como um corpo negro, o seu próprio corpo. Paradoxalmente, esse corpo é configurado de forma alienada, com o se fosse separado da

> autoconsciência do negro. O corpo negro é outro corpo, lógica e historicamente deslocado de seu centro. Como suporte ativo para a identidade, é o lugar de uma batalha pela reapropriação de si do negro como uma reinvenção do self negro e de seu lugar na história. Uma reapropriação do corpo como plataforma ou base política revolucionária. Ora, essa base é contraditória porque tem sido definida pelas discursividades racializantes ou puramente racistas que justamente aprisionam o negro na 'geografia da pele e da cor'. Ser negro é ser o corpo negro, que emergiu simbolicamente na história como o corpo para o outro, o branco dominante. Assim, o corpo negro masculino é fundamentalmente corpo-para-trabalho e corpo sexuado. Está, desse modo, decomposto ou fragmentado em partes: a pele; as marcas corporais da raça (cabelo, feições, odores); os músculos ou força física; o sexo, genitalizado dimorficamente como o pênis, símbolo falocrático do plus de sensualidade que o negro representaria e que, ironicamente, significa sua recondução ao reino dos fetiches animados pelo olhar branco (Pinho, 2004, p. 67).

A diversidade da masculinidade negra citada pelo autor coloca o homem negro como somente um corpo negro, desprovido de humanidade e de individualidade, um ser incapaz de pensar e viver no mesmo mundo do homem branco e que veio ao mundo somente para servir ao outro. A questão da racialidade contribui como um marcador para a pele negra, que subjugada, está sob mandos do brancocentrismo.

No estudo intitulado *Da África para o Brasil: a travessia transatlântica do corpo negro feminino*, lê-se que o termo "raça", enquanto uma categoria classificatória, cria e perpetua identidades coletivas e hierarquias nas interações sociais. As exclusões raciais geram desigualdades sociais e privilégios, os quais podem ser agrupados em dois grupos opostos: brancos e não brancos. Os primeiros detêm o poder e a autoridade, enquanto os segundos são subjugados a acatar essas imposições. (Ávila, 2023, p.14). Já Schwarcz (2012, p.34) diz que: "Raça é, pois, uma categoria classificatória que deve ser compreendida como uma construção local, histórica e cultural, que tanto pertence à ordem das representações sociais — assim como o são fantasias, mitos e ideologias (...)".

A raça foi empregada como uma categoria para classificar as populações em diversos países americanos como um todo e exerce a influência significativa no mundo, pois gera e reforça identidades coletivas hierarquizadas em construções locais, históricas e culturais das representações humanas.

A (HIS) ESTÓRIA POR TRÁS DA DIÁSPORA

Os discursos colonialistas posicionaram os negros na sociedade e construíram sua imagem historicamente. As raças são discursos sobre origem de um grupo, tais discursos usam termos que aludem a traços fisionômicos, qualidades morais, intelectuais e psicológicas, assegurando preferência e soberania ao corpo branco. Agindo dessa forma, o colonizador atribuiu ao corpo, tido como essência do ser humano, estereótipos para justificar seus atos de dominação e exploração do negro.

No poema "Tua história", inserido no livro *Condenados corpos negros e outros poemas*, de Antônio Carlos Lopes Petean, que aqui será analisado, podemos ler como o corpo negro foi e ainda está subjugado à segregação racial.

Além de poeta e escritor, Antônio Carlos Petean, ribeirão-pratense é professor universitário na Universidade Federal de Uberlândia. Autor de livros em variados gêneros, publicou crônicas, ensaios e poesias. Sobre a obra referida, o editor diz que nos poemas publicados:

> O leitor encontrará o sentimento de repulsa e indignação pela barbárie da escravização que marcou profundamente população afro-brasileira. População cujas dores nasceram nos distantes entrepostos em que se comercializava a pele negra paras ser escravizada e atender à cobiça de um sistema que se pautava pela desumanização dos corpos africanos. [...] no decorrer dos séculos, os corpos negros criaram, reinventaram e construíram expressões artísticas, saberes e manifestações religiosas, como instrumento de resistência à escravização, ao racismo e à segregação (notas do editor, 2020, n.p.).

Em várias escritas de autores negros, como em Petean, leremos poemas como forma de burlar o racismo com versos artísticos que (re) afirmam a desumana incoerência frente ao racismo. A temática do homem negro "degredado" quase sempre é abordada sob perspectivas sociais e históricas, frequentemente ligada ao racismo estrutural e à herança da escravidão. Assim, a literatura funciona como uma arma capaz de auxiliar no combate ao racismo, ao preconceito e à discriminação.

TUA HISTÓRIA: O POEMA

> Uma história
> atada por grilhões e correntes
> a tumbeiros
> negreiros
> senzalas
> favelas
> morros
> vielas
> cortiços
> sarjetas
> e mortalhas/penitenciárias
> (por séculos)
> E nesse tempo percorrido
> esses foram os únicos abrigos
> em que os corpos negros repousaram
> e não pense que teus irmãos e amigos
> encontram-se além deles,
> pois o outro lado, minha menina,
> permanece interditado
> ao tom forte da tua melanina
> (Petean, 2020, p. 86).

O poeta nos conta em versos, através de um sujeito lírico observador (ou em 3ª pessoa), as agruras de um corpo negro masculino e como esse corpo é "comercializado" pela segregação e estigmatização ainda mantida viva pela sociedade branconcêntrica. Essa voz lírica se dirige a uma suposta criança (menina).

Com muitos versos formados somente por uma palavra substantiva, todas se referindo a acontecimentos de um tempo passado, ou seja, do período da escravidão, subscrevem outros versos que nos remetem aos mesmos sentidos de outra época, a contemporânea. Os vocábulos "grilhões, correntes, tumbeiros, negreiros, senzalas" remetem, de forma inequívoca ao período da escravidão, mencionando as condições e meios pelos quais as pessoas negras eram trazidas do continente africano. Vale destacar o substantivo "tumbeiro", pois assim eram chamados os navios que transportavam os

escravos acorrentados em porões insalubres, e muitos morriam, assim a embarcação era como uma tumba, uma sepultura.

Já o termo "senzala" remete às habitações destinadas aos escravizados, enquanto "favelas, morros, vielas, cortiços, sarjetas e mortalhas/penitenciárias" remetem ao destino dos negros pós-abolição. Nesse período, abandonados à própria sorte, os pretos se alojaram nas periferias em condições muito precárias e muitos deles sucumbiram (mortalha) ou caíram de alguma forma na marginalidade (penitenciária). Tal cenário se manteve ao longo do tempo, haja vista a letalidade de negros em ações de forças policiais e a população carcerária do país.

Todos os versos indicam o processo sócio-histórico a que as pessoas negras foram e são submetidas até hoje. Tal processo impacta a vivência desses seres humanos que não tiveram e ainda não têm escolhas, e sobrevivem condenadas aos guetos, à subalternidade, muitas vezes em condições precárias, proveniente do racismo.

Não há disparidade entre os versos atribuídos a escravização e os versos com teor contemporâneo, que podemos os nomear como versos do período capitalista. Antes, aos negros cabia viver em tumbeiros (navios) negreiros, nas intermináveis viagens até chegar no Brasil, depois, nas senzalas. Com o passar do tempo, muitos desses negros continuam em condições análogas à escravidão, habitando "favelas, morros, vielas, cortiços e sarjetas". A metáfora da travessia do navio negreiro sobre os corpos negros aparece na escrita de autores negros contemporâneos como uma metamorfose que não terminou com a abolição, pois ela continua através de estruturas racistas que confinam, violentam e matam esses corpos.

A questão racial foi uma divisão hierarquizante para beneficiar o homem branco que perseguiu o negro e o afastou de convivência social ampla, variada e multiétnica. Esse apartamento tem sentido político no neoliberalismo que, em outros tempos e ainda na contemporaneidade, penaliza pobres e negros. Essas implicações estão presentes desde a escravidão no Brasil. A partir da lógica neoliberal, emerge a necropolítica (Mbembe, 2018), caracterizada por práticas autoritárias de segregação, vigilância e controle dos corpos e dos desejos. Essas dinâmicas acabam por definir quem tem o direito de viver e quem é condenado à morte, seja como indivíduo ou como grupo social.

Nos versos de Petean, a constatação da condição do homem negro é marcada por memórias existentes "(por séculos)" (verso 12) pelo silenciamento e pela indignação. Essas, são, entre outras imagens, do confinamento físico-social, comumente impostos ao homem negro pelo brancocentrismo e de entraves ao seu processo de vivência/aceitação na sociedade, bem como seu processo de construção identitária, referidos, poeticamente, como "uma história/ atada por grilhões e correntes" (versos 01 e 02).

A explicitação de tal condição é configurada pelo refazimento do eu na contemporaneidade quando o sujeito lírico diz que "esses foram os únicos abrigos/ em que os corpos negros repousaram" (veros 14 e15), ou seja, o corpo negro só tem morada/abrigo em "mortalhas/penitenciárias" (verso 11).

Ao dirigir-se à narratária (menina), a voz lírica reafirma que as condições atuais não se modificaram significativamente se comparadas às da época da escravidão como vemos nos versos 17 e 18: "e não pense que teus irmãos e amigos/ encontram-se além deles".

A experiência do negro em vida na sociedade, não vai longe, configurando-se como uma experiência de limite, interdição, que o sujeito não tem como ultrapassar pela tonalidade preta da pele que carrega. A cor da pele é seu interdito, como alerta o sujeito lírico: "pois o outro lado, minha menina, / permanece interditado /ao tom forte da tua melanina."

O impedimento da vida em sociedade pelos negros acontece pela tonalidade da pele escura, funcionando como um marcador social que classifica esse povo, estigmatizando-o e o colocando como abjeto. O corpo negro, nessa perspectiva, é construído por conveniência, considerando a sua complexidade fenotípica, tornando-se determinante, identificado, também, com base em leitura culturalista, racista e conservadora.

A experiência sofrida por essa comunidade, se configura no que Grada Kilomba (2019, p. 170) chama de "isolamento social", revelando a restrição de pessoas negras ao acesso a bairros, ou seja, existe, "a segregação habitacional baseada na raça".

A travessia só aconteceu mesmo através do navio negreiro e nenhum outro tipo é permitido. O reconhecimento de que a diferença é plural na sociedade e que a oposição não passa de uma construção opressora é demonstrada pelo sujeito lírico quando se refere aos negros como uma irmandade, que a tentativa de seguir para o outro lado, "permanece interditado" simplesmente por carregar consigo, "[ao] tom forte da [tua] melanina." (versos 19 e 20).

Antes mesmo da "abolição" acontecer, mais precisamente há 38 anos antes, no ano de 1850, foi criada no Brasil uma lei chamada de Lei de Terras (a primeira lei agrária do país), a qual tinha o motivo camuflado de impedir que negros tivessem terras/terrenos como posse. Por "coincidência", essa lei foi aprovada no mesmo ano da lei Eusébio de Queirós, que presumia o fim do tráfico negreiro, o que sinalizava a abolição da escravatura no Brasil (Gomes, 2013, n.p).

Após o fim da escravidão, o negro se viu sem-terra, sem educação e sem trabalho, além do serviço de escravo (que era de graça), se viu anulado, desapropriado e desprovido de qualquer dignidade humana. Daí a terra/terreno passou a valer como mercadoria, e só podia ser comprada ou herdada, (Gomes, 2013, n.p) e ao negro, sem dinheiro e sem essa mercadoria, coube a periferia, as encostas, as margens e o destino sem respostas. Reafirmo que os negros contaram com a própria sorte para sobreviver "e nesse tempo percorrido/esses foram os únicos abrigos/ em que os corpos negros repousaram" (versos 13-15).

A História confirma a grande contingente de negros ainda habitarem as periferias, as favelas, também vivendo nas ruas, debaixo das pontes e dos viadutos, em encostas....

O poema "Tua história" denuncia o racismo da época colonial ainda vigente na contemporaneidade. Se nos tempos da escravidão acontecia a expatriação involuntária, decorrente da ação de agentes opressores, os colonizadores que viam nas pessoas pretas tão somente uma força de

trabalho e, em razão disso, tiravam-lhes a humanidade, a identidade, objetificando-os de formas variadas.

Os versos peteanos corporificam memórias de um corpo negro em um espaço de autorrepresentação que está subjugado a representações estereotipadas e etnocêntricas, com nuances advindas de uma cultura construída historicamente pela tradição cultural brasileira.

No mundo contemporâneo, a expatriação continua, não que os negros sejam arrancados de seu solo natal, mas são "expatriados" em decorrência do preconceito, do racismo que oblitera sua cultura, seus valores e os coloca numa posição de inferioridade, matando física ou simbolicamente seus corpos.

A este sujeito banido da vivência plena em sociedade, marcado e estigmatizado pela cor da pele, resta a memória da violência e da dor. Aqui, este sujeito tenta humanamente, identificar-se no jogo da alteridade. O projeto colonizador incutido na sociedade, é desmascarado pelo negro que constroi negritudes para além de sistemas dominadores.

CONSIDERAÇÕES FINAIS OU REFLEXÕES INCONCLUSIVAS

Raça é a condição classificatória e um marcador social das diferenças de gênero, sexualidade e classe e é também uma categoria estrutural, pois na sociedade, o negro sofreu e ainda sofre o impacto do colonialismo escravocrata.

O signo da raça possui variados significados e funções no interior dos discursos, gerando diferentes estratégias e resultados políticos, além de estabelecer os limites e fronteiras étnico-raciais entre os sujeitos. É um signo "controlado" pela supremacia branca do patriarcado: ecos do passado no presente.

Pensar masculinidades negras tem se apresentado como um desafio, pois as relações históricas que moldam o imaginário coletivo sobre o que significa ser homem e ser um homem negro, ainda estão arraigadas num sistema opressor patriarcal brancocêntrico europeizado. O racismo elabora o modelo de masculinidade saudável do homem negro.

Não há caminho que leve a emancipação do homem negro dos estereótipos racistas enquanto a doença do machismo do homem branco persistir. Só há dor e traumas. As masculinidades negras são como as brancas, também complexas e múltiplas, não podem ser reduzidas a banalidades e a representações racistas.

A desigualdade no Brasil compreende o campo econômico, social e educacional das oportunidades. A promulgação da Lei Áurea aconteceu há mais de um século e esse tempo ainda não foi o suficiente para solucionar as dinâmicas segregacionistas forjadas ao longo dos quatro séculos do sistema escravocrata.

A história do negro no Brasil deve ser contada de forma verídica, sem romantizar o ideário e a razão de um povo sofrido, escravizado e menosprezado pelo sistema brancocêntrico. Também, a cultura, a etnia e a memória desse povo devem ser lembradas por suas contribuições que fazem parte do léxico, da culinária, da religião, da arte em geral e demais costumes vindos com os negros no navio negreiro.

A escrita literária afro-descendente, possui o sentido de possibilitar formas diversas de (re)significar o olhar frente a estereotipação para desmistificar um imaginário pautado em uma construção racista. O imaginário racista, construído historicamente, é desmistificado através de ações intencionais que promovem a diversidade e o protagonismo negro em diversas esferas sociais.

A escrita de autoria negra no Brasil vem delineando seu lugar na história. A produção literária brasileira desse povo nos atribui produções manifestadas da realidade no contexto de antes e de hoje. Com uma escrita empenhada, para além de registro de uma época, a escrita do corpo como representação social, revela uma concepção comprometida como afro-brasileiros e como sujeito histórico-social.

Os versos diaspóricos e decoloniais que compõem o poema "Tua história", transita entre a ancestralidade e o silenciamento da voz do negro e corporificam um espaço de autorrepresentação construído historicamente pela tradição cultural brasileira. A poética de Petean explica o processo de racismo na sociedade brasileira e projeta na escrita contemporânea uma possibilidade de enfrentamento e resistência.

Assumindo papeis de destaque na (re)construção política e social, o escritor/poeta negro contribui para que conheçamos suas origens e seus verdadeiros valores culturais, assim, conquistando seu lugar, antes hostilizado.

O impasse é dramático e o mundo aguarda um verdadeiro milagre frente ao sistema racista que designa desigualdades e, enquanto o Brasil se negar a existência dessa categoria classificatória, ela persistirá.

REFERÊNCIAS

ÁVILA, Deivide Almeida. **Da África para o Brasil: a travessia transatlântica do corpo feminino negro**. Dissertação de mestrado. Disponível em: https://ufsj.edu.br>mestletras Acesso em 22/03/2026.

CUTI. **Literatura negro-brasileira**. São Paulo: Selo Negro, 2010.

GOMES, Mara. **De mucama a doméstica, um breve relato da mulher negra contemporânea**. Blog: Blogueiras negras. 2013. Disponível em: https://blogueirasnegras.or/de-mucama-a-domestica-um-breve-relato-da-mulher-negra-brasileira-contemporânea. Acesso em 27/03/2026.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação** – Episódios de racismo. 1ª ed. Trad. de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. Trad. De Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2018.

PETEAN, Antonio Carlos Lopes. **Condenados corpos negros e outros poemas**. 1ª ed. Appris, 2020.

PETEAN, Antonio Carlos Lopes. **Pássaros Noturnos**. Curitiba: Kotter Editorial, 2023.

DISCURSOS DE RESISTÊNCIA FEMININA NA LITERATURA NEGRA

Ana Maria Urquiza de Oliveira

INTRODUÇÃO

O artigo aborda o estudo dos romances Hibisco roxo da nigeriana Chimamanda Adichie; *Niketche*: uma história de poligamia da moçambicana Paulina Chiziane e Ponciá Vicêncio da brasileira Conceição Evaristo, mulheres negras que ocupam o lugar da escrita dissidente reivindicando espaços sociais interditados pelo patriarcado ocidental.

A pergunta sobre quais seriam as confluências e as divergências nas representações literárias produzidas por autoras negras, considerando o contexto de produção (duas africanas e uma brasileira) e o lugar que ocupam (em relação ao lugar de quem profere o discurso) conduziu o estudo visando observar quem tem o poder de produzir e disseminar conhecimento escrito. O objetivo de analisar os modos de representação da agentividade feminina negra na escrita de romances de autoras negras impulsionou os objetivos específicos: observar como a escrita de mulheres negras funciona como um marcador de identidade por meio do posicionamento social; demonstrar que as produções literárias analisadas constituem narrativas com ênfase na ancestralidade e na identidade negra.

A hipótese levantada considera a posição de onde falam Adichie, Chiziane e Evaristo, o espaço marcado pela interdição às mulheres negras pela tradição do modelo único do patriarcado e o lugar que ocupam, viabilizando assim, uma escrita de denúncia à opressão e à exclusão social vividas pela mulher negra nas relações de poder, evidenciando a agentividade da mulher negra no discurso dos romances.

O estudo justifica-se pela pertinência das discussões sobre a diversidade cultural, político-ideológica e linguística na produção de literatura, haja vista o *corpus* que a constitui. Essa diversidade relaciona-se com a garantia de que os discursos analisados reportem à heterogeneidade de sujeitos e não na uniformidade. O trabalho traz contribuição social para os estudos do discurso (Bakhtin, 1993, 2003; Orlandi, 2007a), literários (Candido, 2011; Silva, 2011), com viés político-ideológico (Kilomba, 2020; hooks, 2019; Oyěwùmíen, 2017) e para futuras pesquisas nesses campos.

Em suma, a pesquisa visa contribuir para uma produção literária da mulher negra por ela mesma, no espaço afro-brasileiro, assegurando a visibilidade da sua escrita. As escritoras são de países que foram colonizados pela Europa, embora nascidas em diferentes países e continentes, com distintos estatutos sociais e políticos, apresentam confluências temáticas e político-ideológicas em seus romances.

LITERATURA NEGRA, LUGAR DE FALA E ANCESTRALIDADE

Em se tratando da guerra política do dizer, questionamos qual é o lugar social que a mulher negra ocupa na produção e circulação de literatura. Desse modo, nossa análise aborda os conceitos de literatura negra (Batisde, 1944), lugar de fala (Ribeiro, 2017), ancestralidade (hooks, 2019), posicionamento político-ideológico e vozes sociais (Bakhtin, 2003).

Sendo o *corpus* um objeto em que as personagens estão imersas no universo patriarcal e machista, entendemos ser necessário apresentar o ponto de vista de (Bakhtin, 2003) de que as ideias que imprimem valor à obra devem-se às alusões feitas a outros. Os romances analisados têm a tradição

representada na ancestralidade com defesa de valores vinculados às raízes africanas. Na visão bakhtiniana, a literatura reflete e refrata os processos do cotidiano, inclusive os que envolvem a identidade. Mesmo que atribuamos papel preponderante à diversidade na escrita dos três romances, se mergulharmos na lógica de mundo das personagens, encontraremos confluências na temática apresentada na escrita literária dessas três mulheres negras.

Nesse sentido, trazemos a definição de literatura negra – aquela que difere do que é escrito sobre o negro, mas se trata da fala do próprio negro, que assume o discurso para falar de seu mundo (Batisde, 1944). Duarte (2008, p. 13-16, destaques nossos) reflete que a especificidade da literatura negra apresenta quatro aspectos:

> [...] temática, que compreenderia a incorporação da experiência do negro no texto literário; autoria, o negro surge como sujeito de sua enunciação, colocando sua maneira de ver, sentir e entender o mundo; ponto de vista, em que se percebe a adesão à história e à tradição negras e, finalmente, linguagem, que estaria baseada numa discursividade específica, atravessada por marcas que remetem a heranças linguístico-culturais africanas.

Vemos no *corpus* uma literatura que assume a função de marcar a identidade de seu povo na sociedade, representando e defendendo seus costumes, sua cultura e linguagem. Os quatro aspectos elencados por Duarte estão presentes nos romances analisados: a temática (os três trazem a marca da tradição e da ancestralidade destacada na linguagem nos discursos de resistência); a autoria (nos três romances, as narradoras mulheres negras são sujeitos de enunciação demonstrando seu mundo por meio da linguagem, da cultura e da postura político-ideológica); o ponto de vista (a tríade demarca a tradição e a ancestralidade como identidades africanas e afro-brasileiras); e, a linguagem (os três textos expressam marcas que remetem a heranças linguístico-culturais africanas e afro-brasileiras). Nessa esteira, o conceito de lugar de fala é fundamental para a reflexão aqui proposta:

> O conceito de lugar de fala discute justamente o locus social, isto é, de que ponto as pessoas partem para pensar e existir no mundo, de acordo com as suas experiências em comum. É isso que permite avaliar quanto determinado grupo — dependendo de seu lugar na sociedade — sofre com obstáculos ou é autorizado e favorecido (Ribeiro, 2017, p. 11).

É sabido que o lugar de fala em lugares de poder é negado à mulher negra não apenas no Brasil, mas também na Nigéria e em Moçambique, conforme estudos que embasam esta pesquisa. Outro conceito que fundamenta a literatura feminina negra é o de ancestralidade, ligado ao de coletividade, os direitos individuais são substituídos pelos direitos comunitários. De acordo com hooks (2019, p. 336), "[...] falar sobre reconhecimento ancestral dentro das tradições africanas é uma maneira de falar sobre como aprendemos com os povos que podemos nunca ter conhecido, mas que vivem em nós novamente". As protagonistas dos romances aqui analisados contrapõem exatamente essa individualidade oriunda do Ocidente e apresentam a coletividade por meio de suas ações e de seus discursos. Trata-se notoriamente de criticar a produção de literatura e sua circulação na sociedade, relegada à imposição do cânone contra o qual lutam as escritoras por meio de seus romances de resistência (Silva, 2011).

Um outro conceito que nos orienta é o de posicionamento político-ideológico, defendido nas reflexões bakhtinianas a respeito da pluralidade de vozes no romance (Bakhtin, 2003)). A pluralidade de vozes no romance surgiu em uma época em que o predomínio de um único modo de dizer se tornava sem sentido. Os escritores de romances se viram levados a abrir espaço para as diferenças sociais em seus discursos, devido ao movimento que acontecia no mundo (Bakhtin, 2003). Para o autor russo, estar no mundo é interagir nele, sendo, vivendo, atuando como sujeito ativo. Afinal, o homem é dialógico, enunciativo, autor de discursos orais e escritos, produtor de enunciados concretos, já que está em constante interação com o outro. A defesa bakhtiniana está, pois, na necessidade de se abrir espaço para a diversidade cultural na produção de literatura, especificamente no romance, uma necessidade da época em que analisou os romances do russo Dostoiévski. A pluralidade de vozes em nosso objeto de análise é manifestada nas vozes das personagens mulheres negras que recebem o direito de fala dado pelas escritoras para emitirem posicionamentos político-ideológicos. O estilo representado pelo léxico da resistência e da luta por espaço e por lugar de voz é determinado pelo sentido e pelo objetivo de luta das mulheres negras.

O PAPEL SOCIAL DA MULHER NA SOCIEDADE

O papel dado à mulher na sociedade na Nigéria, em Moçambique e no Brasil é condicionado ao patriarcado europeu que se perpetrou durante a colonização e a pós-colonização, deixando suas marcas na contemporaneidade, como mostram os discursos nos romances. Tais marcas são caracterizadas por cada contexto de sociedade (nigeriana, moçambicana e brasileira), porém há uma forte convergência entre as três: a objetificação da mulher e sua submissão ao homem.

HIBISCO ROXO – DA SUBMISSÃO A TOMADA DE POSIÇÃO NA RESISTÊNCIA

Em Hibisco roxo (Adichie, 2021a), a imagem da mulher que caracteriza a narradora e protagonista diz da submissão das mulheres de seu país, decorrente do patriarcado. Kambili tem sua vida regrada pela mão opressora do pai, como podemos observar nos excertos: "[...] a voz de Papa ressoou claramente lá em cima. Prendi a respiração e fiquei paralisada" (p. 205), [...] eu nunca me perguntara em que universidade estudaria nem em que me formaria. Quando chegasse a hora, Papa decidiria (p. 140)".

Kambili é obediente a Eugene, fazendo-lhe todas as vontades. Idealiza o pai perfeito, pois acha que essa é também a vontade de Deus: "[...] eu jamais havia pensado que Papa fosse morrer. Que ele fosse capaz de morrer... Ele me parecera imortal" (p. 303). A busca da narradora e protagonista pela aprovação do pai para tudo é constante até mesmo em sua ausência: "[...] eu queria falar com Papa, ouvir sua voz, dizer a ele o que eu tinha comido e sobre o que rezara para que ele aprovasse" (p. 283). Ela é insegura por ser mulher, é silenciada em casa, na escola e na igreja. Assim, é evidente a dificuldade de Kambili encontrar uma voz que seja verdadeiramente sua. Apenas quando tem a oportunidade de visitar a tia Ifeoma, começa a experienciar outros modos de ver a vida, encontra a música e a alegria e descobre um novo horizonte de independência, amor e liberdade:

> [...] ela ria com tanta facilidade, com tanta frequência. Todos eles riam, até o pequeno Chima (p. 93); Naquela noite, sonhei que estava rindo, mas a risada não soava como minha, embora eu não soubesse bem qual era o som da minha risada. Era uma risada alta, profunda e entusiasmada, como a de tia Ifeoma (p. 97).

Na convivência com a tia, Kambili adquire novos olhares e se conecta com sua ancestralidade: "[...] perguntei-me se Amaka percebera que eu também queria usar branco e participar da dança dos netos no funeral" (p. 215). Isso seria negado pelo pai, em nome da religião dos brancos. De tanto ouvir Amaka cantando Fela[27], sem se dar conta, Kambili canta também: "[...] você estava cantando a música de Fela – Amaka fala para Kambili" (p. 291). No final do romance, Kambili, com outra mentalidade, pede e reflete:

> [...] por favor, coloque a fita de Fela para tocar, Celestine (p. 311); "[...] agora eu sabia distinguir entre um músico culturalmente consciente e outro. Ouvia a diferença entre os tons puros de Onyeka Onwenu[28], o poder dos metais de Fela, a sabedoria tranquilizante de Osadebe[29] (p. 162).

Vemos que o lugar de submissão ocupado por Kambili em quase toda a narrativa é alterado ao conhecer a casa de Tia Ifeoma. A narradora e protagonista passa por uma transformação e ocupa um outro lugar social: o de resistência, passando a ouvir músicos nacionais e a ter outra visão da vida.

NIKETCHE – UMA HISTÓRIA DE POLIGAMIA – DA OBJETIFICAÇÃO À TOMADA DA PALAVRA

A narradora e protagonista Rosa Maria, do romance Niketche (Chiziane, 2021), evidencia a imagem da mulher na visão da autora: uma mulher submissa e permissiva, bem de acordo com os critérios patriarcais. Rami, com 40 anos, é submissa ao marido e à sociedade: "[...] sou a esposa legítima com contrato assinado em cartório" (p. 19). É a mulher do lar, que cuida da casa e dos filhos. É o espelho que fará com que ela reconheça sua postura passiva e lhe possibilitará construir e reconhecer uma nova imagem de si mesma, deixando cair a máscara da subserviência que veste para agradar o marido.

O espelho é, para ela, o seu subconsciente ou seu duplo, fazendo uso do termo dostoievskiano (Dostoievski, 1963), para aludir às diferentes formas de ver a vida – uma mais voltada para a realidade e a outra para o inconsciente: "[...] o eterno litígio no processo de autoconsciência entre o eu e o outro" (Bakhtin, 2019, p. 40). O espelho e/ou o subconsciente, seu duplo, escancaram para Rami seu lado subserviente. A analogia ao espelho surge referindo-se à relação entre a compreensão das dimensões das épocas e das culturas e a cultura específica do leitor, em um processo de compreensão responsiva (Bakhtin, 2003). No espelho, a turbulência da desconstrução das hegemonias impostas à mulher moçambicana grita no subconsciente de Rami, que parece não saber ouvir, ainda que sinta que precisa aprender a escutar e aceitar a voz que clama por mudanças, numa tomada de posição para a ação e para a realidade. Ao despertar para a ação, Rami desafia a sociedade patriarcal e as tradições

[27] Olufela Olusegun ou Fela Kuti (1938-1997) foi um multi-instrumentista, músico e compositor nigeriano, pioneiro do gênero musical Afrobeat, ativista político dos direitos humanos.
[28] Onyeka Onwenu (1952-2024) cantora e compositora nigeriana, atriz e ativista dos direitos humanos. Em 2013, foi nomeada Diretora Executiva do Centro Nacional para o Desenvolvimento da Mulher, empresa estatal nigeriana criada em 1997 e com sede em Abuja.
[29] Osita Osadebe (1937-2007) músico nigeriano. Durante sua carreira de mais de quatro décadas, ele se tornou um dos músicos mais conhecidos da vida igbo.

moçambicanas. Aqui podemos inferir que, ao buscar a sociedade patriarcal, à qual pertence, Rami encontra no eu a força para enfrentar e se contrapor a esse outro que a faz sofrer.

Um ponto interessante é que, ao longo da narrativa, Rami passa por um processo de transformação e conscientização político-crítica, assume o lugar de ativa na luta contra a objetificação feminina. O enredo se desenvolve de forma dinâmica e o (a) leitor (a) tem acesso ao mundo interior da narradora e protagonista no momento em que ela se encontra em um delírio profundo a partir de um outro, no espelho. A narradora, assumindo a voz na primeira pessoa do plural, conclama a coletividade feminina (do mundo todo): "Diz-me, espelho meu. Haverá no mundo mulheres mais traídas do que eu? São todas. Todas!" (p.184). Com isso, visa despertar a consciência crítica ao modelo ocidental do colonizador sobre a situação da mulher moçambicana. Logo: "[...] o romance se baseia, inicialmente, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste" (Candido, 2011, p. 55).

Nesse plano, dada a condição social de subalternidade da mulher moçambicana com nuances oriundas das religiões dos colonizadores e predominantes no país – cristianismo (40%) e islamismo (50%) colocam a mulher como sujeita ao pai e ao marido –, (Andrade, 2017), a condição de subalterna da mulher é uma constante. Conforme Rami:

> Poligamia é o destino de tantas mulheres neste mundo desde os tempos sem memória. Conheço um povo sem poligamia: o povo macua. Este povo deixou as suas raízes e apoligamou-se por influência da religião. Islamizou se. Os homens deste povo aproveitaram a ocasião e converteram-se de imediato. Porque poligamia é poder, porque é bom ser patriarca e dominar (p. 68).

Rami também ressalta a responsabilidade social com a temática da mulher negra e traz dados e informações sobre como se concebe o patriarcado no país nas diferentes regiões representadas pelas amantes de Tony. O discurso de não assujeitamento tão marcantes em seu país vem pela tomada da palavra (Orlandi, 2007b). Assim, passa a dizer o que pensa e age em benefício próprio e de suas amigas. Juntas, expõem o machismo de Tony e a objetificação da mulher moçambicana, que é tida como propriedade do homem, tendo que ser dona do lar. Rami produz seu discurso visando criar um mundo outro, pensando na temática da mulher negra, trazendo nova ideologia (marginal, para criticar a oficial), levantando temas que são de interesse de pessoas antirracistas.

PONCIÁ VICÊNCIO – OBJETIFICAÇÃO DO CORPO E SILENCIAMENTO DA VOZ FEMININA

A narradora e protagonista do romance Ponciá Vivêncio (Evaristo, 2021a) mostra a imagem da mulher para falar de seu povo, mesclando o discurso do passado, do presente e do futuro, ao mostrar os efeitos cruéis da escravidão e do colonialismo mesmo no pós-abolição. Os dilemas de Ponciá traduzem as incertezas e a falta de perspectivas sofridas pelo (a) s afro-brasileiro (a) s, que, embora liberto (a) s por força de lei, permaneceram segregados em função da discriminação racial e pela ausência de aporte estatal que lhes garantisse os direitos oriundos da Lei Áurea (Ribeiro, 2017). Ponciá assume uma função difícil, que porta a visão da mulher negra vista por ela mesma (Gonzales, 1984) em uma sociedade que não lhe permite ser/dizer, mas apenas sobreviver (Mbembe, 2016). As

lembranças de Ponciá e de seus ancestrais remetem ao Brasil Império do final do século XIX. A mulher negra filha da escravidão lamenta:

> [...] a vida escrava continuava até os dias de hoje. Sim, ela era escrava também. Escrava de uma condição de vida que se repetia. Escrava do desespero, da falta de esperança, da impossibilidade de travar novas batalhas, de organizar novos quilombos, de inventar outra e nova vida (p. 72).

Seu posicionamento é o de uma mulher negra que tem a percepção do lugar de objetificação desta na sociedade:

> [...] tinha 19 anos quando saiu da roça... ela trazia a esperança como bilhete de passagem. Haveria, sim, de traçar o seu destino" (p.31-32); "[...] trabalharia, juntaria dinheiro, compraria uma casinha e voltaria para buscar sua mãe e seu irmão. A vida lhe parecia possível e feliz (p. 39).

Ponciá sai em busca de melhoria de vida e é ciente de que, para obter sucesso, é preciso estudar. Quando criança, aprendeu a ler com padres: "[...] antes gostava de ler. Guardava várias revistas e jornais velhos. Lia e relia tudo. Época houve em que havia decorado notícias" (p. 78). Suas falas de memórias da escravidão trazem à tona o sofrimento de seus ancestrais, fazendo menção à vida de objetificação de seus avós e de seus pais: "[....] o pai de Ponciá, filho de ex-escravos, crescera na fazenda levando a mesma vida dos pais. Era pajem do sinhô-moço" (p. 17). Ela reflete sobre a possibilidade de ela mesmo mudar essa história, mas os lugares que essas mulheres podem ocupar são demarcados pelo Estado – nas cozinhas das mulheres brancas, nos tanques de lavar roupas, nos prostíbulos –, lugares representados no romance. Ponciá, mesmo tendo estudado, é obrigada a trabalhar como doméstica. A namorada de seu irmão, Luandi, trabalha no prostíbulo. Tais fatos dizem respeito à política da morte (Mbembe, 2016).

Apontamos a questão do corpo negro feminino como objeto do homem na figura de Ponciá – ela sofre agressões físicas do namorado. A namorada de seu irmão Luandi, Biliza, é vítima de feminicídio pelo ex-namorado; o corpo negro é um objeto para o trabalho (o pai e o irmão de Ponciá passaram a vida toda trabalhando para os Vicêncios; Ponciá e Biliza foram entregues ao trabalho doméstico). Além disso, observamos no romance o corpo negro feminino como objeto de prazer – Biliza, as mulheres da zona; a mulher que não decide sobre seu próprio corpo, sendo este utilizado pelo homem branco como objeto de desejo sexual – domésticas que são assediadas pelos patrões brancos. Ponciá narra a saga da objetificação do corpo negro – desde o tempo de seus antepassados escravizados no Brasil, seus pais e ela mesma. A questão do corpo é uma "[...] forma particular de racismo fundado na 'cor'" (Stepan, 2005, p. 232). É a partir dessa percepção que Ponciá busca mudar a história de sua vida, porém esbarra nas amarras impostas pelo Estado neoliberal do lugar onde vive e que trata corpos negros como objetos. O brasileiro Paulo Freire (1968, p. 29) completa: "[...] para o opressor, pessoas humanas são apenas eles. Os outros são 'coisas'. Não quer deixar seu bem-estar por causa dos pobres. Para ele o dinheiro é a medida de todas as coisas".

No romance, Ponciá e seu irmão Luandi tentam com muito esforço uma melhoria de vida. No entanto, as condições impostas pelo Estado impossibilitam essa melhoria, já que o que lhes é destinado

é a vida na favela: configura-se aí a política da morte, que decide quem pode e quem não pode viver: "Negro é, na ordem da modernidade, o único de todos os humanos cuja carne foi transformada em coisa, e o espírito, em mercadoria - a cripta viva do capital" (Mbembe, 2014, p. 19). Contra a cultura brasileira que objetifica a mulher negra, mulheres negras racializadas e minoritárias emitem seus discursos de resistência.

MUDANÇA DE LUGAR SOCIAL DA MULHER NA SOCIEDADE

A agentividade feminina negra é marcada nos discursos dos romances pela ancestralidade e pela identidade negra nas sociedades patriarcais em que se desenvolvem as narrativas. Os romances apresentam a função da educação pela ancestralidade como fator de resistência e libertação da mulher negra em sua relação com a educação ocidental, que compõe a história do opressor representando o poder do colonizador. Sob esse ponto de vista, a educação pela ancestralidade é a ferramenta utilizada pelas personagens para reivindicar mudança social à população negra. Elas atuam como protagonistas de suas histórias por meio da luta contra a submissão feminina imposta pelo patriarcado em seus países.

DISCURSOS DE RESISTÊNCIA: O NÃO ASSUJEITAMENTO AO PODER PATRIARCAL EM HIBISCO ROXO

O romance traz personagens que militam contra a objetificação. Ifeoma, professora negra do Departamento de Estudos Africanos na Universidade da Nigéria, tem voz ativa e constante na narrativa. Pela sua voz, são escancarados o racismo e a objetificação da mulher. Ela compõe a crítica, a resistência e a militância. Ifeoma ocupa a posição social de ativista da causa negra, levantando a questão do coletivo feminino negro e a militância contra o poder político patriarcal, visando mostrar a necessidade e a possibilidade do colonizado de transformar a ordem prevalecente (hooks, 2019; Kilomba, 2020; Oyěwùmíen, 2017). Ifeoma assume um posicionamento político crítico que serve de exemplo para a família, os alunos, os colegas de trabalho, enfim, as pessoas com as quais convive. A irmã de Eugene (o assimilado) é uma mulher negra forte e lutadora, viúva (o marido morreu num acidente de carro), cria os três filhos sozinha com o escasso salário de professora universitária, que atrasava a maioria das vezes e, por isso, passa necessidades com a família:

> [...] embora nenhum professor tenha sido pago nos últimos dois meses" (p. 84).: "[...] sabe quanto custa um cilindro de gás de cozinha? Um absurdo!" (p. 85); "[...] tia Ifeoma estava organizando o *feezer* que começava a feder por causa dos incessantes apagões" (p. 260); [...] um de cada vez, nos banhamos no banheiro estreito usando baldes de água semicheios" (p. 137).

Mesmo com todas as necessidades, não recorre ao irmão rico. É notável a defesa de Ifeoma na prática de suas ações e no seu discurso de resistência e de não assujeitamento (Orlandi, 2007a) ao discurso hegemônico ocidental na universidade em que trabalha, disseminando suas ideias contra-hegemônicas. Esse não assujeitamento feminino negro implica ações futuras de outras mulheres, porque estas também já foram influenciadas por suas antecessoras ao longo dos tempos. Ifeoma reivindica o direito de o negro contar a sua história real, marcar presença, tomar o lugar de fala em lugares que lhe são proibidos pelos que fazem a história oficial (Kilomba, 2020). Seu discurso

representa o de hooks (2021, p. 25), que reconhece haver "[...] um problema real de raça e classe, pois muitas *pessoas negras são criadas para acreditar que há muitas coisas sobre as quais não se deve falar, nem no privado nem em público"* (destaque nosso).

A adolescente Amaka, filha de Ifeoma, atua e participa em vários momentos de discussões que versam sobre assuntos polêmicos, aqueles disseminados por sua mãe. Sua voz ativa (Bakhtin, 2003) defende a literatura e a música nacionais e critica veementemente a assimilação de tudo que vem do colonizador. Com seu discurso de resistência atua na escola e no ambiente no qual vive contra as injustiças sociais: "[...] falava igbo a maior parte do tempo" (p. 10); sonha em "[...] entrar na faculdade e fundar seu movimento ativista" (p. 140). Ela não aceita a campanha nacional de valorização do inglês e do americano e ressalta os atributos nacionais para enaltecer qualidades da própria gente a qual representa. Seu cantor favorito é o nigeriano Olufela Olusegun, conhecido profissionalmente como Fela Kuti, pioneiro do gênero musical Afrobeat e ativista político. Amaka valoriza tudo o que retrata a sua cultura, é leitora e defensora da literatura nacional. Em dado momento da narrativa, ela destaca sua postura política crítica para a prima:

> Eu quase só ouço músicos nativos. Eles são socialmente conscientes; têm algo real a dizer. Fela, Osadebe e Onyeka, são os meus preferidos. Aposto que você nunca ouviu falar deles, aposto que gosta de pop americano como os outros adolescentes (p.128).

Embora seja apenas uma menina, ela é capaz de perceber a opressão cultural e política de seu país desencadeada pelo Ocidente. Essa espécie de repúdio de Amaka à Inglaterra e a tudo que representa esse país traz nuanças mais nacionalistas, como a do descrédito atribuído à tradição inglesa de estudos e valorização da língua do colonizador contra a nigeriana. Algumas falas de Amaka deixam antever uma visão mais favorável à perpetuação do igbo (língua nativa), embora haja ainda um considerável uso do inglês no país, que ocupa os espaços oficiais. Vemos que, a despeito da submissão pregada pelo *status quo*, temos, na postura da adolescente, a resistência ao discurso patriarcal e religioso.

A ideia da defesa e promoção de uma determinada identidade é assumida pela docente Ifeoma com o intuito de manter uma cultura que já é parte integrante do patrimônio do país. Ela defende um ensino com programas curriculares próprios (nacionais), a despeito daquele que o governo impõe (do colonizador). O currículo em vigor nas universidades e escolas nigerianas é mais voltado para os valores trazidos pelo colonizador (afinal, quem se beneficia dos mesmos é a classe dominante, que ocupa o lugar que antes era do colonizador). Os filhos de Eugene estudam em escolas católicas separadas (só para meninos/só para meninas). Kambili estuda na "Daughters of Immaculate Heart" (p. 29) e Jaja estuda na "Escola St Nicholas" (p. 28). Nessas escolas, o ensino do igbo nigeriano é evitado, pois o inglês é a língua de prestígio e o currículo é baseado no das escolas do colonizador: "[...] depois de cantarmos um hino de boas-vindas do Hinário Católico, Madre Lucy leu o capítulo 5 de Mateus" (p. 54). Oyěwùmíen (2017, p. 220), destaca a presença das escolas católicas na Nigéria, que tem no currículo a base católica, como horários de: "[...] canto, representações de fragmentos da Bíblia, leitura

de um capítulo da Bíblia, orações, catecismo às quartas-feiras, orações finais"[30]. Esse aspecto ganha maior relevo se atentarmos para a questão da necessidade de o colonizado sentir-se civilizado, como Eugene. Por outro lado, os filhos de Ifeoma estudam na escola da universidade, que se contrapõe ao modelo educacional da elite. Nesse espaço, a postura crítica é permitida. Para Oyěwùmíen (2017), o currículo é visto como um instrumento poderoso na educação nigeriana, com impacto na relação reprodução-produção sociocultural, nomeadamente na formação da identidade e do caráter dos indivíduos.

A autora ressalta que o papel das mulheres era o de esposas, ajudantes de seus maridos, assim como as mulheres dos missionários que representavam a igreja. Ora, Ifeoma não aceita esse lugar. Sua luta é em prol de formar o indivíduo nos valores nacionais para uma vida livre e responsável. Por isso, ela advoga pelo estudo em escolas e universidades nas quais seja possível a reflexão sobre o papel da educação e o seu impacto na vida dos nigerianos. Ifeoma luta para que a mulher seja livre para decidir sobre sua própria vida e acredita que essa reivindicação precisa ser disseminada nos diversos campos sociais, como o da academia (assim como ela faz), o da escola (como Amaka faz). No entanto, nesses espaços sociais nigerianos, ainda é muito baixa essa movimentação. É importante que mais mulheres negras escrevam e produzam literatura com teor de resistência ao patriarcado e ao controle de discursos.

DISCURSOS DE RESISTÊNCIA À SUBALTERNIDADE FEMININA EM NIKETCHE

Os posicionamentos das amantes de Tony são de submissas ao homem e à sociedade no início da narrativa e, passada a transformação pela conscientização de que são objetificadas, mudam a visão para críticas às práticas patriarcais moçambicanas, que objetificam seus corpos e suas vidas. Julieta, da Zambézia, lamenta o lugar que a mulher ocupa: "Na minha aldeia, poligamia é o mesmo que partilhar recursos escassos, pois deixar outras mulheres sem cobertura é crime que nem Deus perdoa" (p. 40). Ela vai além e critica o lugar dado à mulher na sociedade moçambicana: "[...] a mulher fica viúva, o homem só fica com menos uma esposa" (p. 120). Luísa, outra amante, tem postura crítica à objetificação da mulher representada em sua voz: "[...] conta as histórias da sua aldeia. Diz que aprendeu com as outras mulheres que a vida de uma mulher é agradar. Agradar até morrer" (p. 120). Os posicionamentos críticos das amantes são perceptíveis, mas se destacam quando começam os encontros entre elas e Rami. Suas conversas, nas reuniões, abordam elementos que ressaltam a cultura machista do país. Embora sejam de localidades diferentes, como Matutuíne, Zambézia, Nampula e Cabo Delgado, a objetificação da mulher está presente na cultura de todas elas. Oyěwùmíen (2017) destaca o papel dado à mulher em algumas culturas africanas baseadas no matriarcado que foram sobrepujadas pelo patriarcado. Resgatando falas e comportamentos do norte e do sul do país, e incorporando fatores dessas culturas, são articuladas, na narrativa, críticas à subordinação e à opressão das mulheres em Moçambique. Isso deixa explícita a recusa às estruturas de privilégio e dominação

[30] Tradução livre do original: "*Cantar, representaciones de fragmentos de la Biblia, lectura de un capítulo de la Biblia, oraciones, los miércoles que toca catecismo, oraciones final*" (Oyěwùmíen, 2017, p. 220).

masculinas da ordem patriarcal. A condição de subalternidade é marcada em todas as amantes, o que configura uma condição da mulher presente em todo o país. Silva (2011) aponta que essa situação culminou em escritas de protesto em um movimento de embate à opressão ocidental.

Tendo a visão de que suas ex-rivais são, como ela, vítimas do sistema vigente em seu país (Oyěwùmíen, 2017), Rami vê que precisa se unir a elas em prol da luta pela emancipação de seus corpos e de suas vozes "o nosso lar é um polígono de seis pontos. É polígamo. Um hexágono amoroso" (p. 43). Essas vozes defendem a resistência à opressão da mulher como objeto do homem e da sociedade e questionam o que de fato é tradição moçambicana e o que foi imposto pelo processo colonial à sociedade, como a violência imposta à mulher pela polícia. As vozes sociais dessas mulheres, a esposa e as amantes de Tony, criticam a posição do corpo negro feminino como objeto de lucro para a família: [...] esposas prometidas antes do nascimento. Contratos sociais. Casamentos de conveniências" (p. 29). O corpo feminino é vendido, configurando o casamento arranjado sem o conhecimento da mulher, muitas vezes ainda uma menina. Quando se tornam adultas, percebem o que lhes é destinado: "[...] obedecer à risca, a todos os caprichos dos homens, era a única estratégia da nossa existência" (p. 89). A propriedade do corpo é uma prática ocidental (Oyěwùmíen, 2017). Assim, a analogia de Chiziane é genial: a maneira como apresenta a posse dos corpos dessas mulheres por Tony e a posse do território do continente africano pela Europa parece colorir as letras de vermelho.

Em suas relações de resistência para com a educação ocidental, constituída pela história do opressor representada pelo poder do colonizador português, Rami e as amantes de Tony mostram que esse modelo as mantém num lugar social de dependentes economicamente do homem. Rami, a protagonista, possui escolaridade e nível social acima das demais mulheres. Mesmo não dispondo de uma educação acadêmica como a personagem de Hibisco roxo, Rami apresenta discurso e postura de resistência à objetificação da mulher e à dependência política:

> *Resistiram ao colonialismo. Ao cristianismo e ao islamismo. Resistiram à tirania revolucionária.* [...] Resistirão sempre. Porque são a essência do povo, a alma do povo. Através delas há um povo que se afirma perante o mundo e mostra que quer viver do seu jeito (p. 34, destaques nossos).

O trecho ressalta a resistência como inerente à condição da mulher negra, pois sempre houve a necessidade de os moçambicanos resistirem – primeiro ao árabe, depois ao europeu. Diante desse contexto, apontamos como a educação produz mudanças nos processos identitários das personagens e nas suas representações sociais. É a relação estabelecida entre elas que possibilita a compreensão de que há algo errado e de que precisa ser revista a posição da mulher no país. É por essa razão que Rami vai tomando consciência de sua posição ao longo da história e, assim, assume um lugar de sujeito, deixando o lugar de objeto que lhe foi imposto (hooks, 2013).

A função da educação no contexto moçambicano é dar continuidade aos padrões ocidentais como forma de trazer a civilização ao país. Nesse modelo, a mulher não aparece como sujeito, mas como objeto. Essas mulheres viviam sob o jugo do marido provido de recursos financeiros: "Sempre educando os filhos para serem tiranos e as filhas para aceitarem a tirania segundo a ordem do universo" (p. 86); "Ensinaste-me a obediência e a submissão. Sempre te obedeci a ti e a todos os teus"

(Rami para Tony, p. 169). Mas conseguem romper com esse padrão opressor. As personagens femininas saem do lugar de objeto e assumem o de sujeitos multifacetados, diferentes em termos culturais, de etnia, de classe social e de estilos de vida, fato que realça a diferença e a diversidade em múltiplas e variadas subjetividades para enaltecer a ancestralidade.

DISCURSOS DE RESISTÊNCIA À OBJETIFICAÇÃO DO CORPO NEGRO EM PONCIÁ VICÊNCIO

Em virtude do assujeitamento e do silenciamento, existe a resistência (Orlandi, 2007b). O discurso de resistência à objetificação da mulher está na voz e nas posturas de não assujeitamento ao lugar que a sociedade as coloca. Ponciá, a despeito de toda a dor em deixar sua mãe e seu irmão, vai à cidade em busca de tomar um outro lugar social para si e para os seus. Viaja três dias e três noites, sozinha, dorme na escada da igreja matriz na cidade junto aos mendigos: "[...] algumas vezes, ela já havia passado a noite em claro, em festa ou velório, mas nunca sozinha. Sentia frio e medo. Aos poucos foi chegando companhia. Mendigos, crianças, mulheres e homens" (p.35), com a esperança de encontrar novas oportunidades de trabalho e de vida. Haveria de conseguir um bom trabalho.

O posicionamento de Luandi, irmão de Ponciá, representa a voz negra masculina, aquela que é conhecedora do lugar de subalternidade e que busca mudar de lugar social pela educação:

> Luandi havia colocado um grande desejo no peito. Ia aprender a ler para um dia ser soldado. Lembrou da missão que passara por uns tempos na sua terra. Foi naquela época que sua irmã Ponciá tinha aprendido a ler. Ele já acompanhava o pai nos trabalhos da roça. E a sua irmã? A irmã sabia ler, como estava a sendo vida dela? (p. 63).

Ele sofre os efeitos da escravidão que vem de gerações. É lavrador na fazenda como o pai. Decide ir à cidade grande em busca de uma vida digna e à procura da irmã. Sonha em ser soldado e fica admirado ao ver que realmente existe soldado negro: "[...] ali estava a prova. O soldado negro! Ah! que beleza! Na cidade, negro também mandava" (p. 61). O trabalho que consegue é de faxineiro na delegacia da cidade. Ao fazer amizade com Nestor, estuda para lutar pelo sonho de ser policial. Após muito esforço, consegue o posto de policial com que tanto sonhara: "[...] ia ganhar mais e ser bem importante" (p. 94). No entanto, ao se tornar policial, percebe que aquele lugar não lhe pertence (hooks, 2013). Sente-se alheio a ele: "[...] negro aprendia sim! Mas o que o negro ia fazer com o saber de branco?" (p. 18).

O discurso de resistência se faz inerente à vida dessas personagens, que vivem constantemente em um profundo conflito entre aquilo que desejam ser e aquilo que podem ser dentro do contexto dos estados patriarcais em que se encontram. Como vimos, conseguem romper essa barreira do não-lugar, do não-dizer, encontrando caminhos para pensar rupturas com a estrutura discursiva da razão ocidental e, assim, militam por seu direito de fala.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os romances analisados apresentam uma memória histórica de um tempo em que a posição da mulher na sociedade era outra, esse passado ancestral é caracterizado nos romances de modo a

deixar nítida a divergência ligada ao contexto específico de cada país, mas também evidenciar a convergência no que diz respeito à memória histórica como forma de reconstruir a vida da mulher negra, considerando a sua cultura nativa.

Em Hibisco roxo, a memória histórica do povo nativo igbo é trazida à tona no discurso de Papa-Nnukwu, o ancião que guarda a tradição como maneira de honrar o seu povo, e no discurso da adolescente Amaka, sua neta, que defende o nacional, como a música, a literatura, a língua de seus ancestrais. Em Niketche, Rami e as amantes de Tony defendem uma educação voltada para a libertação do lugar de opressão em que vive a mulher moçambicana – o de doméstica e dona do lar e lutam pela volta ao lugar dado à mulher conforme a cultura de seus ancestrais. Em Ponciá Vicêncio, a protagonista é imersa em uma memória histórica que reclama a vida perdida/roubada de afro-brasileiro (a) s que viveram a escravidão. Essa memória histórica retrata a opressão vivida pela mulher negra no Brasil.

Podemos inferir que a mulher negra passou a se perceber como sujeito/produtora de literatura ao contar a história de sua cultura de forma diferente daquela contada pela história hegemônica (Kilomba, 2019), não mais como objeto (hooks, 2013) de escrita do branco contra a máscara do silenciamento, parte do projeto colonial europeu por séculos.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi Adichie. **Hibisco roxo**. Tradução Júlia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

ANDRADE, Margarete. Gomes. Lopes. **Perfil cultural da Nigéria**. Dissertação (Mestrado em Gestão de Empresas) – Instituto Universitário de Lisboa, Lisboa, 2017.

BAKHTIN, Mikhail. **Speech Genres and Other Late Essays**. Tradução Vern W. McGee. Texas: Caryl Emerson and Michael Holquist, 1986.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética**: A teoria do romance. Tradução Aurora Fornoni Bernardini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior e outros. 3.ed. São Paulo: Hucitec, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução Paulo Bezerra. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. **O homem ao espelho**: apontamentos dos anos 1940. Tradução para o português Cecília Maculan Adum; Marisol Barenco de Mello; Maria Letícia Miranda. Consultoria e leitura do original russo Ekaterina Vólkova Américo. São Carlos: Pedro & João Editores, 2019.

BATISDE, Roger. **A poesia afro-brasileira**. São Paulo: Martins Editora, 1944.

CANDIDO, Antonio. **O direito à literatura**. 5.ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CHIZIANE, Paulina. **Niketche**: uma história de poligamia. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **O duplo**. Tradução Natália Nunes. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar Editora, 1963. [Obra Completa: Vol 1.]

DUARTE, Eduardo de Assis. Literatura afro-brasileira: um conceito em construção. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 31, p. 11-23, jan./jun. 2008.

EVARISTO, Conceição. **Ponciá Vicêncio**. 3.ed. 7.reimpr. Rio de Janeiro: Pallas, 2021.

FREIRE, Paulo. **A pedagogia do oprimido**. 17.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

GONZALES, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Revista Ciências Sociais Hoje** (Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais - Anpocs), São Paulo, p. 223-244, 1984.

HOOKS, Bell. **Ensinando a transgredir**: a educação como prática da liberdade. Tradução Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

HOOKS, Bell. **Erguer a voz**: pensar como feminista, pensar como negra. Tradução Cátia Bocaiuva. São Paulo: Elefante, 2019.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Tradução Jessica Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020.

MBEMBE, Aquile. **Crítica da razão negra**. Tradução Marta Lança. Lisboa: Antígona Editores, 2014.

MBEMBE, Aquile. **Necropolítica**. São Paulo: N – 1 edições, 2016.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico**. 5.ed. Campinas: Pontes, 2007a.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio**. 6.ed. São Paulo: Editora da Unicamp, 2007b.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de discurso**: princípios e procedimentos. Campinas: Pontes, 2009.

OYEWÙMÍEN, Oyèrónké. **La invención de las mujeres**: una perspectiva africana sobre los discursos occidentales del género. Colombia: Editorial En La Frontera, 2017.

RIBEIRO, Djamila. O **que é lugar de fala?**. Belo Horizonte: Letramento, 2017.

SILVA, Rejane Vecchia da Rocha. Apontamentos do materialismo para uma abordagem crítica das relações entre literatura e história nos países africanos de língua portuguesa. **Revista Crioula**, São Paulo, n. 9, p. 1-14, maio 2011. Disponível em: https://revistas.usp.br/crioula/article/view/55361/58965. Acesso em: 18 set. 2022.

STEPAN, Nancy Leys. **A hora da eugenia**: raça, gênero e nação na América Latina. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2005.

DO ROMANCE AO FILME: TRANSPOSIÇÕES NARRATIVAS EM *A MULHER DO TENENTE FRANCÊS*

Débora Mayara Rambo Rassele
Gerson Luís Trombetta

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A proposta deste trabalho é analisar os mecanismos narrativos no romance inglês *A Mulher do Tenente Francês* (AMTF, daqui para frente), de John Fowles, publicado em 1969, e como eles foram ou não transpostos para a adaptação cinematográfica homônima de 1981, dirigida por Karel Reisz. A ideia é examinar cada produção de acordo com o seu próprio meio, entendendo como a narrativa é determinada pelo meio verbal ou visual. O romance, por ser um gênero verbal, apresenta características próprias de uma narrativa pela linguagem, já o filme caracteriza-se pela narrativa visual e imagética.

De acordo com Bluestone (1961), o romancista e o diretor de cinema têm um mesmo propósito: fazer o espectador ver. Mas esse "ver" acontece de maneiras diferentes, e, aí se encontra uma das mais profundas diferenças entre essas duas mídias. O leitor de romance "verá" as imagens narradas pela linguagem escrita em sua mente, de forma imaginativa, enquanto o espectador do filme as verá literalmente, por meio da visão. Bluestone afirma que o que há em comum entre quase todas as críticas de filmes baseados em romances é a "falta de consciência de que mudanças são prováveis no momento em que se vai de um determinado conjunto de convenções fluidas, mas relativamente homogêneas, para outro; que as mudanças são inevitáveis no momento em que se abandona o meio linguístico pelo visual" (1961, p. 5). Assim, o filme torna-se necessariamente *uma coisa* diferente do romance em que foi baseado, cada um é autônomo e tem propriedades particulares e específicas (Bluestone, 1961, p. 6).

Considerando o exposto, um dos objetivos deste trabalho é investigar como o filme pode ser um instrumento para a crítica literária, na medida em que a transposição do meio verbal para o visual afeta essa narrativa, pois pode trazer à tona elementos mais complexos, mais encobertos. Dessa forma,

> [...] o adaptador cinematográfico, para além da compreensão dos limites e possibilidades do seu meio, deve fazer um ajuste profundo a um conjunto de convenções diferentes e muitas vezes conflitantes, convenções que historicamente distinguiram a literatura do cinema e fizeram de cada um deles uma instituição separada (Bluestone, 1961, p. 45)[31].

Além disso, o trabalho propõe-se a analisar as propriedades específicas do meio linguístico e do meio visual que se mostram importantes para a compreensão dos objetos dessa pesquisa: o romance e o filme *A Mulher do Tenente Francês.*

NARRATIVA E REFLEXIVIDADE NO ROMANCE *A MULHER DO TENENTE FRANCÊS* (1969)

Em *A Mulher do Tenente Francês*, Fowles utiliza o que Williams (2004) chama de "momentos narrativos" durante todo o romance, e com eles, questiona convenções literárias, sexuais e sociais da tradição a partir de sua visão de romancista moderno. No romance, os momentos narrativos e a presença do narrador são tão salientes que se sobrepõem à narração da história prototípica, a história de amor entre os protagonistas Charles e Sarah.

> Adaptando a definição de Hillis Miller de um "momento linguístico", eu os chamaria de momentos narrativos – isto é, momentos em que o próprio ato narrativo é retratado e, portanto,

[31] Todas as traduções de referências escritas originalmente em inglês são de nossa responsabilidade.

> tematizado ou questionado. Esses momentos demonstram uma virada distintamente reflexiva, na medida em que a narrativa se refere a si mesma, ao seu próprio meio, modo e processo, em vez de simplesmente a outros "eventos" (não linguísticos), o tipo de eventos que normalmente presumimos constituir uma narrativa (Williams, 2004, p. 1).

Em *Theory and the Novel* (2004), Williams propõe que chama de Reflexividade da Narrativa, ou seja, os momentos em que a narrativa se volta e explora a si mesma. O autor afirma que é comum na crítica literária que momentos autorreflexivos da narrativa sejam vistos como comentários "autorais", marginais, estranhos à suposta história "real"; como interlúdios cômicos ou, na pior das hipóteses, como falhas. Porém, o que defendemos é que leiamos os "momentos narrativos" não como comentários adicionais, mas como parte intrínseca da narrativa em si: "o *literário* não é um foco na mensagem em si, mas uma negação da categoria divisível de 'mensagem', ou [...] 'enredo'" (Williams, 2004, p. 6).

A relevância da reflexividade formal é tamanha, que, a certa altura, o autor cria um narrador personificado, fazendo com que ele deixe de ser uma entidade onipresente, pairando obscuro acima da trama; no capítulo 55, o leitor é apresentado a uma espécie de personagem novo. No início, ele é descrito e suas ações narradas em terceira pessoa: "Seu olhar era estranho, avaliador, reflexivo e bastante desaprovador, como se soubesse muito bem que tipo de homem era aquele [...] e não gostasse do que estava vendo" (AMTF, p. 428). Depois, com o avanço das reflexões, esse narrador abandona a postura de se fingir de personagem e assume sua verdadeira natureza: "Vejo esse olhar com toda clareza **no rosto, tão familiar para mim**, do homem de barba que olha para Charles. E não vou continuar fingindo. Mas a pergunta que **faço, ao olhar** para Charles, não é nenhuma das anteriores. Mas, antes, o que diabo vou fazer com você?" (grifos nossos) (AMTF, p. 429).

Outro aspecto dos momentos narrativos diz respeito à sua importância ideológica, o que também é bastante aparente em AMTF, visto que o narrador apresenta fatos e dados históricos, refletindo sobre seus efeitos na sociedade da época que está narrando. "Para além de indicarem apenas uma problemática linguística ou epistemológica, os momentos narrativos abordam uma lição ideológica, valorizando e, num certo sentido, tornando evidente o modo e a forma existente de narrativa – na sua maior parte, o romance moderno" (Williams, 2004). É possível ilustrar a afirmação deste pesquisador com o seguinte trecho do romance:

> Mas o principal argumento em favor de se encenar uma luta cujo resultado já é carta marcada é mostrar aos leitores a nossa visão de mundo – se somos pessimistas ou otimistas [...]. Fingi ter voltado a 1867. Mas, naturalmente, este ano, na verdade, já está um século para trás. É inútil demonstrar otimismo, pessimismo ou qualquer outro sentimento em relação a ele, porque sabemos o que aconteceu desde então (AMTF, p. 430).

O narrador não está em um nível acima da narrativa, mas sim, é intrínseco a ela. Como afirma Williams (2004, p. 9), o narrador não está apenas "comentando sobre o *game show* da trama, mas aquele 'seu' nível de trama está imbricado na configuração geral do texto. A figuração explícita de um narrador [...] aponta para o complexo de relações narratórias que criam sulcos na narrativa e complicam a postulação de algo parecido com uma trama unívoca".

Em AMTF, o narrador expõe suas dificuldades para decidir que caminhos seus personagens seguirão. Em vários "momentos narrativos", ele reflete sobre as convenções do romance e sobre o processo criativo e o ato de narrar, afirmando que suas personagens têm vontade própria e que precisa respeitar seus desejos:

> É claro que, se esses dois [protagonistas] fossem fragmentos da vida real em vez de produtos da minha imaginação, a solução do dilema seria óbvia: um desejo combate o outro, e fracassa ou triunfa dependendo da situação. A ficção em geral finge corresponder à realidade: o escritor coloca os desejos conflitantes na arena e depois descreve a luta - que na verdade, é combinada, para deixar o desejo pelo qual ele torce vencer. (AMTF, p. 429)

Isso nos leva à discussão mais importante até aqui: os finais. No trecho acima, o narrador está, principalmente, refletindo sobre que final dar ao romance de modo que este esteja de acordo com as "convenções da ficção vitoriana", mas ainda respeitando os desejos dos personagens: "As convenções da ficção vitoriana não permitem, não permitiriam, o final aberto, inconcluso. E eu já defendi aqui que se deve dar liberdade aos personagens. Meu problema é simples: o que Charles deseja é claro? De fato é. Mas o que a protagonista deseja não é tão claro" (AMTF, p. 429). O narrador está em busca de um final que seja compatível com as personalidades dos personagens que já foram descritos. Logo, a composição de cada um dos dois finais "reais" funciona recriando dois romances diferentes na memória do leitor, na medida em que "cada um reflete um universo ficcional intimamente ligado a um período histórico específico e aos personagens" (Scruggs, 1985, p. 97).

Oficialmente, todos sabemos que *A Mulher do Tenente Francês* tem três finais, não dois, porém, o primeiro é imediatamente "descartado" pelo narrador como falso, explicado como algo que Charles imaginou que poderia acontecer. No capítulo 13, o narrador argumenta que os seres humanos em geral têm uma tendência de ficcionalizar suas vidas para poderem explicar-se a si mesmos. Charles, cuja personalidade é fruto da cultura de herói e heroína dos romances do século XIX, é extremamente propenso a ficcionalizar a própria vida, bancando um romancista tentando encontrar um "final" apropriado para sua vida (ele e Ernestina casados) (Scruggs, 1985). Também Sarah age de maneira similar quando inventa a história de seu romance com o tenente francês, Varguennes.

Já no já muito citado capítulo 55, ao indicar que a história vai ser finalizada por dois caminhos diferentes, o narrador reflete sobre a impossibilidade da linguagem de expressar experiências simultaneamente, o que acaba se tornando um momento narrativo relevante: "A única maneira de não tomar partido na luta é mostrar duas versões dela. Isso me deixa com um único problema: não posso dar duas versões de uma vez, e a segunda, por causa da tirania do último capítulo, sempre irá parecer a versão final e 'real'" (AMTF, p. 430). O problema enfrentado pelo narrador é explicitado por Mendilow (apud *apud* Bluestone, 1961, p. 12):

> A linguagem não pode transmitir experiência não-verbal; **sendo sucessiva e linear, não pode expressar experiências simultâneas;** sendo composta de unidades separadas e divisíveis, não pode revelar o fluxo ininterrupto do processo de vida (Grifo nosso).

Pensando nessa dificuldade, é possível formular a seguinte questão: será que a linguagem cinematográfica é capaz de expressar experiências simultâneas?

Expresso o problema do narrador, os dois finais são apresentados em uma ordem que apenas parece aleatória: primeiro o mais tradicionalmente vitoriano e, por último, o mais moderno. Cada final acaba por recriar um romance diferente, porque, apesar de querer dar liberdade aos personagens, o narrador precisa dar a eles um final que seja plausível, o que implica que possamos rastrear antecedentes que sejam compatíveis com as personalidades e ações apresentadas em cada final.

O primeiro final, no qual Sarah e Charles ficam juntos, recria, na mente do leitor, uma personalidade para a protagonista que pode ser rastreada aos desejos que ela expressou no início do romance: a inveja de Ernestina e da Sra. Talbot, seu desejo de casar-se e ter uma família, apesar de se considerar uma exilada. Esse final parece ser uma "alfinetada" no clichê, na falsa sensação de conclusão típica dos romances vitorianos (Scruggs, 1985), porém ele tem plausibilidade com o começo e o meio da construção de Sarah: "o teste é a honestidade e a adequação da relação do final com o início e o meio, e não o grau de finalidade ou resolução alcançado pelo final" (Torgovnick *apud* Scruggs, 1985, p. 97).

A personagem Sarah é onde se encontra a raiz para a diferença entre os dois finais: é difícil dizer se Sarah sofre com as consequências de sua rebeldia ou se é só puramente melodramática. "A presença de Sarah na vida de Charles é benéfica para ele, ou Sarah pertence à galeria de mulheres perturbadas (sofrendo de melancolia obscura) do Dr. Grogan que desejam apenas o mau para o sexo masculino?" (Scruggs, 1985, p. 102). No decorrer do romance, seu comportamento é o que revela para nós o quão fechados e convencionais são os outros personagens.

Apesar de excepcional e aparentemente livre da mentalidade vitoriana, é possível argumentar que o primeiro final – com Sarah e Charles juntos – é o derradeiro clichê vitoriano: o triunfo do ideal da mulher pura. Portanto, ele nos mostra uma verdade sobre Sarah: que sua decisão de ir atrás do tenente foi uma tentativa de alcançar o sonho de ter uma família como a dos Talbot, assim como quando seduziu Charles no hotel. Seria fácil defini-la com base nos clichês vitorianos sobre as mulheres: a mulher caída que encontrou a redenção no amor verdadeiro, a mulher que descobre seu verdadeiro eu no casamento, mas o fato é que Fowles nos dá esse clichê, apenas para roubar o sentido tradicional: "O paradoxo aqui é que Sarah pode ser uma mulher extraordinária não porque ostenta um ideal vitoriano, mas porque ela o cumpre de um novo jeito" (Scruggs, 1985, p. 102): ela rompe com Charles em Exeter para romper com o lugar de pária em que foi colocada pela sociedade de Lyme, para romper com seu passado (as Sarahs do início e do meio). Porém, a existência de sua filha mantém viva a memória desse passado e assim ela entende que não é possível apagá-lo completamente. A aparição de Charles, no primeiro final, é a pincelada que "integra, esclarece e completa" as "linhas díspares" (Smith, 1968) da personagem de Sarah (Scruggs, 1985, p. 103).

Novamente, precisamos nos voltar para Sarah para entender a diferença fundamental dos dois finais. A Sarah do primeiro final faz um discurso sobre querer preservar sua integridade, sua individualidade, mas no final cede à pressão da cultura do século XVIII. A segunda Sarah não faz

discurso, mas é mais fiel a essa filosofia, não tem intenção de ceder as convenções e abraça um ideal moderno de existência, inclusive ao propor um arranjo informal de romance para Charles. "Sarah escapou do vazio criando seu próprio espaço íntimo, uma sensação de lugar que ela não permitirá que outra pessoa viole. No segundo final, ela escolhe o território ao invés do amor, o presente ao passado; enquanto no primeiro final o território cede ao amor, o presente ao passado" (Scruggs, 1985, p. 108).

Quando passamos a analisar os antecedentes dos personagens que os levaram ao segundo final, fazemos uma leitura diferente do romance. Como foi dito anteriormente, ficamos em dúvida se Sarah realmente ama Charles ou se é, na realidade, uma egoísta. No começo do romance, Sarah estava à margem da sociedade de Lyme e havia se colocado nesse lugar em busca de romper com o papel artificial que possuía lá. Assim, ela se colocou em algum lugar entre pária e ser seu próprio eu, e é essa identidade que ela parece encontrar no segundo final.

"A diferença entre os dois finais, então, é o contraste entre perspectivas morais e temporais" (Scruggs, 1985, p. 108). O primeira mostra a relevância do passado sobre o presente e o segundo, a relevância do futuro em relação ao presente, na medida em que a segunda Sarah percebe que não há futuro para ela e Charles como casal. "E, no portão, como o futuro feito presente, descobriu que não sabia para onde ir" (AMTF, p. 489). Além disso, o segundo final demonstra uma maior consonância com o mundo moderno, com Sarah rompendo com as ideologias vitorianas de Dever e Amor, pois para ela, submeter-se a essas ideologias seria uma traição a sua identidade. Essa personagem acaba se tornando a *femme fatale* que o narrador passa o romance insinuando, pois ela não deixa que nada atrapalhe sua individualidade.

O segundo final é menos aberto e inconclusivo do que parece. A imagem de Charles encarando o rio Tâmisa, assim como Sarah encarava o mar, cria uma imagem circular na narrativa: Charles substitui Sarah no papel de protagonista do romance. A rejeição faz com que Charles encontre também seu novo eu. Sua relação com Sarah, por mais dolorosa que tenha sido, foi o que o libertou das convenções vitoriana, que, apesar de confortáveis, estavam fadadas à ruína, o que Sarah já antevia desde o começo. A conclusão a que Charles e o leitor chegam é que ele de fato se torna, no final, moralmente superior a ela:

> [Charles] procurou em seus olhos algum indício de suas verdadeiras intenções, e só encontrou um espírito preparado para sacrificar tudo menos a si próprio – pronto a abrir mão da verdade, dos sentimentos, talvez até de todo pudor feminino para salvar sua própria integridade. [...] E percebeu sua própria superioridade em relação a ela: que não era uma superioridade de berço nem de educação, nem de inteligência nem de sexo, mas sim da capacidade de entrega que por sua vez o incapacitara a transigir. Ela só era capaz de dar para possuir (AMTF, p. 488-489).

Podemos concluir que a Sarah do primeiro final, encontrou sua própria identidade, tanto que agora é capaz de escolher quais relacionamentos quer para si. Por outro lado, a Sarah do segundo final não parece interessada em restaurar relacionamentos, mas sim, encerrá-los, visto que, apesar de livre das amarras da sociedade, ela agora se vê presa por seus próprios princípios: "Fowles afirmou que cada época produz a sua própria aristocracia espiritual, e o segundo final lembra-nos uma verdade

alternativa – cada época também é capaz de produzir os seus próprios grotescos espirituais" (Scruggs, 1985, p. 112).

A ADAPTAÇÃO CINEMATOGRÁFICA: ESPECIFICIDADES DO MEIO

A análise da adaptação cinematográfica de um romance não deve buscar eventuais "defeitos de fidelidade". Ao adaptar um romance para o cinema, o diretor, atores e equipe não estão criando uma simples derivação, mas sim, uma obra de arte completamente nova e única, como afirma Bluestone (1961); e o motivo para isto é a teoria da especificidade do meio. Argumentamos, a partir de agora, que a mudança de meio é essencial para entendermos as diferenças entre cada obra, visto que as diferentes características intrínsecas a cada uma influenciam nas escolhas de criação do diretor e do romanista. Gaut, por exemplo, em *A Philosophy of Cinematic Art* (2010), faz uma proposta de uma filosofia do cinema como arte, e, para isso, adentra também em uma discussão acerca das implicações causadas pelos diferentes meios em que cada forma de arte se dá. Os pesquisadores que acreditam na teoria da especificidade do meio "sustentam que as diferenças nas propriedades artísticas ou avaliações que se aplicam às obras de arte devem ser explicadas, pelo menos em parte, pelas diferentes características do meio em que essas obras de arte ocorrem" (Gaut, 2010, p. 285).

