

# LINGUÍSTICA, LETRAS E ARTES:

Ressonâncias e repercussões

Lilian de Souza  
Fernanda Tonelli  
(Organizadoras)

 **Atena**  
Editora  
Ano 2022

# LINGUÍSTICA, LETRAS E ARTES:

Ressonâncias e repercussões

Lilian de Souza  
Fernanda Tonelli  
(Organizadoras)

Atena  
Editora  
Ano 2022

**Editora chefe**

Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira

**Editora executiva**

Natalia Oliveira

**Assistente editorial**

Flávia Roberta Barão

**Bibliotecária**

Janaina Ramos

**Projeto gráfico**

Bruno Oliveira

Camila Alves de Cremo

Daphynny Pamplona

Luiza Alves Batista

Natália Sandrini de Azevedo

**Imagens da capa**

iStock

**Edição de arte**

Luiza Alves Batista

2022 by Atena Editora

Copyright © Atena Editora

Copyright do texto © 2022 Os autores

Copyright da edição © 2022 Atena Editora

Direitos para esta edição cedidos à Atena Editora pelos autores.

Open access publication by Atena Editora



Todo o conteúdo deste livro está licenciado sob uma Licença de Atribuição *Creative Commons*. Atribuição-Não-Comercial-NãoDerivativos 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0).

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores, inclusive não representam necessariamente a posição oficial da Atena Editora. Permitido o *download* da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

Todos os manuscritos foram previamente submetidos à avaliação cega pelos pares, membros do Conselho Editorial desta Editora, tendo sido aprovados para a publicação com base em critérios de neutralidade e imparcialidade acadêmica.

A Atena Editora é comprometida em garantir a integridade editorial em todas as etapas do processo de publicação, evitando plágio, dados ou resultados fraudulentos e impedindo que interesses financeiros comprometam os padrões éticos da publicação. Situações suspeitas de má conduta científica serão investigadas sob o mais alto padrão de rigor acadêmico e ético.

**Conselho Editorial****Linguística, Letras e Artes**

Profª Drª Adriana Demite Stephani – Universidade Federal do Tocantins

Prof. Dr. Alex Luis dos Santos – Universidade Federal de Minas Gerais

Profª Drª Angeli Rose do Nascimento – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Profª Drª Carolina Fernandes da Silva Mandaji – Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Profª Drª Denise Rocha – Universidade Federal do Ceará

Profª Drª Edna Alencar da Silva Rivera – Instituto Federal de São Paulo



Profª Drª Fernanda Tonelli – Instituto Federal de São Paulo,

Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná

Profª Drª Keyla Christina Almeida Portela – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Paraná

Profª Drª Miranilde Oliveira Neves – Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará

Profª Drª Sandra Regina Gardacho Pietrobon – Universidade Estadual do Centro-Oeste

Profª Drª Sheila Marta Carregosa Rocha – Universidade do Estado da Bahia



## Linguística, letras e artes: ressonâncias e repercussões

**Diagramação:** Camila Alves de Cremo  
**Correção:** Mariane Aparecida Freitas  
**Indexação:** Amanda Kelly da Costa Veiga  
**Revisão:** Os autores  
**Organizadoras:** Lilian de Souza  
Fernanda Tonelli

### Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

L755 Linguística, letras e artes: ressonâncias e repercussões / Organizadoras Lilian de Souza, Fernanda Tonelli. – Ponta Grossa - PR: Atena, 2022.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

ISBN 978-65-258-0257-2

DOI: <https://doi.org/10.22533/at.ed.572221705>

1. Linguística. 2. Letras. 3. Arte. I. Souza, Lilian de (Organizadora). II. Tonelli, Fernanda (Organizadora). III. Título.

CDD 410

Elaborado por Bibliotecária Janaina Ramos – CRB-8/9166

**Atena Editora**

Ponta Grossa – Paraná – Brasil

Telefone: +55 (42) 3323-5493

[www.atenaeditora.com.br](http://www.atenaeditora.com.br)

[contato@atenaeditora.com.br](mailto:contato@atenaeditora.com.br)



**Atena**  
Editora  
Ano 2022

## DECLARAÇÃO DOS AUTORES

Os autores desta obra: 1. Atestam não possuir qualquer interesse comercial que constitua um conflito de interesses em relação ao artigo científico publicado; 2. Declaram que participaram ativamente da construção dos respectivos manuscritos, preferencialmente na: a) Concepção do estudo, e/ou aquisição de dados, e/ou análise e interpretação de dados; b) Elaboração do artigo ou revisão com vistas a tornar o material intelectualmente relevante; c) Aprovação final do manuscrito para submissão.; 3. Certificam que os artigos científicos publicados estão completamente isentos de dados e/ou resultados fraudulentos; 4. Confirmam a citação e a referência correta de todos os dados e de interpretações de dados de outras pesquisas; 5. Reconhecem terem informado todas as fontes de financiamento recebidas para a consecução da pesquisa; 6. Autorizam a edição da obra, que incluem os registros de ficha catalográfica, ISBN, DOI e demais indexadores, projeto visual e criação de capa, diagramação de miolo, assim como lançamento e divulgação da mesma conforme critérios da Atena Editora.



## DECLARAÇÃO DA EDITORA

A Atena Editora declara, para os devidos fins de direito, que: 1. A presente publicação constitui apenas transferência temporária dos direitos autorais, direito sobre a publicação, inclusive não constitui responsabilidade solidária na criação dos manuscritos publicados, nos termos previstos na Lei sobre direitos autorais (Lei 9610/98), no art. 184 do Código Penal e no art. 927 do Código Civil; 2. Autoriza e incentiva os autores a assinarem contratos com repositórios institucionais, com fins exclusivos de divulgação da obra, desde que com o devido reconhecimento de autoria e edição e sem qualquer finalidade comercial; 3. Todos os e-book são *open access*, *desta forma* não os comercializa em seu site, sites parceiros, plataformas de *e-commerce*, ou qualquer outro meio virtual ou físico, portanto, está isenta de repasses de direitos autorais aos autores; 4. Todos os membros do conselho editorial são doutores e vinculados a instituições de ensino superior públicas, conforme recomendação da CAPES para obtenção do Qualis livro; 5. Não cede, comercializa ou autoriza a utilização dos nomes e e-mails dos autores, bem como nenhum outro dado dos mesmos, para qualquer finalidade que não o escopo da divulgação desta obra.



## APRESENTAÇÃO

A obra está organizada em dezoito capítulos que ressoam e repercutem nas áreas de Linguística, Letras e Artes. Traz discussões atuais em diversas temáticas, como o papel da mulher, do negro e do indígena e cultura. Tais abordagens foram tratadas com maestria pelos respectivos autores, que relacionaram as questões educacionais, sociais e individuais dos sujeitos sob o viés da própria linguagem artística.

Outras temáticas abordadas nesta obra nos convidam a refletir sobre situações da atualidade, como a pandemia e a invisibilidade do ser e os depoimentos de educadores acerca do fazer docente em tempos de pandemia sob o viés da análise de discurso. Ainda sobre o processo educacional, discute-se sobre neurociência cognitiva e comportamental e suas influências na educação, destacando os prováveis transtornos de aprendizagem.

Como manifestação artística, a literatura também se faz presente neste livro, percorrendo distintas realidades escritas por autoras e autores pertencentes a diversos períodos. Temos a contemporânea Adriana Vieira Lomar, a ancestralidade e resistência nas obras de Euclides Neto, os diálogos entre Henriqueta Lisboa e Mário de Andrade, a linguagem estilística de Eva Furnari, entre as leituras e leitores de Machado de Assis e um estudo de caso entre Perón e Wilde. São produções que auxiliam o leitor a explorar os aspectos estilísticos da linguagem poética, das produções narrativas, bem como da dramaturgia.

Por fim, agradecemos à Atena Editora, por propor a publicação desta obra e às autoras e autores que contribuíram aqui com seus trabalhos. Este livro é um convite às/aos estudantes, docentes, artistas, poetas, musicistas e demais representantes da sociedade civil que se interessam em ressoar e repercutir esses diálogos plurais.

Boa leitura!

Lilian de Souza  
Fernanda Tonelli

## SUMÁRIO

### **CAPÍTULO 1..... 1**

A POESIA ÁRABE FEMININA NO PERÍODO DA JAHILIYA: TRADUÇÃO COMENTADA DE VERSOS DE AL-KHANSA E AL- KHIRNIQ

Isabela Alves Pereira

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.5722217051>

### **CAPÍTULO 2..... 9**

O CHORO EM SÃO LUÍS: RETRATOS DO CHORO NA CAPITAL MARANHENSE DO FINAL DO SÉC. XIX

Raimundo João Matos Costa Neto

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.5722217052>

### **CAPÍTULO 3..... 16**

A ADAPTAÇÃO DRAMATÚRGICA COMO JOGO: UM ESTUDO DE CASO ATRAVÉS DA RECRIAÇÃO DE PERÓN EM WILDE

Felipe Vieira Valentim

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.5722217053>

### **CAPÍTULO 4..... 27**

A PANDEMIA DA INVISIBILIDADE DO SER

Paula Valéria Gomes de Andrade

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.5722217054>

### **CAPÍTULO 5..... 29**

TRAVESSIA: A BUSCA DO HOMEM HUMANO NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA

Wcleverson Batista Silva

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.5722217055>

### **CAPÍTULO 6..... 43**

A MANIPULAÇÃO DA INDÚSTRIA CULTURAL SOBRE A CRIAÇÃO ARTÍSTICA EM “UM HOMEM CÉLEBRE”, DE MACHADO DE ASSIS

Francisco Rangel dos Santos Sá Lima

Cícero Nilton Moreira da Silva

Mirna Maria Félix de Lima Lessa

Getuliana Sousa Colares

Daniela Katêrine de Oliveira

Nayara Maranthya da Conceição Gurgel

Vivianne Caldas de Souza Dantas

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.5722217056>

### **CAPÍTULO 7..... 54**

CONHECENDO A NEUROCIÊNCIA COGNITIVA E COMPORTAMENTAL E SUAS INFLUÊNCIAS NA EDUCAÇÃO, DESTACANDO OS PROVÁVEIS TRANSTORNOS DE

## APRENDIZAGEM

Ingrid Raposo Ramos

Marilei Arruda da Rocha Caballero

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.5722217057>

### **CAPÍTULO 8..... 61**

#### ÚRSULA: A REPRESENTAÇÃO DA FIGURA FEMININA NA OBRA

Ana Cleia Silva Pereira

Josilene dos Santos Sousa

Solange Santana Guimarães Morais

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.5722217058>

### **CAPÍTULO 9..... 68**

#### MÍMESIS ZERO E O AFETO COMO GERADOR DE EFEITOS EM *ALDEIA DOS MORTOS*, DE ADRIANA VIEIRA LOMAR

Jerusa Silva Nina de Azevedo da Luz

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.5722217059>

### **CAPÍTULO 10..... 80**

#### LEITURAS E LEITORES DE *PAPÉIS AVULSOS*, DE MACHADO DE ASSIS

Valdiney Valente Lobato de Castro

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.57222170510>

### **CAPÍTULO 11..... 96**

#### PROJETO CIRANDA DA LEITURA

Sílvia Letícia Oliveira dos Santos

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.57222170511>

### **CAPÍTULO 12..... 106**

#### A LINGUAGEM ESTILÍSTICA DA OBRA LITERÁRIA DE EVA FURNARI

Micheli Cristiana Ribas Camargo

Cristina Yukie Miyaki

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.57222170512>

### **CAPÍTULO 13..... 116**

#### DEPOIMENTOS DE EDUCADORES ACERCA DO FAZER DOCENTE EM TEMPOS DE PANDEMIA, UM ESTUDO SOB O VIÉS DA ANÁLISE DE DISCURSO

Noelma Oliveira Barbosa

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.57222170513>

### **CAPÍTULO 14..... 131**

#### HENRIQUETA LISBOA & MÁRIO DE ANDRADE: UM DIÁLOGO SOBRE OS “TRÊS POEMAS DA TERRA”

Ilca Vieira de Oliveira

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.57222170514>

<b>CAPÍTULO 15</b> .....	<b>149</b>
AS CARTOGRAFIAS DA INFÂNCIA EM “AS MARGENS DA ALEGRIA” E “OS CIMOS” DE JOÃO GUIMARÃES ROSA	
Lincoln Felipe Freitas	
 <a href="https://doi.org/10.22533/at.ed.57222170515">https://doi.org/10.22533/at.ed.57222170515</a>	
<b>CAPÍTULO 16</b> .....	<b>158</b>
ANCESTRALIDADE E RESISTÊNCIA NO ROMANCE <i>A ENXADA E A MULHER QUE VENCEU O PRÓPRIO DESTINO</i> , DE EUCLIDES NETO	
Ana Sayonara Fagundes Britto Marcelo	
 <a href="https://doi.org/10.22533/at.ed.57222170516">https://doi.org/10.22533/at.ed.57222170516</a>	
<b>CAPÍTULO 17</b> .....	<b>167</b>
O MITO DE ORIGEM DO <i>KENE</i> : CONSIDERAÇÕES SOBRE LINGUAGEM E ARTE	
Heidi Soraia Berg	
 <a href="https://doi.org/10.22533/at.ed.57222170517">https://doi.org/10.22533/at.ed.57222170517</a>	
<b>CAPÍTULO 18</b> .....	<b>184</b>
SOBRE ONTO-EPISTEMICÍDIO & FOLCLORIZAÇÃO: UMA ANÁLISE DISCURSIVA DO POVO NEGRO E INDÍGENA NUM LIVRO DE HISTÓRIA DO BRASIL	
Mário Martins Neves Junior	
 <a href="https://doi.org/10.22533/at.ed.57222170518">https://doi.org/10.22533/at.ed.57222170518</a>	
<b>SOBRE AS ORGANIZADORAS</b> .....	<b>209</b>
<b>ÍNDICE REMISSIVO</b> .....	<b>210</b>

# CAPÍTULO 1

## A POESIA ÁRABE FEMININA NO PERÍODO DA JAHILIYA: TRADUÇÃO COMENTADA DE VERSOS DE AL-KHANSA E AL-KHIRNIQ

Data de aceite: 02/05/2022

Isabela Alves Pereira

**RESUMO:** O presente trabalho trata da temática da poesia de autoria feminina na Península Arábica durante o período da *Jahiliya*, com foco nas poetas Al-Khansa e Al-Kharniq como estudos de caso. A chamada *Jahiliya* compreende à época pré-islâmica na Península Arábica, ou seja, o período anterior aos ensinamentos do profeta Muhammad. Ao árabe beduíno pré-islâmico, a poesia era utilizada não apenas como um meio de expressão artística, mas como o “lugar” onde os árabes significavam os fatos históricos, sua cultura e organização sociopolítica. A cultura beduína tinha por valor fundamental a sabedoria, materializada especialmente numa poesia cuja beleza de seus versos sinalizava a erudição de seu autor. Especificamente à mulher beduína, exigia-se a mesma virilidade que era exigida ao homem, ou seja, deveriam ser leais e destemidas. Assim como os homens, eram devotas à honra tribal e seu especial papel era o do luto pelo ente – homem – assassinado nos conflitos tribais, bem como encorajar os outros homens da tribo à vingança pelo morto. A poesia dessas mulheres eram, pois, elegias, cujo pranto cessava-se apenas após a vingança ao morto tão eloquentemente elogiado. Nosso objetivo no presente artigo é de traduzir e analisar alguns versos de Al-Khansa e Al-Kharniq, como meio de verificar esse papel das mulheres enquanto poetas, ao mesmo tempo em que comprovamos

que essas mulheres eram conhecedoras da métrica e eloquência artística exigidas na forma de expressão árabe beduína por excelência.

**PALAVRAS-CHAVE:** Poesia árabe: *Jahiliya*: Al-Khansa: Al-Kharniq.

### INTRODUÇÃO

Dentre todos os gêneros literários, o que fala mais intimamente à cultura árabe é a poesia. Esta, se apresenta não apenas pelo vocabulário e sintaxe da língua corretamente produzidos, mas especialmente pela estética melodiosa que soa aos ouvidos; uma estética construída pela disposição das palavras artisticamente coesas e cujos significados são explorados ao máximo.

A poesia era o meio de expressão por excelência dos beduínos, em que falavam principalmente sobre amor, vida e honra tribais e os conflitos entre as tribos. À mulher, neste contexto, exigia-se a mesma virilidade e lealdade que era exigida ao homem, ou seja, deveriam ser corajosas e devotas à tribo. Seu papel era especialmente o do luto pelo ente – homem – assassinado e o de encorajar os outros homens da tribo a vingarem o morto. A poesia dessas mulheres eram, pois, elegias, e seu pranto cessava-se apenas após essa vingança.

O presente trabalho tratará da temática da poesia de autoria feminina na Península Arábica durante o período pré-islâmico, chamado pela historiografia árabe de *Jahiliya*.

Não temos, porém, a pretensão de tratar exaustivamente do assunto, visto que a escassez de fontes é um obstáculo factual. Contudo, discutiremos que existiram poetisas no período da *Jahiliya*, como Al-Kharniq e Al-Khansa, mostrando que as mulheres também contribuíram na produção poética árabe beduína.

## PENÍNSULA ARÁBICA NO PERÍODO DA JAHILIYA

A palavra árabe *Al-Jahiliya* deriva de uma raiz árabe que carrega o significado de “ignorar”. O nome refere-se, pois, ao período em que os árabes ignoravam – no sentido de “desconheciam” – o Islã e os ensinamentos do profeta Muhammad; ou seja, compreende à época pré-islâmica<sup>1</sup> na história da Península Arábica.

A Península Arábica se estende do Mar de Omã – sul – à Jordânia e Iraque – norte –, e do Mar Vermelho – oeste – ao Golfo Pérsico – leste –, sendo considerada a maior península em extensão territorial do mundo. Contudo, no contexto pré-islâmico, podemos dividir essa região em Arábia Meridional e Arábias Central e Setentrional (GIORDANI, 1992).

A Arábia Meridional<sup>2</sup> corresponde ao território sul/sudoeste da península, na intersecção entre o Índico e o Mediterrâneo. Por sua favorável localização geográfica, foi de grande relevância econômica na Antiguidade, sendo importante ponto comercial de venda de diversos produtos de grande valor. A população estabeleceu-se num modelo sedentário e urbano, de grande arte arquitetônica, e a religião era predominantemente a de culto a vários deuses. Os grupos de maior relevância na região foram: Ma'in, Qataban, Hadramaut e Sabá (GIORDANI, 1992).

Já a Arábia Central e a Arábia Setentrional correspondem, respectivamente, às regiões central e norte. Seus principais reinos eram: primeiramente Nabateus e Palmira<sup>3</sup> – ao norte, cujos centros eram Petra e Damasco, respectivamente; e, após uma onda migratória da Arábia Meridional, os reinos dos Gassânidas, Lacmidas, Kinda e Hejaz<sup>4</sup>. Eram regiões de grande extensão desértica, com diversos oásis espalhados, e, sendo assim, a disputa pelos recursos hídricos era intensa. Diversas caravanas cruzavam o deserto de sul a norte e vice-versa por diversas razões, como comerciais e religiosas (GIORDANI, 1992).

Havia, pois, nômades e seminômades nessas regiões. Esses nômades da Península Arábica eram chamados de “beduínos”, palavra oriunda de uma raiz árabe que carrega o significado de “início”, sendo eles, pois, considerados os principais antepassados dos árabes. Eram em sua maioria politeístas – embora houvesse cristãos e judeus – e viviam de saques, pastoreio, agricultura e comércio (GIORDANI, 1992).

1 O marco acordado como sendo o do advento da Era do Islã é a fuga - *hegira* - do profeta de Meca para Medina, em 622, por ocasião do desagrado do povo de Meca a Muhammad e seus ensinamentos. Portanto, o período pré-islâmico compreende os séculos anteriores ao século VII.

2 Chamada pelo Império Romano de *Arabia Felix* – “Arábia Feliz”.

3 Do latim e grego *Palmyra*, que quer dizer “palmeira”. A cidade teria recebido este nome por pertencer a um grande oásis rodeado de palmeiras, no meio do deserto. Localizava-se no deserto de Tadmor.

4 Onde se localizavam Meca e Medina.

## A POESIA NA JAHILIYA

A poesia beduína pré-islâmica era especialmente ligada à tradição oral, ainda que já houvesse um sistema de escrita em uso. Os/as poetas criavam os versos, recitavam-nos de cabeça e difundiam-nos com a ajuda dos recitadores.

A poesia na cultura da Península Arábica era mais do que uma manifestação artística. Era o modo como os árabes significavam os fatos históricos, bem como sua cultura e a vida tribal beduína. A cultura beduína tinha por valor fundamental a sabedoria, materializada especialmente numa poesia cuja beleza de seus versos sinalizava a erudição de seu autor ou, ainda, de seu recitador.

Havia nesse período um concurso de poesia na movimentada feira de *Ukáz*, no período anual de peregrinação a Meca, em que as mais aclamadas eram premiadas. Sete ou dez desses poemas tiveram a honra máxima de “serem bordados em fios de ouro sobre um manto de púrpura e exibidos sobre a Ka’aba” (MUSSA, 2003, p.10). Esses poemas foram chamados de *Al-Mualaqát*, ou seja, “as odes suspensas”.

A poesia da *Jahiliya* é chamada na ciência literária árabe de *qassída*. São poemas líricos, odes de conteúdo especialmente amoroso, bem como enaltecimento da tribo e seus antepassados, ou elogio a um morto. Poderiam ser, ainda, críticas à tribo, como no caso dos *Saalik*<sup>5</sup>, homens que tiveram problemas em suas tribos e passaram a viver como desgarrados.

Esses poemas eram geralmente extensos, com versos formados por dois hemistíquios dispostos lado a lado com uma pequena quebra espacial no meio. Isso explica o nome *qassída*, que quer dizer “cortada ao meio”, uma clara referência a essa disposição dos versos. Possuía uma rima única na última sílaba do segundo hemistíquio, com exceção do primeiro verso em que a última sílaba do primeiro hemistíquio também apresentava a rima.

A seguir, como exemplo do que mencionamos, traremos versos de Amr Kulthum, famoso poeta *jahiliy*, sobre sua tribo. Antes, no entanto, cabe tratarmos de algumas questões de transliteração a quem desconhece a língua árabe: no idioma, a duração da vogal é distintiva, ou seja, quando pronunciamos, por exemplo, a vogal “u”, numa palavra qualquer, brevemente ou alongando mais, temos dois lexemas distintos. Portanto, transliteraremos como “a”, “i” e “u” quando as vogais forem breves e como “á”, “í” e “ú” quando forem longas. Embora a pronúncia de uma vogal longa seja diferente da de uma vogal forte, como no caso das vogais acentuadas no português, consideramos que seriam noções aproximadas ao tratarmos dessas duas línguas, visto que quando a vogal longa aparece numa palavra árabe é nela que está a sílaba mais enfática, como no caso da sílaba acentuada no português.

Há, ainda, que os grafemas de “í” e “ú”, no árabe, podem representar semivogais, ou

5 Essa palavra árabe pode ser traduzida como “saltadores”.

seja, com uma abertura do canal bucal ligeiramente menor que a da vogal, e, para esses casos, usaremos “y” e “w” respectivamente.

Vejamos, então, os versos:

وأنا العازمون إذا عصينا      وأنا العاصمون إذا أطعنا  
ويشرب غيرنا كدرًا وطينا      ونشرب إن وردنا الماء صفوا

Transliterando-se, seria

*Wa ana al-áSumwn 'idza 'aTaana      Wa ana al-ázimwn idza aSína*  
*Wa nashrab in wardina al-ma Sufúan      Wa yashrab ghírna kadran waTína*

Numa tradução livre, seria algo como:

*Somos benfeitores se obedecidos      e severos se desobedecidos*  
*junto à fonte, bebemos água pura      e eles, ao contrário, a turva e barrenta*

Observa-se claramente a métrica: há dois versos – quatro hemistíquios – com rima em *na*, presente no primeiro e segundo hemistíquio do primeiro verso e no segundo hemistíquio do segundo verso. Além da forma, vemos que o seu conteúdo é de enaltecimento à sua tribo, na visão do poeta superior às outras.

## AS POETAS DA JAHILIYA

De acordo com Mussa (2003), “a condição feminina na Idade da Ignorância foi superior à da era que estava por vir com o advento do Islã” (p. 168). Ainda de acordo com o autor, os direitos eram praticamente os mesmos e compartilhavam as mais diversas atividades com os homens, como no comércio – muitas eram ricas proprietárias de caravanas – e na guerra, cuidando dos feridos. Foram astrólogas, profetizas e, acima de tudo, poetas. Podiam escolher seus maridos e tinham o direito ao divórcio.

Alberto Mussa (2003) ainda nos explica que a *murúa* “virilidade” não estava associada ao masculino, ou seja, era exigido tanto ao homem quanto à mulher, consistindo em características como: lealdade, honra, coragem e generosidade. Inclusive, da mesma raiz de *murúa* forma-se *imraa* “mulher”. Essa raiz carrega o significado de “ser saudável”. Outro fato interessante trazido pelo estudioso é que os homens tinham apreço por cultivar hábitos como o de cuidar da aparência e o de adornar o rosto. Essa vaidade facial hoje considerada um traço do universo feminino era bem quista por ambos.

Mussa (2003) ainda afirma que

Os poemas eram de fato a garantia da imortalidade do falecido. As noções sobre a eternidade da alma e vida além da morte eram um tanto vagas. Na verdade, sendo uma civilização da palavra, os árabes só consideravam eterno aquele cujo nome permanecia presente entre os poemas recitados pela tribo (p. 171).

Esse excerto do estudioso é especialmente aplicável às poetas. À mulher, era esperado o luto passional pelo marido/irmão/pai morto em confronto, juntamente com discursos de grande elogio a ele. Dois grandes exemplos do que elucidamos são as poesias de Al-Khansa e Al-Khirniq.

A poeta Al-Khansa viveu entre os séculos VI e VII, sendo contemporânea ao surgimento do Islã, religião para a qual se convertera posteriormente. Seu nome verdadeiro era Tamadur bint Amr bin Al-Harith Al-Salmiyah, sendo “Al-Khansa” “nariz empinado” uma alcunha recebida por essa característica peculiar de sua feição.

Em 612, teria perdido seu irmão Muawiyah durante um conflito tribal. Desolada, convenceu seu irmão mais novo, Sakhran, a vingar a morte de Muawiyah. Sakhran conseguiu matar os algozes de seu irmão, mas feriu-se gravemente e morreu um tempo depois, em 615. Mais uma vez desesperada, compõe uma elegia a seu irmão mais novo:

يُذَكِّرُنِي طُلُوعَ الشَّمْسِ صَخْرًا      وَأَذْكُرُهُ لِكُلِّ غُرُوبِ شَمْسٍ  
 وَأُولَا كَنْزَةَ الْبَاكِيْنَ حَوْلِي      عَلَى إِخْوَاتِهِمْ لَقَاتَلْتُ نَفْسِي  
 وَ مَا يَبْكُونَ مِثْلَ أَخِي      وَلَكِنْ عَزَى النَّفْسَ عَنْهُ بِالتَّأْسِي

Transliterando-se, seria:

*Yudzakkruny Talaúa ash-shamsi Sakhran*

*Wa laúla kathra al-bákyn Haúly*

*Wa ma yabkún mithla akhy*

Em uma tradução livre, seria:

*A aurora me recorda o Sahran*

*E se não fossem tantos chorosos*

*[em meu entorno*

*Eles não choram por alguém como*

*[meu irmão*

*Wa adzkuruhu likulli ghurúb shamsi*

*ala ikhwátihim laqataltu nafsy*

*Walakin azy an-nafs anhu bi at-taasi*

*Lembro-me dele a cada ocase*

*por seus irmãos, eu me mataria*

*Mas, ainda assim, me consolo nesse choro*

Observa-se a mesma forma do poema de Amr Kulthum: poema de rima única com dois hemistíquios por verso, estando a rima no segundo hemistíquio. Assim, vemos que Al-Kharniq dominava a estética formal da *qassída*. Era, pois, dotada de vasta cultura, a ponto fazer poesia como os muitos poetas homens. Contudo, para além da forma, a temática merece especial atenção: o choro de uma irmã pelo irmão morto, sendo este superior a qualquer homem, aos olhos da irmã.

A segunda poeta ao qual destacaremos é Al-Khirniq Bint Badr, que também viveu entre os séculos VI e VII. Era parente de dois grandes nomes da poesia pré-islâmica: irmã do grande poeta Tarafa Bin Al-’Abd e sobrinha do poeta al-Mutalammis.

Al-Khirniq não era feliz no casamento, tendo feito uma queixa sobre isso com seu irmão. Tarafa fez, pois, uma poesia satírica sobre o marido da irmã, acusando -o de maltratá-la. O marido, por sua vez, caluniou Tarafa ao rei de Hira, que, assim, encomendou

sua morte ao governador do Bahrein. Após o assassinato do irmão, a poeta dedicou a ele poemas fúnebres, na mesma métrica mencionada.

Além da morte do irmão, Al-Khirniq teve de lidar com a morte do marido e do filho Bishr Bin ‘Amr Bin Mirtid, ambos fatalmente feridos, juntamente com outros companheiros, na batalha épica de *Yowm Quláb*, que teria envolvido várias tribos no Península Arábica. Ainda que tivesse feito a tal queixa ao irmão, cumpriu seu papel de luto e compôs elegias pela morte dos dois.

O trecho a seguir exemplifica o que mencionamos:

لا يَبْعَدَنَّ قَوْمِي الَّذِينَ هُمْ      سُمُّ الْعِدَاةِ وَأَقْفَهُ الْجُزْرِ  
النَّازِلُونَ بِكُلِّ مُعْتَرِكٍ      وَالطَّيِّبُونَ مَعَاقِدَ الْأَزْرِ

Transliterando-se:

*La yabadan qaúmy al-ladzína hum      Sumo al-udá wa aafa tuljuzri*  
*An-nazilwn bi kul muatarakin      Wa aT-Taíabwn maákida al-azri*

Em uma tradução livre:

*Não está distante, o meu povo      eles que são veneno dos inimigos e flagelo*  
*[das vítimas*

*Que nas batalhas descem de sua montaria      e são castos no laço de suas tangas*

Vemos que Al-Khirniq reforça sua devoção à tribo ao versar que não se sente distante dela. Outra questão interessante é que palavra *An-nazilwn* vem de uma raiz árabe cujo sentido primeiro é “descer”. Assim, no contexto do poema e das batalhas beduínas, esse semema teria o sentido de “aqueles que descem do cavalo e lutam sobre os próprios pés”<sup>6</sup>. Al-Khirniq está dizendo que sua tribo batalha corpo a corpo, sem a vantagem de uma montaria, e, mais ainda, *bi kul muatarakin*, ou seja, “em todas as batalhas”. A poeta quer enaltecer esses homens mostrando sua coragem nas batalhas, bem como sua força, ao atestar que são “veneno dos inimigos e flagelos das vítimas”.

Temos ainda o vocábulo *aT-Taíabwn*, que pode assumir diferentes sentidos. Pode significar que tais homens são bons, agradáveis ou nobres. Neste contexto, se juntarmos com o final do verso, pode ter, ainda, o sentido de “castos”<sup>7</sup>. O que traduzimos como “nos laços de suas tangas” é, na verdade, “no laço/nó dos *al-azri*”. Os *azri*, plural de *izár*, são uma vestimenta masculina tradicional, originalmente ligada aos Hadhrami – povo do Hadhramaut, no leste do Yemen – mas já conhecida e usada em outros países, especialmente depois de diáspora desse povo. É um pano único que cobre toda a parte inferior do corpo, utilizada tanto em casa quanto em público.

Seguindo para o próximo verso, vemos que a devoção de Al-Khirniq chega ao ponto de a poeta afirmar que fará elegias mesmo após a morte:

6 cf. Yusri ‘Abd Al-Ghani ‘Abdullah.

7 cf. Yusri ‘Abd Al-Ghani ‘Abdullah.

فَإِذَا هَلَكْتُ أَجْنَيْ قَبْرِي

*Hadza thnaay ma baqaytu lahum*

Que seria, traduzindo:

*Este é o elogio que deixo a eles*

هَذَا تَنَائِي مَا بَقَيْتُ لَهُمْ

*Faidza halaktu ajannany qabry*

*e quando chegar minha hora o farei do meu túmulo*

Notemos que a rima *ri* se mantém em todos os versos, no segundo hemistíquio, confirmando o padrão da *qassída* e o conhecimento da poeta.

Temos exemplificado, assim, o que supracitamos quanto ao teor da poesia feminina, neste perfeito arquétipo que são Al-Khansa e Al-Khirniq. Ambas louvavam seu povo e os homens falecidos de sua família e suas poesias deixam claro dominavam a métrica e o uso culto da língua tanto quanto qualquer homem.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A poesia árabe pré-islâmica é a mais preciosa fonte de conhecimento da Península Árábica daquele tempo. Saboreamos as poéticas narrativas sobre a vida beduína nos desertos: seus costumes, conflitos e paixões. A poetas ajudaram, ainda, a registrar fatos e nomes que talvez não tivessem chegado ao conhecimento da historiografia árabe sem suas poesias.

Afunilamos neste artigo à temática da poesia de autoria feminina do Período da *Jahiliya*, para mostrarmos que, diferente do que prevê o senso comum, as mulheres beduínas possuíam um espírito forte e audacioso, adaptadas à dura vida no deserto.

As poetas Al-Khansa e Al-Khirniq nos mostram que as mulheres tinham uma participação ativa na produção da cultura poética árabe beduína, ainda que mais timidamente. Revelam-nos, ainda, que tinham uma participação única na vida de sua tribo, defendendo sua nobreza.

Pudemos, assim, com o presente trabalho, contribuir com os estudos da poesia árabe pré-islâmica, revelando o mérito dessas duas mulheres na produção artística desse período, e esperamos que outros trabalhos tragam ao conhecimento do nosso universo brasileiro de pesquisa mais nomes de poetas mulheres da *Jahiliya*, corroborando com nossa tese da importância das mulheres na historiografia pré-islâmica.

## REFERÊNCIAS

FERRANDO, Frederico Corriente Ignacio. **Diccionario avanzado árabe**. Tomo 1: árabe-español. 2ª ed. Barcelona: Herder Editorial, 2005.

GIORDANI, Mário C. **História do Mundo Árabe Medieval**. Petrópolis: Editora Vozes: 3ªed. 1992.

MUSSA, Alberto Baeta Neves. **Os poemas suspensos (Al-Muallaqat)**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

SOBEH, Mahmoud. **Historia de la literatura árabe clássica**. Cátedra: madrid, 2002.

**Vozes Femininas: gênero, mediações e práticas da escrita** / Flora Sussekind. Tânia Dias. Carlito Azevedo (orgs.). Rio de Janeiro: 7letras: Fundação Casa Rui Barbosa. 2003.

# CAPÍTULO 2

## O CHORO EM SÃO LUÍS: RETRATOS DO CHORO NA CAPITAL MARANHENSE DO FINAL DO SÉC. XIX

Data de aceite: 02/05/2022

### Raimundo João Matos Costa Neto

Professor Assistente no curso de Música Licenciatura na Universidade Estadual do Maranhão(UEMA)

**RESUMO:** Este artigo apresenta uma discussão sobre a existência de fatores que representam as primeiras definições do termo “choro” na capital maranhense do final do séc. XIX. O fio condutor dessa discussão é a comparação entre os contextos musicais e “paramusicais” (cenários, ações, habitat social etc.) das cidades São Luís (MA) e Rio de Janeiro (RJ) do final do séc. XIX. Para fundamentar a discussão utilizo a pesquisa bibliográfica em trabalhos acadêmicos, obras literárias e recortes de jornal.

**PALAVRAS-CHAVE:** Música popular. Choro. Maranhão.

### CHORO MUSIC IN SÃO LUÍS: PERSPECTIVES OF CHORO IN THE CAPITAL OF THE STATE OF MARANHÃO (BRAZIL) IN THE END OF THE 19TH CENTURY

**ABSTRACT:** This article presents a discussion about the existence of factors that represented the first definitions of the term “choro” in the capital of the state of Maranhão (MA) in the end of the 19th century. The main argumentation relies on the comparison between the musical and para-musical contexts (surroundings, actions,

<sup>1</sup> (ULHÔA, 2014: 63).

social habitat, etc.) in the cities of São Luís (MA) and Rio de Janeiro (RJ) in the end of the 19th century. In order to support this discussion, I use bibliographical research of academic work, literary work and newspaper articles.

**KEYWORDS:** Popular music. Choro. Maranhão.

## 1 | INTRODUÇÃO

Apresento neste artigo um breve resumo do primeiro capítulo da dissertação intitulada: *E tem choro no Maranhão?* Subsídios históricos e musicológicos para um processo de formação do choro no maranhão entre o final do séc. XIX e meados do séc. XX, em que proponho uma discussão sobre a provável existência de múltiplos processos de formação do choro ocorridos simultaneamente no Brasil. O fio condutor dessa discussão é a comparação entre os contextos musicais e “paramusicais” (cenários, ações, habitat social etc.)<sup>1</sup> das cidades São Luís (MA) e Rio de Janeiro (RJ), no recorte cronológico que compreende o final do séc. XIX a meados do século XX.

A partir da investigação em fontes primárias como jornais de época e obras literárias foi possível coligar informações importantes para verificarmos “retratos” das primeiras representações do termo choro no séc. XIX. Alguns trabalhos acadêmicos na área da História também foram consultados nessa investigação,

com destaque para a dissertação do Marcos Melo de Lima (2014), intitulada *A vadiagem e os vadios: controle social e repressão em São Luís (1870-1888)*<sup>2</sup>. Parte das informações estão relacionadas a aspectos primordiais que norteiam os discursos genealógicos sobre o choro no Brasil, como a música urbana do séc. XIX, a “vida festiva” e a “malandragem” dos músicos chorões e a influência da música europeia. A narrativa de Pinto (1936) em *O Choro* foi utilizada como parâmetro para a observação de características semelhantes relativas ao ambiente social e aos hábitos festivos dos músicos no Rio de Janeiro e em São Luís<sup>3</sup>, fortalecendo assim a possibilidade de pensarmos em outros cenários propícios para a ocorrência de práticas e comportamentos relacionados às representações do choro como “festa” ou reunião de músicos, a proximidade entre “erudito e popular” e jeito de tocar a música europeia.

## 2 | RETRATOS DO CHORO NA MEMÓRIA SOCIAL DO MARANHÃO

Até então, a maioria das referências encontradas sobre a música no Maranhão está direcionada ao âmbito erudito-religioso<sup>4</sup>, em detrimento da música popular urbana que, como veremos a seguir, fazia-se presente nas ruas, nas casas e em festas populares. Na São Luís dos anos 1870, essa música urbana tinha como protagonistas músicos oriundos de diferentes camadas sociais, como escravos, indivíduos libertos e livres (comerciantes, estivadores e funcionários públicos). Esses músicos se reuniam para tocar em quitandas, em festas patrocinadas e pelas ruas da cidade. As reuniões eram regadas à bebida, batuque e “vadiagem”, e constantemente terminavam em brigas, o que incomodava os cidadãos nobres da cidade, ou seja, a elite social (LIMA, 2014: 21). Os “chinfrins” eram noticiados frequentemente nos jornais locais como algazarra e motivo de revolta da vizinhança, segundo Lima (2014), o periódico *O Paiz*, de 27 de janeiro de 1880, atribuía a chinfrim o seguinte significado: “bailes de meretrizes”, e no jornal *Pacotilha* de 21 de janeiro de 1884, foi divulgada a seguinte reclamação,

Aqueles moradores da Praça d’Alegría passaram a noite de sábado em claro, bastante incomodados com a vozeria infrene que se erguia bem alto de um *chinfrim* que ali houve verdadeira orgia, patuscada baixa de lupanar. *Foi um bródio soberbo regado de vinhaça e comilança*, ruidoso, animado, cínico, pandega debochada de quem anda por aí a perder a noite com manifesto prejuízo do sossego público. *Pelas duas horas da madrugada houve musicada rasgada, infernal, de piano velho, realejo e violão, algazarra impossível de suportar, coisa de se fazer doer os ouvidos* (LIMA, 2014: 64, grifos meus).

2 Nesse trabalho o autor apresenta um estudo sobre a vadiagem e os vadios na cidade de São Luís entre os anos de 1870 e 1888, época de debates sobre a “transição da mão de obra escrava para a livre, e uma constante preocupação com os ex-escravos e a sua possível inaptidão a uma sociedade ordeira”. As reuniões de escravos, libertos e “pobres livres” nas ruas da cidade era uma ameaça para o bem-estar social da elite maranhense, que se utilizava dos periódicos da época para denunciar a “vadiagem” e contava com a força militar no “combate” aos vadios. O autor utiliza os reclames de jornais e os arquivos policiais como suas principais fontes de pesquisa na tentativa reconstruir o ambiente social e os conflitos que pernoitavam nas ruas de São Luís (LIMA, 2014).

3 No que se refere ao início do recorte cronológico da obra de Pinto (1936), nesse caso por volta dos anos 1870.

4 Ver Holler (2010), Carvalho Sobrinho (2004; 2010a; 2010b) e Dantas Filho (2014).

É possível conferir na citação acima um certo grau de menosprezo com que a imprensa local se refere a esses encontros musicais, o que certamente indica a ocorrência de uma mobilização da elite maranhense em tornar pública sua indignação perante aos sons que vinham das ruas e lares festivos. No entanto, mesmo com uma “legislação proibitiva aos batuques, cantorias e danças fora dos locais determinados e devidamente autorizados pelas autoridades policiais”, as festas ainda ocorriam frequentemente, geralmente patrocinadas por membros dessa mesma elite indignada, o que revela um entrelaço social e um certo jogo de poderes, como afirma Lima (2014),

O aumento das denúncias nos jornais da cidade, em determinados períodos festivos, revela a ineficácia dos aparatos de policiamento e das leis municipais no controle e repressão a tais divertimentos de escravos e outros sujeitos pobres. Mas também são indícios das “vantagens” e “concessões” que se estabeleciam no intrincado jogo das relações de poder, que se dava entre as elites e esses sujeitos (LIMA, 2014: 53).

A frequência com que os “chinfrins”, batuques e vadiagem foram noticiados nos periódicos da época revela o gosto dos músicos maranhenses pela “vida festiva”, o que representa um aspecto semelhante aos músicos chorões descritos no livro *O Choro*. A “vida festiva” era uma característica peculiar dos chorões antigos, ou “heróis” do choro como eram chamados por Alexandre Gonçalves Pinto (1936), tanto que boa parte dos relatos biográficos desses músicos foram ambientados em reuniões festivas<sup>5</sup>. Os ambientes festivos eram semelhantes entre os cenários maranhense e carioca<sup>6</sup>, no entanto, a constatação de similaridades entre a vida festiva nesses cenários não estabelece de imediato uma relação direta entre os “chinfrins” maranhenses e o choro. Na tentativa de estabelecer essa relação analiso algumas características relevantes na história do choro como a proximidade entre erudito e popular e o jeito de tocar os gêneros musicais europeus. Para fundamentar o cotejamento utilizei a pesquisa em recortes dos periódicos *O Globo* (1852-1853) e *Pacotilha* (1883) e uma análise das obras literárias *O Mulato* de Aluísio de Azevedo e *Vencidos e Degenerados* de Nascimento Moraes. Essas obras apresentam em suas narrativas informações sobre relações sociais e personagens, reais e imaginários, inseridos na sociedade maranhense do final do séc. XIX, que foram utilizados como referências históricas importantes para a análise. Azevedo (1881) e Moraes (1915) descrevem um cenário fictício que se confunde com o mundo real, nesse sentido, “guardadas as diferenças de gênero e função, história e literatura são narrativas que têm o real como referente e operam com representações que se referem à vida e que buscam explicá-la” (PESAVENTO apud DO NASCIMENTO, 2012: 34).

Em *O Mulato*, Azevedo (1881) descreve e critica o cenário social da São Luís do

5 Segundo a análise de Aragão (2013), essa vida festiva é o “verdadeiro *leitmotiv* da narrativa: [pois] através da descrição de festas, movidas a banquetes e bebidas, o autor descreve centenas de ‘heróis’ do choro, [...] personagens que, sob o manto de respeitáveis chefes de família e honrados funcionários públicos, [...] abandonando famílias e empregos por dias e dias por causa de um bom choro” (ARAGÃO, 2013: 120).

6 E provavelmente recorrentes em outros centros urbanos do Brasil oitocentista.

século XIX, relatando com veemência o conflito racial e a hipocrisia, eclesiástica e política, que corrompia a sociedade maranhense<sup>7</sup>. O romance-crônica *Vencidos e Degenerados* de Moraes (1915) se inicia no dia da assinatura da lei Áurea em 1888 e se desenvolve retratando os conflitos e ambientes sociais mais diversos da capital maranhense nessa época. O autor “traz para seu texto sua própria condição de homem de imprensa, que se caracterizaria fundamentalmente por ser cronista e polemista”, o que reflete um teor de crítica à sua narrativa (DO NASCIMENTO, 2012: 36). Esses dois autores descrevem personagens músicos e ambientes festivos condizentes com a vida festiva e comportamento do antigos chorões, como na descrição do violonista Stélio, que “tocava por música e tinha muitos anos de exercícios constantes. Seu violão, temperado no orvalho, como ele dizia, suavizado à luz do luar, colado com o frio da madrugada” (MORAES, 1915: 288). Stélio apresenta característica de músico erudito, o tocar por música, e também de músico popular quando “tempera o violão” com o orvalho tocando à luz da lua. O violão é citado inúmeras vezes durante o romance, geralmente a referência ao instrumento está relacionada às festas de negros, cortiços e serenatas na rua<sup>8</sup>, como no trecho abaixo,

E essas mocinhas pobres com que delicadeza, mesmo com que graça, ferem as cordas do violão e desferem com queixume na voz as mágoas de nossas comoções! Já não e admiro dos rapazes que passam as noites de luar, pelas ruas, a fazer serenatas, acordando as suas apaixonadas como o eco de suas endeixas, a imaginação esbraseada pelo álcool! (MORAES, 1915: 193).