Mas, afinal, o que é esse "meio"? Gaut (2010) explica que "um meio é constituído por um conjunto de práticas, e essas determinam quais materiais físicos podem realizá-lo" (p. 288), ou seja, as práticas (artísticas) usadas pelo artista determinam qual material é adequado para alcançar o sucesso na construção de uma determinada obra de arte. Um cineasta usa materiais como filmagens, áudios, efeitos sonoros e visuais, a performance dos atores, e práticas como direção e edição de imagens para construir um filme. Por outro lado, um romancista não precisará desses mesmos materiais, visto que trabalha com outro *meio,* um meio composto por signos linguísticos e práticas como o trabalho com as palavras e sua própria imaginação.

Um leitor deste trabalho poderia perguntar "por que o filme baseado no romance não consegue ser igual ao romance?" De fato, essa pergunta levanta um questionamento: "o que diferencia essas duas obras se, teoricamente, elas têm como base um "mesmo material" – uma mesma narrativa "pura"?" A resposta está justamente na teoria da especificidade do meio, a ideia de que o meio em que uma obra se apresenta impõe suas propriedades sobre ela. Nesse sentido, os modos de apresentação do conteúdo, nesse caso, narrativo, diferem entre os dois meios, um linguístico e um de imagens em movimento, de forma que diferentes propriedades artísticas são acionadas por esses meios.

> A comunicação pode ser uma propriedade artística, e o modo de comunicação de uma obra de arte também pode ser uma. Mas, dada a natureza do meio visual, as imagens visuais não têm uma relação linguística com o mundo. Pois, como observamos, a relação da imagem visual com o seu referente não é convencional, ao contrário da relação do signo verbal com o seu referente: a interpretação de imagens visuais mobiliza capacidades de reconhecimento de objetos, mas a interpretação dos signos verbais mobiliza o conhecimento das convenções. (Gaut, 2010, p. 296).

Em *A Mulher do Tenente Francês*, o narrador tem um papel proeminente no romance como um todo, ele é quem nos mostra a real intenção do autor: escrever um romance que narre a própria ação

de narrar. Como já foi dito, a importância do narrador se sobrepõe à narrativa prototípica, logo, como o cineasta haveria de conseguir representar esse narrador inusual na adaptação cinematográfica sem passar por cima das propriedades específicas do meio? Gaut (2010) afirma que não há lugar para narradores implícitos no cinema, como há na literatura. Segundo esse autor: "este argumento baseava-se numa característica diferencial dos dois meios: se houvesse um narrador visual implícito no filme, esse narrador teria que ser localizado, ficcionalmente, no ponto de vista da imagem que mostra a cena" (Gaut, 2010, p. 298). Um narrador colocado em algum ponto da cena, narrando os acontecimentos do filme não parece implícito de forma alguma. Porém, de qualquer forma, implícito ou explícito, um narrador não tem lugar em um filme, ele seria desnecessário, visto que o filme já é capaz de apresentar os acontecimentos por si só através das sequências de imagens.

De acordo com Gaut (2010, p. 303), "a narrativa é comum a uma variedade de mídias, mas ao narrar por meio de imagens em movimento, propriedades artísticas distintas são instanciadas, como a ausência de narradores implícitos no cinema, em oposição à sua maior presença em mídias lexicais". Portanto, a mudança de uma mesma narrativa de um meio para outro dá origem a complicações teóricas de grande valor para a crítica literária, visto que trazem à tona características específicas de cada meio, demonstrando o valor dessa teoria e a necessidade de levá-la em consideração no processo de construção de uma obra de arte nova, bem como de uma adaptação.

Quando um cineasta empreende um projeto de adaptação cinematográfica,

> dada a mutação inevitável, ele não converte o romance de forma alguma. O que ele adapta é uma espécie de paráfrase do romance – o romance visto como matéria-prima. Ele não olha para o romance orgânico, cuja linguagem é inseparável do seu tema, mas para personagens e incidentes que de alguma forma se separaram libertaram-se da linguagem e, como os heróis das lendas populares, alcançaram uma vida mítica própria (Bluestone, 1961, p. 62).

Reisz e Pinter (diretor e roteirista) procuraram ao máximo observar o "romance orgânico", de modo a ultrapassar a paráfrase e transpondo a presença forte do narrador do romance para o meio visual.

DO TEMPO PARA O ESPAÇO: A CONSTRUÇÃO NARRATIVA NO FILME *A MULHER DO TENENTE FRANCÊS* (1981)

Adaptar o romance *A Mulher do Tenente Francês* para o cinema provavelmente gerou dificuldades para diretores e roteiristas. Isso porque, como já foi detalhado anteriormente, essa narrativa contém diversas características que a distinguem de romances mais tradicionais: os momentos narrativos do narrador (Williams, 2004), nos quais o romance explora e reflete sobre suas próprias capacidades narrativas, os dois finais, as facetas misteriosas da personalidade da protagonista, além da presença de uma voz contemporânea trabalhando um material vitoriano. De fato, o romance modernista se libertou de algumas amarras da tradição literária, abrindo espaço para novas experimentações: entre elas, a exploração da própria linguagem. Se a "linguagem se tornou protagonista do romance, há sentido em que o tempo se tornou seu contraste. Como o romance e o filme, linguagem e tempo começam em aparente harmonia e terminam em hostilidade" (Bluestone,

1961, p.46). Se esse é o caso em qualquer romance tradicional, em AMTF as coisas podem ser muito mais complexas, pois como retratar a exploração da linguagem como protagonista em uma arte essencialmente visual como o filme? Já que as convenções do romance foram subvertidas, quem sabe a solução não seja subverter as tradições do cinema hollywoodiano?

A presença do narrador e suas intervenções provavelmente foram um dos grandes problemas para o diretor Karel Reisz. Para criar essa adaptação, o cineasta precisava de algo que transmitisse o papel do narrador e que funcionasse no meio visual. A construção desse filme contou com uma criação dentro de outra, tal qual acontece no romance, porém de acordo com as propriedades do meio. No filme, temos duas narrativas sobrepostas e concomitantes: uma em que atores constroem um filme sobre o romance e outra representando a narrativa do romance em si. A narrativa da construção do filme funciona como o papel do narrador na adaptação deste romance em particular, visto que o narrador, como já foi dito de acordo com as teorias de Williams (2004), não está acima da trama, mas sim, imbricado nela, "complicando" a sequência narrativa. Assim, o filme representa visualmente a produção de si mesmo, tal qual o romance explora discursivamente sua própria construção. Nesse sentido, é como afirma Bluestone (1961, p. 47), "o filme, sendo um meio de apresentação (exceto pelo uso do diálogo), não pode ter acesso direto ao poder das formas discursivas. Onde o romance discursa, o filme deve retratar".

Além disso, a representação de uma voz contemporânea, na forma dos atores modernos gravando o filme, relaciona-se com a dificuldade de expressar as duas vozes concomitantes do romance: a voz do narrador que se encontra no século XX e a narrativa vitoriana. Stephenson (2009, p. 121) afirma que "em qualquer versão cinematográfica proposta [antes], o espaço de um século entre a voz narrativa moderna e o cenário vitoriano violaria qualquer tentativa de ilusão realista", porém o diretor, Reisz, e o roteirista, Pinter, encontraram uma solução que, ao invés de evitar quaisquer possíveis desafios para o público, preferiu aprofundá-los: "o filme não tem narrador, mas o roteiro de Pinter faz muito do mesmo trabalho, criando interpelações irônicas claramente sinalizadas" (Stephenson, 2009, p. 123). O caso de amor moderno entre os atores emoldura o vitoriano e as duas narrativas comentam e ironizam uma a outra, tal qual o narrador faz no romance.

O problema anteriormente citado sobre a impossibilidade da linguagem de expressar situações simultâneas, também está presente no filme. A não ser que o cineasta dividisse a tela em duas e mostrasse duas cenas diferentes aparecendo ao mesmo tempo, não há como evitar o problema sobre o qual o narrador reflete no capítulo 55: "a tirania do último capítulo". A dupla narrativa do filme contribui para amenizar esse problema: os dois finais são passados um para cada casal, sendo o segundo do casal moderno, visto que esse envelopa a narrativa vitoriana e visto que, como afirmei antes, o segundo final do romance figura uma proposta muito mais moderna, mais aberta.

É possível perceber, com relação aos finais, que a estrutura do filme conseguiu adaptar com sucesso os dois finais do romance: o primeiro mostra os personagens Charles e Sarah ficando juntos (Figura 1), ou seja, parecido com o primeiro final do romance, o final mais convencional e dentro das tradições literárias vitorianas.

Já o segundo final do filme apresenta Mike e Anna separados (Figura 2), tal acontece com Charles e Sarah no segundo final do romance. Essa organização faz com que o telespectador não precise voltar no tempo da história para começar de novo a assistir o final do filme, como ocorre na leitura do romance.

Figura 1 - Charles e Sarah ficam juntos após se reencontrarem



Fonte: The French Lieutenant's Woman. (Direção: Karel Reisz, 1981).

Figura 2 - Mike é visto sozinho e perdido após a saída abrupta de Anna.



Fonte: The French Lieutenant's Woman. (Direção: Karel Reisz, 1981).

Como os personagens que eles interpretam, os dois novos protagonistas inventados por Pinter, Mike e Anna, por sua vez interpretados por Meryl Streep e Jeremy Irons, se envolvem em um caso romântico ilícito. Os dois casos se justapõem na medida em que ambos são reprimidos pelas convenções de suas épocas.

Conforme o caso de Mike e Anna avança no decorrer das gravações do filme, percebemos que ele está claramente mais apaixonado do que ela, e que confunde Anna com sua personagem. Seu amor, cada vez mais, parece focar na personagem que Anna interpreta, em vez de nela mesma. Quando ela o abandona, ele grita para ela "Sarah!" e fica em choque com o que disse, demonstrando a confusão entre as personalidades das personagens e dos atores. Podemos fazer um paralelo entre isso e a tese já

mencionada de que cada um dos dois finais recria na mente do leitor dois romances e duas protagonistas diferentes, de acordo com suas trajetórias. No final de Mike, que é o segundo do filme, Anna vai embora porque percebe que não o ama o suficiente, não quer terminar seu relacionamento prévio ou porque ama a si mesma acima de tudo. Essa descrição se parece muito com o que já foi detalhado sobre a Sarah do segundo final do romance, uma Sarah que encontrou sua identidade e seu lugar no mundo e não quer sacrificá-lo por Charles ou qualquer outro homem.

Outras possibilidades para a adaptação em meio cinematográfico que podem ser percebidas pelas escolhas do diretor têm relação com cortes, edição e trilha sonora aliadas às imagens em movimento, algumas coisas que o romance teoricamente não pode fazer. No primeiro final do romance, o narrador descreve que havia alguém em uma casa vizinha tocando piano sem muita destreza: "Em alguma casa das redondezas, uma pianista amadora [...] começou a tocar piano: uma mazurca de Chopin, [...]. Só aquele som manco marcava uma progressão. Em tudo o mais, acontecera o impossível: a História reduzida a um quadro vivo, uma fotografia em carne e osso." (AMTF, p. 482). Esse trecho parece querer demonstrar uma grande proximidade entre uma imagem literária e uma imagem fotográfica ou cinematográfica. É um quadro muito mais visual do que linguístico, inclusive com a presença de uma espécie de trilha sonora marcando a passagem de tempo, evidenciando o aspecto temporal da arte do romance. Portanto, apesar de parecer impossível de filmar no início, na verdade, o romance escondia várias pílulas cinematográficas em suas linhas.

Na questão do som, por outro lado, o filme não teria como descrever linguisticamente as características do som do piano. Por isso, esse som faz parte da trilha sonora do primeiro final e dá o tom da cena e dos sentimentos dos personagens naquele momento: confusão, falta de tato, raiva, perdão, reconciliação e amor.

Cortes na edição também são um recurso utilizado com objetivos bem delimitados por essa obra cinematográfica, pois "ao selecionar e combinar, ao comparar e contrastar, ao ligar entidades espaciais díspares, as imagens fotografadas dos "detalhes profundamente arraigados" permitem ao cineasta, por meio da edição, alcançar um equivalente cinematográfico único do tropo literário" (Bluestone, 1961, p. 27). Na cena do ensaio na estufa, o corte para a mesma cena, porém já da gravação no cenário vitoriano é feito de maneira suave, mas inesperado, o que funciona causando certo estranhamento por conta do movimento contínuo da queda de Anna/Sarah na cena e a súbita troca de cenário e figurinos. Essa escolha de edição do diretor tem implicações profundas sobre os personagens:

> A escolha de Reisz de editar as quedas de Anna e Sarah juntas não apenas acrescenta ritmo, mas muda a política de gênero da cena de Pinter. Ao mesclar Sarah com Anna, a cena sugere que Sarah é, como sua contraparte moderna, uma mulher vulnerável, mas sexualmente assertiva, cuja queda nos braços do homem não é acidental. [...]. Na verdade, ambas as mulheres adotam atitudes combativas estratégias psicológicas nas suas relações sexuais: recusam-se a ser meros objetos sobre os quais "o determinante olhar do homem projeta sua fantasia (Stephenson, 2009, p. 125).

Essa interpretação da cena dialoga com a tese de Scruggs (1985) de que Sarah seria de fato uma *femme-fatale* e não apenas uma vítima ingênua. Ao que parece, essa é a visão da personalidade da personagem que apreenderam o cineasta e o roteirista. Assim, a cena do ensaio entre Anna e Mike na

estufa evidencia a artificialidade tanto da narrativa moderna quanto da vitoriana ao mostrar que ambos os casos amorosos se dão por meio de preparação e atuação, o que faz sentido ao lembrarmos da história falsa que Sarah conta a Charles para obter sua simpatia sobre seu suposto caso com o tenente francês.

Stephenson (2009) argumenta que o romance apresenta diversas alusões à uma visão cinematográfica, que podem passar despercebidas a princípio. O primeiro capítulo apresenta, de um ponto de vista aéreo, a região do Cobb em Lyme Regis, e a primeira vez que Charles avista Sarah encarando o oceano. Depois descobrimos que o ponto de vista se trata da visão do Dr. Grogan com um telescópio. A descrição contempla a aparência das casas, das matas, e de Charles e Ernestina passeando. Ao tentar descrever Sarah, o narrador afirma que o homem com o telescópio fica confuso, o que demonstra a impossibilidade da câmera de acessar os pensamentos e sentimentos dos personagens; a visão do homem no telescópio, portanto, é limitada. Se o telescópio funciona como a versão de uma câmera do século XIX (Stephenson, 2009), então:

> a representação de estados mentais – memória, sonho, imaginação - não pode ser tão adequadamente representada pelo filme quanto pela linguagem. Se o filme tem dificuldade em apresentar fluxos de consciência, tem ainda mais dificuldade em apresentar estados mentais que são definidos precisamente pela ausência neles do mundo visível (Bluestone, 1961, p. 47).

No filme, essa cena, além de apresentar Sarah e depois Charles e Ernestina, anuncia o filme dentro do filme, mostra o trabalho das câmeras que fazem parte da narrativa-invólucro: comandos de "ação", Anna se maquiando e depois andando para o Cobb, para a primeira cena da narrativa vitoriana, a aparição da claquete que indica o início das gravações. Nesse sentido, "quando o filme de Reisz e o roteiro de Pinter pretendem imitar o passado e, ao mesmo tempo, declarar sua artificialidade contemporânea, eles não estão mudando o romance de Fowles, mas construindo em cima dele" (Stephenson, 2009, p. 130).

Por outro lado, se o olhar da câmera/telescópio é limitada ao pretender adentrar a interioridade dos personagens, o olhar de Sarah, tanto no filme, quanto no romance, é descrito/apresentado como capaz de penetrar fundo e até ferir Charles, quando ela o encara na primeira cena. Sarah se apropria do olhar masculino (*male gaze*), tradicional recurso cinematográfico que aponta personagens femininas apenas como objetos de desejo. Como resultado, essa personagem destrói a fantasia do olhar todo-poderoso e desejante. (Stephenson, 2009, p.128). No primeiro final, depois de toda a angústia que ela causa a Charles desaparecendo por anos, sua resposta é dada na forma de um olhar profundo e cheio de significados:

> Por fim, ela o fitou. Tinha os olhos cheios de lágrimas, o olhar insuportavelmente desarmado. Todos nós recebemos e retribuímos olhares desse tipo uma ou duas vezes na vida; são olhares em que os mundo se fundem, os passados se dissolvem, momentos em que descobrimos, pressionados pela mais profunda necessidade, que a rocha sobre a qual se assentam as eras não pode ser outra coisa senão o amor, aqui, agora, na união daquelas mãos, naquele silêncio cego, em que uma cabeça bem se aninhar embaixo da outra; e que Charles, após uma eternidade condensada num segundo, rompe, embora a pergunta tenha sido mais suspirada que falada (AMTF, p. 484).

O filme procura utilizar o recurso do olhar que o romance já havia entregado, mas, por sua característica visual, dificilmente consegue expressar todo o significado contido nas descrições verbais. Conforme Kracauer (1997), "o mundo do romance é principalmente um *continuum* mental. Agora, esse *continuum* muitas vezes inclui componentes que escapam à compreensão do cinema porque não têm correspondências físicas dignas de menção." (p. 237).

Considerando-se todos os mecanismos cinematográficos do romance e a forma como foram retratados no filme, principalmente as cenas que mesclam os dois cenários, é possível afirmar que as realidades do mundo vitoriano e do mundo dos atores se fundem, fazendo com que nos lembremos das fronteiras frágeis cada vez mais ilusórias que distinguem nossas próprias realidades (Stephenson, 2009, p. 133). Durante todo o romance, Fowles provoca o leitor a questionar o que é real e o que não é, ao fazê-lo pensar sobre qual é a verdadeira natureza de Sarah, sobre a tendência de Charles de ficcionalizar a própria vida, o que pretende, de fato, o narrador, etc. Tais momentos servem para textualizar o mundo do espectador, tornando-o co-criador de significados: "eles situam a experiência de ver dentro da estrutura rizomática estendida do texto multimídia" (p. 133). Essa proposição, desafia filosoficamente, até certo ponto, a proposição prática de Kracauer (1997) acerca do filme: "a vida, conforme capturada pela câmera, é predominantemente um *continuum* material" (p. 237). O filme, assim,

> [...] não é uma adaptação histórica no sentido de uma mimese, uma reprodução consistente e fiel de uma realidade passada. Em vez disso, ele se autodenomina uma falsificação de duas falsificações anteriores, o romance e o mundo histórico vitoriano: tanto no romance quanto no filme, o quadro moderno (do narrador no romance, e de Anna e Mike no filme) expõe o mundo vitoriano como escrito/atuado, mas é ele mesmo visivelmente literário/cinematográfico (Stephenson, 2009, p. 133).

O romance e o filme unidos, sobrepostos, prossegue o autor, formam um texto multimídia que "recusa-se a ser um veículo rudimentar de comunicação unilateral, e, em vez disso, convida o espectador a dar-lhe um significado" (Stephenson, 1997, p. 134). Tanto um quanto outro dependem da disponibilidade do leitor/espectador de unir cenas que melhor sirvam à construção de sentidos. Se essa construção ocorrer para além dos limites de cada meio, de cada obra, então a palavra e a imagem se unificarão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A rápida análise do romance *A Mulher do Tenente Francês*, de John Fowles, procurou revelar suas peculiaridades e inovações formais, cruciais para a compreensão da trama e suas possibilidades de reflexão acerca da escrita literária. A exploração extensiva da figura do narrador, a inserção de dois finais diferentes para "uma mesma história", as escolhas e liberdades dos personagens, e muitos outros aspectos se mostraram muito relevantes na tentativa de compreender a obra. Nessa análise, percebemos o papel fundamental do narrador proeminente para a obra como um todo, na medida em que este cria os "momentos narrativos" (Williams, 2004), momentos em que a narrativa se volta para

explorar a si mesma. O narrador utiliza a dramática história de amor vitoriana como fonte para criar momentos em que reflete sobre a própria produção literária. Da mesma forma, o duplo final explora possibilidades criativas de conclusão, uma mais tradicional e uma mais moderna, e funciona recriando dois romances diferentes na mente do leitor.

Após, adentramos na análise teórica do meio, ou seja, as práticas e materiais artísticos empregados na criação artística que envolve imagens (em movimento). Este aspecto da pesquisa trouxe à tona a complexidade envolvida na transição de uma narrativa literária para o cinema. A investigação teórica sobre a relevância de se considerar o meio proporcionou uma base para compreender as mudanças inevitáveis que ocorrem ao abraçar a empreitada de uma adaptação. O ambiente cinematográfico é arte cujo princípio se dá no *espaço,* em oposição ao romance cujo princípio se dá no *tempo* (Bluestone, 1961), o que demanda escolhas específicas para a adaptação, em especial de um romance tão particular.

A análise subsequente do filme, à luz das teorias cinematográficas, oferece entendimentos sobre os trabalhos de decisão do diretor e do roteirista, especialmente com relação à criação de novos personagens e uma nova narrativa que funciona de maneira criativa para resolver os problemas impostos pelo meio verbal do romance. Isso porque o meio cinematográfico não comporta a presença de uma voz narrando a cena ou de um narrador presente fisicamente na cena, visto que se trata de um meio artístico visual e espacial, e não linguístico. O diretor obteve sucesso ao encontrar uma solução para o problema da representação dos dois finais, visto que, assim como o romance, o filme também não é capaz de expressar duas experiências simultâneas, ao representar um final para os personagens na narrativa vitoriana e um para a narrativa-moldura moderna. Por conta disso, o filme se torna uma obra de arte totalmente nova e única e não é apenas um novo jeito de contar a mesma história.

A adaptação cinematográfica enriquece a experiência artística, proporcionando uma nova perspectiva sobre a narrativa e seus elementos. A relevância da adaptação como instrumento para a crítica literária torna-se evidente ao reconhecer sua capacidade única de destacar nuances e aspectos muitas vezes negligenciados na leitura. A obra cinematográfica não é simplesmente uma reprodução, mas sim uma interpretação singular que contribui para a ampliação do entendimento do trabalho original.

REFERÊNCIAS

BLUESTONE, G. **Novels into film**. Berkeley / Los Angeles: Univ. of California Press, 1961.

FOWLES, J. **A mulher do tenente francês**. Tradução: Adalgisa Campos da Silva. Rio de Janeiro: Alfaguara/Objetiva, 2008.

THE FRENCH lieutenant's woman. Direção: Karel Reisz. Roteiro: Harold Pinter. Produção: Leon Clore. EUA: Juniper Films, 1981; 1 DVD (124 min).

GAUT, B. N. **A philosophy of cinematic art**. Cambridge: New York: Cambridge University Press, 2010.

KRACAUER, S. **Theory of film**. Princeton, N.J.: Princeton University, 1997.

SCRUGGS, C. The two endings of *The French Lieutenant's Woman*. **MFS Modern Fiction Studies**, v. 31, n. 1, p. 95–113, 1985. *JSTOR*, http://www.jstor.org/stable/26281408. Acesso em: 1 out. 2023.

STEPHENSON, W. From Image to frame: The filming of *The French Lieutenant's Woman*. In: BAKER, B. (Ed.). **Textual revisions: reading literature and film**. University of Chester: Chester Academic Press, 2009. p. 116–140.

WILLIAMS, J. **Theory and the novel: narrative reflexivity in the British tradition**. Cambridge, U.K.; New York, NY: Cambridge University Press, 2004.

FLORES PARA ALGERNON, AD HOMINEM PARA CHARLIE: ESTEREÓTIPOS E ESTIGMAS COMO RECURSOS DE ATAQUE

Laura Lopes da Silva

INTRODUÇÃO

O presente estudo propõe a união entre linguística e literatura, a fim de valorizar ambas as áreas das Letras em uma análise que dispõe de um corpus selecionado a partir de um texto literário e de arcabouço teórico oriundo da linguística. Esse objetivo não é inédito, pesquisas interdisciplinares, em especial, fundamentadas a partir de correntes pertencentes à mesma área, são um caminho viável e amparado por teóricos antecedentes. Principalmente, em um campo como as Letras, visto que é na linguagem que as suas ramificações se originam. Com efeito, essa articulação interdisciplinar foi defendida por José Fiorin (2008), que declarou:

> Embora claramente distintos, esses dois módulos dos estudos da linguagem deveriam manter relações muito estreitas. De um lado, um literato não pode voltar as costas para os estudos lingüísticos, porque a literatura é um fato de linguagem; de outro, não pode o lingüista ignorar a literatura, porque ela é o campo da linguagem em que se trabalha a língua em todas as suas possibilidades e em que se condensam as maneiras de ver, de pensar e de sentir de uma dada formação social numa determinada época (Fiorin, 2008, p. 31).

De maneira similar, outros teóricos da esfera das Letras também defenderam essa ideia, como, por exemplo, alguns autores da teoria da argumentação. De acordo com Ruth Amossy (2016, p. 9), essa interface é possível porque "a argumentação não necessita existir em estado puro para se afirmar", isto é, a depender do gênero do discurso ela pode estar presente em diferentes padrões, como na literatura em que "a argumentação da ficção pode ser subjacente ao retrato de um personagem ou se misturar no desenvolvimento de um enredo".

Seguindo essa linha de raciocínio, a argumentação em texto literário é mais livre porque os objetivos de uma literatura não seguem regras pré-determinadas, há uma liberdade maior na intenção por trás do texto literário. Não é apenas um orador defendendo uma tese, a narrativa fictícia permite diversas interpretações para um mesmo enunciado, diálogo ou frase sem um resultado concreto.

> (...) é possível suscitar a reflexão e desenvolver as diversas facetas de um problema sem impor, nem mesmo sugerir, uma solução univoca. É o que acontece na ficção romanesca, em que o locutor não está preocupado em resolver um conflito de opinião, nem mesmo em defender uma opinião forte. O discurso argumentativo pode propor questões que ele tenta destacar e formular, mas que se recusa a solucionar. Pode-se submeter um problema à reflexão do auditório sem, no entanto, avançar uma solução definitiva (Amossy, 2020, p. 45).

Sendo assim, é à luz da teoria da argumentação no discurso, de Ruth Amossy (2005, 2020, 2022), e nos estudos sobre estereótipos e clichês, de Amossy e Anne H. Pierrot (2022), que este trabalho se propõe a analisar o romance *Flores para Algernon* (2018), de Daniel Keys. Nesse sentido, este artigo busca entender, mediante uma metodologia qualitativa de cunho documental, como as escolhas lexicais presentes em um discurso literário podem contribuir para a construção do *logos*.

À vista disso, o objeto de análise, o romance *Flores para Algernon* (1966), do autor americano Daniel Keyes, é considerado um marco para a ficção científica. No corpus em questão, seleções lexicais pejorativas são usadas para caracterizar o personagem principal, Charlie Gordon e, por consequência, fortalecer o *logos* proposto pelos personagens. Em seções subsequentes, será apresentada uma

contextualização sintetizada do enredo, para um melhor entendimento da obra por parte de leitores não familiarizados com a narrativa.

Cabe destacar que, ainda que o texto de Daniel Keyes seja analisado pelo ponto de vista e pelas considerações da teoria da argumentação no discurso, a obra não será considerada enquanto um texto de caráter persuasivo pleno, ou seja, não é levado em consideração a existência de um objetivo ligado à ideia de convencer o leitor a aderir uma tese proposta pelo autor. Conquanto, há a construção de imagem do personagem principal por meio de mecanismos linguísticos estratégicos, a fim de caracterizá-lo de acordo com o *logos* da narrativa.

> (...) a narrativa de ficção pode, ao contrário, desencadear um questionamento sem propor uma solução unilateral. A interrogação, o exame não definitivo das contradições, o esclarecimento das tensões, a complexidade, podem então tornar-se parte integrante da dimensão argumentativa. É nessa perspectiva que a argumentação não participa somente dos textos que tentam fazer aceitar uma tese bem definida, mas também daqueles que levam a compartilhar um ponto de vista sobre o real, reforçando valores, orientando a reflexão (Amossy, 2020, p. 46).

Isto é, este artigo parte do pressuposto de que *Flores para Algernon* não objetiva apresentar uma imagem cristalizada ou representação unilateral sobre Charlie Gordon, construída unicamente pelos pontos de vista de personagens secundários da história, posto que o próprio interlocutor deve interpretar ao seu modo. Assim, a seleção vocabular serve como mecanismo de ajuda a alcançar esse objetivo, uma vez que a análise dessas escolhas visa compreender como elas agem como um reflexo social.

Como proposto por Ruth Amossy (2016, p. 10), "a análise argumentativa não se aplica apenas aos textos que tentam fazer aceitar uma tese bem definida, mas também àqueles que compartilham um ponto de vista sobre o real, reforçam os valores ou orientam a reflexão". Ademais, essa idealização da personagem requer estratégias argumentativas textuais bem definidas. Para tanto, torna-se essencial analisar os elementos constitutivos do texto, como a seleção vocabular e o *logos*, bem como ambos operam enquanto estratégias argumentativas. Dessa forma, é fundamental recorrer a autores que expandiram os conceitos primordiais de argumentação, como Ruth Amossy, Anne Pierrot, Dominique Maingueneau e Roland Barthes.

Flores para Algernon é um romance epistolar, construído a partir de relatórios de progresso que Charlie escreve em primeira pessoa, narrando sua percepção de si mesmo e a que os outros têm dele, além dos obstáculos enfrentados por ele pelas imposições sociais. Assim, apresenta-se ao público leitor mais de uma face de Charlie Gordon.

Beth Brait (1985, p. 61-62) explica que "Quando a personagem expressa a si mesma, a narrativa pode assumir diversas formas: diário íntimo, romance epistolar, memórias, monólogo interior. Cada um desses discursos procura presentificar a personagem". Dessa forma, a linguagem é passível de ser analisada enquanto uma estratégia argumentativa na caracterização de um personagem e sua representação social.

Consoante a Amossy (2016, p. 8), "a argumentação é um fato do discurso", inclusive do discurso literário, graças às diferentes formas de apresentar um argumento e o objetivo pelo qual ele

está ali. Levando em consideração que *Flores para Algernon* é o diário de progresso de um homem portador de fenilcetonúria que é submetido a uma cirurgia experimental, assim, ao longo da história, tanto Charlie quanto o leitor tomam consciência das ações de terceiros contra ele, mormente, as implicações imputadas a ele vinculadas a estigmas e estereótipos.

Desse modo, entendemos que uma análise como esta elucida o processo pelo qual estereótipos são identificados e revelam sua capacidade de construir imagens negativas de indivíduos e coletividades, em especial, por meio de insultos e ofensas a grupos minoritários, como acontece no enredo de Keyes. Dessa forma, demonstrando o papel da literatura na denúncia de preconceitos por meio da arte escrita.

Isto posto, serão analisados aqui os relatórios de progresso de Charlie, antes e ao longo da cirurgia, uma vez que esses relatórios não apenas exibem exatamente o que está acontecendo com o protagonista, mas também permitem ao leitor um reflexo de imagem construída de Charlie, por meio das escolhas lexicais feitas por ele e por outros personagens para identificar o protagonista. Todavia, de forma prévia, é possível afirmar que não são todos os relatórios que apresentam elementos relevantes para a análise e, por isso, não serão mencionados.

Depreende-se, então, apresentar os objetivos deste trabalho. Sendo eles, categorizados enquanto objetivo geral e objetivos específicos, respectivamente, 1) identificar como estereótipos e estigmas sociais são manejados enquanto estratégias argumentativas de desqualificação; 2) entender quais argumentos amparam essas estratégias; 3) advogar a favor da união exequível entre argumentação e literatura.

O artigo apresenta uma estrutura organizada em seções que visam explicitar tanto os processos metodológicos e o arcabouço teórico quanto os resultados obtidos. Assim, a primeira seção delimita o propósito do trabalho, bem como seus objetivos, metodologia e vertentes teóricas. A seção subsequente contextualiza o público não familiarizado com o objeto, dando seguimento à apresentação do corpus e aos resultados das análises, seguidos pela conclusão e pelas referências bibliográficas.

"FLORES PARA ALGERNON" DE DANIEL KEYES

Em 1959, Daniel Keyes, bacharel em psicologia, escreveu o conto *Flores para Algernon*, ganhador do prêmio Hugo em 1960, mais tarde, em 1966, o enredo foi expandido e transformado em romance homônimo, também vencedor de prêmios, como o prêmio Nebula ainda no ano de publicação. Observa-se que desde o primeiro momento o trabalho de Keyes foi celebrado por seu caráter inovador frente à ficção científica, uma vez que a história gira em torno da cirurgia a qual o protagonista é submetido como experimento para a transformação da sua capacidade intelectual.

O período exato em que a história se passa não é explicitado durante a narrativa, porém, levando em conta os anos de publicação dos manuscritos em formato de conto e de romance, vamos considerar que a narrativa também se passa em meados das décadas de 60 e 70. A questão temporal não terá tanta consideração assim na análise, porém, é importante para uma contextualização dos

métodos usados pelos personagens médicos na história, principalmente a cirurgia de Charlie ser tão nova e revolucionária ao mesmo tempo que temerária e periculosa.

Em suma, o enredo de *Flores para Algernon* acompanha a trajetória de Charlie Gordon, um homem de 32 anos, portador de uma doença rara, a fenilcetonúria, que provoca um atraso cognitivo e que mantém sua capacidade mental inferior à considerada normal para pessoas adultas. Assim, Charlie torna-se o candidato ideal para uma cirurgia experimental, o primeiro humano a ser testado, após o teste realizado em animais, como o rato Algernon, alguém por quem Charlie desenvolve sentimentos conflitantes e mantém uma relação de igualdade ao mesmo tempo de rivalidade.

A história é dividida em 17 capítulos, cada um nomeado como "Relatório de Progresso" e seu respectivo número, são esses relatórios que permitem acompanhar a jornada de Charlie, visto que é ele quem escreve os relatórios e narra dentro deles os acontecimentos de toda a sua vida, da infância à juventude, antes e depois da cirurgia. Bem como apresenta não apenas seu ponto de vista as suas emoções, mas descreve os demais personagens e como eles próprios agem com relação a ele.

Assim, é a partir desses relatórios que se acredita ser possível compreender a história de Charlie Gordon, tanto pelo relato da sua perspectiva sobre si mesmo quanto de outros personagens sobre ele, como a sua identidade é construída a partir dessas concepções apresentadas ao público leitor que, por sua vez, constrói uma imagem de Charlie perante aos argumentos usados por todos os personagens presentes na história.

Consideramos necessário explicar que, ainda que *Flores para Algernon* seja uma literatura de língua inglesa, as análises serão feitas a partir do texto traduzido para o português brasileiro. Essa escolha de escopo pode ser considerada graças à tradução feita por Luisa Geisler, para a edição de 2018 da editora Aleph, a versão do romance usada nesta pesquisa e, portanto, a edição que será citada como pertencente a Keyes.

O ESTEREÓTIPO E O *AD HOMINEM* COMO ESTRATÉGIA ARGUMENTATIVA

A argumentação é foco de estudo desde a antiguidade, sendo alvo de reformulações até os dias atuais, uma vez que ela é parte vital de qualquer discurso. De modo geral, todo e qualquer ser humano vai precisar argumentar em algum momento, seja para defender ou para atacar, sendo assim, aquele que argumenta precisa estabelecer estratégias para garantir a eficácia do próprio discurso. Na Grécia Antiga, Aristóteles determinou que um discurso só é eficaz quando a argumentação é construída conforme três elementos principais: *ethos*, *pathos* e *logos*.

Desde então, os estudos da argumentação retomam esses elementos e seus conceitos, reinterpretando-os de acordo com as necessidades atuais. Em síntese, o *ethos* diz respeito a imagem do orador, enquanto o *pathos* é a emoção causada no auditório que presencia a argumentação ou, então, o discurso (*logos*). É neste último elemento retórico que esta pesquisa se detém, isto é, o *logos* presente em *Flores para Algernon* conduz as análises e os resultados deste trabalho, uma vez que ele não é o "espelho da realidade, porém representação dela, assim, parte da argumentação" (Magalhães, 2021, p.

59). Desse modo, o *logos* é o que sustenta a argumentação, pois o discurso apenas será eficaz caso a argumentação não seja pautada em estratégias ou recursos argumentativos sólidos.

Nesse sentido, é imperativo ressaltar que o "discurso eficaz" é pautado de acordo com o objetivo dos personagens do romance, cujas estratégias visam ofender Charlie e perpetuar representações coletivas cristalizadas, em conformidade aos pressupostos teóricos de Amossy e Pierrot (2022). Por conseguinte, o presente trabalho não se propõe a defender os discursos ficcionais, mas instrumentalizá-los com intuito de evidenciar a problemática em questão.

Sendo assim, cabe reiterar, também, sobre o contexto da narrativa analisada, em que Charlie é um homem adulto com uma doença que afeta a sua capacidade cognitiva e intelectual, como efeito, a perspectiva que os outros personagens têm do protagonista está embebida em estigmas e estereótipos. Em especial, porque Charlie descreve em seus relatórios de progresso diversos momentos da sua vida, o que, consequentemente, o leva a rememorar confrontos com outros personagens e os discursos deles contra o próprio Charlie.

Com isso, é possível estabelecer um caminho analítico que percorre desde a argumentação e elementos retóricos até as noções de estereótipo e estigmas. Sobre o conceito de estereótipo, Amossy e Pierrot (2022) defendem que:

> O estereótipo aparece, então, como um objeto transversal da reflexão contemporânea nas ciências humanas e nem sempre é considerado em seu aspecto negativo. Ele atravessa a questão da opinião e do senso comum, da relação com o outro e da categorização. Ele permite estudar as interações sociais, a relação dos discursos com os imaginários sociais e, mais amplamente, a relação entre linguagem e sociedade (Amossy; Pierrot, 2022, p. 14).

O estereótipo, então, é "uma crença, uma opinião, uma representação relativa a um grupo e seus membros" (Amossy; Pierrot, 2022, p. 44), não necessariamente algo pejorativo. Ainda assim, são atributos que podem ser usados para caracterizar negativamente alguém, sobretudo, quando esses atributos são manejados em paralelo a um ataque pessoal, como no caso de argumentos *ad* hominem. Algo que acontece no romance, quando os personagens secundários usam estereótipos contra pessoas com deficiência como ponte para construir uma imagem negativamente estigmatizada contra Charlie, visto que "A estereotipagem, lembremos, é a operação que consiste em pensar o real por meio de uma representação cultural preexistente, um esquema coletivo cristalizado" (Amossy, 2005, p. 125).

Em paralelo, há a noção postulada por Erving Goffman (1981) sobre a ideia de estigma, que, por sua vez, sugere como, em uma sociedade, algumas atribuições, de fato, atuam como vetor de desqualificações. Segundo o autor, "acreditamos que alguém com um estigma não seja completamente humano. Com base nisso, fazemos vários tipos de discriminações, através das quais efetivamente, e muitas vezes sem pensar, reduzimos suas chances de vida" (Goffman, 1981, p. 8). De maneira prévia, foi possível perceber que no caso de *Flores para Algernon*, os discursos dos personagens secundários estão apoiados em *argumentum ad hominem*, isto é, argumentos de ataque contra Charlie.

Posto isto, este artigo parte da ideia que os estigmas sociais estão tão enraizados em qualquer sociedade que os estereótipos, mesmo aqueles que não têm por natureza o intuito de descredibilizar alguém, tornam-se equivalentes em um discurso pejorativo. Logo, é viável a tentativa de identificar

em um discurso literário como estigmas e estereótipos são manejados enquanto recursos para a construção de estratégias argumentativas que visam o ataque a alguém suscetível a discriminações.

A próxima seção é dedicada à metodologia e ao corpus de análise. Nesta etapa, é detalhado como foram selecionados os critérios de seleção do corpus de pesquisa e os elementos específicos que serão objetivo de análise, de acordo com a metodologia adotada para esta pesquisa e com o arcabouço teórico priorizado.

SELEÇÃO DO CORPUS DE ANÁLISE

Principiamos, então, a apresentação e análise dos dados de pesquisa. Para isso, foram selecionadas as escolhas lexicais do próprio protagonista para referir ou qualificar a si mesmo, bem como a seleção usufruída pelos outros personagens para caracterizar Charlie Gordon ao longo dos 17 capítulos de *Flores para Algernon*.

As escolhas lexicais foram selecionadas a rigor do objetivo da pesquisa. Previamente, foi determinado que para este artigo seriam elegidas palavras, vocábulos e termos que pudessem ser considerados discriminatórios dentro do contexto de uma prática de capacitismo, isto é, práticas vexatórias ou discriminatórias contra pessoas com deficiência, seja física ou intelectual, como "estereótipos que circulam socialmente como categorias que influenciam na formação da imagem do enunciador" (Martins; de Paula; Silva, 2023, p. 3).

Essas escolhas partem de um alicerce concreto, as palavras e as suas conotações pejorativas simbolizam os estereótipos sofridos pelo grupo ao qual Charlie pertence, uma vez que "O julgamento 'pré-construído' na relação sintática é um elemento precedente ao discurso, não estabelecido pelo sujeito enunciador, não submetido à discussão, cuja origem discursiva foi esquecida" (Amossy; Pierrot, 2022, p. 124).

Portanto, o tom pejorativo das palavras usadas para identificar Charlie e outros integrantes deste grupo já havia sido construído anteriormente dentro da sociedade e fora da ficção, assim, o leitor reconhece o porquê de os personagens secundários usarem tais termos. Como efeito, há uma familiaridade entre o público leitor e a construção de imagem de Charlie Gordon feita por meio de estigmas sobre a deficiência intelectual, algo que fortalece a argumentação dos interlocutores fictícios.

Nesse sentido, uma vez estabelecidos os objetivos de pesquisa, os processos metodológicos e a contextualização do enredo, inicia-se a análise do corpus. Assim, a seção a seguir pretende identificar os estereótipos mobilizados pelos personagens secundários contra o protagonista, bem como compreender como são instrumentalizados enquanto estratégias argumentativas pautadas em argumentos de desqualificação.

FLORES PARA ALGERNON, *ETHOS* PARA CHARLIE: OS RELATÓRIOS DE PROGRESSO

A literatura e suas possibilidades estilísticas permitem que uma única história possa evocar diferentes interpretações a depender de quem está lendo, isso se dá, especialmente, por conta da elaboração do texto feita pelo autor que pode usufruir de artifícios e mecanismos para composição. De acordo com Marina Alves Loureiro (p. 112),

> O discurso literário evoca tanto um sentido manifesto como um sentido "implícito", "verdadeiro" da obra. É exatamente essa dubiedade que permite algumas possibilidades de leituras. Mas é a competência lexical que permitirá, no jogo enunciação-recepção, auxiliar o leitor a interpretar o que foi escrito.

Se o intuito de *Flores para Algernon* é mostrar quem Charlie Gordon era antes e depois da cirurgia seria preciso, então, que existisse uma construção do personagem perceptível ao leitor, que conseguiria ver claramente a evolução do protagonista, como acontece, de fato, por meio dos relatórios de progresso que ele escreve.

Escolhemos fazer aqui uma ressalva a evolução da escrita de Charlie que acompanha o avanço pós-cirúrgico, ainda que não seja parte do corpus de análise, a perda da representação da oralidade na escrita dele e ausência progressiva de desvios gramaticais são também uma forma de mostrar a construção do personagem e a representação de sua imagem perante o público.

Prosseguindo, sob uma perspectiva interpretativa da ficção, a caracterização de Charlie concebida por meio da seleção lexical em seus relatórios não é intencional por parte do personagem, o que pode acontecer, conforme explica Amossy (2005, p. 9), "deliberadamente ou não, o locutor efetua em seu discurso uma apresentação de si". Todavia, as escolhas feitas representam uma estratégia argumentativa consciente no plano real da criação do romance, realizada pelo autor, e que, portanto, podem ser analisadas como tal.

Sendo assim, as escolhas vocabulares que referenciam Charlie e outros com o mesmo déficit não estão ali para persuadir o leitor a acreditar que os personagens têm determinadas características psicológicas que reverberam na sua individualidade, mas para projetar no imaginário do público quem é Charlie, de acordo com a sociedade daquele enredo, para isso, os personagens apelam para argumentos em seus discursos que destacam o preconceito estabelecido.

Como mencionado anteriormente, foi identificado que a argumentação *ad hominem* está presente de forma considerável em todo o texto, principalmente em enunciados referentes a Charlie ou pelo próprio sobre si mesmo. Sobre o *argumentum ad hominem*, Fiorin (2018) delibera que este tipo de argumento apresenta mais de uma faceta em sua ordem, a principal, neste contexto, sendo a caracterizada pelo ataque pessoal direto em que "sempre se apresenta uma característica negativa do debatedor" (Fiorin, 2018, p. 173).

Entretanto, em *Flores para Algernon* não são apenas os adversários de Charlie que o atacam dessa forma, desqualificando-o enquanto sujeito e indivíduo, mas ele próprio que também repete as injúrias. Assim, os relatórios de progresso destacam a representação que o protagonista tem perante todo o seu entorno.

O primeiro relatório de progresso escrito por Charlie é breve, porém, apresenta o enredo da história e oferece o primeiro contato do público com a construção de mundo na narrativa e da caracterização do personagem.

> Eu quero ser **intelijente**. Eu mi chamo Charlie Gordon, trabalho na padaria Donners onde o senhor Donner mi dá 11 dolares por semana e pão e bolu se eu quero. Tenho 32 anos de idade e

> fasso aniversario mes que vem. Eu avizei o dotor Strauss e o professor Nemur que **não sei iscrever certo** mas eles mi dizem que não importa eles mi dizem que eu só deveria iscrever como falo e como escrevo as redassões da aula da professora Kinnian no instituto beekmin pra **adultos retardados** onde eu vou e estudo treis vezes na semana depois do serviço (Keyes, 2018, p. 1, grifo nosso).

Charlie diz querer ser inteligente e também usa o mesmo linguajar depreciativo quando menciona que o instituto onde estuda é um lugar para "adultos retardados", entende-se, então, que o próprio personagem acredita ter certas restrições intelectuais. Essa afirmativa logo ao início da narrativa apresenta o tom da história e do personagem, a percepção que ele tem se si mesmo é tão inferior quanto a visão que os demais personagens vão expressar posteriormente.

No terceiro relatório de progresso Charlie designa a si mesmo como uma pessoa com uma capacidade intelectual inferior. "Ele falou que **a professora Kinnian insisstiu** muito pra mim ser avaliado porque eu era o melhor aluno dela no Instituto Beekman pra **adultos retardados** e eu fiz o melhor que eu pudia porque eu quero muito ser uma **peçoa menos inbesil**" (Keyes, 2018. p. 10, grifo nosso). Para isso, além do argumento *ad hominem*, ele também parte de um *argumentum ad verecundiam*, ou seja, um argumento de autoridade, pois é a professora do instituto quem determina a escolha sobre Charlie entre os demais alunos.

Ainda no mesmo relatório Charlie continua "Eu disse que toda minha vida eu quiz ser **intelijente** e não **burro**" (Keyes, 2018, p. 10, grifo nosso). Outra vez, a imagem construída de Charlie é baseada em um estereótipo, agora, amparado por um argumento de comparação, em que a dualidade entre inteligência e insipiência refletem o estigma social projetado.

Em contrapartida, o quinto relatório de progresso apresenta outra face para a construção de imagem de Charlie, uma perspectiva positiva sobre a sua individualidade e seu caráter. "Eu disse qui não mimportava porque **não tenhu medo** de nada. Sou muito **forte** e sempre faço o **ben**" (Keyes, 2018, p. 16, grifo nosso). No enunciado em questão, as qualidades atribuídas a personalidade do personagem, como a força de vontade e a bondade, são características individuais dele. Logo, elas fogem do escopo conceitual sobre estereótipos, uma vez que "a estereotipagem funciona como um rótulo, uma marca atribuído a um indivíduo como sendo pertencente a um grupo estigmatizado em detrimento de suas verdadeiras qualidades pessoais" (Martins, de Paula e Silva, 2023, p. 5).

Ainda assim, a seleção lexical com conotação negativa permanece de forma majoritária no texto. Em seu oitavo relatório de progresso, Charlie descreve outra vez sua percepção de si mesmo e sua capacidade intelectual, "Eu nunca soube antis que era **mais burro que um rato**" (Keyes, 2018, p. 25, grifo nosso). Novamente, amparando seu discurso em um argumento de comparação.

O nono relatório de progresso apresenta uma outra perspectiva sobre Charlie, desta vez, com o discurso de outrem. "Ela me deu uma maçã, mas, quando eu a mordi, era de cera. Então Frank começou a gargalhar e disse: – Eu disse que ele ia comer. Dá pra imaginar **alguém burro o suficiente** pra comer fruta de decoração?" (Keyes, 2018, p. 45-46). O discurso fundamenta-se na lógica proposta por Frank a partir de pressupostos estigmatizantes, resultando no preconceito sofrido por Charlie.

Ainda assim, a ideia de que Charlie acreditou na veracidade do que lhe foi dito pode ser considerada uma questão de ingenuidade, visto que, ainda no relatório nove, ele reflete sobre o ocorrido, chegando à conclusão que "Acho que eu era bem **estúpido porque acreditava** no que as pessoas me falavam (Keyes, 2018, p. 57, grifo nosso). Como consequência, Charlie projeta uma imagem de ingenuidade concomitante ao logos de Frank, caracterizando o protagonista enquanto um indivíduo com qualidades próprias e marcas atribuídas por estigmas sociais.

O *logos* em *Flores para Algernon* não é amparado apenas pelos recursos usados por um único orador, não é apenas a visão de Charlie ou a visão de outros personagens, tanto protagonista quanto secundários asseguram a mesma lógica em todo o enredo. Ainda que a cirurgia de Charlie apresente êxito, ele não consegue se desvencilhar dos estereótipos e estigmas aos quais ele foi submetido por toda a sua vida, mesmo com o progresso no desenvolvimento intelectual, para ele outras aptidões continuavam inferiores. No relatório onze ele se queixa de ser "Emocionalmente **retardado**, então. revelam que emocionalmente ainda sou um adolescente – sexualmente **retardado**" (Keyes, 2018, p. 100, grifo nosso), isto é, "o efeito do estereótipo negativo do ponto de vista da pessoa estereotipada" (Amossy; Pierrot, 2022, p. 46).

Consoante a Amossy e Pierrot (2022, p. 46), "É a existência do estereótipo negativo que enfraquece as capacidades às quais ele se aplica, acarretando, assim, uma espécie de círculo vicioso, uma confirmação do preconceito que pesa sobre eles (é o fenômeno da profecia autorrealizável)". Como efeito, não importa o quanto Charlie consiga ultrapassar os demais, como ele mesmo afirma no relatório quatorze, "**Não** sou mais **retardado**. Sou **normal**. Sou **melhor que normal**. Sou um **gênio**" (Keyes, 2018, p. 160, grifo nosso), as limitações impostas por outros o impedem de alcançar uma aceitação plena.

Ainda de acordo com as autoras, "As representações coletivas cristalizadas (...) têm um impacto considerável sobre a identidade social. E, além disso, elas influenciam nas relações que os grupos e seus membros estabelecem entre si" (Amossy; Pierrot, 2022, p. 40), o que pode ser percebido na construção textual do discurso literário em *Flores para Algernon*. Em virtude das estratégias argumentativas para o estabelecimento de um *logos*, as representações sociais estereotipadas conseguem alcançar o objetivo de desqualificar Charlie Gordon.

Essas seleções lexicais de cunho pejorativo não são a única forma de representar Charlie. Em 304 páginas e 17 capítulos, o protagonista Charlie Gordon é caracterizado como uma personagem multifacetada, apesar do preconceito sofrido e dos estereótipos imputados a ele, revelando uma individualidade marcante.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com base na fundamentação teórica e nos resultados das análises anteriormente apresentados, o presente artigo conclui que a imagem construída e representada do protagonista de *Flores para Algernon*, Charlie Gordon, constituiu-se por meio de estratégias argumentativas relacionadas não

apenas à sua saúde, mas também ao seu caráter individual, isto é, sua personalidade além dos estereótipos e estigmas imputados a ele.

Desse modo, observa-se que a construção do texto apresenta discursos sustentados por seleções lexicais deliberadas a mimetizar a forma como indivíduos não pertencentes a um grupo social minoritário e vulnerável, percebem e tratam os participantes. Logo, a frequente desumanização através da reiteração de estereótipos estigmatizantes, que se tornam instrumentos de violência verbal e psicológica, uma vez que "manifestar-lhe desprezo ou hostilidade remete, por sua vez, ao preconceito" (Amossy; Pierrot, 2022, p. 44). Assim, a desqualificação de Charlie Gordon enquanto um ser humano digno de respeito é uma representação do cotidiano, ainda que em um contexto ficcional.

No início desta pesquisa, partiu-se do pressuposto de que a função dos termos pejorativos eram enquanto uma denúncia contra o tratamento capacitista e preconceituoso recebido por pessoas com algum tipo de deficiência intelectual por parte da sociedade dita como típica. Segundo Amossy (2016, p. 10), "Essa capacidade de orientar a visão do público ao se submeter de uma forma mais ou menos diretiva um tema de reflexão constitui precisamente a dimensão argumentativa do relato literário".

Todo discurso tem um objetivo por trás da sua criação, no caso de Charlie, a narração em seus relatórios de progresso visa retratar seu cotidiano, não apenas sua experiência com a cirurgia e os possíveis resultados oriundos dela. Portanto, foi necessário descrever a forma como outros indivíduos se referiam a ele, as escolhas lexicais usadas para representar Charlie pelo ponto de vista de terceiros.

Os discursos desses personagens também detiveram um papel fundamental para esta pesquisa, em razão das falas e das ações desses secundários representarem a perspectiva de uma sociedade em relação a uma pessoa membro de um grupo vulnerável. De acordo com a teoria da argumentação do discurso, todo discurso objetiva a defesa de uma tese, para tanto, precisa ser corroborado por argumentos bem fundamentados. Em *Flores para Algernon*, os argumentos usados contra Charlie eram, em sua maioria, desqualificantes, ou seja, eram baseados em insultos, provocações e humilhações contra ele, visto que, assim, a tese proposta pelos participantes da história poderia ser defendida.

Finalmente, é possível afirmar que os objetivos que levaram à construção deste trabalho foram alcançados, sendo eles: 1) identificar como estereótipos e estigmas sociais são manejados enquanto estratégias argumentativas de desqualificação; 2) entender quais argumentos amparam essas estratégias; 3) advogar a favor da união exequível entre argumentação e literatura. Em síntese, foi confirmada a exequibilidade do emprego de estereótipos e estigmas sociais enquanto recursos argumentativos a fim de desqualificar alguém, desde que, estas estratégias estejam amparadas por argumentos justificados pelo próprio discurso, como o argumento *ad hominem* ou a argumentação *ad verecundiam*. Com isso, foi possível também cumprir com o propósito de interceder pela interface entre as áreas das Letras.

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

REFERÊNCIAS

AMOSSY, Ruth. A Argumentação no Discurso. São Paulo: Contexto, 2020.

AMOSSY, Ruth. A interação argumentativa no discurso literário: da literatura das ideias ao relato de ficção. **Linha D'Água**, v. 29, n. 2, p. 5-41, 2016. Disponível em: https://revistas.usp.br/linhadagua/article/view/119997. Acesso em: 5 jan. 2025.

AMOSSY, Ruth. **Imagens de si no discurso:** a construção do *ethos*. Editora Contexto, 2005.

AMOSSY, Ruth; PIERROT, Anne Herschberg. **Estereótipos e Clichês**. São Paulo: Contexto, 2022.

BARTHES, Roland. "L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire". *In*: COHEN, Jean (Ed.). Recherches rhétoriques. Paris: Ed. du Seuil, 1994, pp. 254-333 [1.ed. Communications, n. 16, 1970).

BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Editora Ática, 1985.

FIORIN, José. **Argumentaçã**o. São Paulo: Contexto, 2018.

FIORIN, José Luiz. Linguagem e interdisciplinaridade. **Alea: estudos neolatinos**, v. 10, p. 29-53, 2008.

GODOY, Arilda Schmidt. Pesquisa qualitativa: tipos fundamentais. **Revista de Administração de Empresas**, São Paulo, v. 35, n. 3, p. 20-29, 1995.

GOFFMAN, Erving. **Estigma**: notas sobre a manipulação da identidade. 4. ed. Tradução: Mathias Lambert, 1988.

KEYES, Daniel. **Flores para Algernon**. Tradução de Luisa Geisler. São Paulo: Editora Aleph, 2018.

LOUREIRO, Marina Alves. A ESCOLHA LEXICAL NO DISCURSO DESCRITIVO: UM RECURSO DE ESTRATÉGIA ARGUMENTATIVA. **Diálogos Intersemióticos**, p. 108. Disponível em: https://www.researchgate.net/profile/Darcilia-Simoes/publication/317567991_SIMOES_Darcilia_et_all_OrgsDialogos_Intersemioticos_Vol_II_Dialogarts_2011/links/5940082b458515546149fed0/SIMOES-Darcilia-et-all-OrgsDialogos-Intersemioticos-Vol-II-Dialogarts-2011.pdf#page=109. Acesso em: 11 maio 2025.

MARTINS, Louis Guillaume Théodore Bueno Santos; DE PAULA, Anna Carolina Silva; SILVA, Amanda Drisany. A construção do *ethos* discursivo secretária executiva no filme "O diabo veste prada". **Revista Expectativa**, v. 22, n. 3, p. 01-21, 2023. Disponível em: https://saber.unioeste.br/index.php/expectativa/article/view/30741. Acesso em: 21 abr. 2025.

NEVES, José Luis. Pesquisa qualitativa: características, usos e possibilidades. **Caderno de Pesquisas em Administração**, São Paulo, v. 1, n. 3, p. 1-5, 1996. Disponível em: https://www.academia.edu/34790129/PESQUISA_QUALITATIVA_CARACTER%C3%8DSTICAS_USOS_E_POSSIBILIDADES. Acesso em: 9 nov. 2025.

IMAGENS E PALAVRAS DA MEMÓRIA EM *TE DOU MINHA PALAVRA, DE NOEMI JAFFE*

Ana Paula Saffe Mendes

INTRODUÇÃO

Em seu mais recente livro, *Te dou minha palavra* (2025), Noemi Jaffe resgata a já similar presença de sua família na construção de um romance, conduzindo histórias entrecruzadas no seio familiar e afetadas direta e indiretamente pela Shoah. Com pais sobreviventes da catástrofe, Noemi desenvolve uma narrativa diferente de seus outros livros norteados pelo diário de Lili Jaffe e pela relação entre mãe e filha, *O que os cegos estão sonhando* (2012) e *Lili: novela de um luto* (2021). Em 2025, a escritora centralizou a figura do pai e o modo como a imagem de Eri Jaffe teve sua constituição embasada pelo distinto uso das palavras, tanto das conhecidas pela mulher adulta quanto das gravadas na memória da menina Noemi.

Neste trabalho, interessa-me discutir como o texto promove o diálogo entre literatura e fotografia de modo interartístico, acrescentando à narrativa os efeitos da linguagem fotográfica e, simultaneamente, preenchendo lacunas da imagem por meio do texto literário. Do mesmo modo, a análise também discorre acerca da tendência da escrita de Jaffe na construção formal estética de imagens que entoam na narrativa o impacto das palavras e da língua no conjunto de uma família de pais imigrantes, seja pela lembrança recorrente do pai ou pelo desejo do esquecimento ferrenho vindo da mãe. Nesse caso, o dito e o não-dito figuram o cabo de guerra que Noemi recapitula das histórias, como ela mesma chega a ilustrar no trecho selecionado para epígrafe.

Diante do objetivo de tornar a história de seus pais lembrada pelas nuances afetivas dos dias comuns, o livro de Noemi se vale da oralidade e das fotografias como camadas fundamentais para representar as lembranças. Se o pesadelo compartilhado entre sobreviventes da Shoah é, como discute Gagnebin (1998, p. 220): "[...] sentar-se com os seus, começar a contar o horror vivido e passado e notar, então, em desespero, que os entes queridos se levantam e se vão porque eles não querem nem escutar e nem crer nessa narrativa". Noemi garante que os pais sejam ouvidos por outras gerações e, assim, perpetuados.

Nessa perspectiva, a oralidade é percebida como escolha política e estética para encarregar-se da história da família judia sem correr o risco de ter o essencial apagado pela formalidade da língua. Ela centraliza o papel da fala, dos desvios e das misturas de idiomas na elaboração narrativa da memória a partir de sua subjetividade enquanto menina-mulher filha de sobreviventes, ou "sobrevivente dupla" (Jaffe, 2025, p. 18).

Noemi Jaffe nasceu no Brasil, em 1962. Professora de Literatura, escritora e crítica literária, a autora cresceu em um ambiente linguísticamente diverso, ouvindo e contemplando seus pais e avós através do hebraico, do alemão, do iugoslavo. O emaranhamento dos idiomas tecia a realidade da menina que, ao sair pela porta de casa, deparava-se com o choque cultural de um Bom Retiro caótico, de uma escola paulista e de ruas e pessoas habituadas aos seus lugares, diferente dela e da família.

A relação entre a infância e a fase adulta é costurada logo no início do texto e a narradora em primeira pessoa, garantindo verossimilhança à escrita, enfoca o papel das palavras, de modo que o leitor se torna refém desse encaminhamento. Sob o apelido de arqueóloga das palavras (Jaffe, 2017),

Noemi torna impossível escapar delas, de onde vieram, das suas raízes e suas dobras no espaço familiar; e ao leitor é apresentada a relação da construção subjetiva a partir desse enlace.

A divisão do livro de Jaffe é feita em duas partes, sendo a primeira para *as palavras da família* e a segunda para *as palavras dos outros*. O conjunto das partes forma o livro, que trata das palavras de Noemi como resultado da junção do que lhe atravessou. O título do livro, *Te dou minha palavra* (Jaffe, 2025), afirma tal percepção, atribuindo ao texto literário o sentido de promessa e de presente. Na primeira parte, o foco incide sobre as línguas faladas em casa, pelos membros familiares, que enchiam o lar de iugoslavo, húngaro, hebraico, ídiche e abominavam o alemão. Dando sequência às memórias, os livros lidos por Noemi na infância e na adolescência, até os seus 14 anos, figuram a narrativa unidos aos relacionamentos, às músicas ouvidas e às experiências já adulta com os traços que ficaram dos pais.

No que tange às fotografias, 13 exemplares abarcam personagens, espaços e textos documentais de naturezas distintas. A seleção aqui adotada não pretende esgotar o universo imagético de *Te dou minha palavra* (2025), mas recortar, dentro dele, as fotografias em que a relação texto-imagem se manifesta de forma mais densa e teoricamente produtiva. Por essa razão, o presente trabalho opera com um recorte de 5 imagens. Para a seleção, considerou-se o caráter predominantemente icônico e a aparição de membros da família, bem como as fotografias que são ressignificadas pela narrativa, atuando como etiqueta da imagem (Barthes, 1990), razão pela qual a captura das fotos de textos verbais, como cartas e cartões, não compõe o *corpus*, sendo reservadas para desenvolvimento em pesquisa futura. Seguindo a ordem do livro, as escolhas iniciais compõem a capa e primeira parte, e as figuras 4 e 5 estão na segunda.

Desse modo, o conjunto imagético, na seguinte ordem, compreende: 1. Capa do livro; 2. O retrato de Eri; 3. Lili de maiô; 4. Pedregulhos em Strasshof e 5. Mulheres na Suécia. Os títulos das imagens foram criados para o trabalho, visando maior organização do artigo, mas não aparecem no texto literário, de modo que essa ausência de legenda direta será discorrida na análise.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Os pais de Noemi, pela lembrança ou pelo esquecimento, são construídos como personagens por meio da intimidade entre ambos, tecidos pelo afeto acumulado da filha, ato possível pelas histórias partilhadas e que, direta ou indiretamente, a envolvem. Para que se consiga observar o impacto do afeto na mediação da narrativa verbo-visual, a base teórica do trabalho permeia a conexão entre Didi-Huberman (1999) e Walter Benjamin (1985), partindo das noções discutidas por Barthes (1984) sobre a relação entre imagem e texto.

O trabalho compreende que as imagens inseridas no texto literário são postas de forma lacunar, sem legendas ou referências diretas que as descrevam ou as retomem. Considera-se, nas palavras de Barthes (1984, p.16), que: "Seja o que for o que ela dê a ver e qualquer que seja a maneira, uma foto é sempre invisível: não é ela que vemos". Logo, se a imagem remete a algo que está fora, é a lacuna que convida o texto literário e, com ele, as camadas de memória, afeto e voz que a imagem sozinha não detém. Para evidenciar tal caráter lacunar e discutir os efeitos da inserção literária, articula-se a *cisão*

do ver (Didi-Huberman, 1999), a função do *relais linguístico* (Barthes, 1990) e a natureza fragmentária da *memória* (Gagnebin, 2002).

A fotografia salvaguarda acontecimentos facilmente esquecíveis, mas protegidos pelo jogo de luz promovido pela máquina. A partir da teoria saussuriana, sobre o signo linguístico, Barthes (1990) compreende a união de duas faces inseparáveis: o significante e o significado, e desloca tal estrutura para o campo das imagens fotográficas. À luz da perspectiva do autor, considerando que "[...] um sistema que adota os signos de outro sistema, para deles fazer seus significantes, é um sistema de conotação" (Barthes, 1990, p. 32) as fotografias analisadas serão tomadas a partir do conceito de imagem conotada, portanto, simbólica.

Entende-se também que o movimento de Noemi, ao trazer as fotografias na composição do livro, é a *contrapelo* (Benjamin, 1985) ao escovar o avesso de uma história dominante que soterrou traços importantes dos sobreviventes, enquanto resgata *rastros* (Gagnebin, 2002) de experiências que viveu como testemunha de segunda geração e nas viagens aos lugares que os pais estiveram quando prisioneiros. Nesse sentido, acredita-se que Noemi interrompe a continuidade da história na versão que subjuga o povo judeu, e realiza o exercício resgatando afetivamente as memórias familiares e as experiências da infância, contribuindo para outra versão da história, que embate diretamente com a dos documentos da barbárie (Benjamin, 1985).

DESENVOLVIMENTO

Didi-Huberman (2020), em *Imagens apesar de tudo*, monta o quadro de fotografias clandestinas feitas nos campos de concentração de Auschwtiz intercalando-as com os relatos de sobreviventes. De modo semelhante ao que faz Noemi, o texto descritivo-narrativo vincula-se à imagem conotativa em *relais* (Barthes, 1990), ou seja, expandindo seus sentidos, sobretudo na descrição diante do testemunho de cremação dos cadáveres. Alguns relataram a perturbação com um espetáculo dantesco, remetendo ao inferno. De modo nada sutil, o leitor é convocado e ingressa no acontecimento através da descrição do horror, sendo impactado pela exibição da violência. No texto do pensador francês, a configuração da palavra testemunhal dos sobreviventes confere à imagem entonação mais trágica, aproximando-se do horror da barbárie, diferente do que nos é apresentado em *Te dou minha palavra* (2025).

Apesar das fotografias de Noemi vincularem-se aos sobreviventes e ao trauma, a construção pelo texto literário recusa a tragédia como significado direto e único, distanciando-se do trágico, sem apagá-lo. Assim, em se tratando da Shoah, a mobilização conceitual nesta análise considera que o texto de Didi-Huberman, a exemplo dos documentos produzidos dentro dos campos de concentração da Segunda Guerra, gera como efeito necessário a proximidade com a morte, enquanto o de Noemi reinscreve a vida com fotos anteriores e posteriores à Shoah.

Se ambos recusam a monumentalização do horror, o arquivo de Noemi permite um gesto que o de Didi-Huberman não poderia realizar a partir de seu material: reinscrever a vida como forma de memória, sem apagar a morte que a circunda. Como afirma Gagnebin (2002, p. 128): "[...] apesar da tão comentada preponderância contemporânea das imagens sobre o texto, continuamos falando de escrita

[...] quando tentamos pensar em memória e lembrança". É a partir dessa perspectiva que o trabalho se desenvolve analisando a relação entre imagem e texto, considerando os efeitos possíveis ao leitor contemporâneo de uma literatura crucial, que reatualiza a visão sobre os sobreviventes da Shoah mediando a narrativa histórica pela memória e pelo afeto:

> Ao juntar os rastros/restos que sobram da vida e da história oficiais, [...] Também cumprem a tarefa silenciosa, anônima, mas imprescindível do narrador autêntico e, mesmo hoje, ainda possível [...] podemos - e talvez mesmo devamos- continuar a decifrar os rastros e a recolher os restos (Gagnebin, 2002, p. 136).

Nesse caso, texto e foto operam juntos no recolhimento dos restos e igualmente na (re)produção da memória, pois Noemi não descreve as fotos, pelo ao contrário, altera seus sentidos acrescentando a própria percepção, criada pelas histórias ouvidas em casa. É assim que a *ancoragem* (Barthes, 1990) torna-se efeito da delimitação estabelecida pela mensagem linguística. Ao intercalar fotos de família com a narrativa, resgata-se momentos do cotidiano familiar, e orienta o leitor para a polissemia da narrativa, perpetuando suas ocorrências, por mais banais que possam ter parecido no ato da experiência dos envolvidos.

Na imagem da capa, figura 1, somos convidados ao ambiente familiar pelas cores da bandeira da Iugoslávia, azul e branco, que também remete aos judeus. Em uma leitura da configuração simbólica, entende-se que o destaque das cadeiras promove a ilustração possível para os verbos encontrar, conversar e partilhar.

Figura 1 – Capa do livro.



Fonte: Site Livraria Curitiba.

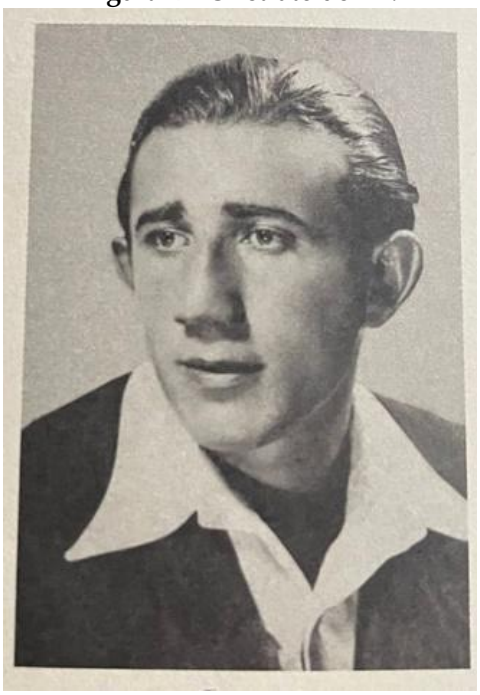
A convocação do imaginário de uma conversa se revela na duplicidade do ícone – cadeiras à espera de pessoas para manter a marca humana da oralidade. Além disso, a "palavra" enquanto signo

é posta à mesa, entre os acentos. E contar é a proposta de Noemi para resguardar a memória de seu pai e de sua mãe, enquanto as encontra emaranhadas nas suas, na fricção entre lembrar e esquecer. Chama a atenção como os elementos antecipam a montagem que espera pelo leitor na narrativa, contar aparece no texto também como uma forma encontrada pelos pais para elaborarem o trauma a partir da língua (Gagnebin, 2002):

> As línguas que eu escutava, tão estranhas, me faziam também inventar o chinês, o hindu e o francês. Línguas e palavras como ossos, estruturando o corpo e o mundo, como se eu morasse nelas. As palavras são minha paisagem e quando olho para os lugares – uma montanha, uma praia, o céu – só os vejo através de palavras. Não sei contemplar, só narrar (Jaffe, 2025, p. 29).

Desse modo, o texto acompanha o crescimento interno e externo de uma menina que vive imersa nas leituras e consegue abstrair tais diversidades com tamanha profundidade que ficção e realidade se fundem. As línguas "estranhas" a impulsionam para as palavras como partes constituintes do corpo, sendo o ato de escrever indissociável da oralidade.

Figura 2 – O retrato de Eri.



Fonte: Te dou minha palavra (2025)

Dessa forma, a intertextualidade, as piadas ou trocadilhos mencionados pelo pai são capazes de ditar o ritmo da leitura como se o leitor fosse admitido na intimidade familiar, no ordinário da vida desses personagens. Tal efeito se constrói pelo olhar infantil, acessado na herança da memória e colhido pela narradora adulta. Logo, a construção de Eri se dá por meio da visão que mistura a fantasia dos livros, as experiências sensoriais e o mistério próprio da faixa etária. Gagnebin (1997) afirma, na esteira de Benjamin, que: "[...] a criança entra nas palavras como entra em cavernas entre as quais ela cria caminhos estranhos. [...] ela testemunha a importância do aspecto material da linguagem" (Gagnebin,

1997, p. 99). Cercada de palavras, então, e em diferentes idiomas, Noemi atravessa as camadas da memória que mesclam as narrativas ouvidas e as imagens familiares:

> São lembranças alimentadas por poemas, pelos dramas do meu pai, por histórias lidas em outros livros e por lugares onde estive: museus, cidades e, principalmente, Auschwitz e Strasshof, confirmações assustadoras do que eu imaginava desde pequena (Jaffe, 2025, p. 63).

Desse modo, o livro se constitui como um espaço onde os caminhos entre ficção e memória permanecem abertos enquanto caverna de linguagem de decifração dos rastros e recolhimento dos restos (Gagnebin, 2002). Na metáfora arqueológica, Benjamin (2012) aproxima o ato de lembrar do de escavar, entendendo como um processo ativo e sujeito a transformações a cada nova realização, no qual atravessar as camadas se torna essencial para a rememoração. Como afirma o teórico:

> Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava. Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo (Benjamin, 2012, p. 245).

A alegoria benjaminiana vincula-se à narrativa de Noemi, na medida em que os elementos encontrados na escavação emergem em seu texto explicando ao leitor o processo construtivo e revolvido da memória. Ao mesmo tempo, esses rastros compõem o quadro com o que foi esquecido sobre os sobreviventes e que não aparece nos documentos oficiais da Shoah, como a relação intrafamiliar e o bom-humor. Assim, a descrição das brincadeiras entre pai e filha incorpora-se aos relatos subvertendo a imagem trágica e única sobre os sobreviventes.

Ainda assim, não há o apagamento das histórias que retomam o trauma vivenciado por Eri nos campos de trabalho forçado ou durante o exílio da cidade natal e afastamento dos familiares, o que a autora nos apresenta são versões diferentes de um mesmo homem. Polissemicamente, a complexidade de Eri Jaffe é construída por uma subjetividade que transita entre a dor e o amor intenso à vida, às filhas e principalmente por Lili. Na contramão de uma narrativa de luto que tende ao sofrimento da perda, Jaffe seleciona as memórias capazes de tecerem uma visão que permeia semanticamente a sobrevivência, a coragem e o afeto.

> Por que existe passado perfeito e passado imperfeito? "Todo passado é imperfeito". Se Aron era um filósofo à revelia, obcecado por charadas: "Que ê, que ê, está em começo de 'rua', meio de 'cara' e fim de 'mar'? A resposta era a letra erre, que ele pronunciava como 'eri', seu apelido. "Eri". Era ele que estava no meio da cara, com seu nariz árvore, no fim do mar, por onde escapou para o Brasil, e no começo da rua, onde caminhava de casa para a loja, da loja para o banco, do campo de futebol para a escola em Backa Palanka (Jaffe, 2025, p.16).

A partir do trecho, é notável que a imagem do pai se formula por essas narrativas, o que faz da fotografia também a representação do passado imperfeito. Na tentativa de preencher as lacunas das imagens em preto e branco, Noemi promove uma invasão do visível, o que Didi-Huberman (1999) nomeia como *cisão do ver*. O teórico se vale da literatura de James Joyce, mais especificamente do personagem Stephen Dedalus, para exemplificar a cisão de maneira concreta.

Dando corpo à experiência do luto a partir da perda da mãe, o personagem sofre com a alteração das paisagens, carregando fixamente o olhar materno, que atravessa todo o resto; o mar, por exemplo, tem sua cor verde transformada em destruição. Stephen "não via mais os olhos em geral senão como manchas de mar glauco [...] uma tigela de humores e de mortes pressentidas, um muro horizontal ameaçador e sorrateiro" (Joyce, 1922 *apud* Didi-Huberman, 1998, p. 33), o luto mal elaborado coloca o personagem em certa paralisia e evidencia o efeito do *inelutável* (Didi-Huberman, 1998). De modo semelhante, o texto de Noemi inscreve concretamente o que a olha de volta quando vê o pai, mas, sem o efeito paralisante, os olhos verdes de Eri mobilizam os sentidos da sobrevivência e do bom humor afetuoso.

Assim, descreve a aparência do pai e como era visto: um homem feio, com traços marcantes de judeu, que o impedia de disfarçar a sua origem. Eri tinha nariz e orelhas grandes e "todas as piadas sobre judeus narigudos cabiam nele" (Jaffe, 2025, p. 19). Apesar disso, volta-se para os olhos, situando que o que ela vê não coincide com que a olha de volta: "Mas o que importava não eram o nariz nem as orelhas, e sim os olhos [...] dentro deles eu via o mar" (Jaffe, 2025, p. 19).

Entre os traços característicos que o faziam ser um entre tantos judeus, o destaque para o que o colocava no lugar absoluto e não compartilhável de pai percorre o seguinte trajeto: A oposição entre os marcadores de judeu e o de pai pela conjunção "mas", sinalizando a duplicidade e simultânea indivisibilidade de papeis ocupados por Eri; a construção da imagem do mar enquanto paisagem, o que em um primeiro momento pode parecer mera relação com a cor mencionada, porém desenvolve-se em mais uma camada da fotografia, dessa vez pela citação direta com a representação do sotaque do pai: "só ficar em mar [....] que cura todos os males" (Jaffe, 2025, p. 19); e, como terceira camada, a memória da história contada, da fuga do pai pelo mar, vindo da Iugoslávia e da guerra, parafraseada por Noemi.

Esse movimento confirma o que Barthes (1990) conceitua como língua da imagem, sendo essa a junção das palavras recebidas. Segundo o crítico: "[...] a língua deve incluir as 'surpresas' do sentido" (Barthes, 1990, p. 39). Do texto, o leitor recebe a fotografia filtrada pela escuta de Noemi, que soma à própria história as falas de seu pai e ressignifica o retrato palavra sobre palavra com base no que a constitui. O que ela vê, portanto, como grafado na citação anterior, existe pelas memórias que possui do que ouviu, é essa surpresa de sentido que ela entrega como possibilidade semântica para a fotografia. Apesar do luto, a morte do pai não engessa os sentidos de tudo ao redor e não caminha sistematicamente para um narrar pesaroso.

Também no início do livro, o relato da visita que fez ao rio Danúbio, junto com a mãe e as irmãs no aniversário de 80 anos de Lili, passa primeiro pelo recebimento da notícia da morte do tio. Depois, quem atravessa o rio é a mãe, clandestinamente após "[...] pagar oitocentos dólares para um coiote atravessá-la até Budapeste" (Jaffe, 2025, p. 32). Só então voltamos à visita de Noemi.

Essas histórias ouvidas formam a memória da narradora, de modo que a sua experiência é afetada pelo passado que imaginou, porém não viveu. Em relação ao excesso de relatos que inundavam a casa, chega a afirmar: "[...] um poço sem fundo que vinha do passado deles e ia se tornando o meu.

Ainda pequena, eu já tinha um passado" (Jaffe, 2025, p. 18). Assim, o rio já não é mais o mesmo nem pela primeira vez, pois a trajetória de Noemi carrega os *rastros* de sua família por meio da narratividade e não pela cronologia.

> Olhando bem, lá para onde estão as coisas que já não existem, pude ver o barco proibido no qual minha mãe se encolheu toda para se esconder de um guarda costeiro que vasculhava o barco com uma lanterna. Mas também vi os dois, Lili e Eri, nadando no Danúbio num domingo de sol, ela posando de maiô feito uma pinup (Jaffe, 2025, p. 32).

Figura 3 – Lili de maiô.



Fonte: Te dou minha palavra (2025)

Assim como no retrato de seu pai, não há legenda nem qualquer outro elemento paratextual que assegure a relação entre o texto e a fotografia, ou seja, não é dado ao leitor afirmar, com segurança, que o evento registrado na imagem ocorreu na Sérvia, às margens do rio do Leste. É o texto literário que, operando como signo linguístico, institui esse encaixe entre as duas linguagens. Responde-se, então, ao questionamento de Barthes (1990, p. 32): "A imagem duplica certas informações do texto, por um fenômeno de redundância, ou é o texto que acrescenta à imagem uma informação inédita?", no texto de Jaffe, adiciona-se sentido e vozes às imagens, evidenciando o caráter polissêmico dos ícones.

Ao afirmar que olha "bem" para o passado, Noemi confere ao inexistente, aquilo que não foi documentado, uma nova possibilidade de representação de quem só "entendia fragmentos e tentava preencher as lacunas" (Jaffe, 2025, p. 33). No texto verbal, a consciência da formação textual imprime na conjunção "mas também" o acréscimo e a intermediação entre o que foi colhido da mãe e reelaborado pela filha. Nesse movimento, a história é tomada por uma Lili em liberdade, não em clandestinidade.

Noemi, portanto, reinscreve Lili num registro de prazer e autonomia, subvertendo a lógica da opressão. A comparação com uma *pinup*[32] significativamente remete à liberdade feminina que toma posse do próprio corpo e o expõe ao Sol guiada pela vontade, distante da opressão do esconderijo e das luzes frias vindas de seu algoz. O corpo aparece primeiro com medo do barco, com a clandestinidade, com a liberdade roubada e, depois, estendido e sorridente, parece impor, como é possível inferir a partir de Didi-Huberman (1999), seu modo de visibilidade de dentro para fora.

Assim, a foto recebe do texto a sua etiqueta, em uma relação de *relais*: "[...] colocando, na sequência das mensagens, os sentidos que a imagem não contém" (Barthes, 1990, p. 34). Entende-se que ocorre, então, a desnaturalização do passado enfrentado por Lili.

Figura 4 – Pedregulhos em Strasshof.



Fonte: Te dou minha palavra (2025)

Não é somente pela materialidade do corpo que Noemi resgata a história da família, chama a atenção, na foto acima, como o registro das pedras e dos pedaços de ferro constroem um indício do horror que também compõe a memória. Aparentemente, quebra-se o efeito de afetividade construído pelas imagens, porém é possível considerar pelo texto literário que a necessidade da representação do espaço tem seu respaldo na dor do luto. Sobre a diferença entre o que se vê e o que olha de volta, Didi-Huberman (1999, p. 37) considera:

[32] Conhecida pela extravagância e sensualidade no período da Segunda Guerra Mundial, a pinup personificava a liberdade em um momento extremo de opressão, desfocando a tenção dos horrores da guerra e centralizando os EUA como um lugar seguro, diferente da Alemanha da época. Mulheres divertidas, elas eram consideradas a frente da sociedade conservadora da época.

> Por um lado, há aquilo que vejo do túmulo, ou seja, a evidência de um volume, em geral uma massa de pedra, mais ou menos geométrica [...] Por outro lado, há aquilo, direi novamente, que me olha: e o que me olha em tal situação não tem mais nada de evidente.

Ao ser inserida no texto, a imagem dos pedregulhos sobre a terra é conotada por fragmentos que olham para Noemi, permitindo a cisão e impossibilitando que se feche em si mesma; por esse movimento, os objetos aparentes recebem do texto a carga de sentido mediada pela situação da escritora. Noemi realiza a viagem com a filha já após a perda dos pais, o que faz com os sentidos da imagem sejam carregados pelo luto. O discurso direto do pai contando sobre as pessoas que morriam e os corpos que eram jogados em cima de outros corpos, a descrição das falas dos nazistas ao separarem homens, mulheres e crianças para uni-los no mesmo caminho para a morte, antecede o relato de viagem de Noemi.

Desse modo, a barbárie narrada se torna parte do cenário que ela visitou, garantindo ao *inelutável* a atemporalidade anos após a guerra, o que também é apresentado sem o efeito paralisante:

> 'minha mãe, meu pai e crianças foram direto para câmara de gás'. Cheguei a Strasshof de trem ano passado, um campo de trabalhos transformado em terra arrasada, pedregulhos pretos a perder de vista [...] e uma plataforma onde um dia meu pai desceu de um vagão. (Jaffe, 2025, p. 65).

Ao encontrar os pedregulhos na estação de trem e representar o momento com a figura 4, a narrativa percorre a viagem feita ao campo onde o pai foi aprisionado, diferente das outras imagens, essa é preenchida pela dor do luto, tanto do pai quanto o dela. Como discute Barthes (1990, p. 27) em Retórica da Imagem: "a imagem é representação. Isto é, ressurreição, e sabe-se que o inteligível é tido como antipático ao vivenciado". Na esteira do que propõe o crítico, percebe-se que a foto depende do texto para perder a aparente neutralidade, bem como a entonação fria e de banalidade, sentidos sob os quais os pedregulhos poderiam se submeter à primeira vista.

A escrita que envolve a imagem conta com uma relação intertextual ao acionar trechos de *Trem de Ferro*, de Manuel Bandeira, o que "[...] faz as palavras soarem como um 'piuí' ritmado que imita não somente o movimento do trem, mas as vidas de quem segue lá dentro ou o observam pelo lado de fora" (Jaffe, 2025, p. 63-64). Assim, o transporte físico da história do pai transforma-se em metáfora para a memória, seja ela vivida ou observada/testemunhada pelo outro. A relação entre os textos aparece de forma constante, como um dispositivo de escrita que permite a presença de outros repertórios experienciados por Noemi. Pela leitura, desse modo, as memórias dos pais são costuradas à memória da filha em uma lógica textual interna de ritmo próprio.

Esse ritmo se forma pelos enigmas do pai e suas charadas, novamente mencionadas ao final do capítulo, os quais postulam a consciência da escrita desenvolvida por diferentes linhas, embaraçadas para concretizar, dar corpo, ao efeito da lembrança, "[...] como aqueles enigmas que perguntam 'O que é, o que é', de alguma coisa cujo tempo e lugar permanecem lá: 'Ninguém na estação/ e o trem passa sem passar'." (Jaffe, 2025, p. 65). Nesse trecho, Noemi resgata a primeira charada mencionada no livro,

quando o pai a pergunta o que é que quanto mais tira, maior fica – a resposta certa para a menina era buraco, mas, na fase adulta, Noemi adiciona outra possibilidade: memória.

A memória-buraco (Jaffe, 2025) ilustra no texto, respectivamente, o tempo e o espaço mencionados na página sessenta e cinco. Fica comprovado ao leitor que os elementos materiais – pedras, pregos, trem, buraco – estão relacionados semanticamente aos imateriais, como a memória e o tempo, simbolizando-os de modo que os "restos de pregos, ganchos [....]" (Jaffe, 2025, p. 65), retirados do solo com a mão e guardados na mochila, funcionem como rastros de memória e história que aumentam a narrativa-buraco de *Te dou minha Palavra* (2025).

Segundo Zalis (2016, p. 48): "Os solos, para Didi-Huberman, são as cascas da história pois nos revelam aquilo que está aparente. É preciso interrogar a terra à procura daquilo que nela está enterrado". Retomando o conceito de memória defendido por Benjamin (2012) e promovendo a relação com Didi-Huberman (2011), Lior Zalis destaca o potencial de denúncia dos solos. Nesse sentido, considera-se que Noemi marca também as mãos e as páginas com os rastros que ficaram sobre a terra. O pequeno ato literal narrado é também simbólico ao passo que representa o trabalho da rememoração no combate ao esquecimento.

A escrita articula novos sentidos ao que se vê, tornando os pedregulhos de Strasshof marcas do *inelutável*. Como afirma Didi-Huberman (1998, p. 33): "Então começamos a compreender que cada coisa a ver, por mais exposta, por mais neutra de aparência que seja, torna-se inelutável quando uma perda a suporta". Embora os fragmentos de destruição cheguem primeiro a nossa compreensão, o luto de Noemi, somado à voz do pai, na experiência da viagem, impede que os pedregulhos de Strasshof sejam: "[...] neutros, insignificantes, sem consequências" (Didi-Huberman, 2011, p. 129) e apenas pedras para o leitor.

O princípio da ressurreição enquanto efeito possível a partir da imagem, também é discorrido pela escritora no relato da viagem à Auschwitz. Crescendo rodeada de histórias, foi o encontro com a imagem da lista de prisioneiros do campo que fez o acontecimento retornar pelo viés do real: "Em Auschwitz, quando vi o nome dela numa lista de prisioneiras que trabalhavam na cozinha, "Lili Stern", grafado por um oficial nazista, o fato ressuscitou e me deu um soco na cara: era tudo verdade. (Jaffe, 2025, p. 24)".

É possível dizer, então, que as palavras de Noemi ecoam o que Barthes descreve como condição da imagem enquanto representação. A grafia do nome de solteira da mãe[33], como a visão dos pedregulhos no campo em que ficou o pai, operam como provas dos acontecimentos da barbárie, mas não bastam. Interpretar nessa perspectiva, leva conceber a narrativa de Noemi como preenchimento

[33] Cabe explicar que, apesar da imagem não compor o presente corpus do trabalho, na mesma página que consta a citação anterior, a fotografia de um bilhete de Lili para a filha fica acima da descrição da lista de Auschwitz. No bilhete de 1970, Lili assinou: *"Com amor, de sua mamãe"*. Dentro do texto literário, Lili Stern não pode ser a mesma que a "mamãe" de Noemi, mas também não pode ser apagada da composição da história. De forma sutil, a escritora nos apresenta as duas versões da mesma mulher, sendo uma aquela que os nazistas viram e outra a que ela enxergou por toda a vida.

da lacuna existente entre o documento e a pessoa, entre o nome grafado pelo nazista e a mulher que posou de maiô no Danúbio, os restos pedregosos de um lugar para trabalhos forçados e o olhar do pai.

A imagem seguinte, presente na segunda parte do livro, *as palavras dos outros*, no capítulo intitulado *McCartney*, é articulada à história de Lili depois do campo de Auschwitz, quando morou na Suécia por um tempo para se recuperar fisicamente das infecções e do baixo peso devido à insalubridade do aprisionamento. É uma das poucas imagens situadas diretamente e mencionadas pelo texto literário, Noemi oferta ao leitor o lugar, o contexto e, inclusive a realidade da mãe no período em que viveu em Malmo.

Figura 4 – Mulheres na Suécia.



Fonte: Te dou minha palavra (2025)

Na fotografia, mulheres se reúnem e posam para a câmera, mas a captura de rostos inclinados para baixo, para o lado e bocas semiabertas denuncia que talvez nem todas estivessem prontas para a foto final. Na interpretação da imagem, a postura gera o efeito de naturalidade e movimento. Sendo o elemento que mais chamou a atenção na imagem, para a análise, opera-se o que Barthes (1984) nomeia como *punctum*: o detalhe que escapa ao domínio da cena. É nesse aparente desvio não intencional que a foto capta, para essas mulheres que estiveram à beira da morte, traços de vida. O trecho a seguir reverbera tal efeito:

> Os moradores da cidade, iugoslavos e húngaros, judeus e goim, trazem comida, chocolates, vestidos, sapatos, roupa de cama, livros, pano e material de costura, e Lili ganhou um caderno de capa de couro com uma caneta-tinteiro. Nessa fotografia, ela já é costureira numa fábrica de roupas militares. (Jaffe, 2025, p. 182).

Escrito na terceira pessoa, o fragmento aborda o acolhimento recebido dos vizinhos, e Noemi coleta as descrições desses momentos do diário de Lili e de suas histórias contadas. Em *O que os cegos estão sonhando?* (Jaffe, 2012), a gratidão percorre as palavras expostas e o sentimento descrito por Lili e

que a ajudou a enfrentar o pós-guerra. De certo modo, os bons acontecimentos que vieram depois figuram como maiores do que o sofrimento vivenciado e mais vale descrever o que ganharam do que discorrer sobre o que perderam. Os itens femininos e os vinculados ao lazer e ao prazer carregam de vida a imagem adicionando à narrativa camadas de coletividade e o resgate da dignidade de Lili.

Foi na proximidade com outras mulheres que ela conseguiu se reerguer após o trauma e iniciar os registros do tempo que passou no campo de concentração. O caderno de couro, que foi um presente, virou um diário para o futuro de sua filha. O desejo era de que Noemi o lesse, mesmo antes de existir ou de Eri aparecer na vida de Lili: "Eu escrevi diário naquele caderno, para um dia você ler comigo" (Jaffe, 2025, p. 183). A necessidade de contar sinaliza a importância para o sobrevivente, como já ponderei com Gagnebin (1997), de partilhar o sofrimento por meio das histórias, como se o ato esvaziasse o peso das lembranças traumáticas. Assim, é inevitável apontar para a estrutura narrativa de Noemi Jaffe, não linear, como um meio de honrar os pedidos indiretos dos pais que insistentemente lembravam e esqueciam.

A fotografia também executa um papel interessante quando se trata da história rememorada. Quando o leitor encara a imagem, já sabendo de alguns acontecimentos e se encaminhando para o fim do livro, encontra-se no mesmo lugar de Noemi: guardando da jovem Lili o que a espera no futuro.

> Nessa foto, a moça não sabe de nada e só alguns conhecem o futuro dela. Lili voltará para Senta, reencontrará o irmão, mas ele a trairá e a proibirá de se casar com um gói. Ela irá para o Brasil, casada com um tal de Aron Jaffe, moço bom e honesto [...] Contará essa história para sua filha mais nova. [...] Dona Lili continuará acreditando (Jaffe, 2025, p. 183).

O texto retoma a foto e situa o leitor na posição de quem sabe mais que a própria personagem, como se o futuro pudesse acontecer sem que ela o realizasse no presente. A brincadeira com os tempos cria o efeito de uma história que não depende da organização cronológica. Assim, Lili "irá" para o Brasil e há, ainda, lacunas a serem preenchidas entre um fato e outro. O encerramento pela locução verbal com gerúndio, "continuará acreditando" presenteia o leitor com essa proposta de permanência. O gerúndio perpetua a noção de movimento, numa ação que não se conclui dentro do texto e que, por isso, recusa a lógica do luto que finaliza e sepulta.

A narrativa desafia a cronologia e Lili seguirá com a sua história passada adiante porque o texto literário assim determina, exercendo poder sobre a perpetuidade das histórias da família Jaffe: "Como se a memória de uma tivesse sido transferida para a outra através de um tubo soprado na orelha. As lembranças da mãe se encontrarão com as dela, e pronto. Nenhum laboratório faria tão bem esse transplante de histórias (Jaffe, 2025, p. 184)".

Em uma síntese notável do desenvolvimento de *Te dou minha palavra* (2025), Noemi estabelece o caráter sensível e afetuoso da transmissão das memórias, que não ocorreram por meio de uma pesquisa e de uma coleta que obriga o distanciamento entre pesquisador e objeto, escritor e materialidade. Como a semântica que percorre o espaço do laboratório se afasta da amorosidade de uma família enunciadora da proximidade que os ligava, o texto institui esse lugar como impossível para o feito desenvolvido. O trecho acima marca que a literatura de Noemi Jaffe cumpre o que nem o

registro fotográfico e nem os documentos conseguem sozinhos, ela realiza o transplante de memória dos sobreviventes de forma sutil, deslizando pelo tempo, rompendo os obstáculos estabelecidos pela dor do trauma, e chegando ao leitor também como um sopro de memória.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

A análise das cinco imagens de *Te dou minha palavra* confirma a hipótese central do trabalho: as fotografias inseridas no texto literário de Noemi Jaffe operam como imagens lacunares. Sem legendas, elas dependem da narrativa para se constituírem como *rastros da memória* (Gagnebin, 2002) de uma família de sobreviventes. Em cada ocorrência analisada, o texto literário atravessa as fotografias e se constitui por elas, acrescentando camadas de voz, afeto e história que a superfície fotográfica não contém. Por meio de tais fragmentos, emerge a *cisão do ver* (Didi-Huberman, 1998), a função do *relais* linguístico (Barthes, 1990) e a natureza fragmentária do *rastro* (Gagnebin, 2002), revelando que a relação entre imagem e texto em Jaffe é de produção de sentido.

Verificou-se ainda que a imagem lacunar apresenta duas dimensões distintas ao longo do corpus. Nas fotografias de Eri e de Lili, figuras 2 e 3, a lacuna é preenchida pelo afeto cotidiano — o humor, a intimidade, a leveza do olhar infantil que entra nas palavras como em cavernas e guarda o aspecto material da linguagem que os adultos esqueceram, como discute Gagnebin (1997).

Na Figura 4 - Mulheres da Suécia, o *punctum* barthesiano dos rostos despreparados e os objetos que restituem a dignidade de Lili demonstram que a coletividade feminina e o cotidiano preenchem o vazio deixado pela barbárie e injetam fôlego para a garantia da sobrevivência no pós-guerra. Assim, sobrevive também a memória e o conjunto das análises comprova que *Te dou minha palavra* realiza, pela articulação entre fotografia e texto literário, o que Gagnebin (2002) identifica como tarefa do narrador autêntico, que *decifra os rastros e recolhe os restos*, produzindo uma literatura que reatualiza a visão sobre os sobreviventes da Shoah pela restituição do ordinário familiar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Compreende-se que o texto em questão opera como o início de um movimento e não como ato conclusivo. Assim, a análise do corpus revelou que a relação entre imagem e texto em Jaffe produz sentidos relevantes para o tema e que dialogam com uma literatura de resistência capaz de subverter na contemporaneidade as noções engessadas sobre o horror da guerra. A autora impede o esquecimento da tragédia e, simultaneamente, obriga o leitor a acrescentar sentidos talvez pouco explorados na construção do imaginário sobre a vida dos sobreviventes.

Ademais, o percurso desenvolvido neste trabalho se deparou com o afunilamento a cada escolha metodológica. A seleção de um dos livros de Noemi Jaffe, o enfoque na relação entre imagem e texto literário e a composição de um *corpus* delimitado a partir da presença dos integrantes da família e do atravessamento do luto permitiu verificar o potencial de expansão da aplicação teórica à obra de Jaffe.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, Roland**. A retórica da imagem**. In: O óbvio e o obtuso: ensaios sobre fotografia, cinema, teatro e música. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 27 – 43.

BENJAMIN, Walter. **Escavar e recordar**. In: Rua de mão única. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. Revisão técnica de Márcio Seligmann-Silva. 6. ed. rev. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 245-246. (Obras escolhidas, v. 2).

BENJAMIN, Walter. **Pequena história da fotografia**. In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet; Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 3ª. Ed. São Paulo:Brasiliense, 1985, p. 91-107

BENJAMIN, Walter. **Sobre o conceito da História**. In: BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e a história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jean Marie Gagnebin – 3ª Ed. Revista. São Paulo: Brasiliense, 1985 (Obras escolhidas v.1).

DIDI-HUBERMAN, Georges**. Cascas**. trad. Ilana Felman, São Paulo, Ed. 34, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. Tradução de Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. São Paulo: Editora 34, 2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **O rastro e a cicatriz**: metáforas da memória. Pro-Posições, Campinas, v. 13. n 3, p. 125 - 133, set/dez 2002.

GAGNEBIN, Jeanne Marie**. Prefácio**: Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e a história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin – 3ª Ed. Revista. São Paulo: Brasiliense, 1985 (Obras escolhidas v.1).

GAGNEBIN, Jeanne Marie**. Sete aulas sobre linguagem, memória e história**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Verdade e memória do passado**. Projeto História, São Paulo, n. 17, nov. 1998.

JAFFE, Noemi. Lili: **Novela de um luto**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

JAFFE, Noemi. **O que os cegos estão sonhando**? São Paulo: Editora 34, 2012.

JAFFE, Noemi. **Te dou minha palavra**. 1. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2025.

JAFFE, Noemi. **Jaffe**: a arqueóloga de palavras. Época, Rio de Janeiro, 12 set. 2017c. Seção Cultura. Entrevista concedida a Ruan de Sousa Gabriel. Disponível em: http://vbmlitag.com.br/index.php/2015/03/19/ noemi-jaffe/. Acesso em: 25 mar. 2026.

ZALIS, Lior Zisman. **Por uma política do aparecimento**: descobrindo o espaço das imagens no espaço da política: um estudo sobre os lugares de memória. 2016. Monografia (Bacharelado em Direito) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

INTERARTES: CONVERGÊNCIAS ENTRE PINTURA E POESIA NA TESSITURA DA SOLIDÃO

Fabiana Maceno Domingos Pedrolo

INTRODUÇÃO

Assim como diria Rainer Maria Rilke (1875-1926), poeta austríaco: "As obras de arte são de uma solidão infinita". Com base neste pensamento, este artigo é um recorte da pesquisa realizada durante o projeto de pós-doutorado no qual, partindo dos estudos interartes e intermídias propus um diálogo entre a pintura e a poesia, com atenção especial àquelas que manifestam como tema central ou adjacente, a solidão. Para além da abordagem clara em que são expostas figuras isoladas em seu habitat despovoado, a temática da solidão transcende as questões puramente estéticas e engloba também aspectos psicológicos, sociais e simbólicos com os quais é possível inferir uma atmosfera subjetiva em que o isolamento se dá de forma voluntária ou imposta.

Ao relacionar poesia e pintura, pretendemos mostrar como a linguagem verbal e a pictórica podem tratar o mesmo tema de maneira tão similar e ao mesmo tempo adversa. Na arte, o viver de forma solitária, por vezes é algo experienciado pelos artistas, fato que corrobora para que a sua produção seja influenciada diretamente por esta perspectiva não somente na pintura como também em outras linguagens. Neste sentido, este artigo propõe esmiuçar brevemente os paralelos que engendram a intermidialidade entre a arte pictórica e a literária, aliando as possíveis referências entre si, sejam em seus diálogos estéticos e ainda, versar sobre a condição de solidão que tornam possíveis certas manifestações artísticas.

Nas artes visuais, assim como na literatura, muito do sentido se propaga no intervalo, na ausência, na incompletude daquilo que está exposto. Assim, é relevante que se considere o papel do leitor e do espectador com suma importância posto que, muito daquilo que será interpretado, também é oriundo do receptor, ou seja, ele é parte fundamental na construção semântica dos processos de linguagens, sejam eles artísticos ou não.

Partindo deste pressuposto, este artigo selecionou duas obras pictóricas e um poema, todos produzidos na mesma época: poema *Estás só* (1924) do poeta Ricardo Reis, heterônimo de Fernando Pessoa, e as obras pictóricas são: *Interior com a mulher e o piano* (1901), do pintor dinamarquês Vilhelm Hammershøi e *Seu único amigo* (1871), do pintor inglês, Briton Rivière.

Considerando que a intermidialidade sempre se apresenta através de uma intertextualidade (Clüver, 2008, p. 222), entendemos que é nesta costura realizada pelo leitor/espectador que se faz possível relacionar obras, seja através da analogia ou da comparação. Ou ainda, por meio dos rastros deixados pelo artista é que se estabelece as associações de textos e obras, o que em algum momento será observado, tecendo assim a teia dos sentidos.

A SOLIDÃO NO CONTEXTO ARTÍSTICO E SOCIAL

Resultado de uma experiência subjetiva, a solidão pode ser definida grosso modo como uma falta de conexão com outras pessoas, ou ainda o não pertencimento a determinado lugar ou contexto social. Vale ressaltar, que, por vezes, a solidão é uma sensação e não algo necessariamente objetivo, embora possa se apresentar também como um isolamento físico em junção com o desencaixe psicossocial.

No contexto artístico, a solidão se mostra de forma bastante evidente como uma maneira do artista de estar no mundo, como uma forma de expressar e de criar. Apesar da dificuldade em traçarmos um histórico definitivo sobre este tema, podemos observar como a percepção e a experiência da solidão foram sofrendo evoluções ao longo do tempo, tendo na Literatura, na Arte e na Filosofia seus maiores meios refletores. O entendimento acerca desta emoção remonta as crenças religiosas e filosóficas, uma vez que, desde a antiguidade as pessoas procuravam a solidão como uma alternativa de devoção religiosa e introspeção, como algo inerente à prática de autoconhecimento e conexão com as energias elevadas e espiritualizadas.

Contudo, ao longo dos tempos e, em especial na atualidade, frente à velocidade com que as relações são estabelecidas e a dinâmica do tempo acelerado, essa visão positiva do estar só nem sempre consegue ser expressada no mundo das artes. Neste contexto, percebemos que desde o final do século XIX e ao longo do século XX, este tema tem permeado as produções artísticas o que coincidiu com os períodos das grandes guerras mundiais e os avanços tecnológicos, fortalecendo o seu impacto negativo e a sua visão de maneira pessimista ou nefasta. Entretanto, para filósofos como Nietzche e Schopenhauer a solidão está diretamente à capacidade do ser humano em ser livre ou pelo menos compreender a sua liberdade, antes deles já Petrarca atribuía à solidão uma força motriz capaz de restaurar a alma, aproximar das entidades divinas e dissolver marcas negativas das faltas ou manchas sociais.

Nos dias atuais, no entanto, existe um paradoxo de que quanto mais pessoas, maior a solidão o que respalda a questão de que não é necessariamente o isolamento que faz imergir esse sentimento.

> A presença de outros que vêem o que vemos e ouvem o que ouvimos garante-nos a realidade do mundo e de nós mesmos; e, embora a intimidade de uma vida privada plenamente desenvolvida, tal como jamais se conheceu antes do surgimento da era moderna e do concomitante declínio da esfera pública, sempre intensifica e enriquece gradativamente toda escala de emoções subjetivas e sentimentos privados, esta intensificação sempre ocorre às custas da garantia da realidade do mundo e dos homens. (Arendt, 1993, p. 60).

Com base nesse excerto de Arendt, percebemos como a relação com o outro é capaz de determinar quem somos, ampliando ou diminuindo, intensificando ou diluindo nossas personalidades e, por conseguinte, nossa visão de mundo. Outra questão que acaba por interferir diretamente na forma como nos relacionamos nos tempos atuais, diz respeito à busca incessante pela aprovação ou pelo reconhecimento alheio o que implica, por vezes, em performar socialmente ao invés de simplesmente viver. Para Sartre (1981) o Outro não existe apenas enquanto conceito instrumental, para o filósofo existencialista, o Outro existe dando conceituação a minha própria existência. [...] "E com efeito o Outro não é somente aquele que vejo, senão aquele que me vê."

Diante disto, a Arte acaba servindo como um mecanismo de manifestação desta condição que, ao mesmo tempo que se mostra própria da era contemporânea, é expressada desde os primórdios como algo inerente ao ser humano. Para além dos autorretratos, a solidão por vezes se mostra de maneira muito tênue na obra de Arte, o que faz com em alguns casos, sequer seja percebida. Em contrapartida, sendo a percepção estética algo subjetivo, até mesmo obras despretensiosas podem

despertar no espectador esta emoção, e é nesta identificação que reside o significado invisível da Arte, cuja sensibilidade possibilita experienciar de forma densa, porém delicada, as temáticas mais perturbadoras da condição humana.

AS OBRAS

> Estás só. Ninguém o sabe. Cala e finge.
> Mas finge sem fingimento.
> Nada ´speres que em ti já não exista,
> Cada um consigo é triste.
> Tens sol se há sol, ramos se ramos buscas,
> Sorte se a sorte é dada.
> (Reis, Ricardo. Poema escrito em 1933 e publicado em 1946)

Ricardo Reis é, ao lado de Álvaro de Campos, Alberto Caeiro e Bernardo Soares, um dos heterônimos do escritor português Fernando Pessoa. Tido como uma personagem literária excêntrica, Ricardo Reis foi o responsável por dar voz aos poemas com índole pagã. Percebe-se neste heterônimo uma vasta influência pelos ideais filosóficos, em especial pelo epicurismo[34] e estoicismo[35]. Sua poesia prega veementemente o ideal do "carpe diem", frase do poeta Horácio popularmente traduzida como "aproveite o dia". Na sua escrita, Ricardo Reis procurou atingir o equilíbrio existencial sem o peso da morte, vivendo a vida com fluidez cujo fim é inevitável. O poema supracitado foi publicado em 1946, embora acredita-se que tenha sido escrito entre 1910 e 1920, e carrega uma atmosfera dúbia que mescla um olhar pessimista de constatação da condição de solidão aliada à resignação de que dela não se pode fugir. Já no primeiro verso, fica claro que o eu-lírico propõe certa dissimulação da solidão para que a mesma não fosse percebida perante os demais.

Neste sentido, o silêncio envolvido no ato de estar só parece funcionar como um mecanismo eficiente de disfarce. Assim, tal sentimento existe sem alarde e, embora possa significar estar só pela ausência de companhia, pode também e, muitas vezes, simbolizar o interior do eu-lírico, algo muito mais subjetivo que material. Na Arte, como já mencionado, o sentido se propaga nas entrelinhas, nos subentendidos, nos espaços deixados entre objetos observáveis e concretos, algo facilmente perceptível na pintura de Hammershøi (1901), que, dispondo de uma atmosfera de puro isolamento evidencia de forma quase sensorial o silêncio imerso na solidão.

A pintura *Interior com a mulher e o piano* (1901), traz em sua composição um contraste de claro e escuro, luz e sombra com cores sóbrias e realistas. Na imagem, uma mulher repousa de costas sentada em frente a um piano calado. Inerte, a personagem representada parece estar absorta frente ao instrumento. Estática, ela observa as partituras, imóvel e ligeiramente cabisbaixa transparecendo

[34] Escola filosófica fundada por Epicuro de Samos no ano 306 a.C. em Atenas. Tentavam subordinar a investigação filosófica à exigência de garantir a tranqüilidade do espírito ao homem através de: 1 - Sensacionísmo, princípio segundo o qual a sensação é o critério da verdade e do bem que era identificado com o prazer; 2 - Atomismo, com que Epicuro explicava a formação e a transformação das coisas por meio da união e da separação dos átomos; 3 - Semiateísmo, pelo qual Epicuro acreditava na existência dos deuses, que, no entanto, não desempenham papel nenhum na formação e no governo do mundo.

[35] Uma das grandes escolas filosóficas do período helenista, fundada por volta de 300 a.C por Zenão de Cício. Os principais mestres dessa escola foram, além de Zenão, Cleante de Axo e Crisipo de Soles. Como as escolas da mesma época, epicurismo e ceticismo, o Estoicismo compartilhou a afirmação do primado da questão moral sobre as teorias e o conceito de filosofia como vida contemplativa acima das ocupações, das preocupações e das emoções da vida comum. Seu ideal, portanto, é de ataraxia ou apatia.

algum cansaço. Mesmo sem visualizarmos o seu rosto, a forma como a pintura é construída denota serenidade e alguma frieza, fato endossado pela escolha da cor fria que está presente em quase a totalidade da obra.

Figura 1 – *Interior com a mulher e o piano* (1901),Vilhelm Hammershøi



Fonte: Museo Thyssen

Assim como o poema de Ricardo Reis, a obra de Hammershøi propõe uma expressão tranquila da solidão, cuja manifestação é permeada pela calma, pela tranquilidade e pela crença de que é possível ver nela a naturalidade de sua existência. Os dois pratos vazios sobre a mesa pressupõem uma companhia que viria, que virá ou que já veio para compartilhar o alimento do centro que se assemelha a um bocado manteiga. É possível notar que não há cadeiras ao redor da mesa, apenas o encosto da cadeira utilizada aparece para o espectador, pintada de forma a causar uma ilusão de óptica, podendo estar voltada para o piano servindo de base para a mulher ou virada para a mesa, e que, contrastando o branco com o traje preto da personagem representada, endossa a cor da toalha da mesa e também dos pratos vazios.

O branco, a ausência de cor, a ausência. O piano que demonstra silêncio, falta de atividade e suporte para a personagem isolada. O instrumento é o único sinal sonoro que a imagem poderia apresentar, no entanto, ele se mostra mudo com base nos movimentos dos braços da personagem que se supõem estarem estáticos. Esta pintura é, de maneira geral, parte gerada pelo artista, parte interpretada pelo espectador, ela é observada assim como também observa implicando aquele que a contempla o papel de completar o seu sentido, as suas formas ocultas. É o que o filósofo Jacques Rancière nomearia de pensatividade da imagem, uma relação estabelecida entre o artista, a arte e o espectador:

> Pensatividade da imagem é então essa relação entre duas operações que põe fora de si mesmos a forma pura demais ou o acontecimento carregado demais de realidade. Por um lado, a forma dessa relação é determinada pelo artista. Mas, por outro, é só o espectador que pode fixar a medida da relação, é só o seu olhar que confere realidade ao equilíbrio entre as metamorfoses da "matéria" informática e a encenação da história de um século. (Rancière, 2012, p. 122).

Há ainda o fato de que Hammershøi pintou sempre representações femininas neste lugar de silêncio, como personagens centrais da obra, assunto que, certamente renderia outro artigo mais aprofundado sobre o tema. Segundo o próprio pintor, as mulheres retratadas em suas pinturas seriam sempre a sua esposa, Ila, em ambiente doméstico.

> Hammershøi was fascinated by the same question of art's capacity to represent interiority, in particular the relationship between psychological states and the domestic interiors that cultivate them. Again, this is an extreme challenge for a static, pictorial art, but Hammershøi pursued it consistently throughout his career, and the shadowgraph metaphor helps to illuminate how. (Aldorf, 2016, p. 227).

> Hammershøi ficou fascinado pela capacidade da arte de representar a interioridade, em particular a relação entre os estados psicológicos e os interiores domésticos que os cultivam. Novamente, este é um desafio extremo para uma arte pictórica estática, mas Hammershøi perseguiu-o consistentemente ao longo de sua carreira, e a metáfora do gráfico de sombra ajudou a iluminar isso. (Tradução nossa).

Sobre a figura feminina, para Paz (1984 p.61) a mulher, é um ser que vive à margem, também é figura enigmática. Para melhor dizê-lo, é o "Enigma" uma vez que tem uma imagem ligada à fecundidade, mas também a da morte. No que tange a percepção da solidão enquanto sentimento, reiteramos o quão subjetivo é o fato de que determinadas situações podem representar solidão para uns e não para outros e, neste sentido, o poema de Ricardo Reis se mostra taxativo ao utilizar verbo no imperativo e afirmar de forma categórica a autossuficiência do ser humano. Deste modo, os versos do poeta português entendem a solidão como algo normalizado, natural, que não traz em sua gênese a negatividade com a qual é comumente relatada.

Já de forma ilustrativa, o poema difere da pintura de Hammershøi pela atmosfera a ele dada. Não existe nada de obscuro em ser só para o eu-lírico de Ricardo Reis, em contrapartida, a solidão é cinzenta para o pintor dinamarquês, traduzindo de forma visual as várias maneiras de compreender a solidão.

Grosso modo, é importante ressaltar o papel do espectador/leitor nesta diferenciação, como já mencionado, tanto uma obra quanto outra dependem daquele que a recepciona, fato evidenciado na próxima produção a ser aqui analisada, a pintura *Seu único amigo* (1871), de Briton Rivière abusa das cores quentes em sua composição. O dourado, cor predominante no paiol sobre o qual repousa o menino e o cão é reluzente, vivo e, mesmo diante de um título ligeiramente melancólico, a obra exprime um viés de conforto e cumplicidade entre as personagens.

Chegamos ao ponto em que a Arte agora é reflexiva quando mostra o nome da obra em contraste com o que ela apresenta, pois, embora na pintura haja somente as duas personagens centralizadas deitadas sobre o feno, a paleta utilizada bem como o semblante do garoto é sereno, quase

neutro. Já o cão, sob o abraço de seu humano, lambe a sua mão em um gesto de carinho e companhia, o que endossa o viés confortável da cena representada.

Figura 2 – *Seu único amigo* (1871), Briton Rivière



Fonte: Manchester Gallery

Esta solidão não é sombria, é calma. É, sobretudo, a representação da amizade desinteressada, da parceria certa e fiel que resulta em um repousar de descanso e alívio. O menino representado com semblante de cansaço em um semi sono apoia a cabeça sobre o feno em um gesto de exaustão, mas também de tranquilidade. As roupas sujas, rasgadas e os pés descalços indicam trabalho anterior ou, pelo menos, uma atividade que lhe exigiu bastante empenho físico.

Esta obra dialoga mais diretamente com o poema de Ricardo Reis quando trata a solidão como algo natural, inevitável e de certa forma, positivo. O paiol na pintura simboliza um refúgio, um abrigo, uma casa onde a solidão paira de forma delicada e aconchegante, tal qual o abraço no cão afagado. Para Bachelard (2008, p.200) "a casa é nosso canto do mundo. Ela é, como se diz, freqüentemente, nosso primeiro universo." Neste sentido, nada seria tão solitário e tão pessoal quanto a nossa casa, uma vez que representa "um verdadeiro cosmos". O autor ainda complementa: "Até a mais modesta habitação, vista intimamente, é bela."

Conhecido pela riqueza de detalhes ao pintar os animais, em especial o cão, Briton Rivière preocupou-se mais em priorizar a moldura para suas personagens em "Seu único amigo", deste modo, ele foca no ambiente como parte imprescindível da cena, dando a ela a condição de conforto antes mencionada.

Na junção das três obras temos modos variados de expressão do mesmo sentimento, porém sob óticas diferentes, pulsando em palavras e imagens cujos significados partem do autor e se complementam no leitor/espectador. Enquanto Ricardo Reis nos apresenta uma visão naturalizada da solidão, Hammershøi propõe tal condição através do silêncio de sua pintura, obra que opera de forma sinestésica trazendo o silêncio e a frieza através da imagem. Já com Rivière, temos os tons quentes aconchegando as personagens pictóricas que, unidas, desfrutam do momento de isolamento sem

aparentar desconforto. Pessoa, em seu Livro do Desassossego, escrito por Bernardo Soares, seu heterônimo já reafirmava a preferência pela própria companhia em detrimento de outrem, o que sugere que, assim com ele, Reis acaba por compactuar do mesmo pensamento.

> O isolamento talhou-me à sua imagem e semelhança. A presença de outra pessoa — de uma só pessoa que seja — atrasa-me imediatamente o pensamento, e, ao passo que no homem normal o contacto com outrem é um estímulo para a expressão e para o dito, em mim esse contacto é um contraestímulo, se é que esta palavra composta é viável perante a linguagem. (Pessoa, 1982, p. 49).

É importante ressaltar que tanto os escritos de Pessoa e seus heterônimos, quanto as pinturas de Hammershøi e Rivière apresentam um padrão de estilo, o que, de certa forma coloca as suas demais produções em consonância com as que foram apresentadas neste artigo. Sendo assim, Hammershøi se utiliza deste silêncio imagético como referência em suas obras, bem como Rivière produziu de forma recorrente imagens de cães como companheiros do ser humano em seus momentos mais delicados, tornando esta solidão muito mais agradável e leve.

A resiliência de Ricardo Reis quase determinista quanto à condição de seu eu-lírico propõe uma incapacidade de mudança, os verbos no imperativo apresentam somente um caminho, o de aceitar a solidão, não como fardo, mas como destino. Do mesmo modo, o silêncio que consome a cena da pintura de Hammershøi é o mesmo em várias outras obras produzidas pelo mesmo autor e assim também o é com as inúmeras pinturas em que cães representam a figura central das telas de Rivière.

Entendemos que esta consistência na forma com que os referidos artistas se manifestam expõe, para além de uma escolha estética, uma abordagem que abarca uma preferência e um posicionamento que pode partir tanto de elementos de ordem emocional quanto social. O filósofo e educador John Dewey (2010) assevera que o ato expressivo que constitui a obra de arte é uma construção no tempo, e, portanto, não pode ser emitido de forma instantânea. Ou seja, para ele, a expressão do eu através de um meio que promove a obra se dá através de uma prolongada interação entre o que vem do eu e as condições objetivas necessárias, até que possa efetivamente ganhar a forma e tornar-se uma obra de arte.

Sendo assim, é possível que as obras selecionadas para este texto dialoguem pelo tema, mas também, e sobretudo, pela percepção sensível que cada uma delas desperta. É importante ressaltar como a temática da solidão pôde traçar caminhos diferenciados nestas produções alcançando o leitor/espectador e, a partir de então criando um novo caminho, o da interpretação. Neste intervalo, como já dito, é que se estabelece os sentidos para aquele que a contempla e percebe-se então o papel da Arte enquanto agente desvelador. A solidão como condição ou constructo psicossocial é apreendida de várias formas e nas expressões artísticas muitas foram as abordagens utilizadas, desde as mais sutis e amenas àquelas mais profundas e sombrias.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para finalizar essa breve análise, convém relembrar que as obras aqui supracitadas são todas datadas do final do século XIX e início do século XX, fase em que o Romantismo era instaurado nas

Artes seguido do Impressionismo, Simbolismo e Realismo e é imprescindível que consideremos o contexto histórico e cultural destas obras. Por que os artistas se preocuparam ou passaram a se preocupar com a solidão? O que este período histórico representou para a humanidade? Em suma, frente às mudanças sociais e a industrialização, pareceu natural ao homem aperceber-se de sua fragilidade enquanto ser humano. Sendo assim, nenhum outro meio poderia representar de forma tão subjetiva tal sentimento senão a Arte, seja ela literária, pictórica ou performática.

Embora o artista, por vezes, não tenha como prever a maneira como a sua obra será interpretada, percebemos que um fio condutor acaba por guiá-las. Nota-se que há uma gama variada de sentimentos a qual poderia resultar em solidão, desde a melancolia proveniente da nova forma de organização social, até uma introspecção voluntária e necessária ao fazer artístico. Do mesmo modo, nos dias atuais, com a intensificação deste sentimento frente às novas tecnologias, em especial, o papel do artista é traduzir, transpor e remediar as condições humanas que mais se mostram perturbadoras e incômodas. Não obstante, não havendo formas unânimes de expressão, caberá sempre ao espectador/leitor fazer esta ponte entre o que é dito/mostrado e o que é recebido.

No que diz respeito às obras que exploram a solidão, sejam elas explícitas ou não em sua abordagem, percebemos que quanto mais a sociedade vivencia esta experiência, mais está disposta a expressá-la de forma artística. Com raízes muito mais profundas que abordamos aqui brevemente, discutir sobre este tema perpassa diversas áreas do conhecimento, sendo as artes literárias e pictóricas apenas um dos muitos caminhos utilizados.

Para além do viés negativo e pesado atribuído a este assunto, procuramos aqui mostrar que alguns artistas propuseram um olhar mais abrangente desta condição, ou seja, mesmo através de sutis sinais em suas obras, procurou-se enxergar na solidão uma ponta de esperança seja de autoconhecimento ou independência.

REFERÊNCIAS

ALSDORF, Bridget. "**Hammershøi's Either/Or.**" Critical Inquiry, vol. 42, no. 2, 2016.

ARENDT, Hannah. **A condição humana**. 11ª ed. Tradução de Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. 5ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CLÜVER, Claus. **Inter textus/ Inter artes/ Inter media**. In: Revista Aletria. Belo Horizonte. Programa de Pós-Graduação em Letras - Estudos Literários. v. 6, p. 1-32, jul.- dez, 2006. p. 11 – 41. Disponível em: https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18067 Acesso em 01 mai 2026.

DEWEY, John. **Arte como experiência**: tradução Vera Ribeiro – São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DICIONÁRIO DE FILOSOFIA. Disponível em http://www.filosofia.com.br/vi_dic.php?pg=6&palvr=E . Acesso em 28 abr 2026.

PAZ, Octávio. **O labirinto da solidão e *post scriptum:*** Tradução de Eliane Zagury. 4ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

PESSOA, Fernando. **O livro do desassossego**. Assinado pelo seu heterônimo Bernardo Soares. Disponível em http://www.luso-livros.net/, acesso em 04 mai 2026.

RANCIÈRE, Jacques. **Espectador emancipado**. Tradução Ivone Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2012

REIS, Ricardo. **Estás só** *in* Odes de Ricardo Reis. Disponível em http://www.jornaldepoesia.jor.br/reis.html. Acesso em 02/mai/2026.

SARTRE, Jean-Paul. **O ser e o nada**. 24ª Edição. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2015.

Interior com mulher ao piano. Wilhelm Hammershøi Disponível em https://www.museothyssen.org/en/exhibitions/hammershoi-eye-listens. Acesso em 25 abr 2026.

Seu único amigo. Briton Rivière. Disponível em https://collections.manchesterartgallery.org/collections/narrative/b728db91-f21c-3464-92f3-3d53eb35a153/?s%3D%26sort%3Ddefault%26pos%3D549. Acesso em 18 abr 2026.

INTERMIDIALIDADE E RESSIGNIFICAÇÃO DA MEMÓRIA NA ADAPTAÇÃO DE "VENHA VER O PÔR DO SOL", DE LYGIA FAGUNDES TELLES

Karinny Pereira Matias
Elizete Albina Ferreira

INTRODUÇÃO

Lygia Fagundes Telles é uma das vozes mais singulares da literatura brasileira do século XX. Autora de romances, novelas e contos que investigam com profundidade a subjetividade feminina e as tensões de desejo e violência nas relações afetivas, ela foi a terceira mulher a ingressar na Academia Brasileira de Letras. Entre sua vasta produção contística, "Venha ver o pôr do sol", publicado originalmente em 1970 na coletânea *Antes do baile verde*, sobressai pela prosa intimista e pelo horror psicológico que constrói. A trama se desenvolve a partir de um encontro entre ex-namorados em um cemitério que, sob a aparência de um passeio casual, esconde um plano de vingança. Nesse cenário, Ricardo utiliza lembranças do antigo namoro para atrair Raquel a uma catacumba e aprisioná-la viva, processo que acaba por transformar a memória em ferramenta de manipulação e no próprio veredito da protagonista.

A capacidade de a memória atuar como força narrativa ativa transforma este conto em objeto de análise pertinente para os estudos das adaptações cinematográficas, sobretudo porque, na contemporaneidade, o diálogo entre diferentes suportes tem se intensificado e criado um espaço propício para trocas intermidiáticas. Nesse sentido, a adaptação da literatura para o cinema constitui um processo cultural relevante porque permite investigar de que modo linguagens distintas abordam temas universais e geram, por meio da tradução intersemiótica, significados que não existiam em nenhuma das mídias isoladamente.

Esse fenômeno se manifesta com clareza na adaptação do conto de Lygia Fagundes Telles, realizada pela Âmago Produções em 2020, sob a direção de Carolina Vieira, Júlia Antunes e Isabela Salomão. Diferente da obra original, o filme opta por subverter o desfecho literário: na versão audiovisual, é Raquel quem mata Ricardo. Nessa cena, a protagonista contempla o entardecer com as mãos cobertas pelo sangue de Ricardo enquanto a canção "It's a Lovely Day Today", de Irving Berlin, interpretada por Ella Fitzgerald, ecoa em contraste irônico com a violência visual. Essa inversão não altera apenas o desfecho, mas ressignifica a própria função da memória na narrativa, processo que só se torna legível a partir do conceito de intermidialidade. Afinal, como observa Pellegrini (2003), o cineasta tem a liberdade de inverter efeitos e propor novas formas de entender a experiência das personagens ao transpor o texto para a tela.

As relações entre cinema e literatura frequentemente são tratadas como um campo de disputas, especialmente quando as adaptações envolvem obras consagradas do cânone, e nesses debates, a noção de fidelidade ao original costuma pautar os comentários de forma acalorada. Conforme argumenta Johnson (2003), tal postura resulta em julgamentos superficiais que tendem a valorizar a obra literária sobre a cinematográfica, muitas vezes sem reflexão teórica aprofundada. Diante desse impasse, é preciso compreender que a adaptação cinematográfica não funciona como operação de equivalência simples, mas como tradução entre sistemas sígnicos distintos, na qual a diferença entre as linguagens não deve ser vista como limitação, mas como possibilidade de expansão criativa e produtiva.

É sobre esse processo de geração de novos significados que este artigo se concentra. O objetivo é analisar como a memória é representada em cada obra e de que modo a transposição midiática a

ressignifica, transitando da armadilha que aprisiona, no conto, ao instrumento de resistência, no filme. A hipótese defendida é a de que essa ressignificação só é possível porque a linguagem cinematográfica dispõe de recursos, com especial atenção para o contraponto audiovisual, que a linguagem verbal não possui. Portanto, a escolha desse *corpus* se justifica tanto pela relevância de Lygia Fagundes Telles no cânone literário brasileiro quanto pelo desafio que a subjetividade da memória representa à transposição midiática, por se tratar de um fenômeno interior e fragmentário que cada mídia externaliza de modo distinto.

Para sustentar a análise, o trabalho recorre aos estudos de Linda Catarina Gualda (2010) sobre as relações entre literatura e cinema, aos conceitos de memória e poder de Jacques Le Goff (1990) e Michael Pollak (1992), além das teorias da intermidialidade de Claus Clüver (2006) e Irina Rajewsky (2005). A metodologia adotada é a análise comparativa, instrumento que permite identificar como cada suporte utiliza seus recursos específicos, a narração e a descrição no texto literário em contraposição ao enquadramento e à montagem no cinema, e é a partir dessa perspectiva que o artigo se organiza em três seções: a primeira discute os conceitos de intermidialidade e as especificidades de cada linguagem; a segunda analisa a memória como campo de disputa narrativa; e a terceira apresenta a análise comparativa entre o conto e a sua adaptação cinematográfica, examinando convergências, divergências e os significados gerados pelo diálogo intermidiático.

O DIÁLOGO ENTRE LITERATURA E CINEMA COMO GERADOR DE NOVOS SIGNIFICADOS

Falar de intermidialidade exige examinar o campo de relações entre mídias que, longe de funcionarem isoladamente, articulam-se e reconfiguram-se mutuamente. Nesse movimento de encontro e atrito entre sistemas sígnicos distintos, não se busca produzir equivalências, mas transformações: algo novo surge porque as limitações de uma mídia tornam-se as potências de criação da outra, distanciando o processo de adaptação da ideia de mera cópia.

Para mapear esse fenômeno, a base conceitual proposta por Irina Rajewsky (2005) identifica três subcategorias que, embora distintas, frequentemente se sobrepõem na análise de adaptações. A primeira é a transposição midiática, que consiste na transformação de um produto midiático em outro, como se observa na adaptação de uma obra literária para o cinema. Nesse caso, o texto de origem serve de base para uma nova existência em um suporte diferente, o que impõe escolhas, cortes e acréscimos ditados pelas possibilidades e limitações da linguagem audiovisual. A segunda é a combinação entre mídias, caracterizada pela presença simultânea de ao menos duas linguagens em um mesmo produto. O cinema sonoro é o exemplo mais clássico dessa modalidade, pois reúne imagem e som em uma experiência unificada impossível de ser alcançada por qualquer um dos elementos isoladamente. A terceira são as referências intermidiáticas, que ocorrem quando uma mídia cita, evoca ou imita elementos de outra sem incorporá-la materialmente, como acontece quando um filme recorre a uma canção de época para convocar uma memória cultural específica.

Complementando essa visão, Clüver (2006) reforça que a intermidialidade não deve ser compreendida como mera influência ou empréstimo entre artes, mas como geração de novos sentidos

que surgem do encontro entre sistemas sígnicos diferentes. Essa compreensão implica reconhecer na adaptação cinematográfica uma leitura crítica e autônoma da obra de partida, posição que Gualda (2010) corrobora ao recuperar a teoria da tradução intersemiótica de Haroldo de Campos, segundo a qual a transposição de uma linguagem para outra produz uma informação estética nova que, embora ligada à original por uma relação de isomorfia, constitui-se de forma independente. Assim, mesmo quando conto e filme compartilham o tema da memória, cada um o atualiza explorando as singularidades de seu suporte.

É justamente a compreensão dessa diferença que torna a análise comparativa um exercício produtivo, pois conforme propõe Carvalhal (2006), a comparação não é um fim em si mesma, mas um recurso para explorar campos de trabalho e alcançar objetivos interpretativos. E é a partir dessa perspectiva que aproximar conto e filme, não para hierarquizá-los, mas para identificar como cada um produz sentido a partir de seus recursos próprios, conduz à questão central desta investigação: o que cada mídia pode realizar que a outra não pode?

Gualda (2010), em *Literatura e Cinema: elo e confronto*, sistematiza essas distinções ao argumentar que literatura e cinema são artes autônomas que, embora compartilhem o código narrativo e estabeleçam diálogo constante nos processos de adaptação, possuem meios de expressão irredutíveis um ao outro. Em virtude dessa irredutibilidade, a noção de fidelidade revela-se tanto a-histórica quanto metodologicamente indefensável, conforme sustenta a pesquisadora:

> [...] também rejeitamos a noção de fidelidade do filme em relação ao romance, porque esta noção é a-histórica, subjetiva e redutora, principalmente quando ambas as obras pertencem a diferentes contextos históricos. Além disso, a fidelidade é impossibilitada pelos diferentes meios materiais de expressão do romance e do filme (Gualda, 2010, p.204).

A esse argumento, Nuto (2006 *apud* Dantas *et al*., 2024) acrescenta uma dimensão histórica. Segundo o autor, o debate modificou-se ao longo do tempo, de modo que não se trata mais de determinar se a adaptação é ou não fiel à obra original, e o foco se desloca para a investigação sobre o que é, afinal, essa tão propagada fidelidade e o que o processo de transposição revela sobre as especificidades de cada linguagem.

Nesse sentido, uma das distinções mais concretas entre as duas linguagens reside no tratamento da temporalidade. No romance, o tempo é codificado linguisticamente por meio de advérbios, tempos verbais e marcadores discursivos que permitem ao narrador expandir, comprimir ou reorganizar eventos com total liberdade. Já no cinema, embora recursos como *flashbacks* e elipses também atuem sobre a cronologia, existe uma concretude imposta pela duração das cenas e pela montagem, o que faz com que o espectador experimente o tempo de maneira mais direta. Enquanto o narrador literário relata o que já aconteceu, a câmera mostra o que está acontecendo no exato momento da projeção. Essa diferença reflete a ideia formulada por Gualda (2010) de que a literatura significa enquanto o cinema expressa, uma vez que a primeira parte da palavra para a imagem mental e o segundo parte da imagem concreta para o verbal. Isso se deve, em parte, ao fato de que o cineasta trabalha com materiais criativos distintos dos do escritor: imagens visuais, linguagem oral, sons não

verbais e música, conforme observa Johnson (2003). É a combinação simultânea desses materiais, que na literatura surgem representados de forma separada e sequencial, que confere ao cinema sua potência expressiva específica.

Essa distinção tem consequências diretas para a representação da memória, uma vez que o texto literário pode habitar a mente de uma personagem e expor suas contradições internas sem que os demais interlocutores o saibam, ao passo que o cinema precisa externalizar essa subjetividade em imagens e sons. É nessa externalização compulsória que surgem recursos como o contraponto audiovisual, procedimento impossível de ser replicado na linguagem verbal. Gualda (2010) sistematiza essa diferença na distinção entre a palavra e o fotograma: a palavra evoca e depende de contexto para gerar sentido, enquanto o fotograma mostra, encerrando uma ideia de forma autônoma. No cinema sonoro, a junção de ambos à trilha sonora produz um significado ainda mais denso e imediato. Assim, configura-se o que a autora denomina "desencontro quantitativo" entre as duas linguagens, fenômeno que torna a análise comparativa fértil ao revelar as escolhas de cada mídia e os novos significados que surgem dessas escolhas.

A MEMÓRIA COMO CAMPO DE DISPUTA: PODER, IDENTIDADE E NARRATIVA

A memória não se configura como um arquivo estático, mas como um processo ativo de interpretação e reconstrução. Para Le Goff (1990, p.445), ela constitui "um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas", de modo que o que as personagens recordam não é necessariamente o evento fático, mas o que precisam, ou desejam, que tenha ocorrido. O passado evocado já foi submetido a uma reelaboração antes de ser enunciado, e é nesse hiato de reconstrução que o exercício de poder se instala.

Essa relação entre memória e poder é, para Le Goff (1990, p.448), estrutural, uma vez que "a memória coletiva foi posta em jogo de forma importante na luta das forças sociais pelo poder", o que significa que aquele que detém o controle sobre a narrativa do passado acaba por dominar o presente. Essa dimensão política da memória é indissociável de sua dimensão subjetiva e constitui um instrumento analítico central para a compreender como narrativas literárias e cinematográficas podem representar o mesmo fenômeno de formas distintas, produzindo resultados igualmente opostos no plano da significação.

O que está em disputa no conto, e também no filme, não é apenas o passado, mas a identidade que esse passado sustenta. Pollak (1992) investiga exatamente esse mecanismo ao examinar as "memórias subterrâneas", aquelas que permanecem silenciadas e carregadas de ressentimento até que irrompam em momentos de crise. Para o autor, a memória constitui um elemento formador do sentimento de identidade, tanto individual quanto coletiva, por ser também o que garante o sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou grupo ao longo do tempo (Pollak, 1992, p.204). Ao mobilizar ou suprimir lembranças, uma personagem reconstrói sua própria história e tenta

impor aos outros uma versão específica do que são, e é esse movimento que organiza a disputa entre Ricardo e Raquel nas duas obras.

Por fim, Pollak (1992) ainda argumenta que memória e identidade não são substâncias fixas, mas construções negociadas em meio a conflitos sociais. No conto, isso fica evidente quando Raquel muda de posição social, de papel afetivo ou de lugar numa hierarquia de poder. Ela reconstrói sua identidade e, com ela, a memória que a sustenta essa identidade. Quando Ricardo recusa aceitar essa mudança e insiste em fixá-la num papel que ela não ocupa, a disputa sobre o passado converte-se numa disputa sobre quem tem o direito de definir o presente. É nesse cruzamento entre memória, identidade e poder que o *corpus* aqui analisado encontra sua dimensão política mais produtiva.

DO CONTO À TELA: A RESSIGNIFICAÇÃO INTERMIDIÁTICA DA MEMÓRIA

Ao aproximarmos o conto "Venha ver o pôr do sol" (2007), de Lygia Fagundes Telles, de sua adaptação cinematográfica realizada pela Âmago Produções (2020), o primeiro dado identificado é a convergência estrutural, uma vez que em ambas as obras a memória atua como o principal motor narrativo. Ricardo recorre ao passado amoroso para fabricar um vínculo ilusório com Raquel, utilizando lembranças que servem estritamente como isca. No conto, esse mecanismo manifesta-se em passagens como: "Eu também te levei um dia para passear de barco, lembra? Recostando a cabeça no ombro do homem, ela retardou o passo" (Telles, 2007, p. 57). E embora a cena apresente uma aparência de ternura, a narrativa revela que tal efeito é meramente superficial. Do mesmo modo, na adaptação, Ricardo invoca o passado com o intuito de reativar emoções que Raquel já não possui ou não deseja acessar.

Além de evocar o passado, Ricardo também fabrica memórias inexistentes, como se observa no conto ao inventar a figura de uma prima: "A priminha Maria Emília. Lembro-me até do dia em que tirou esse retrato, duas semanas antes de morrer [...] prendeu os cabelos com uma fita azul e veio se exibir, estou bonita? Estou bonita?" (Telles, 2007, p.61).

Observa-se que os detalhes apresentados por Ricardo são minuciosos demais para soarem como mentira, sendo exatamente essa precisão que garante a eficácia do estratagema. A narrativa enganosa é construída com o rigor de quem ensaiou cada passo, de modo que apenas quando Raquel lê a data na lápide, "nascida em vinte de maio de mil e oitocentos" (Telles, 2007, p. 61), a ilusão finalmente se desfaz. Porém, nesse estágio, a armadilha já se fechou de forma irreversível, revelando que a própria memória construída como instrumento de controle acaba por denunciar a farsa. Esse procedimento narrativo encontra um paralelo direto na função do narrador cinematográfico descrita por Aumont (2002 *apud* Dantas *et al*., 2024, p. 7):

> A função do narrador não é "exprimir suas preocupações essenciais", mas selecionar, para a conduta de sua narrativa, entre um certo número de procedimentos do quais ele não é, necessariamente, o fundador, mas, com maior frequência, o utilizador. Para nós, o narrador seria, portanto, o diretor, na medida em que ele escolhe determinado tipo de encadeamento narrativo, determinado tipo de decupagem, determinado tipo de montagem, por oposição a outras possibilidades oferecidas pela linguagem cinematográfica (Aumont, 2002 *apud* Dantas *et al*., 2024, p.7).

Ou seja, assim como o diretor seleciona encadeamentos, decupagens e montagens para conduzir o espectador, Ricardo seleciona e encena memórias para conduzir Raquel, agindo como o diretor de sua própria armadilha.

Apesar disso, é nas divergências entre as duas obras que a análise intermidiática se revela mais produtiva, uma vez que tais contrastes não se restringem ao enredo, mas alcançam a própria natureza da linguagem.

A primeira dessas distinções diz respeito à espacialidade. No conto, o encontro ocorre em um cemitério abandonado, onde o passado está literalmente soterrado sob o silencio dos mortos, conforme descreve o narrador: "Não se encontra mais a menor intervenção dos vivos, a estúpida intervenção dos vivos" (Telles, 2007, p. 59). Assim, o ambiente potencializa a ironia entre o esquecimento simulado por Ricardo e a obsessão que o move. Na adaptação cinematográfica, por sua vez, o cenário é transposto para uma casa em ruínas, configurando um espaço mais íntimo e diretamente ligado ao desgaste de uma vida compartilhada, de modo que a morte coletiva representada pelo cemitério cede lugar a uma decadência de ordem pessoal. A escolha do cenário é, conforme observa Pellegrini (2003), uma das formas mais concretas pelas quais o cineasta dialoga com seu próprio contexto histórico e estético, e não apenas com o texto de origem.

A segunda divergência, e possivelmente a mais significativa, pois reside no desfecho das narrativas. No conto, a personagem Raquel é marcada pela ambivalência, ao afirmar: "Mas apesar de tudo, tenho às vezes saudade daquele tempo. Que ano aquele! Quando penso, não entendo como aguentei tanto" (Telles, 2007, p. 58). É essa dualidade entre a saudade e o incômodo que Ricardo explora para atraí-la, transformando a memória em uma armadilha afetiva que a mantém conectada a um passado instrumentalizado para sua destruição. Porém, no filme, Raquel supera essa ambivalência ao inverter os papéis: ela mata Ricardo e contempla solitária o pôr do sol. Nesse novo arranjo, a memória, que antes atuava como mecanismo de aprisionamento, converte-se em instrumento de libertação.

Quadro 1 – O desfecho nas duas obras: recursos e camadas de significado

ELEMENTO	CONTO	FILME
Espaço de memória	Cemitério abandonado: morte coletiva, esquecimento, passado literalmente enterrado	Casa em ruínas: decadência íntima, memória doméstica corroída, história compartilhada que apodrece
Papel de Raquel	Vítima: a memória afetiva ambivalente a mantém vulnerável; é aprisionada na catacumba	Agente: recusa o papel de vítima, mata Ricardo e contempla o pôr do sol com as mãos cobertas de sangue
Recurso narrativo central	Palavra: narrador onisciente, diálogos de subtexto, alusão intertextual a *A Dama das Camélias*	Audiovisual: imagem, som, montagem e trilha sonora combinados simultaneamente

Ironia/ambiguidade	Verbal: a armadilha é revelada progressivamente pelo narrador; o leitor percebe antes de Raquel	Audiovisual: “It’s a Lovely Day Today” soa sobre imagens de violência; a ironia é sentida antes de ser compreendida
Função da memória	Armadilha: Ricardo fabrica e mobiliza lembranças para aprisionar Raquel; o controle da narrativa do passado é seu	Resistência: Raquel converte a memória partilhada em força de ação; o controle da narrativa passa a ser dela
Significado intermidiático	Estabelece a narrativa da memória como armadilha: o ponto de partida que o filme toma para subverter	A subversão do desfecho só é legível em relação ao conto; o filme reescreve criticamente a memória literária

Fonte: elaboração da autora.

O Quadro 1 sistematiza os resultados da análise comparativa e evidencia que as diferenças entre as obras não são apenas de conteúdo narrativo, mas de linguagem, o que confirma a hipótese levantada pelo estudo. No entanto, a discussão que segue aprofunda o resultado mais expressivo dessa análise, a função da ironia no desfecho de cada obra e o papel exclusivo do contraponto audiovisual na produção desse efeito.

Para além das divergências de enredo, as diferenças entre as duas obras também se expressam nos próprios recursos de linguagem mobilizados para representar a memória. No texto literário, ela é construída pela palavra, de modo que os diálogos, as descrições e as alusões intertextuais, como quando Ricardo cita *A Dama das Camélias* para nomear o tipo de amor sentimental que tenta projetar em Raquel, criam imagens mentais que dependem da colaboração imaginativa do leitor para ganhar forma.

No cinema, por sua vez, a memória é sensorializada. Sons de pássaros e vento criam, no início da cena, uma atmosfera de aparente tranquilidade que vai se tornando gradualmente sombria, enquanto alterações de cor e textura da imagem distinguem o tempo presente das lembranças evocadas. A trilha sonora, remetendo à estética do suspense psicológico clássico como nos filmes de Alfred Hitchcock, em que silêncio e música trabalham juntos para instaurar tensão antes mesmo que qualquer ação a justifique, intensifica o desconforto do espectador. Esses recursos tornam a memória visível e audível, transformando o que na literatura é subjetividade interior em experiência sensorial compartilhada e imediata.

O exemplo mais expressivo desse contraste é a canção “It's a Lovely Day Today”, de Irving Berlin, na interpretação de Ella Fitzgerald. A melodia alegre e a letra otimista remetem a uma estética dos anos 1950, cronologicamente próxima ao período de escrita do conto (1969-1970). No entanto, quando essa trilha se sobrepõe à imagem de Raquel com as mãos cobertas de sangue, sua função não é comentar a cena, mas contradizê-la. Esse procedimento, definido como contraponto audiovisual, gera um terceiro sentido que não reside isoladamente na imagem nem na canção, mas no atrito entre ambas.

Trata-se do que Seorsi (2005, p. 40) descreve como a capacidade do cinema de oferecer ao espectador uma imagem "para se ver e não para se imaginar gradualmente", de modo que a ironia prescinde de narração verbal por ser diretamente experimentada pelo público. Ademais, ao evocar a estética hollywoodiana dos anos dourados e o romantismo leve da música popular norte-americana, a canção funciona também como memória cultural dentro da própria diegese fílmica, sendo invocada pela narrativa audiovisual para fins de desconstrução, pois a memória de leveza e normalidade que ela carrega é subvertida pelo que a câmera revela. Como descreve Gualda (2010), enquanto a palavra evoca e depende do contexto para gerar sentido, a junção do fotograma à trilha sonora encerra uma ideia em si mesma, densa, imediata e irredutível à linguagem verbal.

Diante do percurso analítico traçado, é possível nomear com precisão o que distingue as duas obras: em ambas, a memória se apresenta como elemento ativo permeado por disputas de poder, mas o desfecho desse embate é distinto, e é justamente essa divergência que torna o diálogo intermidiático produtivo. No conto, a memória configura-se como armadilha, pois Ricardo mobiliza lembranças estrategicamente construídas para manter Raquel afetivamente subordinada, e a ambivalência da protagonista, que oscila entre a saudade e o reconhecimento do sofrimento passado, é o que viabiliza o estratagema. Como diria Pollak (1992), o leitor torna-se testemunha do crime por uma experiência vivida por tabela, acompanhando a montagem da cilada sem possibilidade de intervenção.

Em contrapartida, no filme, a memória transfigura-se em resistência, pois Raquel recusa o papel de vítima que lhe fora reservado, de modo que as lembranças de dependência não a paralisam, mas são convertidas em força de ação. Essa inversão do desfecho não constitui apenas uma alteração de enredo, mas uma reescrita sobre quem detém o controle da narrativa do passado, se no conto o domínio é de Ricardo, no filme o protagonismo é de Raquel.

Portanto, o filme não deve ser lido apenas como uma adaptação, mas como uma resposta crítica ao texto de Lygia Fagundes Telles, uma vez que a ressignificação da memória proposta pela obra audiovisual só se torna legível em relação ao intertexto literário que a antecede e, embora o espectador possa apreciar o filme como obra autônoma, aquele que conhece ambas as produções percebe que o cinema reescreve a memória literária para inverter sua sentença. Essa escolha é, ao mesmo tempo, estética e política, pois, esteticamente, demonstra as potencialidades da linguagem cinematográfica, como a ironia audiovisual e a simultaneidade sensorial, e, politicamente, o filme assume uma posição: a memória da violência não precisa resultar em silenciamento, ela pode resultar em emancipação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A essência da resposta intermidiática do filme reside no diálogo com a passagem final do conto de Lygia Fagundes Telles: “Crianças ao longe brincando de roda” (Telles, 2007, p.65). Na literatura, a frase sela o destino de Raquel com indiferença, o mundo segue, ninguém sabe, ninguém viu. A adaptação, no entanto, recusa esse silêncio. Ao filmar Raquel de pé, sob o contraste irônico de uma melodia alegre dos anos 1950, o filme subverte a hierarquia da narrativa, se no conto é Ricardo quem

fecha a portinhola e desce a ladeira acendendo o cigarro da vitória, no filme é a permanência de Raquel que dita o tom final. Ficar em cena é, portanto, um ato político.

Assim, a adaptação se posiciona como uma leitura crítica do texto de Lygia Fagundes Telles, no sentido que Gualda (2010) atribui à tradução intersemiótica, não uma cópia, mas uma reelaboração autônoma que dialoga com a obra de partida e a transforma. Portanto, o filme não corrige o conto, nem o supera, mas responde a ele, e o faz com os únicos recursos capazes de produzir aquele efeito específico de ironia simultânea, a imagem e o som combinados em um mesmo instante, procedimento que a linguagem verbal não possui meios de replicar.

Dessa forma, confirmou-se que a ressignificação da memória entre conto e filme só se torna possível porque a linguagem cinematográfica dispõe de recursos que a linguagem verbal não possui, com especial atenção para o contraponto audiovisual, o que atesta a produtividade do diálogo intermidiático como gerador de novos significados. Se no conto a memória condena, no filme ela liberta, e essa inversão, produzida pelo atrito entre duas linguagens, é o resultado que este estudo procurou demonstrar.

REFERÊNCIAS

Aumont, J. *et al*. **A estética do filme**. Tradução de Mariana Appenzeller. 9. Ed. Campinas: Papirus, 2002.

Berlin, Irving. It's a lovely day today. Intérprete: Ella Fitzgerald. *In*: Fitzgerald, Ella. Ella Fitzgerald sings the Irving Berlin song book. [S.1.]: Verve, 1958. 1 disco sonoro, faixa 12.

Carvalhal, Tânia Franco. Literatura Comparada. 4. ed. São Paulo: Ática, 2006.

Clüver, Claus. Inter textos / Inter artes / Inter media. **Aletria**: Revista de Estudos de Literatura, Belo Horizonte, v. 14, p. 11-41, jul./dez. 2006.

Dantas, Jannyelle Feitosa; Moura, Maria Vitória dos Santos; Melo Neto, Moisés Monteiro de. Da obra às telas: uma análise comparativa entre o filme e a obra Memórias Póstumas. *Revista Foco*, v.17, n.12, e7260, p. 1-15, 2024.

Gualda, Linda Catarina**. Literatura e Cinema**: elo e confronto. Revista MATRIZes, São Paulo, v.3, n.2, p. 201-220, jan./jul.2010.

Johnson, Randal. **Literatura e cinema, diálogo e recriação**: o caso de Vidas Secas. *In*: Pellegrini, Tânia *et al*. Literatura, cinema e televisão. São Paulo: Editora Senac, 2003.

Le Goff, Jacques. **História e Memória**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

Nuto, R. C. **Filmando literatura brasileira: adaptações de Memórias Póstumas de Brás Cubas por Júlio Bressane e André Klotzel**. 130 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade de Brasília, Brasília, 2006.

Pellegrini, Tânia. **Adaptações**: a literatura no cinema e na televisão. *In*: Pellegrini, Tânia *et al*. Literatura, cinema e televisão. São Paulo: Editora Senac, 2003.

Pollak, Michael. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

Rajewsky, Irina O. Intermidialidade, intertextualidade e "remediação": uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. **Intermedialities**. History and Theory of the Arts, Literature and Techniques, Montreal, n. 6, p. 43-64, 2005. Tradução de thais Flores Nogueira Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis.

Seorsi, R. A. **Cinema na Literatura**. São Paulo: Unicamp, 2005.

Telles, Lygia Fagundes. **Venha ver o pôr do sol**. *In*: Telles, Lygia Fagundes. Antes do baile verde. 12. Ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2007. p. 55-65.

VENHA VER O PÔR DO SOL. Direção: Carolina Vieira, Júlia Antunes e Isabela Salomão. Ribeirão Preto: Âmago Produções, 2020. Curta-metragem (10 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=5H13QoiP9sk. Acesso em: 26 abr. 2025.