Nos contos “O Homem Célebre” e “O Machete”, Machado de Assis apresenta dois dilemas referentes à dicotomia erudito/popular na música brasileira, que pairavam na *Belle Époque* carioca. Ao confrontar certas passagens dessas obras de Aluísio, Moraes e Machado conferimos semelhanças em dois aspectos importantes para o desenvolver dessa discussão. São eles: a proximidade entre o erudito e o popular na concepção da música popular urbana brasileira<sup>9</sup> e um jeito “abrasileirado” de tocar. Para essa análise comparativa adoto a postura investigativa observada no trabalho de Mendes (2000), pois “o meu objetivo foi ler a ficção como documentos históricos sofisticados que, lidos com cuidado e atenção, revelam [...] verdades históricas e culturais a respeito do Brasil que só podem ser encontradas na ficção” (MENDES, 2000: 15).

Uma das constantes fundadoras dos discursos sobre as origens do gênero musical choro se refere ao encontro/embate, entre a música erudita e a popular. Essa proximidade entre erudito e popular se configura também em questões sociais relativas aos ambientes

---

7 Essa obra é considerada o marco inicial do naturalismo no Brasil. Porém, alguns autores como Mendes (2000) e Veríssimo (1976) classificam *O Mulato* como uma “ expressão de melodrama romântico dotado de elementos naturalistas” (MENDES, 2000: 24) ou uma obra de caráter transitório entre o Romantismo e o Naturalismo (VERÍSSIMO, 1976).

8 Sem dúvida o violão já era, no final do séc. XIX, um instrumento popular na capital maranhense, visto que em periódicos da década de 1850 já anunciavam a venda de cordas para violão, “CORDAS PARA VIOLÃO – A 120 Reis em casa de Domingos Tribuzy, rua Grande n. 5” (O GLOBO, 1852).

9 Nesse embate estão incluídos os conflitos entre a elite e o povo, o europeu e o negro/mestiço, o piano e o cavaquinho.

“frequentados” pelo choro, que transita entre “o quintal e o municipal”<sup>10</sup>. Em *O Mulato*, observamos nas descrições de personagens alguns exemplos de uma inter-relação entre o erudito e o popular. Como nos comentários sobre as habilidades de Ana Rosa, que “sabia rudimentos de francês e tocava modinhas ao violão e ao piano”; a respeito da ocasião em que Raimundo “falou muito da Europa e, como a música viesse à conversa, pediu a Ana Rosa que tocasse alguma coisa [...] e ela, com um grande acanhamento e um pouco de desafinação, executou vários trechos italianos” (AZEVEDO, 1881: 26 e 98, respectivamente). A versatilidade da personagem Ana Rosa em tocar modinhas e conhecer trechos de óperas italianas nos proporciona iluminar a possibilidade de um cenário musical onde as práticas musicais eruditas e populares se entrelaçavam. Em *O Homem Célebre*, Machado de Assis também apresenta esse suposto “entrosamento”, porém, de forma conflitante, representado pelo dilema presente no processo composicional do personagem Pestana, que conhecia e estudava as obras de “compositores clássicos” como, “Cimarosa, Mozart, Gluck, Bach, Schumann...”, contudo, só compunha “polcas buliçosas”, que acabavam fazendo “sucesso” no cenário musical carioca (ASSIS, 2003: 20).

Em relação ao jeito brasileiro de tocar destaque dois trechos que apresentam descrições semelhantes relacionadas às performances de dois músicos,

O José Roberto - Usava lunetas azuis e *cantava ao violão modinhas de sua própria lavra* e de outros, *apimentadas à baiana, com o travo sensual e árabe dos lundus africanos. Quando tocava, tinha o amaneirado voluptuoso do trovador de esquina; vergava-se todo sobre o instrumento*, picando as notas com as unhas, cujo os dedos pareciam as pernas de um caranguejo doido, ou abafando com a palma da mão *o som das cordas, que gemiam e choravam como gente* (AZEVEDO, 1881: 79, grifos meus).

Barbosa tocou-a, não dizer com alma, mas com nervos. *Todo ele acompanhava a gradação e variações das notas; inclinava-se sobre o instrumento, retesava o corpo, pendia a cabeça ora a um lado, ora a outro, alçava a perna, sorria, derretia os olhos ou fechava-os nos lugares que lhe pareciam patéticos* (“O Machete” em ASSIS, 2007: 17, grifos meus).

As descrições acima nos revelam características similares importantes referentes às performances de músicos populares. Os autores retratam um “jeito” comum dos músicos tocarem a modinha, ou “cantiga do tempo e da rua”, como se estivessem dançando com o instrumento e empregando uma carga simbólica de expressões, trejeitos e costumes na forma de executar a música. O jeito característico de tocar e o tipo de música executado, nesse caso a modinha ou canção “do tempo e da rua”, são fatores que representam uma proximidade das narrativas literárias aos discursos sobre as origens do choro<sup>11</sup>. Para Pinto (1936), a “modinha também muito se harmoniza com o violão, este instrumento dedilhado pelos trovadores chorões fazem o esplendor das grandes melodias” (PINTO, 1936: 121).

10 Breve alusão ao trabalho de Cazes (1998) que trata da trajetória do choro por diversos contextos sociais.

11 Ver Cazes (2008), Diniz (2008a-2008b), Dourado (2004), Pinto (1936), Sandroni (2012), Silva (2013) e Vasconcelos (1977-1984).

Modinhas já eram comercializadas desde a metade do séc. XIX em São Luís como podemos observar em um anúncio do jornal O Globo do dia 31 de março de 1852, em que na mesma casa são postos “à venda: Rapé da Bahia, Chá Nacional, Accordos para violão, *Modinhas para piano forte* e outros papéis de música” (O GLOBO, 1852, grifo meu). Não seria plausível imaginarmos Ana Rosa, Barbosa, José Roberto, Pestana ou Stélio como possíveis chorões?

### 3 | CONCLUSÃO

Para respondermos essa última questão seria necessário pensarmos a história do choro no Brasil como um processo concomitante ocorrido em diversos centros urbanos, como Rio de Janeiro, Salvador, Recife, Olinda, Ouro Preto, São Luís e outros. Nesse sentido, proponho em meu trabalho de dissertação discutir a necessidade de reavaliarmos o discurso hegemônico sobre as origens do choro com o objetivo de questionar as verdades históricas sobre esse gênero musical. Espero que a discussão proposta nesse artigo, mesmo que de forma resumida, tenha cumprido esse caráter questionador.

### REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. *Contos Escolhidos*. São Paulo: Editora Martin Claret, 2003. Primeira edição do conto “Um Homem Célebre” em *Várias Histórias* (1896).

\_\_\_\_\_. *50 contos de Machado de Assis* (selecionados por John Gledson). São Paulo: Companhia Das Letras, 2007.

ARAGÃO, Pedro. *O baú do Animal: Alexandre Gonçalves Pinto e o choro*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2013.

AZEVEDO, Aluísio de. *O Mulato*. São Paulo: Editora Martins Claret, 2002. Primeira edição em 1881.

CARVALHO SOBRINHO, João Berchmans de. A Música no Maranhão Imperial: um estudo sobre o compositor Leocádio Rayol baseado em dois manuscritos do Inventário João Mohana. *Revista Em Pauta*, v. 15, n. 25, p. 5, 2004.

\_\_\_\_\_. *Músicas e músicos em São Luís: subsídios para uma história da Música do Maranhão*. Teresina Imperatriz: EDUFPI/Ética, 2010a.

\_\_\_\_\_. *Texto e contexto: a comédia musical Uma Véspera de Reis de Francisco Libânio Colás* (São Luís, 1830 - Recife, 1885). Teresina: EDUFPI/Imperatriz, MA: Ética, 2010b.

CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao municipal*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1998. DANTAS FILHO, Alberto. *A grande música do Maranhão imperial: estudo histórico musicológico a partir do acervo Musical de João Mohana*. Teresina: Halley, 2014.

DINIZ, André. *Almanaque do Choro: a história do chorinho, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008a.

\_\_\_\_\_. *Joaquim Callado: o pai do choro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008b.

DO NASCIMENTO, Dorval. Representações de intelectuais em vencidos e degenerados, de nascimento moraes. *Outros Tempos—Pesquisa em Foco-História*, v. 9, n. 14, 2012.

HOLLER, Marcos. *Os jesuítas e a música no Brasil colonial*. Campinas-SP: Editora Unicamp, 2010.

LIMA, Marcos Melo de. *A vadiagem e os vadios: controle social e repressão em São Luís (1870-1888)*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Maranhão, Programa de Pós-Graduação em História, São Luís, 2014.

MENDES, José. *O retrato do imperador: negociação, sexualidade e romance naturalista no Brasil*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

NASCIMENTO MORAES, José do. *Vencidos e Degenerados*. 4ª edição. São Luís: Centro Cultural Nascimento Moraes, 2000. Primeira edição em 1915.

*O GLOBO*, São Luís, 1852-1853. Acervo da Biblioteca Pública Benedito Leite.

*PACOTILHA*, São Luís, 1883. Acervo da Biblioteca Pública Benedito Leite.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917- 1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

SILVA, Marília T. Barboza da. *Coisa de preto: o som e a cor do samba e do choro*. São Paulo: B4 Ed., 2013.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. Nova história, velhos sons: notas para ouvir e pensar a música brasileira popular. *DEBATES-Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música*, n. 1, Rio de Janeiro, 2014.

VASCONCELOS, Ary. *Panorama da música popular brasileira na Belle Époque*. Rio de Janeiro: Editora do autor., 1977.

\_\_\_\_\_. *Carinhoso etc (História e Inventário do Choro)*. Rio de Janeiro: Editora do autor, 1984.

VERÍSSIMO, José. *Estudos de literatura brasileira*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1976.

# CAPÍTULO 3

## A ADAPTAÇÃO DRAMATÚRGICA COMO JOGO: UM ESTUDO DE CASO ATRAVÉS DA RECRIAÇÃO DE PERÓN EM WILDE

Data de aceite: 02/05/2022

Data de submissão: 08/03/2022

**Felipe Vieira Valentim**

Diretor Teatral

Professor e diretor teatral. Doutor em Literatura Comparada (UERJ) e Bacharel em Artes Cênicas – Direção Teatral (ECo-UFRJ) Rio de Janeiro, RJ  
<https://orcid.org/0000-0001-9828-7019>

Texto também publicado nos anais do XVI ENCONTRO ABRALIC (Associação Brasileira de Literatura Comparada) em 2018, tendo como eixo central a temática: “Circulação, tramas & sentidos na Literatura”.

**RESUMO:** Este texto tem por objetivo pensar o processo de adaptação no campo expandido da arte contemporânea. Assim, toma-se, como exemplo, a peça *An ideal husband*, de Oscar Wilde, traduzida e adaptada pelo aluno-diretor Felipe Valentim para a “Mostra Mais 2017” dos alunos de direção teatral da Universidade Federal do Rio de Janeiro. O fazer dramatúrgico se entrelaça ao processo, trazendo o “adaptar” como um jogo que justapõe e confunde as figuras “dramaturgo” e “diretor”. A conclusão destaca o caráter discursivo que cerca a poética da cena, demarcando o jogo de poder que se estabelece sobre os significados produzidos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Adaptação; cena contemporânea; *Um marido ideal*.

### THEATRICAL ADAPTATION AS A GAME: A CASE STUDY THROUGH THE RECREATION OF PERÓN IN OSCAR WILDE

**ABSTRACT:** This paper aims to think about the adaptation process in the expanded field of contemporary art. Thus, I present the play *An ideal husband* as an example, discussing my studies concerning the translating and adapting process about Oscar Wilde’s work. In terms of methodology, I compare text and scene, analyzing the adaption that I directed for the “Mostra Mais 2017” – a kind of festival where theatrical direction students at the Federal University of Rio de Janeiro presents their creations. The dramaturgical work is intertwined with the process, bringing the “adaptation” as a game that juxtaposes and confuses the figures “playwright” and “director”. The conclusion highlights the discursive character that surrounds the poetics of the scene, demarcating the power game that is established over the meanings produced.

**KEYWORDS:** Adaptation; contemporary scene; an ideal husband.

É inegável a existência de uma política dos corpos que rege o cenário social contemporâneo. Por esta razão, o exercício cênico, que motivou a escrita deste trabalho, consistiu na tentativa de investigar a formação de duplos que nos forcem às relativizações das noções já socialmente cristalizadas de “bem” e “mal”. Neste bojo, foi de especial interesse a proposição de quebras sobre a “homogeneização do olhar”, que realoca

corpos em desconstruções de paradigmas socioculturais. Ora, aqui, nos é pertinente ressaltar que todo corpo sustenta uma imagem, negociada nas trocas interacionais. E é neste ponto que recai o recorte da proposta: como se constrói uma imagem feminina?

No que tange à construção de imagens sobre corpos, pode-se dizer que, hoje, as imagens são cambiantes e revertem posições: não se tem mais apenas um corpo que sustenta uma imagem, mas uma imagem que também é capaz de dar corpo. Assim, Eva Duarte de Perón é bastante cara a este projeto. A construção artística ambicionada está ancorada no apontamento da pesquisadora portenha, Beatriz Sarlo (2005), que nos indica que “o corpo de Eva dá corpo à sociedade dos peronistas (e, também, a essa outra sociedade, a dos opositores, que a odiaram até a morte)”, porque “antes de ser uma ideologia, antes de ser um sistema de ideias, o peronismo foi uma identificação” (p. 90, *grifos da autora*). Tem-se, portanto, uma figuração do feminino construída enquanto corpo de uma nação.

O ponto de partida é a dramaturgia de Oscar Wilde, *An ideal husband*, traduzida e livremente adaptada para proposta. Julgamos a escolha pelo texto de Wilde adequada em vista do jogo de imagens e de palavras que cercam sua criação. Wilde é sagaz e irônico; ele manipula suas personagens no texto para expor as fragilidades da moralidade e ridicularizar os ritos e conveniências de determinadas posições sociais do seu período. Em *An ideal husband*, um dos protagonistas, Sir Robert Chiltern, vê todo o seu poder público e sua influência ameaçados por um erro cometido no passado. Na releitura da obra, Chiltern cede espaço a Juan Domingos Perón, que precisará recorrer ao carisma e ambição da esposa para ter sua imagem pública salva. Nada diferente do que nos narra a história factual do peronismo e nada distante do que a própria dramaturgia de Wilde nos aponta: a imagem do marido ideal é sustentada pela imagem da esposa ideal; na vida pública, o matrimônio nada mais é do que um jogo de poder.

A comunicação apresentada, neste Congresso, se baseia na primeira montagem do texto dramático ainda em âmbito universitário. A ênfase, portanto, recai aqui sobre o primeiro processo de adaptação que a dramaturgia sofreu para a encenação realizada nos dias 22 e 23 de junho de 2017, na Escola de Comunicação da UFRJ. Este primeiro experimento se deu como avaliação integrante do bacharelado em Direção Teatral, compondo uma das peças apresentadas na “Mostra Mais 2017”. As apresentações posteriores e as demais modificações operadas na dramaturgia não estão aqui descritas, por questões de tempo e de espaço destinados à comunicação na ABRALIC.

## **AN IDEAL HUSBAND**

Escrita em 1895, *An ideal husband* nos convida aos conflitos íntimos de um casal que se apresenta como o retrato da harmonia conjugal. É uma comédia de costumes que demonstra as fragilidades que cercam a “imagem ideal”; uma obsessão perseguida

pelos admiradores de uma vida contornada pela moral e pelos bons costumes, não sendo permitida à figura idolatrada equívocos que possam comprometer qualquer construção de um “mito”.

A peça é ambientada na sociedade londrina do século XIX, restrita às especificidades da sociedade local e da época; porém, no que tange à abertura das relativizações da construção de uma imagem pública, a dramaturgia consegue nos proporcionar reflexões de forma atemporal. Oscar Wilde nos conduz numa desconstrução fantasiosa do mito de “um marido ideal”, dando-nos brechas a outras desconstruções como a “do príncipe encantado”, “do redentor”, “do pai dos pobres”, “do herói da pátria”, toda espécie que, envolvida na aura da perfeição, reforça imaginários sociais.

Convém ressaltar que o jogo matrimonial arquitetado por Wilde coloca a figura do marido ideal contraposta à figura exigente e desprovida de nobreza representada pela mulher. É o ponto que reforça a fraqueza de Sir Robert Chiltern ao tentar esconder os segredos que cercam sua vida pública para corresponder ao ideal de marido ambicionado por Lady Chiltern. Wilde reforça o discurso contra a imagem opaca da mulher ao fazer Robert Chiltern assumir-se como vítima deste imaginário. O fim do segundo ato é preciso quando, após a queda da máscara social, a fragilidade do marido é posta em cena:

There was your mistake. There was your error. The error all women commit. Why can't you women love us, faults and all? Why do you place us on monstrous pedestals? We have all feet of clay, women as well as men; but when we men love women, we love them knowing their weaknesses, their follies, their imperfections, love them all the more, it may be, for that reason. It is not the perfect, but the imperfect, who have need of love. It is when we are wounded by our own hands, or by the hands of others, that love should come to cure us—else what use is love at all? [...] You made your false idol of me, and I had not the courage to come down, show you my wounds, tell you my weaknesses. I was afraid that I might lose your love, as I have lost it now (WILDE, 1895, p. 52)<sup>1</sup>.

A desconstrução da imagem do bem-sucedido homem público se dá a partir de Sir Robert Chiltern, um respeitado e conhecido parlamentar que, por ambição, no passado, vende informações privilegiadas do ministério. Um ato de corrupção. Uma prática fortemente condenada por sua moralista esposa, a bela e doméstica Gertrude Chiltern.

O segredo sobre o passado do marido ideal é mantido no máximo sigilo, obrigando o nobre herói a curar sua consciência com investimentos em projetos de caridade. Porém, a ameaça se faz presente com o retorno de Laura Cheveley, uma antiga colega da senhora Chiltern, ao país. Ela volta decidida a promover chantagens a fim de conseguir o apoio do

<sup>1</sup> Esta e qualquer outra tradução de *An ideal Husband* apresentada, neste projeto, é de minha autoria: Foi seu engano. Foi seu erro. O erro que todas vocês cometem. Por que as mulheres não podem nos amar com todos os nossos defeitos? Por que nos colocam em pedestais monstruosos? Todos nós temos pés de barro, homens e mulheres. Mas quando nós, homens, amamos uma mulher, amamos conhecendo suas fraquezas, suas tolices, suas imperfeições, amamos ainda mais, talvez, por essa razão. Não é o perfeito, mas o imperfeito, que necessita de amor. É quando somos feridos por nossas próprias mãos, ou pelas mãos de outros, que o amor deve vir para nos curar... senão de que serve o amor, afinal? [...] Você fez de mim um falso ídolo, e eu não tive a coragem de descer do pedestal, mostrar-lhe as minhas feridas, contar-lhe as minhas fraquezas. Eu tive medo de perder o seu amor, como perdi agora.

bem-sucedido parlamentar para o projeto falido de uma construção de um Canal Argentino, que demandou um bom investimento financeiro por parte dela.

Visando aos possíveis meios de afastar a ameaça representada pela presença da senhora Cheveley, Robert recorre ao amigo Arthur Goring, um galanteador e incorrigível festeiro, bastante conhecido pela capital britânica. Ele é a peça-chave da narrativa de Wilde, uma vez que já consta em seu passado um envolvimento amoroso com a recém-chegada senhora Cheveley (quando ela ainda morava em Londres), sendo o portador de interessantes informações sobre o caráter ambicioso desta mulher.

Wilde nos apresenta um repertório de personagens que representam a frivolidade, manias e fobias deste cenário aristocrático; tais construções cercam a trama principal nos proporcionando leituras de figurações que prezam o privilégio da favorecida classe econômica e decisões pautadas em valores materialistas. *Ladies e Lords* tecem comentários ácidos sobre o papel da mulher na sociedade, o valor da política, a futilidade da ciência, as virtudes de um bom casamento, entre outros discursos marcados pelo humor irônico de Oscar Wilde. No enredo, o personagem dotado de maior sobriedade é Sir Arthur Goring. Talvez seja essa uma das razões para que algumas adaptações da peça (incluindo-se a versão cinematográfica assinada por Oliver Parker, em 1999) apresentem certa predileção por destacá-lo na condução da narrativa. Goring age com certa indiferença aos que o rodeiam. Ele é elegante e despreocupado, sempre responsável por conversas interessantes, ao mesmo tempo em que é coerente e compreensivo, moldando os rumos da história estando alheio e insensível aos valores morais que movem os outros personagens.

O desfecho se dá com a resolução do problema do bem-sucedido parlamentar. O homem “incorrupível” resgata o casamento e sua reputação pública permanece inabalável. Ou seja, somente a imagem que se sustenta internamente é capaz de maquiagem as deformidades que cercam a política e o casamento (instâncias próximas e interpenetráveis).

## TRADUÇÃO E ADAPTAÇÃO

Para entender o processo de traduzir e adaptar, foi necessário, em um primeiro momento, valer-se das proposições de Linda Hutcheon (2013) e de Lauro Maia Amorim (2005). Hutcheon entende a adaptação através de uma definição dupla: como processo e produto. Se entendermos o processo de adaptar como um produto, é possível dar à adaptação uma definição formal; por outro lado, se o processo de criação e de recepção são enfatizados, será necessário considerar os meios de realização, colocando o movimento de “adaptar” como estratégia de criação contínua, ininterrupta.

É sabido que, na adaptação, pode estar envolvido um processo de apropriação, de tomada de posse da história de outrem, sendo ela “[...] filtrada, de certo modo, por sua própria sensibilidade, interesse e talento. Portanto, os adaptadores são primeiramente intérpretes, depois criadores” (HUTCHEON, 2013, p. 43). Assim, o movimento, como entendido por

Hutcheon, implica o constante processo de interpretação e recriação do recorte apropriado. Ou seja, a adaptação é contar uma história como releitura e reinterpretação.

Lauro Maia Amorim (2005) reflete as diferenças entre tradução e adaptação não como dados intrínsecos, supostamente marcados por univocidade, mas como diferenças estabelecidas e deslocadas no espaço da articulação de práticas discursivas. Assim, a adaptação é por ele entendida como uma questão de “reexpressão”, tendo em jogo o equilíbrio comunicativo como possibilidade. Interpretar é um processo que envolve apropriação, pois corresponde a tornar uma leitura aceitável em relação a algum parâmetro. Por esta razão, Amorim (2005) destaca que o modo como o processo de “apropriação” será denominado, aceito e autorizado se dá através de um jogo de relações não previsíveis, em que ao lado da questão da apropriação encontra-se também a questão do poder.

O texto de Wilde sofreu grandes cortes, deslocamento de cenas, redistribuição de diálogos entre personagens. Não era possível atribuir apenas os discursos de Gertrude Chiltern à Eva Perón: são personagens de períodos distintos – uma em 1895 e a outra em 1948. Não só houve redistribuição de diálogos, mas também a criação de novos. Transpor o contexto de Wilde para a Argentina populista de Perón exigiu todo um estudo do período histórico, do cenário econômico e dos argumentos antiperonistas no recorte compreendido entre 1949-1955<sup>2</sup>.

Para remodelar e criar diálogos que ocorrem na privacidade peronista por nós apresentada, recorreremos às biografias *Eva Perón* por Alicia Dujovne Ortiz (2016), *Evita: the life of Eva Perón* por Jill Hedges (2015), *Perón y Evita* por Gustavo Varela (2014), além do estudo crítico e literário assinado por Beatriz Sarlo (2005). Nossas referências aos fatos, nomes, termos vulgares e pejorativos podem ser facilmente consultadas nas obras mencionadas. Além disso, introduzimos dois trechos de diferentes discursos de Eva Perón em nossa adaptação para reforçar sua imagem pública, nesse jogo de poder por nós relido, através da dramaturgia de Wilde. Os trechos foram retirados do discurso sobre a justiça social (28 de julho de 1948) e do discurso sobre a produtividade dos trabalhadores (25 de agosto de 1948), disponíveis em língua espanhola graças a um trabalho de compilação do Instituto de Investigações Históricas Eva Perón, em Buenos Aires.

Algumas personagens de Wilde não foram mantidas nesta adaptação, em virtude até mesmo da proposta. Sir Robert Chiltern é Juan Domingos Perón; Gertrude Chiltern é Eva Perón; Laura Cheveley é Laura Duarte; Arthur Goring é Antonio e Mabel Chiltern é Mabel. Optou-se por transformar o Antonio também em político de carreira militar, para justificar a amizade e a confiança criada pelas personagens de Wilde.

Durante o processo de tradução, identificamos que *An ideal husband* retoma fortemente as estratégias de construção de diálogos também presentes em *The importance*

---

<sup>2</sup> Nossa leitura visa ao amplo entendimento do fenômeno, sobretudo no que tange à relação de Perón com o comércio, à indústria, o capital estrangeiro e as ações sociais. Nossa adaptação visa colocar a cena no ano de 1948, ano anterior ao recorte feito pelo estudioso Rodolpho Gauthier Cardoso dos Santos (2016).

*of being Earnest* (1894) e *A woman of no importance* (1894). As construções são econômicas e a ironia é reforçada pela antecipação das informações. Os personagens costumam repetir as falas dadas por outros personagens para contrapô-los em outros contextos discursivos.

Tomou-se como base, também, o único romance publicado por Wilde para respaldar nossa ideia de duplo e da fragmentação sobre nossa personagem, na adaptação, Eva Perón. *O retrato de Dorian Gray* sustenta o jogo de imagens que perpassam a construção de nossas personagens na adaptação.

As três personagens femininas mantidas na adaptação correspondem às imagens de Eva em tempos e em períodos distintos. Os diálogos sugerem comparações entre Eva e Laura; tão próximas e, também, distantes. É a quebra do oposto bem demarcada por Wilde em *An ideal husband*. Tivemos muita preocupação em manter os traços desenhados por Wilde em relação às suas personagens, embora aqui nossa Eva também assuma por vezes o diálogo de Sir Chiltern e de outras *Ladies* e *Lords* da dramaturgia wildeana. O mesmo recurso foi mantido para as outras duas personagens femininas de nossa adaptação: Laura e Mabel.

Como o foco de nossa investigação é a construção da imagem feminina, optamos por fragmentar a figura histórica Eva Duarte de Perón em três para nossa proposta cênica. Mabel representa a fase delicada e ambiciosa da menina que, aos 15 anos, parte para Buenos Aires. Mabel para nós é a Eva antes de Perón: sonhadora, esperançosa e provocante. Laura Duarte carrega o lado ambicioso e excessivo da Eva que seduz, mente e manipula, por essa mesma razão atribuímos o segundo nome da personalidade histórica ao sobrenome de nossa personagem. Laura é a Eva que faz de tudo para ter o poder e manter-se com ele. Laura foge com um inglês para Londres, após o fim da guerra, e se torna amante de políticos importantes, retornando à Argentina com um segredo para chantagear Perón. E, por fim, a personagem que representa a própria figura histórica Eva Perón; a personagem forte, poderosa e elegante, carregada de muitos excessos e de muitas ambições.

A leitura de *Dorian Gray* também nos encorajou a brincar com a temporalidade em nossa adaptação, optamos por trazer o desfecho numa quebra de plano no segundo ato. A conversa entre Antonio e Perón é interrompida para que Antonio se desloque para o outro plano e entregue à Eva os documentos comprometedores que foram por ele recuperados. A estrutura da cena proposta pela dramaturgia sofreu fortes alterações: reduzimos de quatro para três atos, dividimos os atos em cenas (para facilitar a condução dos ensaios dentro do tempo determinado), antecipamos diálogos e alteramos a toda sequência temporal a partir do segundo ato.

A encenação destacada teve caráter processual, permitindo a expansão dos recortes sobre o texto adaptado. Hutcheon (2013, p. 47) sinaliza que as próprias adaptações fazem as pessoas contar, mostrar ou interagir com as histórias. Deste modo, no fazer teatral, foi possível entender não apenas a imagem do dramaturgo/diretor como adaptador,

mas também os atores, figurinistas, coreógrafos, cenógrafos; enfim, no jogo cênico, a pluralização (adaptadores) é mais que pertinente. Tal constatação encontra ressonâncias na argumentação de Hutcheon, pois com a travessia para o modo mostrar, a captura se dá por uma história inexorável, que sempre segue adiante.

Além disso, passamos da imaginação para o domínio da percepção direta, com sua mistura tanto de detalhe quanto de foco mais amplo. O modo performativo nos ensina que a linguagem não é a única forma de expressar o significado ou de relacionar histórias. As representações visuais e gestuais são ricas em associações complexas; a música oferece “equivalentes” auditivos para as emoções dos personagens, e, assim, provoca reações afetivas no público; o som, de modo geral, pode acentuar, reforçar, ou até mesmo contradizer os aspectos visuais e verbais (HUTCHEON, 2013, p. 48).

O movimento é bilateral: as histórias tanto se adaptam quanto são adaptadas, nos diz Hutcheon (2013) e, deste modo, as alterações realizadas nas adaptações revelam muito mais sobre os contextos de recepção e produção – aqui destaco o caráter político pós-2016, no Brasil, que norteou as escolhas cênicas. Assim, interessava uma cena dinâmica, de formas mutáveis, com significados ambivalentes para a recepção. A própria mudança na contextualização temporal da adaptação denunciava a produção de sentido ambicionada no momento de criação e recepção da dramaturgia.

A ideia de “forma mutante”, apresentada por Wander Melo Miranda (2014), prepara a base para a escrita cênica. O pesquisador pensa a “forma mutante” a partir do conceito de literatura pós-autônoma, destacando o poder da literatura de não mais “autorreferenciar-se”, devido à transitoriedade das esferas (a política, a economia e a realidade histórica). Para Miranda (2014, p. 139), “as literaturas pós-autônomas do presente atravessariam a fronteira da literatura e entrariam num meio real-virtual sem exterioridade, a imaginação pública”, ou seja, ela oscila entre os termos realidade (histórica) e ficção, sendo abrangida nos diversos modos de produção e circulação: habita o público, o social e o privado. Ela invade a realidade costurada de ficções. Imaginação pública ou fábrica do presente? O que se destaca na apropriação do conceito para a escrita cênica é a não-existência de realidades opostas à ficção.

A dramaturgia estabelece, pois, o seu jogo com os significados em cena. As formas de composição expressam o caráter documental trazido à cena: o hibridismo é obtido na interação de textos-fragmentos, nas ressignificações propostas aos fragmentos descontextualizados. A crítica reside na criação de verdades e em como excedemos nas paixões pelas próprias verdades que criamos. A dramaturgia de Wilde serviu-se, portanto, como estratégias para articular o jogo das formas e a quebra do olhar homogeneizado de figuras políticas.

## O JOGO POLÍTICO: CRIAÇÃO DE VERDADES, DEFESA DE PAIXÕES

A personalização da política, mesmo quando lida como estratégia propagandista, provoca um automático acionamento do maniqueísmo que move posições prós e contras. Mocinhos e vilões, portanto, passam a habitar o imaginário social, permeando discursos apaixonados e vorazes. Sabemos que tal fenômeno não é produto exclusivo das últimas décadas do século XX, mas as armadilhas que decorrem de sua força individualizante afetam legal e descaradamente esferas que deveriam manter certa imparcialidade no julgamento de questões. A justiça seletiva torna-se o principal monstro alimentado em nome de um ideal.

Trazer tal discussão para a cena teatral é fundamental em vista da incessante necessidade que se abate sobre o cenário político no Brasil contemporâneo: veneram-se com imenso ardor as imagens de líderes carismáticos; muitos assumem para si feições heroicas, truculentas e fascistas. Figuras que transitam entre os poderes legislativo, executivo e judiciário, independentes dos posicionamentos ideológicos, trazendo para si a missão de salvar a nação de toda e qualquer imoralidade.

A adaptação de *An ideal husband* opera na fragilidade heroica dessas figuras, muitas vezes alimentadas (ou destruídas) pelas narrativas midiáticas e defendidas em infundáveis discussões políticas, acadêmicas e virtuais. Tomar o fenômeno peronista como base para a discussão cênica nos coloca frente a um fenômeno ainda bastante presente na vida política da Argentina.

As eleições realizadas em 2015, nessa nação, destacam as falas de Maria Lúgia Prado (1981, p. 59): “Perón caiu, Perón morreu, mas o peronismo permaneceu e permanece como forte corrente política-ideológica até hoje, abrigando homens da direita e da esquerda”. Um fenômeno que por si mesmo abriga um duplo exposto na última disputa presidencial que opunha Daniel Scioli a Mauricio Macri, ambos assumindo, cada um à sua maneira, uma faceta do peronismo<sup>3</sup>.

Tal fenômeno denota complexidades já em sua própria raiz: o golpe de estado liderado por militares autoritários e anticomunistas, em 1943, que Juan Domingos ajudou a arquitetar. O apoio das massas definia a reversão dos paradigmas que cercam a imagem do referido líder popular. Transformado em um mito perene por um conjunto simbólico, Perón se assumia como uma espécie de San Martín, o “herói” do processo de independência da Argentina e, para propagar e divulgar a imagem heroica que assumia, o militar contava com o carisma da primeira-dama, Eva Perón.

Eva teve participação decisiva na construção do fenômeno. Aliás, ela não só sustentava a imagem heroica do presidente da Argentina, como dispunha de força suficiente

---

3 A reportagem da revista *Carta Capital*, publicada em ambiente virtual no dia 12/11/2015, traça um panorama do fenômeno peronista neste período eleitoral, destacando a postura de Mauricio Macri e sua admiração pelo fenômeno, fato que, segundo a publicação, nos leva a compreender que o entendimento do peronismo está muito além de uma política meramente populista.

para substituí-lo no regime, denominado por muitos opositores como uma “ditadura a quatro mãos, que caiu sobre a Argentina, como uma maldição” (LACERDA, 1951 *apud* Santos 2016). Nas palavras de Sarlo (2005), Eva era a peça que sustentava as dimensões sociais e culturais da política peronista. Ela ocupava todos os lugares que Perón não podia ocupar e falava como Perón não podia falar. Ela era um corpo material que produzia um corpo político, sendo este indissociável daquele, pois “sobre a bela forma desse corpo [o corpo político] repousa uma dimensão cultural do regime peronista e o princípio geminado de identificação: Perón e Evita” (SARLO, 2005, p. 90). Um matrimônio sustentado por acordos políticos.

Em *An ideal husband*, Oscar Wilde traça um paralelo entre o casamento e a política, alegando que ambos são estruturados por um mesmo movimento: a construção de um “ideal” a partir de outrem. Da mesma forma que o dramaturgo irlandês desmascara a figura idealizada, a cena sugere a relativização das cambiantes posições “bem” e “mal”, mediante às negociações necessárias e pertinentes ao cenário político e à partilha matrimonial.

Reconstruir, através de nossa cena, o duplo que perpassa a figura Eva Perón pode nos apontar e fazer refletir as fragilidades que se escondem e sustentam “os heróis” que integram o imaginário popular. Evita conduzia as massas, liderava grupos e manipulava informações necessárias à propagação do fenômeno. Tamanha era sua força que, após o seu falecimento, sua imagem fora associada à santidade; veículos de informação defendiam sua canonização pelo trabalho de assistência social desenvolvido. Ponto que cooperou para a construção de sua imagem como “redentora” foi o fato de ter falecido aos 33 anos, facilitando sua livre associação à imagem de Jesus Cristo na mitologia cristã (Silva, 2013).

Perón encontrou em Eva não só uma colaboradora mas alguém que, junto com ele, integrava na cúpula do poder uma sociedade política de duas cabeças, hegemônica pelo homem, na qual a mulher tinha foros especiais acima das instituições republicanas. As imagens dessa sociedade bipolar são um mecanismo tropológico da hegemonia cultural implantada pelo peronismo (SARLO, 2005, p. 89).

O casal Péron encenado na adaptação é fruto de uma recriação que, mesmo motivada por formas preexistentes, estava sujeita a constantes reformulações na sala de ensaio e em cada apresentação. Os fragmentos compunham interpretação dos rastros apropriados pelos atores: “a transformação do sujeito ficcional implica uma forma de subjetivação e com ela a sujeição a um determinado formato visível, de certo modo controlável” (MIRANDA, 2014, pp. 147-8). Os fatos históricos adquiriam outros contornos com a abertura da obra à apropriação dos sentidos pelo espectador.

Deste modo, podemos retomar e ressignificar o entendimento da experiência estética, como proposto por John Dewey na década de 1930. Este autor investigou as influências que a articulação entre experiência estética e experiência comum pode desencadear no espectador. Para Dewey (2010), a obra de arte é uma construção no tempo, atentando

para a expressão de um “eu” através de um meio como abertura possível a um processo de aquisição de formas antes não pensadas.

O sentido da obra se produz no encontro com o espectador, fortalecendo o jogo de apropriação, criação de ficções e tensionamento, fatores pertinentes à experiência estética e que, de certa forma, cooperam para construção e deslocamento de sentidos. O jogo dramático proposto a partir da adaptação do texto de Oscar Wilde se deu com base nas apropriações de críticas sobre o duplo que cerca a imagem do “ideal”, manifestada por discursos apaixonados tanto nas esferas políticas e jurídicas quanto sociais. Desta forma, à composição cênica coube a abertura das formas e o deslocamento dos signos produzidos para que os arranjos discursivos fossem produzidos, modelados, traduzidos e adaptados pelo espectador.

## REFERÊNCIAS

AMORIM, Lauro Maia. **Tradução e adaptação...** São Paulo: Editora UNESP, 2005.

CAPELATO, Maria Helena Rolim. **Multidões em cena:** propagando política no varguismo e no peronismo. São Paulo: UNESP, 2009.

DAMIRDJIAN, Fermín. Peronistas, kirchneristas e outras espécies argentinas. **Carta Capital**. Disponível em <http://www.cartacapital.com.br/internacional/peronistas-kirchneristas-e-outras-especies-argentinas-7326.html>. Acessado em 27/12/2016.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. Trad. Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

HAINES, André F.; FREITAS, Alexandre J. de. A indústria antes de Perón: um debate sobre as origens do desenvolvimento industrial argentino. In **5ª Conferência Internacional de História Econômica / VII Encontro de Pós-graduação em História Econômica**. Niterói, UFF, 2014.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Trad. André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

MIRANDA, Wander Melo. “Formas mutantes”. In. KIFFER, Ana; GARRAMUÑO, Florencia (Org.). **Expansões contemporâneas: literatura e outras formas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

NEIBURG, Federico. **Os intelectuais e a invenção do Peronismo**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

PRADO, Maria Lígia. **O populismo na América Latina**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

SANTOS, Rodolpho Gauthier Cardoso dos. As charges antiperonistas de Tribuna da Imprensa (1949-1955). **Revista tempo e argumento**, Florianópolis, v. 8, n. 18, p. 215-248. maio/ago. 2016.

SARLO, Beatriz. **A paixão e a exceção:** Borges, Eva Perón, Montoneros. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

SILVA, Paulo Renato da. República de Perón. **Revista de História da Biblioteca Nacional**. Disponível em <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/artigos-revista/republica-de-peron>. Acessado em 27/12/2016.

WILDE, Oscar. **An ideal husband**. Phoenix Edition. Disponível em [http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select\\_action=&co\\_obra=3555](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=3555). (s/d)

# CAPÍTULO 4

## A PANDEMIA DA INVISIBILIDADE DO SER

Data de aceite: 02/05/2022

**Paula Valéria Gomes de Andrade**

Trecho do texto de abertura e apresentação do livro A PANDEMIA DA INVISIBILIDADE DO SER, 2019. São Paulo [ Prêmio Guarulhos de Literatura 2020 | Livro do Ano | 2º lugar].

### CIBORGUES

*[Ser ou Não Ser]*

As demolições filosóficas e existenciais são inevitáveis; e desde Marx, Freud, Nietzsche, e Heidegger, a tal da “subjetividade humana” é construção em ruínas. Depois, vieram os pós-estruturalistas, Foucault, Deleuze, Derrida, Lyotard, e o estrago se tornaria irremediável e irreversível. A contemporaneidade é um fluxo de fragmentos. Sem volta. Um ponto sem retorno!

Mas, o (a) sujeito (a) vaza por todos os lados. Sobra alguma coisa? Ironicamente, são os processos que transformam de forma radical, o corpo humano, que nos obrigam a repensar a “alma” humana. “A Pandemia da Invisibilidade do Ser”, traz em seu olhar, o rasgar do peso do ar.

Como viabilizar a humanidade, se ela inviabiliza o humano e ainda segue correndo a “toque de caixa” com novas máquinas ou

“otimizações” atualizadas de mercado?

Através do confronto, o uso de clones, ciborgues e outros híbridos tecnonaturais, é que a “humanidade” de nossa subjetividade se vê colocada em questão. Onde termina o humano e começa a máquina? Uma das características da nossa era, é a indecente interpenetração, o promíscuo acoplamento, a desavergonhada conjugação entre o humano e a máquina. Veículo. Potência. Essa promiscuidade generalizada traduz-se em uma labiríntica confusão entre ciência e política, entre tecnologia e sociedade, entre natureza e culturas híbridas. É mais do que sociocultural. É geopolítico. E híbrido. Mesmo quando apenas no regional. Se faz ‘plural.

Implantes, transplantes, enxertos, próteses. Seres portadores de órgãos “artificiais”. Seres geneticamente modificados. Anabolizantes, vacinas, psicofármacos. OMS. ANVISA. Estados “artificialmente” induzidos. Sentidos farmacologicamente intensificados: a percepção, a imaginação, o tesão. Ansiolíticos, Trajas Pretas. Automedicação. Anabolizantes. Imunização. Superatletas.

Supermodelos. Superguerreiros. Clones. Drones. Seres ou coisas que superam as limitadas qualidades e as evidentes fragilidades de nós, humanos. Máquinas de visão melhorada, de reações mais ágeis, de coordenação mais precisa. Biotecnologias. Realidades virtuais. Inteligência artificial. Clonagens que

embaralham as distinções entre reprodução natural e reprodução artificial. Bits e bytes que circulam, indistintamente, entre corpos humanos e corpos elétricos, tornando-os igualmente indistintos: corpos humano-elétricos. *Chipados*. Virtualmente controlados.

Entre os temperos e pimentas das diversas filosofias hegelianas, kantianas, fenomenológicas e existencialistas, a imagem do sujeito pensante, racional e reflexivo, foi considerada a origem e o centro do pensamento e da ação, nas principais teorias sociais e políticas ocidentais. Respiramos estas “verdades”. Até que surjam, outras. Caiam os muros da catedral. Este tal sujeito é, de fato, o fundamento da ideia moderna e liberal de democracia. É o mesmo ainda, que está no centro, da própria ideia moderna de educação. Então, é a própria singularidade e exclusividade do humano, que se dissolve, mistura e se dilui, líquida de sentidos. Primários são os fluxos e as intensidades, relativamente aos quais os indivíduos e o (a) s sujeito (a) s são secundário (a) s, subsidiário (a) s.

Reproduzimos o que nos é induzido, como desejo pessoal. Integram-se, pois, à corrente. Livres, se plugam reféns por opção. Ligam-se a um dispositivo. Motivo qualquer. Contato. Carência. Qualquer ligação. Seja na tomada ou bateria. Ou máquina qualquer. Pode ser de café. Ou inteligência artificial no *home desk*. Luzes da cidade. Tornar-se um: *devir-ciborgue*. Sentido de urbanidade. Eletrifique-se. Conecte-se. Virtualize-se. Vá na onda. Use a tomada. Vibre digital. Pura eletricidade. E a invisibilidade? E os excluídos? O virtual repõe o presencial? Seria o início da tele transmissão, onipresente na intercomunicação? Muitas incógnitas. Genuínas dúvidas. E no pós-vírus e pós- clausura pandêmica, onde vamos? Aqui estamos. Ainda no meio do caminho.

## TRAVESSIA: A BUSCA DO HOMEM HUMANO NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA

Data de aceite: 02/05/2022

### Wcleverson Batista Silva

Professor do Centro Universitário do Vale do Araguaia – UNIVAR e Mestre em Letras/Literatura pela Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul – UEMS

### 1 | INTRODUÇÃO

Nos dias de hoje, retomar *Grande sertão: veredas* em empreitas de crítica literária/acadêmica vem sempre acompanhado da incômoda pergunta: mas o que ainda se tem a dizer sobre o romance de João Guimarães Rosa, obra canônica de valor inconteste, já tão escrutinada? No entanto, a pergunta, em si mesma, revela uma perspectiva ideológica de cariz positivista que compreende o objeto estético/literário como algo a ser dissecado pelo pesquisador/crítico, de forma a esgotar suas possibilidades de sentido por meio de uma hermenêutica perspicaz.

Em outra direção, gostaria de retomar a tese de Ítalo Calvino (1993), quando sentencia: “um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer”. Nesse sentido, se entendemos ser GSV um clássico contemporâneo (publicado originalmente em 1956), poderíamos modificar a questão inicial, à luz do enunciado de Calvino e da Filosofia

da História, indagando: quais aspectos sociais, históricos e culturais postos hoje podem ser iluminados pela releitura do romance de Guimarães Rosa? Na mesma direção, em que medida o *subtexto histórico* registrado no romance pode nos ajudar na compreensão do tempo em que vivemos, na medida em que não podemos viver alheios ao que a história nos legou?

Convém perguntar nesse sentido como o nosso próprio tempo, o século XXI, pode ser confrontado por uma representação romanesca do tempo e da memória ainda ancorada em uma narrativa épica, amalgamada ao lirismo da prosa rosiana. Os traços épicos de GSV deflagram um mundo em guerra, uma *Iliada* sertaneja, mas ainda assim mundo compartilhado, no qual a experiência, por mais misteriosa e opaca que seja, ainda remete a alguma possibilidade de aprendizado, sabedoria. Ora, esta percepção de mundo já não é mais a nossa. Nós, os que já não podemos intercambiar experiências dentro de processos comunitários reais, os habitantes dos desertos neônicos da urbe e das miragens do ciberespaço, os que nutrem lembranças publicitárias não vividas, os quase-autômatos que não têm nada significativo para *co-memorar*.