LETRAMENTO LITERÁRIO E LITERATURA AFRODESCENDENTE: EMBASAMENTOS TEÓRICOS PARA UMA EDUCAÇÃO ANTIRRACISTA

Tatiane Cordasco Penkal Burnagui
Angela Maria Hoffmann Walesko

INTRODUÇÃO

A literatura infantil faz parte do cotidiano da maioria das salas de aula de Educação Básica, sendo possível, no decorrer do ano, vivenciarmos, professoras e crianças, diferentes momentos literários e experiências significativas que incluem, por exemplo, leituras deleite, contação de histórias e visitas semanais à biblioteca.

É possível situar esse contexto, ao pensarmos em uma classe de alfabetização de uma escola pública, localizada na região periférica do município de Araucária, Região Metropolitana de Curitiba. O bairro em questão é composto majoritariamente pela classe trabalhadora pertencente a esse município, constituída de uma população bastante diversificada, com costumes, religiões e diferentes etnias.

Nesse contexto busca-se, como embasamento para as aulas, teorias sobre letramento literário, entendido como o processo de inserção do leitor nas práticas sociais de leitura literária, que vai muito além da simples decodificação de palavras: constitui-se como um ato cultural e político.

Nesse sentido, esse artigo configura-se como um ensaio teórico-bibliográfico, de abordagem qualitativa e caráter descritivo-analítico, que se propõe a articular conceitos e perspectivas críticas sobre letramento literário, literatura afrodescendente e práticas pedagógicas antirracistas, tendo como referencial a educação libertadora freiriana e os estudos pós-coloniais.

Para tanto, cabe aqui conceituar letramento literário, que segundo Cosson (2014) "[...] é o exercício da cidadania pela via da literatura, um modo de o sujeito se construir e compreender o mundo por meio da palavra literária". A prática diária, estruturada, intencional e planejada de leitura, possibilita que as crianças sejam inseridas em determinadas circunstâncias que exijam delas um posicionamento crítico diante de determinadas situações e o contato com a literatura torna isso mais leve e prazeroso.

A educação brasileira, historicamente caracterizada por teorias e práticas eurocêntricas, tem sido desafiada a promover uma formação que torne significativa e valorize a diversidade étnico-racial. Assim, o ensino de literatura assume papel estratégico, uma vez que a leitura de textos literários no espaço escolar, possibilita o contato com múltiplas identidades, culturas e modos de ver o mundo.

O letramento literário, quando articulado à literatura afrodescendente, acaba por potencializar a construção de uma consciência crítica, pois reconhece e valoriza as vozes silenciadas pela tradição eurocêntrica, que foi, por muito tempo a única tradição contemplada na organização curricular brasileira, deixando de lado as lutas e conquistas da população negra.

Este artigo também propõe uma reflexão teórico-prática sobre os embasamentos que sustentam essa relação, entre letramento literário e literatura afrodescendente, buscando-se entender como ela pode contribuir para uma educação antirracista desde a infância. Para isso, tem como base teórica principal leituras de Magda Soares (2004) sobre letramento, Rildo Cosson (2006), sobre letramento literário, Paulo Freire (1997) sobre leitura crítica, Kabengele Munanga (2003) sobre identidades negras, Nilma Lino Gomes (2017) que discute a educação antirracista como um compromisso ético, político e pedagógico, destacando o papel central da escola na superação do racismo estrutural presente na

sociedade brasileira, Duarte (2011) que analisa a literatura afro-brasileira como um projeto estético-político que questiona a organização literária tradicional, historicamente marcada por obras eurocêntricas, Gomes (2012) que discute a construção da identidade negra como um processo histórico, social e político, fortemente marcado pelas relações raciais e pelas experiências de discriminação vividas no contexto brasileiro e bell hooks (2013) que compreende a educação como uma prática de liberdade, fundamentada no diálogo, no respeito às experiências dos sujeitos e no compromisso com a transformação social.

ENTRE PALAVRAS, MUNDOS E EXISTÊNCIAS: O LETRAMENTO LITERÁRIO COMO EXPERIÊNCIA FORMATIVA

O conceito de letramento literário ultrapassa a simples decodificação de palavras ou o chamado domínio técnico da leitura: trata-se de um processo formativo e cultural que permite ao sujeito compreender, interpretar e interagir criticamente com o mundo por meio da literatura.

Para Rildo Cosson (2006), o letramento literário compreende a literatura como uma prática social e humanizadora, diferenciando-se da leitura técnica e instrumental. Esta prática inicia-se muito antes do processo de alfabetização, principia com as cantigas de ninar, histórias transmitidas oralmente e continua por toda nossa vida a cada texto ou romance lido, a cada filme assistido. De acordo com o autor:

> A literatura nos diz o que somos e nos incentiva a desejar e a expressar o mundo por nós mesmos. E isso se dá porque a literatura é uma experiência a ser realizada. É mais que um conhecimento a ser reelaborado, ela é a incorporação do outro em mim sem renúncia da minha própria identidade. No exercício da literatura, podemos ser outros, podemos viver como os outros, podemos romper os limites do tempo e do espaço de nossa experiência e, ainda assim, sermos nós mesmos. É por isso que interiorizamos com mais intensidade as verdades dadas pela poesia e pela ficção. A literatura é uma prática social e, como tal, responsabilidade da escola. (Cosson, 2006, p. 17).

O letramento literário é um processo contínuo, de apropriação da literatura enquanto linguagem, de pertencimento, que proporciona ao leitor o contato com diferentes realidades e estratégias diante das dificuldades e desafios da vida cotidiana, possuindo assim uma dimensão estética e ética.

Quando lemos um romance ou um conto, nos apropriamos literariamente deste quando aprendemos, com os personagens ou situações, que há mais de um caminho para enfrentarmos as situações diárias. Através da linguagem literária entramos em contato com um modo muito singular de construir sentidos e essa singularidade desta linguagem, vem da intensidade da interação com a palavra e da experiência libertária de ser e viver que esta proporciona. Neste movimento a criança expande sua sensibilidade, sua imaginação e sua capacidade de empatia, ao mesmo tempo em que aprende a questionar e reinterpretar o mundo.

Magda Soares (2004) complementa essa postura ao entender o letramento como um conjunto de práticas sociais de leitura e escrita, situadas cultural e historicamente, ou seja, quando recebemos os pequenos na escola, principalmente no início do ensino fundamental, é necessário que tenhamos

bem claro, enquanto professoras alfabetizadoras, que a alfabetização e o letramento são complementares entre si para a uma formação total e humanizadora.

Como professoras alfabetizadoras[36], somos constantemente cobradas com relação a resultados, geralmente envolvendo dados estatísticos e burocráticos. Preenchemos planilhas, relatórios. Organizamos, aplicamos e corrigimos as avaliações em larga escala[37]. Concomitante a isso, somos pressionadas a cumprir as exigências do currículo, cumprir o planejamento e alfaletrar os estudantes. Dentre as demandas citadas, é importante ressaltar que o ato de alfaletrar é tarefa central para a prática docente. Segundo Soares (2017) alfabetizar e letrar não são práticas separadas, mas extensões complementares do mesmo processo educativo: enquanto a alfabetização envolve a apropriação do sistema alfabético e ortográfico da língua, o letramento diz respeito ao uso social e significativo da leitura e da escrita. Assim, o ato de alfaletrar significa ensinar a ler e escrever abrangendo e vivenciando as práticas sociais de leitura e escrita.[38]

Com uma formação continuada cada vez mais precária, buscamos alternativas para dar conta de toda essa demanda. Em muitos momentos, buscamos o apoio de diferentes tecnologias e recursos e de gêneros textuais diversos, dentre os quais os livros de literatura infantil. Sequências didáticas planejadas a partir de ou com o apoio de livros literários são bastante comuns em classes de alfabetização.

Essas sequências muitas vezes são elaboradas de acordo com a escolha de um livro literário infantil, não necessariamente de livros paradidáticos. Cabe aqui ressaltar que livros literários infantis têm como objetivo central proporcionar experiências sensoriais, estéticas e imaginativas, fazendo com que a criança entre em contato com a linguagem literária em sua plenitude. Buscam expandir o horizonte cultural do leitor, utilizando-se do jogo simbólico das palavras, da liberdade interpretativa e da construção narrativa. Na perspectiva de Cosson (2006), o letramento literário permite que os leitores se apropriem da literatura como linguagem, estabelecendo interpretações sobre a realidade social e sobre suas próprias experiências. Já com relação aos livros paradidáticos, estes são materiais que articulam textos e atividades, visando trabalhar conteúdos escolares. Sua estrutura está voltada para um aprendizado específico, relacionados a temas específicos do currículo ou valores sociais. Em suma, livros paradidáticos orientam a leitura voltados aos objetivos pedagógicos, o que os diferencia da liberdade interpretativa e estética própria da literatura.

Geralmente, as leituras de livros paradidáticos são realizadas em sala de aula e após uma breve interpretação oral, realizam-se atividades voltadas para o estudo da gramática, da matemática e de

[36] Optei neste texto, por me referir aos professores e professoras alfabetizadoras como professoras alfabetizadoras por considerar a importância da ampla participação das mulheres como condutoras dessa etapa de escolarização, compreendendo assim uma grande maioria de profissionais da educação.

[37] São exemplos brasileiros o Sistema de Avaliação da Educação Básica (SAEB), a Prova Brasil, o Exame Nacional do Ensino Médio (Enem) e os sistemas estaduais de avaliação, que se valem de metodologias estatísticas e testagens padronizadas.

[38] No contexto da educação brasileira, as classes de alfabetização geralmente correspondem ao 1º e 2º ano do Ensino Fundamental, envolvendo crianças com aproximadamente 6 a 7 anos de idade. Em muitos municípios e redes de ensino, essa etapa é compreendida como parte do ciclo de alfabetização, que pode se estender até o 3º ano, considerando as diretrizes da Base Nacional Comum Curricular (BNCC). A classe de alfabetização representa um período estruturante, no qual se concretizam habilidades cognitivas, linguísticas e socioculturais essenciais para a trajetória escolar.

qualquer outra área do conhecimento que seja capaz de agregar. Não podemos ser ingênuos se afirmarmos que essa metodologia não possui relevância ao ensino, ou que não auxilie significativamente o planejamento das aulas. É necessário, porém, considerar-se que o letramento literário, do ponto de vista **pedagógico**, implica uma mudança na concepção de ensino da leitura literária. A escola necessita repensar sua prática e deixar de tratar o texto literário apenas como instrumento ou pretexto para o ensino de gramática ou interpretação, e passar a concebê-lo como objeto crítico e cultural, capaz de promover reflexões sobre a realidade.

Cosson (2006) propõe a ideia de um *circuito de letramento literário* que envolve etapas de motivação, leitura, interpretação e socialização, proporcionando uma experiência significativa da literatura. Esse procedimento favorece o protagonismo do estudante e o diálogo entre texto e contexto, promovendo a leitura como prática libertadora e transformadora:

> O ato de ler, mesmo realizado individualmente, torna-se uma atividade social. O significado deixa de ser uma questão que diz respeito apenas ao leitor e ao texto para ser controlado pela sociedade. A leitura é o resultado de uma série de convenções que uma comunidade estabelece para a comunicação entre seus membros e fora dela (Cosson, 2006, p. 40).

Paulo Freire (1997, p. 11), por sua vez, amplia o debate ao afirmar que "ler o mundo precede ler a palavra", enfatizando a dimensão política e libertadora do ato de ler. Antes de decodificar palavras, a criança necessita ler o contexto social, cultural, político e afetivo em que vive, para assim perceber criticamente as relações de poder, as desigualdades, as histórias silenciadas e os saberes populares. A formação de crianças cidadãs leitoras críticas exige práticas pedagógicas que apreciem a diversidade cultural e textual, levando as crianças ao pensamento reflexivo. Freire sintetiza seu pensamento quando afirma:

> A leitura do mundo precede a leitura da palavra, daí que a posterior leitura desta não possa prescindir da continuidade da leitura daquele. Linguagem e realidade se prendem dinamicamente. A compreensão do texto a ser alcançada por sua leitura crítica implica a percepção das relações entre o texto e o contexto. Ao ensaiar escrever sobre a importância do ato de ler, eu me senti levado — e até gostosamente — a "reler" momentos fundamentais de minha prática, guardados na memória, desde as experiências mais remotas de minha infância, de minha adolescência, de minha mocidade, em que a compreensão crítica da importância do ato de ler se veio em mim constituindo. (Freire, 1997, p. 11).

A escola cumpre um papel fundamental ao proporcionar condições para que as crianças se reconheçam como sujeitos de linguagem e cultura, capazes de ler e interpretar o mundo e o letramento literário que, indo para além da dimensão escolar, acaba por se tornar um exercício de humanização e emancipação, permitindo às crianças o desenvolvimento de uma consciência crítica frente às desigualdades e aos discursos dominantes.

VOZES QUE ROMPEM O SILÊNCIO: LITERATURA AFRODESCENDENTE, MEMÓRIA E REPRESENTATIVIDADE

Encontramos na literatura afrodescendente obras graciosas e indispensáveis que se insurgem como espaço de resistência, memória e reexistência. Autoras e autores negros, como Conceição

Evaristo, Carolina Maria de Jesus, Bárbara Carine e Cuti, constroem narrativas que discutem essa hegemonia eurocêntrica e asseguram a identidade negra em sua totalidade, configurando-se assim como uma poderosa possibilidade de enfrentamento ao racismo e de retratação histórica com a negritude no Brasil.

Essa vertente literária, ao nos possibilitar o contato e vivência com as experiências, memórias e ancestralidades negras, busca romper com o silenciamento histórico imposto pela cultura branca europeia, propondo novas possibilidades de compreensão da realidade social. Conforme afirma Duarte (2010, p. 50), "a literatura afro-brasileira se constitui como um projeto estético-político de reescrita da história e de resgate da voz do sujeito negro", o que a coloca no centro das discussões sobre identidade e poder.

O professor Kabengele Munanga (2003) - Doutor em Antropologia pela Universidade de São Paulo (USP), aponta que o reconhecimento das identidades afro-brasileiras é de suma importância para o combate ao racismo e para a reconstrução simbólica do pertencimento.

Munanga (2003, p. 21). ainda afirma que "a construção da identidade negra é um ato político de autodefinição e de ruptura com os padrões de dominação que negaram a humanidade do negro". Isso fica evidente quando crianças afrodescendentes, em contato com livros e seus protagonistas negros, se veem na ilustração, se reconhecem como protagonistas de suas vidas, percebem suas importâncias dentro de uma sociedade que geralmente apenas enaltece a personagem branca como protagonista ou herói. Dessa forma, o texto literário afrodescendente torna-se um instrumento que anuncia uma subjetividade antes marginalizada, um espaço de enunciação de uma subjetividade antes marginalizada, colaborando para a importância do reconhecimento da diversidade étnico-racial.

Nilma Lino Gomes (2017) reforça que a literatura negra oferece às crianças negras e não negras uma oportunidade de desenvolver empatia e consciência sobre a diversidade racial. Assim, ao serem convidadas a vivenciarem as experiências literárias que retratam heróis, famílias e culturas negras de formas significativa e positiva, as crianças têm a chance de romper com estereótipos e assim edificar uma visão de mundo mais inclusiva e abrangente. Nesse contexto, a escola torna-se um espaço privilegiado para esta discussão quando proporciona aos seus participantes uma vivência crítica e participativa, quando proporciona o contato planejado e mediado por boas obras literárias, onde temas como racismo possam ser amplamente debatidos:

> Reconhecer a cultura negra, a história da África, a trajetória dos afro-brasileiros e as identidades negras no contexto escolar significa romper com práticas pedagógicas excludentes e construir uma educação comprometida com a igualdade racial. Esse processo é importante não somente para os alunos negros, que passam a se reconhecer positivamente, mas também para os alunos não negros, que aprendem a conviver com a diversidade, respeitando as diferenças e desconstruindo preconceitos historicamente produzidos pela sociedade brasileira. (Gomes, 2017, p. 97).

Nesse sentido, a literatura afrodescendente torna-se um instrumento de resistência e autoafirmação. Encontramos essa resistência também nas escolhas estéticas e na linguagem, que evidenciam matrizes africanas, ressignificando a língua portuguesa. Duarte (2011, p. 64) elenca que "a insurgência estética da literatura afrodescendente reside na recusa ao apagamento e na afirmação de

novas formas de dizer o mundo". Temos assim a escrita como um ato político, enfatizando a importância da literatura como um rico território de memórias e debates simbólicos, tendo como alicerce a representatividade, que extrapola o campo apenas da visibilidade e se insere no terreno da transformação social.

Temos a presença dessa representatividade quando crianças, jovens e adultos negros se veem representados de maneira positiva nas obras literárias. Experiências muito positivas em sala de aula, mais especificamente com os pequenos, resultam em crianças que antes se retraiam diante de sua negritude e não se reconhecendo como tal, adotando posturas que acabam possibilitando um processo de fortalecimento da autoestima e de pertencimento cultural. Já a ausência dessa representatividade, ao contrário, reforça o sentimento de exclusão. Como enfatiza Oliveira (2017, p. 88) "ver-se na literatura é reconhecer-se como parte da narrativa nacional; é romper com o imaginário colonial que inferioriza e silencia". Isso nos reforça que este simbolismo é essencial para a construção de uma sociedade mais justa e plural.

LETRAMENTO LITERÁRIO E EDUCAÇÃO ANTIRRACISTA: RELAÇÕES TEÓRICAS

A perspectiva freiriana de educação libertadora (Freire, 1997) traz em seu bojo o diálogo entre letramento literário e literatura afrodescendente, uma vez que compreende a leitura e a escrita como práticas de emancipação e conscientização crítica, nas quais o cidadão enquanto sujeito se reconhece como criador de cultura e agente de transformação social. Nesse sentido, o letramento literário, ao promover a assimilação da literatura como linguagem e prática social, permite que a literatura afrodescendente seja valorizada como expressão política e social de identidades historicamente marginalizadas, colaborando para a formação de leitores críticos e para a constituição de uma educação antirracista.

Para além de um viés estético, a literatura afrodescendente constitui um espaço de resistência, afirmação cultural e memória, possibilitando que vozes historicamente silenciadas, brutalmente apartadas sejam conhecidas e reconhecidas e assim legitimadas no currículo escolar.

Conforme destaca Kabengele Munanga (2003, p. 18), "a escola pode ser tanto um espaço de reprodução de desigualdades quanto um lugar de transformação social", dependendo das práticas pedagógicas que adota. Diante da diversidade que compõe esse espaço, diariamente nos deparamos com atitudes que envolvem *bullying*, preconceitos, rotulações e principalmente racismo. Essas atitudes tornam-se um desafio para todos os agentes envolvidos no processo educacional e assim, o ensino da literatura afrodescendente é uma possibilidade de reconfigurar esse espaço, promovendo o reconhecimento e a valorização das identidades negras.

Através de histórias e narrativas que buscam valorizar a ancestralidade, as tradições africanas e a vivência da população negra no Brasil, a literatura afrodescendente promove uma leitura crítica do mundo e desconstrói estereótipos historicamente difundidos. Nilma Lino Gomes (2012, p. 45) afirma que "reconhecer a identidade negra e a história afro-brasileira no espaço escolar é condição essencial para uma educação democrática e antirracista". Reafirmamos através dessa perspectiva, a importância

de utilizar textos e autores afrodescendentes nas práticas pedagógicas, planejamento e organização curricular, garantindo que as crianças negras se notem representadas e valorizadas, e que as não negras percebam a importância de se respeitar e compreender a diversidade étnico-racial.

bell hooks (2013) afirma que a educação pode ser um ato de resistência e amor, especialmente quando reconhece e valoriza as vozes marginalizadas, enfatizando a fundamental importância da escola nesse processo, como preconiza a autora:

> A sala de aula continua sendo o espaço de possibilidade mais radical da academia. Para que esse potencial se realize, precisamos entrar nela dispostos a compartilhar, a ouvir e a valorizar as experiências daqueles e daquelas que historicamente tiveram suas vozes silenciadas. Quando a educação é praticada como liberdade, ela possibilita que professores e estudantes trabalhem juntos na construção de uma consciência crítica capaz de desafiar as estruturas de dominação. (hooks, 2013, p. 273).

Nesse sentido, o letramento literário mediado por obras afrodescendentes constitui-se como prática antirracista, promovendo o reconhecimento da história e da cultura africana e afro-brasileira, conforme preconiza a Lei 10.639/2003 (Brasil, 2003) que torna obrigatório o ensino da História e Cultura Afro-Brasileira nas unidades de ensino fundamental e médio.

Duarte (2010, p. 59) ressalta que "a literatura afro-brasileira emerge como contraponto ao cânone dominante, instaurando uma nova forma de narrar, na qual o sujeito negro é o centro de sua própria história". É indispensável que as instituições de ensino reconheçam essa necessidade para que assim ampliem o repertório cultural e literário de seus estudantes, contribuindo não só para a construção de uma educação plural e justa, mas transformando seus cidadãos em agentes antirracistas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao analisarmos os temas neste texto discutidos — letramento literário, literatura afrodescendente e educação antirracista — tem-se evidente que o trabalho que envolve o ensino da literatura, quando planejado, mediado e entendido como uma prática social e política, extrapola as fronteiras da escolarização tradicional, tornando-se um espaço rico de formação e transformação humana, crítica e ética, que contribui para a formação de crianças antirracistas.

A literatura infantil assume importante destaque nesse processo ao promover o contato das crianças com textos que transcendem o propósito técnico da alfabetização. O letramento literário aproxima a criança do universo cultural, estético e simbólico da linguagem, permitindo-lhe compreender o mundo a partir de múltiplas perspectivas. Ao proporcionar a leitura como diálogo com o mundo, o professor que intencionalmente planeja suas atividades lançando mão do letramento literário, conforme definido por Cosson (2014), contribui para a formação de cidadão autônomos, capazes de refletir sobre a realidade e de transformá-la.

Ao se articular à essa compreensão, o pensamento de Paulo Freire fornece o embasamento teórico para compreender a leitura e a literatura como atos de libertação. Assim, o letramento literário — especialmente o afrodescendente — assume importante papel de resistência e conscientização,

fornecendo elementos e tornando possível ao leitor compreender a complexidade das relações sociais e as estruturas de opressão racial que perpassam a história e a cultura brasileiras.

Ao buscar cumprir a função social de reconstruir e fortalecer identidades e assegurar a presença negra na cultura nacional, temos na literatura afrodescendente o poder de dar visibilidade a vozes e narrativas que são historicamente silenciadas. Como observa Duarte (2010), por tratar-se de um projeto estético-político que subverte o cânone eurocêntrico e desloca o sujeito negro como protagonista de sua própria história, ou seja, a literatura afrodescendente carrega uma intencionalidade política, de afirmação identitária, e crítica social, não sendo absorvida apenas como produção artística. Narrativas, personagens, linguagens e temas articulam-se a uma dimensão crítica, questionando as estruturas de poder, o racismo, a marginalização histórica da população negra. Busca romper com a literatura produzida por autores brancos, centralizadas em perspectivas europeias.

Assim, obras e produções literárias afro-brasileiras assumem o protagonismo de se configurarem como resistência simbólica e de representatividade, proporcionando o reconhecimento e fortalecimento da pluralidade étnico-racial e da consciência identitária.

A concretização de uma educação antirracista depende de uma revisão crítica do currículo e da prática pedagógica, como apontam Nilma Lino Gomes (2012) e Kabengele Munanga (2003). Ao implantar a literatura afrodescendente e discutir o letramento literário relacionando à diversidade, buscamos por um aceno de reparação histórica e de ascensão da justiça social. Para Gomes (2012, p. 39). "a luta por representatividade é também a luta pelo direito de existir e de ser reconhecido como sujeito histórico e cultural".

Ao reconhecer a literatura como espaço de emancipação e resistência, o educador assume o compromisso de formar leitores críticos, capazes de compreender o mundo e assim transformá-lo. Conclui-se assim que a leitura literária deixa de ser mero exercício escolar e passa a ser uma prática cultural que emancipa, liberta e humaniza.

Dessa forma, a intenção de entrelaçar letramento literário e literatura afrodescendente, tendo como embasamento os princípios da pedagogia libertadora, constrói um caminho inesgotável e fértil para a constituição de uma escola democrática, plural e crítica. Trata-se de efetivar a literatura como prática de libertação, de diálogo e humanização e não apenas como parte de um conteúdo curricular, sendo esta capaz de colaborar para a concepção de leitores sensíveis, comprometidos e conscientes, capazes de transformar a realidade. Portanto, a literatura, quando abordada como ato político e pedagógico, transforma-se em mecanismo de emancipação e resistência, condição indispensável para que a educação desempenhe seu papel social de combater as desigualdades e assegurar a dignidade de todos os cidadãos.

REFERÊNCIAS

BRASIL. Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003. **Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática História e Cultura Afro-Brasileira.** Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/l10.639.htm. Acesso em 7 maio 2026.

COSSON, Rildo. **Letramento literário.** *In:* FRADE, Isabel Cristina Alves da Silva; VAL, Maria da Graça Costa; BREGUNCI, Maria das Graças de Castro (org.). Glossário Ceale: termos de alfabetização, leitura e escrita para educadores. Belo Horizonte: CEALE/UFMG, 2014. Disponível em: http://www.ceale.fae.ufmg.br. Acesso em: 2 jun. 2026.

COSSON, Rildo. **Letramento literário**: teoria e prática. São Paulo: Contexto, 2006.

DUARTE, Eduardo de Assis. **Literatura afro-brasileira:** um conceito em construção. *In:* DUARTE, Eduardo de Assis; FONSECA, Maria Nazareth Soares (orgs.). Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

DUARTE, Eduardo de Assis. **Literatura afro-brasileira:** 100 autores do século XVIII ao XXI. Rio de Janeiro: Pallas, 2010.

DUARTE, Eduardo de Assis. **Machado de Assis afrodescendente**: escritos de caramujo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia:** saberes necessários à prática educativa. 25. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler:** em três artigos que se completam. 23. ed. São Paulo: Cortez, 1997.

FREIRE, Paulo. **Educação como prática da liberdade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

GOMES, Nilma Lino. **Movimento negro educador:** saberes construídos nas lutas por emancipação. Petrópolis: Vozes, 2012.

GOMES, Nilma Lino**. Educação, identidade negra e formação de professores**. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

HOOKS, bell. **Ensinando a transgredir**: a educação como prática da liberdade. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil:** identidade nacional versus identidade negra. Petrópolis: Vozes, 2003.

OLIVEIRA, Maria Cristina. **Literatura negra e educação:** representações e identidades em sala de aula. São Paulo: Pallas, 2017.

SOARES, Magda. **Letramento:** um tema em três gêneros. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

SOARES, Magda. **Alfaletrar**: toda criança pode aprender a ler e a escrever. São Paulo: Contexto, 2017.

LITERATURA EM TEMPOS DE COLONIALISMO: NARRATIVAS ACERCA DA COLONIZAÇÃO NO MUNICÍPIO DE LÁBREA, NO RIO PURUS E SUAS IMPLICAÇÕES CULTURAIS

Maria Alice Azevedo de Albuquerque
Helio Rocha

INTRODUÇÃO

O Rio Purus, serpenteando pela vastidão Amazônica, testemunhou a chegada e o desenrolar de processos colonizatórios que, indelevelmente, marcaram as comunidades ribeirinhas e a paisagem cultural da região. Na contemporaneidade, dentre os municípios banhados por suas águas, Lábrea se configura como um espaço 'privilegiado' para a análise de como a literatura – se levarmos em consideração o acervo literário produzido sobre a região –, em suas diversas formas, ecoou, resistiu e ressignificou as experiências de colonização. Neste artigo, propõe-se a uma imersão nas narrativas que emergiram e circulam no município de Lábrea, buscando compreender de que maneira a colonização foi e continua sendo representada, transmitida e contestada através da escrita e da oralidade.

Dessa forma, ao explorarmos as Histórias que moldaram a memória local, investigaremos as implicações culturais dessas narrativas, revelando, tanto quanto possível, as complexas camadas de identidade, poder e resistência presentes no tecido social do Médio Purus, território em que está assentada a cidade de Lábrea.

Um dos primeiros relatos em que há menção ao rio Purus (se não o primeiro), vem do século XVII, quando a expedição de Pedro Teixeira, retornando de Quito, no Equador, para Belém, em 1639, passou pela sua foz e o cronista da expedição, o Padre Cristóbal de Acuña, se referindo a esse rio com a expressão "Rio dos Gigantes", fez a seguinte observação:

> Um famoso rio que os índios chamam de Cuchiguará. É navegável, embora em certos trechos com algumas pedras; tem muito pescado, grande quantidade de tartaruga abundância de milho e mandioca, e todo necessário para facilitar sua entrada. Está povoado por várias nações que, começando por sua embocadura e prosseguindo rio acima, são as seguintes: a dos Cuchiguarás, que tomam o mesmo nome do rio, Guaquiaris, Cuyariyayanas, Curucurus, Quatausis, Mutuanis e, finalmente, como remate de todos, a dos Curiguerés, que, segundo informações de pessoas que os haviam visto, e que se ofereciam para levar-nos até suas terras, são gigantes de dezesseis palmos de altura, andam nus e usam enormes medalhas de ouro nas orelhas e no nariz. Para se chegar às suas aldeias são necessários dois meses seguidos de viagem desde a boca do Cuchiguará. (Acuña, Cristóbal de. Novo Descobrimento do Grande Amazonas. Tradução: Helena Ferreira. Rio de Janeiro: Agir, 1994, p. 133-4).

Nesta famosa passagem de Acuña encontramos, pelo menos, três fortes elementos que contribuíram para despertar, ao longo dos séculos seguintes, os interesses dos mais variados sujeitos da história em vir para o rio Purus: a gigantesca riqueza de origem biológica existente em suas matas e nos seus complexos aquáticos; a presença de dezenas de etnias até então não contactadas (ou muito pouco contactadas pela sociedade dita "civilizada", e que poderiam, a considerar pelos interesses destes, serem aproveitadas como mão de obra, e por último, a excelente navegabilidade, que permitia (e ainda permite) o trânsito de barcos de variados tamanhos até suas últimas paragens, no Peru.

Como é sabido, o território que passou a ser chamado Brasil foi invadido em 1500. Espanhóis e portugueses, que aqui chegaram, foram estabelecendo pontos de contacto com o continente da parte mais setentrional até o meridional; esses entrepostos comerciais (Williamson, 1923), foram sendo assentados em pontos estratégicos com o objetivo de fazer comércio com os nativos, que forneciam produtos naturais em troca de produtos europeus. Por mais de um século, esses entrepostos comerciais

se ativeram ao litoral, uma vez que a 'conquista' da América do Sul, particularmente da fase atlântica, deu-se a partir da costa e aí estagnou durante muito tempo. Aos poucos, entretanto, foram desaparecendo os mitos do interior, o medo, e outros empecilhos que detinham a marcha rumo ao coração da América, dividida, ainda (nos papéis) pelo Tratado de Tordesilhas. O crescimento da ganância pelo ouro e pela prata, e a riqueza que proporcionava a quem se aventurasse na busca por esses metais preciosos, determinaram que levas e levas de aventureiros partissem para as selvas. Nesta penetração indômita, os rios desempenharam importante papel. E as bacias Platina, Franciscana e Amazônica se viram sulcadas por frágeis canoas e outros tipos de embarcação. O Rio Amazonas por Pedro Teixeira; Guaporé-Mamoré-Madeira por Antônio Raposo; Amazonas-Madeira por Palheta; Sarapé-Guaporé-Madeira por Manoel Félix; Orellana passou dos Andes ao Atlântico, sulcando o Rio-Mar, no entanto, todos esses exploradores passavam ao largo do Purus, posto que nem na fase mais aguda da 'estiagem' o Purus foi desvendado. E abrigava ele preciosidades naturais que poucos rios possuíam.

Nessa marcha, vieram os portugueses, que vasculharam a região não só à procura de especiarias, mas também em busca do indígena para o levar cativo aos grandes mercados de Belém e São Luís. Arribaram os castelhanos movidos por sentimentos de conquista de almas e de terras. Aportaram holandeses, ingleses e franceses. O interior continuava a ser percorrido, mas não integrado com núcleos sedentários. Uma singular rede urbanística teve início com aldeamentos indígenas, aqui e ali, heroicamente conduzidos por missionários lusos e castelhanos, à força de armas, eram por vezes arrebatados e aniquilados perante a sanha indomável dos predadores. Palco dessas aventuras foram particularmente os rios Amazonas, o Solimões, o Madeira, o Negro. O rio Purus continuava misterioso. Foi somente no final da 1ª metade do século XIX que esse vale aquífero começou a ser 'desvendado'.

As inúmeras vilas que se aninham nas barrancas dos grandes rios e seus mais significativos afluentes são decorrentes da extração gomífera. Assim Lábrea, no Purus, aparece como ponto avançado de conquista, pois, de acordo com a historiografia sobre a região, depois de alforriar inúmeros escravos no Maranhão, o fundador de Lábrea, Antônio Rodrigues Pereira Labre, estabeleceu os primeiros contatos com a região, em 1869.

Inicialmente, o local escolhido para ser a sede da vila foi a foz do rio Ituxi, chamado pelos nativos de Maciari. Todavia Labre não se agradou do local, e, mais abaixo, pela margem direita do Purus, inicia o assentamento de uma vila. Já no ano de 1873, o lugarejo foi elevado a Freguesia, com o nome de Nossa Senhora de Nazaré do Ituxi. No ano de 1874: Distrito de Paz. Comarca do Rio Purus, com sede em Lábrea, no ano de 1883. Cidade, em 1894. Dizia-se que era, então, uma próspera cidade. Isso também afirmou Euclides da Cunha quando passou por essas plagas. Mas, nos anos de 1908 e 1911, o Pe. Francisco Leite Barbosa e depois Osvaldo Cruz, afirmam ser Lábrea uma vila com não mais de 800 almas, dizendo o último, ser esta a cidade mais doentia do Purus.

Vale salientar que Lábrea está assentada no sul do Estado do Amazonas, é um município com enorme extensão territorial, 68.229 Km², possuindo uma população de 48.927 (IBGE 2025). A cidade foi fundada no ano de 1881, em posição estratégica na calha do Purus pelo "coronel da borracha",

Antônio Rodrigues Pereira Labre. Era o período áureo da borracha nativa, proveniente das centenas de barracões localizados nos afluentes e seringais rio Purus acima. Certamente foi este o período em que os indígenas do Purus sofreram com maior intensidade o processo de devastação cultural e populacional com perdas irreparáveis.

Marcado por um baixo índice de desenvolvimento humano (IDH) e grande desigualdade social (61,04% sobrevive com renda mensal abaixo de um salário mínimo, IBGE/2025) , Lábrea viu-se alternarem no poder político, ao longo de mais de cem anos, desde os coronéis seringalista do século XIX, aos prósperos comerciantes do presente, e mesmo latifundiários e grileiros de terra, o poderio econômico aliado ao poderio político de proprietários privados de grandes porções de terras, permanecendo por gerações no comando, enquanto a classe popular permaneceu alheia, submissa, e desinformada, muito embora com direito ao voto, mas fazendo o jogo do chamado "coronelismo":

> [...] o coronelismo é sobretudo um compromisso, uma troca de proveitos entre o poder público, progressivamente fortalecido, e a decadente influência social dos chefes locais, notadamente senhores de terra [...] Paradoxalmente, entretanto, esses remanescente de privatismo são alimentados pelo poder público, e isto se explica justamente em função do regime representativo, com sufrágio amplo, pois o governo não pode prescindir do eleitorado rural, cuja situação de dependência ainda e incontestável (Leal, 1975, p. 40).

Este padrão de exploração se reproduziu na Amazônia do século XX durante os ciclos da borracha. Conhecidos como "coronéis de barranco", até hoje lembrados (e não raro respeitados) pelos remanescentes da segunda leva de seringueiros nordestinos , esses "patrões" exerciam o domínio sobre imensas porções de terras, denominadas seringais, onde se distribuíam os seringueiros nas respectivas estradas de seringa, independentemente da presença indígena, que quando não incorporada ao sistema, ou permaneceu no isolamento ou foi massacrada violentamente ou, ainda, pereceu contagiada por doenças exóticas. O coronel amazônico é, dessa forma, o patrão seringalista, "senhor das terras e das gentes", que submetia os seus "fregueses" a um sistema de compromissos e dependência por dívidas impagáveis. E assim, com a crise no mercado da borracha brasileira e a consequente decadência do regime de exploração da mão de obra seringueira, eis que emergem novos atores sociais questionando o regime de aviamento e dependência que insistiu em perdurar, mesmo como esvaziamento dos seringais e a maior presença do Estado.

Isso posto, reafirmamos que este artigo investiga como a colonização do Município de Lábrea, no Amazonas, foi representada por narrativas literárias e orais ao longo do tempo. A análise focou nos impactos culturais dessas narrativas, especialmente no que se refere à construção de identidades, à memória coletiva e à perpetuação de estruturas de poder.

Seguimos, pois, uma abordagem qualitativa e bibliográfica para destacar como as representações sobre o coronel Labre, fundador da cidade, o ciclo da borracha e o contato com povos indígenas moldaram o imaginário local. Tais narrativas revelaram os processos de apagamento cultural, de exotização da Amazônia e de silenciamento de vozes subalternizadas. Além disso, o artigo utilizou o rio Purus como símbolo literário, revelando seu papel como território de resistência, isolamento e ancestralidade nas produções culturais amazônicas.

O objetivo principal foi explorar como narrativas literárias e históricas representam a colonização de Lábrea e suas consequências culturais, revelando relações entre memória, poder, identidade e resistência na Amazônia. Os específicos: avaliar o papel da literatura como instrumento de resistência, identificando vozes subalternizadas que emergem das narrativas sobre o Purus para reivindicar agência histórica; e discutir a representação do "colonizador" e do "colonizado" nas obras citadas, observando como o discurso literário reforça ou subverte a lógica de dominação colonial.

Utilizamo-nos da metodologia qualitativa com base na pesquisa bibliográfica, por essa abordagem permitir interpretar criticamente textos literários, documentos históricos e estudos acadêmicos que tratam da colonização de Lábrea e suas consequências culturais. Como norte teórico valemo-nos de autores como Gayatri Chakravorty Spivak (2010), que trata do silenciamento do subalterno e crítica à representação epistêmica; Albert Memmi (1977), a relação estrutural entre colonizador e colonizado; Edward Said (1995) "Orientalismo", onde o crítico e teórico palestino analisa como o Ocidente construiu uma imagem estereotipada e exótica do "Oriente" para justificar a dominação colonial; e Aimé Césaire (2010), colonização como exercício de desumanização do 'Outro'.

Fundamentamo-nos também nas referências brasileiras sobre literatura e cultura amazônica e histórica com Hélio Rocha (2016), autor de *Coronel Labre*, romance sociológico sobre a vida e o tempo do coronel Labre; com alguns vislumbres em Miguel Ferrante (2007), autor de *Seringal*, que tematiza a memória e a exclusão no rio Purus em sua obra de cunho sociológico.

Por fim, podemos evidenciar que a colonização do município de Lábrea não foi apenas um processo de ocupação territorial, mas um ato contínuo de dominação simbólica e apagamento cultural, cujos efeitos ainda reverberam na identidade local. Por meio da análise das narrativas literárias e orais, revela-se como as representações coloniais reforçaram desigualdades, silenciaram vozes indígenas e ribeirinhas e consolidaram um imaginário centrado no colonizador. Através do rio Purus, símbolo de resistência e ancestralidade, e da crítica de autores pós-coloniais como Spivak (2010), Memmi (1977), Said (1995) e Césaire (2010), com essa investigação analítica se viajou numa escuta decolonial e, para essa jornada, posto está o convite para se repensar a memória e a literatura amazônica como espaços de resistência, reconstrução e escuta das vozes silenciadas.

A ORIGEM DA COLONIZAÇÃO DO MUNICÍPIO DE LÁBREA

A História de Lábrea discursivizada por Hélio Rocha no livro *Coronel Labre* (2016) é rica em detalhes e cheia de nuances da formação amazônica. Segundo o autor, Lábrea foi fundada por Antônio Rodrigues Pereira Labre, um maranhense que, após estudar Direito no Rio de Janeiro e viajar pela Europa e pelos Estados Unidos, decidiu realizar seu sonho de fundar uma cidade nos trópicos amazônicos. Labre chegou à região para fundar o seu império em junho de 1871, e sua atuação política foi decisiva para a criação do município, oficializada pela Lei nº 523 de 14 de maio de 1881.

De uma das viagens para o Purus, Labre trouxe consigo alguns parentes, inclusive uma de suas irmãs já casada (Rocha, 2016), e um grande número de migrantes nordestinos, especialmente durante o ciclo da borracha, o que contribuiu para o crescimento da cidade à margem direita do rio Purus. O

local, quando da chegada dos colonos, se chamava Amaciari, nome indígena, e era habitado principalmente pelos Paumari, um povo que vivia em casas-flutuantes sobre as águas e se sustentava principalmente da pesca.

O livro *Coronel Labre* (2016) também destaca como o coronel Labre foi uma figura multifacetada: seringalista, professor, banqueiro, político e escritor. Ele não apenas fundou a cidade, mas também a organizou e governou, deixando um legado que ainda ecoa na identidade local.

Antônio Rodrigues Pereira Labre era monarquista. Viveu plenamente dentro das estruturas criadas para o Brasil pela monarquia portuguesa. Era um "homem do Império", mas nunca podia aceitar a "chegada do nosso corpo social", como ele descrevia a escravidão. Reconheceu o bem que o Império realizou, construindo uma estrada em Caxias, no Maranhão, até Pastos Bons, no extremo sul da província. Queria abrir uma estrada semelhante no rio Purus para poder canalizar as riquezas da Bolívia na direção de Lábrea, na província do Amazonas, mas não conseguiu o apoio, nem do governo imperial, nem do capitalismo da época. Rocha (2016), nos dá algumas informações sobre a fundação da Cidade de Lábrea:

> Podemos entender que a fundação de Lábrea nasceu de uma necessidade de glória pessoal apoiada pela ideia colonialista que tinha o seu cerne nos discursos dos presidentes, dos militares e políticos. Labre, o primeiro administrador de Lábrea, colocou o bem geral de seus munícipes acima das suas conveniências particulares, pois ao fundar a povoação e fazer engrossar o povoamento do Purus para aquela localidade, lutou para estabelecer a freguesia, abrir escolas, casa da delegacia e câmara, [...] (Rocha, Hélio, 2016, p. 89).

Assim é que a História de Lábrea está profundamente entrelaçada com os ciclos econômicos da Amazônia, especialmente com o primeiro ciclo da borracha, que foi um dos momentos mais marcantes da região.

Durante o primeiro ciclo da borracha, no final do século XIX e anos iniciais do século XX, Lábrea se tornou um polo de atração para migrantes nordestinos que fugiam da seca e buscavam oportunidades na extração do látex. O então coronel Antônio Rodrigues Pereira Labre foi responsável por trazer muitos desses migrantes, o que impulsionou o crescimento urbano, levando-se em conta que muitos homens migrantes se uniram maritalmente com mulheres indígenas e homens indígenas com mulheres vindas do nordeste do Brasil. Podemos conjecturar que em certa parte da população urbana e rural corre sangue do indígena e do negro, devido a esse caldo cultural em que se misturam os filhos e filhas do Purus. No entanto, não devemos acreditar que isso ocorreu e ainda ocorre sem silenciamentos e resistência.

No segundo ciclo da borracha, durante a Segunda Guerra Mundial, a cidade recebeu os chamados "soldados da borracha", trabalhadores enviados para suprir a demanda do mercado internacional. Esse período reforçou ainda mais a importância econômica de Lábrea na região. Além da borracha, a cidade também passou a integrar outros ciclos econômicos amazônicos, como a exploração madeireira, a pesca, a agricultura familiar e, mais recentemente, a produção agropecuária, que hoje é uma das principais fontes de renda do município, ou seja, Lábrea é um retrato vivo das

transformações econômicas da Amazônia: de um entreposto de colonização e extração, para um centro que ainda busca equilibrar desenvolvimento com preservação ambiental e valorização cultural.

Assim, podemos afirmar que a fundação de Lábrea causou, como todo processo colonial, impactos culturais profundos e duradouros, moldando a identidade da cidade e de seus habitantes de forma única. Com a chegada do coronel Labre e de migrantes nordestinos resultou também na marginalização da população nativa, que, em muitos aspectos, fora desfigurada culturalmente e forçada ao deslocamento de seu território ancestral. Na contramão dessa vertente, a instalação da cidade atraiu grandes levas de migrantes do Nordeste, especialmente durante os ciclos da borracha, como afirmado anteriormente, gerando uma mistura cultural, com tradições, sotaques linguísticos, culinária e religiosidade que ainda marcam a vida labrense.

O próprio nome "Lábrea" é um exemplo de como o fundador, coronel Antônio Rodrigues Pereira Labre, deixou sua marca. Ele nomeou a cidade com uma versão feminina de seu sobrenome, como se a cidade fosse sua "esposa", um gesto simbólico de posse e dominação cultural. Como assevera Rocha (2018), foi "essa cidade amazonense, como uma fonte geradora de filhos, e o seu fundador, como o mentor, o idealizador, o fundador de suas bases existenciais e de vida, (...) a batizou com o nome de Lábrea, feminino do seu último sobrenome" (Rocha, 2018, p. 124)). E foi assim que o colonialismo continuou sua jornada na região.

Nesta parte do artigo, convém trazermos à cena Gayatri Chakravorty Spivak (2010), que trabalha com o conceito desenvolvido por pensadoras como Maria Lugones, que mostra como o colonialismo impôs uma visão patriarcal e binária de gênero nas sociedades colonizadas, apagando formas diversas de organização social e sexualidade que existiam antes da colonização. Em *Pode o Subalterno Falar?*, Spivak (2010) mostra como as mulheres subalternas são duplamente silenciadas: pelo patriarcado e pelo colonialismo. Afirma a autora que, muitas vezes, mesmo quando se tenta dar voz a essas mulheres, o que se faz é falar por elas, o que perpetua o apagamento.

Spivak (2010) questiona se os subalternos, grupos marginalizados, especialmente mulheres em contextos coloniais, têm voz própria ou se sempre são representados por intelectuais que falam por eles. Ela argumenta que, mesmo quando se tenta dar voz ao subalterno, essa fala é mediada por estruturas de poder e linguagem que distorcem ou silenciam sua experiência. Também destaca que a mulher subalterna sofre uma dupla opressão: por gênero e por classe/raça, tornando sua fala ainda mais invisibilizada. Como ela diz: "Se o subalterno não pode falar, a mulher subalterna está ainda mais profundamente na obscuridade (p.116)."

A partir das ideias de Spivak (2010), especialmente do seu ensaio: *Pode o subalterno falar?*, podemos traçar conexões profundas entre a colonização do município de Lábrea, no Amazonas, e os mecanismos de silenciamento e dominação que ela denuncia, como o silenciamento do subalterno, aquele que está à margem das estruturas de poder, que não consegue falar por si, pois sua voz é constantemente mediada, distorcida ou apagada pelas instituições dominantes. Em Lábrea, isso se manifesta na invisibilização dos povos indígenas e das populações ribeirinhas, cujas histórias foram

substituídas por narrativas heroicas dos colonizadores, como narrativas acerca do coronel Labre e de alguns outros homens 'brancos' que fizeram parte do processo colonial do vale do Purus.

Identificamos também a representação e apagamento, a partir da criação do município que envolveu a imposição de nomes, símbolos religiosos e estruturas administrativas europeias, como a Freguesia de Nossa Senhora de Nazaré do Ituxi. Isso reflete o que Spivak (2010) chama de representação epistêmica, em que o colonizador fala em nome do outro, apagando sua agência e identidade.

Lembramos aqui do colonialismo como estrutura persistente, mesmo após a formalização do município, as estruturas coloniais continuaram operando como o sistema do aviamento, o poder dos coronéis e a exploração da mão de obra dos seringueiros e dos indígenas. Isso ecoa a crítica de Spivak (2010) à continuidade do colonialismo sob novas formas discursivas.

Visualizamos, então, a invenção de certa Amazônia como "objeto de conhecimento", umas das críticas de Spivak (2010) ao modo como o Ocidente transforma "o outro" em objeto de estudo. A História de Lábrea foi construída a partir de olhares externos, como os relatos de viajantes e missionários, que "descobriram" a região e a descreveram segundo seus próprios interesses, um processo que ela chamaria de violência epistemológica.

Albert Memmi, autor de *O Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador* (1977), analisa a relação entre colonizador e colonizado como uma estrutura de dominação que se perpetua mesmo após a independência formal. Mostra o crítico e teórico, como o colonizado é construído como inferior e dependente. Isso pode ser relacionado à forma como os povos indígenas e ribeirinhos foram e são tratados na formação econômica, cultural e social de Lábrea, como sujeitos a serem "civilizados" e explorados. Como afirma Memmi e com esse pensamento pactuamos:

> O colonizador nega ao colonizado o mais precioso direito reconhecido à maior parte dos homens: a liberdade. As condições de vida feitas para o colonizado pela colonização não a levam em conta de nenhuma maneira, nem se quer supõe. O colonizado não dispõe de saída para deixar seu estado de infortúnio: nem de saída jurídica (a naturalização) nem de saída mística (a conversão religiosa): o colonizado não é livre para decidir se é colonizado ou não colonizado (Memmi, 2007, p. 124).

Said (1995), autor da obra *Orientalismo*, discute como o Ocidente construiu imagens estereotipadas do "Outro" para justificar a dominação. A partir dessa concepção de Said, a ideia de "Amazonialismo" destaca a Amazônia como um espaço exótico, perigoso, a ser conquistado e descrito por olhares externos. Assim, Said nos ajuda a pensar como a narrativa oficial sobre Lábrea foi construída a partir de fora, apagando vozes locais.

Já Aimé Césaire, autor da obra *Discurso sobre o Colonialismo*, denuncia como a colonização desumaniza tanto o colonizado quanto o colonizador. Nos mostra o crítico martinicano como podemos usar seus escritos para refletir sobre a "civilização" imposta sobre a Martinica, colônia francesa e, obviamente, possibilita-nos a pensar na situação de colonização de Lábrea. Se questiona Césaire como a aclamada "civilização" se dizia cristã e progressista, mas se sustentava com a exploração e o silenciamento e/ou apagamento de seus subalternizados.

Dessa forma, a criação do município de Lábrea pode ser compreendida como um processo profundamente marcado por estruturas coloniais, quando analisada à luz de teóricos como Spivak (2010), Memmi (1977), Said (1995), Césaire (1978) e outros. Esses autores nos ajudam a pensar que a fundação de Lábrea, com a chegada de migrantes maranhenses em 1871 e sua elevação à vila em 1881, não foi apenas um ato administrativo, mas um gesto de imposição cultural, epistemológica e econômica sobre os povos originários da região.

Spivak nos alerta para o silenciamento do subalterno, e em Lábrea isso se manifesta na exclusão das vozes indígenas e ribeirinhas da narrativa oficial. A História foi contada pelos colonizadores, enquanto os sujeitos locais foram representados, e não se representaram. Memmi, por sua vez, mostra como o colonizador constrói o colonizado como inferior e dependente, o que se reflete na tentativa de "civilizar" a região por meio da religião, e da exploração do trabalho dos seringueiros, no período da borracha.

Said (1995) contribui com a crítica ao discurso de representação, revelando como a Amazônia foi transformada em objeto de conhecimento e dominação. A fundação de Lábrea se insere nesse processo de "invenção" da região, como mostra o conceito de "Amazonialismo", crítica à produção simbólica e ao apagamento epistêmico que sustentam o colonialismo na Amazônia, não só no passado, mas também em formas contemporâneas de dominação, como o extrativismo predatório e o coronelismo político.

Césaire (1978) denuncia a desumanização promovida pela colonização, algo evidente na forma como os seringais foram organizados: espaços de exploração, violência e apagamento cultural. Assim ele nos diz:

> Entre colonizador e colonizado, só há lugar para o trabalho forçado, a intimidação, a pressão, a polícia, o imposto, o roubo, a violação, as culturas obrigatórias, o desprezo, a desconfiança, a arrogância, a suficiência, a grosseria, as elites descerebradas, as massas aviltadas. Nenhum contacto humano, mas relações de dominação e de submissão que transformam o homem colonizador em criado, ajudante, comitre, chicote e o homem indígena em instrumento de produção (Césaire, Aimé 1978, p. 24).

Césaire especifica o processo de colonização, a transfiguração do indígena num instrumento de produção, não sendo visto pelo colonizador como "alguém" ou como "sujeito".

Dessa forma, a narrativa da criação de Lábrea não pode ser lida como um simples progresso civilizatório, mas como parte de um projeto colonial que ainda reverbera nas estruturas sociais, econômicas e simbólicas da região. A leitura crítica desses autores permite resgatar as vozes silenciadas e repensar a História a partir de uma perspectiva decolonial.

O RIO PURUS NA LITERATURA AMAZÔNICA: REPRESENTAÇÕES E SIMBOLISMOS

Dentre os muitos mitos existentes sobre o Purus e toda a Amazônia, um dos mais comuns é afirmar que a região era despovoada. É o mito do Vazio. Sabemos que há muitos milhares de anos, antes da Era Cristã, a região era habitada por muitos povos nativos. Foi a civilização europeia que propagou essa falsa ideia de que a Amazônia era uma região de vazio demográfico. Ainda pelos idos

de 1860-870, dizia-se que "o Alto Purus era completamente desconhecido e despovoado. No entanto, o Purus é habitado por seres humanos e não-humanos desde tempos imemoriais, como mostram os estudos arqueológicos contemporâneos.

O Purus é um belo rio amazônico. Está inserido num dos seis biomas brasileiros, a Amazônia. Bioma é o conjunto da vida vegetal e animal com características típicas de uma região, nas mesmas condições geoclimáticas constituindo uma diversidade biológica própria. Neste cenário predominam as florestas ombrófilas densas e abertas, e um emaranhado de cipós, bromélias e orquídeas. A bacia do Rio Purus não é, como aparentemente denota, uma paisagem monótona.

Para navegar a calha que drena toda a bacia, o Rio Purus da foz às nascentes, são necessárias semanas de viagem. Praias e estirões se sucedem. Na época das cheias é possível desvendar outros cenários aquáticos além do vasto caudal: furos, lagos e igapós. Grandes afluentes e igarapés alimentam o rio principal. Adentrando o Rio Ituxi e subindo seus afluentes da margem direita podem-se descortinar grandes extensões de campos naturais, inclusive, em um desses campos, Labre abriu uma fazenda de criação de gado (Rocha, 2016). No médio Ituxi o navegante é detido por lindas quedas-d'água. O Purus tem grandes afluentes de águas pretas que, em sua foz, contrastam com as suas águas brancas. Os igapós proporcionam um passeio misterioso pela densa floresta. Varando as bocas dos lagos pode-se observar nas margens plácidas destes a encantadora vitória-régia.

Imerso neste cenário, o nativo construiu seu *modus vivendi*. Sua história foi interrompida quando o branco começou a explorar este bioma, nele incluído o nativo. Impôs uma outra história, tornando o lendário Cuxiuara no mercantilista Purus, fruto do processo colonialista do homem 'branco'.

É importante salientar a chegada do coronel Labre às terras do Cuxiuara, "era assim que os nativos chamavam o rio Purus" (Rocha, 2018, p. 87). Apresentamos o personagem histórico e fundador do município de Lábrea, no estado do Amazonas; natural do estado do Maranhão, "foi explorador intrépido, amante dos perigos, de estirpe sertaneja, empreendedor e visionário" (Rocha, 2016, p. 151) que buscou a fundação de "uma cidade num dos afluentes da margem direita do Solimões", no rio Purus (Rocha, 2016, p. 154).

Quando se interrompeu a história nativa, teve início a história do ponto de vista da cultura ocidental. A partir daí tomamos conhecimento fragmentado do que existia antes. O padre João Daniel, em sua obra, *Tesouro descoberto no máximo Rio Amazonas*, informa que a nação Purus habitava sobre os lagos do Rio Purus, não tinham uso de comer farinha de mandioca, como os brancos e europeus. Tinham nas suas terras muita abundância de cacau. Diz também que "a nação Mura tem muita especialidade entre as mais. É gente sem assento nem persistência e sempre anda a corso e tem muita parte do Rio Madeira". Daniel, João, Tesouro descoberto no máximo Rio Amazonas. Anais da Biblioteca Nacional, (volume 2, p. 264, 1975).

O rio Purus, na literatura amazônica, emerge não apenas como cenário geográfico, mas como símbolo de travessia, isolamento, resistência e ancestralidade. Em obras como *Seringal*, de Miguel Ferrante, o rio é o fio condutor da narrativa, conectando seringais, personagens e memórias. Ele

representa tanto a possibilidade de fuga quanto o aprisionamento, um espaço ambíguo onde a infância é silenciada e a exploração se perpetua.

Já no livro *Coronel Labre*, Rocha dá a significação do nome Purus. Assim ele diz:

> O nome Purús deriva-se de purúpurú, que quer dizer pintado (ou myra purú, gente pintada, em língua geral). Em tempos idos assim a gente do Amazonas e rio Negro chamavão os selvagens de nação Pamary, moradores neste rio, por serem eles pintados, ou manchados de brancos; e com o andar dos tempos denominou-se rio – Purús -, simplificando-se a palavra. O nome primitivo dado ao rio pelos Pamary era Wainy -; e os outros selvagens, que o habitão, dão-lhe diferentes nomes conforme o seu dialeto (Rocha, Hélio, 2016, p. 144).

O Purus é um território inventado por olhares externos, que o transformam em objeto de exotismo e dominação. Essa representação dialoga com a crítica de Edward Said ao orientalismo e com a noção de violência epistemológica de Spivak, pois o rio é descrito por narradores que muitas vezes não pertencem àquele espaço, reforçando estereótipos e apagando saberes locais.

Além disso, o imaginário popular atribui ao Purus uma dimensão mítica: lendas como a do boto, das serpentes encantadas e das águas que "engolem" os que não respeitam seus segredos são recorrentes na literatura oral e escrita da região. Esses elementos simbólicos reforçam a ideia de que o rio é um ser vivo, com agência própria, que molda a vida e a morte dos que o habitam.

Assim, o rio Purus, na literatura amazônica, é mais do que um curso d'água: é personagem, testemunha e guardião de histórias silenciadas. Sua representação literária permite refletir sobre as relações entre natureza, cultura e poder, e sobre como a Amazônia é narrada, ou silenciada, nos discursos oficiais e ficcionais.

Nesta perspectiva sobre o rio Purus na literatura amazônica, trazemos os contos, lendas e as narrativas que revelam tanto o imaginário mítico quanto as experiências históricas e culturais ligadas a esse rio, como: "A Lenda do Boto", muito presente nas margens do Purus, o boto simboliza o encantamento das águas e a sedução do desconhecido. Ele aparece como um ser ambíguo: protetor e predador, o que pode ser lido como metáfora da própria relação com o rio. "A Cobra Grande (Honorato)", ser mitológico que habita os rios profundos e representa o poder ancestral das águas. Sua presença no imaginário ribeirinho reforça a ideia do rio como entidade viva e sagrada. "Mapinguari", criatura lendária que habita as matas próximas ao Purus. Embora mais ligada à floresta, sua relação com o território ribeirinho reforça o medo e o respeito ao desconhecido.

A Narrativa Literária, como o romance *Seringal*, de Miguel Ferrante, o rio Purus aparece como espaço de travessia, isolamento e resistência. Ele conecta os seringais e simboliza tanto a esperança quanto o aprisionamento das infâncias silenciadas.

A coletânea *Nas Entrâncias dos Rios Purus e Acre: Narrativas da Literatura Amazonense*, publicada pela Quipá Editora em 2022, organizada por Joelma Monteiro de Carvalho, reúne relatos e crônicas de autores locais que exploram o cotidiano, os mitos e a memória dos povos que vivem às margens do Purus.

A Selva, de Ferreira de Castro, embora ambientado no Madeira, dialoga com o universo dos rios amazônicos e pode ser usado como contraponto simbólico ao Purus, especialmente na representação da selva como prisão e purgatório.

Temos as Narrativas Orais e as Memórias Populares, histórias contadas por ribeirinhos sobre "águas que engolem", canoas encantadas, vozes que chamam à noite, tudo isso compõe um repertório simbólico que transforma o rio em personagem mítico.

Os relatos de trabalhadores dos seringais que viam o rio como única via de fuga ou como obstáculo intransponível. Essas narrativas ajudam a construir o imaginário simbólico do Purus como espaço de vida, morte, encantamento e resistência.

Na literatura amazônica sobre os contos, as lendas e as narrativas sobre o rio Purus revelam muito mais do que elementos fantásticos ou pitorescos, eles são expressões profundas das memórias coletivas, dos saberes ancestrais e das resistências simbólicas dos povos da floresta. Ao reunir histórias como a do Boto Encantado, da Cobra Grande, das vozes que ecoam nas águas e dos mitos locais sobre encantamento e travessia, percebe-se que o rio não é apenas um cenário, mas uma entidade viva, dotada de agência e mistério, que molda tanto o cotidiano quanto o imaginário ribeirinho.

Essas representações, quando cotejadas com obras literárias como Seringal, de Miguel Ferrante, revelam o duplo papel do Purus: por um lado, é estrada, refúgio e elo entre comunidades; por outro, é isolamento, limite e abismo simbólico onde infâncias e memórias se perdem. Assim, o rio torna-se metáfora das condições históricas impostas pela exploração colonial e das cicatrizes deixadas nas populações invisibilizadas, como as crianças ribeirinhas retratadas no romance que não tinham infância em Seringal.

Hélio Rocha nos leva a passear em sua obra *Coronel Labre* afirmando que:

> QUANDO as águas dançantes do Purus eram beijadas pelos raios fúlgidos do sol, que parecia desvanecer lentamente, anunciando a chegada da noite, que se aproximava com seu manto envolvente e onírico, costumava sentar-me no chão de terra batida, em meio ao capim, bem na beira daquele barranco da minha infância, enquanto em meus ouvidos brincavam os sons de uma música doce e suave, que embalava minha alma e conduzia a terras distantes e tão somente imagináveis (Rocha, Hélio, 2016, p. 13).

Conclui-se, portanto, que o rio Purus, nas narrativas orais e escritas da Amazônia, atua como personagem mítico e testemunha histórica, entrelaçando natureza e cultura, dor e encantamento. Essa complexidade simbólica é fundamental para compreender as múltiplas camadas de sentido que atravessam a representação da Amazônia na literatura, e para reivindicar, por meio da ficção e da oralidade, uma escuta atenta às vozes que fluem junto de suas águas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O artigo aborda a História sobre a colonização do Município de Lábrea, no Amazonas, focando em como essa história moldou as identidades e as culturas locais. A chegada do coronel Labre, a migração nordestina durante os ciclos da borracha e o contato com os povos indígenas foram momentos decisivos que resultaram em exploração econômica, apagamento cultural e dominação

simbólica. O artigo não apenas denuncia o colonialismo em Lábrea, mas reivindica um novo olhar sobre a História, dando voz aos silenciados e abrindo caminhos para uma escuta decolonial. As narrativas analisadas expõem os entrelaçamentos entre poder, identidade e memória, reforçando o papel da arte como resistência.

O Rio Purus como Símbolo Literário, é representado como entidade mítica e testemunha histórica, carregado de lendas (como a do Boto e da Cobra Grande). Ele simboliza travessia, isolamento, fuga e resistência, funcionando como metáfora para a experiência amazônica. Apresenta implicações culturais, destacando uma narrativa oficial centrada nos colonizadores. Destaca o silenciamento das vozes indígenas e ribeirinhas. A apropriação simbólica do território com o nome "Lábrea" como feminização do sobrenome Labre. A presença contínua do "coronelismo" político e econômico, e a resistência cultural por meio da oralidade, da literatura e da memória.

Os principais autores que abordam o tema da colonização em Lábrea e suas implicações culturais, especialmente no contexto da literatura, são tanto teóricos do pós-colonialismo quanto escritores Amazônicos. Esses pensadores ajudam a interpretar criticamente as narrativas coloniais: Gayatri Chakravorty Spivak, com o ensaio "Pode o subalterno falar?", discute o silenciamento de vozes marginalizadas; Albert Memmi, autor de "O Retrato do Colonizado", analisa a construção do colonizado como dependente; Edward Said, com "Orientalismo", inspira o conceito de "Amazonialismo", sobre como o Ocidente exotiza a Amazônia; e Aimé Césaire, em "Discurso sobre o Colonialismo", que denuncia a desumanização promovida pela colonização.

Autores Brasileiros e Amazônicos Citados no Artigo: Hélio Rocha, autor de *Coronel Labre*, registra tanto um pouco da História de Lábrea, quanto do coronel Labre, já que a obra trata do tempo e da vida desse maranhense; Miguel Ferrante, autor de *Seringal*, retrata o Purus como espaço de travessia e resistência; e Joelma Monteiro de Carvalho, organizadora da coletânea *Nas Entrâncias dos Rios Purus e Acre*. Esses autores ajudam a construir uma visão crítica e decolonial da história e da literatura da região.

Portanto, este artigo analisou o processo de colonização do Município de Lábrea, no rio Purus, chegando à conclusão que o processo não foi apenas histórico, de ocupação territorial, mas de dominação simbólica, cultural e epistêmica, cujas marcas ainda ecoam na identidade do Município.

As narrativas literárias analisadas revelam como o coronelismo, a exploração da borracha, o silenciamento das vozes indígenas e a exotização do território compuseram um imaginário colonial que apagou saberes locais e impôs formas externas de existência. Ao mesmo tempo, essas mesmas narrativas, reinterpretadas por autoras, escritores e pensadores contemporâneos, transformam-se em instrumentos de resistência. Dando visibilidade às histórias ribeirinhas, aos mitos do Purus, e à força de uma cultura que insiste em não ser esquecida.

A literatura, nesse contexto, não apenas denuncia, mas também reconstrói: convida a escutar os que foram silenciados e a repensar a História sob uma perspectiva decolonial, onde o rio Purus deixa de ser apenas cenário e torna-se personagem e testemunha de um passado que persiste no presente.

REFERÊNCIAS

CÉSAIRE, Aimé Fernand David. **Discurso sobre o Colonialismo.** Livraria Sá da Costa editora, Lisboa, 1978.

CUNHA, Euclides. **Um paraíso perdido: reunião de ensaio amazônicos**. Selecção e coordenação de Hildon Rocha. Brasília, Senado Federal, 2000.

CUNHA, E. da. **"Rio abandonado, o Rio Purus".** Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Rio de Janeiro, 68(2), 1907.

FERRARINI, S. A. **Rio Purus: história, cultura, ecologia.** São Paulo, 2009.

FERRARINI, S. A. **Lábrea: 1881 ontem – hoje 1981**. Imprensa Oficial, Manaus, 1981.

FERRANTE, Miguel Jeronymo. **Seringal.** São Paulo: Clube do Livro, 2007.

LABRE, Antônio R. P. **Itinerário de exploração do Amazonas a Bolívia**. Belém,1887.

MEMMI, A. **Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

ROCHA, Hélio. **Coronel Labre**. 1ª ed. SCIENZA, São Paulo. 2016.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty (2010). **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG.

SAID, Edward. **Orientalism**, New Iork: pantheon Books, 1978)

SILVA, Pedro Pires da. **Retratos Sul-Amazônicos: fragmentos da história do Rio Purus**. São Paulo: Scortecci, 2010.

SOUZA, R. A. **História da Literatura – Trajetória, fundamentos, problemas**. São Paulo: É Realizações, 2014.

LOGOS, ETHOS E PATHOS NA CONSTRUÇÃO DISCURSIVA DAS IMAGENS PÚBLICAS NO JULGAMENTO DE JOHNNY DEPP E AMBER HEARD

Rayssa Fonseca Custódio
Maria Silvia Rodrigues Alves

INTRODUÇÃO

A opinião, tomada como o modo pelo qual sujeitos avaliam fatos e se posicionam diante deles, tem se reconfigurado no tempo presente em razão da expansão dos meios digitais e da circulação intensificada de enunciados em espaços virtuais. Nesse viés, a manifestação de ideias deixa de se restringir a âmbitos delimitados e passa a integrar uma dinâmica pública marcada pela exposição contínua de posicionamentos e pela tentativa de influenciar o outro, movimento que conduz à discussão sobre argumentação.

Nessa dinâmica, a argumentação ganha relevo, pois ultrapassa a simples exteriorização de opiniões e se constitui como uso de estratégias discursivas orientadas à obtenção de adesão. Perelman e Olbrechts-Tyteca (2005, p.5) asseveram que argumentar envolve a consideração do interlocutor e a busca de sua concordância, o que situa a linguagem em uma dimensão persuasiva. Desse modo, a produção de sentidos passa a decorrer do que se enuncia e das formas de apresentação e recepção desses enunciados, aspecto que se torna ainda mais visível na circulação digital.

Com a consolidação das redes sociais, esse processo se intensifica. Os discursos passam a circular com rapidez e largo alcance, permitindo que posicionamentos individuais assumam dimensão coletiva em curto intervalo de tempo. Nessa dinâmica, forma-se uma opinião pública atravessada por interações digitais, em que elementos emocionais, identificações simbólicas e estratégias de visibilidade ganham destaque na elaboração das interpretações sociais, cenário em que casos judiciais midiáticos passam a adquirir novos contornos.

É nesse norte que se situa o caso judicial envolvendo Johnny Depp e Amber Heard, julgado em 2022 no Tribunal do Condado de Fairfax, no estado da Virgínia, nos Estados Unidos. A ação de difamação proposta por Johnny Depp decorreu de artigo publicado por Amber Heard no jornal *The Washington Post*, no qual a atriz se apresentava como figura pública associada à violência doméstica. Embora o nome do ator sustentou que o conteúdo publicado teria produzido efeitos sobre sua reputação e sua trajetória profissional, o que levou o conflito para além da esfera processual estrita.

A ampla repercussão do julgamento decorreu, em larga medida, de sua transmissão televisiva e de sua difusão nas plataformas digitais, com centenas de horas de conteúdo compartilhado e comentado em tempo real. Tal exposição fez com que o processo ultrapassasse o espaço jurídico e se convertesse em fenômeno discursivo de grande alcance, no qual narrativas distintas passaram a disputar a adesão do público. Nessa perspectiva, delineia-se a hipótese que orienta esta análise.

Parte-se da hipótese de que a transmissão do julgamento funcionou como estratégia discursiva de construção e reconstrução de imagem, convertendo o processo em espaço ampliado de persuasão. Nessa ambiência, a circulação de discursos em meio digital favoreceu a intensificação das paixões coletivas, aspecto já assinalado pela tradição retórica ao reconhecer a incidência das emoções na formação do julgamento (Figueiredo *et al.*, 2017, p.18). A partir desse ponto, formula-se a questão que orienta o presente estudo.

Diante disso, o problema de pesquisa pode ser assim enunciado: de que modo a transmissão e a circulação midiática do julgamento envolvendo Johnny Depp e Amber Heard contribuíram para a

construção discursiva das imagens públicas dos envolvidos? Em torno dessa questão, o artigo propõe uma análise fundada na Análise do Discurso e voltada às formas de articulação retórica presentes no caso.

Assim, este artigo propõe analisar, à luz da Análise do Discurso, como *logos*, *ethos* e *pathos* se articulam na construção das imagens públicas de Johnny Depp e Amber Heard, consideradas tanto no contexto do tribunal quanto em sua difusão midiática. Em desdobramento, o estudo observa de que modo o *logos* organiza as narrativas em disputa; identifica estratégias discursivas ligadas à constituição do *ethos* dos envolvidos; e analisa a incidência do *pathos* na mobilização de emoções e adesões coletivas, em articulação com a argumentação, a opinião pública e a circulação digital.

A pertinência deste estudo decorre da atualidade dos julgamentos midiáticos e de sua incidência na formação da opinião pública, sobretudo em situações nas quais discursos jurídicos, midiáticos e digitais se cruzam. Ao tomar esse caso como objeto de análise, o trabalho se volta aos modos pelos quais linguagem, exposição pública e emoções coletivas participam da produção de sentidos, imagens e reputações no ambiente digital. Tal recorte exige, por fim, a explicitação do percurso metodológico adotado.

Do ponto de vista metodológico, trata-se de pesquisa qualitativa, de caráter bibliográfico e analítico-discursivo. O estudo se apoia em contribuições da Análise do Discurso e da retórica argumentativa, nas categorias de *logos, ethos* e *pathos.* Como procedimento técnico, são analisados recortes discursivos relacionados ao julgamento e à sua circulação midiática, considerando-se o modo como tais enunciados participam da construção das imagens públicas de Johnny Depp e Amber Heard.

RETÓRICA E ARGUMENTAÇÃO: FUNDAMENTOS TEÓRICOS

A retórica não se reduz a ornamento da linguagem nem a expediente secundário de embelezamento do discurso. Na tradição aristotélica, ela se apresenta como técnica voltada à identificação dos meios de persuasão ajustados a cada situação, sobretudo quando há controvérsia em torno do verossímil, do provável e do plausível. Aristóteles (2015, p. 62) a define como a capacidade de descobrir, em cada caso, o que é adequado à persuasão, atribuindo-lhe função prática e argumentativa, formulação que altera seu lugar no debate teórico.

Essa formulação desloca a retórica do campo da mera aparência para o da racionalidade prática. Segundo Silva (2016, p. 126), em Aristóteles a retórica constitui uma *techne*, isto é, uma arte ou técnica da linguagem que permite identificar o que se mostra persuasivo em diferentes matérias. Nessa perspectiva, ela opera com elementos discursivos suscetíveis de exame, ordenação e uso estratégico, aspecto que se torna mais nítido quando observada sua relação com a argumentação.

Retórica e argumentação se aproximam de modo mais evidente quando consideradas em relação à dialética, uma vez que ambas incidem sobre questões que não pertencem a um domínio científico particular e que dependem de deliberação. Conforme Silva (2016, p. 127), Aristóteles aproxima a retórica da dialética porque ambas trabalham com opiniões aceitas, isto é, com aquilo que uma coletividade admite como plausível. Tal dimensão interessa à Análise do Discurso, pois indica

que os sentidos se formam no interior de práticas sociais e históricas, o que conduz à observação do modo como a persuasão se organiza no discurso.

Nessa direção, o discurso persuasivo depende da articulação entre matéria, contexto e forma de apresentação. A retórica busca fazer com que esse enunciado seja reconhecido como aceitável. Por isso, nos campos jurídico, político e midiático, o discurso precisa ordenar fatos, valores e interpretações de modo a produzir adesão. Em jogo está menos a simples exposição de uma tese do que sua inserção em uma rede de sentidos capaz de torná-la convincente, questão retomada pela Nova Retórica.

A Nova Retórica, desenvolvida por Perelman e Olbrechts-Tyteca, retoma esse debate ao criticar a redução da racionalidade à demonstração formal. Para os autores, a argumentação se orienta a provocar ou aumentar a adesão dos espíritos às teses apresentadas, de modo que a validade do discurso argumentativo se relaciona à sua capacidade de gerar aceitação em determinado contexto (Perelman; Olbrechts-Tyteca, 2005, p. 5). Com isso, a argumentação se instala no campo do razoável, o que permite distingui-la da demonstração.

Essa distinção é decisiva para a reflexão teórica. Enquanto a demonstração opera com signos definidos, regras formais e consequências necessárias, a argumentação lida com signos ambíguos, premissas discutíveis e argumentos de força persuasiva variável (Nunes, 2015, p. 16-17). Logo, a importância da argumentação em áreas nas quais a decisão exige avaliação de valores, leitura dos fatos e escolha entre diferentes possibilidades, como acontece no Direito.

No campo jurídico, essa perspectiva permite pensar a decisão judicial para além de um silogismo formal. Embora normas e provas sejam indispensáveis, elas precisam ser organizadas. O processo envolve a construção de uma narrativa plausível, a seleção de premissas aceitáveis e a apresentação de argumentos aptos a sustentar determinada versão dos acontecimentos. A argumentação jurídica situa-se, assim, no campo do preferível, do justificável e do socialmente reconhecível, ponto que se articula ao problema dos pontos de partida da argumentação.

Perelman e Olbrechts-Tyteca (2005, p. 5) explicam ainda que toda argumentação parte de premissas aceitas ou presumivelmente aceitáveis pelo público ao qual se dirige. Essas premissas podem relacionar-se a fatos, verdades, presunções, valores, hierarquias e lugares do preferível (Nunes, 2015, p. 18-19). Argumentar, nesse sentido, consiste em selecionar pontos de partida e organizá-los de modo a conduzir o interlocutor a determinada conclusão, movimento que envolve razão e afeto.