O rememorar, pela escritura literária, nos denuncia, tira nossas máscaras. Em um dos trechos mais citados da obra, Riobaldo diz: “estou contando não é uma vida de sertanejo,

seja se for jagunço, mas a matéria vertente. Queria entender do medo e da coragem, e da gã que empurra a gente para fazer tantos atos, dar corpo ao suceder (GSV. 1988, p. 23)”. Há obviamente, em Rosa, uma inquirição em torno de arquétipos e mitos que definem a ação humana desde tempos “imemorais”. Mas compreendo que a “matéria vertente” é justamente aquilo que está posto nos olhos de quem lê e relê a obra-prima rosiana, *re-cordando-a*, trazendo-a mais uma vez ao coração. Apesar dos barbarismos de nosso tempo, seguimos esperando que GSV semeie grãos de horizonte e travessia nesta terra arrasada que a História nos legou.

O modo conforme Rosa descreve o espaço torna constante a veracidade da obra; o próprio sertão é supostamente o espaço geográfico da narrativa. Mas este sertão não se limita aos liames geográficos, é acima de tudo um Sertão Metafísico; onde o homem tem suas inquietações, suas dúvidas existências, seus anseios e desilusões, refletindo sobre o próprio sentido de sua existência e seu lugar no mundo.

Adentraremos no campo da narrativa em busca de entendimento e construção da “travessia” em um espaço temporal de Riobaldo, em *GSV*. A travessia é a existência que se temporaliza e por meio da qual se revelam, em cada volta do tempo, maiores questões e maiores problemas, sempre que pensada através das veredas poéticas da narrativa.

Ao longo da travessia, nos depararemos com os maiores enigmas de Grande Sertão: Veredas: a ambiguidade, o paradoxo, o deslizamento constante de sentido que promove o ciclo máximo do homem que é mulher. Em toda narrativa há um mundo em que as coisas são de um lado e não do outro, o lado do bem e o lado do mal. A ambiguidade maior é o caso de Diadorim. Diadorim contribuiu de forma decisiva para a constituição da identidade do narrador-protagonista e, muito embora fosse mulher, serviu de referência masculina para Riobaldo. Diadorim, disfarçada de guerreiro (homem), se apaixona por um homem (Riobaldo) e fica aborrecida por se apaixonar. Diadorim passa para os dois lados, o esquerdo e o direito.

Para facilitar a compreensão e maior entendimento deste ensaio, o terceiro capítulo divide-se em duas partes. Neste primeiro momento, é colocado em analogia a relação entre literatura e filosofia, trazendo justamente o leitor para dentro da problemática da obra e das discussões acerca do real e do imaginário construído a partir da arte e da poesia.

É essa junção do “pitoresco com o erudito”, e dos demais recursos estilísticos, que coloca a obra de Guimarães Rosa em um nível mais elevado da literatura mundial. Sob esse viés literário e filosófico é que o leitor poderá se embebedar das aventuras existenciais e construir sua travessia.

## **2 | A AMBIGUIDADE COMO FORMA DE CO-EXISTIR EM GRANDE SERTÃO: VEREDAS**

Ao falarmos de *Grande sertão: veredas*, estamos falando de um homem do sertão

contando sua história para alguém da cidade, que anota essas lembranças. Esse alguém pode ser até mesmo o alter-ego do próprio autor, mas também pode ser um analista anotando uma espécie de longa seção de análise, em que esse jagunço tenta entender algumas cenas impressionantes de sua vida, como, por exemplo, sua entrada no mundo da jagunçagem. E a vida desse jagunço é contada desde o começo, quando era criança às margens rios de - janeiro e São Francisco até o momento crucial da narrativa com a batalha no Paredão.

Riobaldo tem na sua pré-adolescência um encontro fundamental com aquele que se tornará seu amor proibido (platônico): o amigo Reinaldo - Diadorim. Ele faz desse amigo uma espécie de matriz de toda obra. Quando ambos vão fazer a travessia de canoa do de - Janeiro e entrar no rio São Francisco, essa cena inicial, onde esses dois meninos estão ali nas águas de um rio de águas claras de águas mansas, o rio da juventude, da infância entrando no mundo da guerra, que são as águas turvas do rio São Francisco, marca profundamente toda narrativa de *Grande Sertão: Veredas*, toda questão existencial e temporal apresentada no romance.

Riobaldo sendo personagem-narrador, símbolo da memória da sua própria história e do mundo que lhe circunda, faz por constatar sua construção de vida dentro do sertão, transmitindo, assim, a realidade de seu ser-no-mundo. A narrativa já prenuncia todo o romance de guerra e amor que é o *Grande Sertão: veredas*. Questões como: se planejamos a existência ou não e se temos o poder sobre a nossa história, que nos faz desviar de nossos caminhos. Deste modo, o *Grande Sertão: veredas* é uma obra extraordinária, porque ela tem um plano psicológico, forte, da subjetividade dessas personagens, pois apresenta o ser humano vivendo no sertão, vivendo a guerra, mas, ao mesmo tempo, fazendo reflexões filosóficas, poéticas e líricas.

Situações e cenas que nos levam a questionar: é um jagunço poeta? É um jagunço que confronta a sua vida, o seu destino, seus enigmas? A própria linguagem é o sertão; é o sertão das palavras; é o sertão da vida; é o sertão dos sentimentos, dos afetos. Este sertão, apresentado por Guimarães Rosa, é um sertão físico, metafísico e também linguístico. Sertão do vocabulário das palavras, do significante, da ambiguidade. “A gente escuta o barulho da guerra, a gente escuta o barulho das paixões.” (ROSA, 1965). O sertão que vem de Guimarães Rosa não se restringe aos liames geográficos brasileiros, ainda que dele extraia sua matéria prima. O Sertão aparece como uma forma de aprendizado sobre a vida, sobre a existência, não apenas do sertanejo, mas do homem. O sertão é o mundo (BRAIT, 1990).

Por outro lado, nos lembra Garbuglio (1972), o sertão pode ser visto, também, como unidade de conhecimento intraduzível aos olhos estranhos, como parte diferenciada do Cosmo, a manter sua peculiaridade e individualidade, estranhas ao homem de forma. O Sertão é um mundo, no qual os signos linguísticos que traduzem Riobaldo (Rosa) são portadores de cargas relacionáveis apenas dentro do código dos iniciados no mundo-

sertão. Talvez a grande proposta e desafio do romance sejam das mais radicais, que é entender como se narra uma vida que se faz exatamente no momento em que ela está sendo narrada. Ela começa a existir para esse sujeito quando ele começa a encaixar palavras, encontrar nomes para o que faz o sujeito se constituir e, assim, faz o sujeito existir. Sem linguagem não somos nada. Nós somos seres de linguagens. Não existiremos fora da linguagem.

Segundo Beth Brait (1990), é esta mesma linguagem a matéria de todos os textos rosianos, ainda que calcada em aspecto do falar sertanejo, mistura-se à pesquisa erudita, ao arcaísmo, à sintática, à semântica do português, conferindo ao romance de Rosa uma dimensão encantadora que não é encontrada em nenhuma outra produção literária. Guimarães Rosa é um inventário da língua portuguesa, fez da literatura, da ficção, uma prosa poética.

Falar de *Grande Sertão: Veredas* é falar das questões que norteiam a existência humana e, até mesmo, o papel do homem na sociedade pós-moderna. *GSV* é sem sombra de dúvida, uma obra atual aos dias de hoje, enquadrando-se em diversas referências das reflexões sociais. O próprio título do romance já é, por si só, impressionante; nele é manifestado o árido, o seco e as veredas que são os pequenos riachos. A palavra veredas possui um duplo sentido, é também o lugar onde habita a “sucuri” e nas veredas você pode afundar.

Temos, já de imediato, um título que dá a ideia da duplicidade, da ambiguidade, onde tudo parece ser o que não é; a ambiguidade que permeia o cenário, as ações e as relações do protagonista, cujo eixo principal se revela no jogo de “Dês”: Diadorim, Deus e o diabo no qual Riobaldo se vê lançado ao realizar a sua existência de sertanejo. (CAMPOS, 1991).

Diadorim é a um só tempo homem/mulher, bem/mal, caminho/desvio, mostrando-se como o horizonte que norteia os passos de Riobaldo na sua vida de jagunço; Deus é a força que impele Riobaldo em busca do bem e que assume a forma de uma vingança contra Hermógenes, o assassino de Joca Ramiro; busca (do bem) que confina com o mal porque Riobaldo, para tornar-se apto para liderar os jagunços nessa vingança, deverá tornar-se um pactário num confronto com o Diabo - confronto que nunca se confirma ou se desmente ao longo da narrativa. (RIBEIRO, 2010. p. 1-2).

Partindo dessa ideia, Antônio Cândido (1964), nos lembra que o sertão é o lugar onde a vontade do homem se faz mais forte do que o poder do lugar. Mas o que dá uma dimensão metafísica, em *Grande Sertão: Veredas*, é a vontade do homem é mais forte do que o poder do lugar e, no fim, o homem sente que ele foi um brinquedo. Há um destino obscuro, misterioso, que o tempo todo dirigiu as coisas. Nesse caso, a ambiguidade tem forte presença e é justamente o que o torna belo e um romance muito fluido, isto é, as coisas são e não, são para lado negativo e para o lado positivo, de modo que Riobaldo transita, o tempo todo, para o lado positivo e negativo.

Em toda narrativa há um mundo em que as coisas são de um lado e não é do outro, o lado do bem e o lado do mal. A ambiguidade maior é o caso de Diadorim: um guerreiro que se apaixona por um homem (Riobaldo) e fica aborrecido por se apaixonar. Diadorim passa para os dois lados, o esquerdo e o direito. Mas o que culmina tudo isso, segundo Antônio Cândido, é a ideia de que todas as vezes que fazemos o mal, estamos, sem querer, fazendo o bem, essa é ambiguidade máxima.

O sertão de *Grande sertão: veredas*, não é Minas, mas o mundo. A ambiguidade expressa no romance de Rosário, revela-se de outras formas: as coisas são e não são simultaneamente. Há um lado negativo e um lado positivo, e Riobaldo oscila, o tempo todo, entre um e outro. Tudo isto está trançado de tal maneira, que há uma impossibilidade de definir o que é e o que não é. Se a esquerda é o lugar do mal e a direita do bem ou vice-versa. Coisas boas ocorrem à esquerda e coisas más à direita. Há a divisão teórica do mundo, mas tudo, imediatamente, se embaralha: Riobaldo é aclamado como libertário: o homem que acabou com a jagunçagem no sertão, mas o que ele é senão um jagunço? O duplo, o paradoxo e o “deslizamento de sentido” tem em Diadorim seu símbolo máximo. Rosa elabora o jagunço como uma forma de ser, vê nele um drama ontológico. Em seguida, vem o pacto e, a partir daí, o que é impossível se torna possível: a travessia do Liso do Sussuarão parecia lugar intransponível, mesmo assim, após o pacto, eles atravessam. O duplo está na estrutura do romance, no enredo, nos personagens, na concepção metafísica e nos comentários marginais do narrador (CANDIDO, 1964).

Nota-se que em Riobaldo, há duas humanidades que se comunicam e se entrelaçam: o homem real, o sertanejo e o homem fantástico, vidente, quase sobrenatural. Na batalha final do *Grande sertão: veredas*, a do Tamanduá-tão, ele vence sem sair do lugar. Fica montado no cavalo, guerreia sem se mexer. O poder da vontade e o poder mágico que adquiriu com o pacto tem a capacidade de desviar balas. O pacto é, também, um elemento de ambiguidade: ele foi ou não foi realizado? No fundo, Riobaldo duvida do pacto:

[...] O que eu agora queria! Ah, acho que o que era meu, mas que desconhecido era, duvidável. Eu queria ser mais do que eu. [...] Sapateei, então me assustando de que bem gota de nada sucedia, e a hora em vão passava. Então ele não queria existir? [...] Lúcifer! Lúcifer... – ai eu bramei, desengolido. Não. Nada. [...] Ei, Lúcifer! Satanás, dos meus infernos! [...] Ele não existe, e não apareceu nem respondeu – que é um falso imaginado. Mas eu supri que ele tinha me ouvido (ROSA, 1965. p, 322-23).

Outras leituras ambíguas podem ser reveladas ao longo da narrativa: Zé Bebelo, vencido e capturado, que devia ser sacrificado, é liberto; Diadorim, que devia ser homem, é mulher. A ambiguidade aparece na própria obra. *Grande sertão: veredas*, afinal, era literatura regional ou universal, ou ambas? Guimarães Rosa escreveu o romance no qual o poeta está no jagunço, a mulher no homem e o diabo em Deus.

A forma maior de *Grande Sertão: Veredas* é a ambiguidade, o paradoxo, o deslizamento constante de sentido, onde o ciclo máximo se constitui no homem que é

mulher. O jagunço de *Grande Sertão: Veredas* é uma fórmula de ser homem, por isso existe em toda obra um drama ontológico. O drama do sentido do ser, do pessoal e do ser social. Na morte de Diadorim manifesta tanto a culminância de vida, quanto a culminância de morte, tal como justificado ao longo deste trabalho. O modo como essa morte se dá e o que lhe prossegue, ou seja, a luta à faca, corpo-a-corpo com o Hermógenes, assim como a descoberta de seu corpo de mulher, explicita sua natureza ambígua; – Di – não dual, mas dobrada; e intermediária, não média – Diá – entre o humano e o sagrado. No velado desvelado corpo de Diadorim se encontra algo do corpo humano e algo do corpo divino. Diadorim é tão estranho que vive para abordar a mortalidade e morre para abordar a imortalidade. Na morte, destitui Riobaldo de tudo que havia lhe dado (todo amor) para lhe doar o impossível (CANDIDO, 1964).

### 3 | NIETZSCHE E A CRISE DA ARTE MODERNA

A partir do século XVII, com o advento da modernidade, projeto estruturado na racionalidade humana e associado a uma classe histórica, a burguesia, fez com que a predominância racionalista fosse cada vez mais instrumental, produzindo profundos impactos na vida humana, em suas mais diversas áreas e dimensões. De modo que a sensibilidade do homem moderno ficasse marcada pela liquidez das relações e pela atmosfera da agitação e turbulência da dissolução e relativização das fronteiras, destruição das barreiras morais e dos compromissos pessoais.

Já na primeira metade do século XIX, as formas de vida geradas pela modernidade e pela tradição racionalista começam a sofrer suas primeiras oscilações.

A descrença no poder iluminador do conceito, na sua capacidade de expressão inteligível do ser e de apreensão do absoluto, começa a abalar a tradição racionalista a partir de fins do século XIX. Uma consciência trágica da existência retoma o tema da separação entre homem e mundo, assim como entre homem e homem, e considera a inutilidade das palavras para traduzir a incomensurabilidade do enigma do ser... O grande porta-voz dessa descrença, Nietzsche, no fim do século XIX, criticou implacavelmente a tradição racionalista e sua postulação do conceito como expressão inteligível do real (VIEGAS, 2009).

Nietzsche terá grande importância como desencadeador daquilo que se denominou de *crise da razão*, pois colocará em debate, na sua instigante obra, os conceitos de pensamento, essência, razão e verdade, tão caros à tradição racionalista ocidental. E o primeiro erro a ser evitado por Nietzsche é rotulá-lo como mais um filósofo, conforme nos chama a atenção Gérard Lebrun ao dizer que Nietzsche não é um sistema: é um instrumento de trabalho – insubstituível. Em vez de pensar *o que ele disse*, importa acima de tudo pensar *com ele*.

Em seu primeiro livro, o Nascimento da Tragédia, Nietzsche refuta o racionalismo iniciado por Sócrates ao afirmar:

Agora, porém a ciência, esporeada por sua vigorosa ilusão, corre, indetenível, até os seus limites, nos quais naufraga seu otimismo oculto na essência da lógica. Pois a periferia do círculo da ciência possui infinitos pontos e, enquanto não for possível prever de maneira nenhuma como se poderá alguma vez medir completamente o círculo, o homem nobre e dotado, ainda antes de chegar ao meio de sua existência tropeça, e de modo inevitável, em tais pontos fronteiros da periferia, onde fixa o olhar no inescurecido. Quando divisa aí, para seu susto, como, nesses limites, a lógica passa a girar em redor de si mesma e acaba por morder a própria cauda... assim devia ele [Sócrates] perguntar-se – que o não compreensível para mim não é também, desde logo, o incompreensível? Será que não existe um reino da sabedoria, do qual a lógica está proscrita? Será que a arte não é até um correlativo necessário e um complemento da ciência? (NIETZSCHE, 1992).

Nesse fragmento, o filósofo quer mostrar como a vontade de produzir um conhecimento verdadeiro da realidade através de conceitos, juízos e demonstrações esbarra, apesar dos esforços da tradição ocidental, nos próprios limites lógicos e frustra-se. E assim, tendo a grande ilusão de que seguindo a cadeia de causalidades poderia chegar até aos abismos mais profundos do ser, Nietzsche contrapõe ao homem teórico; o *artista*, o qual “a cada desvelamento da verdade, permanece sempre preso, com olhos extáticos, tão-somente ao que agora, após a revelação, permanece velado”. Este é, portanto, o portador de uma nova forma de conhecimento, o *conhecimento trágico*, “que, mesmo para ser apenas suportado, precisa da arte como meio de proteção e remédio”. A definição do trágico (moderno) passa, então, a ser uma questão essencial no pensamento moderno.

É na obra, “Humano, Demasiado Humano” que as críticas de Nietzsche se tornam ainda mais pesadas, dando a si mesmo início em um distanciamento em relação aos pensadores Richard Wagner e Schopenhauer. Na obra, o autor salienta que pensar é sempre uma questão de *interpretar*, é sempre “*falsificar*”, pois não há fatos eternos, assim como não há verdades absolutas. De modo que a coisa em si é digna de uma homérica gargalhada: ela *parecia* tanto, e mesmo tudo, e, propriamente, é *vazia*, ou seja, vazia de significação. Nesse contexto nietzschiano, o *ilógico* é necessário para o homem, pois ele perpassa e está constantemente implantado nas paixões, na linguagem, na religião e em tudo que dá valor à vida. Entretanto, a metafísica, como ciência voltada para a substância e para a liberdade da vontade, seria apenas uma ciência que trata dos erros fundamentais do homem – mas, no entanto, como se fossem verdades fundamentais.

#### 4 | O SERTÃO DE RIOBALDO: O JAGUNÇO E A BUSCA DO HOMEM HUMANO

No texto “O sertão e o mundo”, de Antônio Candido (1974), é possível observar que o “regionalismo” de Rosa não tem o caráter de mera recriação de um determinado ambiente geográfico, cultural e humano, com as suas especificidades, embora isso também esteja presente. Mas, sim, que:

[...] tudo se transformou em significado universal graças à invenção, que

subtraí o livro da matriz regional, para fazê-lo exprimir os grandes lugares comuns, sem os quais a arte não sobrevive: dor, júbilo, ódio, amor, morte, para cuja órbita nos arrasta a cada instante, mostrando que o pitoresco é acessório e, na verdade, o Sertão é o Mundo. (CANDIDO, 1974, p. 4).

O Sertão é o Mundo. Concordamos com ele, desde que se compreenda “Mundo” não somente como realidade fática, objetiva ou mera concretude material. Mundo, aqui, deve ser entendido no sentido que Heidegger lhe atribui: “a abertura do ser” (HEIDEGGER, 2005, p. 63), “Mundo é a clareira do ser.” (HEIDEGGER, 2005, p. 64). Nesse sentido, explicaremos esse significado um pouco mais adiante.

O fato do sertão, ser mais simbólico do que real se justifica na crença de que esse espaço (sertão) possui o poder de encaminhar e desencaminhar os homens, e é justamente por isso que “viver é muito perigoso”. Assim, Zé Bebelo, que inicialmente se apresenta como um “civilizador” do sertão e como aquele que irá pôr fim ao “jaguncismo”, acaba por cometer uma série de atrocidades e se torna, ele mesmo, um chefe-jagunço, “procurando, como os demais, afeiçoar o Mundo à pauta dos fortes.” (CANDIDO, 1974, p. 4). Com isso, o sertão faz o homem.

Mas, esses homens fortes e violentos, frutos do sertão, não são apenas salteadores, mas “guerreiros.” De forma que, segundo Candido, para além da história concreta da jagunçagem, “elabora-se um romance de cavalaria. Assim como o sertão tem um duplo registro, real e simbólico, também “há um homem fantástico a recobrir ou entremeiar o sertanejo real”. Isso, para o autor, explicaria uma série de coisas: “explicam-se as batalhas e duelos, os ritos e práticas, a dama inspiradora, Otacília, no seu retiro, e até o travestimento de Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins em guerreiro Reinaldo (nome cavaleiresco entre todos), filha que era dum paladino sem filhos [...]” (CANDIDO, 1974, p. 5).

Uma analogia com o romance de Cavalaria é dada pelo desenrolar da história do narrador, desde o seu nascimento, fruto de uma relação ilegítima (o que o aproxima de outros paladinos, como Roldão e Tristão), passando por uma série de provas de fogo, a partir das quais mostrará o seu valor, até a conquista da chefia após um rito de iniciação (o pacto com o diabo, nas Veredas Mortas):

Para vencer Hermógenes, que encarna o aspecto tenebroso da Cavalaria sertaneja (...), é necessário ao paladino penetrar e dominar o reino das forças turvas. O diabo surge, então, na consciência de Riobaldo, como dispensador de poderes que devem obter; e como encarnação das forças terríveis que cultiva e represa na alma, a fim de couraçá-la na dureza que permitirá realizar a tarefa em que malograram os outros chefes. (CANDIDO, 1974, p. 5).

Na leitura do crítico Antônio Candido, o pacto teria mais um caráter mágico dos ritos iniciatórios, provocando a mudança do ser iniciado. Se Riobaldo for pensado a partir da sua condição singular de homem, se encararmos a individualidade de Riobaldo, então o diabo passa a ter uma outra significação: a tentação e o mal e por esse motivo, surge a grande dúvida sobre a sua existência ou não. Ele, o demo, passaria, então, a representar as tensões

da alma e os mistérios do sertão. Por isso que a vida/travessia é tão perigosa, porque o tempo todo o demônio nos espreita em cada acidente da vida e em toda dificuldade que envolve o saber de como vivê-la. Nessa dinâmica é possível inferir, também, “[...] o esforço para abrir caminho, arriscando perder a alma, por vezes, mas conservando a integridade do ser como algo que se sente existir no próprio lance da cartada. A ação serve para confirmar o pensamento, para dar certeza da liberdade.” (CANDIDO, 1974, p. 6).

Deste modo, o jagunço – enquanto homem adequado à terra – não pode deixar de ser o que é, mas, sendo também livre, pode manipular o mal para atingir o bem possível (no sertão). Portanto, continua Antônio Candido, através do pacto, Riobaldo estaria sacrificando (em certa medida) o “eu” a favor do grupo, do “nós”, transcendendo o estado de jagunço-bandido. Por fim,

Renunciando aos altos poderes que o elevaram por um instante acima da própria estatura, o homem do Sertão se retira na memória e tenta laboriosamente construir a sabedoria sobre a experiência vivida, porfiando, num esforço comovedor, em descobrir a lógica das coisas. (...) Desliza, então, entre o real e o fantástico, misturados na prodigiosa invenção de Guimarães Rosa como lei da narrativa. E nós podemos ver que o real é ininteligível sem o fantástico, e que, ao mesmo tempo, este é caminho para o real. Nesta grande obra combinam-se o *mito* e o *logos*, o mundo da fabulação lendária e o da interpretação racional, que disputam a mente de Riobaldo, nutrem a sua introspecção tateante e extravasam sobre o Sertão. (CANDIDO, 1974, p. 6).

Outro crítico literário que também trata dessa questão é Eduardo Coutinho. No texto “Discursos, fronteiras e limites na obra de Guimarães Rosa”, Coutinho (2008) enfatiza o caráter – presente em GSV – de negação de toda e qualquer visão de uma realidade monolítica e estática:

Nesse universo, fluido, pantanoso, e marcado justamente pela coexistência de opostos em constante tensão, toda verdade única e excludente de algo é desautorizada pela própria necessidade de conviver com outras que muitas vezes a contradizem, e a dúvida se instala, fazendo da narrativa um grande laboratório, uma teia de reflexão. Há um tecer ininterrupto que perpassa cada instante do relato, pondo em xeque todo tipo de lógica alternativa, calcada em construções dicotômicas, e abrindo espaço para outras possibilidades, quicá para uma lógica que poderíamos designar de “aditiva” e que se representaria por um dos mais expressivos *leitmotifs* do romance mencionado [*Grande Sertão: Veredas*]: “Tudo é e não é.” (COUTINHO, 2008, p. 365).

O homem (em particular, o adulto comum) leva uma vida marcada pelo automatismo e pela falta de autonomia. Seu discurso é mera expressão do senso comum e o seu olhar delimitado pela prática tradicional. E seria exatamente isso que Rosa enfrenta através da sua criação poética:

Avesso a tudo aquilo que se apresenta como fixo e natural, cristalizado pelo hábito e instituído como verdade inquestionável, Rosa se empenha em sua obra em corroer essa visão, e o faz por meio de recursos os mais variados, que se estendem desde a revitalização da linguagem *stricto sensu* até

estratégias cuidadosamente elaboradas de desautomatização da estrutura narrativa. (COUTINHO, 2008, p. 365).

Partindo dessa premissa, Coutinho passa a examinar a obra a partir de dois pontos: a oscilação de Riobaldo entre uma ordem mítico-sacral (*mýthos*) e uma ordem lógico-racionalista (*logos*), e o papel dado ao acaso no desenrolar da trajetória de Riobaldo.

Riobaldo, por ter nascido e se criado no sertão, reflete, na sua fala, “a face mítica dos habitantes da região, que se estende desde meras superstições e premonições até a crença em aparições [...] destacando-se neste conjunto o temor ao diabo.” (COUTINHO, 2008, p. 368). Seria, portanto, essa consciência “mítico-sacral” que o levou (Riobaldo) às Veredas Mortas para se tornar pactário. Mas, mesmo após o pacto, Riobaldo nega, ou questiona, a existência do demo. Isso decorre do fato de que Riobaldo não é um sertanejo como os outros, pois ele recebeu uma educação formal, escolar, e – para o autor – essa formação o fará transitar pela ordem “lógico-racionalista”. Riobaldo, então, é um personagem-narrador que, ao longo da sua trajetória, oscilará entre esses dois mundos:

Desse modo, se de um lado o episódio pode interpretar-se em termos racionalistas como uma tomada de consciência do protagonista a respeito do mal existente nele mesmo e uma aceitação desse mal, marcando a sua evolução de uma perspectiva maniqueísta para uma visão múltipla da realidade, de outro, não exclui a possibilidade de uma interpretação mítica, a permanecer presente na consciência de Riobaldo através da desconfiança que irá atormentá-lo, desse modo em diante, de haver vendido a alma ao diabo. (COUTINHO, 2008, p. 372).

Mesmo o mito sendo um dos elementos fundamentais de toda a narrativa, em GSV, Coutinho afirma que ele não adquire, em momento algum, uma autonomia: “[o mito] é sempre tratado como produção da relação do homem com o mundo, produto da interpretação humana, e, conseqüentemente, como elemento da cultura representada no romance.” (COUTINHO, 2008, p. 373). Assim, *mýthos* e *logos* convivem ao longo de todo o romance, em uma relação contínua, incessante e insolúvel, afirma Coutinho.

Outra questão, retomada por Coutinho, é a importância do acaso ao longo da narrativa. Ao retomarmos alguns momentos da trajetória de Riobaldo, é possível entender como ele entra para a vida de jagunço, por mediação de Zé Bebelo, embora não fosse essa a sua intenção inicial; e, como, uma série de acasos posteriores, o conduzem, sempre a contragosto, no envolvimento, cada vez maior, da vida de jagunço a ponto de se tornar líder de seu bando:

Como Édipo, Riobaldo passa grande parte da vida tentando escapar de situações que não podia aceitar, a ponto de tornar-se, como ele mesmo declara, um “fugidor”, que fugira até da “precisão de fuga”, e mais tarde se dá conta, do mesmo modo que o rei grego, de que todas as suas tentativas haviam sido em vão e de que não passava de “um pobre menino do destino”, cuja missão se resumia em “dar cabo definitivo do Hermógenes, naquele dia, naquele lugar”. (COUTINHO, 2008, p. 375).

Entretanto, o acaso e o destino, presentes na narrativa de Riobaldo, não pressupõem uma intervenção direta dos deuses e do sobrenatural, podendo, assim, ser explicados a partir de uma perspectiva racional: no romance de Guimarães Rosa o destino não tem, como observa Benedito Nunes, a eficácia de uma força exterior e independente.

Assim, o jogo entre as duas ordens continua:

Da mesma maneira que o caráter mágico do destino nunca assoma de modo evidente na narrativa, não há nenhum momento em todo o texto em que o destino seja apresentado como mero produto de causa e efeito. Durante todo o relato que Riobaldo faz ao interlocutor, ele se limita a apresentar como estranhos os acontecimentos que assim se lhe afiguram, e expressa o desejo de conhecer as causas que os determinam, levantando diversas perguntas [...]. (COUTINHO, 2008, p. 376).

O acaso e o destino, não se apresentam, nem como uma força fatalista e sobrenatural (que poderíamos chamar de uma ordem mítica), nem como uma mera relação de causa e efeito (que poderíamos chamar de uma ordem naturalista-racionalista), e, a partir daí, fala-se da mistura entre real e irreal, dado e suposto, aparente e o oculto, que, por meio de um movimento de transcendência, permite a passagem do particular para o universal.

## 5 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Travessia do Sertão começa agora. Digo: o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da Travessia.

A ambiguidade rosiana se faz muito atual na sociedade contemporânea com a ideia platônica de que somos seres dual, isto é, temos tudo, mas ao mesmo tempo nos falta o objeto de desejo. Essa busca do homem humano é justamente a busca daquilo que ainda me faz falta, a procura da condição na mais pura perfeição humana. A concepção da eterna formação humana, é base primordial da minha existência, isto é, êxito antes da essência (a existência precede a essência).

Gostaria que os leitores deste estudo tivessem em conta esta perspectiva, de uma real Travessia, pois assim a rediscussão da temática existencial acena também, como em um espelho mágico, para as próprias ranhuras e deformações de nossa imagem. O rememorar, pela escritura literária, nos denuncia, tira nossas máscaras. Em um dos trechos mais citados da obra, Riobaldo diz: “estou contando não é uma vida de sertanejo, seja se for jagunço, mas a matéria vertente. Queria entender do medo e da coragem, e da gã que empurra a gente para fazer tantos atos, dar corpo ao suceder (GSV. 1988, p. 23)”.

Há obviamente, em Rosa, uma inquirição em torno de arquétipos e mitos que definem a ação humana desde tempos “imemoriais”. Mas compreendo que a “matéria vertente” é justamente aquilo que está posto nos olhos de quem lê e relê a obra-prima rosiana, *re-cordando-a*, trazendo-a mais uma vez ao coração. Apesar dos barbarismos de nosso tempo, seguimos esperando que Grande sertão: veredas semeie grãos de

horizonte e travessia nesta terra arrasada que a História nos legou.

## REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, N. **Dicionário de filosofia**. Tradução coordenada e revista por Alfredo Bosi. São Paulo: Mestre Jou, 1970.

ALBERNAZ, Ana Maria. **Vertência do viver no Grande Sertão: Veredas** – Rio de Janeiro, 2009.

ARISTÓTELES. **Poética**. Rio de Janeiro - RJ, Ediouro, 1993.

BOLLE, Willi. **Grande sertão.br**. São Paulo: Duas Cidades/34, 2004.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: Lembranças de Velhos**. 14. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007

\_\_\_\_\_, Ecleia. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. 7.ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.

BRAIT, Beth. **A Personagem**. São Paulo. Ática, 1985

\_\_\_\_\_. **Guimarães Rosa: seleção de textos, estudos biográfico, histórico e crítico**. São Paulo, Nova Cultura, 1990

CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos**. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CANDIDO, Antonio. **O Sertão e o Mundo**. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, Ano IX, n. 395, 23 de março de 1974

\_\_\_\_\_. **O Homem dos avessos**. In: CANDIDO, A. *Tese e antítese*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1964.

COUTINHO, Eduardo. **Discursos, fronteiras e limites na obra de Guimarães Rosa**. In: *A poética migrante de Guimarães Rosa*. Organização de Marli Fantini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CHAUÍ, M. **Convite à filosofia**. 8.ed. São Paulo: Ática, 1997.

DELEUZE, Gilles. **O Ato da Criação**. Publicado no caderno MAIS, da Folha de S. Paulo, 27.6.1999.

EAGLETON, Terry. **Marxismo e crítica literária**. Trad. Matheus Corrêa. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. 4. ed. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2001

FEITOSA, Charles. **Explicando a Filosofia com a Arte**. Rio de Janeiro-RJ. Ediouro Multimídia, 2009.

GADAMER, H.-G. Estética y hermenéutica. In: **Estética y hermenéutica**. Trad. A.G.Ramos. Madrid: Tecnos, 2006.

GALVÃO, W. N. **As formas do falso**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

\_\_\_\_\_. **As formas do falso**: um estudo sobre a ambiguidade no Grande sertão: veredas. São Paulo: Perspectiva, 1972. (Coleção Debates, 51).

\_\_\_\_\_. **Guimarães Rosa**. São Paulo-SP. Publifolha, 2000.

GARBUGLIO, José Carlos. **O mundo movente de Guimarães Rosa**. São Paulo, Ed. Ática, 1972.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo (Parte I)**. 15. ed. Trad. Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.

\_\_\_\_\_. **Carta sobre o humanismo**. 2. ed. Trad. Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Centauro, 2005.

KANT, Immanuel. **Observações sobre o Sentimento do Belo e do Sublime**. Campinas-SP. Papirus, 2000.

LACOSTE, Jean. **A Filosofia da Arte**. Trad. Álvaro Cabral. Zahar, Rio de Janeiro-RJ, 1986.

LEBRUN, Gérard. **Passeios ao léu**: ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1983.

LEOPOLDO e SILVA, Franklin. **Ética e Literatura em Sartre**. Ensaios introdutórios. São Paulo: UNESP, 2004.

MOEBUS, Marcelo N. Narciso. **Grande Sertão: Veredas – O sertão como desenvolvimento da Condição Humana**. (Dissertação de mestrado) – Universidade Estadual de Montes Claros, Montes Claros/MG. 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. **Obras incompletas**. 4. ed. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1987. (*Os Pensadores*).

\_\_\_\_\_. **O nascimento da tragédia**: ou helenismo e pessimismo. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

\_\_\_\_\_. **Introdução à tragédia de Sófocles**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

NUNES, Benedito. **Introdução à Filosofia da Arte**. Editora Ática, São Paulo – SP, 2003.

\_\_\_\_\_. **Hermenêutica e poesia**: o pensamento poético. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

\_\_\_\_\_. **Passagem para o poético**: filosofia e poesia em Heidegger. São Paulo: Ática, 1986.

\_\_\_\_\_. **A filosofia contemporânea:** trajetos iniciais. São Paulo: Editora Ática, 1991.

\_\_\_\_\_. **Heidegger e ser e tempo.** 3.ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2010.

\_\_\_\_\_. **A Rosa o que é de Rosa:** Literatura e Filosofia em Guimarães Rosa. Org. Victor Sales Pinheiro. Rio de Janeiro: Editora DIFEL, 2013.

PLATÃO. **A República.** São Paulo: Martin Claret, 2001.

REALE, Giovanni; ANTISERI, Dario. **História da filosofia: do romantismo até nossos dias.** São Paulo: Paulus, 1991

RIBEIRO, Glória Maria Ferreira. **Sobre a existência em Grande Sertão: Veredas.** Existência e Arte” - Revista Eletrônica do Grupo PET - Ciências Humanas, Estética e Artes da Universidade Federal de São João Del-Rei - Ano V - Número V – janeiro a dezembro de 2010.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988

\_\_\_\_\_, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas.** São Paulo: Círculo do Livro, 1965.

\_\_\_\_\_. **Sagarana.** 5.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1958.

ROSENFELD, K. H. **Grande sertão: veredas:** roteiro de leitura. São Paulo: Ática, 1992. (Série Princípios, 224).

SANTIAGO, Silviano. **Genealogia da Ferocidade:** Ensaio sobre Grande Sertão: Veredas, de Guimarães Rosa. Recife: CEPE. Editora, 2017.

SARTRE, Jean-Paul. **Que é literatura?** São Paulo: Ática, 1989.

SCHWARZ, R. **Grande sertão: estudos.** In: COUTINHO, E. de F. (Org.). **Guimarães Rosa.** 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p.378-389. (Coleção Fortuna Crítica, 6).

VIEGAS, Sônia. **A Vereda trágica do Grande sertão:** veredas. Escritos: filosofia viva. Organização de Marcelo P. Marques. Belo Horizonte: Tessitura, 2009.

# CAPÍTULO 6

## A MANIPULAÇÃO DA INDÚSTRIA CULTURAL SOBRE A CRIAÇÃO ARTÍSTICA EM “UM HOMEM CÉLEBRE”, DE MACHADO DE ASSIS

*Data de aceite:* 02/05/2022

*Data de submissão:* 03/03/2022

### **Francisco Rangel dos Santos Sá Lima**

Mestrando em Ciências da Linguagem pela UERN- Universidade do Estado do Rio Grande do Norte  
<http://lattes.cnpq.br/4815513502932967>

### **Cícero Nilton Moreira da Silva**

Doutor em Geografia pela Universidade Federal do Ceará  
<http://lattes.cnpq.br/3089186720597223>

### **Mirna Maria Félix de Lima Lessa**

Especialista em Arte-educação pela FTRD- Faculdade de Tecnologia Darcy Ribeiro  
<http://lattes.cnpq.br/2590133228328778>

### **Getuliana Sousa Colares**

Mestra em Educação pela UFC- Universidade Federal do Ceará  
<http://lattes.cnpq.br/9689245234065799>

### **Daniela Katêrine de Oliveira**

Mestranda em Ciências da Linguagem pela UERN- Universidade do Estado do Rio Grande do Norte  
<http://lattes.cnpq.br/6333810502589135>

### **Nayara Maranhã da Conceição Gurgel**

Mestranda em Ciências da Linguagem pela UERN- Universidade do Estado do Rio Grande do Norte  
<http://lattes.cnpq.br/7696327425853296>

### **Vivianne Caldas de Souza Dantas**

Mestranda em Ciências da Linguagem pela UERN- Universidade do Estado do Rio Grande do Norte  
<http://lattes.cnpq.br/7696327425853296>

**RESUMO:** Entendendo a literatura como meio de registro histórico e social, neste ensaio, pretendemos evidenciar aspectos da subordinação da produção artística às exigências comerciais, bem como suas consequências para a relação de subjetividade e exterioridade do artista no conto “Um homem célebre”, de Machado de Assis. O protagonista Pestana, compositor de polcas, possui uma vida dividida entre seu desejo de equiparar-se aos grandes gênios da música erudita e sua real condição criadora, influenciada por razões mercadológicas de uma indústria fonográfica que não enxerga a música como uma aglutinação de critérios estéticos intrinsecamente influenciados pela singularidade criadora do artista, mas supervaloriza a produção em série, em detrimento do reconhecimento da sua própria individualidade. Dessa forma, procedemos à discussão das consequências da produção em série e a repercussão dela na vida da personagem, conforme acenado anteriormente, a partir de estudos relacionados à teoria da indústria cultural, elaborada por Adorno e Horkheimer (1985), e de teóricos afins, debruçados sobre o texto objeto desse estudo, tais como Melo (2004), Sousa (2009), Sousa e Sampaio (2011). Não sendo possível abordar a indústria da cultura sem mencionar o sistema capitalista, nos valem também das discussões

sobre o Capitalismo Mundial Integrado, presentes em Guattari (1990).

**PALAVRAS-CHAVE:** Indústria Cultural; Pestana; Machado de Assis.

## THE CULTURAL INDUSTRY'S MANIPULATION ON ARTISTIC CREATION IN "A FAMOUS MAN", BY MACHADO DE ASSIS

**ABSTRACT:** By understanding literature as a means of historical and social recording, in this work, we intend to enhance aspects of subordination of artistic production to commercial demands, and also its consequences for the relationship of subjectivity and exteriority of the artist in the short story "A Famous Man" [original title: "Um Homem Célebre"], written by Machado de Assis. The protagonist Pestana, a polka composer, has a life divided between his wish to be equal to the great geniuses of classical music and his real creative condition, inspired by marketing reasons of a phonographic area that does not observe music as an agglutination of aesthetic criteria, intrinsically influenced by the artist's creative authenticity, but overvaluing series production, at the expense of the recognition of their own individuality. Thereby, we carry out to the discussion of the consequences of the series production and its repercussion in the character's life, as already mentioned, from studies connected to the theory of the cultural industry, developed by Adorno and Horkheimer (1985), and from similar theorists, elaborated on the text subject of this study, such as Melo (2004), Souza (2009), Souza and Sampaio (2011). Considering that it is not possible to approach the cultural industry without mentioning the capitalism system, we make use of the discussions on Integrated World Capitalism as well, found in Guattari (1990).

**KEYWORDS:** Cultural industry; Pestana; Machado de Assis.

### 1 | CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Machado de Assis é um dos mais renomados escritores da literatura brasileira. Seus textos revelam um caráter contemporâneo, pois remetem a situações e contextos ainda próximos de nossa época. Assim como nos romances como "Dom Casmurro", "Esaú e Jacó", "Ressurreição", entre outros que ressaltam capítulos dedicados à arte da música, são nos contos, também, que encontramos textos como "Um homem célebre", que suscitam a problemática da "descaracterização na música, a partir de fins lucrativos" (MELO, 2004, p.124). Neste conto, acompanhamos a trajetória de Pestana, compositor de polcas, um gênero musical dançante bastante comum no final do séc. XIX, e seus problemas perante a nova ordem mercadológica-cultural vigente.

Trata-se de uma inversão de valores artísticos, em que tudo está subordinado às necessidades do mercado, até a produção artística, desprovendo a música de certos critérios estéticos em favor da popularização. É escusado um trabalho duradouro para tal criação, visto que há todo um aparato financeiro em torno do artista, forçando-o a lançar músicas em série que agradem homoganeamente às massas, dispensando qualquer esforço maior de interpretação subjetiva, sendo a música destinada apenas à mera diversão. A respeito dos filmes, por exemplo, que não diferem tanto assim no que concerne à dominação econômica

aplicada sobre a música, afirmam Adorno e Horkheimer:

Eles são feitos de modo que a sua apreensão adequada exige, por um lado, rapidez de percepção, capacidade de observação e competência específica, e por outro é feita de modo a vetar, de fato, a atividade mental do espectador se ele não quiser perder os fatos que rapidamente se desenvolvem à sua frente (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.16).

A partir do século XIX, vivenciamos um crescente processo de industrialização mundial e o Brasil já estava se adequando às novas realidades. A arte, que antes era concebida como uma ligação entre o homem e o divino, passa a distanciar-se cada vez mais dessa característica, tendo cada produto artístico vinculado a fins lucrativos. Esses lucros só são atingidos conforme a popularidade que ganham seus produtos. Eis a grande pressão da indústria fonográfica: a massificação. As novas condições sociais e econômicas desfizeram-se dos critérios universais caracterizadores da arte, e assim firmaram a imposição da uniformidade aos consumidores.

A igreja católica institui no Brasil por muito tempo a sua influência sobre a música, sendo “a base da música erudita brasileira, em razão principalmente, dos resquícios de país colonizado que o Brasil possui” (MELO, 2004, p.129). Sendo assim, não se é de admirar que a Europa, centro exportador mundial da arte, tivera o papel fundamental de refletir suas tendências artísticas no Brasil. Mas a hegemonia da música sacra perde exclusividade no Primeiro Império, passando a dar vez também à música clássica, que ganha grande notoriedade no Segundo Império. A música clássica, nos primórdios da República, assume papel importante para a campanha abolicionista e republicana, sendo estagnada no fim do seu primeiro centenário.

Entrementes, surge, nas festas de adro das igrejas, a música de barbeiro, uma primeira tentativa de nacionalização da música brasileira, opondo-se “aos músicos das bandas das fazendas, com preocupação orquestral e geralmente dirigidos por professores europeus” (MELO, 2004, p.131). Vale ressaltar que esse tipo de música, originado das classes menos favorecidas, veio com o intuito de distanciar-se dos modelos vigentes da época. Devido à forte procura pela música de “porta de igreja”, essa modalidade extingue-se, pois surgem “bandas de músicas mais bem organizadas” (MELO, 2004, p. 131), favorecendo o aparecimento de outras manifestações populares, como os frevos, as marchas, etc.

Essas contraposições entre estilos mais organizados e outros mais espontâneos se deram por consequência de já nessa época estarem distintas classes estratificadas. Aliás, só se pode falar em música popular mediante a existência de outra, a pertencente às classes dominantes.

Em seguida, teremos a importância das bandas militares para a inclusão de outros estilos de músicas, vindos da Europa, tais como as valsas e as polcas, que muito divertiam a burguesia da época, ansiosa por marcar presença em bailes, salões e cerimônias,

ilustrando sua inclusão à moda europeia. Segundo Melo,

Não devemos esquecer que esse processo de aceleração e expansão da base industrial-cultural do produto musical alterou, em boa parte da música, os critérios de sua criação. Saímos do enaltecimento da qualidade artística do produto para suas qualidades comerciais. Isto queria dizer que, embora enquanto criação artística devesse reger-se por padrões estéticos, a música popular passou a reger-se pelas leis do mercado (MELO, 2004, p.134).

Machado de Assis presenciou esse processo de depreciação da arte por uma sociedade faminta em consumir o que é passageiro, em detrimento de uma arte engajada por critérios estéticos bem elaborados. Ora, uma vez passageiras e substituíveis, percebe-se que há um curto processo de criação, haja vista o consumo enlouquecido pelo que chamavam de novo, fato este propiciado por uma condição de alienação. Refletindo sobre essa temática degradante da música, Machado escreve o conto “Um homem célebre”, que aponta um certo prenúncio do que mais tarde levaria o nome de indústria cultural, por Theodor Adorno e Max Horkheimer.

## 2 | PESTANA: DA SINGULARIDADE ARTÍSTICA À ANULAÇÃO DOS SEUS IDEIAS

Em “Um homem célebre”, acompanhamos a vida de um compositor de grandes sonhos: ele queria ser um clássico, compor músicas que detivessem o mesmo brilho e frisson presente nas de Mozart, Beethoven, Gluck, Bach, Cimarosa, Schumann, seus ícones. Mas de nada adiantava, Pestana tentava em vão. Havia a figura de um editor que o pressionava a produzir suas polcas, que eram as músicas escutadas na época. No piano, tocava a música clássica com destreza, entusiasmo, pois correspondiam às aspirações da sua alma de grande artista.

No início do conto, num sarau íntimo oferecido pela Viúva Camargo, em comemoração ao seu aniversário, ela pede a Pestana que toque uma quadrilha, o qual “gentilmente” atende ao seu pedido. Mas agora a viúva faz um segundo pedido, que lhe incomoda:

Pestana fez uma careta, mas dissimulou depressa, inclinou-se calado, sem gentileza, e foi para o piano, sem entusiasmo. Ouvidos os primeiros compassos, derramou-se pela sala uma alegria nova, os cavalheiros correram às damas, e os pares entraram a saracotear a polca da moda. Da moda, tinha sido publicada vinte dias antes, e já não havia recanto da cidade, em que não fosse conhecida (ASSIS, 2003, p.18).

Ele fez careta, mas disfarçou, consentiu e atendeu ao pedido. Havia um Pestana que se entristecia com a banalização da música e odiava suas composições. Mas não era este o Pestana que deveria ter voz naquela sociedade. Deveria ficar calado, reprimido, cultuando seus clássicos no seu santuário secreto, pois essas aspirações não correspondiam aos gostos estabelecidos como aceitáveis. Havia, ao mesmo tempo, dois sujeitos: um sensível à arte, amante dos clássicos e das refinadas músicas; outro, um sujeito obediente às

necessidades da indústria fonográfica.

De um lado, tínhamos um homem que reivindicava sua singularidade; de outro, um profissional que respondia a critérios rigorosos em sua labuta: músicas para a população, agradáveis aos ouvidos de todos. Para melhor compreendermos essa dualidade entre o mundo interior de Pestana e o meio, tomaremos como exemplos os conceitos de macrocosmo e microcosmo, elaborados por T. Adorno e M. Horkheimer, expostos em Melo (2004):

A totalidade – representada pelo macrocosmo- significa o meio no qual estamos inseridos. É o conjunto de nossos hábitos, costumes, cultura... ela é difundida como sendo o universal. Acredita-se que esse macrocosmo expressa um sistema total e verdadeiro, ou seja, todos aqueles que pertencem ao meio assim o estão porque possuem características naturais comuns. Entretanto, essa totalidade não é representada pelo total, pois nela não estão contidas as partes constitutivas. Ou seja, o que pensamos ser um ambiente criado naturalmente pelo homem, na verdade não é. Algumas partes - representadas pelo microcosmo - estão ausentes do total. Estão ausentes por não se inserirem no que um sistema econômico sólido e poderoso dita como o moralmente aceitável (ADORNO e HORKHEIMER, 1985 *apud* MELO, 2004, p.144-145).

Isso significa que se vive num mundo onde a liberdade individual é anulada, esmagada. Faz parte do sistema capitalista no qual Pestana se inclui essa padronização das individualidades, o aplainamento dos gostos. Uma voz dissonante significa uma barreira à massificação (GUATTARI, 1990). Existem valores universais compreendidos no macrocosmo, do qual o indivíduo faz parte. Faz-se necessário neutralizar os ideais mais íntimos em nome deste todo, que detém regras rígidas e uniformes para assim equilibrar as individualidades humanas, uma vez que elas não interessam ao sistema dominante.

Na era da indústria cultural, eleva-se o que é comum a todos, o semelhante, em detrimento do que venha a ser novo ou imprevisível. Ou, ainda, segundo GUATTARI (1990, p. 51): “[...] O que condena o sistema de valorização capitalístico é seu caráter de equivalente geral, que aplaina todos os outros modos de valorização, os quais ficam assim alienados à sua hegemonia”.

Neste caso, seria então o meio falso por não representar de fato o total? Adorno e Horkheimer (1985) argumentam que também os indivíduos não são o que aparentam. Ora, sabemos que a todo o momento devemos nos comportar na vida cotidiana conforme modos de agir que não necessariamente nos correspondem, para estarmos de acordo com regras e sistemas de valores simbólicos regidos por entidades superiores.

A consequência dessa dominação implica padronizar as necessidades da sociedade. Milhões de pessoas são consumidoras da indústria, impossível seria oferecer para cada uma delas um produto distinto, em consonância com seu gosto individual. Então, notamos que a indústria cultural revela unicamente os interesses do macrocosmo. As obras de arte assumem importante papel para a disseminação dessa dominação, uma vez que são

apreciadas pelas massas, mas, ao mesmo tempo, servem não para elevar a contemplação estética, a subjetividade interpretativa, mas para emoldurar um gosto uniforme e previsível, desprovido de estranhamento. Afinal,

A vida não deve mais, tendencialmente, poder se distinguir do filme sonoro. Superando de longe o teatro ilusionista, o filme não deixa à fantasia e ao pensamento dos espectadores qualquer dimensão na qual possam - sempre no âmbito da obra cinematográfica, mas desvinculados de seus dados puros - se mover e se ampliar por conta própria sem que perca o fio (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p.16).

O objetivo deste prolongamento da vida tal como ela é nos filmes sugere que se desenrola um processo de alienação do indivíduo, ao ponto de ele chegar a confundir sua vida com aquele produto artístico imposto, justamente por não haver separação entre ambos. Quanto mais objetivo for o produto artístico, mais será aclamado, porque a ausência de esforço subjetivo para enxergar os primores estéticos é a regra, já impregnada e estabilizada na mentalidade do sujeito.

É compreensível que ninguém poderia deter-se na contemplação musical de Pestana. Nada havia de diferente da vida dos seus fãs. Todos entendiam as polcas perfeitamente, caso contrário, não passariam pelo crivo do editor. Essa exclusão do trato estilístico da obra em nome da popularidade é manifestada em um dos diálogos de Pestana com seu editor. Vejamos:

Veio a questão do título. Pestana, quando compôs a primeira polca, em 1871 quis dar-lhe um título poético, escolheu este: *Pingos de Sol*. O editor abanou a cabeça, e disse-lhe que os títulos deviam ser já de si, destinados à popularidade, ou por alusão a algum sucesso do dia, - ou pela graça das palavras; indicou-lhe dois: *A lei de 28 de Setembro*, ou *Candongas não Fazem Festa*. - Mas que quer dizer *Candongas* não fazem Festa? Perguntou o autor. - Não quer dizer nada, mas populariza-se logo. (ASSIS,2003, p.21-22).

A liberdade de escolha de Pestana em escolher um título que melhor lhe parecer conveniente é limitada. Ele deverá aceitar um título que não esteja em dissonância com o que é comum, que caia no gosto popular. A indicação de dois títulos pelo editor mostra que qualquer outro título seria válido, considerando que também as músicas não carregavam nada de novo, podendo ser chamadas de qualquer coisa que faça alusão a uma data ou a uma anedota.

Segundo Sampaio e Sousa,

[...] o processo de composição parece-lhe enranhado no cérebro, e seria ingênuo limitar este fato a um dom inerente ao artista. Além de conhecedor de música, Pestana também é objeto de uma ideologia que conduz massas, a mesma na qual estão imersos os consumidores desse tipo de arte (SAMPAIO; SOUSA,2011, p.163).

Esse imediatismo proporcionado por títulos que diminuem a apreensão lírica, sem requinte de construção algum, evidencia o quanto estava a música se distanciando dos

ideais estéticos clássicos, cultuados, em silêncio, por nosso compositor.

Como poderia Pestana atribuir um nome tão poético tal qual “Pingos de Sol” à sua composição, visto que o editor privilegia a efemeridade, o passageiro? O singular e o novo são banidos: “por todos os lados impõem-se espécies de invólucros neurolépticos para evitar precisamente qualquer singularidade intrusiva” (GUATARRI, 1990, p. 54). Ganha-se mais dinheiro com produções que são esquecidas para que outras venham e, assim, sucessivamente. Pestana não domina sua produção, todas as maneiras de expressar suas aptidões intrínsecas a sua essência são evitadas. Ele não é dono desse sistema de “reprodução da cultura”, podendo ser facilmente substituído por qualquer outro (MELO, 2004, p.155).

Pestana era aclamado pela população como um homem célebre, todos o consideravam um notável artista. O estilo de música o qual produzia era caracterizado por uma rápida adesão do público:

Da moda, tinha sido publicada vinte dias antes, e já não havia recanto da cidade, em que não fosse conhecida (...) Já perto de casa viu vir dois homens; um deles, passando rentezinho com o Pestana, começou a assobiar a mesma polca, rijamente, com brio, e outro pegou a tempo na música, e aí foram os dois abaixo, ruidosos e alegres, enquanto que o autor da peça desesperado, corria a meter-se em casa (ASSIS, 2003, p. 19-19).

Parece que as produções de Pestana o perseguem, como se adquirissem forma humana, aterrorizando-o. Não seria por isso a sua fuga? Uma tentativa de esquivar-se dessa hipocrisia? Afinal, de nada interessava os anseios de nosso artista, pelo contrário, buscavam nele um homem exuberante e talentoso. Tudo o que o seu interior desmentia ser, pois as polcas lhe eram odiosas.

Essa sociedade que o elevou à condição de célebre, em seus bailes, festas e saraus, estava satisfeita por ter à sua mesa um homem brilhante. Por isso, enchiam-no de glórias e elogios. O narrador nos diz que, no sarau particular oferecido por Viúva Camargo, ela e a Sinhazinha Mota não pouparam-no de “finezas, tais e tantas, que a mais modesta vaidade se contentaria de as ouvir; ele recebeu-as cada vez mais enfadado, até que alegando dor de cabeça, pediu licença para sair” (ASSIS, 2003, p.19). Para esta senhorita, talvez Pestana fosse um Deus, tal como a grandiosidade que ela absorvia das suas composições, devido à sua forte alienação em associar tais atributos ao que não apenas era consumida pelas pessoas, mas que as consumia: a indústria da cultura.

Nosso protagonista, em algum momento, se enfureceu contra essa manipulação que cerceava sua autonomia criadora, mandando as polcas para o inferno. Mas, notemos, ele só poderia dizer isso “de madrugada, ao deitar-se” (ASSIS, 2003, p. 22), longe de alguém que testemunhasse essa afronta à indústria cultural. Além disso, as polcas não obedeciam, não desciam aos infernos. Teimosas, preferiram assustá-lo na terra: “Vinham à casa do Pestana, à própria sala dos retratos, irrompiam tão prontas que ele não tinha mais

que o tempo de as compor, imprimi-las depois gostá-las algum dia aborrecê-las e tornar às velhas fontes, donde não lhe manava nada” (ASSIS, 2003, p. 22).

O objeto produzido, a polca, assume as características do pianista. Em outras palavras, como se ele tivesse se tornado objetificado, neutralizando sua própria identidade e capacidade criadora em um processo definido pelos teóricos da indústria cultural como anulação. Anulação, porque o homem com sentimentos é mortificado e ignorado, e vigora o homem brilhante, endeusado.

Esse fetichismo confere valores às pessoas de acordo com o que elas têm, ou seja: seu status social e seus bens. No caso de Pestana, suas composições. Cabe ressaltar que é a partir dos estudiosos de Frankfurt, principalmente com Adorno e Horkheimer, na década de 1940, que essa relação é estendida, também, à cultura, especialmente para os produtos simbólicos. Mais uma vez, é notável a percepção machadiana em representar, na literatura, esse sistema, no final do século XIX.

As pessoas endeusavam Pestana porque obedecia à risca os sistemas de valores convenientemente tidos como corretos. O “Capitalismo Mundial Integrado” possui valores homogeneizadores, tidos como fortes e seguros. É completamente banido algo que venha a causar um choque ou mudar o gosto das massas:

[...] A subjetividade capitalística, tal como é engendrada por operadores de qualquer natureza ou tamanho, está manufaturada de modo a presumir a existência contra toda intrusão de acontecimentos suscetíveis de atrapalhar e perturbar a opinião (GUATTI, 1990, p. 34).

Esses “acontecimentos” despertariam uma ameaça. Afinal, “o que é diferente passa a ser um risco para a perpetuação do sistema, pois o público pode não gostar” (MELO, 2004, p. 164).

Por ter perdido as forças, que já não queriam “ir contra a corrente”, contra a uniformização midiática,

a fama do Pestana dera-lhe definitivamente o primeiro lugar entre os compositores de polcas; mas o primeiro lugar da aldeia não contentava a este César. Que continuava a preferir-lhe, não o segundo, mas centésimo em Roma (ASSIS, 2003, p.25-26).

Ou, ainda, há um segundo motivo, ele na verdade decidiu “ser o falso Pestana, o pianista ganha a celebridade como prêmio” (MELO, 2004, p.171). Fortes eram os fatores que obrigavam Pestana a sepultar não somente a esposa, mas também os planos de uma carreira clássica, “vendera a casa para saldar dívidas, e as necessidades iam comendo o resto, que era assaz, escasso” (ASSIS, 2003, p.24). Precisava de dinheiro para se manter, era um homem em um sistema capitalista.

As noites recolhidas em seu santuário particular da sala dos fundos é o momento de conexão de Pestana com sua solidão. Não estava completo, estava dissociado e ao mesmo tempo próximo dos artistas dos retratos. Como poderia ser um grande artista desprovido

de grandes e eternas obras, ou melhor, barrado até mesmo antes de fantasiá-las? Pestana não tinha o direito de dar-se ao luxo da excentricidade, deveria agradar àquela classe média que o sustentava e, com careta ou sem careta, gostando ou não gostando, deveria tocar nos bailes e festas as polcas que odiava. Pestana, então, divide-se em dois: o que corresponde à sua essência (o verdadeiro) e o que corresponde às necessidades da indústria fonográfica (o falso Pestana).

O verdadeiro Pestana existe quando ele odeia sua arte vendida e os seus consumidores e ama seus “santos”. Também é o verdadeiro Pestana quando tenta se esconder, lutar, rebelar-se. O outro era o maquinizado, o técnico, o opaco, quando tocava músicas “sem exasperação, sem pedir nada ao céu, sem interrogar os olhos de Mozart. Nenhum tédio. Vida, graça, novidade, escorriam-lhe da alma como de uma fonte perene (ASSIS, 2003, p. 21). Dessa divindade nosso homem célebre se distanciava.

Há um descompasso: o herói em questão vive numa incompatibilidade entre seu mundo interior e o mundo coletivo. Por isso, enclausura-se, contempla os retratos dos seus ídolos. Não admite viver esta realidade, mas está preso e rende-se a ela. O herói problemático moderno sofre por não ter mais o amparo dos deuses. Está por si só, sua sobrevivência depende unicamente dele, sem poder recorrer a quaisquer intermédios (cf. GOUVEIA, 2011). Pestana sofre com sua condição, mas não procura entender as razões dela, o invólucro econômico-cultural no qual estava inserido. O compositor, evitando aprender com as novas transformações, prefere isolar-se, insiste em renegar sua arte afável para o macrocosmo, em função de uma outra, que estava acima de seus frustrados esforços.

### 3 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este ensaio buscou discutir as consequências da produção em série na vida do personagem Pestana, do conto “Um homem célebre”, de Machado de Assis. Vimos que o esforço subjetivo e a liberdade criadora do artista assumem papéis subordinados. O que interessa, na vigência da indústria da cultura, é a venda de produtos artísticos que homogeneizam os gostos. O que vem a ser novo é visto como uma ameaça à padronização do consumo, que dispõe de rígidos moldes prescritos como aceitáveis.

Observamos que há uma repetência, um esforço insistente de Pestana pela busca da originalidade, mas é esmagado pela produção em série. A dominação imposta sobre nosso artista é tamanha, alienando-o em sentido literal. Afinal, não lhe foi possível descobrir um “antídoto” capaz de livrá-lo da manipulação empreendida sobre ele. No final da vida, Pestana atinge o auge da sua anulação humana. Este é o Pestana que seguiu todas as imposições e consegue sua fama como compositor. Já não tinha as “náuseas” dos tempos de sonhador.

Nosso herói morre antes de compor as polcas prometidas ao editor, “de bem com

os homens e de mal consigo mesmo” (ASSIS, 2003, p. 26). Vem à mente a ideia de que ele está preso eternamente a essa figura. Pestana, mera peça substituível, cederia o seu lugar a quaisquer outros Pestanas que aparecessem. Morre sem nunca ter feito uma reflexão sobre os motivos que o impediam de ser aquele verdadeiro Pestana, amante da arte e do bom gosto. Na condição de artista, também era obrigado a não refletir sobre os motivos do sistema ao impor receitas prontas à confecção de suas obras.

Longe de acabarem, as discussões possíveis de serem trabalhadas nesse conto são inúmeras. Partindo da análise do conto de Machado de Assis, podemos enxergar que, já no século XIX, estava subordinada a arte aos valores do mercado, subordinação esta refletida na literatura. A busca pela originalidade passa a encarar múltiplas barreiras e alcançar o posto de artista é uma questão de melhor saber controlar as especificidades do microcosmo, visto que somente o convencional a todos importa, preponderante na construção dos modelos massificadores dos produtos culturais. O que escapa aos valores prescritos pelo sistema dominante massificador vem a ser esmagado. Concluímos que a morte do protagonista representou também a anulação dos seus ideais e aspirações, que são dispensáveis à ordem mercadológico-cultural.

O artista não mais é apreciado por obras estéticas requintadas, mas por obras de valores efêmeros, que agradem homogeneamente às massas. Pestana, cedendo às ordens estabelecidas pela indústria fonográfica vigente, no Rio de Janeiro do final do século XIX, deveria assumir duas facetas. De um lado tínhamos o amante das obras clássicas e do bom gosto e, de outro, tínhamos o compositor de polcas, vendido à indústria. Uma dessas duas pessoas, apresentadas até aqui, deveria morrer. Morre o homem com territórios existenciais reprimidos, que ansiava ser um grande clássico. Este tipo de homem não tinha espaço naquela sociedade, que já dispunha de padrões rígidos de massificação musical: o que escapasse deles seria, decerto, banido.

Machado de Assis teve a sensibilidade de depreender a manipulação do Capitalismo Mundial Integrado sobre a criação artística, no final do século XIX. As imposições do mercado de consumo sobre os produtos culturais ainda vigoram, as massas ainda compartilham de um mesmo sentimento de uniformidade em relação às modas, às tendências, aos bens, etc. Quanto menos critérios estéticos e tempo na elaboração de produtos culturais, melhor. Ganham os agenciadores, ganham os artistas midiáticos.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. **Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ASSIS, M. de. **Contos escolhidos**. São Paulo: Martin Claret, 2003, p.18-26.

GOUVEIA, A. **Teoria da literatura**: fundamentos sobre a natureza da literatura e das Categorias narrativas. João Pessoa: Editora da UFPB, 2001.

GUATTARI, F. **As três ecologias**. Tradução: Marina Cristina F. Bittencourt. Campinas: Papirus, 1990.

MELO, A. C. de. Machado de Assis e a indústria cultural. In: GOUVEIA, A.; MELO, A. C. de. (orgs.). **Dois ensaios Frankfurtianos**. João Pessoa: Ideia, 2004, p.127-191.

SOUSA, W. L. de. O arquétipo grego em Machado de Assis: a imagem de Sísifo refletida em Pestana em *Um Homem Célebre*. In: GOUVEIA, A. (org.) **Machado de Assis Desce aos Infernos**. João Pessoa:2009, p.119-126.

SOUSA, W. L. de; SAMPAIO, L. R. A indústria Cultural em Dois Contos Brasileiros. In: GOUVEIA, A.; SEVERO, S. (orgs.). **Machado de Assis Desce aos Infernos**. 2.ed. João Pessoa: Ideia, 2011, p.157-176.

## CONHECENDO A NEUROCIÊNCIA COGNITIVA E COMPORTAMENTAL E SUAS INFLUÊNCIAS NA EDUCAÇÃO, DESTACANDO OS PROVÁVEIS TRANSTORNOS DE APRENDIZAGEM

Data de aceite: 02/05/2022

**Ingrid Raposo Ramos**

UEMS

**Marilei Arruda da Rocha Caballero**

UEMS

**RESUMO:** Para entendermos melhor o desenvolvimento humano, desde sua concepção até a fase adulta, deve-se conhecer a Neurociência. Uma ciência nova que trata do desenvolvimento químico, estrutural, funcional e patológico do sistema nervoso. Segundo Relvas: “O cérebro é o instrumento da Aprendizagem” (2015, página 34). Sendo assim há uma grande preocupação e curiosidade em estudar as estruturas e funcionamento cerebral. Para um aprendizado ser efetivo o desafio perpassa o intelecto do aprendiz. Muitas questões são levadas em consideração e todas possuem seu grau de relevância. O ambiente onde a criança vive, seu relacionamento interpessoal e intrapessoal, fazem parte dessa esfera que chamamos de aprendizagem emocional e significativa. Portanto o seguinte trabalho tratará da parte Cognitiva e Comportamental. Sabe-se que nem sempre as coisas acontecem como o desejado. No processo ensino-aprendizagem também temos as “surpresas”. Às vezes no decorrer do processo ocorre um acidente ou uma má formação, causando alguns transtornos que podem ser manifestados na fala, escrita, na coordenação motora ou no aprendizado, levando a vários e sérios tratamentos. Como todo ser humano é

diferente, conseqüentemente seu aprendizado também o será. Gardner (1983) já descrevia as sete dimensões da inteligência, ressaltando, portanto, as tendências individuais. Aprender é adquirir novos conhecimentos. Neste processo, a habilidade cognitiva e comportamental depende da capacidade cerebral. O objetivo deste trabalho é conhecer e observar as contribuições da Neurociência no aprendizado e comportamento do aluno/aprendiz.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cognição. Neurociência. Transtornos. Aprendizagem Significativa.

**ABSTRACT:** To better understand human development, from conception to adulthood, one must know Neuroscience. A new science dealing with the chemical, structural, functional and pathological development of the nervous system. According to Relvas: “The brain is the instrument of Learning” (2015, page 34). Therefore, there is a great concern and curiosity in studying brain structures and functioning. For learning to be effective, the challenge passes through the learner's intellect. Many issues are taken into consideration and all have their degree of relevance. The environment where the child lives, their interpersonal and intrapersonal relationships, are part of this sphere that we call emotional and meaningful learning. Therefore, the following work will deal with the Cognitive and Behavioral part. It is known that things do not always go as planned. In the teaching-learning process we also have “surprises”. Sometimes in the course of the process, an accident or malformation occurs, causing some disorders that can be manifested in speech, writing, motor

coordination or learning, leading to several serious treatments. As every human being is different, consequently your learning will be too. Gardner (1983) already described the seven dimensions of intelligence, thus emphasizing individual tendencies. Learning is acquiring new knowledge. In this process, cognitive and behavioral ability depends on brain capacity. The objective of this work is to know and observe the contributions of Neuroscience in the learning and behavior of the student/apprentice.

**KEYWORDS:** Cognition. Neuroscience. disorders. Meaningful Learning.

## 1 | INTRODUÇÃO

O objetivo deste estudo é proporcionar conhecimento sobre a neurociência, esta nova ciência que permite entender o processo de desenvolvimento da mente humana, de como o ser humano aprende, suas motivações, atenções, emoções, seu comportamento e seus possíveis distúrbios causadores de doenças que impedem a memória guardar dados e informações importantes na aquisição do saber.

Sabe-se que tudo isto é para o bem da educação, pois ao entender melhor o caminho do conhecimento, compreende-se o seu funcionamento e com isso o experimento e criações de métodos de aprendizagem para a memória, com intuito de fixar tudo o que se aprende.

## 2 | A CONTRIBUIÇÃO DA NEUROCIÊNCIA COGNITIVA NA EDUCAÇÃO (MARTA PIRES RELVAS – NEUROCIÊNCIA E TRANSTORNO DE APRENDIZAGEM – PÁGINAS 22-23 E 24)

As pesquisas científicas começaram no início do século XIX. Nessa ocasião os fisiologistas Frisch e Hitzig relataram que a estimulação elétrica de áreas específicas do córtex cerebral de um animal evocava movimentos, e os médicos Broca e Wernicke confirmaram, separadamente, por necropsia, danos cerebrais localizados em pessoas que tiveram déficits de linguagem após algum acidente.

Em 1890, Cajal, neuroanatomista estabeleceu que cada célula nervosa é única, distinta e individual. Já em 1970, desenvolveram-se novas técnicas e produção de imagens, produzindo com clareza o encéfalo e a medula espinhal em vida, fornecendo informações fisiológicas e patológicas nunca antes disponíveis. Dentre as técnicas, existem a tomografia computadorizada axial (TCA), a tomografia por emissão de pósitrons (PCT) e a ressonância magnética (RM).

Uma abordagem, além das ditas anteriores inclui: Neurociência molecular, celular, de sistemas, comportamental e a Neurociência Cognitiva que é a mais relevante em questões do aprendizado escolar, pois atua nos estudos do pensamento, da aprendizagem da memória, do planejamento, do uso da linguagem e das diferenças entre memória para eventos específicos e para a execução de habilidades motoras.

Dentro das várias eficiências existe o cérebro individual, conforme Relvas é o órgão

que temos dentro da caixa craniana, formado por várias estruturas anatômicas e dividido em regiões, como frontal, parietal, temporal e occipital, cada uma com suas especificidades.

Já o sistema nervoso coordena as atividades internas e externas do organismo, produzindo uma integração e a busca em manter a homeostase (equilíbrio) do indivíduo com o mundo externo.

A adaptação dos indivíduos ao meio ambiente passa por três aspectos fundamentais: irritabilidade( é a propriedade que a célula detecta as modificações do meio ambiente), condutibilidade(é quando a sensibilidade celular causada por um estímulo é conduzida a outra parte da célula) e contratibilidade( é a propriedade que garante o movimento da célula, realizando assim, em muitas vezes, a defesa do organismo), que são realizadas no sistema nervoso, por meio de estruturas microscópicas denominadas neurônios.

Os neurônios, constituídos por estruturas capazes de conduzir informações, são capazes de estabelecer sensações, percepções, sentimentos e funções inconscientes e involuntárias do sujeito que aprende.

Entender esta complexidade que é o corpo humano, principalmente o cérebro que se compara a um padrão dos demais órgãos, torna-se mais complexo, principalmente por envolver diferentes memórias.

Pode-se dizer que o cérebro humano trás em si toda a história da evolução tanto anatômica quanto fisiológica.

Enfim, neurociência vem contribuindo se forma perceptível para tornar o ser mais capaz na sala de aula, bem como compreender melhor o processo de aprendizagem dos circuitos neurais, a partir do conhecimento dos estudos do sistema nervoso central, porém não apenas na forma reducionista do cérebro biológico, mas também no cérebro mental, social e espiritual conectado com o universo, que só o humano, “talvez”, possua, pelo menos na dimensão do Planeta terra, como diz Marta Relvas.(Neurociência e Transtornos de Aprendizagem – página 16).

Logo percebe-se que ao conhecer o processo central surge novos métodos, criados ou não por seus docentes, que possam estimular seus educando, motivando-os a atenção, despertando assim o aprendizado.

### **3 | A EMOÇÃO PODE AJUDAR OU ATRAPALHAR NO APRENDIZADO E DESENVOLVIMENTO DO SER HUMANO**

Baseando-se em Relvas, quando diz que “Para enfrentarmos o mundo da informação, não basta, simplesmente, encará-lo com a razão. O melhor caminho para as convivências sociais do mundo atual é unir razão e emoção, para que se construa o alicerce necessário à construção do conhecimento e da aprendizagem significativa”.

Relvas (2005, p. 101) diz ainda que “sentir com a cabeça e pensar com o coração é colocar-se em ação diante das informações, das multiplicidades, das diferenças. É

fazer perguntas diante das informações, e abandonar a obsessão pela certeza absoluta e definitiva”.

A aprendizagem pode ser considerada como um compromisso essencialmente emocional, cabendo-se ao ensino o compromisso com motivação, estimulação e orientação da aprendizagem. Buscando sempre a formação do ser pensante, crítico e transformador, que consiga lidar com problemas educacionais, sociais e emocionais.

Quando o educando não consegue filtrar os problemas familiares tidos como: separação dos pais, desemprego ou morte, sofre demasiadamente e muitas vezes em silêncio, sendo observado pelo baixo rendimento escolar, agressividade com tudo e com todos, falta de atenção e choro fácil.

Conclui-se então que a dificuldade deste estudante sobressai as paredes da escola, pois não existe um psicólogo formado de plantão para atendimento e nem um assistente social capaz de amenizar esta situação que acaba sendo externa ao ambiente escolar.

## 4 | AFETIVIDADE E COGNIÇÃO

Definição da palavra Afeto:

Afeto etimologicamente vem do verbo *afficere*, derivado do latim que significa “por em tal ou tal disposição, tratar (bem ou mal), indispor, tornar doente, impressionar, afetar, emocionar, por de tal ou de tal humor, gratificar, poder, encher de, causar uma mudança, modificar, tocar, cumular de. *Afficere* exílio: punir com o exílio (SZONDI, 1961, p. 102).

Poderíamos dizer que afeto é um sentimento que perpassa nossa vontade e nossa razão. No decorrer da história da humanidade, a palavra Afeto obteve várias definições, porém, as mais recentes que são consideradas com uma maior fundamentação teórica e comprovação científica. Nos últimos estudos, afeto foi apresentado como sendo um constructo hipotético (IMBASCIATI, 1998), ou seja, objeto de percepção ou pensamento formado pela combinação de impressões passadas e presentes, onde afetos e emoções são funções mentais (DEL NERO, 1997, p. 124).

Não é recente a discussão no âmbito da afetividade e cognição. Alguns teóricos tradicionais acreditavam que a aprendizagem só dependia do cérebro do aluno e nada mais, que falar de afetividade era apenas colocar o sentimento sobreposto a razão. Com a evolução da educação, percebe-se que não existe essa dicotomia, pois há uma relação entre os estados emocionais, o raciocínio e a organização do pensamento dos sujeitos.

Tal proposta está fundamentada em teóricos renomados como Piaget, que já, no desenvolvimento de suas pesquisas, ousou dizer que a afetividade desempenha um papel fundamental para que haja a construção do conhecimento.

Piaget (1983) escreve acerca da “catarse”, como a tomada de consciência pelo sujeito dos conflitos afetivos e a sua reorganização, tendo em vista superá-los e ultrapassá-los.

Portanto, tanto o processo cognitivo quanto o processo afetivo partem do mesmo princípio de equilíbrio, pois relaciona o desenvolvimento humano cognitivo/emocional com o processo de amadurecimento. Havendo uma interferência neste caminho, a consequência poderá ser um atraso ou aceleração no cognitivo da criança.

Ao destacar a unidade entre afetividade e cognição, Piaget defendeu a necessidade de verificar a interferência do afeto em nossas ações diárias. Para esse teórico, os conhecimentos se constroem na interação entre emoção e razão.

Há muitos teóricos que defenderam e ainda defendem o modo harmonioso e dedicado à educação. Para eles, muitas questões estão ligadas ao sucesso do aprendizado. Entre elas, o estabelecimento, no cotidiano escolar, da emoção que o educando sente, da experiência de vida deste, do seu estado emocional, do vínculo entre afeto e cognição. Entre vários teóricos, merecem destaque Dewey, Herbat, Comenius, Makarenko.

Makarenko (1980) trabalhou com jovens delinquentes. Seu objetivo era transformá-los em pessoas do bem, cidadãos que pudessem retornar ao convívio social. Seu trabalho foi realizado no contexto soviético do século XX. Makarenko era extremamente exigente com os educandos. Seu método era o militarismo. Sobretudo possuía um grande carisma e capacidade de influenciar os jovens. Conseguia alcançar seu objetivo através das estratégias utilizadas de acordo com a teoria da afetividade, como: acariciar a cabeça de cada educando; dirigir-se a cada um com palavras carinhosas, sempre com um sorriso e favorecer para que o ambiente estivesse sempre agradável para a absorção do conhecimento significativo.

Alguns documentos importantes aludem esse tema. As RCNs (1997) e os PCNs (1997) foram elaborados a partir da Lei de Diretrizes e Bases 9394/96, apresentando destaques acerca da afetividade. As RCNs afirmam que o desenvolvimento saudável das crianças na escola está baseado no desenvolvimento de atitudes e procedimentos que atendam, entre outras coisas, às necessidades de afeto (RCN, 1997). Seguindo essa mesma linha, os PCNs defendem que, se a aprendizagem for uma experiência bem-sucedida, o aluno constrói uma representação de si mesmo como alguém capaz de aprender (PCN, 1997).

O Pisa – Programa Internacional de Avaliação de Alunos – é uma avaliação internacional que mede o nível educacional de jovens de 15 anos por meio de provas de Leitura, Matemática e Ciências. No ano 2000 foi destacado que o interesse dos professores pelos seus alunos pode influenciar no desempenho cognitivo dos mesmos, sobretudo nos que apresentam baixo nível de desempenho. Portanto, quanto maior o incentivo e as atitudes positivas dos docentes, maiores serão as chances de se obter sucesso na aprendizagem.

Utilizando-se de uma metáfora, pode-se dizer que a afetividade é como se fosse o ar que o cérebro respira para enviar energia a todo o corpo no processo de aprendizagem. Após muita leitura, estudo sobre o tema, e vivência em sala de aula ou seja experiência de campo, conclui-se que a afetividade está diretamente ligada à cognição, ela tem o total poder

de mobilizar o processo de construção do conhecimento. Portanto, quando essa emoção, esse afeto são afetados negativamente, eles agem causando sérias consequências na aprendizagem, como transtornos ou dificuldades no processo do aprendiz.

## 5 | OS POSSÍVEIS TRANSTORNOS DA APRENDIZAGEM NA EDUCAÇÃO

Conforme Relvas, o transtorno de aprendizagem “compreende uma inabilidade específica, como de leitura, escrita ou matemática, em indivíduos que apresentam resultados significativamente abaixo do esperado para seu nível de desenvolvimento, escolaridade e capacidade intelectual”.

Relvas, diz ainda que “O transtorno da aprendizagem pode ser suspeitado na criança que apresenta algumas características, tais como: inteligência normal, ausência de alterações motoras ou sensoriais, bom ajuste emocional, porém “camuflado”, nível socioeconômico e cultural aceitável”. (Neurociência e Transtornos de Aprendizagem página 53).

Observa-se então que são vários os motivos para se levantar um transtorno, porém trata-se uma doença ou dita enfermidade amenizada pela palavra transtorno que são consideradas ou chamadas de CID-10 ou DSM-V, classificadas por problemas relacionados à saúde, elaborados por clínicos e pesquisadores da Organização Mundial de Saúde.

Existem vários tipos de transtornos entre eles os de leitura, escrita, de matemática, da expressão que podem ter ocorrido em alguma lesão nas funções afetadas do SNC formador da cognição. Estes transtornos podem ser descobertos através de exames neurológicos a partir dos 3 anos de idade e do exame das funções cerebrais, a partir dos oito anos. Com este conjunto de testes permite-se detectar distúrbios da atenção, da memória, das gnosias, das praxias, da linguagem oral e escrita.

O esquema corporal, de espaço e de tempo se relacionam com as bases do transtorno das áreas específicas do SNC que levam aos quadros de dislexia, disgrafia e discalculia. Explicado anteriormente.

Sabendo-se que há transtornos mais complicados, precisando de tratamentos e acompanhamentos específicos com psiquiatras, como: depressão, autismo, transtorno bipolar, esquizofrenia, etc...

Logo, observa-se que existem vários transtornos que são distúrbios leves ou graves causadas por lesões genéticas ou por acidentes.

O ato de aprender é um ato de plasticidade cerebral, modulado por fatores intrínsecos (genéticos) e extrínsecos (experiências) podendo deslanchar maravilhosamente ou lentamente devido aos transtornos, mas que de qualquer forma podem ser tratados, pois o mais importante é adquirir o conhecimento.

Segundo Tabacow “A avaliação escolar, seja pelo instrumento, seja pelo professor, quer seja pelo momento em que se verifica, muitas vezes está relacionada a episódios

de injustiças e humilhação, que acabam por reforçar uma atitude autoritária e arbitrária do professor”. (TABACOW, Luiz Samuel. Contribuições da Neurociência Cognitiva para a formação de Professores e Pedagogos. Campinas, 2006.266p. Dissertação (Mestrado)-página 12). Por conseguinte, conclui-se que o professor deve procurar meios para avaliar seus alunos, pois como cada ser é diferente, o aprendizado também o é, logo, o educador deve avaliar o processo, os avanços ocorridos no decorrer do tempo estudado, não somente por provas e textos imensos, causando ansiedades e até esquecimentos por parte do aluno.

## 6 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio das investigações bibliográficas realizadas sobre os autores citados conclui-se que todo indivíduo é único e quando se trata de conhecimento, aprendemos desde o útero de nossa mãe, e que o fator de acolhimento, carinho, amor, sociabilidade interfere e muito na segurança das ações, dos atos pensados ou não, mas adquirido ao longo do crescimento humano.

A saúde e a educação estão ligadas de forma que uma precisa da outra no contexto social humano e não existindo uma divisão entre as duas.

Cabe então à sociedade e todos os segmentos unirem-se em prol do ser humano num contexto universal da educação e saúde mental, corporal- sócio-afetiva restabelecendo o amor entre todas as partes.

## REFERÊNCIAS

RELVAS, Marta Pires. Fundamentos Biológicos da Educação: Despertando inteligências e afetividade no processo de aprendizagem. Rio de Janeiro: Wark Editora, 2005.

TABACOW, Luiz Samuel. Contribuições da Neurociência Cognitiva para a formação de Professores e Pedagogos. Campinas, 2006. 266 p. Dissertação (Mestrado) – Curso de Pós-Graduação em Educação, Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2006.

BRASIL, Ministério da Educação. Secretaria de Educação Média e Tecnologia. RCN – Referências Curriculares Nacionais – Educação Infantil. Brasília: Ministério da Educação, 1999.

BRASIL, Ministério da Educação. Secretaria de Educação Média e Tecnologia. PCN – Parâmetros Curriculares Nacionais – Ensino Fundamental. Brasília: Ministério da Educação, 1997.

BRASIL, Ministério da Educação. Secretaria de Educação Média e Tecnologia. PCN – Parâmetros Curriculares Nacionais – Ensino Médio. Brasília: Ministério da Educação, 1999.

BRENELLI, R. P. Piaget e a afetividade. IN: SISTO, F.F., OLIVEIRA, G.C. & FINI, L.D.T. Leituras de psicologia para formação de professores. Petrópolis: Vozes, 2000.

## ÚRSULA: A REPRESENTAÇÃO DA FIGURA FEMININA NA OBRA

Data de aceite: 02/05/2022

**Ana Cleia Silva Pereira**

CESEC/UEMA  
Caxias-MA

<http://lattes.cnpq.br/7046452118749325>

**Josilene dos Santos Sousa**

CESEC/UEMA  
Caxias-MA

<http://lattes.cnpq.br/6387933727435573>

**Solange Santana Guimarães Morais**

CESEC/UEMA  
Caxias-MA

<http://lattes.cnpq.br/4146655251417443>

**RESUMO:** O trabalho em voga tem como objetivo analisar a representação da figura feminina na obra *Úrsula* de Maria Firmina dos Reis, mulher de descendência africana, representa em sua obra personagens femininas, personificadas com características fortes, à frente da sua época. Considerado o primeiro romance abolicionista brasileiro de autoria feminina, aborda diversos aspectos, dentre os quais a situação da mulher mediante a sociedade autoritária e patriarcal do Brasil no século XIX. Para tanto, realizou-se uma pesquisa bibliográfica, de forma analítica, por meio da obra de REIS (1859), PRIORE, MARY DEL (2010), CANDIDO (1976) e ABRANTES (2010), na qual buscou-se examinar de que forma é explorada a figura da mulher pela autora. Diante do estudo, constatou-se que a obra representa uma crítica aos valores machistas e

excludentes vigentes nesse período.

**PALAVRAS-CHAVE:** Úrsula. Mulher. Maria Firmina dos Reis.

### ÚRSULA: THE REPRESENTATION OF THE FEMALE FIGURE IN THE WORK

**ABSTRACT:** The work in vogue has as objective to analyze the representation of the female figure in the work *Ursula* de Maria Firmina dos Reis, a woman of African descent, represents in her work female characters, the two characters present in the work, are personified with strong characteristics, front of his time. Considered the first Brazilian abolitionist novel of female authorship, it addresses several aspects, among which the situation of women through the authoritarian and patriarchal society of Brazil in the nineteenth century. For this, a bibliographic research was carried out, analytically, through the work of REIS (1859), PRIORE, MARY DEL (2010), CANDIDO (1976) and ABRANTES (2010) it is necessary to examine how the woman's figure is exploited by the author. Before the study, it was verified that the work represents a criticism to the macho and excludentes values in force in that period.

**KEYWORDS:** Ursula. Woman. Maria Firmina dos Reis.

## 1 | INTRODUÇÃO

A obra *Úrsula* de Maria Firmina dos Reis, publicada em 1859, é considerada o primeiro romance escrito por uma mulher no Brasil. A produção discute questões como o racismo e,

a submissão feminina dentro da sociedade patriarcal, revelando várias nuances da figura feminina. O livro foi escrito por uma maranhense, pouco instruída e negra.

No romance é narrada a trágica história de amor entre dois jovens, um relacionamento impossível, visto que o tio da protagonista, acaba se apaixonado por ela e, desenvolvendo uma obsessão em tê-la como esposa, a partir de então Úrsula se vê às voltas com muitas tragédias na família. Muito além de ser um simples romance que narra um triângulo amoroso a obra discute questões latentes do cenário político, cultural e social, como a escravidão, as relações de dominação masculina e questões referentes à situação da mulher na sociedade da época.

Sendo uma obra desenvolvida no âmbito do século XIX, retratou os problemas característicos da época, além disso, nesse período o Brasil passava por um processo de grandes transformações, sobretudo porque no início do século houve a mudança da família real portuguesa para o território brasileiro, com isso desencadeou-se um grande desenvolvimento econômico, cultural e industrial no país repercutindo em todos os setores.

As mudanças advindas desse período escoaram até mesmo na forma de pensar da população quanto a democratização da educação e, com o projeto de modernização da sociedade houve a necessidade de educação à mulher, com isso um direito que era apenas dos homens passa a estender-se também para classe feminina, toda via esse direito não beneficiou as mulheres afro-brasileiras, pois após serem alforriadas era jogada a própria sorte.

Com a obra Úrsula, Maria Firmina dos Reis acaba quebrando uma hegemonia masculina na produção literária do país e principalmente os vários preconceitos ligados ao negro, sobretudo à mulher negra da época, sendo uma obra que aborda a questão racial pela perspectiva de alguém que sofreu a discriminação na pele. O universo narrativo de Úrsula é marcado por desencontros, ilusões e decepções. O desenlace fatídico e infeliz é um dos que diferencia a obra, em uma época na qual em todas as narrativas se esperava um final feliz, que agradasse a sociedade em que se prendia ao romantismo. O desfecho da morte leva os leitores a loucura, acabam com qualquer perspectiva do esperado final feliz.

Nessa perspectiva o presente artigo tem como objetivo analisar a representação da figura feminina na obra Úrsula de Maria Firmina dos Reis, discutindo o valor histórico da obra para a valorização da mulher no cenário da produção literária no país, tendo em vista seu pioneirismo.

## **2 | A AUTORA E A OBRA**

Maria Firmina dos Reis foi a primeira romancista mulher e negra do Brasil, nasceu em São Luís, Maranhão, em 11 de março de 1822, Filha de mãe branca e pai negro foi registrada com o nome de um pai ilegítimo e viveu no contexto de extrema segregação racial e social. Aos cinco anos ficou órfã e teve que se mudar para a vila de São José de

Guimarães, no município de Viamão, situado no continente e separado da capital pela baía de São Marcos. Formou-se professora e exerceu, por muitos anos, o magistério, chegando a receber o título de “Mestra Régia”. Em 1847, com vinte e cinco anos, Reis vence concurso público para a Cadeira de Instrução Primária na cidade de Guimarães-MA.

Em 1859 publica *Úrsula*, o primeiro romance escrito por uma mulher e negra em toda a América Latina, sendo também o primeiro romance abolicionista de autoria feminina da língua portuguesa. Já no prólogo Maria Firmina discute sobre sua situação enquanto mulher e sobre sua instrução que apesar dela ser professora não tinha uma educação privilegiada que os escritores do sexo masculino tinham na época.

Sei que pouco vale este romance, porque escrito por uma mulher, e mulher brasileira, de educação acanhada e sem o trato e a conversação dos homens ilustrados, que aconselham, que discutem e que corrigem, com uma instrução misérrima, apenas conhecendo a língua de seus pais, e pouco lida, o seu cabedal intelectual é quase nulo (REIS, 2018, p. 11).

Nessa direção é possível analisar que já no prólogo Maria Firmina critica a educação direcionada à mulher da época, principalmente se comparada à educação dada aos homens, pois apesar das mudanças quanto a liberação do acesso à educação para as mulheres, o conhecimento não era passado de forma igualitária e, apesar deste obstáculo, a Autora conseguiu criar uma obra que vêm quebrar todos os padrões da sociedade, principalmente com relação a autoria e quanto a questão abolicionista.

A obra é uma narrativa romântica onde Tancredo e Úrsula sofrem várias dificuldades para conseguirem viver seu amor, principalmente as crueldades do tio de Úrsula, que se apaixona por ela e tenta fazê-la se apaixonar à força por ele e, isso desencadeia todos os acontecimentos da trama, que termina com Tancredo morto e Úrsula enlouquecendo e posteriormente morrendo. Na obra são discutidas várias questões, com ênfase para as mazelas da escravidão e para a condição feminina na época.