Abreu (2010, p. 15) contribui para essa discussão ao distinguir convencer de persuadir. Para o autor, convencer corresponde a gerir informação e falar à razão do outro; persuadir corresponde a gerir relação e falar à emoção do outro. Trata-se de uma indicação de que a argumentação incide sobre ideias, vínculos e disposições afetivas, aspecto retomado pelo próprio autor.

Abreu (2010, p. 15) afirma que argumentar consiste, em última instância, em gerir informação para convencer no plano das ideias e gerir relação para persuadir no plano das emoções. A argumentação passa, então, a ser entendida como prática relacional, e não como simples disputa verbal. Nesse enquadramento, argumentar se supõe a criação de condições para que uma tese seja

acolhida, compartilhada ou legitimada, formulação particularmente útil para a leitura dos discursos em circulação na contemporaneidade.

Essa dimensão relacional, em contextos marcados pela midiatização e pela circulação digital, a força de um argumento, decorre de sua capacidade de produzir identificação, confiança e impacto. O discurso precisa ajustar-se ao contexto de recepção e às formas de circulação que condicionam sua interpretação, movimento que recoloca a retórica no campo mais amplo da comunicação social.

Mateus (2018, p. 15) define a retórica como disciplina voltada ao estudo do modo como os sujeitos se comunicam persuasivamente com os outros. Essa formulação reforça seu caráter comunicativo e permite situá-la como prática presente em diferentes esferas da vida social, e não restrita aos discursos formais. A retórica se manifesta sempre que há disputa por adesão, tentativa de influência e ordenação estratégica da linguagem, aspecto que ajuda a explicar sua permanência histórica.

Bini e Sella (2023, p. 16) asseveram que a retórica permanece atual porque articula tradição e inovação. Para os autores, ela constitui um campo de estudos que continua a se reajustar ao presente. Tal permanência se explica porque a linguagem segue como instrumento decisivo de construção de sentidos, disputa de interpretações e intervenção na realidade social, questão que conduz às categorias clássicas do discurso persuasivo.

LOGOS, *ETHOS* E *PATHOS*: O DISCURSO COMO PRÁTICA DE CONSTRUÇÃO DE SENTIDO

Pensar o discurso como prática de construção de sentido exige considerar a articulação entre suas dimensões constitutivas. Na tradição retórica, Aristóteles estabelece três modos de persuasão que estruturam o discurso: *logos, ethos* e *pathos*. Tais elementos devem ser tomados como dimensões que atuam conjuntamente na produção de efeitos de sentido e na orientação do julgamento (Aristóteles, 2015, p. 62), o que requer exame mais detido de cada uma delas.

O *logos* diz respeito à organização interna do discurso, isto é, ao modo como os argumentos são construídos, encadeados e apresentados. Trata-se da dimensão relacionada à estrutura argumentativa, ao uso de exemplos, aos raciocínios e às relações de causa e efeito. Ainda assim, reduzi-lo à lógica formal seria insuficiente. Galinari (2014, p. 4) observa que o *logos* abrange a totalidade da construção discursiva, incluindo escolhas linguísticas, organização textual e estratégias de enunciação. Desse modo, o sentido decorre tanto do conteúdo quanto da forma de sua construção, aspecto que se articula à imagem do enunciador.

O *ethos,* por sua vez, refere-se à imagem que o orador constrói de si no discurso. Para Aristóteles (2015, p. 112), a credibilidade do enunciador constitui um dos elementos mais eficazes da persuasão, já que o público tende a confiar naqueles que demonstram prudência, virtude e boa intenção. Essa imagem, contudo, não antecede o discurso como dado fixo; ela é produzida por ele. Meyer (2007, p. 35) observa que o *ethos* corresponde àquele com quem o auditório se identifica, o que favorece a aceitação de suas posições, ligação que remete à dimensão afetiva da recepção.

O *pathos* se refere às emoções mobilizadas no auditório. Aristóteles (2015, p. 120) reconhece que os julgamentos sofrem influência dos estados emocionais, uma vez que as paixões alteram a maneira pela qual os fatos são percebidos. Nessa direção, o discurso afeta, desperta sentimentos e orienta disposições. As emoções surgem como componentes que participam da formação do julgamento, ponto retomado por estudos contemporâneos da análise retórica do discurso.

A tradição contemporânea amplia essa leitura ao questionar uma separação rígida entre essas três dimensões. Galinari (2014, p. 6) propõe que *logos, ethos* e *pathos* sejam tomados como aspectos interdependentes de um mesmo fenômeno discursivo. Segundo o autor, *ethos* e *pathos* não existem fora do *logos*, pois ambos se produzem na materialidade linguística. A imagem do orador e os efeitos emocionais decorrem, assim, das escolhas discursivas realizadas, o que permite pensar o discurso como articulação integrada de razão, imagem e afeto (Galinari, 2014, p. 6).

Sob essa perspectiva, todo discurso é, ao mesmo tempo, racional, ético e afetivo. Não há argumentação lógica, assim como não há emoção dissociada da linguagem. O que existe é uma articulação dinâmica entre essas dimensões, manifestada de forma integrada na produção dos sentidos. Figueiredo *et al.* (2017, p. 18) afirmam que as paixões influenciam o julgamento, fazendo com que os fatos sejam interpretados de maneira distinta conforme o estado emocional do sujeito, formulação que se relaciona à memória discursiva e à constituição do *ethos.*

Além disso, a análise do discurso precisa considerar que o *ethos* não se limita à figura individual do orador, podendo envolver construções simbólicas. No caso de figuras públicas, por exemplo, a imagem construída ao longo do tempo interfere na recepção do discurso e condiciona a forma como determinadas falas são interpretadas. O *ethos* resulta, nesse sentido, de uma combinação entre discurso atual e memória discursiva, combinação que também alcança a produção dos afetos.

O *pathos*, por sua vez, mostram os estudos de Figueiredo *et al*. (2020, p. 45), as paixões podem ser entendidas como efeitos discursivos, isto é, como construções que emergem da relação entre linguagem e contexto. A emoção, portanto, é produzida, orientada e intensificada por estratégias discursivas, aspecto decisivo para a leitura de discursos em circulação pública.

A articulação entre *logos, ethos* e *pathos* permite, assim, pensar o discurso como prática complexa de produção de sentido. O que está em jogo é a construção de determinada leitura da realidade. O discurso organiza fatos, seleciona elementos, constrói imagens e mobiliza afetos, orientando a forma como os acontecimentos são interpretados. Essa formulação se mostra pertinente quando se trata de discursos que circulam em ambientes midiáticos.

Em tais contextos, a construção do sentido não ocorre de forma linear, mas envolve recortes, reinterpretações e disputa de narrativas. *Logos, ethos* e *pathos* passam a operar em múltiplos níveis, atravessando diferentes modos de circulação discursiva, o que conduz à discussão sobre a retórica contemporânea e sobre a posição do auditório na argumentação.

RETÓRICA CONTEMPORÂNEA E DISCURSO SOCIAL: AUDITÓRIO NA ARGUMENTAÇÃO

Pensar a retórica no contexto contemporâneo exige deslocá-la de uma perspectiva para outra que considere sua inserção nas práticas sociais e comunicativas. Nesse prisma, ela deixa de ser vista

apenas como técnica discursiva e passa a ser entendida como atividade relacional, orientada à influência de atitudes, comportamentos e formas de interpretação. Conforme Mateus (2018, p. 15), a retórica constitui um processo comunicativo que se desenvolve na interação entre sujeitos e produz efeitos de persuasão em contextos concretos, formulação que reforça seu vínculo com a vida social.

Essa dimensão social implica reconhecer que o discurso atua em relação constante com os contextos em que circula. Bini e Sella (2023, p. 16) afirmam que a retórica permanece atual por sua capacidade de se reajustar às transformações sociais, articulando tradição e contemporaneidade. Nesse cenário, a linguagem participa da construção da realidade social, pois é por meio dela que os sujeitos organizam sentidos, disputam interpretações e produzem efeitos que ultrapassam o plano discursivo, questão que remete ao caráter problemático da argumentação.

A retórica contemporânea também alarga o entendimento sobre a argumentação ao destacar seu caráter problemático. Meyer (2018, p. 22) propõe que a argumentação seja pensada a partir das questões que a originam. Para o autor, todo discurso argumentativo surge da necessidade de lidar com uma problemática, cabendo à retórica gerir as respostas possíveis e negociar as distâncias entre os sujeitos envolvidos. Argumentar, nessa direção, situa-se diante de um problema e formular soluções suscetíveis de aceitação, o que introduz a noção de auditório.

Nesse contexto, o conceito de auditório ganha relevância como elemento da argumentação. Para Perelman e Olbrechts-Tyteca (2005, p. 33-34), toda argumentação se dirige a um auditório, entendido como o conjunto de indivíduos cuja adesão se busca obter. Os autores distinguem o auditório particular, composto por grupo específico, e o auditório universal, concebido como construção ideal que representa uma razão compartilhada. Tal formulação permite situar a recepção como parte do processo argumentativo.

Abreu (2010, p. 41) também colaborou para essa discussão ao definir o auditório como o conjunto de pessoas que se pretende convencer ou persuadir, podendo variar de um indivíduo a um grupo amplo e heterogêneo. Essa variação mostra que o discurso precisa ajustar-se às características do público, considerando valores, expectativas e formas de recepção. Argumentar implica, assim, antecipar reações possíveis e organizar o enunciado de modo a favorecer a adesão, exigência que se complexifica nas redes sociais.

No contexto contemporâneo, marcado pela presença das plataformas digitais, a noção de auditório se torna mais complexa. Os limites entre auditório particular e universal tornam-se difusos, já que discursos originalmente dirigidos a grupos específicos podem alcançar públicos amplos e heterogêneos em curto espaço de tempo. Essa expansão altera as condições de produção e circulação do discurso e exige estratégias ajustadas a múltiplas formas de recepção, o que também repercute na dinâmica entre visibilidade e engajamento.

Além disso, a lógica das plataformas digitais introduz novos elementos na relação entre discurso e auditório. Visibilidade, engajamento e circulação favorecem conteúdos que despertam reações imediatas, intensificando a dimensão emocional da argumentação. Nesse ambiente, a adesão

decorre da capacidade de gerar identificação, impacto e compartilhamento, traços que redefinem as condições de eficácia do discurso.

Dessa forma, a retórica contemporânea permite pensar o discurso como prática social situada, na qual a argumentação se desenvolve em meio a interações complexas, atravessadas por múltiplos contextos e modos de circulação. O auditório, nesse quadro, figura como instância integrante do processo discursivo, influenciando e sendo influenciado pelas estratégias argumentativas. Essa formulação prepara o deslocamento teórico necessário para a leitura do caso em análise.

A partir desse percurso, a retórica deixa de ser concebida como técnica exterior ao discurso e passa a ser tomada como racionalidade própria das práticas sociais de linguagem. A argumentação, nessa perspectiva, organiza razões, institui modos de ver, hierarquiza valores, constrói posições enunciativas e cria condições de adesão. *Logos*, *ethos* e *pathos*, portanto, não operam como categorias autônomas, mas como dimensões solidárias de um mesmo processo discursivo, no qual sentido, credibilidade e afeto se constituem reciprocamente. É nessa ótica teórica que o auditório pode ser situado como instância de recepção que condiciona, em alguma medida, a forma, a circulação e a eficácia dos enunciados, movimento que permite deslocar a análise do julgamento de Johnny Depp e Amber Heard do plano factual para o exame de sua materialidade discursiva e dos modos pelos quais certas narrativas se tornam plausíveis, certas imagens se estabilizam publicamente e certos afetos passam a orientar a interpretação social do acontecimento.

RESULTADOS

A análise das imagens públicas de Johnny Depp e Amber Heard exige situar o *ethos* como efeito produzido na enunciação. Na tradição aristotélica, o *ethos* se relaciona à credibilidade do orador, construída a partir de traços como prudência, virtude e boa intenção, decisivos para a adesão do público (Aristóteles, 2015, p. 112). Em contextos marcados pela midiatização, essa construção ultrapassa o espaço imediato da fala e se articula com memórias discursivas, imagens anteriores e modos intensificados de circulação.

No caso em análise, a imagem de Johnny Depp forma-se representações já sedimentadas no imaginário social (Netflix, 2023). Sua trajetória como ator, por meio de personagens como o capitão Jack Sparrow, contribuiu para a constituição de um *ethos* ligado à excentricidade, ao carisma e a uma rebeldia legitimada. Essa memória discursiva atravessa a recepção do julgamento e interfere na leitura de seus gestos, comportamentos e falas.

A presença de fãs caracterizados como personagens interpretados pelo ator, na porta do tribunal, explicita a sobreposição entre sujeito empírico e figura simbólica. Nessa situação, o discurso se produz nos planos verbal, visual e performático. A construção do *ethos* de Depp resulta, assim, da articulação entre sua atuação no tribunal, sua imagem pública anterior e os modos pelos quais essa imagem é retomada no espaço midiático. Como assinala Meyer (2007, p. 35), o *ethos* se vincula à identificação do auditório com o orador, circunstância que favorece a aceitação de suas posições.

Somam-se a isso elementos como vestimenta e postura corporal, que interferem na constituição dessa imagem. O uso recorrente de trajes formais durante o julgamento, conforme descrito no corpus, projeta uma imagem de seriedade e autocontrole, em contraste com a figura excêntrica associada a seus personagens. A combinação entre formalidade e memória simbólica incide sobre a credibilidade construída naquele contexto.

No caso de Amber Heard, a construção do *ethos* segue dinâmica distinta. Sua imagem pública, embora também vinculada à atuação como atriz, é atravessada por sua posição discursiva no caso, sobretudo ao se apresentar como figura associada à luta contra a violência doméstica. Essa posição mobiliza não só uma identidade individual, mas valores e representações sociais mais amplos, ligados a pautas de gênero e direitos das mulheres.

Entretanto, a análise do *corpus* indica que essa construção não se estabiliza de modo homogêneo. Diferentemente do que ocorre com Depp, cuja imagem encontra forte adesão no público presente e nas redes sociais, Heard enfrenta uma recepção marcada por resistência e contestação (Netflix, 2023). A ausência de apoio visível na porta do tribunal, em contraste com a presença massiva de fãs do ator, mostra que o *ethos* depende das condições de recepção e das disputas discursivas em que se insere.

Essa diferença mostra que a credibilidade constitui resultado de um processo de negociação discursiva. Como indica Galinari (2014, p. 6), o *ethos* não existe fora do discurso, sendo produzido por escolhas linguísticas, visuais e performáticas que configuram a enunciação. No caso analisado, tanto Depp quanto Heard constroem suas imagens por meio de estratégias discursivas, mas os efeitos produzidos se diferenciam conforme a circulação desses discursos e as formas de identificação do público.

Outro ponto importante diz respeito à dimensão performática do julgamento. A entrada de Depp no tribunal, descrita como semelhante à de um evento de grande visibilidade, aproxima o espaço jurídico de uma cena pública na qual exposição e recepção passam a integrar a produção do sentido (Netflix, 2023). O tribunal deixa, assim, de operar apenas como espaço técnico e passa a funcionar como palco discursivo, no qual a imagem dos sujeitos é continuamente produzida, observada e reinterpretada.

A análise do *ethos* mostra, portanto, que a construção da credibilidade envolve articulação entre linguagem, imagem, memória e circulação. Essa dinâmica conduz ao exame da dimensão narrativa do julgamento.

Já a análise do *logos* no julgamento de Johnny Depp e Amber Heard exige considerar que a dimensão lógica do discurso não se reduz à apresentação de provas ou à mera exposição de fatos. O ponto decisivo está na organização narrativa por meio da qual esses elementos são estruturados e tornam-se plausíveis. Na tradição retórica, o *logos* corresponde à construção argumentativa, isto é, ao modo como os enunciados são encadeados para sustentar determinada tese. Essa construção opera no domínio do verossímil (Aristóteles, 2015, p. 62).

No contexto jurídico, essa característica se torna ainda mais perceptível. A decisão decorre do modo como esses fatos são apresentados, interpretados e articulados em uma narrativa coerente. Como destacam Perelman e Olbrechts-Tyteca (2005, p. 5), a argumentação se orienta à produção de adesão, o que implica ordenar os elementos disponíveis de modo a torná-los aceitáveis para quem julga. Nessa direção, o *logos* jurídico é argumentativo.

No caso analisado, observam-se duas narrativas em concorrência. De um lado, a equipe de Johnny Depp constrói uma narrativa centrada na difamação e no prejuízo à reputação, buscando demonstrar que o artigo publicado por Amber Heard produziu efeitos concretos em sua carreira. De outro, a narrativa associada à atriz se apoia na construção de sua imagem como vítima de violência doméstica, articulando sua posição discursiva a valores sociais ligados à proteção de direitos.

Essas narrativas se diferenciam pela forma como organizam seus elementos. O uso de depoimentos, mensagens de texto, áudios e testemunhos não garante, por si só, a verdade do que se afirma; tais materiais integram um processo de seleção e encadeamento voltado à produção de coerência interna. Como aponta Nunes (2015, p. 16), a argumentação opera com premissas discutíveis, e sua força depende da capacidade de apresentar-se como aceitável em determinado contexto.

A noção de verossimilhança torna-se, assim, decisiva. Trata-se de construir uma narrativa que pareça mais consistente, coerente e compatível com certas expectativas de interpretação. Nesse sentido, o *logos* atua na organização do sentido, estabelecendo relações entre os elementos apresentados e orientando a leitura dos acontecimentos.

Outro ponto importante diz respeito à seleção discursiva. Nenhuma narrativa apresenta a totalidade dos fatos, mas apenas aqueles tomados como pertinentes à sustentação de uma tese. Esse processo envolve escolhas, omissões e hierarquizações que interferem no modo como o caso é lido. A organização do discurso, portanto, se vincula a estratégias argumentativas que fortalecem determinada versão em detrimento de outras.

No julgamento em questão, essa dinâmica se intensifica em razão da própria natureza do processo, que envolve apuração de fatos e disputa por reconhecimento público. A apresentação das provas ocorre em contexto de alta visibilidade, no qual cada elemento pode ser reinterpretado fora do ambiente jurídico. Isso significa que o *logos* atua em sua circulação posterior, sendo continuamente reconfigurado.

Além disso, a construção narrativa do caso mostra que a coerência interna de uma versão depende da articulação entre diferentes tipos de argumentos. Testemunhos, evidências materiais e interpretações são reunidos em um mesmo encadeamento discursivo, formando uma estrutura orientada à sustentação de determinada leitura dos fatos. Essa dinâmica conduz à dimensão afetiva da recepção.

Por outro lado, a análise do *pathos* no julgamento de Johnny Depp e Amber Heard permite observar que a dimensão emocional atua como componente constitutivo do processo de produção de sentido. Na tradição retórica, Aristóteles (2015, p. 120) já reconhecia que as paixões influenciam o

julgamento, uma vez que os estados emocionais alteram a forma como os fatos são percebidos e avaliados. Nessa direção, o discurso afeta, mobiliza e orienta disposições.

No caso analisado, essa dimensão se intensifica em razão da circulação do julgamento em ambientes digitais. A transmissão ao vivo, somada à difusão de recortes em redes sociais, produziu um espaço discursivo expandido, no qual falas, expressões faciais, gestos e reações passaram a ser continuamente reinterpretados. O julgamento ultrapassou o espaço do tribunal e passou a ser acompanhado por milhões de pessoas, configurando um fenômeno midiático de alcance global.

Essa amplificação favorece a mobilização das emoções em escala coletiva. Comentários, memes, vídeos curtos e edições de trechos do julgamento funcionam como dispositivos de intensificação do *pathos*, simplificando narrativas complexas e direcionando interpretações. Como apontam Figueiredo, Ramírez Vidal e Ferreira (2017, p. 18), as paixões influenciam o julgamento, fazendo com que os fatos sejam percebidos de forma distinta conforme o estado emocional do sujeito. No ambiente digital, essa dinâmica privilegia a circulação discursiva por intermédio dos conteúdos capazes de gerar impacto imediato.

Além disso, a lógica das plataformas digitais contribui à formação de leituras polarizadas. O caso foi marcado por uma divisão simbólica entre posicionamentos opostos, sintetizados em expressões como "time Depp" e "time Amber". Tal polarização mostra que a recepção do discurso não se dá de forma neutra, contudo é orientada por processos de identificação, pertencimento e alinhamento afetivo.

Outro aspecto importante está na rapidez com que os julgamentos são produzidos e disseminados. Diferentemente do espaço jurídico, no qual há tempo próprio para a análise das provas e dos argumentos, o ambiente digital favorece respostas imediatas, muitas vezes desvinculadas de exame mais detido dos fatos. Esse deslocamento altera as condições de produção do sentido, haja vista que a adesão passa a ser orientada só pela intensidade emocional.

A circulação discursiva também implica reconfiguração dos sentidos. Ao serem recortados e compartilhados, trechos do julgamento deixam de pertencer ao contexto original e passam a integrar novas cadeias interpretativas. Galinari (2014, p. 6) afirma que os efeitos de *ethos* e *pathos* se produzem na materialidade do discurso, o que significa que alterações na forma de apresentação podem gerar novos sentidos. No caso em questão, a edição e a circulação de conteúdos contribuem para reforçar determinadas leituras e enfraquecer outras.

A exposição contínua, a presença de público, a cobertura midiática e a participação ativa das redes sociais aproximam o processo jurídico de um evento performático, no qual a construção do sentido se dá em múltiplos níveis. A própria chegada dos envolvidos ao tribunal, acompanhada por fãs e cobertura intensa, reforça essa dimensão espetacular.

Essa transformação atravessa a dimensão jurídica do processo, bem como o julgamento permanece como espaço de decisão legal, embora passe a coexistir com um julgamento social, no qual credibilidade, identificação e emoção orientam a recepção.

DISCUSSÃO

A análise desenvolvida permite retomar o objetivo formulado na introdução: examinar, no campo da Análise do Discurso, como *logos*, *ethos* e *pathos* se articulam na construção das imagens públicas de Johnny Depp e Amber Heard, considerando o deslocamento do julgamento do espaço jurídico para uma cena midiática expandida. O caso não se apresenta apenas como disputa judicial em torno da difamação, mas como acontecimento discursivo no qual diferentes regimes de sentido passam a coexistir: o técnico-processual, o midiático e o passional das redes sociais.

A hipótese formulada, segundo a qual a transmissão do julgamento funcionou como estratégia discursiva de gestão de imagem e de persuasão social, encontra sustentação na análise realizada. A exposição pública do processo reconfigurou a própria natureza da disputa. O julgamento passou a operar em duas instâncias simultâneas: a institucional, vinculada ao tribunal, e a simbólica, produzida pela circulação social dos discursos. Nesse segundo plano, a disputa já dizia respeito à estabilização de imagens críveis, à aceitação de narrativas verossímeis e à orientação afetiva da interpretação pública do caso.

No plano do *ethos*, observou-se que a credibilidade dos sujeitos não decorreu das falas prestadas em juízo. Ela foi atravessada por memórias discursivas anteriores, por imagens públicas já estabilizadas e por associações simbólicas ativadas durante a circulação do julgamento. A figura de Johnny Depp foi beneficiada por um *ethos* prévio, construído ao longo de sua trajetória artística e reforçado por sua associação com personagens populares, Jack Sparrow. Esse repertório anterior funcionou como matriz interpretativa para a recepção de sua presença no tribunal. Amber Heard, por sua vez, ocupou posição discursiva mais instável, pois sua imagem foi tensionada entre a condição de atriz, a posição de mulher que se apresentava como vítima de violência doméstica e a intensa contestação pública que sofreu nas redes.

Esse contraste indica que o *ethos* constitui efeito de construção discursiva. Como assinala Aristóteles (2015, p. 112), a confiança no orador figura entre os meios decisivos de persuasão. Em contexto midiatizado, porém, essa confiança deixa de ser produzida apenas no discurso imediato e passa a depender também da memória pública, das imagens já disponíveis e dos modos de circulação que reforçam ou enfraquecem certas representações. Nesse ponto, a análise confirma a perspectiva de Galinari (2014, p. 257-258), para quem *logo*, *ethos*, e *pathos* formam dimensões interdependentes de um mesmo processo discursivo.

No plano do *logos*, a disputa se estruturou como confronto entre narrativas concorrentes. Cada parte organizou fatos, provas, testemunhos e documentos de modo a produzir uma versão plausível do ocorrido. Essa dinâmica confirma a formulação segundo a qual a argumentação opera no campo do verossímil e do aceitável, e não da demonstração necessária. Perelman e Olbrechts-Tyteca (2005, p. 5) afirmam que a argumentação se orienta a provocar ou aumentar a adesão às teses apresentadas. No julgamento analisado, essa adesão dependia da capacidade de ordenar os acontecimentos em narrativa inteligível, coerente e aceitável.

Assim, o *logos* jurídico não se reduz à apresentação de provas. Ele envolve seleção, hierarquização e encadeamento dos elementos probatórios em forma narrativa capaz de sustentar determinada interpretação. O fato jurídico, nesse contexto, não aparece de maneira bruta ou transparente; ele é discursivamente construído, enquadrado e apresentado segundo uma lógica argumentativa específica. Por isso, a análise do caso exige atenção ao modo como elas foram inseridas em uma economia discursiva de credibilidade, causalidade e responsabilização.

No plano do *pathos,* a midiatização do julgamento produziu efeito decisivo. A transmissão e a circulação digital intensificaram a dimensão emocional do caso, deslocando a recepção dos discursos para ambiente marcado por adesões rápidas, polarização e identificação afetiva. As redes sociais transformaram fragmentos do julgamento em unidades de circulação autônoma: expressões faciais, respostas breves, gestos, silêncios e trechos de depoimentos passaram a funcionar como signos interpretáveis fora de seu contexto processual. Com isso, o julgamento social foi sendo produzido por argumentos e por afetos compartilhados.

Esse processo confirma a relevância das paixões na constituição do julgamento. A tradição aristotélica já reconhecia que as paixões modificam a forma como os fatos são percebidos (Aristóteles, 2015, p. 120). A contribuição contemporânea dos estudos sobre as paixões reforça essa leitura ao mostrar que os afetos produzidos em sua própria materialidade e circulação (Figueiredo; Ramírez Vidal; Ferreira, 2017, p. 18). No caso Depp e Heard, o *pathos* não acompanhou a argumentação de modo lateral; ele passou a condicionar a recepção pública das narrativas.

A presença do auditório, embora secundária neste artigo, torna-se relevante nesse ponto. O julgamento não se dirigiu apenas aos jurados e à juíza. Com a transmissão, constituiu-se uma recepção ampliada, heterogênea e instável, formada por espectadores, fãs, comentaristas, produtores de conteúdo e usuários de redes sociais. Essa multiplicação de destinatários altera a circulação do discurso. Como afirmam Perelman e Olbrechts-Tyteca (2005, p. 21), toda argumentação se constrói em função daqueles cuja adesão se pretende obter. No caso analisado, essa adesão não se restringiu ao plano jurídico, pois envolveu também a disputa pela legitimidade pública das imagens dos envolvidos.

A discussão permite, assim, observar que a transmissão do julgamento não funcionou como elemento neutro. Ela interferiu nas condições de circulação do discurso e favoreceu sua transformação em espetáculo social. Tal espetacularização deve como reorganização discursiva do acontecimento. O processo judicial passou a ser consumido, comentado e interpretado como narrativa pública, na qual os envolvidos foram posicionados como personagens, suas falas como cenas e seus gestos como indícios de verdade ou falsidade.

Desse modo, o caso explicita uma tensão característica da contemporaneidade: a passagem do julgamento institucional para o julgamento discursivo expandido. A decisão jurídica permaneceu vinculada às regras processuais, mas sua recepção social foi atravessada por critérios distintos, como identificação, carisma, repulsa, empatia e indignação. Essa tensão mostra que, em contextos midiatizados, a verdade jurídica convive com disputas de sentido produzidas fora do tribunal, nas quais *logos*, *ethos* e *pathos* se reorganizam continuamente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O caso Johnny Depp e Amber Heard mostra que, na contemporaneidade, certos julgamentos já não se encerram nos limites institucionais do tribunal. Quando submetido à exposição midiática e à circulação digital, o processo judicial passa a integrar uma rede mais ampla de produção de sentidos, na qual a decisão legal convive com disputas públicas em torno de credibilidade, reconhecimento e pertencimento.

A análise realizada permite afirmar que a força discursiva do caso esteve menos na apresentação dos fatos em si do que nos modos de narrá-los, visualizá-los, recortá-los e afetivamente incorporá-los na recepção pública. A midiatização deslocou o julgamento para uma cena expandida, na qual a linguagem jurídica passou a ser atravessada por lógicas de visibilidade, performance e adesão emocional.

Nesse quadro, *logos*, *ethos* e *pathos* apareceram de forma articulada. A narrativa dos fatos, a constituição das imagens públicas e a mobilização das paixões integraram o mesmo processo discursivo. O que se observou foi a formação de um acontecimento em que a verdade processual passou a disputar espaço com formas partilhadas de crença, identificação e julgamento.

À luz do problema de pesquisa proposto, conclui-se que a transmissão e a circulação midiática do julgamento contribuíram decisivamente à construção discursiva das imagens públicas de Johnny Depp e Amber Heard. Os objetivos do artigo foram alcançados, na medida em que a análise permitiu examinar a organização narrativa do caso, a constituição do *ethos* dos envolvidos e a incidência do *pathos* na recepção pública. Do mesmo modo, a hipótese formulada foi confirmada, pois a exposição do julgamento operou como instância de reconstrução de imagem e de persuasão em escala social.

Desse modo, a relevância do caso para a Análise do Discurso está em mostrar como o discurso jurídico, quando reconfigurado pela mídia e pelas redes sociais, passa a produzir efeitos que excedem sua finalidade institucional. O julgamento deixa de ser um procedimento decisório e passa a circular como objeto simbólico, no qual sujeitos são reposicionados, narrativas ganham estabilidade pública e afetos coletivos interferem na produção social do sentido.

Como desdobramento, o estudo sugere a pertinência de pesquisas futuras voltadas à comparação entre diferentes julgamentos midiáticos, bem como à investigação das formas pelas quais plataformas digitais condicionam a circulação, a recepção e a legitimação de discursos jurídicos em contextos de alta visibilidade.

REFERÊNCIAS

ABREU, Antônio Suárez. **A arte de argumentar:** gerenciando razão e emoção. 13. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2010.

ARISTÓTELES. **Retórica.** Tradução de Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2015.

BINI, Renan Paulo; SELLA, Aparecida Feola. **Retórica e ensino:** estratégias de transposição teórica. São Carlos: Pedro & João Editores, 2023.

FIGUEIREDO, Maria Flávia; RAMÍREZ VIDAL, Gerardo; FERREIRA, Luiz Antonio (org.). **Paixões aristotélicas:** linguística do texto e do discurso. Franca, SP: Unifran, 2017.

FIGUEIREDO, Maria Flávia *et al.* (org.). Trajetória das paixões: uma retórica da alma. Franca: Unifran, 2020.

GALINARI, Melliandro Mendes. **Logos, ethos e pathos:** três lados da mesma moeda. Alfa: Revista de Linguística, São Paulo, v. 58, n. 2, p. 255-274, 2014.

MATEUS, Samuel. **Introdução à retórica no século XXI.** Coimbra: Almedina, 2018.

MEYER, Michel. Como repensar a relação entre a retórica e a argumentação? In: GRÁCIO, Rui Alexandre; OLÍMPIO-FERREIRA, Moisés (org.). **Contingência, incerteza e prudência:** caminhos da retórica e da argumentação. Coimbra: Grácio Editor, 2018.

NETFLIX. **Johnny Depp x Amber Heard.** 2023. Disponível em: https://share.google/mJgpmy3vtvnbs2yvP. Acesso em: 6 maio 2026

NUNES, Álvaro. **Argumentação e retórica**. 2015.

PERELMAN, Chaïm; OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. **Tratado da argumentação**: a nova retórica. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

SILVA, Christiani Margareth de Menezes e. **A retórica como arte**: Aristóteles. Revista Ideação, n. 34, p. 123-138, 2016.

NOTÍCIAS EM FOCO: PROPOSTAS DE PRODUÇÃO DE TEXTO LÚDICAS E CRIATIVAS

Nickolas Marques de Andrade
Valéria Bussola Martins

> Em educação, teoria e prática caminham juntas num processo de retroalimentação constante. Refletir sobre a própria ação pedagógica para atualizá-la, reinventá-la, é premissa para a atuação de todo professor que pretenda ser competente (Vasconcelos, 2012, p. 116).

INTRODUÇÃO

O gênero textual notícia há muito tempo faz parte dos objetos de conhecimento estudados em ambiente escolar. Contudo, nem sempre a abordagem por meio da qual o gênero em questão é trabalhado atinge todas as nuances em busca da compreensão profunda de um texto jornalístico desse tipo.

Notícias são publicadas diariamente. Com regularidade, as pessoas consideram que esse gênero textual é um dos mais fáceis de ser produzido no mercado jornalístico pelo fato de representar um texto, normalmente, curto e objetivo. Todavia, nem sempre ele é tão objetivo quanto se pensa.

O docente que ministra o componente curricular Língua Portuguesa e que é consciente dessas questões necessita abordar tais reflexões nas aulas de redação em que trabalhará o gênero notícia e, evidentemente, uma aula nunca será suficiente para tratar de tantos aspectos. É a partir desta realidade que surgiu o presente estudo cujo problema de pesquisa é: quais são as estratégias que o professor de Língua Portuguesa pode utilizar para propor uma atividade com o gênero textual notícia que seja útil para o desenvolvimento da escrita do aluno e marcante para a sua formação cidadã?

A hipótese inicial é a de que o educador pode ultrapassar a simples identificação de elementos estruturais da notícia e promover uma leitura crítica em busca de argumentação sobre os assuntos presentes no texto jornalístico. A segunda hipótese é de que o professor pode promover caminhos a partir dos quais os estudantes produzirão textos de maneira verdadeiramente autoral, trazendo, também, elementos do seu próprio contexto de vida para as notícias. A terceira hipótese é que o mestre pode viabilizar caminhos para que as notícias produzidas por seus alunos sejam publicadas para que recebam impressões de leitores variados.

Este estudo se justifica em função de sua relevância na vida da população de forma geral. O leitor crítico de matérias jornalísticas compreende que a linguagem utilizada não é neutra e que toda notícia carrega escolhas ideológicas e sociais.

O objetivo principal desta pesquisa foi identificar percursos didático-metodológicos que todo professor de Língua Portuguesa pode utilizar para levar seus educandos a compreenderem o gênero notícia com profundidade e a desenvolverem a escrita desse tipo de texto com criatividade, mas também com criticidade.

Foram objetivos secundários: refletir sobre a transformação de práticas tradicionais de ensino de produção de texto para práticas progressistas; encontrar caminhos para que os aprendizes se tornassem produtores de conteúdo.

Em termos metodológicos, quanto aos objetivos, esta pesquisa, que possui grande familiaridade com o problema em estudo, é exploratória. Quanto à abordagem, caracteriza-se como qualitativa, de natureza aplicada, já que visa a refletir sobre práticas pedagógicas voltadas para o

ensino do objeto de conhecimento notícia e propor possibilidades didáticas para o contexto escolar. Quanto aos procedimentos, partiu-se de discussões teóricas sobre o ensino de português, sobre leitura crítica e sobre produção textual para depois, por meio de uma pesquisa-ação, analisar duas experiências desenvolvidas em sala de aula na Educação Básica.

Dessa maneira, este trabalho traz ao leitor dois relatos de experiências que tinham como meta a produção do gênero textual notícia de maneira assertiva e funcional para a vida cidadã dos discentes. A primeira experiência envolveu a elaboração de notícias inéditas para que os alunos desenvolvessem, principalmente, a criatividade e a habilidade de esperançar sobre o futuro. A segunda experiência, calcada no desenvolvimento da criatividade e da criticidade, narra a produção de notícias inéditas cujos títulos foram, inicialmente, gerados por um recurso de Inteligência Artificial, o ChatGPT.

Por fim, pondera-se sobre a necessidade de se repensar a ideologia e a forma de execução das produções de textos solicitadas aos estudantes. Espera-se oferecer possibilidades de caminhos didático-metodológicos mais atrativos e de acordo com o que prega a Base Nacional Comum Curricular (BNCC) (Brasil, 2017).

DO ENSINO TRADICIONAL AO PROGRESSITA: POR AULAS DE REDAÇÃO MAIS LIVRES

Os jesuítas, liderados por Padre Manuel da Nóbrega, chegaram em 1549 ao Brasil. Por intermédio de práticas educativas e da ação missionária, eles tinham como objetivo levar a fé católica aos povos das terras colonizadas pelo povo português:

> [...] seria mais fácil submeter o índio, conquistando suas terras, se os portugueses aqui se apresentassem em nome de Deus, abençoados pela Igreja. Dessa forma, a realeza e a Igreja aliaram-se na conquista do Novo Mundo, para alcançar de forma mais eficiente seus objetivos: a realeza procurava facilitar o trabalho missionário da Igreja e esta, na medida em que procurava converter os índios aos costumes europeus e a religião católica, favorecia o trabalho colonizador da Coroa Portuguesa (Piletti; Piletti, 2010, p. 134-135).

Nesse contexto, a educação representava o "conjunto das práticas, das técnicas, dos símbolos e dos valores que se devem transmitir às novas gerações para garantir a reprodução de um estado de coexistência social" (Bosi, 1992, p. 16). Utilizando-se de um trabalho educativo, os jesuítas buscavam alfabetizar, ensinar a gramática e hábitos e costumes dos portugueses, porém, também auxiliavam na colonização, nada amigável. Buscava-se, assim, "tomar conta das crianças, cuidar delas, discipliná-las, ensinar-lhes comportamentos, conhecimentos e modos de operar" (Saviani, 2008, p. 27). Levar o educando a pensar por si só, evidentemente, não era prioridade. Muito pelo contrário, alguns achavam tal prática perigosa e, por isso, condenavam-na firmemente.

Passaram-se dois séculos e, em 1759, Sebastião José de Carvalho, o famoso Marquês de Pombal, decidiu controlar e centralizar a administração do país de forma mais eficiente. Devido a isso, ele entrou em um embate com os jesuítas e acabou com suas escolas.

Logo depois, foram criadas as aulas régias: de Grego, de Latim e de Retórica. Pombal tinha um plano: "criar a escola útil aos fins do Estado e, nesse sentido, ao invés de preconizarem uma política de difusão intensa e extensa do trabalho escolar, pretenderam os homens de Pombal organizar a escola

que, antes de servir aos interesses da fé, servisse aos imperativos da Coroa" (Carvalho, 1978, p. 139). As mudanças propostas "tinham como objetivo criar a escola útil aos fins do Estado em substituição àquela que servia aos interesses eclesiásticos" (Saviani, 2008, p. 107). Apesar da mudança, é fácil perceber que o viés educacional havia ficado em segundo plano mais uma vez.

Em 1772, foi criado um imposto para o ensino. Aulas de ler e de escrever, de gramática latina, de Retórica, de Língua Grega e de filosofia foram retomadas. Além disso, como Pombal almejava a modernização de Portugal, foram inseridos, também, a Aula do Comércio (destinada à burguesia mercantil) e o Colégio dos Nobres (dirigido à nobreza togada).

Em 1777, Dom José I morreu, sua filha, Dona Maria I, subiu ao trono e demitiu Pombal. Ela engavetou os projetos do marquês e propiciou o retorno dos jesuítas ao cenário educacional, medida que "reduziu proporcionalmente os custos com o magistério" (Saviani, 2008, p. 107). Não importavam, portanto, as questões pedagógicas. A política parecia ser mais importante do que a continuidade dos processos educativos.

Quinze anos depois, Dona Maria I apresentou sinais de loucura e assumiu a regência seu filho, príncipe Dom João. Na sequência, ocorreu a vinda da Família Real Portuguesa para o Brasil, em 1808; a Proclamação da Independência, em 1822; a publicação da Lei de 20 de outubro de 1823 - que, entre outros assuntos, abria caminho à iniciativa privada, ao permitir que qualquer cidadão abrisse uma escola independentemente de exame ou licença -; e a promulgação da 1ª. Constituição brasileira, em 1824.

Basicamente, nessa época, a grande meta do Império, principalmente devido à vinda da Família Real, era criar a escola útil aos fins do Estado, característica também da fase pombalina. Mais uma vez, a educação não era para o aluno, nem tinha como meta desenvolver a autonomia intelectual do educando.

Façamos agora um exercício. Muitos anos passaram. Estamos em 2026. O que mudou? Quantos de nós já não fomos obrigados a escrever textos com ideias que sabíamos que os professores gostariam de ler? Ou seja, quantos de nós apenas reproduzimos ideias em nossos textos? Quantos de nós não passamos pela experiência de interpretar um texto da forma que sabíamos que o docente considerava a mais correta?

É mais do que sabido que ensinar o aluno a ler, compreender, interpretar e produzir textos com autonomia e voz autoral é imprescindível. Todavia, é recorrente nos depararmos com estudantes que terminam os anos finais do Ensino Fundamental sem ter essas quatro habilidades desenvolvidas. É grande, inclusive, o número de brasileiros que nem mesmo conseguem ler textos com facilidade. Dados de uma pesquisa realizada pela Ação Educativa, associação civil sem fins lucrativos, mostram que:

> Três em cada 10 brasileiros com idade entre 15 e 64 anos não sabem ler e escrever ou sabem muito pouco a ponto de não conseguir compreender pequenas frases ou identificar números. São os chamados analfabetos funcionais. O grupo corresponde a 29% da população, o mesmo percentual de 2018 (Agência Brasil, 2025, *on-line*).

Mudar essa realidade é emergencial. Mas como? Em primeiro lugar, é fácil compreender que muitos discentes se sentem desmotivados pelo fato de seus textos, constantemente, serem lidos por apenas uma pessoa: o professor de Língua Portuguesa.

Naturalmente, todo professor de Português pode pedir aos educandos para que ocorra troca de textos entre os colegas. Entretanto, pensando na realidade da educação pública, principalmente, levando-se em consideração a quantidade média de alunos por turma, 35 a 45 estudantes, tal prática torna-se difícil.

De maneira geral, os textos produzidos na escola ficam restritos a um número ínfimo de pessoas. Se uma quantidade maior de indivíduos pudesse ler os textos produzidos, talvez, os aprendizes se sentiriam mais motivados para produzir material verdadeiro para a sociedade da qual fazem parte. Afinal, qual é a valia de escrever uma redação que só o docente lerá?

Em segundo lugar, esses alunos também poderiam ganhar experiência e maior prática no processo de planejamento, organização e escrita dos textos, habilidade indispensável para qualquer cidadão viver de maneira autônoma na sociedade. Saber escrever não é luxo. É necessidade.

Em terceiro lugar, pautando-se em um dos princípios básicos da BNCC (Brasil, 2017) - levar nosso educando a viver melhor em sociedade - seria muito mais significativo para os estudantes se eles pudessem produzir e dividir textos com pessoas que poderiam interagir com suas ideias e reflexões. Isso representaria dar voz ao alunado.

Nesse contexto, embora muitos educadores digam que os discentes só usem as mídias sociais como forma de entretenimento, esse ambiente virtual poderia funcionar como ferramenta para que os textos produzidos pelos alunos gerassem troca de informações entre os usuários.

Foi a partir desse cenário que surgiu a primeira ideia descrita neste texto e que será detalhada a seguir.

DESEJOS EM FORMA DE NOTÍCIAS

A primeira proposta almejava criar um mecanismo coletivo para publicar textos jornalísticos produzidos na aula de Língua Portuguesa, propiciando discussões, permitindo desabafos e questionamentos e dividindo boas notícias.

> Para que os cidadãos possam assumir o papel de atores críticos, situados, têm de desenvolver a grande competência da compreensão que assenta na capacidade de escutar, de observar e de pensar, mas também na capacidade de utilizar as várias linguagens que permitem ao ser humano estabelecer com os outros e com o mundo mecanismos de interação e de intercompreensão (Alarcão, 1996, p. 25).

Surgiu, assim, a ideia de usar as mídias sociais mais utilizadas no momento como plataforma de veiculação de textos produzidos nas aulas de produção textual. Para tanto, depois de trabalhado o gênero textual notícia (características, estrutura, linguagem e funcionalidade), foi pedido que os estudantes do 8º. ano de uma escola estadual de São Paulo redigissem notícias inéditas que gostariam de publicar. Para não induzir os jovens a escreverem em função de uma temática pré-determinada pelo

professor - prática, infelizmente, muito recorrente na Educação Básica - nenhum assunto foi escolhido previamente nem foi dado como exemplo. Assim, os alunos tiveram total liberdade de criação.

Produzidos, revisados pelos próprios educandos e finalizados os textos, os discentes entregaram as notícias inéditas produzidas. Foi feita a correção das notícias e solicitou-se, dependendo de cada texto, ajustes em relação à norma padrão do português ou em relação ao conteúdo desenvolvido ao longo do texto. Posteriormente, após a reescrita de todas as notícias, as produções foram reenviadas para à professora que passou a publicar uma notícia por dia em suas mídias sociais.

No primeiro dia de postagem, a docente optou por explicar aqueles *posts*. Os textos não eram *fake news*. Eles faziam parte de um projeto das aulas de produção textual. Postou, então, em seu perfil pessoal o seguinte texto: "Em um período em que muitas pessoas só se agridem no dia a dia, nas ruas e aqui no Instagram, decidi fazer diferente. No início do semestre, solicitei aos meus alunos que escrevessem em apenas um parágrafo a notícia que eles sempre quiseram dar. O resultado foi delicioso e, em muitos casos, um banho de esperança que veio da mente de jovens que estão cheios de vontade de mudar o mundo. A cada dia, vou postar uma dessas notícias para vocês, ok? Aproveitem!".

No período em que o projeto ocorreu, as mídias passaram a ser usadas como armas por muita gente. Ofensas gratuitas eram vistas. Pessoas se ofendiam por qualquer discordância e por qualquer assunto. O projeto também viu, nesse desalinho social, uma possibilidade de direcionar a mente das pessoas para outras questões.

Os resultados obtidos foram notáveis e vários usuários diziam que procuravam o perfil da professora para encontrar as notícias criadas pelos alunos da docente, já que a maioria propiciava uma nova atmosfera à internet, ambiente que, de forma geral, como exposto anteriormente, nem sempre é saudável.

Foi considerável, ainda, o número de usuários que classificava o projeto como criativo e que, e o mais importante, aflorava a criatividade dos alunos. Eram frequentes, também, mensagens cujo conteúdo evidenciava que havia torcida para que as notícias se tornassem reais.

Como temáticas abordadas nas notícias redigidas pelos alunos, seguem algumas: ampliação da pena em caso de feminicídio; criação de uma vacina para a depressão; cura do câncer; cura do diabetes; desenvolvimento de um chocolate que ajudava no emagrecimento; perda de 3 pontos para times de futebol que se envolverem em casos de racismo; recreio com camas nas escolas; Netflix no intervalo nas escolas; fim da guerra entre Ucrânia e Rússia; fim da fome no mundo; *show* da Beyoncé na Avenida Paulista; vitória do Brasil na Copa do Mundo de Futebol. Seguem duas notícias na íntegra.

Notícia 1

FEMINICÍDIO NUNCA MAIS

O Brasil é o primeiro país a ampliar de maneira pesada a pena.

No dia de ontem, um feito histórico ocorreu. O Congresso Nacional aprovou a ampliação da pena para crimes de feminicídio no Brasil. A nova legislação aumenta para 80 anos o tempo de prisão sem direito a redução de pena. Até 2025, a pena era de 20 a 40 anos com redução de pena em casos de bom comportamento na prisão. A ampliação do

tempo de prisão veio do crescente número de mulheres que perdem suas vidas muitas vezes só por existirem e optarem por não mais conviver com um agressor.

A medida foi defendida por várias entidades de proteção à mulher. Outra novidade envolve a ampliação da pena nos casos em que os assassinos cometem os crimes na presença de filhos ou quando a mulher está grávida.

Estudiosos da área afirmam que as mudanças podem ajudar na redução dos casos de feminicídio, embora nosso desejo seja, na verdade, o fim dele. As entidades de proteção à mulher também evidenciam que é fundamental que desde cedo os homens sejam educados a compreender que nenhum deles é dono de nenhuma mulher.

Notícia 2

BEYONCÉ NA PAULISTA

Com 3 milhões de pessoas, a cantora pop *enlouqueceu o público.*

Quem acha que só o Rio de Janeiro tem show *de diva* pop *está enganado. O Rio teve Lady Gaga. São Paulo teve Beyoncé. No último sábado, a cantora invadiu a avenida mais charmosa de São Paulo e fez os fãs chorarem de emoção.*

O palco montado no meio da Avenida Paulista movimentou a noite e fez milhares de fãs cantarem e, é claro, reproduzirem as famosas coreografias de Beyoncé. Teve de tudo: músicas dos álbuns mais recentes e hits *como* Single Ladies *e* Crazy in love.

A única reclamação do público envolveu o espaço VIP *criado logo após o palco. Em função do tamanho dessa área* VIP, *o povão não conseguiu ficar tão perto da* Queen B. *Espera-se que nos próximos* shows *os organizadores se lembrem de quem realmente precisa ter acesso aos artistas.*

Duas das notícias mais curtidas e comentadas envolviam a cura da depressão e a descoberta de uma vacina que combate o câncer. É considerável o número de indivíduos que sofrem direta ou indiretamente com essas doenças. Muito sofrimento poderia ser evitado se as notícias fossem reais.

Fato curioso é que, em um primeiro momento, alguns alunos tiveram receio e vergonha de enviar suas notícias à professora para publicação. Talvez o medo maior fosse dos comentários que os usuários pudessem deixar nas publicações.

A mediação da professora foi, então, de suma importância, pois ela refletiu com os estudantes sobre a vida de criadores de conteúdo e a frequente exposição desse profissional em função de textos que quase diariamente são publicados, ou da aparição nas mídias. Porém, a docente não deixou de frisar a responsabilidade que todo cidadão precisa assumir ao publicar textos na internet.

Conforme eles eram postados e eram bem recebidos pelos usuários, outros discentes se animavam a enviar suas produções e solicitar a publicação. Isso demonstra que, mesmo com as Tecnologias Digitais da Informação e da Comunicação (TDIC), a figura do professor como guia, como orientador, continua primordial na cena pedagógica.

Os alunos passaram a ser protagonistas da própria escrita, indivíduos autônomos que publicavam suas ideias, muitas vezes, inspiradoras. As mídias sociais, quando bem usadas em ambiente educacional, podem transformar, o processo de desenvolvimento das habilidades de ler, compreender, interpretar e produzir textos:

> Os suportes das TICs [*sic*] estruturam uma nova ecologia cognitiva nas sociedades da atualidade. Chamo a atenção para o fato de que se instauram nessa nova configuração de cultura aprendizagens permanentes e personalizadas de navegação em que a orientação dos estudantes e

> professores passa a ser dirigida para um espaço do saber flutuante e destotalizado. As aprendizagens cooperativas e a inteligência coletiva no centro de comunidades virtuais favorecem uma desregulamentação parcial dos modos de reconhecimento dos saberes hierarquizados, promovendo um gerenciamento dinâmico das competências em tempo real. Nesse sentido, esses processos sociais atualizam a nova relação com o saber (Setton, 2010, p. 104).

Os alunos compreenderam que não produziam mais textos para que apenas fossem lidos pelo professor. Os textos ganharam voz autoral de verdade e tinham uma nova função que não se voltava apenas a uma nota para a escola. A produção se tornou pública, coletiva.

> Na situação escolar existem relações muito rígidas e bem definidas. O aluno é obrigado a escrever dentro de padrões previamente estipulados e, além disso, o seu texto será julgado, avaliado. O professor, a quem o texto é remetido, será o principal – talvez o único – leitor da redação. Consciente disso, o estudante procurará escrever a partir do que acredita que o professor gostará (e, consequentemente, dará uma boa nota). Mais precisamente, fará a redação com base na imagem que cria do "gosto" e da visão de língua do professor (Britto, 2001, p. 120).

O perfil das mídias sociais se tornou um diário coletivo de notícias, angústias e de desejos. Todos os colegas, amigos e familiares liam o que os outros escreviam e comentavam. Na prática, o que ocorreu foi que as discussões e interações na internet foram levadas para o contexto escolar, ou seja, as reflexões virtuais tomaram as aulas presenciais. A proposta provocou debates e discussões profundas e auxiliou no processo de entendimento do funcionamento das mídias sociais.

> As redes sociais na Internet ampliaram as possibilidades de conexões, ampliaram também a capacidade de difusão de informações. Algumas redes sociais pensadas como um canal de relacionamento e divulgação de informação acabaram tornando-se comunidades virtuais de aprendizagem dos mais diversificados temas, onde participam usuários especialistas e interessados que não se conhecem entre si, mas cujo interesse na troca de experiência e na discussão sobre a temática os leva à participação e consequentemente à aprendizagem colaborativa (Peña; Masini, 2010, p. 56).

Houve a criação de um ciberespaço, de um "hipertexto mundial interativo, onde cada um pode adicionar, retirar e modificar partes dessa estrutura telemática, como um texto vivo, um organismo auto-organizante [*sic*]" (Lemos, 2002, p. 131); de um "ambiente de circulação de discussões pluralistas, reforçando competências diferenciadas e aproveitando o caldo de conhecimento que é gerado dos laços comunitários, podendo potencializar a troca de competências, gerando a coletivização dos saberes" (Lemos, 2002, p. 145).

Diante de todas essas possibilidades, mais uma vez, afirma-se que o docente tem um papel essencial no processo de desenvolver a escrita de seus alunos. Partiremos agora para o segundo relato que também envolveu a produção de notícias.

NOTÍCIAS DO DIA A DIA ESCOLAR

A segunda proposta aqui descrita foi desenvolvida com estudantes do 8º. ano do Ensino Fundamental de um colégio confessional, localizado na cidade de São Paulo. Inicialmente, realizou-se uma apresentação de *slides* dialogada sobre o gênero textual notícia, abordando suas características

estruturais, sua função social e os critérios de noticiabilidade, entendidos como os valores que determinam a relevância de um fato para que ele se torne uma notícia.

Com o objetivo de problematizar a ideia de relevância jornalística, foram exibidos aos alunos exemplos de notícias reais que exploravam acontecimentos de pouca repercussão, como "Eduardo Cunha foi preso comendo pão com manteiga", "Agatha Moreira é flagrada de chinelo em *shopping* no Rio de Janeiro" e "Após perder o anel no banheiro, Neymar se apresenta à seleção". A análise desses exemplos possibilitou discutir criticamente os limites entre informação relevante e curiosidade cotidiana, levando os educandos a refletirem sobre o fato de que nem todos os acontecimentos precisam, necessariamente, ser transformados em notícia.

Na sequência, foram explorados os elementos estruturais da notícia impressa, com destaque para o título, a linha-fina, o *lide* e o corpo do texto. Também se discutiu a organização das informações a partir do modelo da pirâmide invertida, segundo o qual os dados mais relevantes são abordados no início do texto, enquanto as informações secundárias aparecem ao longo do desenvolvimento textual. Durante essa etapa, os discentes puderam compreender como a organização estrutural contribui para a clareza, a objetividade e o rápido entendimento da matéria jornalística.

Além dos aspectos composicionais, foram discutidos princípios fundamentais da produção noticiosa, como a atualidade dos fatos, a veracidade das informações e a impessoalidade da linguagem. Buscou-se evidenciar que a notícia se caracteriza pelo compromisso com o relato objetivo dos acontecimentos, evitando julgamentos de valor, ainda que uma análise detalhada desses textos possa revelar posicionamentos daqueles que o produzem, e priorizando informações verificáveis e socialmente contextualizadas.

Em tempos marcados pela circulação de *fake news*, essa discussão mostra-se necessária para a formação de sujeitos capazes de questionar e de verificar criticamente as informações com as quais têm contato. Dessa forma, a reflexão sobre a veracidade dos fatos ultrapassa o estudo do gênero textual notícia e contribui para o desenvolvimento de uma postura mais crítica diante dos diferentes textos e discursos que circulam socialmente.

Em função disso, o planejamento das aulas de produção textual torna-se fundamental para que o ambiente escolar responda criticamente às exigências contemporâneas que, inclusive, podem ser trazidas à escola por meio dos alunos.

> A cada ano, a cada turma, mudam as realidades e, consequentemente, as necessidades. O professor deve, portanto, estar atento e sensível a cada nova demanda que a realidade lhe apresenta. Planejar significa olhar para realidade que circunscreve o ato educativo, buscando interferir, adequada e competentemente, nessa mesma realidade (Vasconcelos, 2012, p. 79).

Após as discussões sobre estrutura e conteúdo das notícias, foram realizadas a leitura e a análise coletiva de uma notícia, permitindo que os aprendizes identificassem, na prática, os elementos anteriormente apresentados. Esse momento mostrou-se significativo para consolidar os conhecimentos construídos, favorecendo uma leitura mais crítica e consciente do gênero textual em estudo.

Posteriormente, os estudantes desenvolveram atividades propostas pelo livro didático de Língua Portuguesa relacionadas ao gênero textual em questão. Os exercícios permitiram retomar conceitos discutidos durante as aulas e ampliar a compreensão acerca da estrutura e das estratégias linguísticas presentes na composição do texto jornalístico.

Concluída essa etapa, os alunos foram orientados a elaborar um rascunho de suas produções textuais, de modo a possibilitar futuras intervenções de revisão e de reescrita. Tal procedimento buscou enfatizar a escrita como um processo, entendendo a produção textual como uma atividade prática que envolve planejamento, análise e reformulação.

A proposta de produção consistia na elaboração de notícias a partir de títulos previamente fornecidos pelo professor. Caberia aos educandos construírem a linha-fina, o lide, contemplando perguntas fundamentais como o quê, quem, quando, como, onde e por quê, e o corpo da notícia.

Os títulos apresentados, criados em um recurso de Inteligência Artificial, o ChatGPT, abordavam situações relacionadas ao cotidiano escolar em uma perspectiva divertida, como "Turma comemora cancelamento de prova após queda de energia na escola", "Aluno esquece dever de casa e tenta convencer professor com história inusitada" e "Aluno tenta entregar prova em branco e argumenta que 'é minimalista'". A escolha desse caminho para a produção de notícias procurou aproximar a atividade do universo dos discentes, que, muitas vezes, vivenciam essas mesmas situações nas notícias que produziram, favorecendo, assim, maior engajamento com a proposta de escrita do gênero textual. Alguns dos textos produzidos são apresentados a seguir.

Notícia 1

MENINO LIGA PARA A POLÍCIA APÓS RECEBER 4 PÁGINAS DE LIÇÃO DE CASA

Garoto ficou assustado com a quantidade de tarefas e resolveu pedir ajuda.

Na noite de terça-feira, um menino de 10 anos ligou para a polícia, em São Paulo, depois de receber 4 páginas de lição de casa. Ele ficou assustado com a quantidade de tarefas e achou que precisava de ajuda para resolver o problema.

Segundo a família, o menino chegou em casa preocupado quando viu o tanto de lição que tinha para fazer. Sem saber o que fazer, ele pegou o telefone e ligou para a polícia, achando que alguém poderia ajudá-lo.

Quando a mãe percebeu o que estava acontecendo, explicou a situação para os policiais. Eles entenderam tudo e levaram o caso na brincadeira.

A história acabou chamando a atenção de muitas pessoas e divertiu quem ficou sabendo.

Notícia 2

ALUNO TENTA USAR IA NO DEVER DE CASA, MAS ESQUECE DE REVISAR O TEXTO

Professor percebe uso de IA no trabalho e caso gera debate sobre o uso de inteligência artificial nas tarefas escolares.

Um estudante chamou a atenção de professores e colegas após entregar o dever de casa com o uso de inteligência artificial sem revisão e conteúdo. O caso aconteceu nesta semana em uma escola e viralizou entre os alunos, depois que a professora identificou erros que indicavam o uso da ferramenta.

Ao corrigir a tarefa, a professora percebeu que algumas partes do texto pareciam respostas diretamente a um pedido feito a um sistema de IA, incluindo expressões como "a seguir, um exemplo" e "posso ajudar com mais

informações". A situação gerou comentários na sala de aula e abriu discussão sobre o uso responsável dessas ferramentas no ambiente escolar.

Especialistas em Educação afirmam que a inteligência artificial pode ser útil como apoio aos estudos, desde que utilizada de forma crítica e acompanhada de revisão por parte do aluno.

Após a repercussão, a escola reforçou a orientação para que os estudantes utilizem ferramentas digitais com responsabilidade, garantindo que o material reflita realmente o aprendizado do aluno.

Notícia 3

ESTUDANTE TENTA COLAR EM PROVA, MAS É DESCOBERTO DE MANEIRA INUSITADA

Na última quinta-feira, dia 2, um aluno do Colégio Presbiteriano do Brás foi pego colando em uma prova de Ciências de um jeito inesperado.

Na última quinta-feira, um estudante do oitavo ano estava realizando sua avaliação de Ciências enquanto utilizava um celular para verificar as respostas. Porém, houve uma descarga de energia na sala, e a luz emitida pelo aparelho delatou o menino.

Após ter sua prova zerada, o jovem foi questionado sobre como conseguiu entrar com o celular na escola. Ele disse que levou um telefone falso e entregou para a professora antes do início da avaliação e manteve o verdadeiro nos bolsos da blusa.

A responsável pelo garoto foi chamada a comparecer à direção do colégio para tomar ciência da situação. Ela tentou convencer a docente para que deixasse seu filho refazer o teste, mas o pedido foi negado.

O rapaz teve a oportunidade de contar sua versão dos fatos e não tentou esconder ou desmentir nenhuma informação. "Eu fui desonesto, tentei trapacear e estou sofrendo as consequências. Essa é a verdade", disse.

O ocorrido ainda está sendo avaliado e a punição ainda não foi definida. Segundo a equipe escolar, o aluno nunca havia causado problemas antes, por isso eles optaram por medidas mais brandas.

As notícias produzidas pelos estudantes evidenciaram que eles seguiram a organização trabalhada em sala de aula, com apresentação dos fatos, contextualização temporal e desenvolvimento das informações. Mesmo apresentando marcas próprias de textos em processo, como problemas de pontuação, repetições vocabulares e limitações na progressão temática, isso não desabonou as produções, uma vez que é possível notar esforço dos alunos em utilizar uma linguagem mais objetiva e informativa, aproximando-se do universo jornalístico.

Além disso, as temáticas apresentadas aos alunos dialogavam com questões presentes em sua realidade, como o excesso de tarefas, o uso de recursos de inteligência artificial e as práticas de cola em avaliações. Foi a partir dessa presença que eles puderam produzir seus textos da forma como acreditaram que poderia ser possível. Fornecer o título da notícia não tolheu a criatividade dos discentes; ao contrário, foi o motor para desenvolver a criatividade. Assim, observou-se que os educandos mobilizaram conhecimentos de sua realidade para construir acontecimentos considerados curiosos.

> A educação tem sentido porque o mundo não é necessariamente isto ou aquilo, porque os seres humanos são tão *projetos* quanto podem ter projetos para o mundo. A educação tem sentido porque mulheres e homens aprenderam que é aprendendo que se fazem e se refazem, porque mulheres e homens se puderam assumir como seres capazes de saber, de saber que sabem, de saber que não sabem. De saber melhor o que já sabem, de saber o que ainda não sabem. A educação tem sentido porque, para serem, mulheres e homens precisam de estar sendo. Se mulheres e homens simplesmente fossem não haveria porque falar em educação (Freire, 2022, p. 44, grifo do autor).

Dessa forma, a atividade evidenciou possibilidades pedagógicas nas aulas de produção textual, reforçando a ideia de que os alunos podem ser autores de seus próprios textos. A proposta favoreceu o desenvolvimento de práticas de autoria, nas quais os estudantes deixaram de ocupar apenas a posição de executores de uma tarefa escolar para assumirem um papel mais ativo e criativo em sua produção escrita.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa trouxe à tona reflexões sobre a importância de se buscar estratégias variadas para as aulas de produção textual. O aluno precisa ser estimulado a escrever e necessita constatar utilidade na sua produção para que sinta verdadeiramente vontade de redigir algo.

As três hipóteses iniciais foram confirmadas. Para propor um trabalho com o gênero textual notícia que seja útil para o desenvolvimento da escrita do aluno e marcante para a sua formação cidadã, o professor pode ultrapassar a simples identificação de elementos estruturais da notícia e promover uma leitura crítica em busca de argumentação sobre os assuntos presentes no texto. Pode, também, promover caminhos, como o de notícias inéditas ou o de títulos pré-criados e selecionados, a partir dos quais os alunos produzirão textos de maneira verdadeiramente autoral, trazendo, ainda, elementos do seu próprio contexto de vida para as notícias. Além disso, o docente pode viabilizar caminhos para que as notícias produzidas por seus alunos sejam publicadas para que recebam impressões de leitores variados.

Ao longo das duas propostas aqui descritas, foi possível constatar que os estudantes perceberam mecanismos de manipulação em muitas notícias, a relevância da construção de sentidos e a complexidade da circulação dos textos, desenvolvendo consciência crítica diante de informações que são consumidas diariamente por todos nós.

Ademais, foi muito produtivo transformar os alunos em produtores de conteúdo, no caso, notícias. Nesse contexto, a escrita deixou de ser apenas um exercício escolar que valeria nota para o professor de Língua Portuguesa. Ela ganhou uma função social concreta. As turmas que participaram das propostas perceberam que várias vozes estavam presentes em um mesmo ambiente. Alunos da Educação Básica informaram ao mundo qual a notícia gostaria de dar ao mundo. Em um mundo em que, frequentemente, vemos discórdias, ofensas e brigas, ler notícias de esperança, como a de cura de doenças, representou um alívio na alma.

> Ajudar na elaboração do sonho de mudança do mundo como na sua concretização, [...] é tarefa de mulheres e de homens progressistas. De homens e de mulheres que não apenas falam de democracia, mas a vivem, procurando fazê-la cada vez melhor. Se somos progressistas, realmente abertos ao outro e à outra, devemos nos esforçar, com humildade, para diminuir, ao máximo, a distância entre o que dizemos e o que fazemos (Freire, 2022, p. 50).

Surgiram notícias múltiplas. Umas mais sérias. Outras mais divertidas. Mas o mais importante: notícias a partir das quais era possível ouvir a voz dos alunos.

> Se a possibilidade de reflexão sobre si, sobre seu estar no mundo, associada indissoluvelmente à sua ação sobre o mundo, não existe no ser, seu estar no mundo se reduz a um não poder transpor os limites que lhe são impostos pelo próprio mundo, do que resulta que este se não é capaz de compromisso (Freire, 2008, p. 16).

Por fim, é essencial lembrar que a voz dada ao aluno não silencia a voz do professor. Educador e educandos refletiram juntos, debateram ideias com respeito, dialogaram sobre a vida em sociedade e colocaram tudo isso no papel.

REFERÊNCIAS

AGÊNCIA BRASIL. Analfabetismo funcional: 29% dos brasileiros não sabem ler e escrever ou sabem muito pouco, aponta estudo. 06/05/2025. **Zero Hora**. Disponível em: https://gauchazh.clicrbs.com.br/educacao/educacao-basica/noticia/2025/05/analfabetismo-funcional-29-dos-brasileiros-nao-sabem-ler-e-escrever-ou-sabem-muito-pouco-aponta-estudo-cmacvxr5m001901h9u5y4f24i.html#google_vignette. Acesso em: 08 abr. 2026.

ALARCÃO, Isabel. **Formação reflexiva de professores:** estratégias de supervisão. Porto: Porto Editora, 1996.

BRASIL. Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular**. Brasília: MEC, 2017.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BRITTO, Luiz Percival Leme. Em terra de surdos-mudos (um estudo sobre as condições de produção de textos escolares). *In:* J. W. Geraldi. **O texto na sala de aula***:* leitura e produção. São Paulo: Ática, 2001.

CARVALHO, Laerte Ramos de. **As reformas pombalinas da instrução pública**. São Paulo: Saraiva/Edusp, 1978.

FREIRE, Paulo. **Educação e mudança**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da indignação**: cartas pedagógicas e outros escritos. 7. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2022.

LEMOS, André. **Cibercultura, tecnologia e vida social na cultura contemporânea**. Porto Alegre: Sulina, 2002.

PEÑA, Maria de Los Dolores Jimenez; MASINI, Elcie F. Salzano. **Aprendendo Significativamente:** uma construção colaborativa em ambientes de ensino presencial e virtual. São Paulo: Editora Vetor, 2010.

PILETTI, Nelson; PILETTI, Claudino. **História da Educação**. São Paulo: Ática, 2010.

SAVIANI, Demerval. **História das ideias pedagógicas no Brasil**. Campinas: Autores Associados, 2008.

SETTON, Maria da Graça. **Mídia e educação**. São Paulo: Contexto, 2010.

VASCONCELOS, Maria Lucia Marcondes Carvalho. **Educação básica***:* a formação do professor, relação professor-aluno, planejamento, mídia e educação. São Paulo: Contexto, 2012.

O MITO E O NOME: A INTERTEXTUALIDADE ENTRE A JORNADA DE PERSEU E PERCY JACKSON

Gabrielle Cardoso Alaniz
Lis Yana de Lima Martinez

INTRODUÇÃO

A literatura caracteriza-se como um espaço de diálogo contínuo, um terreno fértil onde os textos são constantemente ressignificados e atualizados para dialogar com novas gerações de leitores. A sobrevivência das narrativas míticas não se dá pela sua cristalização no passado, mas sim pela sua notável capacidade de adaptação e reinvenção através dos séculos. O presente artigo tem como objetivo principal analisar a relação intertextual entre o mito clássico de Perseu e a narrativa contemporânea *Percy Jackson e os Olimpianos*. Para compreendermos como o herói grego é transposto para o contexto urbano do século XXI, a pesquisa fundamenta-se nos preceitos da Literatura Comparada, priorizando os postulados teóricos de Tânia Franco Carvalhal como alicerce basilar para o entendimento do trânsito literário.

Ao investigar as conexões entre a Antiguidade e a cultura pop, percebe-se que a intertextualidade atua como um mecanismo vital de tradução cultural. Carvalhal (2006, p. 71) recupera a noção de comunidade textual, afirmando a crença de que há nos textos literários elementos comuns que identificam sua natureza sem que isso os uniformize. É justamente essa aproximação global da literatura que permite investigar como a tradição se estabelece por força das complexas relações interliterárias. A autora através dos estudos de Julia Kristeva defende que o processo intertextual consiste na absorção e transformação de um texto anterior, ideia que Scheidt (2015) amplia ao mostrar que, na literatura juvenil de massa, essa absorção se traduz na reconfiguração de heróis clássicos para que dialoguem diretamente com as angústias e vivências do adolescente atual. Desse modo, o diálogo entre as formulações de Carvalhal e a pesquisa de Scheidt evidencia que a apropriação dos mitos na cultura contemporânea não é uma mera repetição, mas um processo analítico de recriação identitária.

O mapeamento do arquétipo heroico clássico, etapa essencial para a presente análise comparativa, recorre às compilações mitológicas de Bulfinch (2002) e às ricas definições estruturais presentes na obra poética de Ovídio (2018). Através de uma metodologia de natureza qualitativa, focada na pesquisa bibliográfica e na análise literária comparativa, busca-se demonstrar que o protagonista moderno não apenas herda o nome de Perseu, mas vivência ecos diretos de sua jornada imemorial. O percurso argumentativo deste estudo parte da concepção geral da mitologia greco-romana para, em seguida, debruçar-se sobre as particularidades da ressignificação de seus obstáculos, comprovando, em última instância, a perenidade das narrativas míticas.

A ESSÊNCIA DO MITO E A PERSISTÊNCIA DA JORNADA CLÁSSICA

É fundamental definir um conceito crucial para dar andamento à pesquisa: o do mito. Afastando-se da acepção contemporânea que o reduz a uma mera "fábula" ou "ficção", o historiador das religiões Mircea Eliade compreende o mito como uma "história verdadeira" e altamente preciosa por seu caráter sagrado. Nessa perspectiva, a narrativa mítica relata a irrupção do sobrenatural no mundo, descrevendo acontecimentos primordiais que não apenas explicam a origem das coisas, mas também estabelecem os modelos exemplares para todas as atividades humanas significativas. O percurso do herói transcende, portanto, a simples aventura fabulosa para se tornar um arquétipo

contínuo; ele atua como um paradigma que orienta e confere sentido à existência, permitindo que a cultura o reatualize constantemente.

Essa dimensão fundamental e organizadora da narrativa mítica, que estrutura a nossa compreensão da realidade e legitima as práticas de uma sociedade, é um ponto de convergência em diferentes áreas do pensamento. Assim expõe Eliade (1972, p. 9):

> A definição que a mim, pessoalmente, me parece a menos imperfeita, por ser a mais ampla, é a seguinte: o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do 'princípio'. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir. [...] Pelo fato de relatar as gesta dos Entes Sobrenaturais e a manifestação de seus poderes sagrados, o mito se torna o modelo exemplar de todas as atividades humanas significativas. (Eliade, 1972, p. 9).

A partir dessa premissa, compreende-se que a matriz mítica não se esgota na Antiguidade. Pelo contrário, justamente por sua natureza de "modelo exemplar", o mito sobrevive e se transforma, encontrando novas formas de expressão e contínuas reatualizações ao longo dos séculos. No caso específico do herói clássico, como a figura de Perseu, seus atributos, jornadas e dilemas são constantemente traduzidos para linguagens contemporâneas. É nesse ponto de intersecção que a Literatura Comparada se faz imprescindível. Para compreender a mecânica estética dessa transposição, especificamente como a narrativa mítica é recodificada e adaptada para o formato da literatura juvenil contemporânea, o presente estudo apoia-se nas reflexões teóricas de Tânia Franco Carvalhal. Sob essa ótica, o processo de adaptação revela não uma mera cópia ou simplificação da jornada heroica, mas uma verdadeira releitura que atualiza o arquétipo para as novas gerações.

Para medir a magnitude da transposição do mito de Perseu para a contemporaneidade, faz-se necessário retornar às raízes de sua narrativa e ao modo como o seu arquétipo foi consolidado na tradição greco-romana. Bulfinch (2002) relata com precisão as provações rigorosas impostas a Perseu, destacando o momento crucial em que o herói enfrenta o embate letal com as górgonas. A górgona Medusa, cujo olhar transformava em pedra qualquer mortal desprevenido, representava o obstáculo supremo que o herói clássico precisava superar, mobilizando inteligência e auxílio divino, e não apenas força bruta. A iminência do perigo e a necessidade de sagacidade são estruturadas na narrativa clássica de forma a evidenciar a vulnerabilidade humana perante o divino:

> As Górgonas eram mulheres monstruosas, com dentes enormes como os do javali, garras de bronze e cabelos de serpentes. Nenhuma dessas entidades representou papel destacado na mitologia, exceto a górgona Medusa. [...] Medusa tornou-se um monstro cruel, de aspecto tão horrível, que nenhum ser vivo podia fitá-la sem se transformar em pedra. Em torno da cavem; onde ela vivia, viam-se as figuras petrificadas de homens e de animais que tinham ousado contemplá-la. Perseu, com Apolo de Minerva, que lhe enviou seu escudo, e de Mercúrio, que lhe mandou suas sandálias aladas, aproximou-se de Medusa enquanto ela dormia e, tomando o cuidado de não olhar diretamente para o monstro, e sim guiado pela imagem refletida no brilhante escudo que trazia, cortou-lhe a cabeça. (Bulfinch, 2002, p. 142-143).

O trecho em destaque explicita que a jornada mítica exige a intervenção de ferramentas que transcendem a capacidade do homem comum. A utilização astuta do escudo refulgente como um

espelho protetor estabeleceu um modelo de raciocínio estratégico que ecoaria incessantemente em toda a literatura posterior. Ovídio (2018), no Livro IV de suas excelsas *Metamorfoses*, oferece um relato ainda mais denso, visual e poético dessa mesma jornada heroica. O poeta latino detalha exaustivamente as transformações do combate e as reverberações das vitórias de Perseu, construindo o alicerce imagético clássico ao focar não apenas na ação, mas na atmosfera de terror petrificado que antecede o embate:

> Por toda a parte, pelos campos e pelos caminhos, ele vira estátuas de homens e de animais, mudados de seres vivos em pedra por olharem para Medusa. Ele, porém, apenas vira a imagem da arrepiante Medusa reflectida no escudo de bronze que trazia no braço esquerdo, e quando um pesado sono dominou as víboras e ela própria, cortou-lhe a cabeça do pescoço; e do sangue de sua mãe nasceram Pégaso, o veloz corcel alado, e o seu irmão. (Ovídio, 2018, p. 127).