### 3 | A IMPORTÂNCIA DA MULHER

Ao longo da história, a mulher dentro da sociedade por muito tempo esteve inserida em um contexto de dominação por uma figura masculina, o que ainda perdura como problema no mundo pós-moderno, na qual ainda persiste a situação da mulher que é vítima de muitos preconceitos, estereótipos e violação de direitos, sempre vista como um ser ilibado, à mulher antigamente cabia apenas a posição de submissa e virginal. Toda sua infância era dedicada à sua preparação para ser uma boa esposa, mãe e cuidadora do lar e, conforme Abrantes (2004, p. 143-144) isso era resultado do:

imaginário social, [onde] exaltava-se a virgindade, o papel de esposa e mãe exemplares. O casamento era apresentado como o ideal da mulher, a concretização dos seus sonhos de juventude, o alvo de sua existência. Amparados na ideia da natureza frágil e débil da mulher, reforçava-se a tradição de sua vida tutelada pelo homem, seja seu pai, irmão ou marido, que

deveria garantir-lhe a proteção, o sustento e também a honra.

Nessa direção a mulher foi vista, durante muitos anos, como sinônimo de fragilidade, e esse estigma fez parte do desenvolvimento da história feminina, o que na realidade não define o real papel da mulher na sociedade, pois sua importância vai muito além das atividades ligadas ao lar, a história da mulher de acordo com Mary Del Priore (2010, p. 7):

[...]é também a história da família, da criança, do trabalho, da mídia, da literatura. É a história de seu corpo, da sua sexualidade, da violência que sofreram e que praticaram, da sua loucura, dos seus amores e dos seus sentimentos.

Mary Del Priore, no trecho acima, faz uma denúncia a respeito das estratégias de dominação de mulheres, sofridas pelas figuras dominantes masculinas e como se percebem retrata a situação da mulher e ser desvalorizadas como dona do seu próprio corpo e de seus sentimentos.

Para Candido (1976), a personagem é o ser que mais se movimenta, atua e se comunica dentro do romance moderno. Portanto, na obra *Úrsula* notamos a importância das personagens femininas para a construção do enredo e para denúncia de situações vivenciadas pelas mulheres, ao longo dos anos.

#### 4 | A REPRESENTAÇÃO DA FIGURA FEMININA NA OBRA *ÚRSULA*

Observa-se que Maria Firmina dos Reis construiu personagens, que contribuíram para análise da formação identitária étnica do Brasil colônia no século XIX. A autora, de maneira inovadora, descreveu os negros escravizados da narrativa de maneira diferente da qual já haviam sido descritos. Eles desempenharam grande importância nos acontecimentos da trama, além de serem construídos com características de lealdade, força e coragem. No entanto, a personagem da obra a ser estudada neste trabalho é a protagonista, que não é negra, mas sim uma típica heroína romântica.

Dentro da obra é possível notar várias nuances da figura feminina, como a mulher submissa, na qual destaca-se a mãe de Tancredo; a mulher sofredora, com destaque para mãe de *Úrsula*, Luíza B; a mulher guerreira, como a negra Suzana; e sobretudo a mulher delicada, inocente e perfeita na imagem da própria *Úrsula*, como pode ser analisado no trecho abaixo:

A lua ia já alta na azulada abóbada, prateando o cume das árvores, e a superfície da terra, e apesar disso *Úrsula*, a mimosa filha de Luíza B., a flor daquelas solidões, não adormecera um instante. É que afora esse anjo de sublime doçura repartia com seu hóspede os diuturnos cuidados que dava a sua mãe enferma; e assim, duplicadas as suas ocupações, sentia fugir-lhe nessa noite o sono. (REIS, 2018, p.26).

Dentro dessa perspectiva, nota-se que na personagem *Úrsula* está a típica mulher romântica, bela inocente e alvo dos desejos masculinos, nela também está a figura da

mulher criada para o casamento, aquela que espera pelo amor, pelo homem que irá tomá-la como esposa e viver tudo o que esse sentimento possa lhe proporcionar.

[...]porque Úrsula era ingênua e singela em todas as suas ações, e porque esse interesse todo caridoso; o mancebo não podia avaliá-lo, tendo as faculdades transtornadas pela moléstia. Este sentimento era pois natural em seu coração, e a donzela não se envergonhava de o patentear (REIS, 2018, p. 26).

Maria Firmina retrata a protagonista como uma mulher cheia de sonhos de felicidades no casamento, mas retrata também a outra face dessa mulher, que é a mulher casada e vítima da tirania do marido, ou seja, a visão da submissão, pois após o casamento a mulher resignava-se ao cuidado do lar e do marido, e principalmente submetendo-se a todos os seus caprichos.

[...]meu pai era o tirano de sua mulher; e ela, triste vítima, chorava em silêncio, e resignava-se com sublime brandura (REIS.2018, p.47).

Nesse trecho é colocada a figura da mulher submissa, representada pela mãe de Tancredo, que para defender o filho se tornava refém das tiranias do marido, uma mulher que teve a vida dedicada a um relacionamento abusivo, na qual era submetida a várias situações de humilhação e violência psicológica desferida pelo seu cônjuge.

Coloca-se em pauta também a figura da mulher resignada ao sofrimento, sendo representada pela mãe de Úrsula, Luiza B. uma mulher doente e acamada que vivia sobre os cuidados de sua filha Úrsula. Na obra uma das personagens mais marcantes é a negra Suzana, nesta está toda a crítica social do romance e, sobretudo, a imagem da mulher forte e guerreira que enfrentou todas as adversidades da vida.

Suzana, uma vítima do processo de escravidão, foi arrancada de seu país, deixando para traz sua família e uma filha pequena, na obra ela narra todos os acontecimentos, desde o cativeiro até desembarcar no território brasileiro:

E logo dois homens apareceram, e amarraram-me com cordas. Era uma prisioneira — era uma escrava! Foi em balde que supliquei em nome de minha filha, que me restituíssem a liberdade: os bárbaros sorriam-se das minhas lágrimas, e olhavam-me sem compaixão. Julguei enlouquecer, julguei morrer, mas não me foi possível. . . A sorte me reservava ainda longos combates. Quando me arrancaram daqueles lugares, onde tudo me ficava — pátria, esposo, mãe e filha, e liberdade! Meu Deus, o que se passou no fundo da minha alma, só vós o pudestes avaliar! (REIS, 2018, p. 88).

No trecho acima é narrado o momento em que Susana foi pega em cativeiro, a partir de então notamos o sofrimento dela ao ser arrancada de seu país e principalmente de ser privada de ver a filha crescer. Suzana narra também o momento da viagem ao Brasil, como pode ser observado no trecho abaixo:

Meteram-me a mim e a mais trezentos companheiros de infortúnio e de cativeiro no estreito e infecto porão de um navio. Trinta dias de cruéis tormentos, e de falta absoluta de tudo quanto é mais necessário à vida passamos nessa

sepultura, até que abordamos às praias brasileiras. Para caber a mercadoria humana no porão fomos amarrados em pé, e, para que não houvesse receio de revolta, acorrentados como os animais ferozes das nossas matas, que se levam para recreio dos potentados da Europa: davam-nos a água imunda, podre e dada com mesquinhez, a comida má e ainda mais porca; vimos morrer ao nosso lado muitos companheiros à falta de ar, de alimento e de água. É horrível lembrar que criaturas humanas tratem a seus semelhantes assim, e que não lhes doa a consciência de 88 levá-los à sepultura asfixiados e famintos! (REIS.2018, p.88-89).

Nesse trecho, além de um relato minucioso de uma mulher guerreira que passou por tanto sofrimento durante todo seu traslado para o Brasil, tem-se também uma denúncia às condições desumanas que eram submetidas as pessoas escravizadas.

Maria Firmina dos Reis, com essa obra, deu a configuração até então negada: a mulher de ter direitos e sentimentos respeitados, portadoras de sentimento e de memória e alma. Não objetos de desejo, obsoletas como a ideologia escravocratas na personagem de Suzana os faziam acreditar, sempre subestimando a capacidade da raça africana. É aí que se concentra grande mérito e originalidade da autora a se preocupar com a situação feminina.

## 5 | CONCLUSÃO

Maria Firmina, em sua obra *Úrsula*, construiu uma personagem revolucionária e que se mostrou transgressora, que fugia à regra, pois resolve lutar contra a tirania de seu tio. Isso evidencia que, ao fugir, a personagem não aceitava a dominação imposta pelo antagonista Fernando, que queria desposá-la contra a sua vontade, obrigando-a a abandonar o lugar onde vivia para poder ser feliz ao lado do homem que ela escolhera amar, e a personagem Susana que é definida pela autora como forte e sofredora, uma mulher negra que passou por torturas psicológicas e físicas com a escravidão no Brasil.

A autora se preocupa em apresentar as personagens mulheres de épocas passadas, mas a obra se torna atemporal pelo fato de ainda esse problema que é a falta de valorização das mulheres e a dominação do homem sobre a mesmas, assim, evidenciamos a crítica que Maria Firmina faz aos abusos de poder das figuras patriarcais, mostrando os devidos direitos da mulher de ser dona de si mesma.

Através desta reflexão, observamos que há muitos autores “esquecidos” como é o caso de Maria Firmina dos Reis, na qual merece no mínimo a revisitação da história literária que é dinâmica e sempre um ponto de vista que desperta questionamentos e expande as possibilidades de leitura. A escritora maranhense contribuiu de forma decisiva ao resgate das minorias com a marca do discurso afrodescendente e feminino na literatura brasileira, merecendo de uma visão ampliada da literatura.

Além de possuir uma escrita e uma voz verdadeira que desfaz a pretensa superioridade do abolicionismo branco, masculino e hegemônico no século XIX. Ainda neste

aspecto, com o romance *Úrsula*, a autora acrescentou importantes elementos discursivos de recuperação da memória afro descendente a partir de uma perspectiva interna e no resgate da condição da identidade negra no Brasil.

Portanto a literatura, gênero e historicidade são alguns destes elementos discursivos que caracterizam a riqueza da obra, permitindo ao leitor estabelecer um olhar crítico ao nosso passado com sua visão ampliada, com a contribuição de obras literárias e outras formas de expressão cultural que não foram “contempladas” pelo cânone oficial literário brasileiro. Acreditamos ter demonstrado que a obra de Maria Firmina dos Reis contribui para a compreensão de outras formas de pensar a literatura no Brasil oitocentista, deixando um legado diverso que lhe permite ser objeto de estudos.

## REFERÊNCIAS

ABRANTES, Elizabeth Sousa. (Org.) **Fazendo gênero no Maranhão**: estudo sobre mulheres e relações de gênero (séculos XIX E XX). São Luís: editora UEMA, 2010.

CANDIDO, Antonio. **A personagem do romance**. In: ANTONIO CANDIDO e tal. A personagem de ficção. (it). 6. ed. São Paulo: perspectiva, 1976. p.51-80.

PRIORE, Mary Del. **História das Mulheres no Brasil**. São Paulo: editora Contexto ,2010.

REIS. Maria Firmina dos. **Úrsula**. 2º edição. Jundiaí. SP. coleção acervo brasileiro, 2018.

## MÍMESIS ZERO E O AFETO COMO GERADOR DE EFEITOS EM *ALDEIA DOS MORTOS*, DE ADRIANA VIEIRA LOMAR

*Data de aceite:* 02/05/2022

**Jerusa Silva Nina de Azevedo da Luz**

Doutoranda em Literatura Brasileira (UFRJ)

**RESUMO:** Narrador inusitado narrado por outro narrador. Duas histórias entrelaçadas em três camadas. Duas metáforas: gestação e colagem de cacos de porcelana. As imagens são construídas a partir do afeto, do cheiro trazido pelos personagens em suas tragédias repetidas em matemática perfeita. O romance publicado em 2020 é de autoria feminina contemporânea, não conhecido do “grande” público, tampouco da academia, quiçá inserido no “cânone”, mas exemplo de literatura que merece ser explorada e descoberta em razão da riqueza estética. O estudo parte do conceito de mimesis zero e o afeto como gerador de efeitos, de Luiz Costa Lima e adota como base as obras: *BASTOS*, DAU; Aline Magalhães Pinto; Ana Lúcia de Oliveira. **Luiz Costa Lima:** um teórico nos trópicos. 1ed. Rio de Janeiro: Garamond, 2019. ECO, Umberto. **Seis passos pelos bosques da ficção.** Tradução de Hildegard Feist. SP: Companhia das letras, 2019. **PALAVRAS-CHAVE:** Mimesis; representação; produção; zero.

**ABSTRACT:** Unusual narrator narrated by another narrator. Two stories intertwined in three layers. Two metaphors: gestation and collage of porcelain shards. The images are built from affection, from the smell brought by the characters in their tragedies repeated in

perfect mathematics. The novel published in 2020 is of contemporary female authorship, not known to the “large” public, nor to the academy, perhaps inserted in the “canon”, but an example of literature that deserves to be explored and discovered due to its aesthetic richness. The study starts from the concept of mimesis zero and affection as a generator of effects, by Luiz Costa Lima and adopts the following works as a base: *BASTOS*, DAU; Aline Magalhães Pinto; Ana Lucia de Oliveira. Luiz Costa Lima: a theorist in the tropics. 1st ed. Rio de Janeiro: Garamond, 2019. ECO, Umberto. Six steps through the woods of fiction. Translated by Hildegard Feist. SP: Company of Letters, 2019.

**KEYWORDS:** Mimesis; representação; produção; zero.

### INTRODUÇÃO

O leitor é ingrediente importante e fundamental tanto para o processo de contar histórias quanto para a própria história em si. Qualquer narrativa não se esgota no processo de dizer tudo, pois ao ser necessária e fatalmente rápida constrói um mundo que inclui multiplicidade de acontecimentos e de personagens, não podendo dizer tudo sobre esse mundo, mas sim reservando ao leitor o espaço de preencher a série de lacunas.

A norma elementar para ficção é o leitor aceitar tacitamente o acordo ficcional também chamado de suspensão da descrença, pois o leitor sabe que está sendo narrada uma história

imaginada, sem necessariamente supor que esteja lendo mentiras. O narrador finge contar a verdade e o leitor aceita o acordo ficcional e finge que o que é narrado de fato aconteceu.

A narrativa está relacionada a um mundo ficcional que acaba por tomar referências do real, daí porque Umberto Eco assinala que os mundos ficcionais são parasitas dos reais, posto que para impressionar, perturbar, assustar ou comover os leitores, os autores têm de contar com o conhecimento de mundo real e adotá-lo como pano de fundo.

Luiz Costa Lima trabalha os conceitos de mimesis de representação, mimesis da produção, apontando para a necessidade do desenvolvimento do conceito de mimesis zero, processo metamórfico baseado na metáfora que parte da semelhança, em relação de verossimilhança para alcançar a diferença.

*Aldeia dos mortos* de Adriana Vieira Lomar propõe a suspensão da descrença tratada por Umberto Eco, exercita a mimesis da representação ao tratar de um feto que pode perceber o mundo externo a partir da barriga de sua mãe, exercita a mimesis de produção quando esse feto revela ser o narrador de toda a trama e sugere que ainda possa-se alcançar o conceito de mimesis zero, tendo o afeto como o gerador de efeitos, tomando por base os conceitos de Luiz Costa Lima.

O romance é estruturado em dois lados que se revezam na narrativa: o mundo de lá, dos mortos e o mundo de cá, dos vivos. Essa interessante divisão será tomada como parâmetro para o presente estudo analítico a explorar os dois lados de *Aldeia dos mortos*, mas aqui, o lado de lá será o próprio romance e o lado de cá será a análise teórica que tomará por base os ensinamentos de Luiz Costa Lima e de Umberto Eco.

## **O LADO DE LÁ DE ALDEIA DOS MORTOS:**

*Aldeia dos mortos* possui um espelhamento matemático de personagens, de situações e de desfechos para os dois lados. Se no lado de cá, o mundo dos vivos há irmãs, uma mãe e a marcação da ausência das figuras masculinas, do lado de lá, no mundo dos mortos, essa mesma proporção se repete.

Há duas planificações de história em três camadas de enredo. Existe a história do lado de cá, o mundo dos vivos e a história do lado de lá, o mundo dos mortos. A costura entre esses dois lados se faz através de recortes, rupturas no fluxo narrativo, que o leitor se acostuma apenas com o avançar de páginas, pois a voz narrativa possui o poder transcendental de passear pelos dois mundos relevando ao final, com uma pequena marca literária (trazida já no início) de que as duas camadas iriam ser compactadas por uma terceira, através do narrador que narra outro narrador.

O narrador do romance é triplicado, três faces, sendo duas espelhadas compostas de um narrador maior onipotente que narra a iminência de vida e a iminência de morte de outro narrador, menor, que ainda não nasceu e que mesmo pode morrer no útero da mãe e a terceira face somente revelada ao final quando há unificação dos dois primeiros.

Há, portanto, o narrador maior, o narrador menor e o narrador unificado reveladores das camadas de enredo. O narrador maior aparece de modo isolado apenas no primeiro e depois no último capítulo, até o antepenúltimo parágrafo. O narrador menor é o protagonista das duas histórias do segundo até o penúltimo capítulo. Já o narrador unificado é a grande revelação da trama, pois apenas entre parênteses, nos dois últimos parágrafos do livro, ele surge para confrontar o leitor com a realidade criada pelo romance, que em verdade tanto o narrador maior quanto o menor são a mesma pessoa, só que se antes feto, enquanto menor, agora pessoa humana nascida com vida.

O romance inicia com o foco narrativo em terceira pessoa, apenas na voz do narrador maior e passa para o foco em primeira pessoa na voz do narrador menor. O leitor inicialmente é levado ao desconforto por tal modificação já no segundo capítulo, mas acomoda-se, pois o narrador maior é deixado de lado em todo o desenrolar das duas histórias, a dos vivos e a dos mortos, contadas pelo narrador menor. O desconforto somente volta a ocorrer no penúltimo capítulo quando não se tem a exata noção se o narrador menor nasceu ou morreu. Na ânsia de conformar a lógica narrativa, no último capítulo ao se deparar com a voz do narrador maior em terceira pessoa, o leitor é lembrado da sua existência e consegue fechar as duas camadas. Ocorre que em uma manobra final, como em um levantamento de bola em jogo de voleibol, *Aldeia dos mortos*, revela o narrador unificado, entre parênteses, que narra também em primeira pessoa, pois era um só em todo o tempo, apenas fracionado em sua vida intrauterina e vida após nascimento.

Como um trunfo do jogo literário realizado em *Aldeia dos mortos*, há o fato de que um caderno dourado que a narradora ganhara de sua irmã, quando ainda estava na barriga da mãe delas, reaparece no final do romance, nos dois últimos parágrafos, entre parênteses, reveladores da existência da narradora agora unificada, pois agora nascida, com vida, irá escrever as histórias que acabaram de serem lidas pelo leitor: “(Eu me tranco no quarto e abro o caderno dourado depois da sessão de hipnose. Ele está pronto para ser escrito)” (LOMAR, 2020, p. 182).

*Aldeia dos mortos* é estruturado com base em duas metáforas, as quais pode-se dizer uma maior, a gestação e outra, a menor, a colagem de cacos de porcelana. Enquanto no mundo dos vivos existe uma mulher grávida de um feto que somente no decorrer dos capítulos entende-se ser uma futura menina, no mundo dos mortos há a mãe da gestante e avó materna no feto, que cola cacos de porcelana no interior de um porão do casarão onde um dia habitou (e no mundo dos espíritos ainda habita).

O leitor é convidado a vivenciar as duas experiências, a da gestação, percebendo o mundo através das impressões da narradora que está dentro do útero e diz ouvir que será menina e a da colagem de cacos de porcelana, no mundo dos mortos, sentindo o cheiro desagradável de cola, de porcelana, de sujeira de um porão escuro frequentado por uma idosa que não toma banho, nem troca de roupa e por um gato, já velho, cego e até cínico. O leitor tem a grande oportunidade de senti-se feto e de sentir-se colando os cacos de

porcelana para entender toda a história ou as histórias, que uma vez coladas, ficarão com suas marcas visíveis em recomposição.

E como se não bastasse a dupla metáfora estruturante da obra, ainda há uma dupla missão, objetivo em jogo literário entre narrador e leitor, pois se a narradora feto se lança na empreitada de em forma de espírito no mundo dos mortos tentar salvar seu tio Artur da morte para evitar a tristeza de sua mãe no mundo dos vivos, com o avançar da trama, a própria narradora como feto começa a correr risco de vida, pois sua mãe, mal de saúde experimenta risco de abortamento espontâneo. Neste ponto o jogo literário se completa, pois agora há um leitor que torce para que a narradora feto sobreviva e esse leitor é impulsionado a ler em um ritmo mais fluido na tentativa de salvar a narradora da iminente morte.

A narradora em forma de espírito fracassa e seu tio Artur morre, a frustração se instaura e o primeiro objetivo da jornada narrativa cai por terra. A leitura avança e chega-se ao penúltimo capítulo em que não se consegue compreender qual o desfecho exato, se o feto nasce ou se é abortado. O leitor é levado para dentro do útero e junto com a narradora percebe um pulsar diferente, fica sem ar, a batida do coração da mãe fica fraca e o feto diz apagar apesar de seu coração continuar batendo forte, deixa de escutar e essa narrativa é interrompida com o questionamento “Como teria sido se eu tivesse nascido? foi a última frase que formulei” (LOMAR, 2020, 179).

Os maiores eventos do romance são as mortes e como os acontecimentos giram e se estruturam em torno delas, talvez justo daí tenha surgido o título do livro. Outros eventos intrigantes são acontecimentos trágicos repetidos e espelhados para os dois lados, para os dois mundos, o dos mortos e o dos vivos, como a queda de Janira, que quase morre em um bueiro e de Maricota que efetivamente morre, ao que tudo indica, no mesmo bueiro, só que anos antes.

No lado de cá, no mundo dos vivos, Janira fora resgatada pelo porteiro que disse tê-la pegado no bueiro, com os seios sustentando o peso do seu corpo, óculos fundo de garrafa voaram longe, no meio da noite, tendo se assustado com a feiura dela que parecia um tamanduá. No lado de lá, no mundo dos mortos, Maricota, a vizinha solteirona de quarenta anos, feia, bate o portão de madeira ripada e sobe a ladeira, escorrega na calçada e desce até cair no bueiro entalada, sustenta o corpo com os peitos e ali permanece até que seu pretendente sai á rua, tropeça em uma pedra, rola ladeira abaixo e com seu corpo rolando feito boa decepa a cabeça de Maricota.

Outra repetição curiosa é que enquanto a maioria dos personagens são mulheres, os poucos homens da família morrem em cumprimento da previsão de uma cartomante e ainda, as masculinidades deles são feridas: o avô José, o mais exitoso, talvez, morreria em pleno ato sexual com uma prostituta; seu filho Artur não consegue gerar em razão de varicocele; o amigo hóspede do casarão, Professor Sardinha, padece de elefantíase e anda com as pernas inchadas em posição de quinze para as três e por isso não consegue

se relacionar com mulheres e até o inspetor de um colégio interno em que a filha afetiva de D. Dorinha, Bernadete, é ferido por ela diretamente no pênis, ou seja, os homens da narrativa são fragilizados e ou padecem em sua virilidade ou em sua sexualidade ou em sua sensualidade.

— A palavra é importante, vamos lá, vou te falar, mas, olha, não acredito que possa ser verdade. Dizem que a cartomante falou que nenhum homem nesta casa vingaria. Nenhum. Todos morreriam. Temo inclusive ficar propagando essa história. Bernardo morreu novo, seu avô também, mas Arthur está aí, vivinho da silva. Inteligente, amoroso e feliz. Logo, melhor que ninguém fique divulgando essa história.

Não tenho coragem de contar a Lia que estou ali para tentar salvar meu tio Arthur. Voltar ao tempo para que, ao nascer, eu o conheça. Meu propósito sempre foi esse, e me surpreendi – pois, além do meu tio, encontrei uma família extensa. (LOMAR, 2020, 95).

*Aldeia dos mortos* é objeto de metaliteratura. Há menção de um concurso de poesia em que uma das filhas do lado de cá, do mundo dos vivos, participa. A irmã com cheio de alfazema ganha um pequeno concurso de poesia na escola, que lê para a irmã na barriga da mãe uma fala cantada, que faz o peito inflar e uma torrente de contentamento invadir à narradora menor, que a esta altura da narrativa já afirma pensar ser menina.

Há versos dentro do romance e trechos de livros que são declamados e lidos pelos vivos para o narrador menor, o feto, em um convite à construção do prazer de leitura. Há a inserção de outros gêneros narrativos como a leitura da página de um diário de uma das personagens, Bernadete, a filha afetiva da matriarca, indesejada por toda a família do lado de lá, abandonada por sua mãe biológica e acolhida por Dona Dorinha. Além de cartas trocadas entre os personagens.

Nos dois lados há livros. No mundo dos mortos, há estantes na sala em que a narradora pega um exemplar de *Viagem ao centro da Terra* de Júlio Verne. A literatura marca o tempo narrativo, pois se faz menção ao ano que o poeta Manuel Bandeira faleceu (13/10/1968) e ao ano em que William Faulkner ganhou o prêmio Nobel, (1949).

Ao se debruçar sobre o processo de narrativa em si, deve-se ratificar que o narrador é um feto com o poder que ele intitula mágico de conseguir passear por dois mundos ou por dois momentos diferentes separados por décadas na mesma família que ele integrará ao nascer. Com o mundo dos vivos ele tem contato através da barriga da mãe. Escuta vozes e classifica pessoas segundo cheiros que sente. Com o mundo dos mortos tem contato em forma de espírito sendo enxergado apenas pela governanta da casa e por um tio portador de algum grau de deficiência psíquica, além do gato de nome Matias.

O narrador é ora feto, ora espírito e em suas formas alternadas vai tomando proporção do que fora sua família ao conviver com os parentes já mortos que vivem em tempo passado no casarão da Ladeira dos Martírios, número 89, e do que será sua família, formada por sua mãe e irmãs através da oitiva de conversas e do olfato dos cheiros de

comidas, ambientes, perfumes e pessoas.

Narrador feto no mundo de cá, dos vivos, narrador espírito no mundo de lá, dos mortos, e narrador pessoa humana, nascida com vida revelada no final da trama. Os dois primeiros planos são referentes ao narrador menor, já o último, ao narrador unificado, o resultado da soma do menor com o maior, que ficou apenas apareceu rapidamente no primeiro capítulo e foi recuperado no antepenúltimo parágrafo do livro.

O narrador feto inicia sua história com a sua própria concepção, entre claros e escuros, frio e calor, uma bola gelatinosa trafegando por um caminho sendo conduzida até um quarto seguro e secreto. E depois avança para sua impressão a respeito de ser como um gergelim separado de nuvem com nervuras e diversos caminhos e orifícios, percebendo no meio do corpo um pulsar rápido. O tempo é veloz e a gestação se desenvolve até o feto intuir que há alguém além dele que o carrega, que o acaricia e que declara ser sua mãe. Eis que o afeto surge deste narrador para sua hospedeira a ponto que ao ouvi-la chorar a morte de um irmão, decide lançar-se em uma empreitada de salvar seu tio. Então, é neste ponto em que o narrador menor deixa de se portar como feto, transcende para o lado de lá, o mundo dos mortos, e se lança no desafio de encontrar seu tio Artur e impedir a morte dele. Com este objetivo o narrador menor em forma de espírito passa a conviver invisivelmente com a família em suas gerações anteriores, vivenciar seus problemas, virtudes e dramas.

Há um extenso rol de personagens nos dois lados. No casarão há a matriarca Dona Dorinha também chamada de Vó do Caco, uma viúva permanentemente vestida de preto, que exala fedor azedo de bacalhau, de polvilho de milho e de colagem de cacos de porcelana, ofício que realiza no porão da casa, na presença constante de seu gato Matias. Mãe de oito filhas, recebe anos antes o anúncio por uma cartomante de que todos os homens da família morreriam. Em vão tenta fugir de seu destino e aos poucos sobrevive à morte de seu marido, que enfarta em pleno ato sexual com uma prostituta; de seu filho Bernardo, envolvido em acidente de carro e de seu filho Artur, o mesmo que a narradora, agora já sabidamente mulher, tenta enquanto forma de espírito, salvar da morte e impedir a tristeza e luto de sua mãe, no mundo dos vivos, no lado de cá.

O rol de personagens é tamanho longo, que a autora traz ao final do livro uma lista com vinte e três nomes e vínculos afetivos com a narradora agora revelada como unificada. O espaço narrativo sugere se tratar de cidade localizada no Nordeste do Brasil. Isso porque se faz menção a paisagens, comidas e hábitos, além de linguagem regional, ainda que comedida, que apontam tratar-se de cidade como a possível Alagoas, em razão da Ladeira dos Martírios anunciada já no início do romance.

*Aldeia dos mortos* poderia ser lido como um livro de cheiros, pois não apenas as histórias guiam o leitor, mas os cheiros anunciados trazem a sensação de acolhimento, como o do bolo de laranja e do café preparados por Lia, a governanta do casarão, como os perfumes de flores e árvores apontados para personagens distintos, como suas parcelas de identidade e até o cheiro de cola, de azedo, de bacalhau, que traz repulsa à falta de

higiene de Dona Dorinha.

A linguagem trabalhada no romance é eminentemente poética ao descrever imagens e provocar sentimentos de compaixão, de angústia, de perplexidade e de assombro por colocar o leitor em contato com tantas mortes trágicas e com a resiliência da matriarca, a Vó do Caco. Ainda pode ser evidenciada uma leve linguagem regional que não chega a ser marca literária maior para a referencialidade da obra, mas contribui para situar a narrativa no espaço provável do Nordeste do Brasil.

As folhas caem e renascem. Os vazios do casarão são ocupados por teias de aranhas. Os galhos da amendoeira caem no quintal depois dos vendavais provocados pelas lágrimas do céu. Desocupados de falas e gestos, os quartos entravam-se de entulhos. Alguns objetos são deixados nos quartos ou por querença ou por esquecimento. (LOMAR, 2020, 94).

Ao se terminar a leitura do romance sobram questionamentos ao leitor. No penúltimo capítulo intitulado “Acho que está quase na hora”, o último que será narrado pelo narrador que aqui se alcunhou menor, não em razão de inferior importância, mas sim por ser o mais interno, o mais interno às camadas do lado de cá e do lado de cá, o narrador narrado por outro narrador, portanto, o leitor fica em suspenso sem saber se o feto narrador teve o destino de um aborto natural ou se nasceu.

Se o livro começa provocando o questionamento acerca de quem é o narrador, termina com outra provocação, saber se o livro que contará as duas histórias vividas pela narradora e lembradas por ela depois de sessão de hipnose será ou não escrito, posto que o caderno está em branco, pronto para o ato.

O título *Aldeia dos mortos* sugere uma comunidade, um povoado e aos poucos assim é revelado na trama dado o tamanho da família extensa que é descoberta pela narradora, enquanto em forma de espírito, visita o casarão da Ladeira dos Martírios, número 89 e convive com seus familiares já todos mortos. Não é o primeiro livro publicado, mas sim o primeiro romance de Adriana Vieira Lomar, lançado em 2020 pela Editora Patuá.

## **O LADO DE CÁ DE ALDEIA DOS MORTOS**

A obra de Luiz Costa Lima além de vasta é bastante complexa. Seus conceitos densos e por vezes trabalhados em redação que parte da negação para afirmar a essencialidade de um instituto torna a tarefa do estudante de teoria literária ainda mais árdua, requerendo sistematização e organização, além de persistência, é verdade. Não há qualquer dúvida que se está diante de um dos pilares da teoria literária do país. O que se põe em xeque aqui é tão somente a competência do analista para ler seja qual for a obra à luz dos preceitos “costalimeanos”.

Em uma rasa leitura do que pode ser visto como um verdadeiro oceano, a obra de Luiz Costa Lima está envolvida em talvez três correntes marítimas conceituais: mímesis, controle do imaginário e reflexões sobre a narrativa. O conceito de mímesis e

seu desdobramento é o convite ao mergulho (não tão profundo) na teoria do crítico que ousadamente o trabalho se propõe a fazer.

O próprio Luiz Costa Lima reconhece a dificuldade de compreensão do que é a mimesis e em razão disso tenta sintetizar afirmando que “O muito que escrevi nos vários livros que dediquei ao assunto caberia numa frase: por mimesis, entenda-se um processo metamórfico que contraria os padrões da realidade.” (BASTOS, 2019, p.55). Luiz Costa Lima assinala que mimeses seria um processo metamórfico baseado na metáfora que embora siga o padrão do que a natureza faz, contraria os padrões da realidade.

Em primeiro momento pode-se destacar duas formas de produção mimética: a de representação e a de produção. “Não somente a mimesis da produção, mas também a mimesis da representação é um processo metamórfico” (BASTOS, 2019, p. 55). Enquanto que a mimesis de representação guarda em si metamorfose implícita, é mais frequente, mais facilmente assimilável, a mimesis de produção guarda em si metamorfose explícita, é menos frequente, menos facilmente assimilável.

Enquanto que na mimesis de representação supõe-se uma única transformação, na medida em que uma cena ou uma história se transforma em *inventio*, invenção e essa história deixa de ser um fato, sem que transgrida essencialmente a natureza de fato, na mimesis de produção, a transformação da história em *inventio* se dá dentro da própria história, pois dentro da própria *inventio* sucede algo que não mais cabe como fato.

Embora haja as peculiaridades acima, Luiz Costa Lima frisa que a distinção entre mimesis da representação e mimesis de produção não é valorativa, pois não são um par alternativo de caráter valorativo. A mimesis de representação é um conceito que supõe uma tomada de contato com a *inventio* de modo imediato, ainda que passível de ser desdobrada e a mimesis de representação seria algo que desde a sua abertura não poderia ser tomado como factual, sendo um exemplo *A terceira margem do rio* de Guimarães Rosa, posto que se transgride o que se reconhece como fato a partir de seu próprio título, impossível haver uma terceira margem factual.

Ao pensar sobre o conceito de verossimilhança tomando por base a obra de Luiz Costa Lima, pode-se assinalar que é uma propriedade funcional (e não substancial), elemento basilar presente tanto em uma relação social quanto em uma relação de mimesis, e sendo base primeira há que ser completada com a diferença. “A mimesis é inventiva à medida que consegue dispor, sobre uma base verossímil, uma imensa construção diferencial” (BASTOS, 2019, p. 48).

Ocorre que existe o além do verossímil. “O sentido usual, socializado, é transmitido, apresentado pelo verossímil. O que está além do verossímil é aquilo que não se confunde com o sentido banal, usual etc.” (BASTOS, 2019, p. 48).

E avançando em reflexão sobre a verossimilhança, Luiz Costa Lima inicia uma abordagem sobre mimesis zero, sinalizando que o tema ainda demanda trabalho que talvez o teórico, em razão de toda sua exigência e comprometimento com a ciência, acredita que

tempo em vida não mais possuir.

Pois bem: a mimesis zero pretende abrir essa cena, resultante da combinação de semelhança com diferença. Ela supõe que o processo de mimesis se abre antes mesmo de que haja um sentido. Ou seja, implica afeto como gerador de efeitos. Se for consciente, esse afeto dará lugar a um poema, um quadro, uma estrutura, uma obra, seja ela boa ou má. Falar de mimesis zero supõe encarmos um processo que parte não do sentido nem da razão, mas do afeto. (BASTOS, 2019, p. 48).

A mimesis zero, ainda um conceito em construção, que parte da combinação da semelhança com a diferença, sem preocupação com a produção de um sentido, pois antes mesmo que haja razão, antes mesmo que haja sentido, há o afeto e é justo o afeto o agente gerador da produção de efeitos. O afeto tornado consciente e apropriado por seu possuidor pode ser canalizado para a produção mimética, em criação metafórica em processo estético.

A questão que pode ainda ser colocada e que pode inclusive demandar novos estudos é em que momento do processo mimético, o afeto pode ser analisado como sendo o fato produtor de efeitos a saber se se deve ou não, ao analisar uma obra, regredir ao momento de sua feitura para apurar se o afeto foi o causador de efeitos de modo a impulsionar a criação artística ou se não, em qual momento o afeto deve ser investigado.

Com base neste panorama, pode ser ousado tentar enquadrar *Aldeia dos mortos* como sendo fruto de mimesis zero. Não se discute que haja mimesis de representação e mimesis de produção evidentes na obra, mas superado esse ponto, a leitura e análise do romance torna também evidente que o fio condutor das duas histórias narradas em três camadas não é outro a não ser o afeto.

O narrador menor é o feto que se lança em missão de salvar seu tio da morte e para isso, regressa ao mundo dos mortos, em forma de espírito, movido pelo afeto de tentar extinguir o sofrimento e luto da sua mãe, a gestante. A narrativa é construída em linguagem poética tomando partido de cheiros, de flores, de árvores que buscam simbolizar sentimentos, relações de afeto.

O leitor é envolvido emocionalmente na empreitada da narradora menor e quando ela falha, porque impossível interferir e começa a também correr risco de vida dentro do útero da mãe, o leitor é envolvido de compaixão pela narradora e a leitura ganha maior ritmo como se isso fosse capaz de salvar a narradora do iminente aborto natural. Há afeto nas histórias, há afeto envolvendo leitor em relação ao narrador e isso para não se falar do próprio processo criativo que por si só pode ter advindo de relação de afeto, afeto como agente produtor de efeitos, como o estético, por exemplo.

Ao se pensar em referencialidade, assim como Luiz Costa Lima comentou que em Guimarães Rosa há uma referencialidade evidente relativa ao interior de Minas Gerais, mas que isso não pode fomentar uma análise determinista de Rosa a partir do interior mineiro, (p.27), há em *Aldeia dos mortos*, referencialidade a elementos do Nordeste Brasileiro, e

caso o leitor se porte como leitor investigativo tratado por Umberto Eco descobrirá que o casarão nº 89 da Ladeira dos Martírios de fato existe, que na calçada em frente existe um bueiro e está localizado em frente a uma praça na cidade de Maceió, em Alagoas. Ocorre que ainda esta referencialidade não é substrato para leitura determinista da obra.

Outros aspectos do romance analisado ainda poderiam ser destacados e que podem demandar um trabalho continuado ou outros trabalhos. Exemplo disso é que sem adentrar profundamente ao tema do controle do imaginário (outro pilar da obra de Luiz Costa Lima), *Aldeia dos mortos* traz pontos que elucidam tal controle que podem ser extraídos seja da figura do Professor Sardinha que sofre perseguição política na época da ditadura militar no Brasil, seja da figura do Padre Nelson, que além de comunista, suicida-se como alternativa para não ser preso e torturado por ser comunista.

Ainda poderia ser explorado o controle do imaginário externo à obra, a saber se com o tempo será ou não acolhida do público e/ou da academia, mesmo porque para que atinja o primeiro é preciso suplantar os interesses mercadológicos, que exigem a semelhança e não valorizam a diferença e para atingir o segundo, é preciso que haja interesse da comunidade científica em analisar a obra, que a partir deste primeiro trabalho comprova-se ser rica.

Umberto Eco ao assinalar que nas diversas obras sobre teoria da narrativa, estética da recepção e sobre crítica orientada para o leitor há várias entidades denominadas de Leitores Ideais, Leitores implícitos, Leitores Virtuais, Metaleitores, dentre outros, cada qual evocando como sua contrapartida um Autor Ideal ou Implícito ou Virtual, destaca que o seu leitor-modelo se parece muito com o Leitor Implícito de Wolfgang Iser ao citar este último, que assinala:

O leitor efetivamente faz o texto revelar sua multiplicidade potencial de associações. Tais associações são produto do trabalho da mente do leitor sobre o material bruto do texto, embora não sejam o texto em si – pois este consiste justamente em frases, afirmações, informações etc. [...] essa interação obviamente não ocorre no texto em si, mas só pode existir através do processo de leitura. [...] Esse processo formula algo que não está formulado no texto e, contudo, representa sua “intenção”. (ISER apud ECO, 1994, p. 22).

É o leitor que estabelece o ponto de vista do texto e também aquele que atribui o seu significado, revelando-se sujeito que interage e colabora com o texto. Quando na história, quando tempo e lugar estiverem ligados é possível que as vozes possam parecer se tratar de confusão, mas em verdade Umberto Eco assinala que:

Tal confusão, entretanto, é orquestrada de forma tão admirável que se torna imperceptível – ou quase, já que percebemos. Não se trata de confusão, e sim de um momento de clarividência, uma epifania da arte de contar histórias, na qual os componentes da trindade narrativa – o autor-modelo, o narrador e o leitor – aparecem juntos porque o autor-modelo e o leitor-modelo são entidades que se tornam claras uma para outra somente no processo de leitura, de modo que uma cria a outra. (ECO, 1994, p. 30).

O leitor modelo por deter a capacidade de saber dar continuidade ao jogo da investigação da natureza dos jogos e o que detém a disposição intelectual e a necessidade de brincar com o jogo estabelecido pela narrativa ficcional, possui a habilidade de seguir os passos interpretativos que a voz narrativa lhe pode dar como olhar, ver, considerar e identificar semelhanças.

Umberto Eco assinala que a norma elementar para ficção é o leitor aceitar tacitamente o acordo ficcional também chamado de suspensão da descrença, pois o leitor sabe que está sendo narrada uma história imaginada, sem necessariamente supor que lê mentiras. Ocorre que ao ser lida uma obra, a suspensão da descrença não é de todo operacionalizada pelo leitor, pois consegue bem fazê-lo em relação a alguns aspectos e não a outros e a razão de haver êxito em determinadas hipóteses e não em outras é ambígua. A narrativa está relacionada a um mundo ficcional que acaba por tomar referências do mundo real, daí porque Eco assinala que os mundos ficcionais são parasitas dos mundos reais, posto que para impressionar, perturbar, assustar ou comover os leitores, os autores têm de contar com o conhecimento de mundo real e adotá-lo como pano de fundo. E mais, “os leitores precisam saber uma série de coisas do mundo real para presumi-lo como pano de fundo correto do mundo ficcional”. (ECO, 1994, p. 91).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O leitor ideal de *Aldeia dos mortos* segundo o conceito de Umberto Eco é aquele que aceitando o pacto ficcional com a suspensão da descrença preenche as lacunas do texto e vivencia o processo mimético tratado por Luiz Costa Lima, para experimentar a mimesis de produção a partir da narrativa da percepção pelo feto sobre o mundo externo, para experimentar a mimesis de produção ao vivenciar a narrativa do feto, que em forma de espírito tem contato com o mundo dos mortos de sua família em décadas anteriores, para ao final estar completamente envolvido em uma produção de efeitos que parte não da razão, não do sentimento, mas sim do afeto ao experimentar a mimesis zero ao estar envolvido afetivamente com o narrador, que corre risco de morrer ainda dentro do útero da mãe.

Não é próprio da realidade assimilar que um feto por mais que possa perceber o mundo externo, possa racionalizá-lo. Na percepção do mundo exterior estaria a mimesis da representação. A mimesis da produção estaria no fato de que o feto narrador viaja no tempo, em forma de espírito e convive com sua família extensa em gerações anteriores, experimentando seus problemas e virtudes. A mimesis zero está no envolvimento emocional, na produção de efeitos que parte não da razão, não do sentimento, mas sim do afeto. Ao experimentar a mimesis zero até o leitor é envolvido afetivamente com o narrador, que corre risco de morrer ainda dentro do útero da mãe.

Ler qualquer obra sob a lente dos ensinamentos de Umberto Eco e ainda, diria

principalmente, Luiz Costa Lima não é tarefa fácil e longe está de ter chegado ao fim. O esgotamento por si só é uma quimera, mas sua miragem deixa o convite da releitura e reescrita em desejo sincero de contribuir com a comunidade científica.

## REFERÊNCIAS

BASTOS, Dau (org.). *Luiz Costa Lima: uma obra em questão*. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.

BASTOS, Dau; OLIVEIRA, Ana Lúcia de; PINTO, Aline Magalhães (org.). *Luiz Costa Lima: um teórico nos trópicos*. Rio de Janeiro: Garamond, 2019.

ECO, Umberto. *Seis passos pelos bosques da ficção*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das letras, 2019.

LOMAR, Adriana Vieira. *Aldeia dos Mortos*. São Paulo: Patuá, 2020.

## LEITURAS E LEITORES DE *PAPÉIS AVULSOS*, DE MACHADO DE ASSIS

Data de aceite: 02/05/2022

### Valdiney Valente Lobato de Castro

Doutorado em Letras na área de estudos literários pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Atualmente, cursa pós-doutorado na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) com estudos sobre a circulação da produção e recepção de Machado de Assis em jornais brasileiros. Leciona na Faculdade Estácio do Amapá, onde atua como Professor Titular e é bolsista do Programa Pesquisa Produtividade

**RESUMO:** A coletânea *Papéis Avulsos*, de Machado de Assis, publicada em 1882 representa um amadurecimento do conto na pena do escritor carioca, tanto pela composição da edição saída pelas prensas de Henrique Lombaerts quanto pela generosa recepção dos jornais cariocas. Incide nessas leituras o objetivo deste texto: analisar o processo de composição da antologia e a recepção “no calor da hora”, a fim de perceber o amadurecimento de Machado no gênero bem como o processo de canonização do escritor.

**PALAVRAS-CHAVE:** Machado de Assis. *Papéis Avulsos*. Jornais. Recepção.

**ABSTRACT:** Machado de Assis’s collection *Papers Avulsos*, published in 1882 represents a maturation of the story in the pen of the Rio de Janeiro writer, both for the composition of the edition published by the presses of Henrique Lombaerts and for the generous reception of Rio de Janeiro newspapers. The objective of this

text focuses on these readings: to analyze the anthology composition process and the reception “in the heat of the hour”, in order to perceive Machado’s maturity in the genre as well as the canonization process of the writer.

**KEYWORDS:** Machado de Assis. *Papéis Avulsos*. Newspapers. Reception.

### INTRODUÇÃO: O CONTO NA PENA DE MACHADO DE ASSIS

Certamente Machado de Assis nos estudos, pesquisas e eventos tem sido mais analisado pela maestria com que compôs seus romances, principalmente os escritos a partir da produção de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. No entanto, bem antes de o escritor produzir seu primeiro romance, *Ressurreição*, em 1872, já tinha publicado dezenas de contos, a maioria lançada no *Jornal das Famílias*, de Baptiste Louis Garnier, onde começou a colaborar desde 1864. O conto mais antigo do autor de que se tem notícia, “Três Tesouros Perdidos”, data de 1858 e inaugura um gênero em que o autor, por meio século de composição literária, nunca deixou a pena descansar, ou seja, de todas as produções de Machado de Assis, as narrativas breves são o único gênero que o autor tem publicações em todas as décadas de sua vida. Esse devotado cultivo permite com que muitos estudiosos elevem Machado a posição de introdutor do conto brasileiro e grande parte da fortuna crítica reconhece o quanto o autor aprimorou sua prosa

de ficção por meio da escrita de seus contos.

Sua primeira antologia, *Contos Fluminenses*, saída em 1870 pelas prensas de Garnier, reúne sete narrativas, seis delas escritas para figurar no *Jornal das Famílias*. É um volume pequeno, sem introdução e que apesar de ser bastante noticiado pela imprensa carioca, não recebeu grande credibilidade. Quase quatro anos depois, em novembro de 1873, *Histórias da Meia Noite*, sua segunda coletânea é lançada com um total de seis histórias também extraídas do requintado periódico do editor francês. Para muitos biógrafos, como Lúcia Miguel Pereira (1955), o autor vendeu o volume antecipadamente, com contrato assinado em 1869, a Garnier porque tinha interesse em receber o dinheiro para custear seu casamento com Carolina de Novais.

Do mesmo modo que a primeira e apesar de o autor ter feito alterações no corpo das narrativas para poderem compor a coletânea, também é uma publicação modesta. Não só pela quantidade de histórias como também pela “Advertência” do escritor. Nesse texto, Machado diz que a única pretensão das histórias é “ocupar a sobra do precioso tempo do leitor”, e enfatiza que as páginas são as mais “desambiciosas do mundo”. É quase um pedido de desculpa, tímido, acanhado que oferece ao leitor um volume pequeno que também não causou grande repercussão nos jornais cariocas. Ao contrário do tamanho diminuto, da modéstia do autor e da recepção minguada das duas primeiras antologias, a produção e a recepção da terceira coletânea demonstram não só maior credibilidade do público e do autor ao gênero como também o maior domínio de Machado na composição das narrativas breves.

## A PRODUÇÃO DA COLETÂNEA *PAPÉIS AVULSOS*

Em 1882, foi lançada a coletânea *Papéis Avulsos*, reunindo um expressivo número de doze contos extraídos de cinco jornais: *d’A Estação*: “O Alienista” (1881), e “D. Benedita” (1882); *d’A Epoca*: “A Chinela Turca” (1875); *d’O Cruzeiro*: “Na arca” (1878); *da Gazeta de Notícias*: “A Teoria do Medalhão” (1881), “O segredo do Bonzo” (1882), “O anel de Polícrates” (1882), “O empréstimo” (1882), “A Sereníssima República” (1882), “O Espelho” (1882) e “Verba Testamentária” (1882); e *do Jornal das Famílias*: “Uma visita de Alcebiades”

---

1 A inserção desse conto na coletânea é acompanhada de uma história que, segundo alguns biógrafos, pode ser a causa de Machado ter atrasado a entrega dos originais para a impressão. O personagem Xavier, que figura na narrativa, é uma homenagem do autor ao seu amigo Artur de Oliveira (1851-1882), estudante rio-grandense que aos dezesseis anos se mudou para o Rio de Janeiro, a fim de ingressar na carreira jurídica. Sem sucesso, ele residiu alguns anos em Paris e em Berlim. Ao retornar para a capital fluminense, trabalhou como jornalista e professor. Em 21 de agosto de 1882, consumido pela tuberculose, faleceu aos 31 anos. Machado, então, faz uma longa nota ao conto na coletânea *Papéis Avulsos*, citando uma carta do amigo escrita para o autor sete dias antes de sua morte. A carta é curta, provavelmente devido ao estado do enfermo: “O verde das couves espanejava-se em uma onda de pirão, cor de ouro. A palheta de Ruisdael, pelo encendido do ouro, não hesitaria um só instante em assinar esse pirão mirabolante, como diria o grande e divino Teo” (ASSIS, 2009, p.277) e Machado, em nota, a lembra: “Sete dias antes de o perdermos, isto é, a 14 deste mês, prostrado na cama, roído pelo dente cruel da tísica, escrevia-me a propósito de um prato de jantar [...]. Vede bem que esta admiração é de um moribundo, refere-se um morto, e fala na intimidade da correspondência particular. Onde outra mais sincera?” (ASSIS, 1882, p. 92). Quatorze anos depois, por ocasião da fundação da Academia Brasileira de Letras, o escritor luso-brasileiro Filinto de Almeida escolhe Artur de Oliveira como patrono da cadeira n.º 3.

(1876) e, além dessas narrativas, ainda o acrescentou sete notas.

É indiscutível que de todas essas narrativas a crítica tem se debruçado muito mais sobre as confusões de Simão Bacamarte em Itaguaí, apresentadas em “O Alienista”. Para caracterizar o atraso da localidade, o jornal é o elemento de modernidade que falta:

Não dispunha de imprensa, tinha dois modos de divulgar uma notícia: ou por meio de cartazes manuscritos e pregados na porta da Câmara e da matriz; – ou por meio de matraca. Eis em que consistia este segundo uso. Contratava-se um homem, por um ou mais dias, para andar às ruas do povoado, com uma matraca na mão. De quando em quando tocava a matraca, reunia-se gente, e ele anunciava o que lhe incumbiam – um remédio para sezões, umas terras lavradas, um soneto, um donativo eclesiástico, a melhor tesoura da vila, o mais belo discurso do ano etc. (ASSIS, 1882, p. 11).

Curiosamente, as notícias anunciadas pelo “homem da matraca” pertencem aos mesmos assuntos que figuram nos jornais do XIX. Parece imprescindível para caracterizar uma sociedade as notícias veiculadas nos periódicos, como também ocorre no suposto reino de Bungo, em “O Segredo do Bonzo”, em que se realçam as virtudes do suporte:

as notícias da semana, políticas, religiosas, mercantis e outras, as novas leis do reino, os nomes das fustas, lancharas, balões e toda a casta de barcos que navegam estes mares, ou em guerra, que a há freqüente, ou de veniaga. E digo as notícias da semana, porque as ditas folhas são feitas de oito em oito dias, em grande cópia, e distribuídas ao gentio da terra, a troco de uma espórtula, que cada um dá de bom grado para ter as notícias primeiro que os demais moradores. Ora, o nosso Titané não quis melhor esquina que este papel, chamado pela nossa língua Vida e claridade das coisas mundanas e celestes, título expressivo, ainda que um tanto derramado (ASSIS, 1882, p. 22).

A seleção das narrativas de *Papéis Avulsos* concentrou-se no início da década de 1880, mas dois contos são anteriores a isso. “Uma visita de Alcebiades” surgiu em outubro de 1876 no jornal do Garnier e, em primeiro de janeiro de 1882, foi reescrito para figurar na *Gazeta de Notícias*. Nas notas da coletânea, o próprio Machado esclarece: “Este escrito teve um primeiro texto, que reformei totalmente mais tarde, não aproveitando mais do que a ideia. O primeiro foi dado com um pseudônimo e passou despercebido” (ASSIS, 1882, p. 98). O autor refere-se ao nome Victor de Paula, usado na primeira publicação, e a ideia aproveitada é o aparecimento de modo imprevisto de um personagem da Antiguidade Clássica: o grego Alcebiades. Mauro Rosso, que organizou o livro *Textos inéditos em livro* (2014), classifica o conto como “sob o mesmo título, mas com textos diferentes (p. 48), considerando também tratar-se de um novo texto, principalmente por que na versão para a *Gazeta* o texto passa a ser epistolar precedido de um subtítulo: “carta do desembargador X... ao chefe de polícia da Corte”, por isso o desembargador se apropria da narração e as mudanças tornam-se substanciais.

Em carta a Nabuco, assinada a 14 de abril de 1883, Machado dá pistas sobre a seleção da coletânea ao enviar o livro para o amigo apreciar:

*Papéis Avulsos*, em que há, nas notas, alguma coisa concernente a um

episódio do nosso passado: a *Época*. Não é propriamente uma reunião de escritos esparsos, porque tudo o que ali está (exceto justamente a *Chinela Turca*) foi escrito como fim especial de fazer parte de um livro. *Você* me dirá o que ele vale. (ASSIS, 2009, p. 296).

No entanto, ao fazer parte do livro, o autor fez alterações no final do conto: ao invés de Duarte jurar nunca mais “assistir à leitura de melodramas”, o autor conclui “muitas vezes o melhor do drama está no espectador e não no palco”. Essa observação que, ao mesmo tempo apazigua as influências nocivas do texto e elege o leitor como responsável pela sua compreensão, também é uma percepção da maturidade do autor, que pode ser vista em outros momentos da coletânea.

Porém, se a narrativa é tão diversa das demais, que foram previamente planejadas para figurar em um livro, por que foi selecionada? Antes de ampliar as possibilidades dessa questão, é preciso analisar a relação entre os suportes a partir dessa carta de Machado. Crestani (2014) reflete:

Se tudo foi “escrito” para compor a coletânea, a ideia do livro vinha sendo pensada desde o momento da escritura das narrativas, ou seja, antes mesmo da publicação nos periódicos. Portanto, essa informação inverte o modo de se conceber o percurso do texto entre o jornal e o livro. Habitualmente, o processo tende a ser entendido a partir da suposição de que o autor seleciona as produções que obtiveram maior repercussão quando da sua publicação inicial. No entanto, se tudo foi pensado previamente para compor o livro, Machado de Assis não selecionou as narrativas já escritas, mas os periódicos que ofereciam condições de atender mais adequadamente às particularidades de cada texto. (2014, p.165).

Com isso se compreende o porquê da variedade de periódicos em que Machado recolheu textos para a coletânea. Retornando à pergunta anterior, há de se considerar então que o autor tivesse um fio condutor juntando todas as narrativas e, ao compilá-las, percebeu que o antigo conto, quando era colaborador do Garnier, assemelhava-se a essa unidade. Ainda sem responder a pergunta, vale lembrar que o autor fez adequações em outros contos para incorporá-los na antologia. Os que fizeram parte da *Gazeta de Notícias* tiveram substituições mínimas como alterações sintáticas, correções de pontuação ou troca de palavras. Nesses contos, a alteração mais relevante foi quanto ao título, como em “O Segredo do Bonzo”, “Verba Testamentária” e “O empréstimo”.

Além dos já mencionados “A Chinela Turca” e “Uma Visita de Alcebiades”, no “O Alienista”<sup>2</sup> foram feitos alguns ajustes para melhorar o estilo, torná-lo mais conciso e elegante. No conto “D. Benedita”, foram eliminados alguns trechos mais romanescos condizentes com a proposta d’A *Estação* e “Na arca” foi retirado um prefácio introdutório. O trecho excluído explicava como as páginas bíblicas chegavam à mão do autor e

<sup>2</sup> Nos anexos da tese de doutorado de Jaison Luís Crestani (2014) intitulada *Machado de Assis e o processo de criação literária: estudo comparativo das narrativas publicadas n’A Estação (1879 -1884), na Gazeta de Notícias (1881-1884) e nas coletâneas Papéis Avulsos (1882) e Histórias sem Data (1884)* há o cotejo feito entre as versões dos periódicos e a que configurou na coletânea.

localizavam-nas em meio à Bíblia. Esse prefácio, construído para figurar nas páginas d’*O Cruzeiro*, parece ser uma explicação demasiada e, por isso, provavelmente o autor deve ter julgado desnecessário.

As alterações ocorridas em *Papéis Avulsos* são pouco significativas; não chegam a alterar drasticamente o texto. Isso também é um argumento para validar as palavras do autor; é possível que, bem antes de compor essas histórias, ele já tivesse uma matriz do que queria, no futuro, para figurar em sua coletânea.

As adaptações construídas parecem fazer sentido ao se considerar o adjetivo “avulsos” não apenas no campo semântico relacionado a dispersos, que realmente o foram, visto fazerem parte de vários periódicos, mas também como distintos. Notadamente, as narrativas recolhidas parecem representar uma miscelânea de construções, as quais, algumas vezes, precisaram de ajustes para assim se encaixarem. Isto é, a análise das formas discursivas dessas histórias revela uma intrigante multiplicidade de constituições. Em “O Alienista”, há o tema da loucura apresentado por meio de uma “crônica histórica”; “O Segredo do Bonzo” é uma “narrativa de viagem” empreendida por Fernão Mendes Pinto, explorador e aventureiro português do século XVI, quando esteve no reino de Bungo; por isso, a narrativa recebeu o subtítulo “Capítulo inédito de Fernão Mendes Pinto”, seu título anterior, inclusive, quando circulou no jornal. “Teoria do Medalhão” é um diálogo filosófico para Janjão aprender a tornar-se um medalhão aos 45 anos. “O espelho” é apresentado como “esboço de uma nova teoria da alma humana” para tratar da descoberta de Jacobina sobre a “segunda alma”. “A Sereníssima República” conta a “conferência do cônego Vargas” a respeito da “organização” política das aranhas (e dos homens). “Na arca” trata de “três capítulos inéditos de Gênesis” para mostrar, com uma estrutura sintática e escolhas lexicais similares à bíblica, a relação entre Noé e seus filhos, os quais disputam a terra antes de acabar o dilúvio. “O empréstimo” é, como dizia seu subtítulo anterior, uma “anedota filosófica”, conto breve que trata de Custódio e sua intenção de emprestar cem mil réis do tabelião. “Verba Testamentária” também teve subtraído seu antigo subtítulo “caso patológico dedicado à Escola de Medicina”, em que se esclarece o problema doentio de Nicolau e sua morte como redenção. Em “O anel de Polícrates”, há um diálogo entre dois amigos A e Z, que comparam a sorte de Xavier com a do grego Polícrates. “D. Benedita” é um perfil psicológico da senhora que espera o retorno do marido.

Com toda essa pluralidade de gêneros do discurso<sup>3</sup>, é fácil entender por que o autor transformou “Uma visita de Alcebiades” em um gênero epistolar e acrescentou “Uma Chinela Turca”, narrativa que se revela como um sonho, por isso a coesão proposta pelo autor, como a de apresentar distintas formas de composição de narrativas, o que permite compreender o campo semântico de “avulsos” e também a unidade a que ele se referiu na

---

3 Crestani (2014) percebeu também que, nas seis notas da coletânea, há formas estilísticas diversificadas: análise linguística (A), apreciação contextual (B), posicionamento literário (C), poesia e esboço biográfico (D), interpretação alegórica (E) e reformulação textual (F).

carta a Nabuco.

No prefácio, essa unidade é o que inicia a “Advertência” do autor:

Este título de Papéis Avulsos parece negar ao livro uma certa unidade; faz crer que o autor coligiu vários escritos de ordem diversa para o fim de os não perder. A verdade é essa, sem ser bem essa. Avulsos são eles, mas não vieram para aqui como passageiros, que acertam de entrar na mesma hospedaria. São pessoas de uma só família, que a obrigação do pai fez sentar à mesma mesa. Quanto ao gênero deles, não sei que diga que não seja inútil. O livro está nas mãos do leitor. Direi somente, que se há aqui páginas que parecem meros contos e outras que o não são, defendo-me das segundas com dizer que os leitores das outras podem achar nelas algum interesse, e das primeiras defendo-me com São João e Diderot. O evangelista, descrevendo a famosa besta apocalíptica, acrescentava (XVII, 9): “E aqui há sentido, que tem sabedoria”. Menos a sabedoria, cubro-me com aquela palavra. Quanto a Diderot, ninguém ignora que ele, não só escrevia contos, e alguns deliciosos, mas até aconselhava a um amigo que os escrevesse também. E eis a razão do enciclopedista: é que quando se faz um conto, o espírito fica alegre, o tempo escoá-se, e o conto da vida acaba, sem a gente dar por isso. Deste modo, venha donde vier o reproche, espero que daí mesmo virá a absolvição. (ASSIS, 1882, p. 1).

Curiosamente, a advertência da coletânea é assinada em outubro, mesmo mês em que “Verba Testamentária” sai nos periódicos. Escrito cerca de dez anos desde o último, em 1873, esse prefácio pertence a um autor muito mais maduro. No primeiro, há quase uma desculpa com textos para ocupar o “precioso tempo do leitor”, contando com um leitor “benévolo”, e páginas “desambiciosas” e o autor usa a primeira pessoa para pedir a “generosidade” do leitor. Já nesse há um autor muito mais experiente e consciente de sua pena, perceptível principalmente pela neutralidade na opção pela terceira pessoa. Ao admitir que todos os textos fazem parte de uma só família, apesar de retirados de diferentes fontes, a metáfora usada como o pai que obriga os filhos a sentarem, se refletida com as alterações feitas por Machado, ganha uma conotação especial, em que o verbo “obrigar” pode ser muito bem compreendido como torcer, forçar ou mesmo alterar. Além disso, o autor não está apresentando histórias ingênuas ou despreziosas, como antes, mesmo naquelas que podem parecer “meros contos”, há “sabedoria”. Eis a razão por Genette (apud Chartier, 2014) considerar o paratexto como uma zona não apenas de transição para o texto que vai se anunciar, mas sim de transação, onde se esclarecem os jogos por trás do texto, as estratégias do autor e ainda os cuidados com o leitor.<sup>4</sup>

E para falar da importância desses escritos, Machado recorre ao evangelista São João e ao enciclopedista Diderot<sup>5</sup>, respectivamente um ícone da religião e o editor-chefe

4 No texto “O Pulo do Gato”, saído no livro *Por uma Esquizofrenia Produtiva*, de 2015, João Cezar de Castro Rocha, desconfiado do artigo indefinido apresentado por Machado na expressão “uma unidade” da “Advertência”, propõe que a leitura dos contos não deva ser feita como em uma tentativa de “encasacar os contos numa camisa de força”, mas sim de perceber como o gênero serviu como um espaço propício para a experimentação da pena do escritor.

5 Na biblioteca de Machado de Assis, há dois volumes das obras completas de Diderot, datados de 1880, poucos anos antes da publicação da coletânea, conforme organizado por José Luís Jobim, em *A Biblioteca de Machado de Assis*, obra publicada em 2001. Também Daniela Magalhães da Silveira (2010), em sua tese de doutorado *Fábrica de Contos*:

dos escritos iluministas, duas referências para assegurar a seriedade da coletânea, que não é mais apenas um passatempo.

Desde a primeira advertência, Machado tinha consciência da importância do leitor para a aceitação da sua obra, tanto que conta com a sua generosidade. Também vale lembrar outra importante figura: o editor, que só recentemente tem merecido mais atenção da crítica. Na abertura de *Papéis Avulsos*, o autor elege o leitor como a figura mais importante para a aceitação da obra, pois é nas mãos dele que o livro está e é ele quem vai julgá-lo interessante ou não.

Também a crítica aparece como elemento importante, pois pode vir o “reproche”, mas também é dela que pode surgir a remissão. E, ao usar o vocábulo em destaque, Machado o usa como a primeira das suas notas para afirmar que recebeu duas cartas anônimas há cerca de dois anos, de “pessoa inteligente e simpática”, em que notou o uso do vocábulo “rebroche” e, como não sabia como responder, resolve utilizar as notas para alertar sobre a origem da palavra e o uso já antiquado.

Daniela Magalhães da Silveira (2010), ao estudar os contos que compõem a coletânea, a fim de perceber como todos eles, de certa forma, conduzem às questões científicas da época, analisa essa introdução do autor e considera:

Papéis avulsos podem ser entendidos como escritos que foram apartados de sua coleção original. (...) Enquanto pertenceram à imprensa, não passaram de papéis avulsos, sem correlação um com o outro, apenas com o próprio periódico. No entanto, depois de retornar ao suposto lugar de origem, ou seja, ao livro, deixaram de ser avulsos, porque pertenciam à mesma família e ao mesmo projeto de escrita. Mas ainda fica uma pergunta: por que Machado teria escolhido um título que remetia aos contos antes da formação da coletânea? Talvez para desviar a atenção dos leitores da certeza de que estavam diante de obra com temática fechada. Um dos principais objetivos de Machado, por meio daquele livro, girava em torno de relativizar algumas das principais certezas de seus leitores surgidas enquanto preparava a obra. Esta hipótese não resolve por completo o problema da titulação da coletânea. Mesmo porque Machado parecia não querer que os títulos de seus livros de contos tivessem sentidos claros e unívocos. Acompanhado da inclusão daquela “Advertência” e também das “Notas”, o objetivo do autor parece ter sido o de explicar (alguma vezes complicando ainda mais) o gênero conto e as influências absorvidas de outras obras. (SILVEIRA, 2010, p. 66).

Por mais que grande parte dos contos já tivesse sido recentemente publicada, a antologia faz sucesso<sup>6</sup> porque, em carta datada de 6 de dezembro de 1884, Gomes

---

*as mulheres diante do cientificismo em contos de Machado de Assis, percebe que a estratégia utilizada por Machado de Assis no conto “O anel de Polícrates” em nomear as personagens com as letras A e Z assemelha-se com a estratégia de Diderot em “Suplemento a viagem de Bougainville”.*

<sup>6</sup> Dada a excelente repercussão crítica de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, livro considerado inaugurador do amadurecimento do autor e saído um ano antes de *Papéis Avulsos*, é comum acreditar que o romance foi um sucesso. No entanto, a recepção do público não foi tão boa assim, pois, em carta de 21 de julho de 1882, Miguel de Novais tenta animar o cunhado: “Parece-me não ter razão para desanimar e bom é que continue a escrever sempre. Que importa que a maioria do público não compreendesse o seu último livro? Há livros que são para todos e outros que são só para alguns. O seu último livro está no segundo caso e sei que foi muito apreciado por quem o compreendeu. Não são, e o amigo sabe-o bem, os livros de mais voga os que têm mais mérito (ASSIS, 2009, p. 273).

de Amorim<sup>7</sup> envia uma carta de Lisboa agradecendo o recebimento do livro: “Em tempo recebi o seu excelente livro *Papéis Avulsos*, que teve o poder de me fazer passar menos amargamente algumas horas de minha triste vida” (ASSIS, 2009, p. 328).

Algumas obras circulavam entre Portugal e Brasil, principalmente se houvesse essa relação de amizade entre remetente e destinatário. Nesse caso, a obra é doada a Gomes de Amorim a pedido de Miguel de Novais, cunhado de Machado, mas, no caso dessa antologia, o processo da entrega da remessa transformou-se em um episódio anedótico. Depois de um tempo morando em Paris, em 1881, o cunhado retorna a Portugal e, em 2 de novembro de 1882, escreve para Machado pedindo a obra: “Espero que não se esqueça de mandar-me logo que se lhe ofereça ocasião, um exemplar do seu novo livro – *Papéis avulsos* – tenho vontade de lê-lo” (ASSIS, 2009, p. 281). Em 21 de janeiro de 1883, nova carta de Miguel foi enviada a Machado para informá-lo que recebeu a carta deste afirmando que três exemplares foram enviados por Alferes Chaves, mas não foram entregues. O missivista conta que procurou saber informações sobre o portador, por querer imediatamente ler a antologia, mas soube apenas notícias de que era um mau mensageiro, fazendo suar quem dele dependesse para obter o objeto pretendido.

Em 19 de fevereiro do mesmo ano, Miguel de Novais escreve a Machado para falar do não recebimento dos livros e da tentativa de localizar o tal alferes por meio das pessoas que o conhecem, mas não tem mais esperanças, pois o portador é “pantomimeiro”. Somente em 27 de maio, em nova carta, Miguel afirma o recebimento de novos livros enviados por Machado. Os anteriores nunca foram recebidos.

Essa assídua correspondência com o cunhado não é, obviamente, apenas por esse episódio. Com Miguel de Novais, Machado conversa sobre assuntos que não tratava nem com seus amigos mais íntimos, como política, família e projetos literários. Em carta de 21 de julho de 1882, o português pergunta: “Já se publicou o volume que me diz ter no prelo e que devia estar pronto em Junho? Quando estiver publicado e tiver ocasião de

7 Francisco Gomes de Amorim (1827-1891) nasceu no Minho e, aos dez anos, veio para o Brasil, onde se instalou por algum tempo no Pará. Ao conhecer a obra de Garret torna-se grande amigo do escritor, tanto que alguns biógrafos afirmam que o escritor morreu em seus braços. Em 1866, Machado comentou em um artigo publicado no *Diário do Rio de Janeiro* dois livros de poesias de Gomes de Amorim: *Cantos Matutinos* e *Efêmeros*. A amizade entre Gomes de Amorim e Machado foi estreitada graças a Miguel de Novais, que também morava em Lisboa e sempre o cita nas correspondências com o cunhado. Em 1881, por exemplo, pede a Machado que envie uma cópia de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* para o amigo português. Nessa mesma epístola, Miguel de Novais diz que Gomes de Amorim está doente, quase não sai mais à rua e que guarda mágoa de Machado, pois mandou a este uma biografia de Garret e o autor nem sequer acusou o recebimento. Em carta datada de 6 de dezembro de 1884, o adoentado autor deixa de orgulho e implora a Machado ajuda, em texto que tanto revela dados sobre a leitura em Portugal quanto o prestígio de Machado entre seus pares: “Infelizmente, para o que não há compensação é para os sacrifícios de dinheiro! Gastei perto de mil libras esterlinas na edição dos três volumes num país onde já não se lêem senão jornais e maus livros franceses! Contava com o auxílio do Rio de Janeiro, mas fui absolutamente infeliz; tendo mandado quinhentos exemplares do tomo 1.º ao Conde de São Salvador de Matosinhos, este não fez caso deles, e fui obrigado a retirá-los, ao cabo de 4 anos, perdendo perto de 300 exemplares, entre estragados e extraviados! 300 coleções truncadas! Não tive aí quem erguesse a voz, na imprensa, chamando a atenção para o meu trabalho, e o resultado foi tristíssimo! Rogo-lhe, meu excelente amigo, que leia pacientemente o meu trabalho, e que honre o autor e a obra com alguns artigos de sua esclarecida crítica. Pode ser que com isso me ajude a vender por aí alguns exemplares, com que contribuirá para me salvar do naufrágio econômico. Aqui quase toda a gente que escreve o tem feito largamente. Se tivesse meio de fazer aí transcrever as críticas, talvez me fosse útil. Mas algumas das melhores são muito extensas, e os jornais do Rio quererão dinheiro para as publicar – e dinheiro é que eu preciso!” (ASSIS, 2009, p. 329).

enviar-mo não se esqueça.” (ASSIS, 2009, p. 273). São por meio das cartas deste amigo que cintilações acerca do que está para ser lançado ou os sentimentos do autor diante da recepção da obra podem ser colhidos. Ciente da competência do autor, o cunhado aguarda ansioso sair a publicação e, curiosamente, só a recebeu tardiamente.

A publicação sairia somente em novembro de 1882 pelas prensas de Lombaerts & C., responsáveis pelas edições d’*A Estação*. Nesse ano, o belga Jean Baptiste Lombaerts já havia falecido e a casa estava sob a responsabilidade do filho, Henrique, de quem Machado foi grande amigo. Em 15 de julho de 1897, quinze anos mais tarde, quando o estimado amigo faleceu, Machado publicou nas folhas do jornal:

Durante muitos anos entretive com Henrique Lombaerts as mais amistosas relações. Era um homem bom, e bastava isso para fazer sentir a perda dele; mas era também um chefe cabal da casa herdada de seu pai e continuada por ele com tanto zelo e esforço. Posto que enfermo, nunca deixou de ser o mesmo homem de trabalho. Tinha amor ao estabelecimento que achou fundado, fez prosperar e transmitiu ao seu digno amigo e parente, atual chefe. *A Estação* e outras publicações acharam nele editor esclarecido e pontual. Era desinteressado, em prejuízo dos negócios a cuja frente esteve até o último dia útil da sua atividade.

Não é demais dizer que foi um exemplo a vida deste homem, um exemplo especial, por que no esforço continuado e eficaz, ao trabalho de todos os dias e de todas as horas não juntou o ruído exterior. Relativamente expirou obscuro; o tempo que lhe sobrava da direção da casa era dado à esposa, e, quando perdeu a esposa, às suas recordações de viúvo. (*A ESTAÇÃO*, 1897, p. 2).

Como Machado dedicou-se à literatura por meio século, viu seus principais editores falecerem como Paula Brito, Baptiste Louis Garnier, Faustino Xavier de Novais, Ferreira de Araújo e Henrique Lombaerts. Com todos a relação transcende os laços editoriais. Machado foi amigo das famílias e, nos jornais, foi bem mais que um assíduo colaborador.

## A RECEPÇÃO DA ANTOLOGIA NAS FOLHAS CARIOCAS

As primeiras coletâneas de Machado, *Contos Fluminenses* e *Histórias da Meia Noite*, não receberam a atenção necessária da crítica, mas o lançamento de *Papéis Avulsos* foi um acontecimento, pois meses antes já era aguardado pela imprensa. Manter sigilo sobre suas futuras obras era próprio de Machado, que só confidenciava essas informações com pessoas muito próximas, como Mário de Alencar e seu cunhado Miguel de Novais. Porém, muito provavelmente pela coletânea ser impressa pela casa Lombaerts, dona da *Gazeta de Notícias*, em 11 de abril de 1882, esse jornal já noticia a futura publicação. Com ainda mais detalhes, a *Gazetinha*, em 19 do mesmo mês, divulga o próximo lançamento e diz que o conto “D. Benedita”, com impressão em curso pelas folhas d’*A Estação*, constará na coletânea.

Em outubro, *Papéis Avulsos* invade a cidade e, no dia 26, os jornais divulgam o

recebimento, laureando o autor e prometendo uma nota futura após a leitura. Dada a importância do escritor, entende-se a celeridade da leitura, pois, como a adiantar-se, o *Jornal do Comércio*, no outro dia mesmo, escreve uma pequena nota aludindo ao lançamento do livro composto de narrativas já anteriormente publicadas e à advertência do volume. Estranhamente, essa notícia, assim como a da *Gazeta de Notícias* do dia 26, afirma que a obra sai pelas prensas de B. L. Garnier, o que é curioso, ainda mais ao se lembrar que esse último suporte pertencia a Henrique Lombaerts.

Mais ágil ainda que o *Jornal do Comércio*, a *Gazeta de Notícias*, também no dia seguinte, publicou uma matéria longa dando suas impressões sobre a coletânea e representando a primeira crítica polêmica sobre a obra. Elogiosamente, o texto inicia saudando o autor e classifica esse ano da publicação de *Papéis Avulsos* como o iniciador do segundo momento de sua arte, assinalado pelo deslocamento do enredo e do personagem ao segundo plano, estando em relevo o que antes era apenas um detalhe, um acessório despercebido pelo leitor comum:

Qualquer dos seus contos apresenta uma ideia, uma observação desfiada, desenvolvida, propinada a pequenos goles, mas a ideia quase sempre não passa de pretexto – e o produto é apenas o meio de empregar os processos.

Qual o sentido do volume de Machado de Assis não é difícil descobrir depois de lê-lo com atenção: é todo insistir no antagonismo entre o objetivo e o subjetivo, entre a realidade e a aparência.

Dado um fato qualquer, o autor mostra primeiro os fatores que parecem tê-lo motivado e depois investiga os que realmente o motivaram.

Para chegar a tal resultado são necessárias muitas perspicácias, muita observação e mesmo certa inexorabilidade. O autor possui estas qualidades, a que dá novo realce o domínio que exerce sobre a forma, uma forma plástica e sutil que traduz todas as cambiantes do pensamento e todas as cabriolas da fantasia (*GAZETA DE NOTÍCIAS*, 27 out.1882, p. 3).

A excelente definição demonstra uma boa leitura da técnica machadiana em que os fatos só têm importância para que se possa alcançar o que se encontra além deles. A análise, a observação acurada, que passa a ser o objeto dominante, o enredo e até mesmo a personagem apequenam-se diante desse intento, verdadeira desígnio do autor, elogiado na notícia por essa rígida e detalhada investigação.

No segundo parágrafo da citação, há destaque para a incompatibilidade entre objetivo e subjetivo, realidade e aparência, estabelecendo uma discussão que, anos mais tarde, Bosi (1982) utilizaria para analisar os contos machadianos. No texto “A máscara e a fenda”, o estudioso apresenta a máscara como aquilo que esconde a contradição entre o parecer e o ser. Assim, as personagens são cunhadas usando as máscaras para esconder o seu verdadeiro interior. Dessa forma, a máscara não está aliada apenas a um desejo do homem de seguir as aparências burguesas, mas a um desejo pessoal de esconder quem é – muitas vezes até de si mesmo.

Não longe dessa abordagem Gledson (1998) observa como Machado conciliava as narrativas com as questões da época por meio da expressão. Com isso, mostra como as personagens criadas são reflexos da sociedade: suas narrativas denunciavam uma sociedade corrompida pelas aparências e relações sociais:

o método de veicular a verdade política pode ser facilmente descrito como alegórico, pois requer que o leitor enxergue o paralelismo entre o âmbito privado do romance (cuja ação é limitada a duas ou três famílias) e a história pública do Segundo Reinado. (...) Machado torna suas tramas capazes de transmitir essa mensagem histórico-política. (GLEDSON, 1998, p.13).

Para o crítico, todo o empenho e engenho no estilo de Machado é construído considerando as relações sociais que se estão expondo, a fim de apresentar ao leitor, por mais que disfarçadamente por meio da ironia, a crítica aos problemas sociais que se apresentavam na sociedade.

A despeito dos elogios à técnica machadiana, a sequência da notícia é desfavorável por considerar os contos reunidos em *Papéis Avulsos* marcados pela tristeza e negatividade, descambando para o tédio e o aborrecimento. O autor da crítica não vê as narrativas como edificantes e exemplifica com “Teoria do Medalhão” e “O Segredo do Bonzo” para afirmar que, de fato, a sociedade está cheia de medalhões e de pomadistas, mas, se por meio de seus contos Machado nivelasse a todos, não haveria quem preenchesse os altos cargos, por isso o crítico considera as pomadas como necessárias para promover a urdidura social. Ao finalizar, considera que, quando o escritor perceber essa necessidade, atingirá o terceiro momento de sua produção.

Ainda nos últimos dias de outubro, outras notícias saíram divulgando o aclamado volume. Entre essas, Araripe Júnior, novamente na *Gazeta de Notícias* (28 de outubro de 1882), escreve congratulando Machado por tratar não da situação real do país, mas daquilo que ele deveria ser. Esse comentário é bem distinto das críticas lançadas por ele, anos atrás, em *A Crença* sobre a ausência de aspectos nacionais na obra machadiana. Nessa enaltecida notícia, o crítico utiliza-se da “Teoria do Medalhão” para observar como os medalhões são responsáveis pela decadência por estarem espalhados do norte ao sul do país.

No dia seguinte, no mesmo jornal, sai uma curta nota para assegurar que o livro de contos diverte o leitor e o instrui, e, segundo a notícia, um conceito de Marmontel<sup>8</sup> aplicável à recente publicação, pois deleita os leitores que buscam distrair-se com a filosofia presente ao mesmo tempo em que instrui os que atentarem para o estilo.

Outro texto interessante foi publicado no jornal *Le Messenger du Brésil* em 29 de outubro e, em 4 de novembro do mesmo ano, foi reproduzido também no *Jornal do*

---

8 Jean-François Marmontel (1723-1799) foi enciclopedista francês, com uma série de artigos escritos, reunidos sob o título *Éléments de Littérature*. Escreveu contos, poesias, e ensaios, mas sua maior produção foi em óperas. Com uma excelente reputação entre seus pares foi jornalista, memorialista, professor e membro da Academia Francesa.

*Comércio*. Escrito por Xavier de Carvalho<sup>9</sup>, o texto assegura haver, ao contrário do termo “avulsos” do título, certa unidade entre os contos, por isso a expressão mais acertada seria “Um colar de pérolas”. O crítico, coetâneo a Machado, já percebia aquilo que, muitos anos depois, estudiosos como Crestani (2014) dedicariam suas reflexões sobre a unidade desses contos pela pluralidade de representações discursivas, o que também, de certa maneira, coaduna-se com a concepção de Lúcia Granja (2000) sobre o projeto de literatura nacional já pensado por Machado muito antes de reunir seus esparsos contos. Também a *Revista Ilustrada*, em 1884, ao comentar a antologia, discute a questão da distinção entre os contos, sugerida pelo título, e também da unidade, baseada na advertência.

Outra afirmação importante da matéria de Xavier de Carvalho é quanto à precisão da observação machadiana ao usar primorosamente a palavra para descrever o objeto ou o pensamento e, por isso, considera:

eis aí o verdadeiro realismo, não o realismo grosseiro que finge ser apenas uma fotografia brutal, mas a sinceridade da impressão, a pintura ao natural, deixando entrever constantemente o filósofo por detrás do observador. Machado de Assis não pertence a nenhuma escola (*LE MESSAGER DU BRESIL*, 29 out. 1882, p. 4).

Ao individualizar a produção do autor, o crítico associa o termo “realismo” não à escola literária, mas ao campo semântico de representação dos fatos tal como são, sem exagerar nem atenuar os acontecimentos. Certamente, o texto deve ter agradado Machado, contrário às propostas realistas criticadas por ele, inclusive, quando analisou *Primo Basílio* em 16 de abril de 1878 e, também em 30 de abril do mesmo ano, momento em que divulgou uma nova crítica ao Realismo, provavelmente em decorrência da carta de Eça de Queirós sobre a crítica ao romance português.

O favorecimento e elogio tecidos quanto à singularidade literária de Machado estão longe de serem unanimidades. Silvio Romero, nesse mesmo ano, detém-se sobre a prosa machadiana no capítulo III do seu *O Naturalismo em Literatura*, em que trata especificamente da relação do autor com as manifestações literárias da época. Com caracterizações nada agradáveis acusa em tom agressivo o autor de “homenzinho sem crenças”, “pernicioso enganador”, entre outras afirmações tão hostis quanto infundadas.

O ataque inicia pela comparação entre a obra de Zola, elevado a mestre e Machado rebaixado a um lamuriento, isso porque, segundo o crítico, depois do talento do francês, a obra de Machado é inferior, visto o brasileiro ter uma postura política e literária dúbia. Além da severidade na escolha das palavras, um outro agravante é a recorrente insistência na ausência de formação do autor, por não ter “uma educação científica indispensável”, “sem o auxílio de uma preparação conveniente”, o que pesa são “as condições de sua educação”.

9 Não se trata de Inácio Xavier de Carvalho (1871-1944), poeta maranhense que viveu um tempo no Rio de Janeiro, pois nessa época estava com apenas 11 anos, mas sim de José Xavier de Carvalho (1861-1919) jornalista e poeta português que viveu grande parte de sua vida na França, onde divulgava os autores brasileiros; era correspondente da *Gazeta de Notícias* e de *O país*, onde mantinha a coluna “Cartas de Paris”. Magalhães de Azevedo, em carta a Machado datada de 10 de julho de 1898, cita brevemente sobre esse escritor.

Quanto ao estilo, acusa Machado de escrever conforme o Romantismo, quando esse movimento já dera seus melhores frutos e estava em dissolução. Daí, segundo Romero, a obra machadiana deveria ocupar um lugar secundário e parece ser esse o grande aborrecimento do crítico, o papel do autor frente aos beletristas de seu tempo, isso porque insiste em caracterizar sua pena de ultrapassada e sem valor, como “um tipo morto”, sem ter um romance ou uma poesia que assinalasse uma tendência.

Para ratificar a acusação, cita a ausência de uma postura incisiva de Machado na polêmica entre Alencar e Castilho, sem opinar entre o clássico e o romântico e também a atitude do autor de não aderir a tendência atual da literatura (o Naturalismo), como se não tivesse forças para romper com o passado e, por essa razão, acentua a acusação de ultrapassado.

Com nítida atmosfera de ojeriza, pincelada aliás em toda crítica de Romero a Machado, a notícia contrapõe-se a de Xavier de Castro, enquanto esse via com bons olhos a individualidade do escritor, aquele o acusava de covardia. Romero tinha uma excelente reputação em seu meio e dividiu com Machado até mesmo o júri de um concurso para eleger o melhor conto da época; com isso, deve-se imaginar que era um leitor atento às publicações nos jornais e, portanto, não ter feito, nessa crítica, qualquer observação ao lançamento da coletânea é mais um meio de inferiorizar a produção do autor, citada na notícia, aliás, como não ser composta de nenhuma obra de qualidade.

Ao contrário da crítica de ultrapassado do sergipano, a *Revista Ilustrada*, no número 321 de 1882, noticia o lançamento da obra e caracteriza o autor como “espírito ativo”, com “talento progressivo”, sempre a brindar as letras nacionais com obras inovadoras, e vê nos textos um tom filosófico, pois sempre há um ensinamento e, por isso, estimula a leitura dos contos.

De igual modo, tratando da evolução do autor, sai n’*A Estação*, em 15 de novembro de 1882, na seção “Bibliografia”, uma nota sobre a impressão geral da coletânea. Inicialmente, afirma ter ocorrido uma mudança no Machadinho a partir de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, considerado como “escassamento entendido” e admirável. E a coletânea obedece essa orientação com a ironia de Swift, o pessimismo de Schopenhauer e o realismo de Daudet.

A notícia não considera que alguns dos contos da antologia saíram muito antes do romance nas páginas dos jornais, o que também boa parte da crítica especializada ignora, mas que Bosi, já em 1974, chama a atenção, citando contos, inclusive, não recolhidos pelo autor, para desfazer a compreensão de uma abrupta ruptura no estilo machadiano, como até então se costumava repetir; essa concepção de Bosi é retomada anos mais tarde por Aderaldo Castello (1999), entre outros.

Na sequência, a matéria apresenta dois aspectos comuns nos contos da coletânea: o pessimismo e o egoísmo; o primeiro não de modo rabugento e negativo que desse um tom triste à narrativa, mas sim bem-humorado, sensível e reflexivo. O segundo brota do

fundo das ações humanas ou na sentença de não fazer ao outro o que não queres que façam a ti.

Apesar de positiva sem opor-se aos contos, essa observação final da notícia contrapõe-se com duas matérias que merecem ser lembradas: a saída na *Gazetinha*, em 1882, tratando o pessimismo como um traço marcado pela tristeza, razão que podia desencantar os leitores. E também esse traço foi pauta da *Gazeta de Notícias*, acusado de não ser edificante para os leitores; por isso, a coletânea foi considerada negativa e aborrecediça.

Em 3 de novembro de 1882, com avaliação também produtiva, o texto anônimo saído n' *O Fluminense* começa por esclarecer a preferência em deixar o nome do autor de lado para que se possa comentar sobre a obra com mais neutralidade, visto o peso da reputação de Machado para muitos já garantir a boa qualidade da obra. Na sequência, afirma que os contos: “Quase todos eles tendem a demonstrar o antagonismo existente entre a aparência e a realidade, antagonismo que é incontestável, mas que as conveniências sociais procuram algumas vezes envolver no silêncio” (1882, p. 3).

A relação entre aparência e essência, ou realidade, já observada na crítica da *Gazeta de Notícias*, retoma agora mostrando como esse par se alia nas conveniências sociais, o que, como diz Bosi (1982), se aprofunda na medida em que os contos de Machado amadurecem. Em seguida, passa a tratar de três dos doze contos: “O Alienista” feito para provar a existência de uma porção de loucura em todas as pessoas; “Teoria do Medalhão”, considerado um tesouro de inapreciável valor por abordar as reputações surgidas repentinamente na sociedade; e “O Segredo do Bonzo”, de pouca importância, pois, comumente, as pessoas são consideradas muito mais pelo que parecem e possuem do que pelo que são; daí não há novidade nesse conto. Mas, assim como os outros não mencionados, ele merece ser lido.

Além das apreciações da *Gazeta de Notícias* e de Xavier de Castro, saídas no jornal com opiniões um tanto quanto polêmicas, Francisco Luís da Gama Rosa<sup>10</sup> escreve na *Gazeta da Tarde* uma nota, anunciada desde 24 de outubro e saída em 2 de novembro de 1882. Nela aponta a coletânea como continuação de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, também se esquecendo da publicação dos contos nos jornais e do escritor romântico de antes. E afirma que essa mudança não é momentânea, acidental, mas fruto de uma troca da “varinha mágica de *charmeur* pelo látigo e a férula do moralista” (1882, p. 3).

E esclarece esse moralismo: “Por toda a parte pululam os medalhões, os pomadistas, os parasitas, os boêmios, os caloteiros, os trampolineiros de eleições, os cacetes autores de dramas, os ambiciosos sórdidos, os invejosos miseráveis” (1882, p. 3), para destacar como a sociedade andava desfavorável às produções mentais, mas, mesmo diante desse dilema, surge a obra de Machado, um arguto espectador das desilusões sociais que,

---

<sup>10</sup> Francisco Luís da Gama Rosa (1851-1918, médico, jornalista, político, presidente da província de Santa Catarina e também da Paraíba.

segundo o crítico, representa essa situação nas obras:

há muito rancor e muito ódio naqueles *Papéis avulsos* para que a personalidade do autor se ache desinteressada.

Não se distingue ali o escritor naturalista que refere todas as grandezas e todas as ignomínias, com calma exatidão, com imparcialidade, friamente, como quem redige uma observação científica.

Por toda a parte transparece o antigo romântico, apaixonando-se pela narração, intervindo na luta, vindicando agravos, rancoroso e implacável.

Se não fora esse fato, se não fora a intenção, ostensivamente manifestada na ironia pungente, no humorismo contínuo, nas reflexões venenosas, teríamos nos *Papéis avulsos* um bellissimo trabalho realista, porquanto existe ali muita observação, muita análise psicológica, um profundo conhecimento do homem individual e coletivo. (*GAZETA DA TARDE*, 2 jan. 1882, p. 3).