A riqueza dos detalhes ovidianos serve como o material primordial sobre o qual os autores da posteridade construirão as suas recriações, validando a premissa de que a jornada do herói atua como um constante catalisador de transformações no universo literário. É precisamente neste vértice de análise que a teoria de Carvalhal (2006) se mostra incontornável para o aprofundamento do nosso objeto de estudo. Se a literatura atua através de elementos comuns que identificam a sua natureza, a figura de Perseu, consolidada por Ovídio e sistematizada por Bulfinch, conforma-se como o texto-raiz que sofre inevitável absorção pela obra moderna. Carvalhal pontua que os estudos comparatistas devem focar nos aspectos supraindividuais das obras, orientando-se para a compreensão da comunidade textual que elas formam.

O MONOMITO E A ATUALIZAÇÃO DO ARQUÉTIPO HEROICO

Para compreender o conceito de herói presente tanto na mitologia grega quanto na literatura contemporânea, recorre-se à teoria do monomito proposta por Joseph Campbell em *O Herói de Mil Faces*, na qual o autor identifica estruturas narrativas recorrentes nas jornadas heroicas ao longo de diferentes culturas e períodos históricos. Segundo Campbell, os mitos, embora variados em suas formas, compartilham uma base comum que revela padrões universais da experiência humana, especialmente no que diz respeito aos processos de transformação, amadurecimento e superação. Campbell consolida a ideia de que a travessia mítica exige um rito de passagem severo, no qual a antiga identidade do herói deve ser aniquilada para que uma nova surja:

> A ideia de que a passagem do limiar mágico é uma passagem para uma esfera de renascimento é simbolizada na imagem mundial do útero, ou ventre da baleia. O herói, em lugar de conquistar ou aplacar a força do limiar, é jogado no desconhecido, dando a impressão de que morreu. [...] O herói vai para dentro, para nascer de novo. O desaparecimento corresponde à entrada do fiel no templo [...] (Campbell, 1997, p. 50).

A partir dessa formulação canônica, percebe-se que, para Campbell, o herói não é apenas aquele que realiza feitos extraordinários, mas aquele que passa por um processo profundo de transformação que envolve ruptura com o mundo inicial, enfrentamento de desafios e posterior retorno com um novo conhecimento ou poder. Perseu exemplifica esse modelo ao sair de seu mundo inicial, impulsionado por uma missão, e enfrentar provas como o combate à Medusa, símbolo do

perigo e do desconhecido. Sua vitória não se limita ao feito individual, mas se estende ao coletivo, como na salvação de Andrômeda, evidenciando a função social do herói que retorna transformado e capaz de intervir na realidade ao seu redor.

Nesse sentido, o herói não deve ser entendido apenas como uma figura extraordinária, mas como um sujeito que atravessa etapas simbólicas fundamentais, representando conflitos e conquistas que dialogam com a condição humana em diferentes contextos. O autor define essa trajetória de forma cíclica e transformadora "Um herói vindo do mundo cotidiano se aventura numa região de prodígios sobrenaturais; ali encontra fabulosas forças e obtém uma vitória decisiva; o herói retorna de sua misteriosa aventura com o poder de trazer benefícios aos seus semelhantes". (Campbell, 1997, p. 18).

De maneira semelhante, Percy Jackson, protagonista da narrativa contemporânea *O Ladrão de Raios*, atualiza esse modelo heroico ao inserir a jornada do herói em um contexto moderno, marcado por conflitos identitários e questões próprias da adolescência. Ao descobrir sua origem divina, Percy inicia uma trajetória que envolve deslocamento do cotidiano para o universo mítico, enfrentamento de forças sobrenaturais e superação de desafios que exigem não apenas coragem física, mas também crescimento emocional.

Essa transposição exemplifica o que Scheidt (2015) descreve como a "nova face" do herói contemporâneo, que precisa enfrentar não apenas monstros mitológicos, mas também os desafios de uma juventude vulnerável. A autora amarra o pensamento comparatista de Carvalhal ao evidenciar que a atualização do mito tem um propósito funcional claro para o seu público-alvo:

Na literatura juvenil de massa, os traços dos heróis mitológicos são reconfigurados para aproximá-los da realidade do leitor. Em Percy Jackson, características como dislexia e TDAH deixam de ser vistas como limitações e passam a ser compreendidas como atributos ligados à condição de semideus, o que contribui para a identificação do público adolescente (Scheidt, 2015).

Diferentemente do herói clássico, Percy apresenta maior complexidade psicológica, o que aproxima sua trajetória do leitor contemporâneo. Assim, embora separados por contextos históricos e culturais distintos, ambos os personagens seguem a estrutura do monomito, o que evidencia a permanência e a ressignificação do arquétipo do herói na cultura, demonstrando sua capacidade de adaptação às diferentes épocas e formas narrativas.

Essa construção da identidade do herói não se dá de forma isolada, mas através de um processo de migração conceitual que, como aponta Carvalhal (2006), permite que o texto moderno absorva e transforme a substância do texto original. O protagonista Percy Jackson não carrega o nome de Perseu por uma mera coincidência; há uma intenção deliberada de estabelecer um vínculo com a tradição clássica para, em seguida, subvertê-la. Enquanto o Perseu de Bulfinch (2002, p. 142) é apresentado como um herói de linhagem divina direta cuja jornada é pautada por uma predestinação épica e auxílios divinos imediatos, o herói de Riordan é inserido em uma realidade marcada pela disfuncionalidade familiar e pelas dificuldades de aprendizagem na escola. Essa transposição exemplifica o que Scheidt (2015) descreve como a "nova face" do herói contemporâneo, que precisa enfrentar não apenas monstros mitológicos, mas também os desafios de uma juventude marginalizada.

O EMBATE COM A GÓRGONA: A TRADUÇÃO CULTURAL DOS OBSTÁCULOS MÍTICOS

Um dos pontos mais expressivos da análise intertextual entre as obras reside no confronto com a Medusa, momento em que a teoria da migração de Carvalhal ganha materialidade literária. No texto de Ovídio (2018, p. 122), a górgona é descrita com um rigor poético que enfatiza o horror e a petrificação, sendo o herói auxiliado pelo reflexo em seu escudo de bronze para evitar o olhar mortal da criatura. Esse elemento estrutural é o ponto de partida para a transformação operada por Rick Riordan, que desloca a cena de uma caverna para o "Empório de Anões de Jardim da Tia Eme". Esta mudança de cenário não é apenas estética, mas funcional dentro da lógica de tradução cultural, transformando o perigo místico em algo que se camufla na banalidade do cotidiano americano. A narrativa contemporânea subverte o escudo de Atena através de uma engenhosa tradução técnica, quando Percy precisa enfrentar o monstro dentro de uma loja de estátuas de cimento:

> Vi uma daquelas bolas de vidro para decoração do jardim, daquelas que refletem imagens distorcidas. Nela, pude ver o reflexo escuro de tia Eme sorrindo para mim. [...] Os cabelos dela estavam se mexendo, se contorcendo como serpentes. [...] — Não olhem para ela! — gritou Annabeth. [...] — Só olhe para a Medusa pelo espelho. Nunca olhe diretamente para ela. [...] Mantive os olhos cravados na esfera espelhada para ver somente o reflexo do monstro [...] (Riordan, 2009, p. 92).

Bulfinch (2002, p. 143) detalha que Perseu utilizou o escudo de Minerva (Atena) como um espelho protetor, elemento que se torna central para a resolução do conflito. No entanto, em *O Ladrão de Raios*, a intertextualidade manifesta-se através de uma atualização técnica: o uso de uma esfera vitrificada (uma bola de cristal decorativa) que Percy encontra no empório para observar o reflexo da vilã. Carvalhal (2006) defende que a intertextualidade ocorre quando há uma consciência crítica dessa relação, e Riordan demonstra essa consciência ao manter a lógica do reflexo de Ovídio e Bulfinch, mas adaptando o objeto para o universo de referência de seu público.

Nesse diálogo direto entre as fontes, observa-se que o autor contemporâneo utiliza a "comunidade textual" citada por Carvalhal para submeter o mito a um processo de dessacralização. O perigo iminente descrito nas *Metamorfoses* é mantido, mas a atmosfera é impregnada de ironia e de uma crítica sutil ao consumismo, representada pelas estátuas de cimento no jardim da loja. Scheidt (2015) reforça que essa subversão dos arquétipos é o que permite ao mito sobreviver na cultura pop, pois a estrutura clássica da jornada do herói permanece intacta sob a superfície de uma narrativa moderna e ágil.

A HERANÇA ONOMÁSTICA E O MOTOR DA JORNADA: A FIGURA MATERNA COMO ELO INTERTEXTUAL

Além da transposição dos obstáculos físicos e dos monstros mitológicos, a intertextualidade entre as narrativas consolida-se de maneira profunda na própria herança onomástica do protagonista e na motivação primária que impulsiona a sua jornada heroica. Carvalhal (2006) defende que o diálogo intertextual se estabelece não apenas pela cópia de ações, mas pela apropriação consciente de significados que o texto original carrega, transformando-os para uma nova realidade. Nesse contexto,

a escolha do nome "Percy" como diminutivo de "Perseu" na obra de Rick Riordan transcende a mera homenagem literária, configurando-se como um recurso narrativo explícito que antecipa o destino do personagem.

Essa apropriação do nome está intrinsecamente ligada ao motor que desencadeia a aventura em ambas as histórias: a figura materna e a necessidade de protegê-la de uma figura masculina tirânica e opressora. A estrutura clássica demonstra que o herói não parte em busca de glória individual em um primeiro momento, mas sim movido pelo dever filial e pela necessidade de preservar a integridade de sua mãe perante o abuso de poder. Ovídio (2018) relata que a jornada de Perseu tem início a partir do mandato do rei Polidectes:

Nas Metamorfoses, Ovídio apresenta o episódio envolvendo Perseu e Polidectes de forma não linear e sem uma narrativa detalhada do envio do herói à missão. A obra sugere que Polidectes, rei de Sérifo, nutria intenções em relação a Dânae e, por isso, impôs a Perseu a tarefa de trazer a cabeça da Górgona, o que funcionaria como uma estratégia para afastá-lo. (Ovídio, 2018).

A passagem explicita que o perigo letal imposto ao herói nasce de um conflito doméstico e de proteção materna. Campbell (1997) amplia essa ideia ao estruturar a etapa do "chamado da aventura" no monomito, apontando que a ruptura do mundo cotidiano do herói frequentemente ocorre através de uma crise que ameaça a ordem de seu microcosmo familiar. Segundo o autor, o herói é arrancado de sua zona de conforto por uma força externa que exige uma resposta imediata:

> Esse primeiro estágio da jornada mitológica que denominamos aqui 'o chamado da aventura' significa que o destino convocou o herói e transferiu-lhe o centro de gravidade do seio da sociedade para uma região desconhecida. Essa fatídica região dos tesouros e dos perigos pode ser representada sob várias formas: como uma terra distante, uma floresta, um reino subterrâneo, a parte inferior das ondas, a parte superior do céu, uma ilha secreta, o topo de uma elevada montanha ou um profundo estado onírico. Mas sempre é um lugar habitado por seres estranhamente fluidos e polimorfos, tormentos inimagináveis, façanhas sobre-humanas e delícias impossíveis. (Campbell, 1997, p. 34-35).

Articulando a narrativa de Ovídio com a estrutura teórica de Campbell, compreende-se que a ameaça à mãe atua como o limiar indispensável para que o herói assuma a sua identidade mítica. É exatamente essa estrutura que Riordan absorve e reconfigura em *O Ladrão de Raios*. A intertextualidade opera ao traduzir o rei tirânico Polidectes para a figura de Gabe Ugliano, o padrasto abusivo de Percy, e ao espelhar a vulnerabilidade de Dânae na personagem de Sally Jackson. A subversão contemporânea foca no sacrifício da mãe, que se submete a uma vida infeliz apenas para ocultar o filho dos monstros através do odor do marido humano:

> Uma palavra sobre a minha mãe, antes que você a conheça. Seu nome é Sally Jackson e ela é a melhor pessoa do mundo, o que apenas prova minha teoria de que as melhores pessoas são as mais azaradas. [...] Acabou se casando com Gabe Ugliano, que foi simpático nos primeiros trinta segundos em que o conhecemos e depois mostrou quem realmente era, um imbecil de marca maior. Quando eu era pequeno apelidei-o de Gabe Cheiroso. (Riordan, 2023, p.16).

Scheidt (2015) corrobora essa perspectiva ao afirmar que a reconfiguração dos heróis clássicos na literatura juvenil precisa dialogar diretamente com as vivências do adolescente atual. Enquanto

Ovídio apresenta um conflito calcado em disputas reais da antiguidade com tiranos e reis, Riordan atualiza o dilema para o contexto da violência doméstica e das famílias disfuncionais contemporâneas. O diálogo entre as motivações de Perseu e Percy revela que a essência do mito permanece inalterada; a coragem impulsionada pelo afeto materno continua sendo o grande motor que leva o herói a enfrentar o submundo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A literatura, compreendida como um vasto organismo vivo e em constante mutação, comprova a sua força através da capacidade imensurável de reinventar as suas próprias origens. A análise comparativa desenvolvida ao longo deste estudo entre as fontes clássicas de Ovídio e Bulfinch e a obra infantojuvenil de Rick Riordan permite constatar que *O Ladrão de Raios* não se configura como uma mera paródia, mas sim como um exercício complexo, intencional e sofisticado de intertextualidade analítica. O caminho investigativo trilhado demonstrou que a transposição do mito de Perseu para o contexto urbano do século XXI atende a uma necessidade cultural profunda de reatualização dos nossos paradigmas narrativos.

Partindo dos princípios ontológicos de Mircea Eliade, compreende-se que o mito nunca perdeu a sua validade como "história verdadeira" e organizadora da experiência humana. A narrativa de Perseu, antigamente contada para explicar a intervenção divina no mundo grego, sobrevive porque a humanidade continua necessitando de modelos exemplares de coragem, superação e amadurecimento. É neste ponto que a teoria da Literatura Comparada se faz essencial, pois, conforme os estudos de Tânia Franco Carvalhal, a migração de um conceito ou de uma narrativa entre épocas distintas cria uma comunidade textual rica e multifacetada. O texto moderno de Riordan absorve o texto-raiz greco-romano, metaboliza os seus símbolos fundamentais e os devolve à sociedade em uma linguagem perfeitamente codificada para os anseios da juventude contemporânea.

O diálogo estabelecido entre os autores ao longo desta pesquisa reforça a eficácia dessa tradução cultural. Enquanto Joseph Campbell fundamenta a universalidade estrutural da jornada heroica, demonstrando que o monomito exige a ruptura, o rito de passagem e a transformação do protagonista perante o desconhecido, Raíssa Scheidt amplia essa compreensão ao focalizar o leitor atual. A articulação entre essas ideias comprova que a vulnerabilidade de Percy Jackson, manifestada em sua dislexia, em seu déficit de atenção e em seus conflitos familiares, funciona como a ponte empática definitiva que aproxima o arquétipo sagrado da realidade profana do leitor. O herói clássico, antes blindado por sua perfeição bélica, cede lugar a um adolescente fragmentado que descobre, em suas supostas fraquezas, a força necessária para sobreviver.

Ao observar a ressignificação de elementos pontuais, como a transformação da perigosa caverna da Medusa em um inofensivo empório de estátuas de jardim e a substituição do reluzente escudo de Atena por uma simples esfera decorativa de vidro, evidencia-se a aptidão com que a literatura contemporânea subverte a tradição para, paradoxalmente, mantê-la viva. O processo intertextual promove uma profanação estética sem, contudo, degradar a narrativa de seu peso ético e

formador. A herança onomástica de Percy atua, portanto, como uma profecia autorrealizável; ele carrega o nome daquele que sobreviveu para lembrar aos leitores modernos que, independentemente da época, os monstros sempre estarão à espreita, exigindo inteligência e bravura.

Conclui-se, dessa forma, que a articulação entre o mito clássico e a literatura infantojuvenil de massa atua como um mecanismo vital de sobrevivência e validação da nossa própria cultura. A jornada de Perseu, longe de estar cristalizada nas páginas das compilações de Bulfinch ou nos versos imortais de Ovídio, continua a respirar e a caminhar pelas ruas de Nova York na figura de Percy Jackson. A tradição literária prova-se perene justamente porque permite que o diálogo entre os séculos nunca se encerre, garantindo que o mito e o nome permaneçam como guias inabaláveis para as sucessivas gerações que ainda buscarão, na fantasia, as respostas para os seus dilemas reais.

REFERÊNCIAS

BULFINCH, Thomas. **O Livro de Ouro da Mitologia**. Tradução de David Jardim. 26. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002. p.142-149.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. 8. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

CARVALHAL, Tania Franco. **O próprio e o alheio**: ensaios de literatura comparada. São Leopoldo: Unisinos, 2003. p. 69-87.

ELIADE, Mircea. **A estrutura dos mitos**: mito e realidade. São Paulo: Perspectiva, 1972.

OVÍDIO. **Metamorfoses**. Tradução de Paulo Farmhouse Alberto. 1. ed. Lisboa: Livros Cotovia, 2018. p.122-127.

RIORDAN, Rick. **O ladrão de raios**. Tradução de Ricardo Gouveia. 4. ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2023. (Percy Jackson e os olimpianos; 1)

SCHEIDT, Raíssa. **A nova face de Perseu**: uma leitura de Percy Jackson como herói contemporâneo. 2015.

QUANDO O SERTÃO ESTÁ EM TODA PARTE: A REPRESENTAÇÃO HISTÓRICA DO ESPAÇO EM *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*

Everton Luís Teixeira

> No caso do texto literário, pode-se afirmar que a experiência estética é, paradoxalmente, tão mais vinculada à realidade quanto mais exercita sua autonomia em relação a ela; tão mais penetrante e abrangente quanto mais aberta e especulativa.
> [...]
> Propõe-se, assim, que se pense a Literatura segundo uma perspectiva antropológica ampla, ou seja, como produto humano e simultaneamente definidor do humano (Brandão, 2005, p. 126).

INTRODUÇÃO

Neste primeiro semestre de 2026 o romance *Grande sertão: veredas* (1956) — única investida do escritor João Guimarães Rosa (1908-1967) por esse gênero literário — completa sete décadas de sua primeira publicação pela casa editorial José Olympio. A propósito dessa efeméride, o presente trabalho aproveita o ensejo para formular em suas páginas um exame dialético envolvendo a estética e a história, ou mais precisamente, entre a obra desse ficcionista brasileiro e a produção historiográfica de Eric Hobsbawm (1917-2012), sobretudo aqueles livros que glosaram especificamente sobre uma parte da formação da sociedades periféricas no Brasil, a saber: *Rebeldes primitivos* (1959) — volume que ganhou em nosso país uma quarta edição e novíssima tradução em 2025 —, *Bandidos* (1969) e a coletânea póstuma — *Viva la revolución* (2016) que reuniu artigos e fragmentos de estudos desenvolvidos pelo historiador estrangeiro ao longo de quase quarenta anos de observação do desenvolvimento sociocultural brasileiro e da América do Sul.

Ao adentrar nessa pesquisa pelos territórios dos Estudos Literários, tal investigação comparatista e dialética tece alguns objetivos considerados primordiais para o entendimento e a caracterização muito particular do sertão mundificado de Guimarães Rosa. A observação dessa espacialidade na mais importante obra rosiana foi levantada por boa parte da recepção crítica do autor mineiro tecida por leitores pioneiros de sua obra como Antonio Candido (1918-2017), por exemplo, o qual destaca que:

> o mundo de Guimarães Rosa não é em Minas, o mundo de Guimarães Rosa é o mundo. Porque o sertão é o mundo, porque dentro daquele enquadramento rigoroso, documentário, do sertão mineiro, aquilo serviu de palco para ele desenvolver um drama que ocorre em qualquer lugar do mundo (Candido, 2011, p. 22).

Desta maneira, nas páginas desse trabalho, o espaço sertanejo rosiano finca-se como uma metonímia acerca do hemisfério ocidental e de todas as mazelas sociais que nele foram forjadas entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século passado, negando assim aspectos falaciosos que (infelizmente) ainda estão a nos formar como os mitos da cordialidade nacional e do pacifismo de um povo sempre voltado à festa.

Com essa afirmação, pode-se denotar outro escopo sendo desenhado nesse artigo, a saber: a vontade de ampliar a já monumental recepção crítica do autor de *Corpo de baile* (1956) por meio de uma leitura de caráter bibliográfico na qual se ressalta a abordagem transdisciplinar do conceito da categoria espaço ao se conceber, a vivacidade da memória histórica sendo transposta para dentro de um cenário muito peculiar como é o do Norte de Minas Gerais, haja vista que se "o sertão é do tamanho do mundo" (Rosa, 1956, p. 74) e sem limites definidos como em mais de uma centena de vezes é

mostrado ao longo das quase seiscentas páginas de *Grande sertão: veredas*, todos os extremos que compuseram o planeta na virada do século XIX para o século XX ressoam igualmente no interior do *hinterland* nacional, inscrevendo esteticamente o sertão brasileiro naquelas grandes problemáticas universais tais como os mistérios da existência, a natureza do Bem e o Mal, entre outros.

Entre a semelhança e a universalização que o romance rosiano estabelece com alguns territórios ocidentais economicamente periféricos e, por isso, enfeixados em conflitos e fenômenos de revolta de massas populares como o *banditismo social*, as páginas de *Grande sertão: veredas* surgem — assim como esses ambientes históricos — marcadas pelo signo da extrema violência, promovida por forças infernais e por contingentes de indivíduos tornados pactários dessas no intuito de se libertar, se destacar e se promover sobre o *status quo* e ao *establishment* vigentes.

Destarte, denota-se o terceiro escopo pretendido nesse trabalho que é o de espraiar o chamado "horizonte de expectativas" — conceito formulado por Hans Robert Jauss (1921-1997) na primeira fase de sua Estética da Recepção, — da obra rosiana. Em outras palavras, esse artigo busca promover uma contribuição interpretativa da obra de Guimarães Rosa, alargando um pouco mais o caminho forjado pela história da recepção crítica do autor, a qual, ao longo de oitenta anos (considerando o surgimento desse ficcionista com a publicação da coletânea *Sagarana,* em 1946), possibilitou aos leitores o entendimento mais profundo dos grandes sertões e das minúsculas veredas ficcionais erigidas pelo talento rosiano.

Para essa tarefa, a presente proposta orienta-se por uma compreensão do espaço remoto enfeixado no *Grande sertão*, agora não como um perfil *unicamente* brasileiro, mas sim como um instantâneo de corpo inteiro do Ocidente em suas experiências mais tenebrosas e mortais. Isto significa dizer, entre outras afirmações, que todo e quaisquer lugares (centrais ou extremamente periféricos) governado pelos aparelhos de coerção estatais à esquerda, ou à direita do jogo político, ou por poderes paralelos serão o espelhamento em âmbito factual do sertão rosiano, ou seja, se o que caracteriza o espaço sertão é a marca da violência, dos desmandos e das forças de Satã, espaços marcados com esses mesmos ferretes serão também reconhecidos como o sertão sem fechos e ordem de Guimarães Rosa.

Assim, seja em extensões reais ou espaços meramente fictícios, fenômenos desumanos e aniquiladores operaram em toda a sua força maléfica instalando, na concepção erigida por Eric Hobsbawm em *Era dos extremos* (1994), um período histórico de catástrofe, intervalo caracterizado por manifestações político-sociais ao redor do planeta, compreendidas, por exemplo, no entre guerras (1919-1938), em que as tão "frágeis" democracias mundiais, "como mostra a experiência, solicitaram inimigos endemonizados" (Hobsbawm, 1998, p. 272.). Neste panorama de insegurança civil, coube aos homens comuns (como os inimigos Riobaldo e Hermógenes) demandarem pelas forças do Mal com o escopo de realizar aventuras antes não possíveis devida a sua condição paupérrima e/ou mortal, aprendendo, por fim, a se habituar ao que é declaradamente desumano, tolerando o que antes de 1914 era considerado humanamente intolerável.

Naquilo que se pode denominar de um processo de permanente mudança por que passaram inúmeros indivíduos entre o século XIX até a metade dos anos de 1950 — observadores históricos ou

apenas sobreviventes dos naufrágios da humanidade nesse intervalo de pequenos instantes de paz — , o protagonista Riobaldo ao narrar detidamente os episódios de sua existência em *Grande sertão: veredas* demanda manter vivo tanto o incompreensível passado, quanto a memória histórica de todos nós ocidentais em uma demonstração cônscia de que a ausência de urbanidade presente em seu regionalismo humanista não se constitui em uma espécie de saudosismo rural, algo tão típico em nossas Letras desde a estética romântica do século XIX.

"MAIS FORTE DO QUE O PODER DO LUGAR": ESPAÇO E HISTÓRIA

Tal como já fora insistentemente frisado, essa proposta de pesquisa situa-se em uma metodologia comparatista e transdisciplinar entre a Literatura e a historiografia com base no estudo do espaço sertanejo ficcionalizado em *Grande sertão: veredas* visto esse como imagem histórica e dialética do Ocidente no intervalo compreendido entre o final do século XIX e a primeira metade do século passado.

Em uma abordagem como essa, busca-se, evidentemente, por um lado, a expansão da recepção crítica rosiana com o auxílio dos estudos desenvolvidos por Eric Hobsbawm, enquanto espera-se que a estética literária forjada por João Guimarães Rosa contribua para o elucidamento da produção teórica dos devotos de Clio. Em outras palavras, pretende-se preencher as possíveis lacunas da trama do *banditismo social* hobsbawmiano trazendo para a agenda dos fenômenos epidêmicos de revoltas populares a figura do jagunço mineiro, enquanto o arcabouço historiográfico erigido por Hobsbawm forneça elementos para a compreensão da ambiguidade inerente a esse paradigma de *outlaw*, meio real, meio lendário, nascido no seio rural ou campesino.

Acaso ou não, o início das pesquisas realizadas por Hobsbawm acerca do fenômeno do banditismo social ocorreu em meados de 1956, mesmo período histórico em que Guimarães Rosa surpreendia o público — já quase esquecido do escritor devido ao seu desaparecimento de uma década, logo depois da publicação de *Sagarana* — com a vinda a lume de duas de suas obras mais extensas, a saber o já citado romance *Grande sertão: veredas* e a coletânea *Corpo de Baile*.

> O professor Max Gluckman providenciou para que eu fosse convidado em 1956 a proferir três Palestras Simon na Universidade de Manchester, e tive a sorte naquela ocasião de poder discutir o assunto com ele e com um grupo de antropólogos, historiadores, economistas e cientistas políticos (Hobsbawm, 2025, p. 7).

A partir dessa tríade de conferências, Hobsbawm lança as bases de um novo ramo da pesquisa histórica, despertando, *a priori*, o interesse desse intelectual pelos movimentos sectaristas do sul da Itália: o chamado *banditismo social* e a evolução deste que se tornou um fenômeno social crescente na virada dos novecentos para o século XX em regiões demasiadamente periféricas das sociedades de mercado, graças a grandes acontecimentos que lançaram contingentes de indivíduos na mais extrema pobreza. Nessa abordagem hobsbawmiana, personagens históricos e com grande impacto na psiquê cultural brasileira como o "capitão" Virgulino Ferreira da Silva (1898-1938), o Lampião, fornecem-nos

uma sinopse do processo cultural de sociedades como as do *hinterland* nacional, distantes dos grandes centros urbanos e negligenciadas pelos deveres legais do poder público.

Não obstante, tratando mais especificamente da categoria transdisciplinar *espaço* em diálogo entre a estética e a historiografia, nesse estudo vale-se das contribuições de Luís Alberto Brandão presentes em produções de fôlego sobre o tema como *Teorias do espaço literário* (2013) — estudo no qual esse docente da UFMG dedica a íntegra do capítulo "O espaço segundo a crítica" à recepção de leitores especializados de Guimarães Rosa voltada a articulação da escrita desse ficcionista e do espaço como referência sem "especificidade empírica" (Brandão, 2013, p. 166) — e em ensaios produzidos por ele que abordam as diversas facetas dessa categoria como "Espaços literários e suas expansões" (2007), no qual esse professor assevera o caráter "transdisciplinar da categoria" (Brandão, 2007, p. 207) espacial. Dessa maneira, observa-se nestes e em outros trabalhos que o conceito de espaço ainda não se encontra totalmente delimitado. Haja vista que em sua definição, o *espaço* está em vias de construção, isto é, tal categoria literária não apresenta uma significação completa e única, assim como uma função hermeticamente fechada, mostrando-se como, isso sim, uma categoria multifuncional, inclusive, externa ao texto literário propriamente dita conforme assevera Luís Alberto Brandão em texto que epigrafa essa produção.

Assim sendo, estabelecer um exame da configuração espacial em *Grande sertão: veredas*, com foco no tema hobsbawmiano do *banditismo social*, não deve constituir-se tão somente a uma justaposição de elementos passíveis de confronto tais como "a conjuntura histórica, econômica, cultural e ideológica" (Brandão, 2007, p. 208), mas sim, propor uma espécie de totalidade progressiva acerca da compreensão do cenário sertanejo enfeixado no romance *Grande sertão: veredas* em que o exame historiográfico auxilie no preenchimento das lacunas interpretativas da matéria literária, enquanto essa última ofereça a porção do "não-contável", dimensão tão cara e, simultaneamente, quase sempre negada aos estudos historiográficos.

Em suas quinze páginas, o oitavo capítulo de *Teorias do espaço literário* reconhece que a fortuna crítica de Guimarães Rosa "é sobremaneira extensa, seguramente uma das maiores no âmbito da literatura brasileira" (Brandão, 2013, p. 159). Todavia, apesar da veracidade dessa afirmação para aqueles leitores iniciados nas veredas rosianas, essa aparece incompleta devido a escolha do pesquisador em só basear seu estudo na recepção crítica do autor levantada até a década de 1970.

Para tal recorte, no entanto, Luís Alberto Brandão não compromete a sua compreensão da categoria espaço no conjunto da produção rosiana, haja vista que o levantamento da questão meramente espacial, assim como outros aspectos narrativos em obras do autor de *Sagarana* até Tutaméia (1967) — último livro devidamente concluído pelo autor mineiro —, "é bastante comum na fortuna crítica de Guimarães Rosa" (Brandão, 2013, p. 161) que incluem desde abordagens da presença da espacialidade empírica até leituras de aspectos de ordem sociológica e geográficos contidos nas páginas de *Grande sertão: veredas*. Dentre essas leituras, Brandão consegue destacar alguns caminhos significativos para a interpretação do romance do autor de *Ave, palavra* (1970), a saber: a) o realismo da linguagem, responsável pela complexidade encontrada nas páginas de *Grande sertão: veredas* e b) o

realismo humanista, dando, assim, relevância ao tema da humanização por meio da negação da ênfase no espaço propriamente dito.

Para a presente pesquisa, entretanto, essa derradeira abordagem do espaço é a que nos interessa mais fortemente, uma vez que o poderoso toque de ouro que Guimarães Rosa estabelece na temática do regionalismo na literatura brasileira — em 1946 com os contos telúricos de *Sagarana*, mas principalmente em 1956 com *Grande sertão: veredas* — erige um novo tratamento do espaço estético sertanejo, em sua escrita, agora apartado do caráter peculiar, exótico, mágico ou ainda da sua representação meramente documental, o Sertão ficcionalizado não surge mais delimitado pelas fronteiras geográficas das regiões brasileiras do que se tornou o Nordeste e da porção norte de Minas Gerais, mas estende-se às incursões nos conflitos e dramas universais, em outras palavras, o Sertão não é mais Sertão, é — como revela Riobaldo Tatarana ou o ex-chefe jagunço Urutu-Branco — o mundo.

SERTÃO: ESPAÇO ONDE O HOMEM SE SUBMETE A PROVAÇÕES

Enveredando nas páginas de *Grande sertão: veredas*, é nos apresentado o agora velho fazendeiro Riobaldo, espécie de amálgama de narrador e protagonista do romance rosiano, homem comum e ex-chefe jagunço. Saído da esfera da marginalização que é o banditismo social, esse narrador autodiegético mostra-se como um sujeito aceito pela população local devido a sua situação de abastado, encastelado na mais rica de suas três propriedades (a fazenda Santa Catarina), a qual voltada para o rio São Francisco. Tornado quase um suserano rural dentro de um sertão que se fixa entre o histórico e o fabuloso, Riobaldo passa o seu tempo a refletir e dialogar de forma monológica com um visitante inominado e oculto a quem o protagonista dirige filosoficamente problemas sem jamais almejar desse oculto personagem discursos antitéticos, mas sim uma cumplicidade socrática na qual os assuntos glosados são, em outras palavras, os grandes temas que arrastam a trajetória humana em chão onde as forças do Bem e do Mal se rivalizam, se equiparam e se misturam.

Nas palavras de Walnice Nogueira Galvão — uma das maiores estudiosas da produção de Guimarães Rosa —, a qual apresenta essa personagem de *Grande sertão: veredas* a um público iniciante em seu "Riobaldo, o homem das metamorfoses", o protagonista não é, em verdade:

> um narrador direto ou fluente: demora muito a entabular sua verdadeira história; é manhoso e tergiversador; tenta enganar o Interlocutor. Boa parte do livro decorre antes que se resolva a abrir o jogo [...] O romance começa pelo fim, quando toda a história já se passou e Riobaldo vive de reminiscências (Galvão, 2001, p. 238).

É interminável o sertão estético rosiano e este se transmuta em todos os espaços historicamente negligenciados ou mesmo completamente esquecidos pelo poder público, sendo esses sítios espaços de desmandos praticados por poderosos senhores locais como chefes de bandos jagunços e fazendeiros ricos autointitulados coronéis — territórios extremamente pobres onde valores humanistas como a civilidade ainda caminham em passos demasiado lentos e em retrocessos contínuos.

Somado a essa leitura do espaço como o do esquecimento do Estado com a população, há a concepção do sertão como representação alegórica em que todo tipo de brutalidade pode ocorrer. Um

episódio relevante tanto para a denúncia do estado de penúria social quanto para a compreensão do necessário consórcio com as forças maléficas surge na fatídica primeira tentativa de travessia do deserto chamado Liso do Sussuarão.

Esse deserto assemelha-se em sua descrição simbólica à remota região da Cítia mitológica onde, assim como na intransponível região apresentada no *Grande sertão: veredas*, habitam a esterilidade e a tristeza, além de uma das piores sensações humanas, a Fome.

Dentro da tradição helênica esse estado famélico é alegorizado em uma narrativa ambientada em um espaço rural, a saber a estória do inconsequente e inimigo do meio ambiente Erisíchton o qual, depois de assassinar uma divindade que residia no interior de um carvalho consagrado à Ceres, é severamente punido pela própria entidade da Fome ao ter seu corpo e sua alma tomados por esse ser de "cabelos hirsutos, os olhos fundos, as faces pálidas, os lábios descorados, a boca coberta de poeira e a pele distendida, mostrando todos os ossos" (Bulfinch, 2001, p. 209).

Esse mesmo monstro, de uma certa forma, será responsável por uma das passagens mais escabrosas do relato "atento aos mistérios do mundo" (Galvão, 2001, p. 242) de Riobaldo e que contraria aquela parcela mínima de críticos que, historicamente, acusaram o sertão rosiano de não representar aspectos reais como a miséria. Eis que no momento de maior desgraça do bando de Riobaldo, então capitaneados pelo líder Medeiro Vaz, os celerados — depois de perderem todos os seus mantimentos na tentativa sem sucesso de atravessar o Liso do Sussuarão e tomados pela fome — matam, esquartejam, assam e devoram bacantemente um "homem humano" (Rosa, 1963, p. 53), convencidos, é claro, de que esse (mais tarde revelado ser um doente mental de nome José dos Alves) era, em verdade, a única caça desprezível encontrada, um macaco.

Pode afirmar na leitura desse episódio de antropofagia que tal espaço sertanejo caracteriza-se também como um lugar em que a própria humanidade inerente a todo o indivíduo é dissolvida socialmente pois, a condenável prática canibal só é descoberta pelos jagunços devido a falta dada da calda do pretenso bugio.

São nesses espaços infelizmente que movimentos desumanos e aniquiladores operam em toda a sua pujança. Seus maiores afetados são indiscutivelmente os mais necessitados residentes dessas zonas à margem do sistema de mercado, contingente de indivíduos lançados nas mãos e para as vontades dos poderosos senhores locais e suas milícias armadas, compostas por ferozes jagunços e bandoleiros maus propriamente ditos.

Frente a pouquíssimos dados cronológicos os quais evadem-se fortuitamente, do enredo de *Grande sertão: veredas*, o ensaísta Roberto Schwarz em seu estudo comparatista "*Grande sertão* e *Dr.* Faustus" (1960) localiza esse cenário ficcional rosiano dentro de 1917, período em que se instaura, na concepção hobsbawmiana, a chamada era da catástrofe, compreendida entre guerras, em que as democracias mundiais consolidadas ou ainda em construção, "como mostra a experiência, requerem inimigos endemonizados" (Hobsbawm, 1998, p. 272) como assevera o historiador em páginas da coletânea *Sobre história* (1998).

Pode-se assegurar que aqui se desenha a vereda na qual aproxima-se as produções intelectuais

e estética de Eric Hobsbawm e a de Guimarães Rosa, a preocupação de ambos em dar ênfase, em primeiro plano, o indivíduo em detrimento dos acontecimentos históricos e dos espaços meramente topográficos, haja vista que — sem a ínfima esperança de evasão do encontro entre as forças metafísicas e factuais do Bem e do Mal — as personagens de Guimarães Rosa seguem, lançando-se em riscos mortais semelhantes aos das grandes batalhas épicas, buscando ora por Deus e, ora, pela vida em um jogo de enfrentamentos que possui tanto das manifestações anacrônicas características dos espaços remotos, quanto das experiências oriundas da insegurança sentidas nas grandes metrópoles e em pequenas localidades "onde o Estado passa por acentuado processo de desgaste" (Hobsbawm, 2000, p. 23.) e os homens e mulheres comuns necessitam condescender com forças ancestralmente obscuras e infernais, haja vista que:

> Não se pode conceber nada pior que o triunfo do Diabo. [...] Em semelhante luta, o fim necessariamente justificava *quaisquer* meios. **Se a única maneira de derrotar o Diabo era por meios diabólicos, era isso que tínhamos que fazer**. [...] Se o outro lado é diabólico, então, devemos supor que empregarão meios diabólicos, mesmo que no momento não estejam fazendo isso (Hobsbawm, 1998, p. 273. Grifo meu).

Na leitura em que me lanço, há, portanto, uma reinterpretação do dado metafísico que passa a ser um símbolo histórico e literário do Ocidente, haja vista que um dos aspectos que compõem, na mentalidade popular, o caráter da figura lendária do bandido social é a sua invulnerabilidade mediante proteção de forças feéricas contra as violências provocadas pelos inimigos mortais.

Vistos pelas massas como seres dotados de poderes super-humanos e ardilosos contra os braços armados do Estado, o bandido social — em tríplice natureza de nobre, de vingador ou de justiceiro —, na maioria das vezes, só pode perecer nas mãos de outro(s) bandido(s) como ele, tal como ocorreu com o grande chefe e "príncipe" (Rosa, 1956, p. 18) Joca Ramiro em *Grande sertão: veredas*, os bandidos "bons" encontram o seu fim nas mãos de traidores. Esta morte constitui o sétimo critério estabelecido por Eric Hobsbawm em *Bandidos* para configuração do retrato de corpo inteiro do bandido tipicamente social, resumido em "nove pontos". Para o Mal ou para o combate deste, Guimarães Rosa em *Grande sertão: veredas* capacitou alguns de seus personagens em *Grande sertão: veredas* com o selo do pacto satânico, como convém historicamente aos celerados e aos demais indivíduos em espaços onde os pobres só podem contar com a ajuda das forças metafísicas em suas lutas pela sobrevivência. Dentro do universo rosiano, por exemplo, "[o] sertão é postulado como o espaço onde o homem se submete a provações que testam sua coragem, mas também onde Deus e o Diabo disputam a posse das almas" (Galvão, 2001, p. 245).

Tão antigo quanto o regionalismo, o tema demoníaco revela suas raízes mais profundas nos bestiários medievais e atravessa séculos até o seu apogeu, vivido, sobretudo, nas estéticas rebeldes do romantismo e do realismo europeu, os quais valorizaram — atendendo aos seus respectivos escopos artísticos — as figuras dos réprobos sociais e alguns marginalizados pinçados no universo dos homens comuns. Material para o embasamento do pacto demoníaco nestes períodos históricos é o que não faltou para estudiosos e escritores, entre os quais destaco o nome de Carlos Roberto Nogueira, que, em

seu *O diabo no imaginário cristão* (1986), examina o percurso traçado pela maior representação do mal na história do Ocidente. "Fenômeno de caráter essencialmente histórico" (Nogueira, 2002, p. 13), não é, portanto, sem razão que Hobsbawm o insere em seu exame das tradições imutáveis do banditismo rural, pois como nos recorda esse historiador europeu quase ao final do capítulo Quem são os bandidos? desde o quinhentismo, e especialmente nele, era praticamente impossível imaginar um ladrão (nobre ou comum) que não fosse pactário do Mal absoluto.

Ao decorrer dos séculos essa imagem só fez ganhar mais força naquilo que o autor de *Bandidos* denominou de "sistema dogmático dos ladrões" (Hobsbawm, 2010, p. 62). Percorrendo dessa forma um caminho ascendente na cultura ocidental, a figura do Diabo transfigura-se em *topos* recorrente na literatura deste período conturbado ideologicamente que foi a passagem do século XVIII para o XIX. Representado oniricamente ou não, ganha o demônio *status* de protagonista-mor de algumas produções em prosa e em verso nas quais se eleva ao patamar de maior insurreto da História, sendo aclamado como primeiro grande romântico, em outras palavras, o Demo é a metáfora do indivíduo inconformado que declara guerra às forças mais poderosas, tornando-se, ao longo deste combate perdido já em seu início, um deslocado social.

> O Romantismo transformará Satã no símbolo do espírito livre, da vida alegre, não contra uma lei moral, mas segundo uma lei natural, contrária à aversão por este mundo pregada pela Igreja. Satanás significa liberdade, progresso, ciência e vida. Tornar-se-á moda a identificação com o Demônio, assim como procurar refletir no semblante o olhar, o riso, a zombaria impressas nas feições tradicionais do Diabo. O Lúcifer de Lord Byron é sumamente grandioso, encerrado em seu próprio mistério, filho da própria experiência e rebeldia. Amigo do homem e inimigo de Deus, que estabeleceu a ordem como um tirano, condenando ao sofrimento, à humilhação e à morte todos aqueles que tinham por única culpa o desejo de conhecer, Lúcifer está ao lado do homem, uma vez que, como o homem, ele é condenado ao sofrimento (Nogueira, 2002, p. 104).

Este personagem será trazido à tona uma vez mais pela literatura contemporânea, todavia emergindo das páginas dos escritores numa simbologia deveras diferente. Nas páginas de *Grande sertão: veredas*, por exemplo, Guimarães Rosa sela o pacto feito por seu herói Riobaldo com Satã como uma alegoria de um consórcio necessário, pois sendo jagunço e sertanejo, o sujeito faz-se próximo do Mal, tornando-se um pouco pactário também já que "quem de si de ser jagunço se entrete, já é por alguma competência entrante do demônio" (Rosa, 1956, p. 11). Pensando na metáfora desta personagem de que "jagunço é o sertão" (Rosa, 1956, p. 307) e este espaço metaforiza todo o território brasileiro (e quiçá, o planeta), lembro das palavras do ensaísta lusitano Óscar Lopes (1917-2013) que afirma ser:

> **o pacto com o Diabo é concretamente inevitável, quer na vida individual, quer na política**. O *Leit-Motiv* do romance pode com efeito formular-se abstractamente [*sic*] como segue: nós estamos todos sujeitos a um pacto diabólico, somos todos *pactários*, o drama do Fausto é inerente a todas as situações historicamente conhe-cidas dos homens. Somos uns doidos, um turbilhão de doidos em lutas de bandos, e *o Diabo na rua, no meio do redemoinho*, o Diabo que de resto não existe e todavia nos arma, porque ele afinal não passa da alie-nação, historicamente necessária, do homem ao homem (Lopes, 1970, p. 320. Grifo meu).

Diante das diversas manifestações de crueldade quotidiana, a barbárie — como grande

manifestação do Mal absoluto — passa, de uma outrora, atitude de exceção para uma regra comum e total, como nos ensina Walter Benjamim (1892-1940) em seus conceitos acerca da História (cf. Benjamin, 1994, p. 226). Coincidentemente, o também seguidor de Marx, Eric Hobsbawm também precisou voltar seus interesses temáticos acerca do banditismo social para a configuração do pacto demoníaco como aspecto de suma importância para o mapeamento dos grupos responsáveis pela composição dos bandidos.

Tanto na obra de Guimarães Rosa como na compreensão do percurso histórico dessa explosão de terror da agência do Mal no intervalo entre os séculos XIX e XX se dá sempre dentro de contextos socioculturais muito precisos, dentre os quais, ganha ênfase o dos movimentos de revolta em que civis e gente popular são oprimidos pelo Estado e pelas demais instituições que legitimam os poderes desse agindo como aparelhos ideológicos sobre as massas populares — como denotou o escritor José Saramago (1922-2010), acerca de uma dessas em especial, a Igreja Católica, — responsável pela constante alienação histórica de sujeitos pobres e educacionalmente menos favorecidos violentados pelo braço de:

> uma Igreja tão cúmplice como beneficiária do poder do Estado e dos terra-tenentes latifundistas, gente permanentemente vigiada pela polícia, gente, quantas e quantas vezes, vítima inocente das arbitrariedades de uma justiça falsa" (Saramago, 2013, p. 77).

Não é à toa que — independentemente das origens e das motivações que lançaram jovens pobres e sem expectativas de elevação social das zonas rurais para os bandos armados formando o maior contingente dos exércitos de proscritos sociais — em seu exame acerca do banditismo social epidêmico ao redor do globo, Eric Hobsbawm conclui que estes indivíduos, além dos aspectos inconformista e extremamente avesso a estranhos, quando precisam optar por uma espécie de proteção metafísica, "Tomam o lado do diabo e não o de Deus" (Hobsbawm, 2010, p. 62), como se esses homens quisessem conscientemente negar a ideia de alienação imposta pelos aparelhos ideológicos do *status quo*.

Em especial, a figura do jagunço, em Guimarães Rosa, é a de um indivíduo híbrido tramado no interior de uma progressiva regressão de sua condição civilizada e da proximidade com o primitivismo. Esta fusão justificaria, entre outros aspectos do proscrito, a necessidade de acordos com as forças maléficas. Com esta leitura não se pretende descartar (ou mesmo negar) os caminhos interpretativos originados pela tradição espiritualista acerca do romance rosiano, apenas procura-se acrescentar uma tradução histórica, entendendo que, em sua tentativa de travar um pacto com o maléfico, o próprio Riobaldo assume metaforicamente para si e o seu sertão um capítulo da trajetória das diversas populações desamparadas do Ocidente. Dessa forma, entende-se que nem sempre esse contrato mágico demanda uma transcendência ou uma catarse, mas uma maneira mais intensa de se armar contra a realidade hostil e nada poética.

Faz-se relevante frisar que a construção ficcional rosiana reelabora o conflito latente entre as experiências anacrônicas da tradição local e os usos modernos da contemporaneidade urbana, por meio das incoerências e ambiguidades humanas transpostas, pela palavra estética, para as esferas

sociais. O artifício usado por Riobaldo enquanto era o chefe jagunço Urutú Branco não se constitui numa regra inscrita no código dos celerados sertanejos, apesar de estar longe de ser inverossímil como atesta Hobsbawm em *Bandidos*. Na leitura desse historiador acerca deste paradigma de foras da lei — meio ladrões, meio heróis como Robin Hood — originados em zonas periféricas do sistema de mercado, eram estes, muitas vezes, "mencionados como 'bandidos bons'" (Hobsbawm, 2010, p. 11), o que parece corroborar com o relato de do narrador de *Grande sertão: veredas* ao identificar que, entre os jagunços com os quais conviveu na juventude, quase todos tombaram para o banditismo por motivações nobres (Zé Bebelo, Medeiro Vaz, Sô Candelário, entre outros de menor "patente"), sendo o único indivíduo vil em sua essência, o cruel "tigre, e assassim" (Rosa, 1956, p. 18) Hermógenes.

Em diversos outros momentos do romance rosiano pode-se averiguar mais explicitamente ou não uma crítica aos paradigmas liberais levantada pelos facínoras Hermógenes e Ricardão. Partidários convictos das práticas de violência e desordem do jaguncismo, estes indivíduos se vingam, à traição, de seu chefe Joca Ramiro após o mesmo impor ao bando um tribunal, aos moldes do poder judiciário do Estado de direito, e absolver Zé Bebelo, inimigo de batalhas anteriores, da acusação que paira sobre ele, a de querer descaracterizar o Sertão, com um "desnortear, desencaminhar os sertanejos de seu costume velho de lei" (Rosa, 1956, p. 258) trazendo para este espaço rural a ordem dos Estados democráticos por meio da extinção das revoltas rebeldes como a jagunçagem em que o próprio Zé Bebelo está inserido. De outro modo, pode-se dizer que a duplicidade rosiana mostra-se neste personagem que idealizou o fim do banditismo social por dentro, fazendo uso desta mesma prática da região e, por outro lado, empregou o tribunal para punir os defensores das instituições públicas constituídas.

Em espaços como os observados em boa parte do século XX e, infelizmente, em alguns lugares do globo nestas primeiras décadas do século XXI, caracterizados por violentos conflitos e pela dominância de poderes paralelos como foi o jaguncismo, em que, como recorda insistentemente Riobaldo, "viver é negócio muito perigoso" (Rosa, 1956, p. 12.), a palavra literária e o trabalho do historiador são de suma relevância não somente como testemunho das práticas de desumanidade dos regimes políticos ditatoriais, mas como agentes de militância contra um estado de violência. Não obstante, a palavra literária, por seu caráter específico não se satisfaz só com os elementos postos pelo conhecimento acadêmico-científico e termina por buscar aquela porção do "não-contável" que carece aos estudos da Geografia e da História, isto é, a porção de humanidade e de sonho que anima de espaços minúsculos e nacionalidades inteiras e que não é apreendida pelos filhos de Clio e por alguns geógrafos e nem tampouco coletada nos fatos e estudos topográficos, mas que pode ser construída e desenvolvida por intermédio da linguagem presente na ficção de escritores como João Guimarães Rosa que mesmo depois de setenta anos de publicação de *Grande sertão: veredas* ainda pode ensinar-nos que a literatura e talvez o último espaço de resistência humana frente às manifestações malignas que reduziram, em escalas nunca vistas, a civilidade e o humanismo no século passado em todos os espaços do planeta, inclusive, em espaços frequentemente esquecidos de nosso país que insiste em embalar as mentes dos brasileiros com a ilusão ufanista (e cada mais inaceitável) de que o Brasil é uma nação

pacífica e, portanto, apartada de todas as manifestações de violência vivenciadas em outros territórios não tropicais e que compuseram todo o século passado. Infelizmente esse espaço ainda não nos foi garantido.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

Lendo-se, como nesse trabalho, o espaço como imagem histórica e dialética, denota-se como o sertão de Guimarães Rosa atravessa o território agreste geograficamente demarcado, espraiando-se esse espaço nacional nas páginas de seu romance por meio da *universalização* de uma "topografia social" comum a todo o Ocidente. Destarte, com o claro propósito de expandir o "horizonte de expectativas" da obra rosiana, essa proposta de trabalho direciona-se a uma compreensão mais total do espaço remoto enfeixado nas páginas do *Grande sertão*, agora não como um perfil *unicamente* brasileiro, mas sim como um panorama do Ocidente em suas experiências mais difíceis vivenciadas na passagem dos anos de 1800 para o século XX. Dessa maneira, pode-se afirmar que todo e quaisquer lugares em que práticas de violência podem também serem lidos como uma extensão territorial do sertão forjado por Guimarães Rosa.

Todas as grandezas e as contrariedades do globo também ressoam dentro do *hinterland* nacional em uma demonstração explicitamente cônscia de que a ausência de urbanidade presente em seu regionalismo humanista não se constitui em uma espécie de saudosismo rural. Essa estética vigorosa nas Letras brasileiras desde a tenra idade do romantismo até meados do decênio de 1940, período em que estreia Guimarães Rosa com os contos de *Sagarana* e cuja representação bucólica servia, entre outros aspectos, como uma vereda evasiva dos assuntos que perturbavam o país e o restante do mundo. Em outras palavras, uma forma de reatar os laços com o "bom selvagem", agora corrompido pela derrocada humanista promovida pelos combates em duas grandes guerras mundiais.

Entre o realismo humanista e o mítico, o regionalismo forjado por Guimarães Rosa em *Grande sertão: veredas* toca em outro aspecto caro tanto à literatura quanto aos estudiosos da História que é o uso das máscaras da ambiguidade dos indivíduos e das relações sociopolíticas em torno do Ocidente. Em sua mais importante produção, Guimarães Rosa veste a temática da ambiguidade como sendo uma reelaboração pessoal da marca dos movimentos históricos e os signos sombrios desses fenômenos sociais que obrigaram as massas populares ocidentais a se camuflarem frente a um inimigo comum (O Estado, os poderes locais, os aparelhos de repressão usados por ambos) como podiam. Trocando de máscaras sociais a cada novo ato da tragédia contemporânea. Personagens demasiadamente ambíguos como a nebulosa Diadorim — figura que embaralha os limites de gênero sexual — apresenta, por exemplo, fortes laços históricos de parentesco com uma tradição de proscritos sociais levantada por Eric Hobsbawm em *Bandidos*, os *haiduks* orientais.

Camponeses originários da península balcânica e de territórios do Oriente empurrados para o banditismo armado em meados do século XV, esses vaqueiros também tinham no interior de seus grupos moças que "se portavam como homens, vestindo roupas e lutando como homens"

(Hobsbawm, 2010, p. 108) e com homens no intuito de vingarem o sangue derramado de algum familiar ou, o que é mais significativo, se libertarem das amarras sociais destinadas às mulheres.

Todavia, não é só em Diadorim que Guimarães Rosa promove essa relação entre o espaço sertanejo de Minas Gerais, visto nesse artigo como imagem histórica, e outros territórios ocidentais. Em outras personagens de *Grande sertão: veredas*, o ficcionista estabelece uma mistura dos aspectos e estruturas sociais na configuração tipológica do bandido social hobsbawmiano, revelando assim, ser Guimarães Rosa um escritor simultaneamente atento ao seu ofício literário, mas também aos passos dados pelos filhos de Clio e as constantes transformações vivenciadas nos espaços ocidentais. Tal observação demonstra o quão distante, portanto, é a figura atribuída a Guimarães Rosa de alienado, característica apontada por uma pequena parcela de seus leitores, felizmente. Guimarães Rosa, mas principalmente o romance telúrico e universal, brasileiro e global *Grande sertão: veredas* mostram uma leitura não somente da realidade mais violenta da sociedade brasileira, mas também das tradições que compuseram, para o bem e para o mal, aquele período do qual somos todos filhos ou herdeiros, o ainda incompreendido século XX.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Adotando neste trabalho comparatista entre a literatura e a história a categoria transdisciplinar do espaço literário como apresentada por Luís Alberto Brandão em obras como *Teorias do espaço literário*, o presente estudo propôs uma leitura dialética entre a estética forjada por João Guimarães Rosa e a algumas produções historiográficas de Eric Hobsbawm com a clara intenção de repensar — a partir do sertão mundificado nas páginas de *Grande sertão: veredas* — além de alguns aspectos consistentes do ponto de vista teórico-crítico acerca do século XX, a expansão interpretativa desse denso e único romance rosiano.

Percebeu-se para esse fim que a confluência existente entre os tempos da interpretação e da tradição não constitui assegurar que o intérprete deva acatar, passivamente, a recepção crítica de um texto, pelo contrário, o fundamento dialético da hermenêutica literária, por exemplo, postula que o sentido de uma obra é estabelecido pela cooperação de diferentes vozes, do passado e do presente e, principalmente, pelo entrelaçamento das experiências de percepção, compreensão e aplicação do texto literário. Desse modo, a tradição é incessantemente revigorada na interpretação, sem que uma nova leitura venha a negar o *status* outrora colocado.

Marca permanente do complexo talento de Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas*, próximo de seus setenta anos, estimulou e continua estimulando gerações de leitores e diálogos entre a Literatura e as Ciências Humanas, dentre essas é possível destacar os estudos históricos como intérpretes (após os estabelecidos pelos estudos literários) da palavra rosiana, ampliando a sempre crescente fortuna crítica acerca da produção desse ficcionista.

Assim como em outras de suas narrativas, nesse romance, o autor Guimarães Rosa aproximou-se, em diversos momentos, de vários métodos da pesquisa histórica focando, acima de tudo, a sua escrita naquelas grandes personagens responsáveis por compor as contradições do ainda recente

século XX. As chamadas "pessoas comuns", homens e mulheres que, em suas trajetórias, transformaram consideravelmente os espaços do século XX em sua eterna mobilização por uma longa estrada com suas bermas voltadas ora para o bem, ou ora para o mal absoluto.

Dessa maneira, a abordagem dialética que foi proposta para o espaço do sertão brasileiro representado ficcionalmente na produção rosiana é, em suma, uma elegia ocidental pelas ilusões políticas, ideológicas e afetivas perdidas para a grande desilusão que o século passado nos legou. Como conclui o narrador Riobaldo — no final já descrente do Bem e do Mal — reconhecendo, por fim, o triunfo da solidão e do individualismo capitalistas de que o que "[e]xiste é homem humano. Travessia" (Rosa, 1956, p. 594) e, tateando, qual um cego, a vereda para um futuro não muito feliz. Essa descrição da travessia humana para os mais absolutos desconhecidos territórios do globo e das profundezas do coração humano, assemelha-se as palavras sentenciadas por Eric Hobsbawm no derradeiro e pouco otimista parágrafo de *Era dos extremos* (1994), sua obra mais conhecida em solo brasileiro. Uma vez mais o pensamento e a escrita desses observadores-participantes do século passado se encontram.

No diálogo com a historiografia hobsbawmiana, o sertão ficcional rosiano surge não como um registro meramente geográfico de uma porção territorial encravada no leste do país, mas sim como uma metonímia do Ocidente ou vice-versa como quer uma leitura do espaço como profunda imagem histórica e dialética, herança do pensamento marxista. Isto porque neste espaço de *Grande sertão: veredas*, a geografia mineira não se configura como ordem, sendo as experiências de violência e brutalidade as grandes e verdadeiras balizas para se ler o romance, tal como também foram as do Continente ao longo de sua História, sobretudo no decorrer do século XX. Mesmo o pacto demoníaco feito pelo protagonista-narrador Riobaldo pode ser observado historicamente como o consórcio necessário que os indivíduos precisam assinar se quiserem subsistir em meio às desintegrações contínuas de suas sociedades.

Por fim, até o presente momento ainda não foi encontrada nenhuma prova de que Hobsbawm tenha, de fato, lido *Grande sertão: veredas*, assim como comprovadamente fez com *Os sertões* de Euclides da Cunha (1866-1909) e alguns exemplares de cordéis adquiridos em feiras nordestinas em São Paulo, na primeira metade da década de 1960, como registrou em páginas de *Viva la revolución*. No entanto, levado pelo estonteante prazer da especulação, gosto de pensar que se o historiador tivesse passado seus olhos azuis pelas páginas do romance rosiano, observaria toda a sua tipologia do banditismo rural — que engloba de indivíduos jovens e rebeldes a fidalgos camponeses empobrecidos — presente no *Grande Sertão* ainda que de maneira amalgamada. Misturando, como é o ponto nevrálgico do romance, as diversas classificações hobsbawmianas em seu relato, Riobaldo faz girar a roda da experiência dialética da histórica em sua relação com o seu interlocutor, uma vez que "[s]ão necessárias duas pessoas para aprender as lições da história ou de qualquer outra coisa: uma para dar a informação e outra para ouvir (Hobsbawm, 1998, p. 39).

É a essa personagem, o interlocutor, feita pela palavra rosiana oculta e intelectualizada — que bem poderia ser representada pelo próprio autor, por um atento estudioso de literatura ou por um

historiador estrangeiro interessado no movimento de bandoleiros residentes no coração da América Latina como Hobsbawm — que o protagonista rosiano oferece a ambiguidade e a universalização de seu sertão, espaço socialmente marginalizado e em espera septuagenária de entendimento.

REFERÊNCIAS

BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia: histórias de deuses e heróis.** Trad. David Jardim Júnior. 24. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BRANDÃO, Luis Alberto. Breve história do espaço na Teoria da Literatura. **Cerrados**. Brasília, UnB, n. 19, p. 115-133, 2005.

BRANDÃO, Luis Alberto. Espaços literários e suas expansões. **Aletria**. v. 15 jan/jun. 2007, p. 207-220. Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/poslit. Acesso em: 30 jul. 2025.

BRANDÃO, Luis Alberto. **Teorias do espaço literário**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CANDIDO, Antonio. **Depoimentos sobre João Guimarães Rosa e sua obra**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011. p. 17-29.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Riobaldo, o homem das metamorfoses. *In*: MOTA, Lourenço Dantas; ABDALA JÚNIOR, Benjamin (orgs.). **Personæ: grandes personagens da literatura brasileira**. São Paulo: SENAC, 2001. p. 237-264.
.

HOBSBAWM, Eric. **Sobre história**. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

HOBSBAWM, Eric. **O novo século: entrevista a Antonio Polito**. Tradução de Claudio Marcondes. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

HOBSBAWM, Eric John. **Bandidos**. 4. ed. Tradução de Donaldson Magalhães Garschagen. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

HOBSBAWM, Eric. **Rebeldes primitivos: Estudos sobre formas arcaicas de movimentos sociais nos séculos XIX e XX**. Trad. Berilo Vargas. São Paulo: Companhia das Letras, 2025.

JAUSS, Hans Robert. **A História da Literatura como provocação à Teoria Literária**. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JAUSS, Hans Robert. **Caminos de la comprensión**. Tradução de Nuria Sara Miras Boronat. Madri: Machado, 2012.

LOPES, Óscar. **Ler e depois**. 3. ed. Porto: Inova, 1970.

NOGUEIRA, Carlos Roberto Figueiredo. **O Diabo no imaginário cristão**. 2. ed. Bauru: EDUSC, 2002.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1956.

SARAMAGO, José. **Da estátua à pedra e discursos de Estocolmo**. Belém: UFPA; Lisboa: Fundação José Saramago, 2013.

SCHWARZ, Roberto. Grande-sertão e Dr. Faustus. *In*: **A sereia e o desconfiado.** 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. p. 43-51.

TRAMAS DA MEMÓRIA: PRIMEIROS PASSOS DE UMA INVESTIGAÇÃO NO MUSEU DA PESSOA

Giselly Tiago Ribeiro Amado
Nixie Lima Nogueira

MEMÓRIAS EM CONSTRUÇÃO: O INÍCIO DO PERCURSO INVESTIGATIVO

O presente capítulo apresenta o início de um percurso investigativo desenvolvido no âmbito de um projeto de Iniciação Científica, cujo objetivo é construir diretrizes para uma metodologia de anotação ética de imagens utilizando o acervo do Museu da Pessoa. O desafio central que orienta esta etapa da pesquisa parte de uma constatação presente na literatura contemporânea sobre inteligência artificial: os bancos de dados visuais amplamente utilizados na área de Visão-Linguagem carregam vieses culturais, linguísticos e sociais que tendem a reproduzir desigualdades estruturais nas sociedades que os produzem.

Na contramão dessa predominância anglófona e do viés hegemônico dos datasets do Norte Global, este estudo busca compreender como construir descrições mais responsáveis, contextualizadas e culturalmente situadas para imagens produzidas no Brasil. Para isso, tomamos o acervo do Museu da Pessoa (2026), composto por fotografias e registros biográficos de brasileiros de variados contextos, como campo de trabalho. A partir desse acervo, pretendemos compreender como suas práticas de descrição, organização e mediação podem inspirar procedimentos éticos para a constituição de um banco de dados visual mais representativo.

Nesta etapa inicial, o esforço se concentra no levantamento bibliográfico, na leitura exploratória sobre estudos discursivos, especialmente a partir da Análise do Discurso de orientação pecheuxtiana (Pêcheux, 1995; 1997; 2006), os debates sobre ética, vieses e colonialidade em inteligência artificial, com destaque para discussões críticas sobre desigualdades algorítmicas (Bender et al., 2021; Birhane et al., 2024; Noble, 2021; Silva, 2021), além da familiarização crítica com o funcionamento do Museu da Pessoa. Este capítulo sintetiza tais movimentos iniciais, delineando o contexto da investigação e os primeiros contornos metodológicos.

ENTRE HISTÓRIAS E ACERVOS: APRESENTAÇÃO DO MUSEU DA PESSOA

Segundo informações institucionais, o Museu da Pessoa (2026) foi fundado em 1991 pela historiadora Karen Worcman e difere-se de museus tradicionais ao se estabelecer como um museu virtual de histórias de vida. A ideia surgiu no ano de 1989 com o projeto "Heranças e Lembranças: Imigrantes Judeus no Rio de Janeiro", que visava registrar, por meio de entrevistas gravadas, a trajetória imigrante judeus vindos de vários lugares do mundo para o município do Rio de Janeiro. Posteriormente, o projeto resultou em uma exposição em São Paulo, que consistia em um espaço em que toda pessoa pudesse contar sua história. Em 1997, o museu deu um passo importante ao instalar-se em um site na internet com o propósito de democratizar a memória, incentivando a população a compartilhar suas histórias de vida de maneira totalmente virtual. Essa iniciativa se articula à filosofia da instituição de que cada pessoa deve ter direito de ter sua história eternizada e reconhecida como fonte de conhecimento, transformando o museu em um espaço de construção coletiva, para além de um simples depósito de objetos.

Mais do que uma coleção de relatos, o Museu da Pessoa adota uma política de memória que transforma um depoimento individual em documentação histórica. Seu acervo é composto por três

elementos: o depoimento (a narrativa oral), o acervo iconográfico (fotos e documentos pessoais) e a transcrição textual das falas. Sua relevância metodológica se dá pelo uso da história oral para registrar perspectivas diversas, permitindo que qualquer pessoa, independentemente de sua origem, participe da preservação do patrimônio imaterial da sociedade.

Atualmente, o museu possui uma curadoria e uma organização dinâmica de suas histórias por eixos temáticos. Em sua plataforma, é possível encontrar uma vasta diversidade de relatos que perpassam temas como clima, educação, trabalho e migrações, indicando a amplitude do acervo, que mantém ainda um foco específico voltado às comunidades indígenas. No portal, o usuário pode selecionar uma temática e navegar pelo extenso catálogo do acervo, que contém fotos, vídeos e textos. Além disso, o Museu da Pessoa promove um programa voltado aos povos originários que consiste em compartilhar a tecnologia social da memória, permitindo que essas comunidades, guardiãs de patrimônios culturais imateriais, registrem suas próprias trajetórias.

Para tornar esse acervo possível, o museu oferece diferentes formas de participação, permitindo o compartilhamento de histórias de maneira autônoma ou acompanhada. No portal digital, o usuário pode acessar a seção "Conte Sua História" para enviar seu relato, anexando fotos, vídeos e documentos que ajudem a ilustrar sua narrativa. A instituição também realiza entrevistas gravadas, nas quais o próprio museu entra em contato com pessoas vinculadas a projetos temáticos específicos para registrar os relatos com o apoio de um entrevistador. Após a coleta, essas histórias são organizadas em coleções e ficam disponíveis para o público, permitindo sua consulta para finalidades diversas.

TECENDO SABERES: A REDE CONCEITUAL QUE SUSTENTA O ESTUDO

O eixo teórico que sustenta esta investigação articula três dimensões complementares: os debates sobre representatividade e vieses algorítmicos na inteligência artificial contemporânea; as contribuições dos estudos da linguagem, especialmente da análise discursiva, para compreender a natureza interpretativa das descrições visuais; e as reflexões sobre práticas de memória e curadoria digital em museus virtuais e acervos colaborativos.

No campo da inteligência artificial, pesquisas recentes demonstram que modelos de visão-linguagem são profundamente influenciados pela composição de seus bancos de dados, de modo que "grandes conjuntos de dados baseados em textos da internet super-representam pontos de vista hegemônicos e codificam preconceitos potencialmente prejudiciais para populações marginalizadas" (Bender et al., 2021, p. 610, tradução nossa). Esses modelos aprendem padrões a partir de grandes conjuntos de imagens e descrições, e tais padrões nem sempre representam de maneira justa as experiências, identidades e contextos culturais de diferentes comunidades.

As investigações sobre vieses raciais e culturais na escala de datasets multimodais demonstram que a ampliação indiscriminada de corpora tende a reforçar estereótipos e desigualdades históricas, sobretudo quando essas bases são construídas majoritariamente a partir de materiais produzidos em contextos euro-norte-americanos. Considerando que, "um conjunto robusto de trabalhos demonstrou

a tendência dos sistemas, ferramentas e aplicações de aprendizado de máquina em codificar e exacerbar estereótipos sociais e preconceitos históricos" (Birhane et al., 2024, p. 1230, tradução nossa) o que revela a dimensão estrutural da discriminação inscrita nos próprios dados que alimentam modelos computacionais.

Essa crítica dialoga diretamente com análises sociotécnicas que mostram como algoritmos reproduzem estruturas de opressão racial e de gênero presentes nas bases que alimentam grandes modelos. Como observa Noble (2021, p. 28), "racismo e sexismo são parte da arquitetura e linguagem da tecnologia", o que evidencia que tais desigualdades não são desvios ocasionais, mas componentes estruturais dos sistemas informacionais contemporâneos.

Nessa mesma direção, estudos que analisam bases amplamente utilizadas no campo, como o ImageNet, demonstram como decisões de coleta, categorização e escalabilidade foram tomadas a partir de uma racionalidade tecnocientífica. Silva (2021, p. 91) argumenta que "as noções contemporâneas das trajetórias desejáveis da evolução tecnológica [...] busca[m] impor uma percepção de neutralidade ao que é efetivamente expressão da colonialidade do poder", revelando como camadas de opacidade algorítmica moldam a forma como modelos aprendem, classificam e hierarquizam o mundo. Dessa perspectiva, a crítica à neutralidade tecnológica é inseparável da crítica às bases de dados que estruturam os sistemas de visão-linguagem contemporâneos.

A reprodução de desigualdades, estereótipos e invisibilizações presentes nos dados que alimentam os sistemas de inteligência artificial tornou-se um dos principais desafios éticos da área. Nesse cenário, a etapa humana de anotação não pode ser entendida como mera tarefa técnica: ela envolve decisões que produzem sentidos, definem visibilidades e, sobretudo, condicionam o modo como sistemas computacionais enxergam o mundo.

É nesse ponto que os estudos da linguagem se tornam fundamentais. Descrever uma imagem não significa apenas listar elementos visuais, mas construir uma leitura situada, permeada por valores, categorias e tradições discursivas. Assim, mesmo descrições que poderiam ser compreendidas, em alguma perspectiva, como neutras mobilizam escolhas que dizem respeito a quem olha, de onde olha e quais sentidos prioriza. A descrição é, portanto, um gesto interpretativo. Reconhecer essa dimensão discursiva é essencial para pensar práticas de anotação ética capazes de considerar sujeitos, contextos, temporalidades, relações sociais e representações identitárias.

Nesse cruzamento entre tecnologia e linguagem, o Museu da Pessoa oferece uma referência teórico-conceitual singular, ainda que distinta da prática descritiva proposta neste projeto. O museu não produz descrições de imagens nem elabora metadados visuais de maneira sistemática. Em vez disso, acolhe histórias de vida narradas pelos próprios participantes, e as fotografias ou vídeos que integram o acervo aparecem como parte dessas narrativas pessoais. Assim, os sentidos das imagens emergem das autobiografias, dos relatos e das memórias compartilhadas pelos sujeitos, e não de uma categorização institucional.

Esse funcionamento tem implicações relevantes para nossa investigação: ao observar como as pessoas contam suas próprias experiências, nomeiam acontecimentos e atribuem significados às suas

imagens, torna possível compreender modos de representação que respeitam singularidades, temporalidades e identidades diversas. Embora o Museu da Pessoa não realize a descrição sistemática das imagens, a sua filosofia de documentação, centrada na escuta, na participação e na valorização de trajetórias individuais, inspira a reflexão ética necessária para formular diretrizes de anotação visual sensíveis à complexidade cultural brasileira.

Assim, a rede conceitual que orienta esta etapa inicial aponta para a necessidade de integrar tecnologia, linguagem e memória de forma crítica. A proposta de descrição das imagens para alimentar o banco de dados não deriva das práticas do museu, mas se inspira nos modos como as pessoas se narram, descrevem suas próprias vivências e estabelecem relações entre imagens e significados. Mais do que rotular elementos visuais, o desafio é investigar como as descrições podem construir mundos possíveis e contribuir para sistemas de Visão-Linguagem atentos à diversidade cultural do português brasileiro.

ROTEIROS DE ESCUTA: APROXIMAÇÕES METODOLÓGICAS EM CONSTRUÇÃO

A metodologia deste estudo encontra-se em elaboração e acompanha o caráter exploratório próprio das pesquisas que trabalham com materialidades discursivas heterogêneas. Em vez de procedimentos previamente fixados, adotamos movimentos analíticos que se constituem no próprio encontro com o acervo, de modo que o método não é uma estrutura anterior ao gesto de leitura, mas algo que se produz no trabalho de interpretação. Como lembra Orlandi (2001), é no próprio gesto interpretativo que se configuram caminhos analíticos, uma vez que não é possível separar descrição e interpretação quando se trata de linguagem e sentido.

Nesse percurso, o primeiro movimento consiste em mapear debates sobre anotação ética, vieses em inteligência artificial e modos de significação de imagens. Interessa-nos compreender como diferentes campos teóricos problematizam a relação entre linguagem, visualidade e produção de sentidos, não para extrair categorias normativas, mas para identificar condições que orientem práticas descritivas sensíveis às posições de sujeito, aos contextos e às desigualdades que atravessam o campo tecnológico.

Em diálogo com esses referenciais, voltamo-nos ao acervo do Museu da Pessoa, que não oferece descrições visuais das imagens, mas reúne narrativas de vida que, de modos diversos, dialogam com as fotografias. As histórias ali contadas funcionam como materialidade significativa que dá acesso à historicidade das experiências, permitindo compreender, como assinala Ricoeur (2007), que a narrativa não apenas relata acontecimentos, mas organiza temporalidades, memórias e formas de interpretar o vivido. Assim, a aproximação às imagens se dá sempre articulada às narrativas, que ampliam ou tensionam o que o olhar poderia supor como "evidente".

A análise qualitativa preliminar das fotografias e dos relatos reforça que os sentidos relevantes para a descrição não emergem apenas do campo visual, mas se constituem na relação entre memória, posição sujeito e modos de narrar. Muitas vezes, o que importa para a compreensão de uma imagem não está visível, mas é construído pela narrativa (pertencimentos, afetos, trajetórias, práticas sociais).

Essa perspectiva é fundamental para evitar o reforço de categorias hegemônicas, sobretudo quando se trata de nomear gênero, raça, aparência ou identidade. Aqui, é particularmente produtiva a contribuição de Haraway (1995), ao destacar que todo conhecimento é situado, recusando a pretensão de neutralidade e convocando práticas éticas que assumam seus lugares de enunciação.

Por fim, começa a se delinear a formulação inicial de diretrizes para uma anotação ética voltada ao campo da Visão-Linguagem em português brasileiro. Trata-se, nesse momento, de identificar linhas de força e princípios que possam orientar uma futura metodologia de anotação que considere diversidade cultural, responsabilidade social e sensibilidade discursiva. Esse processo não pretende fixar categorias definitivas, mas construir possibilidades, abrir caminhos e formular perguntas que sustentem a continuidade da investigação.

Assim, a metodologia ainda está em movimento. Longe de um percurso fechado, ela se constitui no diálogo constante entre teoria e empiria, entre linguagem e imagem, entre memória e tecnologia. O Museu da Pessoa, nesse contexto, oferece mais do que dados: oferece modos de narrar, de ver e de significar que inspiram a construção de práticas de anotação mais atentas à complexidade cultural brasileira. Trata-se de um percurso em construção, no qual cada aproximação às imagens e às narrativas amplia o entendimento sobre o que significa descrever eticamente pessoas, histórias e modos de viver.

ACHADOS INICIAIS: CONEXÕES E PISTAS EMERGENTES

Os resultados parciais obtidos até o momento são de natureza analítica e teórica, delineando algumas direções promissoras para as etapas seguintes da investigação. Um primeiro ponto diz respeito à própria relevância do estudo: pareceristas externos destacaram sua pertinência social, tecnológica e acadêmica, reforçando a atualidade da proposta diante das discussões sobre ética, representatividade e justiça nos sistemas de visão-linguagem. Esse cenário tem sido problematizado por pesquisas, como as de Bender et al., 2021 e Birhane et al., 2024, que tratam dos riscos éticos na expansão de modelos multimodais, especialmente no que diz respeito à produção e reforço de desigualdades.

As leituras iniciais mostram que práticas de anotação ética não podem ser concebidas como listas estáticas de categorias. Ao contrário, exigem atenção às condições discursivas de produção dos sentidos, sensibilidade ao contexto e reconhecimento das posições de sujeito envolvidas na descrição. Como propõe Orlandi (2001), não há descrição sem interpretação, e o gesto de descrever envolve necessariamente uma relação histórica com a língua, com o sujeito e com as condições de produção dos sentidos. Assim, a anotação se configura menos como classificação e mais como um gesto interpretativo situado.

O acervo do Museu da Pessoa tem se mostrado um campo fértil para essa reflexão. As narrativas biográficas e as memórias pessoais que acompanham as fotografias ampliam significativamente o campo semântico da descrição e introduzem camadas de temporalidade e memória que não se esgotam no visível. Em termos ricouerianos, as histórias funcionam como modos

de organizar experiências e temporalidades (Ricoeur, 2007), oferecendo elementos interpretativos que tensionam leituras imediatistas do conteúdo visual e convidam à construção de descrições que respeitem complexidades identitárias e trajetórias singulares.

Essa articulação entre imagem e narrativa também produz um deslocamento ético importante. Ao invés de reforçar categorias hegemônicas como: gênero, cor da pele ou marcadores identitários naturalizados; as histórias de vida permitem reconhecer, seguindo Haraway (1995), que todo conhecimento é situado e que descrições responsáveis devem assumir seus lugares de enunciação. Isso implica mobilizar marcadores identitários apenas quando constituem parte do modo como o próprio sujeito se apresenta, evitando a reprodução acrítica de categorias que historicamente operam como instrumentos de normatização.

A análise preliminar das imagens confirma que os sentidos não emergem apenas do conteúdo visual, mas da relação entre fotografia, legenda, relato e memória. Essa multiplicidade de camadas semióticas aponta para a necessidade de desenvolver metodologias de anotação que levem em conta tanto a visualidade quanto o discursivo, de modo a evitar reducionismos comuns em bancos de dados convencionais. Estudos críticos sobre sistemas classificatórios e bases de imagens ajudam a iluminar essa questão, como no debate sobre opressões reproduzidas por tecnologias digitais (NOBLE, 2021) e nas reflexões sobre colonialidade e opacidade algorítmica na constituição de grandes datasets (Silva, 2021). Tais contribuições reforçam a importância de construir práticas descritivas mais justas e culturalmente situadas.

Esses achados iniciais apontam para a importância de aprofundar o estudo das práticas descritoras e refletir sobre modos de transpor princípios éticos e discursivos para metodologias de anotação aplicáveis a modelos computacionais. A investigação segue orientada pela busca de ferramentas conceituais que permitam construir descrições mais sensíveis, complexas e alinhadas à diversidade do contexto brasileiro.

O CAMINHO QUE SE ABRE: PERSPECTIVAS PARA AS PRÓXIMAS ETAPAS

Os próximos passos da pesquisa envolvem ampliar o corpus de imagens analisadas e aprofundar a leitura de autoras e autores que fundamentam a reflexão sobre gesto interpretativo, memória, narrativa e visualidade. A partir desse diálogo teórico, será possível refinar as categorias analíticas que orientarão a construção de uma anotação ética, bem como iniciar a organização do banco de dados preliminar.

Nesse percurso, pretende-se também testar exemplos iniciais de descrição ética, observando seus limites, tensões e possibilidades. Esses experimentos funcionam menos como modelos a serem fixados e mais como exercícios de escuta metodológica, que ajudam a interrogar o que faz sentido descrever, como descrever e a partir de quais posições de sujeito.

A pesquisa avança, portanto, como um trabalho de longa escuta, não apenas no sentido narrativo, mas sobretudo no sentido metodológico. Trata-se de acompanhar como as imagens significam, como os discursos as atravessam, e de que modo esses sentidos podem orientar diretrizes

mais humanas, situadas e responsáveis na área de Visão-Linguagem. Assim, o caminho que se abre não é o de uma conclusão, mas o de um processo em movimento, que continua a se construir no encontro entre teoria, acervo e análise.

REFERÊNCIAS

BENDER, E. M. et al. On the Dangers of Stochastic Parrots: can language models be too big? In: P**roceedings of the 2021 ACM Conf. on Fairness, Accountability, and Transparency** (FAccT), 2021. p. 610-623. https://dl.acm.org/doi/10.1145/3442188.34
45922. Acesso: 16 abr. 2026.

BIRHANE, A. et al. The Dark Side of Dataset Scaling: Evaluating Racial Classification in Multimodal Models. In: **The 2024 ACM Conf. on Fairness, Accountability, and Transparency**, 2024. https://doi.org/10.1145/3630106.3658968. Acesso: 16 abr. 2026.

HARAWAY, D. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. In: SILVA, T. T. (Org.). **Antropologia do ciborgue**: as vertigens do pós-humano. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. p. 33–72.

MUSEU DA PESSOA. Sobre o Museu. Disponível em: https://museudapessoa.org/. Acesso em: 16 abr. 2026.

NOBLE, S. U. **Algoritmos de opressão**: como o Google fomenta e lucra com o racismo. Santo André: Rua do Sabão, 2021.

ORLANDI, E. P. **Análise de discurso**: princípios e procedimentos. 3. ed. Campinas: Pontes, 2001.

PÊCHEUX, M. Análise Automática do Discurso (AAD-69). In: GADET, F.; HAK, T. **Por uma análise automática do discurso**: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. 3. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1997. p. 61-162.

PÊCHEUX, M. **Semântica e Discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

PÊCHEUX, M. **O Discurso**: estrutura ou acontecimento. 4. ed. Campinas: Pontes, 2006.

RICOEUR, P. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

SILVA, T. Colonialidade difusa no aprendizado de máquina: camadas de opacidade algorítmica na Imagenet. In: SILVEIRA, S. A.; SOUZA, J.; CASSINO, J. F. (Orgs.) **Colonialismo de dados**. São Paulo: Autonomia Literária, 2021, p. 84-104.

UMA ANÁLISE DA DIMENSÃO ARGUMENTATIVA DO ETHOS HERÓICO DE SHINOBU KOCHO EM DEMON SLAYER – CASTELO INFINITO

Pedro Saraiva dos Santos Castelo Branco

INTRODUÇÃO

O anime *Demon Slayer (Kimetsu no Yaiba)*, de Koyoharu Gotouge, consolidou-se como um marco cultural da animação japonesa contemporânea, atingindo um ápice de densidade estética e impacto global com a adaptação do arco "Castelo Infinito" em filme, em 2025. Até 9 de abril de 2026, o filme arrecadou 40,2 bilhões de ienes (algo como 1,2 bilhão de reais). Além disso, ele ganhou o 49º Prêmio da Academia Japonesa de Cinema de Melhor Filme de Animação e o prêmio de Melhor Filme de Animação Internacional no Saturn Awards. Esta produção não apenas reafirmou a hegemonia da franquia no mercado de entretenimento, mas estabeleceu novos parâmetros de recepção crítica e comercial, competindo em visibilidade com as grandes produções do cinema hegemônico ocidental e solidificando o suporte do anime como uma instância discursiva de massa. o anime não deve ser lido como um subproduto do entretenimento infantil, mas como uma forma de arte sequencial que articula ideologias, pedagogias culturais e modelos de subjetividade. Analisar uma animação significa, portanto, investigar como uma cultura projeta seus conflitos, valores e identidades através de uma linguagem que combina a semiótica visual à retórica verbal, tornando-se um campo privilegiado para observar a circulação de sentidos em uma sociedade midiatizada.

Situada no Período Taisho (1912-1926), a narrativa adaptada do mangá de mesmo nome utiliza o contraste entre a tradição feudal e a modernidade emergente para situar seus conflitos. O enredo organiza-se em torno da luta de espadachins contra demônios que se alimentam de humanos (seres que, outrora, também pertenceram à humanidade). Enquanto a organização dos caçadores de demônios pauta-se por ritos orientados pela força da esgrima ancestral, a personagem Shinobu Kocho introduz a ciência e a farmacologia como armas, representando uma ruptura que desloca o heroísmo do campo da resistência muscular para o campo da inteligência técnica.

Esta investigação parte da premissa de que o heroísmo de Shinobu não é apenas um traço de personalidade, mas uma dimensão constitutiva da força argumentativa de seu discurso. No gênero *shōnen*, a construção da personagem é regida pelo "contrato de comunicação" (Charaudeau, 2006) do *nekketsu*, que estabelece um quadro de expectativas centrado na persistência física e na evolução do poder pelo treinamento. Ao habitar um corpo lido como "frágil" dentro dessa lógica, Shinobu tensiona as cláusulas desse contrato. Contudo, cabe notar que tal fragilidade é uma imposição da própria obra: ao manter um determinismo biológico em um universo regido por habilidades extraordinárias e poderes mágicos, a narrativa opta por reforçar a desigualdade de gênero, forçando a personagem a buscar na farmacologia uma "compensação" para uma carência física deliberadamente construída pela instância produtora.

Entretanto, essa subversão não ocorre de forma isolada, mas em diálogo com estereótipos cristalizados na memória social. A obra admite a incapacidade física da personagem de realizar a decapitação de demônios, gesto que constitui o ato máximo de autoridade dos caçadores. Ao recorrer ao veneno, Shinobu evoca o estigma histórico da "perfídia feminina", substituindo o confronto direto pelo estratagema químico. Nesta análise, o estereótipo (Amossy e Pierrot, 2022) não é visto apenas como um dado negativo, mas como um elemento cognitivo que a obra instrumentaliza para reeducar

o olhar do público, ainda que essa transformação ocorra dentro de limites que não rompem totalmente com a *doxa*[39] da debilidade feminina.

A presente investigação adota uma abordagem qualitativa de natureza analítica, fundamentada na vertente francesa da Análise do Discurso (AD) e na Teoria da Argumentação no Discurso. O *corpus* selecionado compreende o arco narrativo "Castelo Infinito", especificamente as sequências que articulam o confronto discursivo entre a Hashira do Inseto e o seu oponente, Douma. A escolha deste recorte justifica-se por ser o momento onde o sistema de forças da obra — que privilegia o vigor muscular — é confrontado pela eficácia da técnica. A análise utiliza as categorias de *ethos*, cenografia e provas retóricas para compreender como a personagem transforma o "artifício" do veneno em um lugar de enunciação legítimo.

Para responder a tal questionamento, o trabalho organiza-se em capítulos que articulam a teoria discursiva à materialidade da obra. No terceiro capítulo, intitulado "A Dimensão Argumentativa de Shinobu Kocho: Estereótipos e Clichês", discute-se a relação entre a obra e o público, analisando como o dispositivo gerencia identidades e utiliza o clichê como ferramenta de legibilidade. No quarto capítulo, "A Materialidade do Embate: Provas Retóricas e a Reconfiguração do Heroísmo", o foco recai sobre as estratégias táticas e discursivas manifestas no arco selecionado, examinando como o *logos* farmacológico se consolida como uma prova de autoridade que desafia a hegemonia da força bruta. Por fim, as Considerações Finais sintetizam os resultados obtidos acerca da eficácia persuasiva do modelo de heroísmo intelectual proposto.

A DIMENSÃO ARGUMENTATIVA DO DISCURSO

A compreensão da linguagem em sua dimensão social exige o reconhecimento de que a argumentação não é um acessório retórico, mas uma dimensão constitutiva do discurso. Conforme propõe Amossy (2020), mesmo sem uma intenção persuasiva declarada, o discurso exerce invariavelmente uma influência sobre o interlocutor, orientando seus modos de ver o mundo. No universo das animações, essa mediação da realidade é corroborada por Clements (2013), que identifica nessas produções formas complexas de organizar e interpretar a experiência humana.

Essa perspectiva 'pan-argumentativa' converge com as reflexões de Lima (2020), para quem a argumentação constitui o alicerce da interação entre os sujeitos e a própria dimensão constitutiva do dizer. Sob essa ótica, a Análise do Discurso e a Teoria da Argumentação não são campos isolados, mas disciplinas que se interpenetram em um movimento de mútua alimentação. Essa articulação encontra respaldo em Maingueneau (2007; 2021), que descreve o campo dos estudos discursivos como um espaço estruturado por disciplinas, correntes e territórios que, embora heterogêneos, coexistem e delimitam suas fronteiras de forma porosa. Assim, ao investigar o *ethos* heroico, este estudo situa-se

[39] O conceito de *doxa* aqui empregado refere-se ao sistema de crenças, opiniões e valores partilhados por uma determinada comunidade, que constitui o suporte necessário para a argumentação e a persuasão. Segundo Amossy (2020), a doxa é o fundamento do verossímil, permitindo que o orador estabeleça um terreno comum com seu auditório.

justamente nessa zona de fronteira, onde a descrição das condições de produção (AD) se une ao escrutínio do projeto de influência sobre o auditório (Argumentação).

No arco "Castelo Infinito", tal interação se realiza fundamentalmente no contrato de comunicação estabelecido entre a instância narrativa e o público. Como explica Lysardo-Dias (2010), esse contrato funciona como um dispositivo analítico que tensiona condições históricas pré-determinadas — no caso, as expectativas do gênero *shōnen* — e as escolhas autorais realizadas no ato de linguagem.

Ao apresentar Shinobu Kocho, o narrador estabelece uma estratégia argumentativa direta com o seu auditório: ele mobiliza a *doxa* que associa o feminino à fragilidade para, em seguida, subvertê-la. Não se trata de uma disputa meramente ficcional, mas de um posicionamento ético-epistemológico da obra que desafia o espectador a aceitar um novo modelo de heroísmo. Nessa "encenação" (*mise en scène*), a debilidade física de Shinobu é instrumentalizada como uma armadilha retórica, forçando o público a renegociar as cláusulas do que define um caçador de demônios. Assim, o manejo de estereótipos atua como um instrumento de memória e cognição, consolidando o elo ininterrupto entre o dizer do narrador e influenciar o público.

Para que a interação ocorra, é necessário que os parceiros da enunciação partilhem um contrato de comunicação, conceito que Charaudeau (2006) define como o quadro de restrições e possibilidades que regula a produção e a recepção de um discurso. “É o que permite aos parceiros de uma troca linguageira reconhecerem um ao outro com os traços identitários que os definem como sujeitos desse ato” (Charaudeau e Maingueneau, 2008, p. 132). No suporte específico das animações, esse contrato é balizado pela doxa do gênero *shōnen*, um conjunto de saberes compartilhados que dita as expectativas do público. Segundo Clements (2013), o *shōnen* moderno é fruto de uma evolução industrial que consolidou a estética do *nekketsu*, na qual o valor do herói é medido pela resiliência física e pela evolução do poder através do esforço muscular. Como a argumentação é constitutiva do sentido (Lima; Modena, 2005), as regras descritas por Clements (2013) funcionam como cláusulas contratuais: o herói deve "vencer pelo golpe final". Assim, quando uma personagem como Shinobu Kocho habita um corpo que a doxa lê como "incapaz" de decapitar demônios, ela estabelece uma tensão direta com o contrato de gênero, exigindo uma renegociação das formas legítimas de heroísmo.

Essa organização exige que o locutor mobilize o que Maingueneau (2008) denomina cenografia, o espaço de enunciação que o próprio discurso institui para se validar. Ao instituir uma cena específica, o locutor permite a instalação de um *ethos* estratégico (Amossy, 2016). Clements (2013) observa que a indústria do anime frequentemente relega o papel da eficácia técnica a segundo plano em favor da força bruta; entretanto, a construção discursiva permite que o sujeito transforme estigmas na condição de possibilidade para o seu agir. O *ethos* aqui não é uma essência, mas uma ferramenta de persuasão que utiliza imagens pré-construídas para mediar a autoridade do dizer. Nesse cenário, a racionalidade retórica reside na articulação de razões para resolver conflitos em contextos de incerteza (Carrilho, 1995; Meyer, 2009). O *Logos* surge como uma resposta intelectual que desafia a "pedagogia do sacrifício" físico mencionada por Clements (2013). No entanto, essa eficácia não é puramente mecânica; ela é

sustentada pelo *Pathos*, uma vez que, conforme Micheli (2011), as emoções são componentes intrínsecos da argumentação. A subjetividade, marcada por afetos e valores sociais, não obscurece a razão estratégica, mas a impulsiona, transformando a memória e a dor em provas retóricas que validam o modelo de atuação do sujeito perante o seu auditório.

A transição do plano teórico para a materialidade da obra exige uma análise de como as expectativas de gênero e os clichês cristalizados pela indústria do entretenimento são mobilizados ou desafiados. Nesse sentido, o capítulo a seguir dedica-se a investigar como a personagem Shinobu Kocho, ao habitar um corpo que tensiona a 'pedagogia do sacrifício' e a *doxa* da força bruta, utiliza a inteligência estratégica e a ressignificação de estigmas femininos para renegociar o seu próprio *ethos* heroico diante de um auditório que, a princípio, a definiria pela incapacidade física.

SHINOBU KOCHO: ESTEREÓTIPOS E CLICHÊS

Dentro das cláusulas do contrato de comunicação do gênero *shōnen*, a identificação do público masculino é mediada por uma estrutura onde o valor do herói é provado pela letalidade direta e pelo vigor físico. Clements (2013) reforça que a indústria do mangá/anime organiza a experiência heroica através da força; nesse cenário, a representação feminina não costuma ser dotada de força bruta, sendo frequentemente moldada por uma estética de delicadeza ou sexualização. A construção de Shinobu Kocho é um reflexo direto dessa convenção industrial: ela é desenhada sob a simbologia da borboleta e o uso das cores rosa e lilás porque é assim que o gênero habitualmente representa o feminino. É o que Amossy e Pierrot (2022) definem que o clichê "[...] não é somente definido como uma fórmula banal, mas também como uma expressão cristalizada, repetível sobre a mesma forma" (2022, p. 19). Hall (1997) afirma que o estereótipo reduz o indivíduo a características biológicas simplificadas. Ele o define como uma forma de manter a ordem social e simbólica, fixando o "Outro" em um papel imutável. Diferente de outras obras, o universo de *Demon Slayer* não possui magias abstratas, baseando-se em técnicas de esgrima fundamentadas na potência muscular para a decapitação, o que torna a "fragilidade" de Shinobu uma marca de sua exclusão do modelo de herói da obra.

Figura 01 - Shinobu Kocho



Fonte: Galeria oficial no Fandom

No entanto, a obra utiliza essa representação convencional para operar uma manobra argumentativa profunda. Ao ser inscrita em um corpo que o rotula como "incapaz" para o confronto físico direto, Shinobu não permanece no lugar de passividade. A instância produtora institui a farmacologia baseada na flor *Glicínia* como uma terceira via de poder, deslocando o eixo do combate do esforço muscular para a inteligência estratégica através de venenos fabricados. Ao recorrer a esse método, a personagem dialoga diretamente com o estereótipo do veneno como uma "arma das mulheres", historicamente associado ao artifício, à perfídia e à incapacidade de lutar "honestamente" no campo de batalha. Shinobu, contudo, transforma esse estigma em uma racionalidade retórica: ela assume a ferramenta que o senso comum desvaloriza para provar sua eficácia técnica superior, deslocando o eixo do combate do esforço muscular para a inteligência estratégica.

Outra personagem, que nos ajuda a perceber como o feminino é configurado na obra, é Mitsuri Kanroji, formando as duas únicas mulheres dentro do grupo de nove *hashiras*, mesmo que não seja o foco da nossa análise, ela também carregará estereótipos de gênero, como o uso da cor rosa e a delicadeza. Embora tenha força física acima da média, sua espada funciona como uma fita de dança. Seu estilo de luta imita uma dança que usa flexibilidade. Suas vestes revelam um decote e sua técnica se chama respiração do amor.

Figura 02 - Mitsuri Kanroji



Fonte: Galeria oficial no Fandom

A forma que esta personagem é colocada na obra, nos revela também sobre Shinobu. Enquanto Mitsuri opera uma conciliação entre a força bruta e o clichê da feminilidade, utilizando uma espada flexível que mimetiza uma dança e a 'Respiração do Amor', Shinobu renuncia inteiramente à mimese da potência muscular. Se Mitsuri tenta “suavizar” a força para torná-la feminina, Shinobu a substitui pela inteligência farmacológica, provando que seu lugar de enunciação não depende de uma adaptação física, mas de uma ruptura técnica.

Assim, a 'fragilidade' de Shinobu não é um limite, como a *doxa* do *shōnen* sugeriria, mas a condição de possibilidade para um heroísmo puramente intelectual. Embora Mitsuri Kanroji não participe desse embate, sua construção é sintomática da materialidade ideológica que sustenta a obra. Sua caracterização evidencia a reprodução de estereótipos de gênero socialmente compartilhados, que orientam as representações do feminino na narrativa *shōnen*. Elementos como a 'Respiração do Amor' e uma estética de delicadeza sexualizada evidenciam como a narrativa fixa a personagem em uma posição ideológica predeterminada, reafirmando os sentidos cristalizados sobre o feminino nesse suporte mediático. Assim, enquanto a obra projeta em Mitsuri um lugar de enunciação que confirma as expectativas do contrato de comunicação, Shinobu Kocho utiliza essas mesmas marcas ideológicas de 'fragilidade' para operar uma desidentificação estratégica, transformando a interpelação em uma armadilha retórica.

A disputa discursiva entre Douma (vilão) e Shinobu (heroína) chega ao ápice na primeira batalha do filme. É importante notar que o *status* de vilão permite ao personagem enunciar discursos moralmente condenáveis; Douma é deliberadamente construído para ser odiado, garantindo que o público vibre com sua queda ou se frustre com sua vitória. Ele sintetiza a misoginia estrutural elevada ao nível da predação: alimenta-se exclusivamente de mulheres, justificando que elas seriam "mais nutritivas" devido à sua função biológica. Para Charaudeau (2017), o imaginário transforma a realidade em "real significante"; aqui, a fala de Douma revela uma ideologia que reduz a mulher à condição de mercadoria biológica superior apenas por sua utilidade nutritiva. Ainda dentro da lógica de representação do gênero *shōnen*, é comum observar uma segregação nos confrontos: personagens femininas são frequentemente destinadas a enfrentar apenas vilãs também femininas, o que limita sua atuação a um núcleo periférico. No entanto, o embate entre Shinobu e Douma parece operar em uma subversão sutil dessa regra. Embora Douma seja um homem, ele é construído como o personagem mais feminilizado entre os antagonistas, carregando estereótipos que o aproximam visualmente do universo de sua oponente: a voz mansa, o uso de leques ornamentados, uma gestualidade fluida e uma estética delicada. Dessa forma, a obra estereotipa também o vilão.

Figura 03. Doma



Fonte: Galeria oficial no Fandom

Por outro lado, é imperativo analisar como essa construção dialoga com o público-alvo masculino do gênero *nekketsu*. Na *doxa* (senso comum) do *shōnen*, o heroísmo está frequentemente atado ao vigor físico e à virilidade. Ao atribuir traços feminilizados ao vilão mais niilista e detestável da obra, a instância produtora pode estar operando uma forma de ridicularização por contraste. Douma não é apenas perverso; ele é "afetado", "teatral" e "emocionalmente estéril", características que, dentro de uma estrutura patriarcal de narrativa, servem para despojar o vilão de uma dignidade guerreira "honrada". Assim, a feminilização de Douma cumpre uma função retórica de distanciamento: o público é instigado a rejeitá-lo não apenas por seus atos cruéis, mas pela sua recusa em ocupar o lugar do "adversário másculo". Essa construção reforça, por via negativa, o modelo de masculinidade hegemônica da obra, ao mesmo tempo em que permite que Shinobu, ao derrotá-lo, prove que sua própria "feminilidade" é superior por ser autêntica e fundamentada em uma racionalidade técnica (logos), enquanto a dele é apenas um simulacro vazio.

Dessa forma, a construção de Shinobu Kocho dialoga diretamente com a reabilitação teórica proposta por Amossy e Pierrot (2022) acerca dos estereótipos. Para as autoras, o estereótipo não é um ruído na comunicação, mas uma função cognitiva essencial que permite a legibilidade social. No contexto da indústria cultural do *shōnen*, a obra mobiliza representações socialmente compartilhadas, oferecendo ao público modelos de identificação fundamentados em estereótipos de gênero. O estereótipo, aqui, funciona como o elo de reconhecimento entre a obra e o auditório, garantindo que o público identifique prontamente os papéis de gênero e as expectativas de poder.

Nesse sentido, Shinobu não é apenas uma personagem em conflito, mas um signo que a obra utiliza para tensionar a memória retórico-argumentativa (Vitale, 2016) do seu público.

Ao evocar o estigma histórico da "mulher envenenadora" e a docilidade da "feminilidade frágil", a narrativa captura a identidade do leitor acostumado aos clichês do gênero para, em seguida, operar uma subversão técnica. A obra instrumentaliza a biologia da personagem como uma prova do *logos*, deslocando o prazer da identificação, que no *nekketsu* tradicional reside na força bruta, para uma satisfação baseada na inteligência estratégica e na eficácia farmacológica.

Portanto, o que Amossy e Pierrot (2022) definem como a “função construtiva do estereótipo” é levado ao limite pedagógico da obra: o dispositivo utiliza o clichê como uma cenografia necessária para que o público possa processar uma nova forma de heroísmo. No entanto, cabe uma crítica à própria estrutura do sistema de poderes da narrativa: ao enfatizar a fragilidade física de Shinobu como um dado intransponível, a obra acaba por reforçar uma desigualdade que o universo de fantasia poderia subverter. Em um cenário regido por habilidades extraordinárias e inteligência tática, a escolha de vincular a eficácia da personagem exclusivamente à 'compensação' farmacológica revela uma resistência da obra em desvincular o poder da força bruta masculina. Assim, a relação entre a obra e o público, embora tencione identidades, acaba por naturalizar o estigma da debilidade feminina. Prova-se ao auditório que o heroísmo intelectual é legítimo, mas a obra falha ao sugerir que ele é uma 'necessidade' decorrente de uma carência biológica, e não uma escolha autônoma de poder que poderia coexistir, em paridade, com o vigor físico.

Se até aqui a análise debruçou-se sobre a materialidade ideológica do gênero *shōnen* e a construção do ethos de Shinobu perante o público, o capítulo seguinte dedicar-se-á ao exame da mecânica discursiva em ato. Passamos, portanto, da análise da cenografia geral para a análise das provas retóricas e das estratégias de desidentificação que emergem no confronto direto

A MATERIALIDADE NO EMBATE: PROVAS RETÓRICAS E A RECONFIGURAÇÃO DO HEROÍSMO

Se a dimensão argumentativa de Shinobu Kocho, discutida anteriormente, sustenta-se em uma negociação com os estereótipos de gênero e as expectativas do público, é na materialidade do embate que essa construção é posta à prova. Neste capítulo, a análise deixa de focar na recepção do gênero *shōnen* para se debruçar sobre as provas retóricas manifestas durante a batalha. Aqui, o sistema de poderes da obra revela sua faceta mais rígida: a insistência na fragilidade física da personagem. No entanto, é através dessa mesma suposta limitação que a narrativa opera uma reconfiguração do heroísmo, deslocando o eixo do combate da força física para uma racionalidade estratégica que desafia a *doxa* da virilidade bruta.

O EMBATE DE *DOXAS*: AS PRIMEIRAS TROCAS DE GOLPES E A NEGAÇÃO DA FORÇA

O confronto entre Shinobu Kocho e Douma funciona como a materialização do conflito entre duas racionalidades opostas, encenado em um ambiente de profunda carga simbólica. O primeiro contato entre ambos ocorre no interior do Castelo Infinito, onde Douma está instalado em uma espécie de templo particular, cercado por águas serenas e flores de lótus. Essa cenografia de "tranquilidade religiosa" mascara a natureza predatória do vilão, que é encontrado em seu momento de alimentação. Movida por um heroísmo clássico, Shinobu intervém na tentativa de proteger o que resta da dignidade humana naquele espaço. Entretanto, esse ímpeto encontra um limite trágico: a última sobrevivente morre em seus braços, golpeada mortalmente pelo vilão antes que a *Hashira* pudesse reagir. Esse contato direto com o corpo da vítima e com a finitude desprotegida cristaliza o fracasso da "proteção direta" contra um inimigo de tal magnitude.

A partir desse trauma, a obra estabelece o que se pode chamar de um choque de *doxas*. Douma, ao observar a estatura e a constituição física de sua oponente, assume o papel de porta-voz da *doxa* hegemônica do gênero *shōnen*: a de que o valor de um guerreiro é medido exclusivamente pela potência muscular. Ele enuncia um discurso sádico, tentando fixar Shinobu no lugar da fragilidade feminina destinada à derrota. Em resposta, Shinobu instala uma nova cenografia de combate ao mobilizar o sistema de poderes da obra de forma disruptiva. Enquanto o mundo de *Demon Slayer* privilegia respirações elementares de grande impacto visual, Shinobu desenvolve a Respiração do Inseto. Essa escolha técnica carrega um peso argumentativo fundamental: remete a algo que, embora pequeno e aparentemente inofensivo diante de potências brutas, é dotado de uma letalidade cirúrgica.

O cenário, contudo, é uma arma contra o Logos da personagem. Douma manipula o gelo, e o uso estratégico de seus leques espalha minúsculas partículas congeladas pelo ar. Esse artifício ataca diretamente o ponto vital de qualquer caçador: o sistema respiratório. Ao ferir os pulmões de quem

respira, Douma tenta interditar a própria condição de existência do poder de Shinobu, transformando o ambiente em uma armadilha biológica. O sadismo do vilão se revela quando ele neutraliza as toxinas iniciais e se adapta ao veneno, tratando o combate como um entretenimento sádico entre as flores de lótus de seu templo.

Para o auditório, essa ineficácia aparente gera uma tensão extrema, mas é aqui que o *Pathos* se revela como motor da estratégia. A raiva profunda que Shinobu carrega não é um descontrole, mas uma memória retórica alimentada pelo peso daquela humana que morreu em seus braços. O choro e a ira funcionam como um contra-discurso à apatia de Douma. Enquanto o vilão reduz a vida a uma "função nutritiva" em seu jardim de gelo, a dor de Shinobu humaniza sua técnica. A batalha persiste como uma brincadeira para o vilão que golpeia a protagonista em um golpe letal, levando-a ao chão com o ombro e o pulmão perfurados pelo leque. O público parece ser levado a ficar apreensível, a expectativa de que a Shinobu poderia derrotar o vilão fica em cheque.

Figura 04 - O início da batalha



Fonte: Galeria oficial no Fandom

O *PATHOS* E A MEMÓRIA RETÓRICA: O ENCONTRO COM A IRMÃ

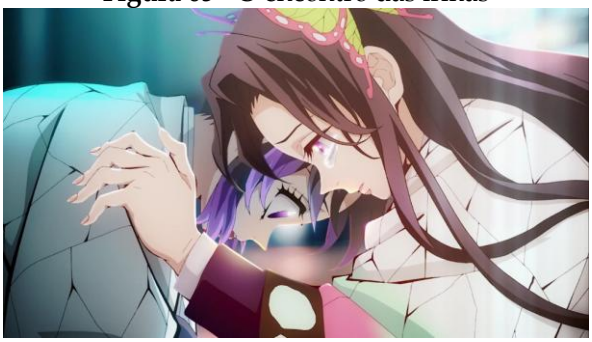
No momento em que Shinobu Kocho sucumbe ao chão, com o pulmão perfurado e a consciência esvaindo-se sob o ataque do demônio Douma, a obra instala uma das convenções mais poderosas do seu contrato narrativo: a intersecção entre o mundo dos vivos e o dos mortos. Essa cena não é meramente um recurso sobrenatural, mas a irrupção da memória discursiva no exato ponto de falência biológica. Os pensamentos de fracasso que inundam a personagem revelam uma fissura em seu *ethos*: Shinobu, desprovida da força física necessária para decapitar seus inimigos como os demais guerreiros, confessa a inveja daqueles que possuem corpos robustos. Esse conflito expõe o sujeito frente às limitações da carne, momento em que a narrativa deixa de ser apenas um embate físico para se tornar uma disputa de posições-sujeito.

A aparição de Kanae Kocho, sua irmã falecida e antiga mentora, opera como uma interrupção desse fluxo de negatividade, garantindo o suporte fundamental do ***pathos*** por meio de uma interpelação direta. É necessário compreender que a história de Shinobu é marcada por uma cronologia de perdas: após verem seus pais serem assassinados, ela e Kanae ingressaram na organização como uma busca por agência frente ao trauma, até que a própria Kanae morreu nos braços de Shinobu,

deixando-lhe um legado de bondade que a protagonista sentia não ser capaz de carregar. Inicialmente, o espírito de Kanae manifesta-se de pé, exercendo uma verticalidade que funciona como a materialização da Lei e do dever. Essa firmeza contrasta com a fragilidade física da protagonista e atua como uma manobra retórica de autoridade — um *ethos* de prestígio que obriga a personagem a encarar sua responsabilidade ética.

A eficácia dessa retórica, contudo, não reside apenas na autoridade, mas na mobilização dos afetos como estratégia de significação. Em um gesto de profunda carga simbólica, Kanae abandona a postura rígida, ajoelha-se e chora junto com Shinobu.

Figura 05 - O encontro das irmãs



Fonte: Galeria oficial no Fandom

Esse choro compartilhado é a validação de uma filiação histórica e traumática, provando que a estratégia de combate de Shinobu — baseada no uso de venenos em vez da força bruta — não nasce de uma frieza mecânica, mas de uma ferida aberta. Retoricamente, o pranto de Kanae funciona como uma prova técnica, um argumento emocional que autoriza a dor para, em seguida, transmutá-la em ação. É o reconhecimento mútuo da dor e a lembrança da promessa de vingança que reativam o sentido da luta, permitindo que a força da protagonista emerja da canalização discursiva do sofrimento.

A interação prova que a superioridade de Shinobu sobre o niilismo sádico de seu oponente, Douma, advém de sua densidade argumentativa e memorialística. Enquanto o vilão é apresentado como um vazio existencial que consome vidas sem compreender o peso dessas perdas — uma ausência total de alteridade —, Shinobu é um sujeito preenchido pelo legado, pela missão de uma heroína, mesmo que em busca de vingança, postura normalmente adotada por vilões. Ao exigir que a irmã honre a promessa feita no leito de morte, o espírito de Kanae reforça o *logos* da obra: o heroísmo reside na manutenção do sentido frente ao absurdo da morte.

A aparição da irmã que flutua entre o evento sobrenatural e o delírio do inconsciente, evoca a cronologia de perdas que sustenta o dizer da protagonista: a infância interrompida, a entrada na organização como busca por agência e o trauma de ver a própria Kanae morrer em seus braços no passado. Ao exigir que a irmã honre a promessa feita naquele leito de morte, o espírito de Kanae (ou inconsciente de Shinobu) reforça que o heroísmo reside na recusa em desistir, mesmo quando o corpo parece ter atingido seu limite absoluto. É sobre a honra e o cumprimento da promessa de um guerreiro. Essa mobilização voltada à superação de limites intransponíveis constitui um dos traços mais perenes

do contrato genérico do *shōnen*, sendo tradicionalmente uma característica central na construção do *ethos* do protagonista masculino. É o que mobiliza o público a vibrar na cadeira.

A interação, portanto, prova que a superioridade moral de Shinobu sobre o niilismo sádico de Douma advém de sua capacidade de sentir e de herdar um legado. Enquanto o vilão é um vazio que consome sem compreender, Shinobu é um sujeito preenchido pela memória e pelo afeto. Ao se levantar, mesmo com o corpo condenado, ela prova que sua vontade ética — validada pelo choro da irmã — é capaz de governar sua biologia. Esse encontro é a manobra emocional que prepara o auditório para o argumento final: o corpo de Shinobu como a prova física de que o amor, transmutado em raiva estratégica, é o único instrumento capaz de encerrar o ciclo de predação do vilão.

O SACRIFÍCIO FINAL: O CORPO COMO ARGUMENTO DECISIVO

O desfecho do embate entre Shinobu Kocho e o demônio Douma marca o momento em que a racionalidade retórica (*Logos*) transcende a existência física da locutora, convertendo o corpo em uma prova irrefutável. Após a interpelação da memória de sua irmã, Shinobu mobiliza sua energia vital para a "Dança da Centopeia: Zigue-Zague de Cem Pernas". Este golpe funciona como uma ruptura estética: a força da investida estilhaça a ponte de madeira — elemento central da cenografia de Douma —, desestruturando a estabilidade visual do vilão. Não se trata apenas de um ataque físico, mas de uma manobra de saturação técnica que projeta o adversário contra o teto, instaurando a prova definitiva de uma letalidade que não depende da força bruta, mas da precisão cirúrgica.

Neste ponto, a narrativa manipula a configuração do auditório, evocando o contrato genérico do *shōnen*. Tradicionalmente, este gênero literário e fílmico pressupõe que a superação de limites levaria ao triunfo do heroísmo clássico, onde a vontade ética do protagonista dobraria a lógica de poder do algoz por meio de uma vitória física catártica. No entanto, a obra opera uma subversão desse contrato. No instante em que Douma recupera a hegemonia do combate e envolve Shinobu em um abraço letal, a narrativa desloca o sentido da "vitória": o que parece ser uma derrota brutal é, na verdade, a conclusão de uma premissa argumentativa iniciada capítulos atrás.

Figura 06 - O golpe final



Fonte: Galeria oficial no Fandom

Nesse momento de desespero, o filme utiliza a montagem para criar um suspense sobre o destino da personagem. A cena mostra o vilão Douma abraçando e "absorvendo" o corpo de Shinobu

para dentro de si — um processo cruel onde ele literalmente consome a carne da guerreira. Para quem assiste, a sequência parece ser o fim trágico e definitivo de Shinobu. No entanto, antes de dar seu último suspiro, ela faz um sinal com as mãos para sua discípula, Kanao, que adentra o cenário abalada ao presenciar o ato.

Este gesto silencioso é o ponto de virada da argumentação. Ele funciona como um enunciado não-verbal: mesmo sem dizer uma palavra, Shinobu comunica que sua derrota é, na verdade, planejada. O filme encerra esse arco para avançar para as próximas lutas e só poderemos conferir o desfecho no lançamento do segundo filme, já que trata de uma obra adaptada do mangá, no entanto a história já circula entre os fãs.

Ela deixa de ser uma "vítima consumida" para se revelar uma estrategista que usou o próprio corpo como isca. O silêncio da personagem esconde uma realidade química letal: ela havia ingerido doses maciças de veneno de glicínia ao longo de meses, transformando cada célula de seu corpo em uma toxina mortal para demônios.

Assim, o que o vilão interpreta como um banquete é, na verdade, a ingestão de sua própria sentença de morte. A montagem do filme, ao interromper a cena logo após a absorção, mantém o público em dúvida, mas o gesto manual de Shinobu para Kanao já havia estabelecido a vitória da inteligência sobre a força bruta. Ela prova que, no embate retórico da obra, o sentido de um ato (o sacrifício planejado) é muito mais poderoso do que a aparência visual (a morte física).

A eficácia do heroísmo de Shinobu reside, portanto, na manobra do "Cavalo de Troia". Ao permitir ser absorvida, ela subverte a lógica da nutrição sádica de Douma, interpelado por sua própria formação ideológica misógina. O vilão acredita estar exercendo seu poder de predação sobre um corpo passivo, ignorando que ingere sua própria aniquilação através das doses maciças de veneno de Glicínia presentes em cada célula da guerreira. Assim, o corpo de Shinobu torna-se o argumento final: uma prova física de que o *ethos* da inteligência e do sacrifício planejado é capaz de desestruturar a hegemonia da força bruta. A vitória de Shinobu não ocorre no campo da imagem (onde ela é "derrotada"), mas no campo da eficácia técnica, validando um discurso onde a vulnerabilidade é transmutada em arma letal.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo reitera a fecundidade da interface entre a Análise do Discurso e a Teoria da Argumentação. A análise evidenciou que o sentido e a influência são dimensões indissociáveis: a construção do *ethos* de Shinobu não é um mero traço descritivo, mas uma estratégia retórica que instrumentaliza imagens pré-construídas e a memória social para validar sua autoridade técnica. A convergência entre a subjetividade, os afetos (*Pathos*) e a lógica demonstra como um estigma biológico pode ser transformado em um lugar de enunciação legítimo e político. Problematizar obras que atingem as massas, especialmente o público jovem, revela-se fundamental se pretendemos compreender as lógicas de poder e representação por trás da grande circulação midiática.

Ao fundamentar-se na "coragem" analítica proposta por Ferreira (2009), esta investigação contribui para os estudos discursivos ao expor a tensão entre o determinismo biológico da obra e a agentividade da personagem. A luta de Shinobu funciona como um gesto crítico da autora que desafia o auditório a reconhecer um modelo de heroísmo intelectual. Trata-se de uma subversão da hegemonia da força bruta que ainda domina os imaginários sociais sobre o feminino, consolidando o que Lima (2020) define como a argumentação enquanto alicerce da interação humana.

Como desdobramentos, sugere-se a expansão desta metodologia para outras narrativas que tensionam normas de gênero ou o exame dos efeitos de sentido produzidos pelas estratégias de encenação aqui discutidas em sua circulação. Em suma, o caso de Shinobu Kocho demonstra que o funcionamento discursivo do *shōnen* ainda é atravessado por estereótipos, ainda que inove em alguns elementos.

REFERÊNCIAS

AMOSSY, Ruth. **A argumentação no discurso**. Tradução de Angela M.S Corrêa *et al.* São Paulo: Contexto, 2020.

AMOSSY, Ruth. **Imagens de si no discurso**: a construção do ethos. 2ª ed. Tradução de Dilson Ferreira da Cruz, Fabiana Komesu e Sírio Possenti. São Paulo: Contexto, 2016.

AMOSSY, Ruth; PIERROT, Anne Herschberg. **Estereótipos e clichês**. Tradução de Alena Ciulla *et al.* São Paulo: Contexto, 2022.

CARRILHO, Manuel Maria. Rhétorique et rationalité. **Hermès, La Revue**, n. 15, p. 171-178, 1995. Disponível em: https://shs.cairn.info/revue-hermes-la-revue-1995-1-page-171. Acesso em: 6 mar. 2026.

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique (org.). **Dicionário de análise do discurso**. Coordenação da tradução de Fabiana Komesu. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2008.

CHARAUDEAU, Patrick. **Discurso das mídias**. Tradução de Angela S. M. Corrêa. São Paulo: Contexto, 2006.

CHARAUDEAU, Patrick. Os estereótipos, muito bem. Os imaginários, ainda melhor. Traduzido por André Luiz Silva e Rafael Magalhães Angrisano. Entrepalavras, Fortaleza, v. 7, p. 571-591, jan./jun. 2017. Disponível em: http://www.entrepalavras.ufc.br/revista/index.php/Revista/article/view/857/433 . Acesso em: 23 de jul. 2025.

CLEMENTS, Jonathan. **Anime**: a history. London: British Film Institute, 2013.

DUCARME, Frédéric. Are nekketsu shōnen manga sports manga? The example of Dragon Ball. **Comicalités**, [S. l.], nov. 2018. Disponível em: https://journals.openedition.org/comicalites/2697. Acesso em: 6 jul. 2025.

FERREIRA, Maria Cristina Leandro. Os desafios de fazer avançar a análise do discurso no Brasil com singularidade e liberdade. **Letras**, Santa Maria, v. 18, n. 2, p. 135-143, jul./dez. 2009. Disponível em: https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11984/7398. Acesso em: 28 abr. 2026.

HALL, Stuart. **Representation:** Cultural Representations and Signifying Practices. London: Sage/The Open University, 1997.

LIMA, Helcira. Alguns apontamentos sobre a análise da argumentação no discurso. *In*: LIMA, Helcira; AZEVEDO, Isabel Cristina Michelan de (org.). **Argumentação e discurso**: miradas contemporâneas. [S.l.: s.n.], 2020.

LYSARDO-DIAS, Dylia. As contribuições de Patrick Charaudeau para o desenvolvimento da AD no Brasil. In: PAULA, L.; STAFUZZA, G. (Org.). **Da Análise do Discurso no Brasil à Análise do Discurso do Brasil**: três épocas histórico-analíticas. Uberlândia: EDUFU, 2010. p. 161-178.

MAINGUENEAU, Dominique. **Gênese dos discursos**. Tradução de Sírio Possenti. São Paulo: Parábola, 2008.

MAINGUENEAU, Dominique. A análise do discurso e suas fronteiras. **Linguagem em (Dis)curso**, v. 6, n. 3, p. 451-475, set./dez. 2007. Disponível em: https://www.letras.ufmg.br/padrao_cms/documentos/nucleos/nad/MAINGUENEAU%20-%20An%C3%A1lise%20do%20discurso%20e%20suas%20fronteiras.pdf. Acesso em: 28 abr. 2026.

MAINGUENEAU, Dominique. Aux limites de l'analyse du discours. **Cadernos de Linguística**, v. 2, n. 1, p. 01-15, 2021. DOI: 10.25189/2675-4916.2021.v2.n1.id336. Disponível em: (PDF) Aux limites de l'analyse du discours. Acesso em: 25 abr. 2026.

MEYER, Michel. Comment repenser le rapport de la rhétorique et de l'argumentation? **Argumentation et Analyse du Discours**, n. 2, 2009. Disponível em: http://journals.openedition.org/aad/211. Acesso em: 6 mar. 2026.

MICHELI, Raphaël (dir.). L'argumentation au carrefour des disciplines: sciences du langage et sciences sociales. **A Contrario**, n. 16, p. 3-9, 2011/2. Disponível em: https://shs.cairn.info/revue-a-contrario-2011-2-page-3. Acesso em: 6 mar. 2026.

MODENA, Silvia. L'argumentation dans la langue et dans le discurso: croisements théoriques entre phénomènes linguistiques et discursifs. **Lingue Culture Mediazioni - LCM Journal**, v. 12, n. 1, p. 53-70, 2025. DOI: 10.7358/lcm-2025-01-mode. Disponível em: L'argumentation dans la langue et dans le discours: croisements théoriques entre phénomènes linguistiques et discursifs | Modena | Lingue Culture Mediazioni - Languages Cultures Mediation (LCM Journal). Acesso em 05 mai. 2026.

VITALE, María Alejandra. Memória retórico-argumentativa: encontro entre Perelman e Pêcheux. **Linha D'Água**, São Paulo, v. 29, n. 2, p. 156-172, dez. 2016. Disponível em: Memória retórico-argumentativa: encontro entre Perelman e Pêcheux | Linha D'Água. Acesso em: 07 mai. 2026.

REGIMES POLÍTICOS: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Júlia Graziela da Silva dos Santos
Wagner Corsino Enedino

INTRODUÇÃO

O presente artigo analisa a evolução e as características da tirania como regime político, fundamentando-se na filosofia clássica de Platão e Aristóteles e na crítica moderna de Étienne de La Boétie. O problema de pesquisa busca investigar como o poder tirânico se estabelece e se mantém, transitando entre a esfera pública e a privada. O objetivo geral é mapear a gênese do homem tirânico e a disposição dos povos à servidão voluntária. A hipótese defendida é que a tirania não se sustenta apenas pela força, mas por uma complexa rede de interesses e hábitos que alienam a noção de liberdade. Metodologicamente, trata-se de uma pesquisa bibliográfica qualitativa, utilizando o método do anacronismo controlado, que permite que se interrogue textos antigos utilizando questões do presente, para dialogar entre a Atenas clássica e as estruturas de poder contemporâneas.

NO PROSCÊNIO TEXTUAL: A TIRANIA

> Nós, homens, somos tão fracos que frequentemente temos de obedecer à força. É preciso contemporizar, não podemos ser sempre os mais fortes. Portanto, se uma nação é obrigada, por força da guerra, a servir a um homem, como a cidade de Atenas aos 30 tiranos, ninguém deve se espantar com a sua servidão, e sim lamentar o ocidente; ou melhor, nem espantar-se, nem lamentar-se, e sim tolerar pacientemente o mal e esperar por melhor sorte no futuro.
>
> Étienne de La Boétie, *Discurso sobre a servidão voluntária*

Ao iniciar esta seção, tem-se o propósito de mobilizar um breve contexto histórico sobre um dos regimes políticos mais antigos da humanidade, a tirania[40]. Com base no que dispõe a Filosofia Antiga de Platão (2006) e Aristóteles (2016). Tecendo esse ponto, passa-se à análise do império ateniense, sua formação e sua ascensão na Grécia Antiga. Entretanto, é importante salientar que:

> O tirano não nasce sozinho, normalmente ele é conduzido ao poder. O termo tirano, em sua origem, não possui valor negativo. Indica apenas um poder extraordinário, de caráter pessoal e arbitrário. Na época arcaica, no século VI a.C., havia a necessidade de intervenções fortes para distribuir a justiça. Sólon tinha o poder, mas não agiu como um tirano. Entre outras iniciativas criou uma legislação e procurou acabar com a escravidão. O próprio Aristóteles considera tirano apenas um demagogo. E para Platão, é necessário recordar novamente, a tirania é uma forma de denúncia da escravidão real e psicológica do homem, a pior forma de domínio sobre o outro (Paviani, 2002, p. 54).

A Atenas clássica teve seu esplendor durante cinquenta anos, apreendido de 479 a. C. – quando os persas são derrotados durante a batalha de Plateia –, até serem invadidos pelos peloponésios, em 431 a. C., Jaa Torrano destaca que:

> Após a vitória sobre os persas, as cidades gregas se coligaram na Liga de Delos, para expulsar os persas remanescentes em ilhas gregas e prevenir novas invasões, mas os espartanos, que eram tradicionalmente hegemônicos na Grécia, delegaram o comando da Liga aos atenienses, que rapidamente transformaram a hegemonia em império, transferindo o tesouro comum de Delos para Atenas, tornando a contribuição um tributo obrigatório, e o utilizando na reconstrução e benfeitoria de Atenas (Torrano, 2018, p. 281-282).

[40] Segundo Nicola Abbagnano, *Dicionário de Filosofia*, 2007. p.1141: "Forma de governo em que o arbítrio de uma ou várias pessoas representa a lei. O conceito de tirania foi elaborado pelos gregos, juntamente com o de constituição livre. A definição de tirano já se encontra nos versos de Eurípides: "Não há pior inimigo que um tirano numa cidade, sob o qual desaparecem todas as leis comuns, e só uma pessoa comanda, tendo a lei em suas mãos" (*Suppl.* II 429-32)".

Em relação ao processo do sistema tirânico dentro da cidade de Atenas, Jaa Torrano (2018) descreve que o historiador e general Tucídides sempre a descreveu "como uma cidade *týrannos*". Péricles, influente general de Atenas e líder democrático, num discurso em 429 a. C., profere que o império se tornou tirano e que se voltassem atrás sofreriam uma nova ofensiva. Jaa Torrano acrescenta que:

> O último conselho de Péricles aos atenienses é que não renunciassem à guerra, nem ao império, por um tratado de paz, porque seriam retaliados. Atenas, pois, em política interna, era uma democracia, os cidadãos tinham a isonomia perante as leis e instituições, mas em política externa, era uma tirania, que coagia e impunha tributos odiosos. Em 431 a. C., no início da guerra do Peloponeso, o principal item da política proposta por Péricles era o cuidado de evitar por todos os meios a rebelião das cidades tributárias, porque a vitória na guerra dependia de financiamento e o financiamento vinha dos tributos (Torrano, 2018, p. 282).

Platão (427- 348 a. C.), nascido nos anos finais da Guerra do Peloponeso, viveu na Atenas do século V, onde consolidou seu livro *A República*, com diálogos compostos em dez partes. Sobre isso, Cristina Agostini pontua que:

> [...] nos anos finais da Guerra do Peloponeso e seu encontro com Sócrates ocorreria, provavelmente, quando aquele tivesse por volta de 20 anos, ou seja, em 407 a.C. Em 404, com o final da Guerra em que Atenas saiu derrotada, Esparta impôs aos atenienses a "Tirania dos Trinta" que chegou a término no ano seguinte, a saber, 403. Assim, é sobre esse pano de fundo que o filósofo se desenvolve, conhece Sócrates e começa a escrever os Diálogos. Diferentemente de Aristófanes, Platão encontra como cenário para suas elocubrações uma Atenas demasiadamente afligida pelas devastações bélicas, humilhada pelo domínio lacedemônio e, posteriormente, reerguida sob o comando democrático que, embora lembre muito de perto o antigo regime do *demos*, não deve ser confundido com tal: trata-se de uma democracia restaurada fincada sobre os escombros de um dos mais longos e sanguinolentos combates da Antiguidade em que o número de processos políticos só aumentou em relação ao período anterior da dominação dos tiranos (Agostini, 2008, p. 144).

As partes que apresentam a gênese do homem tirânico compreendem os Livros VIII e IX d' *A República,* de Platão, serão analisadas a seguir.

O personagem principal no livro *A República* é Sócrates (469-3999 a. C.), que dialoga com os personagens Trasímaco, Glaucón e Adimanto. Em resumo, Sócrates idealiza uma cidade chamada Kallipólis, onde um novo tipo de aristocracia com faces ao conhecimento deve ser adotado. Essa cidade, então, seria dividida em vários setores de conhecimentos para que habilidades específicas fossem desenvolvidas desde a juventude e o governante seria o rei-filósofo. Em suma, pode-se pensar aqui a construção da cidade perfeita; no entanto, no meio do caminho, Platão descreverá a gênese do homem tirânico.

No livro VIII, no diálogo entre Sócrates e Glaucón, eles discutem que, numa cidade administrada com maestria, onde mulheres e crianças são comuns a todos e no que diz respeito à guerra e à paz todos devem ser iguais. Entretanto, os reis é quem se destacam pela filosofia e pela guerra. Sendo assim, tudo é de uso igual a todos. Platão observa que:

> Vais ouvir, disse eu, e sem dificuldade. As constituições de que falo são aquelas que até têm nome... A primeira, elogiada pela maioria, é a de Creta e da Lacedemônia; a segunda (vem em segundo lugar também pelos elogios que recebe) é chamada oligarquia, uma constituição com defeitos sem conta. Em seguida, vem uma constituição diferente daquela, a democracia; e enfim, a nobre tirania que se destaca entre todas as outras é a quarta e última doença da cidade. Ou conheces outro tipo de constituição que dependa de um gênero bem definido? É que monarquias hereditárias e reinados venais e outras formas como essas são intermediárias daquelas outras e existem tanto entre os bárbaros quantos entre os helenos (Platão, 2006, 544c, p. 308).

Nesse momento, entram em cena as quatro formas de governar que serão objeto de diálogo, no decorrer do Livro VIII, a saber: a timocracia que estaria ligada na passagem da aristocracia para a oligarquia; a oligarquia na qual os ricos mandam e os pobres não têm direito a nada; a democracia que, na visão de Platão, seria a deturpação da oligarquia; e a tirania que acontece após a passagem de um governo democrático. Platão estabelece que:

> Parricida, disse eu, e mau curados de seus velhos pais é a qualificação que dás ao tirano, e aí está o que todos, unânimes, afirmam ser a tirania. Como diz o provérbio, o povo ao fugir da fumaça da escravidão teria caído dentro da fogueira do despotismo dos escravos e, em troca daquela liberdade grande e intempestiva, assumiu a servidão mais dura e amarga, a submissão a escravos (Platão, 2006, 569c, p. 344).

Em suma, a tese defendida por Platão (2006) demonstra que a tirania se origina da liberdade absoluta no governo democrático. Porém, esses excessos são as causas da servidão do indivíduo e do Estado. Assim, a cidade democrática é representada por três classes: a primeira, dos governantes que operam exclusivamente em seu governo, enquanto os outros indivíduos não opinam; a segunda, os que se tornam ricos; a terceira, o povo que exerce o trabalho manual, não possuem riqueza, mesmo que seja uma classe em maior número.

Dessa forma, a primeira classe pode vir a se aproveitar das riquezas da segunda para dividir entre os menos favorecidos; no entanto, para se amparar, a segunda classe convive com o povo a fim de proteger suas riquezas.

Por conseguinte, a classe dos governantes faz com os pobres acreditem que os ricos são oligarcas e que estão contra eles; assim, os ricos realmente se tornam oligarcas para defenderem suas riquezas devido à provocação do governo. Contudo, é preciso lembrar que essa manipulação para criar inimigos causa um conflito entre as classes, e guerras são criadas para que a população sinta a necessidade de eleger um único chefe. A partir daí, surge o tirano. Porém, é importante considerar que a manutenção do poder ocorrerá com a eliminação daqueles que se opuserem ao seu poder; assim, usar o medo, é uma das formas de sustentar a sua permanência.

No Livro IX, Platão estabelece que o homem tirânico é:

> Então, são males como esses, porém mais numerosos, os frutos que colhe quem governa mal sua alma, aquele que há pouco tu julgaste muito infeliz, o homem tirânico, porque não vive a vida de um simples indivíduo, mas foi forçado por um acaso qualquer a exercer a tirania e, sem ter poder sobre si mesmo, tenta governar outros, como se alguém, doente e sem poder sobre si mesmo, não

> se contentado em viver sua vida particular, fosse forçado a passar a vida em competições e lutas corporais com outros (Platão, 2006, 579d, p. 359).

Platão mostra, então, no diálogo de Adiamanto com Sócrates, que o tirano acredita que tem poder, contudo, ele é um ser infeliz que vive com medo e com insegurança, portanto, o tirano é aquele que se perde em si mesmo ao achar que seu poder é superior a tudo e a todos, Platão destaca que:

> Ah! Na verdade, mesmo que alguém não tenha esta opinião, um verdadeiro tirano é um verdadeiro escravo, capaz das maiores adulações e servilismos, um bajulador dos piores homens. Sem satisfazer sequer um de seus desejos, revelar-se-á, ao contrário, carente de muitas coisas e verdadeiramente pobre, se houver quem seja capaz de comtemplar toda sua alma, e durante toda sua vida estará cheio de medo, de espasmos e dores, se é verdade que por seu modo de ser ele se assemelha à cidade que governa? É ou não semelhante? [...] Tornar-se-á invejoso, desleal, injusto, sem amigos, ímpio, disposto a acolher e nutrir todo e qualquer vício, e o resultado de tudo isso é que ele se torna muito infeliz, mas, a seguir, todos os que lhe são próximos também serão infelizes como ele (Platão, 2006, 579d – 580a, p. 360).

Aristóteles (384- 322 a. C.), nascido em Estagira, ainda jovem, muda-se para Atenas e se torna aluno na Academia de Platão. Aristóteles vai criar, a partir de estudos filosóficos, os elementos que devem constituir a organização política da pólis, que será composta em oito partes. À luz do que foi exposto, destaca-se, agora, *A Política* de Aristóteles, que, no Livro I, é proposta a reflexão do que é uma cidade e, no Livro V, as alterações que um governo passa no decorrer dos anos.

No Livro I, *A Política* de Aristóteles, o filósofo lança quais são os aspectos fundamentais para a formação de uma cidade: como a cidade, território, cidadão e educação devem ser constituídas? Segundo Aristóteles (2019), a cidade, por si só, é um tipo de comunidade que se estabelece em prol de um bem comum, e essa comunidade precisa viver em harmonia com as outras, então, assim, se cria a cidade ou "comunidade política". Nesse viés, ele ressalta que:

> Quando observamos que toda cidade é um tipo de comunidade, e que toda comunidade é estabelecida por causa de um bem (pois todos realizam muitas coisas em vista daquilo que lhes parece ser um bem), e é evidente que todas buscam um bem, e, sobretudo, porque este é o fim mais importante de todos; a comunidade mais poderosa dentre todas abraça os interesses de todas as outras. E essa é a chamada cidade, também comunidade política (Aristóteles, 2016, 1252a1, p. 29).

Dessa forma, o filósofo estabelece a pólis como a união das casas, formada por famílias que se constituem em comunidades com leis e costumes independentes, com vistas às práticas da arte política. Aristóteles descreve e classifica como a cidade deveria ser útil e conveniente, em relação à formação da família no povoado, e afirma que:

> Então, dessas duas comunidades, a primeira é a família [...]. E a primeira comunidade de famílias existentes pela necessidade, que não fosse somente a diária, é um povoado. O povoado que parece estar mais de acordo com a natureza é uma colônia de família, o que alguns chamam de "companheiros de leite", "filhos e filhos dos filhos". Por essa razão, antigamente, as cidades também eram governadas por reis e ainda hoje é o sistema adotado por outras etnias; pois elas foram reunidas por seus reis; pois toda colônia tem como governante um rei que é o mais velho

> da família, de sorte que também governa as colônias por causa de seu parentesco (Aristóteles, 2016, 1252b20, p. 16).

Dentro desse cenário, Aristóteles classifica e descreve a maneira como a cidade se constitui no que diz respeito a sua utilidade e conveniência, visto que a constituição familiar é de suma importância para que o povoado se forme. O filósofo diz que:

> É a primeira comunidade de famílias existentes pela necessidade, que não fosse somente diária, é um povoado – *kome*. O povoado que parece estar mais de acordo com a natureza é uma colônia de família, o que alguns chamam de "companheiros de leite", "filhos e filhos dos filhos" (Aristóteles, 2016, 1252b15, p. 32).

Aristóteles (2016) define que a comunidade é aquela em que há muitos povoados autossuficientes, que nasceram e se constituíram por causa do "bem viver". Mediante isso, o filósofo estabelece que:

> A comunidade perfeita de muitos povoados é uma cidade, já que tem, por assim dizer, ampla capacidade de autossuficiência, que nasceu por causa da vida, e existe por causa do bem viver. Por isso, toda cidade existe por natureza, se é verdade que são as primeiras comunidades. Pois a cidade é o fim daqueles, e a natureza é um fim; por exemplo, o que cada coisa é, após ter sido desenvolvida desde a sua origem, afirmamos que essa é a natureza de cada uma delas, tal como a de um homem, de um cavalo, de uma família (Aristóteles, 2016, 1252b30, p. 33).

Aristóteles também se preocupa em descrever a procriação dessas famílias, já que é por intermédio dela que as famílias se constituem biologicamente. Assim, ele faz distinção dos integrantes da família: macho e fêmea, senhor e escravo, e estabelece as associações entre essas partes:

> Em primeiro lugar, é necessário unir dois a dois aqueles que não podem existir sem o outro; por exemplo, uma fêmea e um macho, por causa da reprodução (e isso não é um tipo de escolha, mas, tal como entre outros seres vivos e plantas, isso é o desejo incitando pela própria natureza: deixar como herança outro ser da mesma espécie), e quem governa é por sua natureza e quem é governado é pela sua segurança. Pois, por um lado, quem é capaz de prever algo pela sua capacidade de raciocínio é por natureza governante, também é um senhor de escravos por natureza; mas, por outro lado, quem é capaz de trabalhar arduamente com seu corpo é por natureza um governado, também é um escravo por natureza; por isso, o mesmo ocorre ao senhor de escravos e do escravo (Aristóteles, 2016, 1252a30, p. 30-31).

Considerando essa perspectiva, ressalta-se que a família sustentará a base da comunidade política. Aristóteles especifica, então, quais seres fazem parte do seio familiar, além do homem e mulher. Em vista disso, Aristóteles (2016) discorrerá, também, sobre a naturalidade que o ser humano tem de ser um cidadão, pois já nasce um "animal político". Assim, definidas as partes que formam as comunidades, o filósofo reflete sobre o seio familiar e a propriedade:

> Por sua vez, do mesmo modo entre o homem e os demais seres vivos; pois os animais domésticos têm a natureza melhor que a dos animais selvagens, e para todos eles é melhor que sejam governados pelo homem; pois assim há a possibilidade de preservação. E ainda o macho com relação à fêmea, por natureza, um é superior, e um governa e a outra é governada. E é necessário que seja do mesmo modo entre todos os seres humanos. [...] a propriedade é uma parte da família, e a arte da aquisição é uma parte da economia doméstica (pois sem as suas necessidades é impossível tanto viver como bem viver) [...] (Aristóteles, 2016, 1253b10- 1254b10, p. 37-40).

Em face disso, Aristóteles destaca que a família forma e faz parte da cidade, e o senhor da família precisa ser virtuoso, já o escravo deve apenas ser útil na execução de suas funções, e conclui:

> Visto que uma família é uma parte da cidade, e esses são os assuntos da família, e a virtude do todo deve ser vista, é necessário educar as crianças e as mulheres tendo em vista a forma de governo, se é verdade que se diferenciam em algo para que a cidade seja séria, que os filhos sejam zelosos e as mulheres sérias (Aristóteles, 2016, 1260b15, p. 61).

Coloca-se em destaque, aqui, o Livro V da *Política*, que corresponderá às alterações que os governos sofrem. Aristóteles apresentará a democracia, a oligarquia e a tirania. Assim, no que diz respeito à democracia, ele analisa que ela nasce quando a igualdade é estabelecida entre os cidadãos livres. No entanto, a oligarquia se estabelece em meio à desigualdade, e ele fundamenta que:

> Pois a democracia nasceu do fato de que os que são iguais em qualquer coisa que seja são absolutamente iguais (pois consideram que todos os cidadãos são homens livres por igual e que são absolutamente iguais), e a oligarquia propõe que aqueles que são desiguais em qualquer que seja a questão, estes são desiguais em tudo (pois propõe que, por serem desiguais em riqueza, são desiguais em tudo) (Aristóteles, 2016, 1301a30, p. 205).

Dentro desse quadro, Aristóteles (2016) destaca os governos que possuem justiça exacerbada, pois, quando as coisas não saem como eles planejam ou a participação não favorece aos envolvidos, eles tendem a se revoltar. Sendo assim, aqueles que se revoltam contra o governo fazem com que esse governo mude sua posição política, "da democracia para a oligarquia, ou da oligarquia para a democracia, ou dessas para a república e aristocracia". Ele estabelece que:

> E além disso, é a respeito de maior e de menor intensidade; por exemplo, que a oligarquia alcance uma forma mais oligárquica, ou menos, de governar; ou que a democracia alcance uma forma mais democrática, ou menos, de governar; e do mesmo modo também com as demais formas de governos, ou a fim de que se torne mais tenso ou mais frouxo. (Aristóteles, 2016, 1301a15, 206).

Nesse aspecto, Aristóteles (2016) esclarece que as oposições no governo se dão pela desigualdade, visto que os que se revoltam o fazem procurando a igualdade. Em vista disso, o filósofo diz que a igualdade pela meritocracia é a mais justa, pois os iguais são iguais e os desiguais são desiguais na mesma medida. Dadas essas condições, chama-se a atenção para o mérito como um medidor justo da igualdade, visto que uns se destacam em igualdade e outros em desigualdade, como visto acima. Sendo assim, duas formas de governo vão se destacar:

> Por isso, também existem sobretudo duas formas de governo, a democracia e a oligarquia; pois a boa origem e a virtude estão entre poucos, mas essas partes estão entre os mais numerosos; pois bem-nascidos e bons em nenhum lugar existem cem, mas ricos e pobres existem em muitos lugares. O fato de uma forma de governo ser absolutamente e inteiramente estabelecida sob cada uma dessas partes, essa igualdade é má. E é claro a partir do acontecido; pois nenhuma dessas formas de governo é duradoura. A causa disso é porque é impossível partir de um princípio inicial errado e não alcançar um final ruim. Por isso, deve-se usar a igualdade numérica, e outras a igualdade segundo o mérito. Do mesmo modo, a democracia é a mais segura, também a menos conturbada por facções, que a oligarquia. (Aristóteles, 2016, 1302a5, p. 208).

Com base nisso, Aristóteles (2016) acentua que as revoltas nos governos oligárquicos ocorrem entre os próprios oligarcas e, dos "oligarcas contra o povo"; já no governo democrático, as revoltas acontecem quando o povo se une contra a oligarquia, de modo que a revolta entre o próprio povo não vai existir. Na *República*, o filósofo destaca que, por ser um governo mais próximo da democracia, ele é a forma mais segura de governar, considerando que as revoltas aconteceram da seguinte maneira:

> Pois os que visam a igualdade se revoltam se considerarem que são iguais mas que têm menos que os que possuem mais riquezas, e os que visam a desigualdade e a supremacia, se considerarem que são desiguais, que não têm mais, mas igual ou menos (dentre eles, é possível que se encolerizem justamente, mas também é possível que injustamente). Pois, se são inferiores, revoltam-se para que sejam iguais, se são iguais, para que sejam superiores. Portanto, já está dito como é possível que eles se revoltem; sobre as causas pelas quais eles se revoltam, existem o lucro, a honra e o contrário a esses. De fato, quando escapam da desonra e da pena, ou por eles mesmos ou por seus amigos, eles se revoltam em suas cidades (Aristóteles, 2016, 1302a25-30, p. 209).

Dadas essas condições, alerta-se para o lucro e a honra, pois Aristóteles define que são causas das dissenções entre os cidadãos, visto que há aqueles que almejam acumular mais riquezas para si de forma justa ou injusta, e as causas para essas revoltas são variadas:

> [...] pela insolência, pelo medo, pela supremacia, pela negligência, pelo crescimento desproporcional; e ainda existe outro tipo de causas que são pela intriga, pelo desprezo, pelas coisas insignificantes e pela desigualdade. Dentre essas causas, é mais ou menos claro que a insolência e o lucro têm algum tipo de poder e como são responsáveis por isso; pois quando os que estão nos cargos são insolentes e ambiciosos, eles se revoltam uns contra os outros e contra as formas de governos que lhes dão o poder; a ambição acontece ora por seus interesses particulares, ora por seus interesses públicos (Aristóteles, 2016, 1302b5, p. 209-210).

Nesse ínterim, no que diz respeito à tirania, Aristóteles (2016) ressalta que aquele cidadão que é demagogo e estratégico tinha propensão a mudar uma forma de governo para a tirania, visto que os tiranos se originavam dos demagogos – mesmo que esses não fossem muito habilidosos na arte da retórica, mas, ainda assim, conseguiam discursar para o povo. O filósofo descreve que:

> E todos faziam isso quando eram obedecidos pelo povo, e a confiança era o seu ódio pelos ricos, como em Atenas, Písitrato revoltou-se contra os habitantes da planície ática, e Teágens, em Mégara, degolou os rebanhos dos ricos que apanhou pastando junto ao rio. E Dionísio, porque acusou Dafneu e os ricos, foi considerado digno da tirania, por causa do seu ódio, tornou-se confiável para o povo (Aristóteles, 2016, 1305a25-30, p. 219).

Em face disso, percebe-se que o tirano é aquele que governa pelo medo, visto que sua arma é a opressão e a limitação da liberdade pela coação. Por fim, Aristóteles (2016) destaca que a forma como o governo é estabelecido, o cidadão e suas atribuições também o serão. Contudo, a forma de governar é mutável, já que a tirania vai se voltar para o interesse do monarca, "a oligarquia para o dos ricos, enquanto a democracia está voltada para o interesse dos pobres, mas nenhum deles está voltado para o proveito comum". Desse modo, a tirania se funda nos ideais da oligarquia e da democracia em face de seus excessos. Por isso, Aristóteles as coloca próximas da tirania.

> Em suma, quando se chega ao ponto de obter, por favores ou subfavores, grandes ou pequenos ganhos com o tirano, se encontrará quase tanta gente para quem a tirania parece vantajosa quanto pessoas para quem a liberdade seria mais aprazível. Como dizem os médicos, se há em nosso corpo algo deteriorado, assim que houver uma perturbação em outro local ela virá a se unir com a parte infectada.
>
> Étienne de La Boétie, *Discurso sobre a servidão voluntária*

A noção de tirano e homem tirano nas obras de Platão e de Aristóteles. Assim, retomar-se-á em Étienne de La Boétie, no livro *Discurso da Servidão Voluntária* (2017), para entender a gênese da disposição à servidão voluntária que uma nação se submete e, posteriormente, a obra de Xenofonte, intitulada *Hiero* ou *Tyrannicus*, na qual há um diálogo entre o sábio Simônides e o tirano Hiero, para demonstrar as características do homem tirano.

Étienne de La Boétie (1530-1563), filósofo humanista, nascido na França, foi amigo de Michel de Montaigne, que, após a morte de La Boétie, fica responsável pelas publicações póstumas de seu amigo. Em *Discurso da Servidão Voluntária* (2017), La Boétie faz uma breve e profunda análise sobre a opressão que os que têm poder exercem sobre a classe dominada. Assim, La Boétie destaca que o povo é quem se sujeita a servir e rejeita a liberdade com o sentimento de que está sendo cuidado e livre. No entanto, é necessário apontar que o tirano assume o poder por meio do próprio povo, que veem nele um indivíduo que é capaz de defendê-los e governá-los de forma "bondosa", e a manutenção desse poder fica com o próprio tirano. Sendo assim, La Boétie (2017) questiona por quais razões o homem, ser que nasceu em liberdade, se submete ao costume de servir sem que relute por isso? Ele destaca três tipos de tiranos:

> Aqueles que nascem reis não costumam ser muito melhores, pois, tendo nascido e crescido no seio da tirania, sugam com o leite materno a natureza tirânica e tratam as pessoa abaixo de si como servos hereditários; e, conforme suas inclinações individuais, são avaros ou pródigos, tratando o reino como seu patrimônio. Aquele cujo poder foi concedido pelo povo deveria ser, parece-me, mais insuportável, e creio que realmente o seria senão pelo fato de que, uma vez que se vê acima dos outros, lisonjeado por este não sei quê a que chamamos grandeza, decide não sair mais. Comumente, este busca dar a seus filhos o poderio a ele outorgado pelo povo; e, a partir do momento em que os herdeiros assumem tal atitude, é estranho como superam os outros tiranos em termos de vício de toda espécie e até mesmo de crueldade, assegurando a nova tirania pelo único meio que conhecem: fortalecendo a servidão e alienando tanto seus súditos da noção de liberdade que, ainda que sua lembrança esteja fresca, têm sucesso em fazer que a percam. Assim, para dizer a verdade, vejo bem que há alguma diferença entre eles, mas nenhum é preferível a outro; embora os meios de chegar ao reino variem, o modo de reinar é sempre semelhante: os eleitos tratam o povo como se fossem touros a serem domados; os conquistadores consideram-no sua presa; os sucessores gostam de fazer dele seu escravo natural. (La Boétie, 2017, p. 47-48)

Assim sendo, La Boétie (2017) destaca que a servidão voluntária é uma condição à qual os homens já nascem e são criados servos e sob essas circunstâncias "as pessoas transformam-se com facilidade em covardes e afeminados". La Boétie (2017) destaca que o tirano assegura-se no poder quando empreendem "esforços para habituar o povo a sua autoridade, e não só à obediência e à servidão, mas também à devoção", em relação aos que mantêm a servidão em um país:

> Não são as tropas de cavaleiros, não são os corpos de infantaria, não são as armas que protegem o tirano. À primeira vista, parece difícil crer, mas a verdade: são sempre quatro ou cinco que mantêm o tirano, quatro ou cinco que mantêm todo o país em servidão. Foram sempre cinco ou seis os depositários de sua confiança, cinco ou seis que dele se aproximaram ou foram convocados como cúmplices de suas crueldades, companheiros em seus prazeres, alcoviteiros de suas volúpias, compartes dos bens de suas pilhagens. Esses seis têm tanta influência sobre o líder que este parece, à sociedade, mau não apenas por suas maldades, mas também pelas deles (La Boétie, 2017, p. 69).

De maneira geral, nota-se que o tirano cria um sistema em que ele domina ou pela força ou por habilidade e joga uns contra os outros a fim de se manter no poder. No entanto, os súditos do tirano devem agradá-lo e satisfazer seus desejos fazendo tudo com prazer, renunciando a si mesmo. Tudo isso não se dá pela amizade, já que, para manter seu governo, o tirano deve ser indiferente e não ter amigos, contudo, mantendo a afetividade de seus súditos, como coloca La Boétie.