Retoma aqui a tentativa de filiar Machado a uma estética literária. Enquanto Romero apontava o autor de não assumir nenhuma postura de filiação a alguma corrente estética, como o Naturalismo, Gama Rosa não vê aspectos desse movimento, pois não há neutralidade nos textos machadianos; ao contrário, o autor demonstra sua insatisfação com as questões apresentadas, por isso pelo espírito de insatisfação, ao mostrar suas emoções, lembra o teor do Romantismo. E, segundo ele, se não fossem essas pinceladas emotivas, seus textos seriam exemplos perfeitos de Realismo já que detêm poderosa análise psicológica, fruto de arguta observação. O crítico, mais preocupado em enquadrar o volume do autor em uma corrente do que em discuti-lo, quer ver na obra um apanágio das lutas aos problemas sociais presentes no Rio de Janeiro.

Nas linhas finais da crítica, Gama Abreu faz uma admoestação ao reproche do início e do fim da coletânea, quando Machado trata das influências estrangeiras na língua. Analisa como desnecessária a observação do autor, devido a essas manifestações de outros idiomas já serem comuns nos escritos brasileiros.

A polvorosa da recepção de *Papéis Avulsos* nos jornais não significa que todas as notícias foram lisonjeiras. Há, de fato, uma espécie de unanimidade quanto ao fato de Machado ser celebrado, mas ainda muito se discute quanto ao enquadramento de sua obra em uma corrente literária e também sobre aspectos próprios da coletânea. Enquanto uns vêm o pessimismo como um avanço na percepção das questões sociais e essa denúncia como um tom moralizante, outros o analisam como um empecilho enfadonho que gera uma narrativa triste e desencantadora; já outros se concentram em atrelar esse caráter como resultado das influências das leituras de que Machado se apropriava.

## REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. **Papéis Avulsos**. Rio de Janeiro: Lombaerts, 1882.

\_\_\_\_\_. 1839-1908. **Textos Inéditos em Livro**. Organização Mauro Rosso. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2014.

\_\_\_\_\_. **Correspondência de Machado de Assis**. Tomo II – 1870-1889. Org. Sergio Paulo Rouanet, Irene Moutinho e Sílvia Eleutério. Rio de Janeiro: ABL, 2009.

**A ESTAÇÃO**, Rio de Janeiro, 1879-1904.

BOSI, Alfredo. et al. **Machado de Assis: Antologia e Estudos**. São Paulo: Ática, 1982.

CASTELLO, José Aderaldo. **A literatura brasileira: origens e unidade (1500-1960)**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

CRESTANI, Jaison Luís. **Machado de Assis e o processo de criação literária**. São Paulo: Edusp, 2014.

**GAZETA DA TARDE**, Rio de Janeiro, 1880-1901.

**GAZETA DE NOTÍCIAS**, Rio de Janeiro, 1875-1879.

GLEDSON, John. Os Contos de Machado de Assis: o Machete e o Violoncelo. In: ASSIS, Joaquim Maria Machado de. **Contos: uma Antologia/ Machado de Assis (vol. 1)**. Seleção / Introdução e Notas de John Gledson. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

GRANJA, Lúcia. **Machado de Assis, Escritor em Formação (À Roda dos Jornais)**. Campinas: Mercado das Letras; São Paulo: Fapesp, 2000.

JOBIM, José Luís (org.). **A Biblioteca de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2001.

**JORNAL DAS FAMÍLIAS**, Rio de Janeiro, 1863-1878.

**JORNAL DO COMERCIO**, Rio de Janeiro 1824-2016.

**LE MESSENGER DU BRESIL**, Rio de Janeiro, 1878-1884.

**O FLUMINENSE**, Rio de Janeiro, 1878-1879.

**O PAIZ**, Rio de Janeiro, 1884-1889.

PEREIRA, Lúcia Miguel. **Machado de Assis (Estudo crítico e biográfico)**. São Paulo: José Olympio, 1955.

**REVISTA ILUSTRADA**, Rio de Janeiro, 1876-1898.

ROCHA, João Cezar de Castro. **Por uma esquizofrenia produtiva**. Chapecó: Argos, 2015.

SILVEIRA, Daniela Magalhães da. **Fábrica de Contos: ciência e literatura em Machado de Assis**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2010.

# CAPÍTULO 11

## PROJETO CIRANDA DA LEITURA

Data de aceite: 02/05/2022

### Sílvia Letícia Oliveira dos Santos

Licenciada em Letras, Português e Literaturas da Língua Portuguesa pelo Centro Universitário Ritter dos Reis, Pós-graduada em Metodologia do Ensino de Língua e Literatura pelo Centro Universitário Leonardo Da Vinci, professora de Língua Portuguesa e Produções Interativas na Escola Estadual Brigadeiro Silva Paes

**RESUMO:** *Ciranda da Leitura* é o projeto literário desenvolvido na Escola Estadual de Ensino Fundamental Brigadeiro Silva Paes desde o ano de 2017. Além de incentivar o hábito de leitura e contribuir para a melhora da expressão oral e escrita dos alunos, o projeto visa desenvolver atitudes de interação, de colaboração, de troca de experiências entre os estudantes e promover o protagonismo juvenil. Grande parte das mediações de leitura apresentadas neste artigo são realizadas pelos próprios alunos. Os jovens mediadores utilizam-se de dinâmicas, contação de histórias, encenações, jogos, teatro de fantoche, entre outras técnicas que colocam as crianças em contato com a leitura literária de forma prazerosa. No ano de 2020, visando manter o distanciamento social, necessário em virtude da propagação do novo Coronavírus (COVID-19), o projeto ganhou o ambiente virtual. Foi criado o grupo de *Facebook* organizado pelos jovens mediadores, sobre a orientação da professora coordenadora do projeto e o clube do livro com encontros virtuais realizados através da plataforma *Google Meet*. Desta

forma, foi possível desenvolver atividades como: elaboração de *playlist* de poemas; criação de painel de textos poéticos; realização de mostra literária virtual e exibição de vídeos animados com narração de histórias ilustradas pelos alunos. Durante as aulas de Língua Portuguesa, as turmas do sexto e do sétimo ano participaram de seminários de leitura, oficinas de criação de poemas e realizaram a escrita de diários, com relatos sobre o período de confinamento. Os alunos do quarto ano receberam kits de leitura com livros literários e outros materiais utilizados nas oficinas de escrita criativa, desenvolvidas nas aulas de Produções Interativas. A leitura literária desperta sentimentos como a emoção e o deleite; estimula a criatividade; desenvolve o senso crítico e valores como a empatia e a solidariedade. Desse modo, as atividades realizadas durante o projeto *Ciranda da Leitura* contribuem de forma significativa para despertar o hábito de ler em crianças e adolescentes dos Anos Finais do Ensino Fundamental que, adquirindo o gosto pelo texto literário, tornam-se jovens mediadores de leitura para os colegas e para os alunos dos Anos Finais.

**PALAVRAS-CHAVE:** Leitura literária. Jovens mediadores. Interação. Escrita.

### LITERARY PROJECT “CIRANDA DA LEITURA”

**ABSTRACT:** *Ciranda da Leitura* (Ciranda of Reading) is a literary project developed by Brigadeiro Silva Paes Elementary School since 2017. This project aims to encourage interaction and socialization between students and promote youth leadership, in addition to stimulate reading

habbits and contribute to improve oral and written communication. Most of the reading mediations presented in this article are performed by the students themselves. The young mediators make use of dynamic form of storytelling, such as staging, games, puppet theaters, among other techniques that put children in touch with the literary reading in a pleasant way. In 2020, because of social distancing due to the pandemic spreading of the Covid-19, the project started a virtual version. A *Facebook* group was created by the young mediators under the guidance of the project's coordinating teacher, and also a book club was formed, with online meetings held through the *Google Meet* platform. Therefore, it was possible to develop activities such as: a playlist of poems creation; a panel of poetic texts organization; a virtual literary exhibition; videos with narration and illustration by the students making. During Portuguese class, students of sixth and seventh grades participated in reading seminars, poetry creation workshops, and wrote diaries with reports on the confinement period. The fourth-grade students received kits with literary books and other reading materials used in creative writings workshops, developed in the Interactive Productions classes. Literary reading arouses feelings such as emotion and delight; stimulates creativity; develops critical sense and values such as empathy and solidarity. That way, the activities carried out during the *Ciranda da Leitura* project contribute significantly to awake the habit of reading in children and teenagers in the final years of elementary school who, when acquiring a taste for literary texts, become young reading mediators for colleagues and students of the first years.

**KEYWORDS:** Literary reading. Young mediators. Interection. Writing.

## INTRODUÇÃO

O papel primordial da escola é formar cidadãos ativos, criativos e críticos. A leitura é um meio importante de desenvolvimento da imaginação e da criatividade. E a leitura literária pode ser uma forma ativa de lazer e construção de conhecimentos. Lajolo (2008, p.106), afirma que se ler é essencial, a leitura literária é fundamental. Por isso, a escola deve adotar estratégias que estimulem o hábito de ler entre os alunos e apresentem a leitura literária como um exercício produtivo e prazeroso.

Tendo em vista a importância da literatura no ambiente escolar, o Projeto *Ciranda da Leitura* foi implementado na Escola Estadual Brigadeiro Silva Paes com o objetivo de fomentar o gosto pelo texto literário entre os alunos, despertar-lhes o amor aos livros e o hábito de ler.

Além de desenvolver o apreço pela leitura, o projeto visa criar um espaço para a autonomia dos jovens estudantes, que são estimulados a colocarem em prática seus conhecimentos e habilidades, participando de forma efetiva do processo de planejamento e da execução das atividades desenvolvidas durante o projeto.

Através do texto literário, o *Ciranda da Leitura* promove uma aproximação entre os jovens dos Anos Finais e as crianças dos Anos Iniciais do Ensino Fundamental. Mais do que compartilhar experiências de leitura, os alunos exercitam habilidades como a empatia, a colaboração e o diálogo. Na Base Nacional Curricular Comum (BNCC), o exercício destas habilidades aparece como uma das competências gerais da Educação Básica.

Exercitar a empatia, o diálogo, a resolução de conflitos e a cooperação, fazendo-se respeitar e promovendo o respeito ao outro e aos direitos humanos, com acolhimento e valorização da diversidade de indivíduos e de grupos sociais, seus saberes, identidades, culturas e potencialidades, sem preconceitos de qualquer natureza. (BRASIL, 2018, p. 10).

Promover atividades que auxiliem o aluno a desenvolver essa habilidade socioemocional é fundamental para melhorar a convivência na escola.

## JUSTIFICATIVA

Para melhorar o convívio, a escola deve estimular o protagonismo juvenil. A construção de uma escola voltada para a cultura da paz passa, necessariamente, pela melhoria da qualidade das relações entre professores e alunos, mas também entre seus pares. Por isso, é importante propiciar um ambiente em que os alunos são motivados a ajudarem, a estimularem os outros e a se importarem com quem convivem.

Portando, neste projeto, grande parte das mediações de leitura são realizadas pelos próprios alunos, com a orientação da professora Sílvia Letícia dos Santos, coordenadora do projeto, e a colaboração dos professores de Língua Portuguesa e dos docentes que atuam nas turmas dos Anos Iniciais. Este projeto é uma aposta da Escola Silva Paes para conferir à literatura um caráter lúdico e desenvolver a ideia de que a leitura é capaz de transformar pessoas e realidades.

## PÚBLICO-ALVO

Alunos do Ensino Fundamental I e II.

## OBJETIVOS

- Incentivar a aquisição do hábito de leitura;
- Promover o protagonismo juvenil;
- Desenvolver a linguagem oral e escrita;
- Possibilitar vivências de leituras diversificadas;
- Promover a discussão acerca das leituras realizadas em aula;
- Desenvolver o senso crítico e a criatividade;
- Desenvolver atitudes de interação, de colaboração e de troca de experiências entre os alunos;
- Reconhecer a leitura como fonte de informação, de prazer e de conhecimento;
- Melhorar a convivência na escola.

## DESENVOLVIMENTO

*Ciranda da Leitura* consiste em encontros mensais, em que alunos dos Anos Finais do Ensino Fundamental apresentam textos literários (contos, fábulas, lendas, poemas, autos) para os alunos dos Anos Iniciais. Os encontros são realizados por turmas. Ao final de cada encontro, os jovens mediadores distribuem livros de títulos variados que deverão ser lidos pelos pequenos (em casa ou durante as aulas, conforme a preferência da professora da turma).

Ao concluir a leitura, a criança terá uma atividade em forma de desafio para fazer em casa ou em aula, conforme combinado com a professora. A cada troca de livro, os alunos recebem uma nova atividade. São atividades de habilidades manuais e de linguagem oral e escrita nas quais os alunos serão desafiados a exercerem além da sua oralidade, interpretação e resolução de cruzadinhas, caça-palavras, escrita espontânea, reconhecimento de personagens, recorte e colagem de palavras e trechos de histórias, entre outros.

A interação com os alunos do Ensino Fundamental II é realizada através de seminários de leitura. Esses seminários são promovidos pelas professoras de Língua Portuguesa e estão inseridos no projeto interdisciplinar de incentivo à leitura desenvolvido pela escola. A culminância dos seminários se dá no *Sábado Literário*, evento anual realizado com a participação de todas as turmas. A leitura das obras é realizada durante as aulas e os alunos são convidados a participarem de atividades e eventos promovidos pelo *Ciranda da Leitura*.

Além de discussões e apresentações sobre as obras lidas, os alunos participam de oficinas e eventos culturais como a *Feira do Livro de Porto Alegre*. Os estudantes também realizam atividades de campo como trilha e roda de memória, em quilombo urbano e visita à aldeia indígena. Essas atividades contribuirão para melhor compreensão de aspectos culturais representados nas obras lidas; oportunizam a vivência de novas experiências; promovem o contato com diferentes realidades; ajudam a combater preconceitos, desenvolvendo o respeito à diversidade.

## CRONOGRAMA

### 1 Seleção de obras

No início do ano letivo, em parceria com as professoras de Língua Portuguesa e demais disciplinas da área de Linguagens, a coordenadora do projeto define as obras que serão lidas pelos alunos dos Anos Finais. O repertório de livros deve ser adequado à faixa etária dos alunos, com vocabulário apropriado e deve apresentar histórias que valorizam e respeitam as diferenças e combatem os preconceitos, assuntos atuais e educativos. É indicado um livro por trimestre para cada turma. O cronograma de leituras é organizado

conforme o tema transversal proposto para cada trimestre.

## **2 Preparação dos encontros da *Ciranda da Leitura***

Os alunos que desejam ser mediadores de leitura devem participar de reuniões quinzenais, realizadas na biblioteca da escola. Durante as reuniões, sob a orientação da professora coordenadora do projeto, o grupo conversa sobre as obras lidas, realiza leitura de textos de gêneros diversos, que abordam o mesmo tema. Após conversar sobre as leituras, o grupo escolhe o texto que irá apresentar para os alunos dos Anos Iniciais. A seguir, os mediadores escolhem a técnica que será adotada para a apresentação (contação de história, encenação ou teatro de fantoche), elaboram as atividades que serão distribuídas durante os encontros e realizam ensaios.

## **3 *Ciranda da Leitura* e distribuição de livros conforme cronograma de leitura**

Durante os encontros da *Ciranda da Leitura*, os jovens mediadores apresentam os textos selecionados e realizam as atividades planejadas. Ao final do encontro, são distribuídos os livros literários que serão lidos pelos pequenos até o próximo *Ciranda da Leitura*. Os livros distribuídos são selecionados pelos jovens mediadores com o auxílio da coordenadora do projeto, que deve considerar as recomendações e sugestões propostas pelas professoras das turmas atendidas. Assim como as obras indicadas para os alunos dos Anos Finais, os livros selecionadas devem atender a critérios como adequação vocabular, estarem de acordo com a faixa etária e o nível de leitura dos alunos, além de apresentarem temas relevantes que despertem o interesse, instiguem a criatividade, estimulem a imaginação e contribuam para a formação dos pequenos leitores.

## **ATIVIDADES REALIZADAS EM 2020**

No ano de 2020, o projeto ganhou o ambiente virtual, visando manter o distanciamento social, necessário em virtude da pandemia do novo Coronavírus (COVID-19). Os seminários de leitura passaram a ser realizados pela plataforma *Google Meet* e foi preciso fazer alterações no cronograma de leituras. Nos anexos deste artigo, serão apresentados o cronograma de leituras elaborado no início do ano letivo e o cronograma com as adaptações realizadas no período de confinamento.

Na impossibilidade de realização dos encontros presenciais, foi criado, na página de *Facebook* da escola, um grupo para a publicação de trabalhos realizados pelos alunos e de vídeos com histórias narradas pelos jovens mediadores. Os vídeos foram disponibilizados para os alunos dos anos iniciais, que poderiam acessá-los pelo *Facebook* ou pelo grupo de *WhatsApp* de sua turma. Também foi criado o clube do livro com encontros virtuais para a discussão de obras lidas e foram realizadas oficinas de leitura e de produção textual.

Os alunos inscritos no clube do livro receberam kits de leitura, montados com doações feitas por um grupo de colaboradores parceiros da escola. A cada mês, os alunos recebiam

em suas casas um kit com uma obra literária e materiais como marcadores de páginas, caderneta para anotações, etc. Quinzenalmente, o grupo reunia-se para conversar sobre as leituras realizadas e preparar os materiais a serem publicados no grupo do *Facebook*.

No seminário de leitura do primeiro trimestre, os alunos do sexto e do sétimo ano leram o livro *O Diário de Anne Frank*. A partir dessa leitura, foi criado o projeto interdisciplinar *Diário de Quarentena: relatos de crianças e jovens em tempos de isolamento social*. Durante o projeto, os alunos produziram diários, nos quais registraram as experiências vividas durante o período de confinamento. No segundo trimestre, o gênero escolhido foi poema. Após a leitura dos textos selecionados, os alunos participaram de oficinas de produção textual e gravaram áudios declamando seus poemas preferidos. Esses áudios foram utilizados na elaboração da *playlist* de poemas publicada no grupo de *Facebook*. O tema proposto para o seminário do terceiro trimestre foi: *Livros que inspiraram séries*. Inicialmente, os alunos leram a obra *Anne de Green Gables*, de Lucy Maud Montgomery. Concluída a leitura, puderam escolher outros livros, relacionados ao tema proposto para o seminário.

Os alunos do quarto ano receberam kits de leitura com livros literários e outros materiais utilizados nas oficinas de escrita criativa. As famílias retiraram os kits na escola, o acompanhamento da leitura e as orientações para as produções textuais foram feitos por meio de encontros virtuais realizados nas aulas da disciplina de Produções Interativas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A leitura literária desperta sentimentos como a emoção e o deleite; estimula a criatividade; desenvolve o senso crítico e valores como a empatia e a solidariedade. Estes valores e atitudes são fundamentais para formação integral do aluno preparando-o para o exercício pleno da cidadania. Ao mesmo tempo que encanta, o texto literário empodera os jovens leitores que se tornam protagonistas no processo de construção de seu conhecimento e agentes de transformação em sua comunidade.

O projeto envolve os alunos dos Anos Finais do Ensino Fundamental que, adquirindo o gosto pelo texto literário, tornam-se modelo de leitores e mediadores de leitura para os alunos dos Anos Iniciais.

As professoras de Língua Portuguesa e demais docentes que atuam no projeto exercem um papel fundamental, orientando os estudantes nesta descoberta da leitura como uma fonte inesgotável de prazer e de conhecimento. Através dos seminários de leitura, é possível trabalhar a literatura de forma sistemática, permitindo o acompanhamento do desempenho e a da evolução do aluno leitor. As oficinas de produção textual articulam as atividades de leitura e a escrita.

Os eventos culturais e as atividades de campo promovem o contato dos alunos com diferentes realidades e ajudam a combater preconceitos, desenvolvendo o respeito à

diversidade.

Durante o período de isolamento social, a comunidade escolar mobilizou-se para manter as atividades do projeto. Em meio à pandemia, foi criado o clube da leitura, com encontros virtuais. E os jovens leitores receberam os kits de leitura em suas casas.

As atividades desenvolvidas no *Projeto Ciranda da Leitura* demonstram o quanto a literatura pode mobilizar uma escola e melhorar a qualidade das relações no ambiente escolar.

## REFERÊNCIAS

BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria da Educação Básica. **Base Nacional Comum Curricular**. Brasília, DF, 2018. disponível em: <http://basenacionalcomum.mec.gov.br/> acesso em: 16 nov.2020.

LAJOLO, Marisa. **Do Mundo da Leitura para a Leitura do Mundo**. 6ª ed. São Paulo: Editora Ática, 2008.

MONTGOMERY, Lucy Maud. **Anne de Green Gables**. 1ª ed. Jandira, SP: Ciranda Cultural, 2019.

### CRONOGRAMA DE LEITURAS 2020

#### PRIMEIRO TRIMESTRE

**Temas Propostos:** Cultura de Paz; relações interpessoais; culturas e identidades (Povos Originários do Brasil).

**Obras Selecionadas para os Anos Finais:** Os Fantasmas da Igreja (Caio Riter); Ímpar (Marcelo Carneiro da Cunha); Dinahí (Marô Barbieri); Kabá Darebu (Daniel Munduruku).

#### **CIRANDA DA LEITURA COM OS ANOS INICIAIS:**

Março – Fábulas de Esopo.

Abril – Mitos e Lendas Indígenas, Fábulas de Monteiro Lobato.

Maior – Contos populares.

#### SEGUNDO TRIMESTRE

**Temas Propostos:** Preservação Ambiental; relações familiares; culturas e Identidades (Povos Europeus e Orientais)

**Obras Selecionadas para os Anos Finais:** O Jardim Secreto ( Frances Hodgson Burnett); O Maravilhoso Mágico de Oz (Lyman Frank Baum); O Porão Misterioso (Claudio Levitan) As Mil e Uma Noites.

#### **CIRANDA DA LEITURA COM OS ANOS INICIAIS:**

Junho: Contos populares dos Países de Língua Portuguesa e poesias.

Julho : Contos Maravilhosos (Textos Selecionados das Mil e Uma Noites).

Agosto: poesias e contos.

Setembro: **Sábado Literário** (sarl e mostra de trabalhos).

#### TERCEIRO TRIMESTRE

**Temas Propostos:** Valores e Atitudes, Valorização e Preservação da Vida, culturas e identidades (Povos Africanos).

**Obras Selecionadas para os Anos Finais:** O Diário de Anne Frank; Futurações (Caio Riter); Malala, a Menina que queria ir para a escola (Adriana Carranca); Bia na África (Ricardo Dreguer).

#### **CIRANDA DA LEITURA COM OS ANOS INICIAIS:**

Outubro: contos de mistério e lendas urbanas.

Novembro: contos e lendas africanas.

Dezembro: Contos, poemas , auto.

Figura 1: Cronograma de leituras elaborado no início do ano letivo de 2020.

Fonte: Imagem da própria autora.

## CRONOGRAMA DE LEITURAS /2020

Adaptado em Virtude do Período de Isolamento Social

### PRIMEIRO TRIMESTRE

**Anos Finais:** Os Fantasmas da Igreja (Caio Riter); O Diário de Anne Frank.

**Anos Iniciais:** Poemas da Minha Terra Tupi (Maté); O Carteiro Chegou (Allan Ahlberg).

### SEGUNDO TRIMESTRE

**Anos Finais:** Futurações (Caio Riter); seleção de poemas de Mário Quintana.

**Anos Iniciais:** Nicolau tinha uma ideia (Ruth Rocha); O Lanceirinho Negro (Angela Maria Xavier Freitas).

### TERCEIRO TRIMESTRE

**Anos Finais:** Anne de Green Gables ( Lucy Maud Montgomery); seleção de poemas de Oliveira Silveira.

**Anos Iniciais:** As Bonecas da Vó Maria (Mel Duarte); Charalina (Nelson Albissú); Quem ouvir e contar, pedra há de se tornar (Nelson Albissú).

Figura 2:-Cronograma de leituras adaptado em virtude do isolamento social, elaborado em abril de 2020.

Fonte: Imagem da própria autora.

## MOSTRA LITERÁRIA

**"Uma escola : muitas histórias ."**  
Mostra Literária do 1º ao 9º ano

Dia : 8/8 –sábado  
Horário : 9h:30 as 14h  
Local : E.E.F.BRIGADEIRO SILVA PAES

Um herdeiro de muitas histórias é dono de um bem impossível de ser retratado . Pode ser mesmo que você nem perceba sua herança ou não consegue se lembrar quando ou de quem e ganhou —mas ela é sua !!!

O Imaginário humano .Essa é sua herança.  
Ter dentro de nós , todas as histórias e assim , "todas os sonhos do mundo "...  
Adaptação — Sete facas de Contos de fadas , Editora Moderna

**PROGRAMAÇÃO :**

- Contação de histórias
- Mostra de painéis e maquetes sobre livros trabalhados
- Sábios e trocas trocas de livros
- Venda de livros novos
- Pato Literário
- Autógrafos dos Livros das turmas 3º ano A e 3º ano C

Contamos com a sua presença !!!!!

Figura 3: Convite para Sábado Literário (2017).

Fonte: Imagem da própria autora.



Figura 4: Livros elaborados pelos alunos (2018).

Fonte: Imagem da própria autora.



Figura 5: Instalação artística com poemas produzidos pelos alunos (2017).

Fonte: Imagem da própria autora.

# CAPÍTULO 12

## A LINGUAGEM ESTILÍSTICA DA OBRA LITERÁRIA DE EVA FURNARI

*Data de aceite: 02/05/2022*

*Data de submissão: 11/03/2022*

### **Micheli Cristiana Ribas Camargo**

Mestranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Maringá (UEM);  
Graduada em Jornalismo pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC); Acadêmica da Pontifícia Universidade Católica do Paraná – PUCPR, Curso de Licenciatura em Letras Português-Inglês  
Curitiba-PR  
<http://lattes.cnpq.br/4886938984395242>

### **Cristina Yukie Miyaki**

Pós-doutora em Linguística Aplicada pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC); doutora em Linguística pela UFSC; mestre em Letras pela Universidade Federal do Paraná (UFPR); especialista em Gestão e Liderança Universitária pela PUCPR; e graduada em Letras pela UEM. É docente da graduação em Letras e dos cursos de lato sensu da Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUCPR)  
Curitiba-PR  
<http://lattes.cnpq.br/9771854018919441>

**RESUMO:** Este artigo propõe-se a analisar a morfologia da linguagem artesanal utilizada pela autora de livros infantis e ilustradora, Eva Furnari, do ponto de vista sincrônico. Assim como os traços de seus desenhos, a linguagem usada nos livros da escritora tem características próprias, com finalidade estética; texto e imagens

se mesclam e se integram ao longo de todo o enredo. Primordialmente, a relevância do tema da pesquisa para o âmbito da Língua Portuguesa dá-se pela importância de Furnari, autora de mais de 60 obras e agraciada com vários prêmios literários. Por conseguinte, o objetivo desta pesquisa é descrever a principal tendência na formação de palavras da autora e descobrir se segue um padrão de produtividade na língua portuguesa. A investigação levanta a hipótese de que os neologismos de Furnari, salvo exceções, utilizam estruturas morfológicas pré-existentes - ainda que combinadas de forma não tradicional-, portanto, costumam ser transparentes para o leitor. Entende-se, acima de tudo, que a linguagem utilizada pela literata é uma criação artística e que ela oferece a seus leitores com essa sua inventividade linguística muito mais do que uma história de ficção infantil: agrega humor e entusiasmo a seus textos, trazendo uma gama de possibilidade para o leitor pensar a língua de forma criativa. Esta análise morfológica baseia-se principalmente nas teorias de Alves (1990), Sandmann (1991; 1992), Basilio (1987; 2004); Lima (2018) e Rocha (1998), e a análise fonológica complementar em Câmara Jr (1970).  
**PALAVRAS-CHAVE:** Morfologia lexical. Neologismos. Competência lexical do falante. Literatura infantil.

### THE STYLISTIC LANGUAGE OF EVA FURNARI'S LITERARY WORK

**ABSTRACT:** This paper proposes to analyze the morphology of the artisanal language used by the children's book author and illustrator, Eva Furnari,

from a synchronic point of view. Like the strokes of her drawings, the language used in the writer's books has its own characteristics, with an aesthetic purpose; text and images blend and integrate throughout the plot. The relevance of this research topic to the Portuguese Language field is due to the importance of Furnari, the author of more than 60 books and winner of several literary awards. Therefore, the goal of this research is to describe the author's main tendency in word formation and to find out whether it follows a pattern of productivity in the Portuguese language. The research raises the hypothesis that Furnari's neologisms, with some exceptions, use pre-existing morphological structures - even if combined in a non-traditional way -, therefore, they are usually transparent to the reader. It is understood, above all, that the language used by the writer is an artistic creation and that she offers her readers with her linguistic inventiveness much more than a children's fiction story: she adds humor and enthusiasm to her texts, bringing a range of possibilities for the reader to think about language in a creative way. This morphological analysis is based mainly on the theories of Alves (1990), Sandmann (1991; 1992), Basilio (1987; 2004); Lima (2018) and Rocha (1998), and the complementary phonological analysis on Câmara Jr (1970).

**KEYWORDS:** Lexical morphology. Neologisms. Lexical competence of the speaker. Children's literature.

## 1 | INTRODUÇÃO

O presente trabalho destina-se a descrever os processos de formação de palavras utilizadas pela autora de livros infantis e ilustradora, Eva Furnari, do ponto de vista sincrônico – como isso se processa no momento atual. Em especial, exemplos de seus neologismos, rimas e itens lexicais utilizados com finalidade humorísticas. Assim como os traços de seus desenhos, a linguagem usada nos livros da escritora tem características próprias, com finalidade estética; texto e imagens se mesclam e se integram ao longo de todo o enredo.

Primordialmente, a relevância do tema da pesquisa para o âmbito da Língua Portuguesa dá-se pela importância de Furnari, autora de mais de 60 obras e agraciada com vários prêmios literários, entre eles sete Jabutis e oito selos de Altamente Recomendável pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil. Além disso, os livros da autora são muito utilizados nas escolas, devido à qualidade e a oferta de criações para várias faixas etárias; a escritora tem obras traduzidas e publicadas em outras línguas e países. Por tudo isso, as publicações da autora têm sido tema de pesquisas acadêmicas no âmbito dos estudos literários, de análise do discurso e da pedagogia. Porém não foi encontrada pesquisa recente que investigue a morfologia do léxico de Furnari.

Ademais, uma característica marcante nos personagens da escritora é a inexistência de estereótipo: muitas vezes aqueles são absurdos e irreais, criando um mundo imaginário e irreverente, favoráveis ao desenvolvimento da imaginação das crianças. A mensagem costuma ser bem humorada, além de questionar convenções sociais. Com efeito, a linguagem usada nos livros de Furnari tem sido cada vez mais desenvolvida e explorada de forma criativa nos últimos anos, de forma proposital e com finalidade estética. Nomes de

personagens, lugares, profissões, adjetivos, muitas vezes são formados com a utilização de derivações e composições. Desse modo, diversos neologismos são criados, como marca estilística da autora. Como afirma Alves (1990, p. 83): “ao criar um neologismo o emissor tem muitas vezes plena consciência que está inovando, gerando novas unidades léxicas.”

Diante disso, esta pesquisa pretende analisar a principal tendência encontrada na linguagem artesanal da literata e se segue um padrão de produtividade na língua portuguesa. Segundo Alves (1990, p.11), “um significante original, não-conforme ao sistema de uma língua, provavelmente não será decodificado e, nesse caso, a decodificação não será efetuada.” Porém, a investigação levanta a hipótese de que os neologismos de Furnari, salvo exceções, utilizam estruturas morfológicas pré-existentes - ainda que combinadas de forma não tradicional -, portanto, costumam ser transparentes para o leitor e não atrapalham o entendimento, nem mesmo por conta da criança. Desse modo, inclusive as exceções teriam como finalidade aguçar a imaginação dos leitores, sem interferir na leitura.

Por fim, esta análise morfológica e lexical baseia-se principalmente nas teorias de Alves (1990), Sandmann (1991; 1992), Basilio (1987; 2004), Lima (2018) e Rocha (1998), além do dicionário Michaelis online. O estudo fonológico complementar tem como referência Silva (1998) e Câmara Jr (1970).

## 2 | REVISÃO TEÓRICA SOBRE MORFOLOGIA LEXICAL E NEOLOGISMOS

Naturalmente, os falantes de uma língua têm um léxico internalizado, que os torna capazes de formar novos vocábulos para se comunicar. Segundo a teoria gerativista de Chomsky “a língua é algo muito mais profundo, inerente à condição humana, relacionada com sua capacidade criadora de um ser pensante” (apud ROCHA, 1998, p. 29). Isso explica como crianças conseguem formular novas frases e vocábulos inéditos, que mesmo não correspondendo a uma regra de formação de palavras (RFP) existente na língua, é possível de serem compreendidas. “Uma formação esporádica tem uma existência efêmera. Mas é inegável que o léxico de uma comunidade linguística está constantemente se renovando” (ROCHA, 1998, p. 38).

Então, para desenvolver o vocabulário de uma língua, é necessário utilizar-se de regras de formação de palavras (RFP) e de análise estrutural (RAE), que são complementares. Quando fala-se em RFPs produtivas na língua, não é difícil analisar a estrutura dessas palavras (SANDMANN, 1992, p.14). Ademais, as RFPs só existem em relações paradigmáticas, ou seja, quando representam um grupo de palavras que segue a mesma regra. Uma RFP sempre irá corresponder a uma RAE. A representação da RFP é feita como neste modelo da Margarida Basilio (1980, p.49):  $[X]_a \rightarrow [X]_a Y]_b$ . Já ao analisarmos as estruturas de determinadas palavras, verificamos que nem sempre a RAE corresponde a uma RFP produtiva da língua, às vezes tem formação específica. Já em palavras isoladas, pode não haver RAE e tratar-se de um item fossilizado.

Com efeito, o léxico define-se por “conjunto de palavras de uma língua” (BASÍLIO, 2004, p.7) e está em constante renovação. Palavras, segundo Basílio (1987) são unidades que utilizamos para construir enunciados. Algumas delas entram em desuso com o passar do tempo, enquanto outras são criadas em diversas situações, de forma a facilitar a comunicação e a expressão, um processo de criação que se chama neologismo. Ainda que qualquer falante de uma língua possa criar novos termos, segundo Ieda Alves (1990, p.6), é através dos veículos de comunicação e da literatura que esse léxico criativo é difundido.

Sincronicamente, é preciso segmentar os elementos de uma palavra completa para analisá-la. Porém é preciso verificar se há regularidades semânticas e fonológicas, já que “uma sequência linguística é facilmente identificável quanto maior for sua recorrência, mantendo identidade e constância fonológica e semântica” (SANDMANN, 1992, p. 17).

De certo, o principal artifício para a ampliação do léxico, segundo Sandmann (1992: p. 23), é utilizar-se de morfemas já existentes na formação da nova palavra. Como também explica Margarida Basílio (2004, p.7): “As estruturas morfológicas constituem um instrumento fundamental na aquisição e na expansão do léxico individual ou coletivo, assim como de seu uso na produção e compreensão de diferentes tipos de texto em nossa língua.”

Sincronicamente, é preciso segmentar os elementos de uma palavra completa para analisá-la. Porém é preciso verificar se há regularidades semânticas e fonológicas, já que “uma sequência linguística é facilmente identificável quanto maior for sua recorrência, mantendo identidade e constância fonológica e semântica” (SANDMANN, 1992, p. 17). O principal artifício para a ampliação do léxico, segundo Sandmann (1992, p. 23), é utilizar-se de morfemas já existentes na formação da nova palavra. Como também explica Margarida Basílio (2004, p.7): “As estruturas morfológicas constituem um instrumento fundamental na aquisição e na expansão do léxico individual ou coletivo, assim como de seu uso na produção e compreensão de diferentes tipos de texto em nossa língua.”

Quando analisamos as inovações lexicais literárias pensadas para o público infantil, dentro desta arte, podemos inferir que elas favorecem a construção da simbologia da criança, fundamental para o desenvolvimento da sua inteligência, pois criar neologismos e brincar com as palavras é quase como brincar com o leitor. E, sem dúvida, as crianças aprendem brincando. De forma lúdica, as narrativas dão suporte à aprendizagem da criança, nos campos do intelecto, da língua e do pensar (ZENI, 2018). Como afirma Candido (2006), a fabulação é tão inerente ao ser humano, que até quando ele dorme, ele fabula enquanto sonha.

Portanto, o léxico não é um agrupamento de vocábulos, mas um complexo dinâmico, que permite seu movimento e sua ampliação. Jornalistas e escritores, em grande medida, desenvolvem essa tendência através da criatividade.

### 3 | METODOLOGIA E ANÁLISE DO CORPUS

Para os objetivos dessa pesquisa, foi elegido o critério morfológico ou seja, a análise da forma das palavras do léxico de Furnari. Para a seleção do corpus, foram escolhidas palavras de seis livros da autora que se encaixavam em alguma dessas categorias: neologismos, rimas ou alterações fonológicas, de modo a exemplificar seu estilo de criação estilística. Iniciou-se com a análise de 68 itens lexicais. Para este artigo, por fim, selecionou-se 29 palavras ou expressões, subdividas assim:

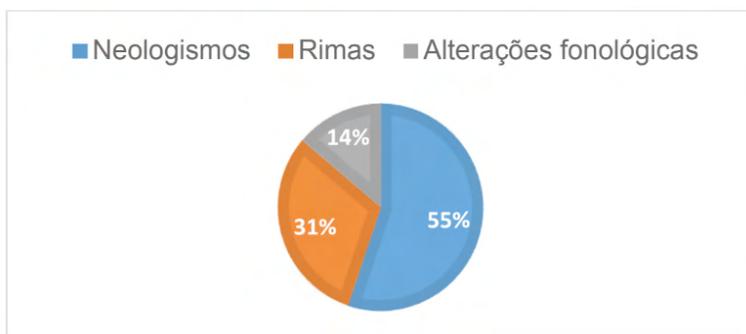


Gráfico 1 – Divisão do Corpus.

Fonte: a autora, 2020.

Para a análise, dividiu-se o corpus entre palavras formadas por composição, derivação e por alteração fonológica. Optou-se por analisar e escrever em separado ainda a respeito das rimas, subdividindo-se assim:

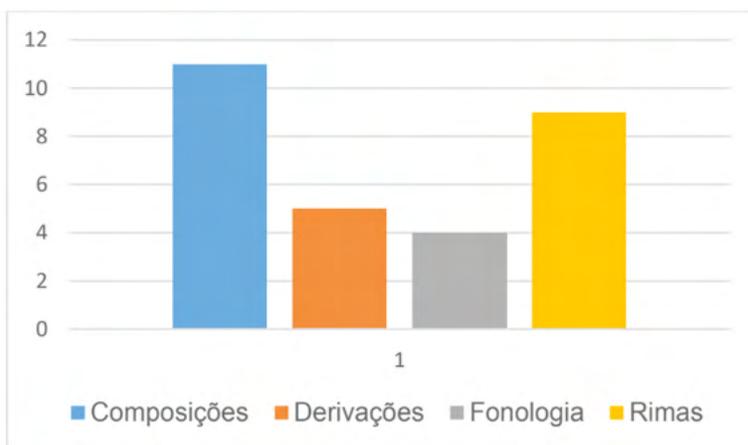


Gráfico 2 – Formação de Palavras.

Fonte: a autora, 2020.

### 3.1 Composição

A estrutura define o objetivo do processo de composição, que une duas bases para criar uma palavra. A união de dois substantivos na composição por justaposição ocorre na palavra **insetólogo**, com RAE [[inseto]<sub>s</sub> [-logo]<sub>s</sub>]<sub>s</sub>, formando outro substantivo, que é uma variação de entomologista. O radical *-lógos* tem origem grega e é comumente utilizado para formar profissões, de forma muito produtiva, como base não autônoma, seguindo a RFP [[X]<sub>s</sub> [-logo]<sub>s</sub>]<sub>s</sub>, como segundo elemento de composições como em: psicólogo, filólogo, biólogo. Na obra de Furnari, ela usa esse método para criar profissões com frequência, como em: **coisólogo** formado pela RAE [[coisa]<sub>s</sub> [-logo]<sub>s</sub>]<sub>s</sub>, profissão que trabalha com coisas. O mesmo ocorre em: **preguiçólogo** RAE [[preguiça]<sub>s</sub> [-logo]<sub>s</sub>]<sub>s</sub> e **pijamólogo** RAE [[pijama]<sub>s</sub> [-logo]<sub>s</sub>]<sub>s</sub>. Já em **explicóloga**, formada por [explicar]<sub>v</sub> [-loga]<sub>s</sub> (com variação da desinência de gênero logo, no feminino), temos um caso de uma composição por aglutinação de verbo + substantivo, que significa uma profissão especializada em explicar (tornar fácil de entender) as coisas. Essa formação é pouco produtiva, embora ocorra também em **dorminhólogo** [[dormir]<sub>v</sub> [-loga]<sub>s</sub>]<sub>s</sub>. Exemplo de uso: “Minha mãe Tilde é três coisas com E. Ela é explicóloga, eponética e estrovólica” (FURNARI, 2016, p.29).

Três bases substantivas são encontradas na composição por justaposição **Troféu Chulé Power**, com RAE [[troféu]<sub>s</sub> [chulé]<sub>s</sub> [power]<sub>s</sub>]<sub>s</sub>. Neste caso, a autora faz um empréstimo linguístico utilizando o substantivo *power*, em inglês, ao invés de *poder*, no português. O vocábulo formado apresenta-se na forma híbrida, ao misturar palavras de origens diferentes: **troféu**, que originalmente veio do grego *trópaion*, é um objeto que significa conquista; o vocábulo **chulé**, de origem cigana *chillí*, que significa o mau cheiro nos pés humanos; e a palavra **power**, de origem inglesa (e utilizada igualmente na escrita em inglês), que significa poder. Interessante ressaltar que a autora mantém a ordem estrutural do inglês em **chulé** (função adjetiva) **power** (substantivo). No livro de Eva Furnari, a expressão divertida é o nome do prêmio dado ao vencedor de um concurso de chulé. Citando o contexto: “A família que fizer o maior número de vítimas ganha Troféu Chulé Power” (FURNARI, 2004, p. 23).

Outro caso de composição ocorre em **Orelite tremulosa**, que significa doença que faz a orelha tremer ao ficar nervoso, o mal que sofre o coelho Felpe Filva, na obra de mesmo nome. A RAE é [[orelite]<sub>s</sub> [tremulosa]<sub>a</sub>]<sub>s</sub>. Cita-se o contexto: “Toda vez que ele ficava nervoso a orelha tremia descontrolada. Infelizmente, além de encurtamento, ele sofria de orelite tremulosa” (FURNARI, 2006, p.14). Nesse caso, além da justaposição, temos duas bases formadas por derivação sufixal. A RAE de **orelite** é [[orelia]<sub>s</sub> ite]<sub>s</sub>. O sufixo *-ite*, grego, é muito produtivo na formação de palavras que indicam inflamação, como nos exemplos citados por Lima (2018, p. 263): bronquite, colite, rinite. É preciso ressaltar que a palavra **orelia** não existe no português padrão, e, sim “orelha”. Nesse caso a autora faz uma troca fonética, ao substituir o dígrafo “lh” pelo som “li”, ou seja, é uma troca no ponto de articulação da fala: de segmento lateral palatal [λ] para o palatalizado [lʲ]. Com isso,

podemos dizer que se trata de uma variação linguística, algo que ocorre no português coloquial em determinadas regiões do país. Como Sandmann (2001, p.48-49) explica, “se levarmos em conta um código linguístico como o português, verificaremos que ele não é uma coisa uniforme, ele é antes um feixe de variedades”. Já **tremulosa** é um adjetivo, que modifica o substantivo e refere-se ao fato da doença provocar tremores na orelha. A RAE nesse caso é [trêmulu]<sub>a</sub> -osa]<sub>a</sub>. O sufixo latino -osa é uma variação de -oso, com desinência de gênero feminino.

O nome da cidade, **Rapidópolis**, é uma composição por justaposição. Ela aparece no contexto: “Na Toca 88, da Rua Despinhos, da cidade de Rapidópolis, morava um coelho solitário” (FURNARI, 2006, p.7). Coelhos têm fama de serem velozes, talvez isso tenha motivado o nome da cidade do personagem Felpo. É um caso que fica evidente a função de denominação da composição. A RAE [[rápido]<sub>a</sub> [-pólís]<sub>s</sub>]<sub>s</sub>, apresenta o adjetivo acrescido do radical grego *pólis*, que significa “cidade”. Trata-se de uma RFP pouco produtiva na língua portuguesa: [[X]<sub>a</sub> [-pólís]<sub>s</sub>]<sub>s</sub>, sendo paradigma de Divinópolis. Esse radical é mais produtivo nas composições [[X]<sub>s</sub> [-pólís]<sub>s</sub>]<sub>s</sub>, como em: Teresópolis e Florianópolis.

## 3.2 Derivações

As derivações ocorrem quando acrescentamos um afixo a uma palavra, com funções específicas, alterando o sentido da mesma, mas, ainda assim, de modo geral, remetendo-se ao significado da palavra original. A criação de um termo por derivação sufixal com empréstimo linguístico de substantivo traz um aspecto interessante na estética da palavra literária. Isso ocorre, por exemplo, com os corradicais **shampulândia** e **shampulês**. **Shampulândia**, nome de uma cidade fictícia, de RAE [[shampu]<sub>s</sub> -lândia]<sub>s</sub>, que utiliza o sufixo **lândia**, do inglês *land*, que forma nome de lugares. Contexto de uso: “Ele não mora aqui, mora em Shampulândia” (FURNARI, 2016, p.20). Já **shampulês**, nome de uma língua falada na mesma cidade fictícia, tem RAE [[shampu]<sub>s</sub> -lês]<sub>s</sub>. No português, existem as palavras dicionarizadas *shampoo* (mesmo sendo de origem inglesa) e *xampu* (menos frequente no uso escrito, já que foi incorporada depois da inglesa). O que ocorre com a palavra *shampoo* é um empréstimo linguístico. No entanto, acabou sendo incorporado ao léxico dessa forma, sem adaptações ortográficas.