Xenofonte (430 a.C. – 354 a.C.) foi um militar, historiador e filósofo ateniense, nascido em Erchia e discípulo de Sócrates. No livro *Da Tirania* (2016), de Leo Strauss, é possível encontrar a tradução do texto *Hiero* ou *Tyrannicus*, de Xenofonte, em que há um diálogo entre o sábio Simônides e Hiero, um tirano. Nesse diálogo, Simônides chega a Hiero e questiona se ele poderia explicar qual a diferença da vida privada e tirânica, em prazeres e dores, já que ele experimentara as duas e saberia responder. No entanto, Hiero diz que não se recorda da vida privada.

Então, para lembrá-lo, Simônides diz que o homem privado sente prazer e aflição, na audição, na visão e no olfato, no paladar e no sexo. Assim, Hiero diz que não tem diferença na vida privada e tirânica. Simônides, porém, discorda, e argumenta que os tiranos têm um prazer multiplicado. Hiero diz que não e defende que os tiranos têm mais sofrimento que prazeres. Simônides, então, questiona por que muitos desejam ser tiranos?

> "Pelo menos sei, Simônides, que a maioria julga que bebemos e comemos com mais prazer do que o homem privado, acreditando que eles próprios jantariam de forma mais aprazível com um prato que nos é servido do que com um que lhes é servido a eles; pois aquilo que supera o vulgar causa esses prazeres. (18) Por essa razão, todos os seres humanos imaginam que os tiranos antecipam as festas com deleite. Pois as meses [dos tiranos] seriam sempre preparadas com tal abundância que os próprios não admitiram qualquer possibilidade de melhorar as suas festas. Então, em primeiro lugar, nesse prazer esperançoso [os tiranos] estão pior do que os homens privados." (Xenofonte, 2016, p. 41).

Hiero, ainda, postula que tem muitos inimigos na sua casa, que não vive em paz; e àqueles que ousam contrariá-lo, ele ordena a morte, mas isso não o satisfaz, já que é um homem a menos para governar. Dessa forma, isso o deixa mais em guarda do que corajoso. Ele ainda argumenta que o homem privado é muito mais amado por sua família, ao passo que, os tiranos, muitas vezes, matam seus filhos ou morrem pelas mãos deles; os irmãos que vivem em tirania se entrematam e suas mulheres os arruínam. Hiero, então, pergunta como um tirano pode ser mais amado? Na hora de oferecer um sacrifício aos deuses, a desconfiança do tirano é tanta que ele manda seu servo comer ou beber algo antes dele.

Hiero vai destacar, ainda, que a pátria é muito preciosa para o ser humano e os cidadãos a defendem sem qualquer recompensa e que as cidades honram os tirânicos, levantando estátuas para eles, ao invés de repreendê-los. O homem privado desejará uma casa e um escravo doméstico, ao passo que o tirano deseja cidades, territórios extensos, portos ou cidadelas grandiosas, que são coisas difíceis de conquistar. No entanto, a maior despesa que um tirano tem é guardar a própria vida.

Hiero continua destacando que o que os tiranos temem são os sábios, os justos e os decentes, pois uma multidão pode desejar ser governada por eles. Então, o tirano elimina secretamente esses homens e confia no injusto e nos incontinentes. O tirano é aquele que ama a cidade e sua felicidade se encontra nela, ali os estrangeiros serão seus guarda-costas. Ora, para o tirano, quanto mais dependente o homem, mais fácil de ser submisso e manipulado. Hiero, então, diz que, depois que se tornou tirano, privou-se de todos os prazeres, visto que eles vêm o inimigo de todos os lados. Simônides, então, responde:

> "A honra", disse ele, "parece ser uma coisa grandiosa, e os seres humanos sujeitam-se a toda labuta e resistem a todo o perigo ao lutar por ela. (2) Tu também, aparentemente, embora a tirania tenha muitas dificuldades como dizes, ainda assim lançaste-te precipitadamente para ela para que possas ser honrado, e para que todos – todos os que estão presentes – te possam servir sem desculpas em todas as tuas ordens, admirar-te, ceder-te os seus assentos, dar-te passagem nas ruas, e honrar-te sempre tanto em discurso como em atos. Pois estes são, é claro, os gêneros de coisas que os súditos fazem pelos tiranos e por qualquer outra pessoa que no momento aconteçam honrar (Xenofonte/ Strauss, 2016, p. 51).

Assim, Simônides diz a Hiero que os homens de verdade são diferentes dos animais, pois se esforçam para conquistar a honra. Entretanto, eles se assemelham quando se trata de buscar prazer na comida, na bebida, no sono e no sexo, e a ambição não é algo natural entre eles. Simônides conclui que Hiero é honrado, por suportar o peso da tirania, Hiero responde que:

> Mas, Simônides, até as honras do tirano me parecem ser um tipo similar àquele que demonstrei ser o caso dos prazeres sexuais. Pois não pensamos mais que os serviços prestados por aqueles que não retribuem o amor são favores do que o sexo forçado seja agradável. Do mesmo modo, os serviços daqueles que têm medo não são honras. (7) Pois devemos dizer daqueles que são forçados a levantar-se das suas cadeiras que se levantam para honrar aqueles que os tratam de forma injusta, ou daqueles que dão passagem nas ruas aos mais fortes que cedem para honrar os que os tratam injustamente? (Xenofonte, Strauss, 2016, p. 51-52).

Hiero vai finalizar dizendo que o tirano é fadado a morrer sozinho. Assim, Simônides, questiona Hiero perguntando se já que ser tirano é tão pavoroso e ruim assim, por que ele não se livra desse mal e por que nenhum outro tirano abandona a tirania voluntariamente? Hiero responde que:

> "Porque", disse ele, "também nisso a tirania é muito miserável, Simônides: também não é possível livrarmo-nos dela. Pois como é que algum tirano poderá alguma vez repôs plenamente o dinheiro àqueles que expropriou, ou sofrer por seu turno com as correntes que lhes colocou, ou retribuir com suficientes vidas para morrer por aqueles que sentenciou à morte? (13) Se, ao invés, enforcar-se a si próprio, Simônides, beneficiar algum homem, fica a saber", disse, "que eu próprio acho que isso muito beneficiaria o tirano. Só ele, quer mantenha os seus problemas, quer os ponha de lado, não obtém qualquer vantagem." (Xenofonte, 2016, p. 52).

Então, Simônides diz a Hiero que ele não se admira por estar por um momento desacreditado da tirania e diz que é capaz de ensiná-lo que governar não é um impeditivo para ser amado. Diante disso, Simônides convida Hiero a uma reflexão sobre as coisas similares que o homem privado e o tirano fazem, e qual dos dois será mais grato pelos favores recebidos:

> Primeiro, supõe que, quando avistam alguém, o governante e o homem privado saúdam-no de uma forma amigável. Nesse caso, de qual deles é que pensas que a honra obteria mais gratidão? (4) Supõe que os dois auxiliam de forma semelhante uma pessoa doente; não é óbvio que as atenções daquele que é mais poderoso produzem a maior satisfação? Supõe, então, que eles oferecem presentes iguais; não será claro, também nesse caso, que os favores com metade do valor do mais poderoso valem mais do que o todo de um presente do homem privado? (5) De fato, acredito que até dos deuses certa honra e graça assistem a um homem que governa. (Xenofonte, 2016, p. 53)

Hiero, rapidamente responde que os tiranos são mais propensos a ter inimizades e, então, eles devem exigir dinheiro para suas necessidades, punir os injustos; colocar os insolentes no lugar deles e estabelecer expedições em terras ou mar, sem confiar em preguiçosos. O homem tirano precisa ter mercenários e os cidadãos devem acreditar que o tirano mantém esses mercenários para obter vantagens. Então, Simônides responde:

> Pois ensinar aquilo que é melhor, e louvar e honrar o homem que o alcança da forma mais nobre, é uma preocupação que por si só dá origem à mútua consideração; ao passo que censurar aquele que é negligente a fazer alguma coisa, coagir, punir, corrigir – essas coisas originam mais necessariamente a inimizade mútua. (30 Nesse sentido, digo que o homem que governa tem de ordenar outros a punir aquele que requer coerção, mas ele própria deve entregar as recompensas. O que acontece no momento confirma que isso é uma boa medida (Xenofonte, 2016, p. 54).

Hiero, então, questiona Simônides a respeito dos mercenários, perguntando-lhe se, quando o governante alcança a amizade, ele deixa de lado os guarda-costas? Simônides responde que não, que ainda precisará deles, pois é inerente ao ser humano ser insolente para se satisfazer, considerando que os guardas tornam os homens moderados. Assim, Simônides completa que os mercenários devem proteger a família e os proprietários de rebanho de seu país, devem ainda, passar segurança para que os cidadãos se preocupem em cuidar de suas propriedades privadas e garantir a eles a segurança. Nesse momento, Simônides convida Hiero a refletir para onde os investimentos devem ir: para embelezar sua casa ou decorar toda a cidade? Se ele estar equipado de armas para os inimigos ou a cidade inteira bem armada, seria mais digno? Se teria maior retorno financeiro com suas propriedades privadas ou com a cidade inteira produzindo?

Por fim, Simônides termina com um sábio conselho a Hiero, dizendo-lhe para enriquecer seus amigos com a confiança, pois isso trará enriquecimento a ele. Aumentar a cidade e adquirir aliados para que o poder fique com ele. Pede, também, para que ele tome a pátria como seu patrimônio, que os cidadãos sejam seus companheiros, seja amigo de seus filhos, para que todos reconheçam sua beneficência, fazendo com que seus inimigos sejam capazes de fazer qualquer coisa. E ele será um governante abençoado e feliz, mas não será invejado por ser feliz.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise dos regimes políticos, da antiguidade à modernidade, revela que a tirania é enraizada e se alimenta da fragilidade das instituições e da abdicação da liberdade individual. Conclui-se que a vigilância sobre da cidade, suas leis e sua educação é o único antídoto contra a ascensão de figuras despóticas. A transição da democracia para a tirania, como alertado por Platão e Aristóteles, permanece um risco latente sempre que o interesse privado sobrepuja o bem comum.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola**. Dicionário de Filosofia.** Tradução: Alfredo Bosi e Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

AGOSTINI, Cristina de Souza. **Aristófanes e Platão:** deformadores da democracia antiga. 2008. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. doi:10.11606/D.8.2008.tde-15012009-144506. Acesso em: 2024-08-15.

ARISTÓTELES. **A Política.** Tradução de Maria Aparecida de Oliveira Silva. Editora: Edipro, São Paulo, 2019.

LA BOÉTIE, E. **Discurso da servidão voluntária**. Tradução: Evelyn Tesche. São Paulo: Edipro, 2017.

PAVIANI, Jayme. **O Homem Tirânico na República de Platão**. Hypnos, São Paulo, n.9, 2002, p. 41-56. Disponível em: https://hypnos.org.br/index.php/hypnos/article/view/131. Acessado em 23 out 2024.

PAVIS, Patrice**. Dicionário de Teatro.** 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.
PLATÃO. **A República.** Tradução: Anna Lia Amaral de Almeida Prado. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

TORRANO, Jaa. **A tragédia como forma de pensar.** Rio de Janeiro, Brasil, n.43, p. 273-285, 2018. Disponível em: https://oquenosfazpensar.fil.puc-rio.br/oqnfp/article/view/611. Acesso em: 19 de ago. 2024.

XENOFONTE. **Hiero ou Tyrannicus.** IN: STRAUSS, L. **. Da Tirania -** Incluindo a correspondência Strauss-Kojève**.** Tradução André Abranches. São Paulo: É Realizações, 2016.

ZINGANO, Marco. **Estudo da Ética Antiga.** São Paulo: Odysseus Editora, 2002.

O ESTUDO DA LITERATURA INDÍGENA NA EDUCAÇÃO BÁSICA: CAMINHOS PARA FORMAÇÃO MULTICULTURAL NO AMBIENTE ESCOLAR

Luciane Azeredo de Souza

INTRODUÇÃO

No ambiente escolar de Educação Básica, torna-se cada vez mais necessário refletirmos sobre as experiências dos estudantes com texto literário, devido a ações pedagógicas desvinculadas dos reais propósitos do estudo da literatura. Nesse sentido, este artigo pretende contribuir para novos caminhos relacionados à literatura dos povos originários, assim como ampliar o conhecimento da cultura dessas etnias, ressignificando narrativas eurocêntricas visualizadas, sobretudo, na literatura indianista ainda presente nos estudos literários em sala de aula.

Ademais, as obras literárias publicizadas, que circulam nas escolas frequentemente, não contemplam temáticas diversificadas que proporcionem aos sujeitos refletirem sobre a própria identidade, pois, como afirma Cândido (2011, p. 117), "[...] a literatura também é uma forma de cultura". Nesse sentido, as práticas pedagógicas usadas nas aulas de Língua Portuguesa confirmam o propósito de formar leitores conscientes de si mesmos, de suas subjetividades e da pluralidade inerente a toda a sociedade. A partir dessa constatação, consideramos relevante construir uma reflexão sobre o estudo da literatura indígena como um direito, pois há inúmeras obras escritas por indígenas que atendem às necessidades dos estudantes de conhecer, rever suas concepções a respeito de uma cultura ancestral e perceber atitudes de luta e resistência presentes na realidade contemporânea indígena.

A introdução dessas "vozes" torna-se mais substancial no Brasil a partir da década de 1990. Elas testemunham experiências, memórias e diversidades sem mediações, em face do veemente processo de interculturação entre a literatura indígena e a comunidade à qual se incorporam. Nessa perspectiva, Graúna (2013, p. 15) sublinha que a literatura dos povos nativos é "[...] um lugar utópico de sobrevivência, numa confluência de vozes silenciadas".

Dessa forma, por meio da escrita dos povos indígenas e de suas tradições orais, os novos escritores podem alcançar leitores que não conheceram esse discurso ao longo da vida estudantil; afinal, a maioria dos estudantes experimentou apenas a perspectiva da literatura indianista e indigenista. Outrossim, pretendemos discutir tal literatura com a devida relevância, visando à formação de sujeitos comprometidos com a sua história, a partir de práticas pedagógicas multiculturais no espaço da sala de aula.

Destarte, esse artigo está dividido em três seções; a primeira pretende apresentar um breve panorama dos estudos de temática indígena na realidade escolar. A segunda seção pretende refletir sobre a proposta multicultural presente nos estudos da literatura indígena. A terceira seção apresenta as contribuições para a formação de leitores através dos textos de temática indígena. Por fim, as considerações finais apresentam os reflexos desse aprendizado nos trabalhos desenvolvidos pelos estudantes, durante processo e conclusão dessa pesquisa.

BREVE PANORAMA DOS ESTUDOS DE TEMÁTICA INDÍGENA

A literatura nacional se organiza a partir da essência sociocultural brasileira e tem a língua portuguesa como uma realidade imposta pelo colonizador europeu, carregada de valores culturais e ideológicos próprios, ainda que receba tendências e influências externas, tanto de fontes modernas

quanto daquelas estabelecidas como tradicionais. Nesse contexto, o cânone literário reúne obras consideradas patrimônio, seja da humanidade, de um continente ou nação; além dos temas ou a cultura a ele vinculados.

Nessa perspectiva, o discurso dos textos canônicos presentes em boa parte das aulas de Língua Portuguesa é apresentado aos estudantes do Ensino Fundamental e Médio sob a concepção da literatura romântica com traços europeus, na qual o indígena era visto como habitante das selvas e primitivo, o qual necessitaria da civilidade para ser integrado à sociedade. Com isso, distanciando ainda mais adolescentes e jovens da cultura ancestral, ao consagrar um olhar preconceituoso da sociedade brasileira.

Ademais, a literatura indianista foi criada para conceituar características do Romantismo do Brasil, produzida a partir do século XIX. Ela foi estabelecida por escritores que se tornaram consagrados ao forjarem uma identidade nacional, que apresentava o indígena pelo olhar colonizado e colonizador, o que contribuiu, sobremaneira, para preconizar uma imagem homogênea e idealizada dos nativos. José de Alencar e seus romances Iracema, Ubirajara e o Guarani servem para exemplificar esse modelo ocidental das obras indianistas. No que se refere à literatura indigenista, a temática dos povos indígenas busca refletir sobre esses sujeitos. Escritores como Darcy Ribeiro e Antonio Callado questionam, em suas obras, o lugar dos nossos ancestrais no projeto ocidental da realidade histórica brasileira, como, de modo respectivo, são *Os índios e a civilização* (1970) e *A Expedição Montagne* (1982). Sendo assim, os indígenas atuam como colaboradores para a produção desses textos.

Nessa perspectiva, a temática indígena está presente desde a colonização do Brasil, ensejada pelos relatos em crônicas sobre a descoberta. Em contrapartida, o desejo dos povos nativos de proferir as próprias experiências por meio da literatura surgiu somente com a Constituição da República Federativa do Brasil (Brasil, 1988), na qual se iniciou a organização política da sociedade. Até então, os povos originários e autores das próprias narrativas eram conhecidos como narradores ou contadores de história e lendas apresentadas em compilados organizados por autores não indígenas. Por muito tempo, inclusive, lendas, contos e poesias acessados em bibliotecas e livros escolares eram a representação da oralidade dos povos indígenas, reconhecidos como textos representativos de uma coletividade que ficou engessada no passado.

Os escritores não indígenas ou indigenistas, que utilizaram a temática dos povos originários como matéria-prima, criaram obras literárias para apresentar aos leitores um panorama geral das culturas de tais indivíduos. Thiél (2012, p. 45) evidencia que a obra indigenista foi "[...] produzida a partir de uma perspectiva ocidental e escrita ou traduzida pelo não-índio". Nessa realidade, o índio emergiu como personagem e se tornou tema das narrativas, ao ser concebido pelo escritor como coadjuvante, ao invés de autor da própria história.

Nesse prisma, insere-se a literatura romântica do século XIX, compreendida como indianista, na qual a figura idealizada do índio desponta com uma visão exótica dos povos originários. Naquele período, não se contribuiu para formar uma identidade nacional por meio da literatura, pois autores como Gonçalves Dias e José de Alencar, abordados com frequência nas aulas de literatura, são

apresentados aos estudantes em livros que circulam no ambiente escolar há décadas e indicam estereótipos distantes da verdadeira realidade dessas etnias. Thiél (2012, p. 44) argumenta que os "[...] romances indianistas partem da matéria-prima local para construir tempo, espaço e homem míticos, com o propósito de construir a gênese de uma nação em um momento de afirmação cultural".

Fica evidente que as escolas da educação básica, públicas e privadas, não contribuem o suficiente para os nossos estudantes experienciarem o que o escritor sublinha como a possibilidade dada ao leitor literário, pois "[...] permite que cada um responda melhor à sua vocação de ser humano" (Todorov, 2020, p. 24). Nessa perspectiva, a literatura deve atuar como elemento cultural presente no processo educacional dos sujeitos leitores, cuja experiência estética é capaz de promover a compreensão do outro, além do leitor reconhecer nele suas experiências. Cabe a nós, profissionais da área de Língua Portuguesa, refletirmos sobre essa conjuntura e definirmos novas possibilidades para o estudo do texto literário, já que a grade curricular instituída pelo MEC subtraiu, ao longo das últimas décadas, o espaço na carga horária para o estudo da literatura. Portanto, esta pesquisa considerou tal realidade e se fundamentou na ressignificação da prática leitora por meio da literatura escrita por "vozes" indígenas.

Nesse viés, a leitura das textualidades indígenas contribui para os relacionamentos mais afetuosos, o que reverbera no espaço escolar e na comunidade onde vivem os alunos, com respectiva interação constituída a partir do reconhecimento da pluralidade e expressividade dos sujeitos nativos. Reafirmamos a proeminência de reflexões sobre as temáticas indígenas, pois elas representam a resistência de um povo que luta contra a exclusão e o apagamento da história do Brasil. Assim, nossos estudantes precisam conhecer elementos históricos presentes em obras de escritores reconhecidos no universo da literatura. Thiél (2012, p. 1185) acrescenta que o contato com a literatura indígena "[...] nos desafia e proporciona o encontro com o outro cuja relação com a terra, o divino, a ordem social, a história, as artes, problematiza nossa própria relação com esses elementos e com a nossa própria identidade".

Por isso, enfatizamos a urgência de os responsáveis pela estruturação do currículo escolar do Ensino Fundamental e Médio, nas secretarias de educação dos municípios e estados, repensarem seus diferentes componentes para que possamos romper com práticas em sala de aula, nas quais a literatura é apresentada aos alunos de forma homogênea e tradicional. Trabalhar a diversidade cultural e o respeito às relações étnicos-raciais no ambiente escolar é reconhecer que a sociedade é heterogênea, afastando, desse modo, os sentidos reiterados, ao longo do tempo, pela própria escola.

Por conseguinte, o acesso à literatura nacional não se limita a conhecer os textos concebidos como canônicos, mas possibilita aos aprendizes o contato com textualidades provenientes da diversidade cultural do país, pois elas representam, nesse contexto, a produção autoral contemporânea definida pela identidade dos povos originários. Acreditamos que esse é um direito social, além de proporcionar o acesso de discentes e docentes para desfazer pré-conceitos e refletir sobre a importância de povos de tradições ancestrais. Com esse contato, tais sujeitos não apenas poderão alcançar novos conhecimentos, mas também o senso crítico necessário para se perceberem como pertencentes a uma cultura de

tradição oral e diversa que pode gerar questionamentos acerca da relação com tais elementos e a nossa própria identidade

ESTUDOS DA LITERATURA INDÍGENA EM SALA DE AULA: UMA PROPOSTA PARA A CONSTRUÇÃO DO MULTICULTURALISMO

A literatura estabelecida como indígena é marcada pela atuação direta dos escritores que dão voz aos seus textos, cuja expressão reflete subjetividades a partir de temáticas sobre a ancestralidade, história, estética, política, entre outros assuntos. Tal estudo indica uma temática original, que, ao mesmo tempo, representa uma novidade nas escolas, ainda que as "vozes" indígenas passassem a integrar o mercado editorial infantil e juvenil notadamente a partir de 1990.

As instituições educacionais, geralmente, apresentam projetos sem continuidade e desconectados com as reais necessidades pedagógicas dos novos modelos a serem elaborados para estudos de obras cujos escritores são comprometidos com sua história ancestral, a relação dos povos com a terra, a cultura e as artes, apresentadas aos leitores, em sua maioria, a partir de narrativas míticas. Segundo Cagneti e Pauli, (2015, p. 32), "O mito sempre esteve na base das grandes narrativas literárias, pois são eles que se debruçam sobre os grandes mistérios que circundam o homem e sua condição, mistérios que - embora tantos ciclos e etapas tinham sido vividos pela humanidade." Com essa perspectiva, os textos indígenas apresentam, por exemplo, o mito da criação da terra e do homem, possibilitando novas concepções dos estudantes com a natureza.

As obras escritas por vozes indígenas nos proporcionam rever impressões equivocadas sobre os povos originários que não permaneceram no passado excêntrico de nossas percepções, mas que participam do mundo contemporâneo. Elas atuam em vários setores da sociedade, seja em áreas de floresta ou nas metrópoles brasileiras, pois precisam mostrar que resistiram ao apagamento imposto pela sociedade aos povos nativos. Outrossim, o estudo da literatura indígena pode contribuir com os projetos literários que compõem nosso planejamento com estudantes do Ensino Fundamental e Médio. Nesse viés:

> Crianças e jovens precisam conhecer e identificar valores, ideologias, padrões de comportamento e também padrões discursivos (de narração) das culturas nas quais estão inseridas, mas necessitam igualmente conhecer os componentes culturais e discursivos de grupos culturais diversificados, até mesmo para que possam compreender melhor sua própria comunidade (Thiél, 2012, p. 1180).

Cumpre salientar que, em nossa experiência como docente, a maioria dos estudantes recebeu, espontaneamente, a diversidade textual nos estudos literários propostos nas aulas de Língua Portuguesa, pelo fato de ainda estarem em processo de formação dos conhecimentos literários e culturais os quais a escola pode propiciar aos aprendizes. Por esse motivo, também se tornam desafiadores a apresentação e o envolvimento com a literatura indígena nas turmas para as quais lecionamos. Isso posto, Correia (2018, p. 38) exprime que:

> Esta literatura tem contornos de oralidade, com ritos, grafismos e sons da floresta, que tem em suas entrelinhas um sentido de ancestralidade, que encontrou nas palavras escritas, transpostas em livros, não só um meio para sua perpetuação, mas também para servir de mecanismo para que os não-indígenas conheçam um pouco mais da riqueza cultural dos povos originários.

Nesse viés, a estrutura dessas obras apresenta também grafismos e imagens que compõe o texto, enfim todo o movimento da narrativa, os sons da floresta possibilitam o estudo dos multiletramentos e ainda a formação multicultural dos leitores. Com essa perspectiva, entendemos que o repertório da literatura dos povos originários favorece essa ação, já que essas obras atendem a diversidade literária imprescindível para a ampliação do olhar do leitor.

Igualmente, a reflexão sobre as obras indígenas comunicada aos leitores possibilita desenvolver também afinidades com a cultura e a história de nossos irmãos, vistos como sujeitos inviabilizados, em uma tentativa de despersonalizá-los. Dessa maneira, o estudante sensibilizado com a realidade das obras indígenas, condiciona-se a rever os próprios princípios sobre tal cultura. Nessa perspectiva, Correia *et al*. (2018, p. 319) arrazoam que:

> A literatura indígena contemporânea possibilita a autoexpressão desses sujeitos marginalizados e inviabilizados e enuncia temas que colocam em perspectiva as condições de vida impostas aos indígenas pela civilização moderna ocidental. O seu duplo pressuposto, a contínua expropriação de seus territórios tradicionais por parte dos colonizadores e a despersonalização das culturalidades e das subjetividades ameríndias via processo de colonização, têm sido o cerne crítico e criativo dos discursos literários nos textos publicados da década de 1990 para cá.

Por meio do contato dos estudantes com uma literatura que abarca reflexões profundas e os aproxima em relação a "vozes", ideologias e culturas do sujeito leitor, é possível trazer experiências de sensibilidade e afetividade, com vistas às diferenças que fundamentam as etnias do nosso país.

Sendo assim, o espaço da sala de aula, constituído majoritariamente por alunos do Ensino Fundamental e Médio, propicia escutas e diálogos com textos literários indígenas por intermédio de vozes que representam a nossa história. Esse encontro com textualidades literárias diversas, quando os jovens estudantes estão receptivos a novos conhecimentos, os conscientiza acerca da multiplicidade cultural da sociedade na qual eles se inserem como participantes ativos.

ESTUDOS LITERÁRIOS DE "VOZES INDÍGENAS: CONTRIBUIÇÃO PARA FORMAÇÃO DE LEITORES

De acordo com Zilberman (2008, p. 17), "[...] a leitura estimula o diálogo, por meio do qual se trocam experiências e confrontam-se gostos". Nesse viés, a busca pela interação com o texto literário cria possibilidades para o jovem leitor interagir de forma mais participativa com as leituras apresentadas no contexto da sala de aula. Ademais, é possível confrontar realidades muitas vezes desconhecidas pela comunidade escolar, que possui o direito de produzir ressignificações na prática leitora de aprendizes e docentes.

Por ser uma literatura original e diversa, é necessária a atuação de docentes como pesquisadores, cientes da ausência de formação acadêmica e comprometidos com leituras e estudos direcionados a

consolidar as práticas pedagógicas para formação de leitores que promovam o letramento multicultural. Nessa perspectiva, reconhecemos, no repertório da literatura indígena, caminhos para competências leitoras voltadas à curiosidade e à empatia pela tradição estética indígena, com vistas a ampliar a cultura do outro e, consequentemente, de nossa realidade afetiva e social.

Como salienta Thiél (2012, p. 1177), o ambiente de sala de aula "[...] precisa ser valorizado como lócus potencial, como espaço de confronto que precisa ser legitimado". Dessa maneira, refletimos, por meio de um estudo multimodal, acerca de textos narrativos de tradição oral, acompanhados pela interpretação dos grafismos que comunicam visões de mundo, as quais podem desfazer estereótipos dos povos originários. Nesse viés, Rojo e Moura (2012, p. 14) confirmam que os textos trabalhados sob a perspectiva dos multiletramentos são "[...] interativos, colaborativos, transgressivos, híbridos e fronteiriços". Ademais, os multiletramentos, apontados pelos autores convergem com as textualidades indígenas, devido à composição híbrida da literatura dos povos originários, pois emergem de modalidade variada-escrita, acompanhada de imagens, movimento, sons, dispostos com riqueza de detalhes e criatividade na elaboração do texto.

Consequentemente, os estudos da literatura dos povos nativos no contexto escolar beneficiam os estudantes do Ensino Fundamental e Médio por estarem em pleno desenvolvimento psicológico e intelectual. Compreender o valor estético e a função social dessa manifestação literária pode levar tais indivíduos a contestarem qualquer tipo de indiferença nas culturas que formam a etnia do seu povo.

Além disso, na construção do texto literário por meio de linguagem própria, conseguimos nos humanizar, pois, se tal atividade for conduzida adequadamente pelos docentes, ao disponibilizarem espaços, tempo e condições para efetivar o letramento literário por meio da literatura indígena, as ações podem traduzir um quadro de resistência e a efetiva demonstração de humanidade, ao contribuírem para o exercício da cidadania e a diversidade cultural dos estudantes.

Salientamos que o pesquisador Rildo Cosson (2009) compreende o letramento literário como "[...] o processo de apropriação da literatura enquanto construção literária de sentidos." (COSSON, 2009, p. 67). Ademais, Candido (2008) explana que, no contexto da produção e recepção das temáticas étnico-raciais nas literaturas infantojuvenil, podemos entender o letramento literário como fonte de humanização dos leitores, que pode configurar a ressignificação de práticas sociais.

Dessa forma, o contato efetivo com "vozes" dos povos ancestrais é compreendido à luz do escritor indígena Jecupé (Rádio Granada, 2018, p. 49): "[...] podemos conscientizar a sociedade, uma sociedade que pouco sabe sobre os problemas indígenas no Brasil, na qual as escolas pouco falam sobre nós e nossa situação".

Isso posto, a análise literária em sala de aula abre caminhos para a interlocução, por ser uma leitura que demanda provocações e respostas do leitor; assim, o convida para se inserir na obra por diferentes trilhas e a explorar sob variadas perspectivas. Nesse contexto, a escola pode promover o letramento literário não apenas com o intuito de criar hábito de leitura ou como proposta para tornar esse momento um deleite, mas, sobretudo, com a pretensão de fornecer instrumentos necessários para os estudantes conhecerem e articularem, com proficiência, o mundo da linguagem literária.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Compreendemos que a literatura indígena pode suscitar a sensibilidade necessária para o jovem leitor refletir sobre preconceitos criados ao longo da história, no que tange aos povos ameríndios, e verificar o prisma das relações de igualdade que precisam existir entre os sujeitos. Assim, é possível uma nova percepção sobre a maneira de se relacionar no ambiente social com respeito e valorização do modo e da expressão do outro.

Igualmente, a reflexão sobre as obras indígenas comunicada aos leitores possibilita desenvolver, também, afinidades com a cultura e a história de nossos irmãos, vistos como sujeitos inviabilizados, em uma tentativa de despersonalizá-los. Dessa maneira, o estudante sensibilizado com a realidade das obras indígenas, condiciona-se a rever os próprios princípios sobre tal cultura.

A priori, o ambiente escolar deveria apresentar práticas pedagógicas permanentes aos educandos sobre a diversidade da cultura dos povos que contribuíram para a formação étnica da nação brasileira, mas essas ações ficam restritas a projetos deliberados por poucos profissionais ou até mesmo constituem atividades fragmentadas. Dessa forma, a limitação de entendimento dos aprendizes com relação à cultura e à literatura indígena resulta, também, das iniciativas sem continuidade e bases metodológicas das nossas escolas, além da insistência das secretarias de educação, no tocante ao envio de um volume incompatível de ações com carga horária de cada disciplina – muitas delas, inclusive, não correspondem às reais necessidades das instituições. Dessa maneira, o reconhecimento da multiculturalidade de nossa formação étnica por parte da escola e do corpo docente é imprescindível para incluir, nos projetos pedagógicos, capacitações e condutas com ações positivas para a literatura dos nativos se tornar proposição definitiva no currículo escolar.

Consideramos que o mero reducionismo desses estudos a uma semana de leituras, um projeto extra ou um capítulo de um livro, como analisa Janice Thiél (2012), não configura o cumprimento efetivo da Lei n.º 11.645 (Brasil, 2008).

O projeto procurou, ainda, contribuir com a comunidade escolar na qual lecionamos para refletir sobre o estranhamento da literatura indígena pela maioria dos discentes e docentes, mesmo que haja documentos para favorecer práticas pedagógicas evidentes sobre as textualidades dos povos originários.

Pretendíamos inquietar vozes acadêmicas, no sentido de preparar futuros professores para a real necessidade de projetos pedagógicos com a expressão literária de nossos ancestrais, assim como liderar movimentos de formação continuada de docentes que atuam na Educação Básica, com o propósito de consolidar uma nova fase de estruturação das ações pedagógicas de temáticas indígenas.

Ainda que reconheçamos a literatura indígena como um tema novo para os educadores (Thiél, 2012) de todas as etapas da Educação Básica e do Ensino Superior, precisamos nos conscientizar de que os documentos ora destacados são referências explícitas da iminência de construção de caminhos para a literatura e a cultura dos nativos se tornarem competências leitoras de educandos e educadores, cuja função social é atribuída também na aplicação da aprendizagem.

Cumpre afirmar que, ainda hoje, a invisibilidade dos estudos da literatura dos povos originários colabora para a inércia da sociedade brasileira diante do desrespeito e abusos cometidos a diversas etnias, pelo simples desejo de ocupar territórios, os quais, historicamente, lhes pertencem, contando com os recorrentes acenos de desmerecimento a esses povos por vários setores da sociedade. A despeito do avanço das leis e movimentos a favor dessa cultura, no ambiente escolar, percebemos ações pedagógicas pouco agregadas diante da urgência em inserir no currículo do Ensino Fundamental e Médio saberes da cultura indígena.

Portanto, os estudos comunicados na intervenção apresentada na pesquisa desenvolvida junto à comunidade escolar puderam não só beneficiar a formação intelectual, emocional e ética dos nossos estudantes, mas também reverberar em atitudes de combate à discriminação étnica e social, além da identificação, respeito e busca pela sua ancestralidade, tão necessárias para valorização pessoal e cultural dos sujeitos.

REFERÊNCIAS

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília: Senado Federal, 1988. Disponível em: www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 14 out. 2022.

BRASIL. **Lei n. 11.645**, de 10 de março de 2008. Altera a Lei n. 9.394, de 20 de dezembro de 1996, modificada pela Lei n. 10.639, de 9 de janeiro de 2003, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro- Brasileira e Indígena". Diário Oficial da União, Brasília, 11 mar. 2008. Disponível em: http://planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/l11645.htm. Acesso em: 23 jan. 2023.

CAGNETI, Sueli de Souza; PAULI, Alcione. **Trilhas literárias indígenas para sala de aula**.1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CORREIA, Heloísa Helena Siqueira; DANNER, Leno Francisco; DORRICO, Julie; DANNER, Fernando (Org.). **Literatura indígena brasileira contemporânea**: criação, crítica e recepção. Porto Alegre: Fi, 2018.

COSSON, Rildo. **Letramento literário: Teoria e prática**, 2 ed. São Paulo: Contexto, 2012.

GRAÚNA, Graça. **Contrapontos da literatura indígena contemporânea no Brasil**. Belo Horizonte: Mazza, 2013.

RÁDIO GRANADA. **A criação do universo, da Terra e do homem**. Entrevistado: Kaká Werá Jecupé. [*s.l.*]: Podcast Histórias da Tradição Viva, 2019. 1 áudio (21 min 52 s). Disponível em: https://open.spotify.com/show/0cMwvToLgpZpifKMIjKfgk. Acesso em: 17 maio 2023.

ROJO, Roxane; MOURA, Eduardo. **Multiletramentos na escola**. São Paulo: Parábola, 2012.

THIÉL, Janice Cristine. **Pele silenciosa, pele sonora**: a literatura indígena em destaque. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. 12. ed. Rio de Janeiro: Difel, 2020.

ZILBERMAN, Regina. **O papel da literatura na escola.** Via Atlântica, São Paulo, n. 14, p. 11-22, dez. 2008. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50376. Acesso em: 1º jun. 2023.

RAINHA DO LAR: UMA CONDIÇÃO FEMININA PARA ALÉM DO TÍTULO ATRIBUÍDO À MULHER

Ozana Sacramento

Deivide Almeida Ávila

INTRODUÇÃO

Verbo
As palavras vão sangrando
as culpas todas
flagelando as verdades
pomposas e tolas
na construção da ação
(Alves, 2022, p. 313)

Miriam Alves (1952) é mulher negra poeta, ensaísta, contista, professora, assistente social e ativista, tem vários livros publicados acerca da condição negra feminina. A questão identitária do gênero e da raça, a qual pertence está enfocada em suas obras, como na de muitos escritores afro-brasileiros.

Fez parte do Grupo *Quilombhoje Literatura* (1982) e foi colaboradora responsável pela edição e publicação dos *Cadernos Negros* (1978). Miriam Alves desenvolveu o engajamento de sua literatura com uma escrita permeada de voz coletiva, movida pelo sentimento de pertencimento ao grupo de que faz parte. As publicações da poeta que estrearam nos *Cadernos Negros, na edição de número cinco,* revelaram e transformaram o que era antes uma escrita isolada em uma produção que envolvia a coletividade, expandindo assim o alcance de suas palavras e ideias. A trajetória dessa escritora já tem percorrido um percurso um tanto longo, já que primeiras obras individuais foram lançadas na década de 80: *Momentos de Busca* (1983) e *Estrelas no dedo* (1985).

Kátia Bezerra (s.n.) (*apud* Pereira, 2021, s.p.), ao comentar sobre a escrita de Mírian Alves, argumenta que:

> pode-se afirmar que a escrita de Miriam Alves permite demarcar um espaço de diferença que funciona como um mecanismo de rejeição e problematização de uma prática totalizadora, que procura impor uma leitura hegemônica e opressiva do outro. Uma luta que, no entanto, deve-se ressaltar, por ocorrer no âmbito da literatura, não se restringe à esfera social, uma vez que sua obra também se empenha em desafiar o autoritarismo hierarquizante e discriminador da historiografia oficial.

No artigo em que cita as observações de Kátia Bezerra, Maria do Rosário Alves Pereira, faz uma síntese da obra da autora a qual transcrevemos abaixo:

> A obra literária de Miriam Alves é composta por contos, poemas e ensaios acerca da condição negra e também da condição feminina. Em seu texto "O Discurso Temerário" (*Criação Crioula, nu elefante branco*) a autora ressalta o caráter "político" presente na escritura dos afrodescendentes, mas não utiliza o termo "para designar passeatas de ficcionistas e poetas negros". Ou seja, o que há não é o panfletarismo político: "falo do ato político que praticamos, escrevendo-nos em nossa visão de mundo. Quando digo nossa, falo Brasil e toda questão econômico-politico-histórico-cultural e relacionamentos plurirraciais que (sic) permeiam. Nossa produção reflete isso". Pode-se dizer que a escritora confere à política o mesmo significado atribuído por Hall. Segundo o autor, a pós-modernidade traz um novo sentido para a palavra, o de ser "política de identidade" (Hall, 2003, p. 21). É justamente a questão identitária que será enfocada por muitos escritores afro-brasileiros, e Míriam Alves está inserida nesse ciclo. (Pereira, 2021, s.p.)

Além da sinopse, Pereira acrescenta a questão política presente na obra de Alves, não se trata, conforme Pereira, de panfletarismo, mas de uma afirmação da identidade afrodescendente, de uma busca por dar vez e voz àqueles silenciados ao longo da nossa história perpassada pela perspectiva patriarcal e brancocêntrica.

Desde as primeiras publicações, Alves insere sua escrita no que se denomina literatura afrodescendente. Sobre essa literatura, Duarte (2019, p. 283) pontua que ela levanta uma produção "que seja não apenas expressão dos afrodescendentes enquanto agentes de cultura e de arte, mas que aponte o etnocentrismo que os exclui do mundo". Essa busca incessante dos afro-brasileiros por direitos, "fazendo do próprio preconceito e da discriminação racial temas de suas obras, apontando-lhes as contradições se consequências. Ao realizar tal tarefa, demarca o ponto diferenciado de emanação do discurso" (Cuti, 2010, p. 25).

Através da escrita literária afro-brasileira, as poéticas negras, a partir de vivências pessoais e das comunidades em que estão inseridas, narram suas histórias, garantindo a materialização histórica da diáspora e da memória dos afrodescendentes do Brasil. Especificamente, a poética feita por mulheres negras, está atrelada a questão gênero/raça, ou seja, elas reivindicam seu lugar na luta por serem mulheres e negras. Num longo e penoso processo histórico, a mulher teve sua voz silenciada por séculos e, socialmente, foi moldada pelo sexo dominante e pela ideologia advinda dessa prevalência do corpo masculino, branco, heterossexual sobre os corpos das mulheres e mais duramente sobre os corpos negros femininos. Para as mulheres negras, esse emudecimento foi e continua cruel, pois foram representadas apenas como corpos feitos para servir na cozinha, nas lavouras, nas fábricas e nas camas dos "senhores". Na contemporaneidade, essa realidade ainda persiste, mesmo que com menor frequência.

Sobre a literatura escrita por mulheres negras, Moema Parente Augel diz:

> A mulher negra brasileira ao escrever tematizando ela mesma a sua própria experiência, seus próprios problemas, suas angústias, necessidades e desejos, explicitando, de uma forma ou de outras, as marcas deixadas pela escravidão, pondo nua a discriminação racial e social sentidas na própria pessoa e nos que lhe são próximos, denunciando sexismo e machismo, questionando a ligação amorosa entre negros e brancos, a dependência econômica, a desigualdade social, a emancipação feminina, integrando o ficcional e o documental, a escritora afrobrasileira está prestando uma relevante contribuição para corrigir e rever os mitos e estereótipos que estigmatizam a mulher negra, recompondo-se como pessoa (Augel, 2018, s/n).

Aliado a esse sistema patriarcal, tem-se a ausência de escritoras negras no cânone literário pelo ocultamento sistemático de suas obras, invisibilizando sua escritura, ocasionando, assim, o epistemicídio. Dessa forma, muitas mulheres-escritoras e muita prosa e poesia ficaram relegadas ao esquecimento e, muitas vezes, foram menosprezadas em nome de textos de autoria feminina "mais palatáveis", como aqueles que tratavam do sublime amor materno, de eventos comemorativos como o Natal e outros que evitavam temas considerados polêmicos e desagradáveis.

Através de uma literatura engajada, as poetas afrobrasileiras, como Miriam Alves, versam sobre o silenciamento, e essa escrita parte em busca de emancipação, liberdade e autonomia feminina, com direito a uma alteridade positiva. Sobre a poeta, Heleine Fernandes salienta que:

> A poeta faz sangrarem palavras 'com a mão do afago', não para remoer a dor, mas para sacralizar a vida, dar de comer ao que transcende a lógica colonial, alimentar a espiritualidade que mantém viva a história ancestral." que mantém viva a história ancestral. A reunião da poesia de Miriam Alves é o reconhecimento em vida da contribuição dessa artista e intelectual negra que movimenta e torna mais diversa a poesia brasileira desde os anos 80 (Fernandes, 2022, s/n).

E sobre a obra da qual o poema aqui será analisado, "[...] Miriam elabora sensações, desejos e paixões com a intenção de se fazer ouvir e romper com os engasgos da fala e com estereótipos racistas" (Fernandes, 2022, s/n).

Para exemplificar essa escrita que concerne diferenças à mulher negra, leremos o poema que segue:

Rainha do lar
Mesas, copos, minha casa
trancafio-me
silêncio nas paredes
esmurram meus ouvidos
palavras, ecos abandonados

Mesas, copos, minha casa
na couraça da espera
nuvens de cigarros
colorem fantasias cinzas

As vozes dos discos
Calam-se. Nem choro. Nem risos.
Triste tranquilidade
livros paralisados
solidão e medo
dor sem remédio
Mesas, copos. Minha casa
e
uma janela aberta
(Alves, 1996, p.135).

Neste poema, temos um cenário de enclausuramento do feminino, com apontado por outros estudiosos, como Pereira no já mencionado artigo. A criação da linguagem poética de Miriam Alves é feita de forma a criticar a perversidade contra o corpo negro feminino. Há uma alusão ao navio negreiro quando diz: "na couraça da espera/ nuvens de cigarro/ colorem fantasias cinzas"! (versos 7-9).

Se atentarmos ao termo "couraça", veremos que ele indica chapa de aço espessa utilizada para proteger partes vitais dos grandes navios de combate, ou ainda algo concreto ou abstrato que sirva de

proteção a uma pessoa contra os reveses, ou seja, trata-se de um mecanismo de defesa que rege e condiciona o comportamento ou que, das profundezas do inconsciente, funciona como instrumento de proteção de uma pessoa. Ou seja, a voz lírica acaba por se proteger dentro do seu lar, nos afazeres domésticos, entre os objetos que compõem a casa. E ela espera algo e alivia suas angústias no cigarro cujos arabescos formados pela fumaça acabam por colorir suas fantasias. Mas que que cor é essa? - indaga-se. A fumaça é cinza e colorem suas fantasias que são tristes e desesperançadas a ponto de ser coloridas por uma cor que é quase ausência. Trata-se de uma triste vivência, quase um luto.

A vontade feminina de se libertar do sistema que a oprime, através de um sujeito que se reconhece "colorem fantasias cinzas" (verso 9), metonimicamente faz referência à limitação imposta à mulher por uma sociedade patriarcal que dita qual é o seu lugar. Também, podemos ler o corpo negro sujeito à desumanidade da escravidão, cujo sofrimento está presente nos versos 14 e 15: "solidão e medo/ dor sem remédio". Nestes versos, o eu-lírico está intrinsecamente vivenciando suas ações enquanto sujeito e coloca-se na defensiva quando diz: "trancafio-me" (verso 02).

O aprisionamento da mulher no próprio lar personifica a obediência e a submissão aos padrões sociais heteronormativos. Ser rainha do lar está embricado no imaginário popular com as atividades costumeiros destinadas à mulher pelo sistema patriarcal e compreende as atividades de ser mãe, cuidar dos filhos e do marido e zelar pela família, como transmissora da moral e dos bons costumes. E termo "rainha do lar" falseia a realidade, disfarçando-a em elogio que enaltece a mulher e desvirtua sua dura realidade ao atribuir-lhe o título de rainha. É como se para compensar todo o trabalho doméstico sem remuneração, sem direitos, compensar a subordinação ao homem, a dona de casa recebesse esse título. É como se dissessem assim, "olha só você é responsável por todas essas tarefas domésticas, pela criação dos filhos, mas como prêmio de consolação nós te damos esse belo título de rainha."

Mas, de qual mulher estamos falando? A mulher negra também é mulher, mas, além da luta por direitos de classe e de gênero, ela luta contra o alijamento social, pois tem a pele preta. A crítica feminista somente se ocupou em problematizar questões de gênero e se esqueceu da categoria raça. Há que se lembrar que inicialmente somente mulheres brancas, com alguma escolaridade e posição social conseguiram elevar a voz e declarar suas insatisfações diante da realidade em que viviam. Esse era um lugar de fala ocupado por essas mulheres brancas, bem formadas e que não passavam necessidades.

Quanto à mulher negra, só mais tarde começaram a se ocupar dessas questões. Essa espécie de atraso em relação às brancas, é preciso frisar, não se trata de uma escolha deliberada, mas antes de uma impossibilidade de dar voz e vazão às suas angústias e dores provenientes da condição de mulher negra.

A interseccionalidade entra em pauta, pois uma certa representatividade feminina, em sua incompletude e limitações, ignora as mulheres negras, pois a experiência comum acaba por generalizar a mulher, desconsiderando fatores que influenciam diretamente a sua existência social. As interdições das mulheres negras são advindas da diáspora africana e ainda reverberam na contemporaneidade, como elucida Sueli Carneiro, em um trecho fundamental do seu pensamento da filosófico extraído do

ensaio "Enegrecer o Feminismo: A Situação da Mulher Negra na América Latina a partir de uma perspectiva de Gênero" diz que as mulheres negras fazem "parte de um contingente de mulheres que não são rainhas de nada que são retratadas como antimusas da sociedade brasileira, porque o modelo estético de mulher é a mulher branca." (2011, s/n).

Sobre a interseccionalidade, Carla Akotirene acrescenta que:

> A interseccionalidade permite às feministas criticidade política a fim de compreenderem a fluidez das identidades subalternas impostas à preconceitos, subordinações de gênero, de classe e raça e as opressões estruturantes de matriz colonial moderna da qual saem (Akotirene, 2019, p.24).

Por muito tempo, as vozes das mulheres negras foram e ainda são silenciadas. Com uma crítica ao feminismo que não inclui as mulheres pretas, Miriam Alves desassocia a representação do gênero feminino a afazeres e responsabilidades domésticas. Porém nem toda mulher teve, sequer, a oportunidade de possuir um lar no qual seria a "rainha", mesmo considerando todas as implicações negativas que esse termo carrega. Muitas vezes, elas são empregadas das mulheres brancas, colaborando para a manutenção do s*tatus quo* da família branca.

Os utensílios como "mesas, copos", iniciam a primeira e a segunda estrofes e finalizam a quarta estrofe. Tais objetos compõem, em geral, o cenário de um lar. Em contrapartida, no navio negreiro, sinalizado pelo termo "couraça" (verso 7) no qual o silêncio perturbador funciona como ecos sem respostas, como música composta com eternas pausas longas. Uma "triste tranquilidade" (verso12), torna-se "solidão e medo" (verso14). Esse navio negreiro, de alguma forma, remete à casa como um lugar de aprisionamento, de falta de perspectiva, tudo silencioso, um ambiente opressor. Uma rotina sem fim como se observa na repetição das palavras "mesas e copos". A respeito especificamente desses objetos no poema de Alves, Claudemir da Silva Paula, em sua tese intitulada "Negra sem reticências: corpo e corporeidade na poesia de escritoras afro-brasileiras" (2015, p. 133), aponta que:

> Conforme se avança na leitura, a estrutura binária e linear do sistema heteronormativo vai sendo desfeita. Primeiro, "põe por terra" o modelo de família burguesa centrada na figura da mãe como transmissora dos costumes e da moral. A personagem está em casa, mas não tem a companhia dos filhos e nem aguarda a chegada o marido. Os utensílios domésticos também estão presentes ("Mesas, copos, minha casa"), mas não se ocupa com eles. Envolve-se com as palavras, os discos e os livros. Além disso, também chama atenção para a exclusão emblematizada nas interdições das mulheres negras, expondo as limitações da crítica feminista ocupada em problematizar as questões de gênero, sem levar em conta as nuances relativas à raça/cor.

Num jogo de relação entre lar e navio negreiro - liberdade e aprisionamento, a poeta reflete sobre a diferença em ser mulher num país ainda racista. Num lar normal, que pode ser constituído como "minha casa", mesmo aprisionada a estereótipos machistas, tem "uma janela aberta" (verso 19). Aqui, neste último verso, podemos aludir a janela o sentido de "receptividade", uma vez que funciona como "abertura para o ar e para a luz" (Chevalier, Gheerbrant, 2016, p. 512). Então, de certa forma, a opressão à mulher que não seja negra, ainda lhe confere a decisão de se libertar das amarras de um sistema, já, a mulher preta, sempre carregará o estigma da pele negra o que lhe dificultará sobremaneira a possibilidade de libertação.

Ainda há que se considerar que o verso 18 é constituído por uma única palavra apenas, o conectivo "e". E esse "e" solitário num verso, além de atuar como uma ruptura com tantos infortúnios, é figurativamente a janela. É como se o "e" isolado entre dois versos representasse uma abertura para outra perspectiva. E essa janela é, de alguma forma, uma saída, uma esperança de sair dessa opressão.

A reconstrução poética da vontade feminina de viver em liberdade é recriado na linguagem poética de Miriam Alves através de um sujeito que se reconhece prisioneira pelo sistema patriarcal e brancocêntrico.

A consciência de que a vida está intrinsecamente ligada à liberdade, mesmo acondicionada a um lar, é tarefa da luta pelo direito igualitário do gênero feminino. Para a mulher negra, a busca por essa vida com os mesmos direitos também inclui a luta para sair do confinamento a uma área fechada, reduzida e pouco ou nada valorizada, área na qual se estreita o horizonte, pois não há, sequer, uma luz no fundo da escuridão. Horizonte em que a mulher negra é duplamente subalternizada, uma vez, pela sua condição de mulher e outra, pelo fato de ter a "cor errada".

Embora se reconheça a clausura como a garantia da passividade feminina, ela não assegurou a plena realização da mulher, tanto assim que, paulatinamente, ela foi se desvencilhando do isolamento imposto pelo simbolismo de "rainha do lar" e tomando todos os espaços e se construindo como um ser que navega sua própria vida. E a mulher negra lutou mais duramente para sair do claustro, pois sempre teve que se reinventar, adaptar-se às duras realidades sociais e enfrentar novas batalhas para superar as opressões a ela impostas.

Miriam Alves representa tantas mulheres negras na diáspora africana e luta por mudanças da concepção da sociedade, bem como sua inclusão nas esferas sociais, uma vez que se encontram em condições de subordinação nesse meio. A consciência da opressão histórica feminina se visualiza no poema lido. A atuação amordaçante do silêncio perturbador que acomete a mulher negra denuncia o patriarcalismo e o brancocentrismo. A poeta nos apresenta eficácia contra ideológica ao contrapor a ideologia à crítica da ideologia, pois, não basta a mulher negra se livrar da submissão de gênero, também tem de lutar contra o racismo.

Além da luta contra a opressão de gênero, a mulher negra recusa a escravidão. Françoise Vergè (2020, p. 57) sinaliza que:

> Ao estabelecer uma analogia entre a situação e a dos escravos, as feministas europeias denunciam uma situação de dependência e de menoridade para a vida, mas elas retiram da escravidão elementos essenciais, que tornam essa analogia uma usurpação: captura, deportação, venda, tráfico, tortura, negação dos laços sociais e familiares, estupro, exaustão, racismo, sexismo e morte conformam a vida das mulheres escravas.

A poeta não propaga que a mulher branca não sofra opressão, ela traz à tona a necessidade de articulação para o movimento singular das mulheres pretas. Miriam Alves fala da diferença de tratamento entre as mulheres branca e não brancas. Sobre o questionamento à generalização da mulher, bell hooks observa que:

> Existem provas que comprovam a realidade de que a identidade racial e de classe cria diferenças na qualidade de vida, no estatuto social e no estilo de vida que prevalecem sobre a experiência comum partilhada pelas mulheres – diferenças que raramente são ultrapassadas. Os motivos que levam essas mulheres brancas, formadas e privilegiadas a nível material, com uma variedade de opções de emprego e estilo de vida ao seu dispor, a insistirem que o sofrimento não pode ser medido tem de ser questionados (hooks, 2019, p.04).

As discussões apontadas antes pelo feminismo descartavam completamente a existência do corpo negro feminino e as suas vertentes como um conjunto de sistemas relacionados a opressão, ao racismo, a dominação e a discriminação.

Ainda, Sueli Carneiro (2011, s/n) salienta que:

> As mulheres negras tiveram uma experiência histórica diferenciada que o discurso clássico sobre a opressão da mulher não tem reconhecido, assim, como não tem dado conta da diferença qualitativa que o efeito da opressão sofrida teve e ainda tem na identidade feminina das mulheres negras.

A história, tão aparentemente corriqueira, apontada no poema analisado é representativa de um grupo vasto de mulheres confinadas ao lar e à vida doméstica se inscreve nos versos como símbolo do aprisionamento feminino. Silêncio, dor, medo e solidão são termos que compõem os versos de Alves para designar a consciência do claustro e da opressão histórica feminina que recebe o título de "rainha do lar".

Também, no poema analisado a história representada é coletiva e atravessa cada pessoa negra com intensidade e consequências, informando a dor pela cor que carrega na pele. Neste investimento, o sujeito lírico se recria, localizando o que de si trouxe na cor da pele que habita e na sua memória. Além dos vocábulos já citados, a mulher negra sente uma "dor sem remédio", ou seja, uma dor incurável, um claustro sólido e milenar.

O poema em questão, *Rainha do lar*, traduz a consciência da opressão vivenciada pelas mulheres afrodescendentes. A voz poética feminina manifesta o sentimento de revolta e repulsa sequela do tempo em cárcere, em silêncio, trazendo à tona o processo de desumanização a que foram submetidas as pessoas racializadas no passado colonial.

Num gesto de intenso feminismo interseccional, Miriam Alves traçou um poema numa dicção poética mordaz que denuncia a violenta noção da supremacia branca que relegou os negros aos porões da sociedade.

REFLEXÕES INCONCLUSIVAS

Ser mulher negra no Brasil representa a força, a luta e a resistência contra o racismo, o sexismo e a desigualdade de gênero. Essas mulheres ainda surgem na base da pirâmide social.

Em suma, a literatura escrita por mulheres negras é uma afirmação identitária e uma reivindicação de cidadania, que, com subjetividade, a partir de suas vivências e de seu ponto de vista, tecem narrativas engajadas contra o racismo.

Miriam Alves é uma escritora polivalente e usa da retórica militante e o impulso de protesto a seu favor e de sua comunidade, dialogando com a tradição da literatura da diáspora negra, como podemos ler no poema aqui analisado. Um poema contundente cheio de desabafo que, com decolonialidade, articula as dimensões entre racismo e patriarcalismo, combatendo a desconstrução de padrões ao adentrar e teorizar na literatura, a partir de espaços construídos por um imaginário brancocêntrico.

A busca do reconhecimento para além das opressões interseccionais colonizadoras é uma das metas das mulheres pretas, e essa possibilidade de superação contra esse sistema aponta o feminismo decolonial.

No poema aqui lido, o corpo negro feminino, revela-se como um corpo manifesto e expressa um sentimento de repulsa e indignação da barbárie da escravização que deixou nódoas na população afro-brasileira. O respeito dos outros tem sido tema recorrente na literatura das mulheres negra e muitas vezes essas mulheres usam a autorrepresentação como recurso de linguagem para resgatar um passado distante e construir novos sentidos na contemporaneidade.

O que algumas pessoas consideram como história ou reminiscências do período colonial brasileiro, ainda permanece vivo no imaginário social e adquire novos contornos e funções em uma ordem social supostamente democrática, que ainda mantém quase intocáveis as relações de gênero e raça instituídas no período da escravidão.

E autores e, principalmente, autoras negras fazem ao escrever e inscrever essas reminiscências, ou melhor, cicatrizes em prosa e verso é abrir as janelas das clausuras histórico-sociais em que os corpos negros se encontram. E tais janelas constituem alguma resposta a esse apagamento ainda que seja preciso derrubar paredes para que as relações mencionadas acima sofram mudanças mais profundas.

REFERÊNCIAS

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Sueli Carneiro: Pólen, 2019.

ALVES, Miriam. **Poemas reunidos**. São Paulo: Círculo de poemas, 2022.

AUGEL, Moema Parente. **"E Agora Falamos Nós: Literatura Feminina Afrobrasileira"**, Revista Literafro, 2018. Disponível em: https://www.letras.ufmg.br/literafro/artigos/artigos-teorico-conceituais/157-moema-parente-augel-e-agora-falamos-nos. Acesso em 11/03/2025

CARNEIRO, Sueli. **Enegrecer o Feminismo: A situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero**. Post do Portal Geledés, 2011. Disponível em: https://www.geledes.org.br Acesso em 15/03/2025.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. 29ª ed. Trad. de Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 20016.

CUTI. **Literatura negro-brasileira**. São Paulo: Selo Negro Edições, 2010.

DUARTE, Eduardo de Assis. Por um conceito de literatura afro-brasileira. *In*.: BONNICI, Thomas, ZOLIN, Lúcia Osana. **Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**, 2019, p. 369-383.

FERNANDES, Heleine. Orelha do livo. *In* ALVES, Miriam. **Poemas reunidos**. São Paulo: Círculo de poemas, 2022.

HOOKS, bel. **Teoria feminista da Margem ao Centro**. 1ª ed. Editora Perspectiva S/A, 2019.

PAULA, Claudemir da Silva. Negra sem reticências: corpo e corporeidade na poesia de escritoras afro-brasileiras. Tese de doutorado. Universidade Estadual Paulista IBILCE/SJRP, 2015.

PEREIRA, Maria do Rosário Alves. O caminho das palavras: o negro e a mulher na literatura de Míriam Alves. **Portal Literário Literafro.** Disponível em: http://www. letras. ufmg. br/literafro/autoras/29-critica-de-autores-feminios/347-ocaminho-das-palavras-o-negro-ea-mulher-na-literatura-de-miriam-alves-critica, 2021. Acesso em: 20 abr. 2026.

VERGÈ, Françoise. **Um feminismo decolonial**. Trad. de Jamille Dias e Raquel Camargo. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

Sobre os Organizadores

Renan Dalago

Doutorando em Comunicação pelo PPG em Comunicação da Universidade Federal de Goiás (UFG). Bacharel em Publicidade e Propaganda pela UniCesumar, com segunda licenciatura em Letras - Português/Espanhol e suas respectivas literaturas pela Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS). Mestre em Estudos Literários, pelo PPGLetras da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS). Bolsista pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás (FAPEG).

Altamir Botoso

Doutor em Letras, na área de Teoria Literária e Literatura Comparada, pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP, Campus de Assis-SP. Docente do curso de Letras/Espanhol e do Mestrado em Letras da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul - UEMS. Membro do GT Relações Literárias Interamericanas ANPOLL, Brasil e do grupo de tradução coletiva *Traducere*. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literaturas Estrangeiras Modernas, atuando principalmente nos seguintes temas: pós-modernismo, *El mundo alucinante*, romance histórico, romance picaresco, romance malandro, intertextualidade, literatura comparada. Fez pós-doutorado na área de Literatura Brasileira, no Programa de Pós-Graduação em "Estudos de Linguagens" da Faculdade de Arte, Letras e Comunicação - Faalc/UFMS

Valdon Breno da Silva Maia

Graduando em Letras – Língua Portuguesa e Língua Francesa pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Atua em pesquisas voltadas aos estudos discursivos e semióticos e desenvolve trabalhos no campo das artes visuais.

Sobre os Autores

Aila Patricia do Carmo da Silva

Licenciada plena em Língua Portuguesa, pela Universidade Federal do Pará, Campus Universitário do Tocantins/Cametá/ Pólo de Oeiras do Pará. É pesquisadora na área de gênero e militante pelo direito das mulheres.

Ana Beatriz Silva Brandão

Doutoranda em Educação, na linha Sujeitos, Diferenças e Experiências Educativas, pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). Mestra em Letras, com ênfase em Teorias do Texto e do Discurso, pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). Desenvolve pesquisas sobre discurso, infância, feminino, currículo e desinformação, com foco nas relações entre linguagem e poder.

Ana Paula Saffe Mendes

Mestre em Estudos de Linguagens (PPGEL/UFMS). Graduada em Letras - Português e Espanhol pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (2019). Atualmente, é professora de língua portuguesa e literatura na educação básica. Tem interesse em questões específicas como literatura de autoria feminina, memória e violência na literatura contemporânea.

Angela Maria Hoffmann Walesko

Docente e pesquisadora da Universidade Federal do Paraná (UFPR), atuando nas áreas de educação, linguagem, formação docente e práticas pedagógicas críticas. Desenvolve pesquisas voltadas à educação, literatura e processos formativos, com enfoque em perspectivas humanizadoras e emancipadoras do ensino.

Antônio Marques Pereira Filho

Graduado em Letras, mestre em História e Letras e doutor em Letras – Estudos Literários, possui especializações em Língua Portuguesa, Literatura, Linguagens e Linguística Aplicada. Integra grupos de pesquisa da UECE e da UFMS, com atuação voltada aos estudos literários. Desenvolve pesquisas sobre erotismo, poesia erótica, imaginário e lírica feminina.

Cristiane Winkel Elert

Licenciada em Pedagogia pela FACCAT (2012) e em Educação Especial pela UFSM (2021), é mestre em Educação Matemática pela UFPel (2023) e atualmente doutoranda em Educação pelo IFSul, em Pelotas/RS. Possui experiência na Educação Básica desde o ano 2000. Atualmente, atua como professora do 1º ano do Ensino Fundamental no Colégio Sinodal Alfredo Simon, em Pelotas/RS. Sua principal temática de pesquisa é a literatura infantil no ensino da matemática, buscando estabelecer relações entre a investigação acadêmica e a prática pedagógica em sala de aula.

Débora Mayara Rambo Rassele

Formada em Letras - Português/Inglês e suas respectivas literaturas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Ex-bolsista CAPES dos programas PIBID e Residência Pedagógica. Ex-extensionista do Projeto CLAC de ensino de línguas. Professora de inglês com experiência em educação bilíngue. Apaixonada por literatura inglesa.

Deivide Almeida Ávila

Possui graduação em Música pela UFSJ e Letras pelo IFET – Campus São João del Rei, mestrado em Letras pela UFSJ e é doutorando em Estudo de Linguagens na linha de pesquisa Literatura, Cultura e Tecnologia pelo CEFET/MG.

Elizete Albina Ferreira

Doutora em Estudos Literários, pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Professora titular da Escola de Formação de Professores e Humanidades da Pontíficia Universidade Católica de Goiás (EFPH/PUC-GO). Coordenadora do grupo de pesquisa Estudos da Personagem/CNPq.

Everton Luís Teixeira

Doutor em Letras (PPGL/UFPA) e docente da Faculdade de Letras do Campus Universitário de Bragança (FALE/CBRAG/UFPA), onde coordena o projeto de pesquisa "Representações Históricas e Estéticas nas Letras Brasileiras: (RHELB).

Fabiana Maceno Domingos Pedrolo

Graduada em Letras e Artes Visuais, Mestre e Doutora em Letras pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Durante seus estudos realizou pesquisas voltadas para a relação entre literatura, cinema e artes visuais. Em 2026 concluiu pós-doutorado em literatura pela mesma universidade.

Fabian Quevedo da Rocha

Doutor e Mestre em Estudos de Literatura pela linha de pesquisa Sociedade, (inter)textos literários e tradução nas Literaturas Estrangeiras Modernas do Programa de Pós-graduação em Letras Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Gabrielle Cardoso Alaniz

Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande - FURG, vinculada à linha de pesquisa História da Literatura. Possui graduação em Letras - Português pela mesma instituição. Desenvolve pesquisas na área de Literatura Comparada, com ênfase em processos de Adaptação, Intermidialidade, Intertextualidade e Transmidialidade.

Geovana Helena Guedes

Mestranda em Estudos Literários e Interculturalidade, no Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Língua, Literatura e Interculturalidade (POSLLI), da Universidade Estadual de Goiás (UEG), Câmpus Cora Coralina, e Graduada em Pedagogia pela mesma instituição.

Gerson Luís Trombetta

Doutor em Filosofia pela PUCRS (2006) com estágio pós-doutoral na UFMG (2015); é professor titular do Programa de Pós-Graduação em Letras e do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Passo Fundo. ORCID: http://orcid.org/0000-0001-8607-2029.

Júlia Graziela da Silva dos Santos

Doutoranda e Mestra em Estudos de Linguagens pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). Possui graduação em Filosofia (UFMS) e integra os grupos de pesquisa: Diálogo: essência filosófica para o ensino de Filosofia Antiga (UFMS/CNPq); Grupo ÍCARO (UFPel/CNPq).

Karinny Pereira Matias

Mestranda em Literatura e Crítica Literária, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PPGLET/PUC-GO). Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

Laura Lopes da Silva

Bacharela em Letras – Português \ Literatura e Mestre em Letras na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), mesma instituição onde cursa o doutorado em Letras com bolsa pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). É membro do grupo de pesquisa EThOAr (Ethos, Oralidade e Argumentação), desenvolvendo pesquisas com ênfase na teoria da Argumentação no Discurso e na Retórica, em interface com a literatura e outros contextos discursivos.

Laura Moreira Teixeira

Doutoranda e Mestra em Estudos Literários pela UNESP/FCL-CAr (Bolsa CAPES), e Bacharel em Letras - Estudos Literários pela UFMG. Pesquisa a obra de E.E. Cummings a partir de diferentes vertentes. Atualmente, sua pesquisa explora as afinidades entre a poética de Cummings e as técnicas visuais, especialmente as desenvolvidas pelas Vanguardas europeias.

Levi Araújo Silva

Acadêmico do curso de Licenciatura em Letras-Português pela Universidade Estadual do Piauí (UESPI) e de Análise e Desenvolvimento de Sistemas pela Universidade Norte do Paraná (UNOPAR). Atua como bolsista do PIBID, vinculado à CAPES, desenvolvendo atividades na área da educação básica. Também é voluntário do PIBIC, com a pesquisa "Vozes em Combate: Dialogismo e Heterodiscurso em Nassau: Sangue e Amor nos Trópicos, de Francisco de Assis Almeida Brasil", de Francisco de Assis Almeida Brasil.

Luciane Azeredo de Souza

Doutoranda em Estudos Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística (FFP) UERJ. Mestre em Língua Portuguesa (pela Faculdade de Formação de Professores (FFP) UERJ - Mestrado Profissional em Letras (PROFLETRAS). Docente da rede pública estadual de ensino do Rio de Janeiro, e-mail: luazeredo25@gmail.com, Lattes:http://lattes.cnpq.br/7990391114173425

Maria Durcilene Freitas Corrêa

É doutoranda pelo Programa de Pós Graduação em Letras (PPGL/UFPA). Atua na Educação básica do município de Cametá, Estado do Pará. É integrante do grupo de estudos GEMLIT (Grupo de Estudos Vozes de Mulheres na Literatura).

Maria Silvia Rodrigues Alves

Pós-Doutorado em Linguística, docente e pesquisadora da Universidade de Franca (UNIFRAN).

Maurício da Serra Silva

Possui graduação em Letras pela Universidade Federal do Pará (2006). É pós-graduado pela Faculdade UniBF (2023). Graduou-se Mestre em Letras pela UNIFESSPA (Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará) pelo Programa Profletras (Mestrado Profissional em Letras) em julho de 2024. Leciona há 19 anos na Educação Básica com experiência em turmas do Ensino Fundamental e Ensino Médio. Atualmente é servidor de carreira pela Secretaria de Educação do Tocantins no estado do Tocantins, lecionando no Ensino Médio na Escola Estadual Denise Amui, na cidade de Araguatins. Membro do Grupo de Estudos em Discurso, Argumentação, Direito e suas Interfaces Linguísticas (GEDAD).

Maysa de Pádua Teixeira Paulinelli

Professora Adjunta da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (Unifesspa), onde atua no Programa de Pós-graduação em Letras (Poslet), no Mestrado Profissional em Letras (Profletras) e na Graduação em Letras Português. Doutora em Linguística e Língua Portuguesa pela PUC Minas e mestre em Estudos Linguísticos (Linguística do Texto e do Discurso) pela UFMG. Licenciada em Letras/Português pela Unip e bacharel em Direito pela Unesp. Realizou estágio pós-doutoral em Estudos da Linguagem na UFOP, com bolsa PNPD/CAPES (2013-2016), e estágio pós-doutoral no Posling/CEFET-MG (2024-2025).

Natália Fonseca Oliveira Carvalho

Graduanda em Psicologia, Universidade Federal de Catalão (UFCAT) Catalão, Goiás. Este texto é uma versão condensada e revisada do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) já defendido.

Nickolas Marques de Andrade

Doutorando em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM). Mestre, Bacharel e Licenciado em Letras também pela UPM. Especialista em Educação e Tecnologias pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Professor de Língua Portuguesa e de Produção Textual no Colégio Presbiteriano do Brás (CPB), nos Anos Finais do Ensino Fundamental. Suas pesquisas envolvem o ensino de Língua Portuguesa, calcado em recursos tecnológicos e na cultura digital e práticas pedagógicas eficientes para o ensino de língua materna na Educação Básica.

Nismária Alves David

Doutora em Letras e Linguística (UFG) e docente no Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Língua, Literatura e Interculturalidade (POSLLI), da Universidade Estadual de Goiás (UEG), onde desenvolve as pesquisas “A poesia escrita por mulheres em Goiás” (FAPEG) e “A literatura infantil e juvenil em Goiás”. E-mail: nismaria.david@ueg.br

Ozana Sacramento
Professora Doutora de Literatura no IFET – Campus São João del Rei, Minas Gerais.

Pedro Saraiva dos Santos Castelo Branco
Doutorando em Estudos Linguísticos da UFMG. Mestre em Linguística pela UFC. Docente do Curso de Letras Português/Espanhol do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará - Campus Crato (IFCE). Líder do grupo de pesquisa LIDA (Laboratório de Imaginário, Discurso e Alteridade).

Rafael Montoito
Licenciado em Matemática (2001) e em Filosofia (2023), pela UFPel; Mestre em Educação (UFRN, 2007); Doutor em Educação para a Ciência (USP, 2013); realizou estágio pós-doutoral na University of Birmingham (Inglaterra, 2016), e atualmente está desenvolvendo outra pesquisa de pós-doutorado na Università di Bologna (Itália, 2025-2026). Desde 2010, leciona no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Sul-rio-grandense (Pelotas-RS), onde orienta no Programa de Pós-graduação em Educação, tendo como principal tema de pesquisa as inter-relações entre literatura e matemática.

Rafaela Gonçalves Oliveira
Graduanda de Letras Português e Inglês na Universidade Federal do Rio Grande. É integrante do grupo de pesquisa Ciliga e do projeto As Dimensões Midiáticas e as Midialidades. Atua como bolsista de ensino no projeto Ciliga Círculos Literários.

Rayssa Fonseca Custódio
Mestranda em Linguística, graduada em Letras e Pedagogia pela Universidade de Franca (UNIFRAN).

Tatiane Cordasco Penkal Burnagui
Mestranda pela Universidade Federal do Paraná, pesquisadora das relações entre literatura afrodescendente, letramento literário e educação antirracista na infância.

Valéria Bussola Martins

Doutora e Mestra em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM), com estágio pós-doutoral na Universidade de São Paulo (USP). Graduação em Letras e em Pedagogia pela UPM. Professora no curso de Letras e no Programa de Pós-graduação Stricto Sensu em Letras da UPM. Bolsista pela CAPES no Programa de Bolsas de Iniciação à Docência. Líder do Grupo de Pesquisa CNPq O discurso pedagógico de Paulo Freire e dos Projetos de Pesquisa Linguagens no mundo virtual: práticas de letramento digital e Educação linguística e literária: teorias e práticas.

Wagner Corsino Enedino

Professor Titular da UFMS, bolsista FUNDECT/CNPq (PQ-C), com pós-doutorado pela UNICAMP, doutorado e mestrado em Letras pela UNESP. Graduado em Letras pela UFMS, atua como Professor Permanente no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens (FAALC/UFMS).

Wagner José Maurício Costa

Doutor em Letras (Literatura Portuguesa) pela Universidade de São Paulo (USP), mestre em Letras e graduado em Letras-Português pela Universidade Federal do Piauí (UFPI). É professor adjunto da Universidade Estadual do Piauí (UESPI), atuando no curso de Licenciatura em Letras-Português. Desenvolve pesquisas nas áreas de Literatura Brasileira, teatro luso-brasileiro seiscentista e setecentista, práticas letradas devocionais no contexto luso-brasileiro, estudos sobre Manuel Botelho de Oliveira, retórica e poética clássicas.

Lis Yana de Lima Martinez

Professora do PPG Letras e do Instituto de Letras e Artes da Universidade Federal do Rio Grande (FURG). Doutora e Mestre em Estudos de Literatura pela linha de pesquisa Teoria, Crítica e Comparatismo do Programa de Pós-graduação em Letras Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Sua pesquisa se concentra em estudos sobre Midialidade, Videointeratividade, Intermidialidade e Convergências, especialmente em temáticas que envolvem Literatura, Cinema e Videogames.

Fronteiras do Pensamento:
Linguagens, Cultura e Transformações

Editora
Coletivo Cine-Fórum

Tipografia
Palatino Linotype
Bahnschrift
Aptos

Formato
Livro Digital – PDF – Acesso aberto e gratuito

1ª Edição
ISBN 978-65-83315-20-5

editora
COLETIVO
CINE-FÓRUM®