No caso de **desarrepiativo**, cujo significado seria *que desfaz o arrepiado*, temos dois neologismos, com derivação prefixal: **desarrepiar**, verbo de RAE [des- [arrepiar]<sub>v</sub>]<sub>v</sub> e **desarrepiativo**, adjetivo formado também por sufixação, com RAE [des- [arrepiar]<sub>v</sub> -tivo]<sub>a</sub>. O sufixo latino -tivo é uma variante de -ivo, que forma adjetivo a partir de verbo, trazendo ideia de *modo de ser*. Essa formação sufixal é muito produtiva na língua portuguesa, com RFP [ [X]<sub>v</sub> - ivo]<sub>a</sub>, como na palavra afirmativo. Já o prefixo latino des-, nesse caso, tem sentido de ação contrária. Esse prefixo aliado ao verbo arrepiar não existe na língua portuguesa; porém, como corresponde a uma RFP possível da língua, e produtiva, o vocábulo acaba sendo transparente para o leitor. Contexto: “(...) passam o rotor desarrepiativo nos cabelos”

(FURNARI, 2016, p.30).

Em **Destremil**, que é um remédio para tirar tremedeiras da orelha, verifica-se uma derivação parassindética, ou seja, com sufixação e prefixação simultânea. A RAE é [des-<sub>v</sub>tremer]<sub>v</sub>-il]<sub>s</sub> e o contexto de uso é “Pegou a caixa de remédios, onde tinha todo tipo de coisa para orelite. Procurou um vidro de Destremil, um xarope para orelhas descontroladas” (FURNARI, 2006, p.20).

### 3.3 Fonologia

Há alguns casos de palavras existentes na língua portuguesa, mas que no texto de Furnari apresentam alterações baseadas na fonologia. “O fonema abrange vários sons vocais elementares. Um ouvido arguto pode percebê-los como diferentes. São as «variantes», ou «alofones» de um fonema” (CAMARA JR, 1970, p. 34). Ao criar um personagem estrangeiro, com sotaque, a autora utiliza-se de palavras com sons trocados. É o caso de **jogolád**, que refere-se a chocolate, palavra de origem espanhola. A autora, nesse caso, trocou uma fricativa alveopalatal desvozeada [j] e substituiu por uma fricativa vozeada [ʒ]. Contexto: “Ele nasceu em Fritemburgo e tem sotaque. Diz jogolád em vez de chocolate” (FURNARI, 2016, p.14). O mesmo caso ocorre em **zabonete**, sendo que a troca acontece entre o [s] (desvozeado) e o [z] (vozeado), que são fricativas dentais ou alveolares. Já em **gosdo**, [d] e [t] são oclusivas dentais, e Furnari faz a troca de do som desvozeado pelo vozeado. Contexto: “Está com gosdo de zabonete!” (FURNARI, 2016, p. 14). O fato da troca ocorrer entre sons foneticamente semelhantes, com mesmo ponto e modo de articulação, torna possível o entendimento da palavra por parte da criança durante a leitura.

### 3.4 Rimas

Furnari tem livros inteiros baseados em textos rimados. “A rima, basicamente repetição de um som, melhor, de sílabas” (SANDMANN, 2001, p.57). Nesta circunstância, além do mais, utiliza-se muitas figuras de linguagem, que são “formas de expressão que fogem da linguagem comum, emprestando a mensagem maior vivacidade, vigor e criatividade, dependendo esta última qualidade (...) da originalidade” (SANDMANN, 2001, p.85).

A expressão idiomática **assim assado** é usada como título de um dos livros de Furnari, e aparece em rimas daquela obra, assumindo significados diferentes em cada circunstância. A composição justaposta tem RAE [ [assim]<sub>adv</sub> [assado]<sub>v</sub>]. **Assado** é o particípio passado do verbo assar: [[assar]<sub>v</sub> -ado]. No contexto: “Este livro é dedicado àqueles que estão sempre em dúvida entre o assim e o assado” (FURNARI, 2010), a expressão remete ao signo “entre um e outro”. **Assim assado** rima com **esbranquiçado**, de RAE [[esbranquiçar]<sub>v</sub> -ado]<sub>a</sub>. O sufixo -ado pode formar particípio em verbos de primeira conjugação, porém, neste caso, forma um adjetivo: “Era uma vez um bicho esbranquiçado,

se tomasse muito sol, ficava assim assado” (FURNARI, 2010, p.4-5). No último contexto, os vocábulos **assim** e **assado** separam-se, não sendo uma expressão composta, com significados distintos: o primeiro remete a ideia de “desse modo” e o segundo a “pele que tem assaduras” (MICHAELIS, 2018).

Furnari utiliza rimas em frases com sentido metafórico, tornando o texto divertido. “Na metáfora há uma transferência, quer dizer, com base na semelhança, um significante de signo passa a referir-se a outro objeto ou fato do nosso universo” (SANDMANN, 2001, p.85). É o caso de: “Era uma vez uma estranha cozinheira. Fazia biscoitos crocantes, com gosto de prateleira” (FURNARI, 2010, p.6-7). As palavras **cozinheira**, de RAE [[cozinha]<sub>s</sub> -eira]<sub>s</sub> rima com **prateleira**, de RAE [ [pratel]<sub>s</sub> -eira]<sub>s</sub>. Isso acontece porque ambas seguem a mesma RFP: [[X]<sub>s</sub> -eira]<sub>s</sub>, entretanto com signos distintos. O sufixo –eira é variação feminina do sufixo –eiro, um dos mais produtivos da língua portuguesa. É utilizado para formar palavras com significado de agente, local (como em prateleira), além de ofício (como em cozinheira).

No contexto: “Não confunda ovelha abelhuda com abelha orelhuda” (FURNARI, 2011: p.22-23), temos dois corradicais, **abelha** e **abelhuda**, de RAE [ [abelha]<sub>s</sub> -uda]<sub>a</sub>. A última rima com **orelhuda**, RAE [[orelha]<sub>s</sub> -uda]<sub>a</sub>. O sufixo –uda, variante de –udo, no feminino, forma adjetivos comumente em português com sentido de abundância, na RFP [[X]<sub>s</sub> -uda]<sub>a</sub>. Em “**ovelha abelhuda**” e “**abelha orelhuda**” a autora inclusive faz um trocadilho.

#### 4 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

Realmente, as inovações lexicais são muito férteis quando se trata de expressões artísticas. Em especial, a obra de Eva Furnari, objeto de pesquisa deste estudo, mostra o quanto é possível criar de modo a ampliar o universo da escrita. Ao mesmo tempo que faz composições, derivações seguindo lógicas e regras de formação de palavras existentes no português, a autora cria neologismos, usa bases metaforicamente, imagina rimas, mistura palavras estrangeiras, inclui sotaques e variantes linguísticas. Explorar todas essas possibilidades de formação do léxico da autora através da leitura literária é uma experiência intensa para as crianças.

Com efeito, a obra de Furnari traz, além das mensagens, sensibilidade e belas ilustrações, uma gama de possibilidade para o leitor pensar a língua de forma criativa, desenvolver uma maior possibilidade comunicativa e a imaginação. Percorrer o mundo literário da escritora traz grande aprendizado, com a intensa riqueza de estilo e de inovação que a arte literária oferece e, com certeza, é compreendido pelos pequenos leitores. Ainda mais a criança que tem essa facilidade, e, podemos reiterar, necessidade de imaginar e sonhar. Entende-se, acima de tudo, que a linguagem utilizada pela escritora é uma criação artística, e que ela oferece a seus leitores com essa inventividade linguística muito mais do que uma história de ficção infantil: agrega humor e entusiasmo a seus textos.

Por último, este estudo procurou exemplificar em pequena parte o que esse universo literário da Eva Furnari oferece em termos linguísticos. Com certeza esta análise poderia ser ampliada e ter continuidade futuramente, já que o repertório de obras e léxico da escritora é ainda maior.

## REFERÊNCIAS

ALVES, Ieda Maria. **Neologismo**: criação lexical. São Paulo: Ática, 1990.

BASILIO, Margarida. **Teoria Lexical**. São Paulo: Ática, 1987.

BASILIO, Margarida. **Formação e classes de palavras no português do Brasil**. São Paulo: Contexto, 2004.

CAMARA JR, Joaquim Mattoso. **Estrutura da Língua Portuguesa**. Petrópolis, Vozes: 1970.

CANDIDO, Antonio. Direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 2006.

**Eva Furnari**. Disponível em: <<http://www.evafurnari.com.br>>. Acesso em: 13 set. 2019.

FURNARI, Eva. **Drufs**. São Paulo: Moderna, 2016.

FURNARI, Eva. **Felpo Filva**. São Paulo: Moderna, 2006.

FURNARI, Eva. **Não confunda**. São Paulo: Moderna, 2011.

FURNARI, Eva. **Os problemas da família Gorgonzola**. São Paulo: Global, 2004.

FURNARI, Eva. **Você troca?** São Paulo: Moderna, 2011.

FURNARI, Eva. **Tantás**. São Paulo: Moderna, 2019.

LIMA, Rocha. **Gramática Normativa da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2018.

**Michaelis Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa**. Editora Melhoramentos, 2019. Disponível em: <[:// michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/](http://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/)>. Acesso em: 13 set. 2019.

ROCHA, Assis. **Estruturas Morfológicas de Português**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

SANDMANN, Antonio José. **Competência Lexical**. São Paulo: UFPR, 1991.

SANDMANN, Antonio José. **Morfologia Lexical**. São Paulo: Contexto, 1992.

ZENI, Adriane de Fatima. **Prof, conta uma história!** Manual para o professor que tem desejo de contar histórias. Curitiba: Appris, 2018.

## DEPOIMENTOS DE EDUCADORES ACERCA DO FAZER DOCENTE EM TEMPOS DE PANDEMIA, UM ESTUDO SOB O VIÉS DA ANÁLISE DE DISCURSO

*Data de aceite: 02/05/2022*

**Noelma Oliveira Barbosa**

Sec/Bahia

<http://lattes.cnpq.br/5334790503346123>

**RESUMO:** Com este trabalho, buscamos investigar a seguinte questão: Será que há um acontecimento enunciativo ou discursivo no modo como a escola e o professor são (auto) representados ou (re)significados em tempos de pandemia (e pós pandemia)? Partimos do entendimento de que há traços e/ou fatos enunciativos que nos permitem perceber como a relação entre linguagem, mundo e pensamento produz sentidos, da mesma forma que podem implicar autorrepresentação do sujeito. Assim, objetivamos compreender, a partir de depoimentos de sujeitos envolvidos no trabalho escolar remoto, como a escola e o professor são (auto) representados ou (re)significados em tempos de pandemia (e pós pandemia). Constituem-se materialidades discursivas de análise diferentes depoimentos de professores e supervisores escolares acerca das atividades remotas e de como estas são produzidas e encaminhadas ao aluno. Para esta análise, filiamo-nos ao dispositivo teórico e analítico da Análise de Discurso de linha francesa e adotamos como aporte teórico-metodológico o pensamento de Indursky (2005; 2020), Orlandi (2007; 2020) e Pêcheux (1983). As considerações mostram que as sequências discursivas analisadas são reveladoras tanto da presença de uma política do silêncio, que coloca

o enunciador em confronto com o dizível, em relação ao “outro” e ao discurso social, como de certas discursivizações acerca do papel do professor e da escola. Estas discursivizações contribuem para a heterogeneidade da Formação Discursiva, mas se mostram insuficientes para causar a fragmentação da forma-sujeito e posterior acontecimento discursivo.

**PALAVRAS-CHAVE:** Acontecimento Enunciativo. Atividades Remotas. Discurso Docente.

### TESTIMONIALS FROM EDUCATORS ABOUT TEACHING IN TIMES OF A PANDEMIC, A STUDY UNDER THE BIAS OF DISCOURSE ANALYSIS

**ABSTRACT:** With this study, we seek to investigate the following question: is there an enunciative and/or discursive event in the way school and teacher are (self)represented or (re)signified in times of pandemic (and post pandemic)? We start from the idea that there are enunciative traits or facts that allow us to perceive how the relationship between language, world and thought produces meanings as well they can imply the subject's self-representation. Thus, we aim to understand, from the testimonies of subjects involved in remote schoolwork, how school and teacher are (self)represented or (re)signified in times of pandemic (and post pandemic). For this analysis, different testimonies from teachers and school supervisors about how remote activities are produced and forwarded to the students are constituted as discursive materialities. In this sense, this study is based on the perspective of French Discourse Analysis and adopts views from Indursky (2005; 2020), Orlandi (2007; 2020) and

Pêcheux (1983). Our results reveal a double presence in the discursive sequences analysed: a policy of silence, which puts the enunciator in confrontation with the sayable, in relation to the “other” and the social discourse; and certain discursivizations about the roles of teacher and school, which contribute to the heterogeneity of Discursive Formation but are insufficient to cause fragmentation of the subject-form and subsequent discursive event.

**KEYWORDS:** Enunciative event. Remote activities. Teacher’s speech.

## 1 | INTRODUÇÃO

Entendemos que existem posicionamentos e discursos já-ditos acerca do papel do professor e da escola, que desprestigiam o seu fazer político e pedagógico. Entretanto, sabemos que, frente às discursivizações diversas e aos desafios postos pelo contexto da pandemia à sociedade, toda essa memória encontra-se passível de atualização.

No intuito de compreender o movimento desses sentidos, escolhemos analisar diferentes depoimentos de educadores, entendendo que, por meio de traços e/ou fatos enunciativos, é possível perceber como as relações entre linguagem, mundo e pensamento produzem sentidos. Assim, apoiamo-nos numa concepção de sujeito não intencional, cujos sentidos que ele produz são afetados por sua relação com o inconsciente e com uma memória.

A análise segue na perspectiva de Pêcheux (1983), que supõe uma alternância ou batimento entre a descrição de uma materialidade discursiva, que coloca em jogo o discurso-outro como espaço virtual de leitura, e o momento da interpretação. Adotamos também o pensamento de Orlandi (2020a), o qual sustenta que os sentidos não emanam necessariamente das palavras, mas dos processos discursivos e das condições em que esses ocorrem. Os estudos de Indursky (2005; 2020) e suas revisitas à obra de Pêcheux nos orientam no entendimento sobre o sujeito e suas tomadas de posição, bem como sobre as noções de acontecimento discursivo e acontecimento enunciativo.

Nessa direção, seguimos com o objetivo geral de compreender como a escola e o professor da educação básica são (auto)representados ou (re)significados em tempos de pandemia (e pós pandemia). Como objetivos específicos, buscamos (i) reunir depoimentos de educadores de diferentes regiões do país acerca da forma como as atividades remotas são encaradas, produzidas e disponibilizadas por suas respectivas escolas; (ii) compreender, a partir de cada depoimento analisado, o lugar do sujeito professor e sua relação com o processo escolar pandêmico; (iii) compreender o lugar atribuído ao sujeito professor com relação às suas atribuições frente à relação escola/aluno em período pandêmico.

## 2 | FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

### 2.1 Interpretação em Análise do Discurso

Enquanto indivíduos de linguagem, produzimos sentido e interpretação o tempo todo. Como a relação entre pensamento, linguagem e mundo não é direta, muitas vezes, o sujeito não tem consciência disso ou não tem domínio do que ele enuncia, embora seja afetado pela opacidade do seu próprio dizer. Nossos movimentos discursivos são passíveis de interpretação, pois há neles uma construção discursiva da posição sujeito (efeito-sujeito), que envolve historicidade<sup>1</sup> e condições de produção. Nesse sentido, o modo como enunciamos diz sobre nossas tomadas de posição. Nestas, está o lugar de inscrição do sujeito (AUTHIER-REVUZ, 2008), valioso à interpretação em Análise do Discurso (doravante AD)<sup>2</sup>.

Conforme Pêcheux (1983), é a partir do movimento do estruturalismo francês, que surgem novas práticas de leitura, as quais se colocam em posição de “entender” a presença de sentidos não-ditos no interior daquilo que é dito. Para esse pensamento, é no encontro das teorias de Marx, de Freud e de Saussure, que a AD enquanto base teórica de interpretação dos sentidos começa a tomar forma.

Foi a partir de Freud que começamos a suspeitar do que escutar, logo do que falar (e calar) quer dizer: que este “quer dizer” do falar e do escutar descobre, sob a inocência da fala e da escuta, a profundidade determinada de um fundo duplo, o “quer dizer” do discurso do inconsciente - este fundo duplo do qual a linguística moderna, nos mecanismos da linguagem, pensa os efeitos e condições formais (ALTHUSSER, 1965, p. 14-15, *apud* PÊCHEUX, 1983, p. 45).

Para essa proposta de leitura, Pêcheux (1983) sugere aproximação teórica e de procedimentos entre as práticas da “análise da linguagem ordinária” e as práticas de leitura de arranjos discursivo-textuais, com o intuito de engajar maneiras de se “trabalhar sobre as materialidades discursivas, implicadas em rituais ideológicos [...] através de suas relações com o cotidiano, com o ordinário do sentido” (PÊCHEUX, 1983, p. 49). Isso implica reconhecer que o dizer é atravessado por equívocos e falhas, por espaços de indistinção. A evidência disso é a incompletude desse dizer, uma opacidade que, segundo Orlandi (2007), é constitutiva e faz com que os sentidos não se fechem. Para a autora, essa incompletude produz a possibilidade do múltiplo, base da polissemia.

Leite (2010, p. 75) explica que a perspectiva de interpretação para a AD “deve sempre ser sustentada a partir da descrição de aspectos da própria materialidade”, pois, segundo esse pesquisador, o projeto da AD está fundamentado “na reflexão de que a natureza

1 Conforme Leite (2010, p. 76-77), a noção de *história* em AD “recai sobre as *circunstâncias* em que se estabelecem as relações discursivas entre os sujeitos do discurso”. Essas relações discursivas “são o efeito da história na materialidade linguístico-discursiva”

2 “A constituição epistemológica da Análise de Discurso de orientação francesa, sob a perspectiva elaborada por Michel Pêcheux, foi esboçada com base em uma teoria de discurso que reclamou para si o atravessamento teórico de outras regiões do conhecimento científico como o Materialismo Histórico, a Linguística e a Psicanálise” (LEITE, 2010, p. 75).

da língua permite a apreensão de marcas do funcionamento do Real, do Simbólico e do Imaginário<sup>3</sup>. Assim, há para a AD uma relação entre linguagem (simbólico) e o mundo fora dela, de onde advém a equivocidade que se manifesta ao enunciarmos.

A linguagem, como processo simbólico, nos coloca em um lugar constante de encontro e desencontro, dada a sua relação tensa com essa exterioridade, a exemplo do silêncio enquanto sentido. Conforme Authier-Revuz (2008), esses atravessamentos produzem o que ela chama de heterogeneidades ou de *não-coincidências do dizer*, fato enunciativo que se dá quando as palavras falham ao projeto do dizer (seja um equívoco, uma cautela, uma tentativa de re-explicar o dizer, etc.). Nesse caso, ocorre o contrário de *evidências*, em que a ilusão de unicidade do pensamento nos faz acreditar que o que enunciarmos só pode ser dito daquela maneira (efeito de unidade)<sup>4</sup>.

Para Authier-Revuz (2010), há palavras que são falhas em nomear, o que pode significar para o sujeito praticamente ‘falha para se nomear’ ou falha para dizer a verdade que “não se diz toda *porque as palavras falham*” (LACAN, *apud* AUTHIER-REVUZ, 2010, p. 261). A esse silêncio do não dizer com palavras certas, abre-se certa negociação do enunciativo em seu dizer, em um campo que se desdobra em múltiplas figuras, o que “consiste em *acompanhar o dizer pelo dizer de sua falta*” (AUTHIER-REVUZ 2010, p. 263). Isso revela um movimento reflexivo de meta-enunciação, que acaba por marcar o posicionamento do sujeito.

Nessa direção, Orlandi (2007, p. 70) argumenta que “a linguagem é passagem incessante das palavras ao silêncio e do silêncio às palavras”, pois dizer e silenciar andam juntos. Para essa pesquisadora, o silêncio não é apenas ausência de palavras, mas algo *fundante*, que atravessa as palavras e, como acontecimento essencial da significação, constitui matéria significativa por excelência.

Para essa estudiosa, sem considerar a historicidade do texto, os processos de construção de sentidos e seus efeitos (retóricos e políticos), é impossível compreender o silêncio, pois é por pistas como *fissuras*, *rupturas* e *falhas* que ele se mostra. Nesse sentido, quanto maior a incompletude a linguagem, “mais silêncio se instala e mais possibilidades de sentidos se apresentam” (ORLANDI, 2007, p. 29).

Essas são razões constitutivas, tematizadas com relação ao silêncio. Segundo esse pensamento, quando as mencionamos, estamos na direção da relação silêncio/linguagem. Mas quando as razões são políticas, temos a dimensão do silenciamento na formulação

---

3 Na perspectiva de funcionamento da linguagem, a partir da Psicanálise Freud-lacanianiana, a categoria de Real (exterior ao simbólico) é inapreensível, o que escapa, que falha, é a contingência; mas que comporta um saber que, conforme Pêcheux (1983, p. 43), “não se transmite, não se aprende, não se ensina, e que, no entanto, existe produzindo efeitos”. O Simbólico, por sua vez, é da ordem da significação das coisas, media nossa relação com o mundo (real), é a própria linguagem. Enquanto que, na categoria de Imaginário, temos uma percepção em interface com o simbólico. Leite (2010, p. 104), explica que “o imaginário pode assumir marcas que tendem a configurar o modo de percepção ilusória dos fenômenos, na condição de virtualidades”, por exemplo, o efeito de unidade, de totalidade.

4 A esse registro do imaginário que provoca a ilusão do efeito de unidade, que faz o enunciativo acreditar que consegue controlar os sentidos do que diz, Pêcheux (1975) chamou de *esquecimento número dois*. O *esquecimento número um* seria a ilusão de que o sujeito é origem do que diz, que os sentidos nascem consigo e, assim, ele domina o que diz.

dos sentidos. Para essa autora, o sentido é sempre produzido de algum lugar e a partir de uma posição do sujeito. Assim, há no silenciamento

[...] uma declinação política da significação, que resulta no silenciamento como forma não de calar, mas de fazer dizer “uma” coisa, para não deixar dizer “outras”. Ou seja, o silêncio recorta o dizer. [...] por nossa relação com o silêncio, o homem se remete à continuidade, à contradição, à diferença, às rupturas, ao absoluto e à indistinção (ORLANDI, 2007, p. 53-55).

De acordo com essa estudiosa, o silêncio não é representável e nem imediatamente interpretável. Mas ele pode ser compreendido a partir da trama discursiva, da incompletude do enunciado, das marcas e pistas conjecturais, dos “modos de expressão implícita que permitem deixar entender sem incorrer na responsabilidade de ter dito (DUCROT, 1972, *apud* ORLANDI, 2007, p. 65). Esses são modos de produzir sentidos, que, considerando a posição do sujeito frente às condições de produção desses sentidos, tomam corpo e nos diz sobre o enunciador e a posição sujeito que ele assume por meio de seu dizer.

## 2.2 Noções de Acontecimento Discursivo e Acontecimento Enunciativo

Em sua obra *Discurso: Estrutura ou Acontecimento*, Pêcheux (1983), considerando o discurso como materialidade linguístico-histórica, propõe tomar um enunciado e trabalhar a partir dele *o acontecimento, no ponto de encontro de uma atualidade e uma memória*. Esse procedimento caminha para uma questão de conceituações teóricas, que é “a do estatuto das discursividades que trabalham um acontecimento, entrecruzando proposições de aparência logicamente estável, suscetíveis de resposta unívoca (é sim ou não, é x ou y, etc.) e formulações irremediavelmente equívocas” (PÊCHEUX, 1983, p. 28).

Essas questões estão diretamente ligadas à noção de formação discursiva (FD daqui para frente) e, em consequência, trazem opacidade ao acontecimento e a possibilidade de um sentido *outro*, considerando que, nas posições assumidas pelo sujeito, há os atravessamentos pela história e pela ideologia. Assim, o acontecimento, já na sua descrição,

[...] quer se trate da descrição de objetos ou de acontecimentos ou de arranjo discursivo-textual [...] está intrinsecamente exposto ao equívoco da língua: todo enunciado é intrinsecamente suscetível de tornar-se outro, diferente de si mesmo, se deslocar discursivamente de seu sentido para derivar para um outro (a não ser que a proibição da interpretação própria ao logicamente estável se exerça sobre ele explicitamente) (PÊCHEUX, 1983, p. 53).

Os enunciados discursivos são denominados por Indursky (2003) como sendo os saberes anteriores ao discurso de um sujeito, que têm existência vertical e sede na FD desse sujeito e, antes desta, no interdiscurso. Em Foucault (1972, *apud* INDURSKY, 2003), FD é definida a partir da regularidade entre os objetos, os tipos de enunciados, os conceitos e as escolhas temáticas, submetidos a condições de existência, de manutenção, de modificação e de desaparecimento, em dada repartição discursiva.

Pêcheux (1975, *apud* INDURSKY, 2003, p. 102), por sua vez, defende que o dizer de um sujeito inscreve-se sempre por identificação em uma FD “que autoriza certos discursos e impede outros”. Assim, os indivíduos são ‘interpelados’ em sujeitos de seu discurso ao identificarem-se com a forma-sujeito da FD que o domina. Logo, a noção de sujeito está relacionada com a noção de FD, e esta com a ideologia. Conforme esse pensamento, FD “corresponde a um domínio de saber, constituído de enunciados discursivos que representam um modo de relacionar-se com a ideologia vigente, regulando o que pode e deve ser dito” (PÊCHEUX, 1988, *apud* INDURSKY, 2020, p. 306).

Para esse autor, há uma reduplicação da identificação do sujeito com a forma-sujeito<sup>5</sup>. Isso ocorre quando esse sujeito, ao tomar posição, identifica-se plenamente com os seus semelhantes e com o Sujeito. Nesse momento, só há lugar para os mesmos sentidos, não há espaço para a alteridade, nem para a contradição. Entretanto, há uma divisão do sujeito em relação a ele mesmo, que se materializa em suas tomadas de posição frente aos saberes inscritos na FD, o que justifica Pêcheux pensar em duas *modalidades de tomadas de posição*, dentro de uma mesma FD.

Na primeira modalidade, como vimos, há uma superposição entre o sujeito do discurso e a forma-sujeito, o que revela uma identificação plena do sujeito do discurso com a forma-sujeito da FD, caracterizando o discurso do ‘bom sujeito’. Enquanto que, na segunda modalidade, há “uma separação (distanciamento, dúvida, questionamento, contestação, revolta...)” do sujeito do discurso com relação ao que diz a forma-sujeito. Isso resulta em contraidentificação, um trabalho do sujeito em relação aos saberes da FD que o afeta e se institui como resistência à forma-sujeito e aos saberes que ela organiza. É o discurso do “mau sujeito” (PÊCHEUX, p. 215, *apud* INDURSKY, 2020, p.308).

Indursky (2005) explica que, nesse processo de separação do sujeito em relação a esse domínio de saberes, acontece o silêncio, uma espécie de ‘recuo’, necessário para que os novos sentidos comecem a ser formulados. Orlandi (2007) corrobora com esse pensamento, ao defender que o silêncio é condição de produção de sentido e, quando o sujeito é pensado em sua relação com o silêncio, a opacidade do ‘Outro’ se manifesta, pois, por essa relação, o sujeito se remete à contradição, à diferença e às rupturas. Nesse sentido, a segunda modalidade de tomada de posição traz “para o interior da FD o discurso-outro, a alteridade, e isto resulta em uma FD heterogênea” (INDURSKY, 2005, p. 6).

Essa heterogeneidade pode gerar uma terceira modalidade de tomada de posição, que acontece no modo de ‘desidentificação’ e resulta em ruptura do sujeito com a forma-sujeito e sua FD. O sujeito do discurso, então, desloca sua identificação para outra FD e respectiva forma-sujeito. Para Pêcheux (1988, *apud* INDURSKY, 2005, 2020), temos aqui a efetivação de um acontecimento discursivo.

---

5 Courtine (1981, p. 51, *apud* INDURSKY, 2005, p. 8) apresenta como domínio da forma-sujeito “o conjunto das diferentes posições de sujeito em uma formação discursiva como modalidades particulares de identificação do sujeito da enunciação ao sujeito do saber”.

Conforme Pêcheux (1983) e Indursky (2003), o acontecimento discursivo parte de um acontecimento histórico, que pede a instauração de sentidos novos. Assim as discursivizações em torno desse acontecimento histórico são responsáveis por instaurarem os novos saberes, que provocam a contraidentificação e posterior desidentificação do sujeito em relação à sua FD.

[...] Estamos diante do encontro entre sentidos já postos, presentes na estrutura, com novos sentidos que são produzidos a partir desse acontecimento histórico que reclama sentidos, que pede interpretações, os quais, ao serem discursivizados, o ressignificam. [...] o acontecimento instaura a possibilidade de romper com a repetibilidade dos sentidos já-lá da memória e abrir espaço para a produção de novos dizeres (INDURSKY, 2003, p. 118-119).

Indursky (2005, p. 9) explica que, quando o sujeito do discurso apropria-se de saberes alheios e os insere no âmbito de sua FD, temos uma ‘falha no ritual’, processo que se dá no “momento em que ocorre o encontro do sujeito do discurso com a linguagem e a história” e resulta em “ambiguidade ideológica e efeitos de divisão” (PÊCHEUX, 1990, p.314, *apud* INDURSKY, 2005, p. 9). E se o movimento de atribuir sentidos ao acontecimento histórico leva a uma nova posição-sujeito, que permite a esses saberes se organizarem sob o domínio de uma mesma FD, temos o caso de um acontecimento enunciativo.

### 3 | METODOLOGIA

Com base na teoria que adotamos, o procedimento metodológico em AD dá-se inicialmente pelo movimento que vai da superfície linguística ao objeto discursivo. Esse processo, segundo Orlandi (2020b), define a materialidade linguística, o como se diz, a quem se diz, em que circunstâncias, dentre outros. É a etapa em que as pistas linguísticas mostram-se importantes para compreendermos como se textualiza o discurso que analisamos, compreendendo as formações imaginárias presentes nele e suas relações de sentido. É nessa direção, que buscamos analisar as materialidades discursivas que se constituem objeto deste estudo.

No segundo momento da análise, buscamos trabalhar o objeto discursivo, “o que é dito nesse discurso e o que é dito em outros” (ORLANDI, 2020b, p. 63). Essa etapa ocorre com a conversão do *corpus* bruto no objeto teórico, que, segundo Orlandi (2020b), desfaz o produto para privilegiar o processo, nesse caso, os processos discursivos, com o intuito de compreender como esse objeto simbólico produz sentidos.

Fatos vívidos reclamam sentidos e os sujeitos se movem entre o real da língua e o da história, entre o acaso e a necessidade, o jogo e a regra, produzindo gestos de interpretação. De seu lado, o analista encontra, no texto, as pistas dos gestos de interpretação, que se tecem na historicidade. Pelo seu trabalho de analista, pelo dispositivo que constrói, considerando os processos discursivos, ele pode explicitar o modo de constituição dos sujeitos e de produção dos sentidos. Passa da superfície linguística (*corpus* bruto, textos)

para o objeto discursivo e deste para o processo discursivo [...] é trabalhando essas etapas da análise que ele observa os efeitos da língua na ideologia e a materialização desta na língua (ORLANDI, 2020b, p. 66).

Assim, do *corpus* bruto deste trabalho (depoimentos, superfície textual) foram capturados as pistas que constituíram gestos de interpretação e as heterogeneidades, que nos serviram como ferramentas linguísticas, nos termos sustentados por Authier-Revuz (2008; 2010). A partir dos processos discursivos, buscamos entender, conforme pensamento de Indursky (2003; 2005) o processo de produção dos sentidos, discursivizações e efeitos, o lugar assumido pelos sujeitos nesse processo e a sua relação com os saberes, aos quais estão inscritos.

## 4 | ANÁLISE DO CORPUS

A nossa análise, conforme dito na seção anterior, parte da descrição do *corpus* bruto e da obtenção do objeto discursivo para o processo discursivo. Segue, assim, o conjunto de quatro Sequências Discursivas (doravante SD), cada uma antecedida por breve contextualização; na sequência, a respectiva análise.

**SD1** - Supervisora pedagógica na rede pública de ensino de Curitiba (Paraná) entende que alunos têm acesso desigual às tecnologias de ensino à distância e sugere que o professor deve produzir materiais que sirvam como suporte na aprendizagem, inclusive, usando as redes sociais como parceiras.

**Corpus linguístico** - “O objetivo será produzir materiais que ajudem na aprendizagem e que cheguem à maioria dos estudantes, mas sem cobrança de uma avaliação e sabendo que os temas serão retomados após a volta das escolas [...] **No caso do Facebook, pode-se lançar desafios aos estudantes que serão respondidos pelo docente**, por exemplo, **a cada 48h**. Ou **o educador pode usar seu perfil pessoal para postar atividades e indicações de estudo diariamente**, para atingir o maior número de alunos possível” (em 26/03/20)<sup>6</sup>.

**Análise:** Observamos que, nessa SD, a supervisora pedagógica, em seu dizer, assume uma posição sujeito diferente da posição sujeito professor e passa a enunciar de um lugar “outro”, que não é o lugar do docente. Ao sugerir que o professor disponibilize o seu perfil pessoal na rede social para “**postar atividades e indicações de estudo diariamente**”, bem como lançar desafios aos alunos, que serão respondidos por ele “**a cada 48h**”, esse dizer evoca o interdiscurso, algo já-dito com relação às atribuições do professor, que o coloca como peça principal de responsabilidade na aprendizagem dos alunos, sem a consideração de que recursos estão sendo disponibilizados a ele. Esse sujeito professor, mesmo em momento aflitivo da pandemia, está sendo chamado a produzir

6 <https://www.institutoclaro.org.br/educacao/nossas-novidades/reportagens/dicas-para-o-professor-da-rede-publica-a-judam-a-preparar-aulas-ead/>

inovação e diversidade de recursos pedagógicos e metodologias, bem como a manter o ‘compromisso’ do contato diário com os educandos, independente da carga horária e/ou horários de aulas, pelos quais ele é remunerado, e de quais outras jornadas e/ou funções sociais ele exerça.

Nessas condições de produção de sentido, é possível entrever alguns questionamentos, tais como: Se considerarmos as incertezas e dificuldades que a pandemia impôs à sociedade, principalmente em sua fase inicial, teríamos outros sujeitos que poderiam ser chamados a unir forças e recursos em prol da aprendizagem dos alunos? Haveria necessidade de assistir o professor nessa relação com o educando e com as novas metodologias de ensino? Listaríamos aqui uma série de interrogações, enfim. Se consideradas essas questões, talvez o professor e o seu fazer fossem colocados no mesmo lugar de alerta em que o dizer da educadora coloca o aluno, já que a preocupação central mostra ser a aprendizagem desse aluno, o que só ocorre, efetivamente, dentro da relação ‘ensino-aprendizagem’, visto tratar-se de processos complementares. Mas a quem poderia interessar a negativa dessas considerações? Trazer à tona tais questionamentos, certamente, reivindicar-se-ia um estatuto de escola e de professor que contrariaria o ‘logicamente estável’, e, ao invés de enunciados unívocos, suscitar-se-ia novas respostas, que seriam da ordem do contexto, da atualidade.

Orlandi (2007, p. 88) explica que evocar o interdiscurso (o já-dito) “é da ordem do repetível. É a instanciação do enunciado (o mesmo)”. No contrário, temos “a formulação da enunciação (o diferente), no aqui e agora do sujeito”. Observe que o dizer dessa supervisora pedagógica evoca o já-dito sobre o papel do professor e o reforça com o acréscimo de novas atribuições. Esse dizer não só repete o “mesmo” de outros discursos, como apaga o aqui e agora desse sujeito professor, a presença do diferente; nesse caso, o contexto da pandemia, que pede a formulação da enunciação. Assim, o dizer em análise incorpora os elementos do pré-construído, os efeitos do repetível.

**SD2 - Professora da rede pública de São Paulo (SP)** diz que os professores trabalham ‘em função de uma emergência’.

**Corpus linguístico:** “Fomos **colocados em uma plataforma online que muitos não conheciam**, sem mencionar a **dificuldade de muitos colegas em lidar com a tecnologia**. [...] Dessa forma **estamos procurando encontrar o melhor caminho para que o processo de ensino e aprendizagem prossiga** em meio à pandemia” (em 08/05/20)<sup>7</sup>.

**Análise:** Essa SD é constituída por dois períodos gramaticais, que apontam para temporalidades diferentes. No primeiro, o sujeito da enunciação diz, iniciando com a oração gramatical em voz passiva e sem mencionar o ser responsável pela ação verbal, que os professores foram “**colocados em uma plataforma online que muitos não conheciam**”, além de que muitos desses têm “**dificuldades**” “**em lidar com a tecnologia**”.

<sup>7</sup> <https://desafiosdaeducacao.grupoa.com.br/depoimentos-sobre-escola-em-casa/>

Esse dizer remete-nos ao entendimento de que a escola adotou “**uma plataforma online**”, desconhecida por muitos de seus professores, sem o devido treinamento desses profissionais. Essa condição deixa entrever que há um lugar comum que se repete nesse contexto, ao qual os docentes são remetidos, que é o da não oferta e/ou não valorização de qualificação e de formação continuada para os professores por parte dos sistemas de ensino, em desacordo com o que preconiza a legislação educacional<sup>8</sup>.

É possível observar também que, ao utilizar a oração na voz passiva, com ‘professores’ (nós) sendo o sujeito paciente e estando ele oculto, esse enunciado apresenta esses profissionais numa condição de assujeitamento frente a um sujeito “outro”. Este sendo o responsável pela ação verbal da oração e o sujeito responsável legal por planejar e executar política de promoção da qualificação desses profissionais para uso da plataforma. Percebe-se que a não nomeação desse sujeito “outro” soa como uma forma de cautela em não se dizer e deixa entrever o sentido da posição contrária: certo constrangimento se o dissesse.

No segundo período gramatical, segunda temporalidade do enunciado, o recorte “**estamos procurando encontrar o melhor caminho para que o processo de ensino e aprendizagem prossiga**” reforça a análise anterior, pois deixa entrever que não há um “**caminho**” (meio, metodologia) orientado, inclusive, para manuseio do recurso disponibilizado: a “**plataforma online**”. São os professores, em seu esforço próprio, que estão “**procurando**” encontrá-lo. Isso implica também lugar comum atribuído ao professor da escola pública, o de que, frente a dificuldades escolares diversas, o docente ‘deve’ debruçar-se “**para que o processo de ensino e aprendizagem prossiga**”. Percebe-se que essa SD, além de evocar no interdiscurso o mesmo, o repetível, implica ainda assujeitamento do professor frente a um sujeito “outro”, não nomeado, por cautela ou para evitar constrangimento.

**SD3** - Professora da educação pública de Bocaina (Piauí) fala sobre dificuldades dos alunos no acesso às aulas remotas.

**Corpus linguístico:** “No primeiro mês, eles tiveram participação muito ativa nas aulas online. No segundo mês, pararam de dar retorno das atividades. Alguns já desistiram das aulas remotas. [...] **Estamos sempre em contato com eles, pedindo calma e paciência neste período. (Mas) o atendimento remoto deixa um vazio grande, nem sempre conseguimos falar com todos de modo individual**” (em 23/06/20)<sup>9</sup>.

**Análise:** Observamos, nessa SD, que o sujeito do enunciado reivindica para si, por meio dos verbos colocados em primeira pessoa: “**estamos**” e “**conseguimos**”, além do compromisso com o atendimento pedagógico de seus alunos, via aulas online e outro(s) meio(s) de contato, também questões que são de ordem administrativa da escola. Vejamos

8 A Lei de Diretrizes e Bases da Educação Brasileira, Lei nº 9394/96, diz que “A União, o Distrito Federal, os Estados e os Municípios, em regime de colaboração, deverão promover a formação inicial, a continuada e a capacitação dos profissionais de magistério” (Art. 62).

9 <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-53476057>

que esse sujeito, por meio de seu dizer, se coloca no lugar de quem, sabendo da não frequência dos alunos, está **“sempre em contato com eles”**; ao mesmo tempo deixa entrever a preocupação pelo fato de que **“nem sempre conseguimos falar com todos de modo individual”**. Entendemos que essas ações são da ordem daquilo que se refere ao controle de faltas e permanência do aluno na escola, que a Lei nº 9394/96<sup>10</sup> incumbe à escola, e não, necessariamente, do professor.

O dizer dessa professora implica em uma autorrepresentação do docente da educação básica que permanece. Nele, percebe-se que o sujeito professor que ‘zela pela aprendizagem de seus alunos’, conforme lhe incumbe Art. 13, do referido dispositivo legal, é o mesmo que se coloca no lugar de quem faz o contato individual com os alunos, que zela pela frequência e pela permanência destes na escola. A escola e o professor, nesse caso, estão diante de um novo contexto, o da pandemia, mas os mecanismos de produção dos sentidos que utilizam, no que diz respeito à função do docente e da escola, são os mesmos. Ocorre que, os sentidos que estes produzem (nessa direção) se repetem. Ou seja, o lugar de tomada de posição do sujeito em questão não se atualiza.

**SD4** - Entrevista com supervisora pedagógica sobre ‘Como anda a saúde mental dos professores em tempos de pandemia?’, rede pública de ensino de Barreiras (BA). A pergunta cuja resposta gerou o *corpus* bruto abaixo é: “Gostaríamos de saber como o professor tem enfrentado esse momento de pandemia, sem aquele contato com os alunos, sem as aulas presenciais, sendo que o contato é fundamental na relação professor/aluno?”

**Corpus linguístico:** “Realmente, esse tem sido um tempo difícil, né, para os professores, para todos nós, de um modo geral; mas especial ao professor, porque ele realmente, ele teve que se afastar do seu espaço de trabalho, que é a escola, e com isso ele teve também que perder esse contato com o aluno, que é um vínculo muito importante, né, que se estabelece entre o professor e aluno. É... e, de alguma forma, né, isso acontece de forma muito abrupta, né, [...] é... (ele) ficou bastante angustiado, bastante ansioso, né, e aí a gente viu assim que... eu até tava ouvindo hoje uma professora falando que, justamente como foi difícil, né, é... como que ela teve medo, né, e como que ela ficou, assim: meu Deus, como que eu vou fazer para auxiliar os meus alunos, de que modo que eu vou dar essas aulas?, né! Aí, depois veio a proposta de aulas remotas e o professor ficou bastante angustiado, porque era algo novo pra ele, algo que ele não estava preparado e ele teve que reinventar, né, [...] ele buscou, né, é... se adaptar, né, a esse... esse novo formato, né, de trabalho docente. E ele, né, conseguiu, é... pesquisando, estudando, né, investindo ali, é... nas novas tecnologias, ele conseguiu criar novas ferramentas de trabalho, né, mas isso foi de uma maneira bem

<sup>10</sup> A Lei de Diretrizes e Bases da Educação Brasileira, Lei nº 9394/96, em seu Art. 12 diz, entre outros, que “Os estabelecimentos de ensino, respeitadas as normas comuns e as do seu sistema de ensino, terão a incumbência de: [...] VII - informar pai e mãe, conviventes ou não com seus filhos, e, se for o caso, os responsáveis legais, sobre a frequência e rendimento dos alunos, bem como sobre a execução da proposta pedagógica da escola; VIII – notificar ao Conselho Tutelar do Município a relação dos alunos que apresentem quantidade de faltas acima de 30% (trinta por cento) do percentual permitido em lei”.

solitária”. [...] **Eu falo pra você, enquanto servidora pública, que nós não tivemos** assim um... **um aparato tecnológico. O professor teve que usar seus recursos próprios**” (em 02/11/20)<sup>11</sup>.

**Análise:** Esse excerto da entrevista marca uma perspectiva de conjunção entre a fala do entrevistador e a fala da entrevistada (embora apenas a última seja objeto nessa análise), isso ocorre porque o tom da questão está no ‘como o professor tem enfrentado o momento de pandemia’, na ausência daquilo que é ‘fundamental’ no seu fazer profissional: o contato com o aluno. Ao que, prontamente, a resposta inicia-se com um advérbio de afirmação **“Realmente”**; seguido pela paráfrase **“esse tem sido um tempo difícil”** **“para os professores”**. Há também uma relação conjuntiva entre a posição sujeito enunciador e o referente (professor). No decorrer da SD, percebe-se que esse sujeito passa a enunciar do lugar sujeito referente, ou seja, do lugar do professor.

O trecho destacado em **“ele teve que se afastar do seu espaço de trabalho, que é a escola, e com isso ele teve também teve que perder esse contato com o aluno, que é um vínculo muito importante”** marca o início de uma gradação ascendente que caracteriza um lugar de desconforto e de angústia, gerado pelo contexto da pandemia, ao mesmo tempo em que remete o sujeito gramatical (nesse caso, o professor) a esse lugar. Segundo o enunciado, esse processo **“de alguma forma”**, se procedeu **“de forma muito abrupta”**, que deixou o professor **“bastante angustiado, bastante ansioso”**, continuando, assim, a gradação.

É possível observar que ocorre em **“de alguma forma”** um desdobramento do dizer, que caracteriza (in)adequação da nomenclatura dada a **“forma muito abrupta”** e que se inscreve em uma forma de *não-coincidência entre as palavras e as coisas* (AUTHIER-REVUZ, 2008) figura que, pontualmente, dá lugar a uma separação entre o dizer e a sua nomeação. Por meio dessa figura, o dizer representa seu encontro com o “do outro” e marca o sujeito enunciador numa tomada de posição, que, para Authier-Revuz (2008), equivale a ‘*o que podemos chamar X*’ (nesse caso, **“forma muito abrupta”**). Esse dito corresponderia ao dizer: ‘*de forma muito abrupta pode não ser a expressão adequada, mas, de certa forma, o é*’; ou, ‘*de forma muito abrupta, por assim dizer*’.

O dizer da educadora segue com **“eu até tava ouvindo hoje uma professora falando”** [...] **“meu Deus, como que eu vou fazer para auxiliar os meus alunos, de que modo que eu vou dar essas aulas?”**. Aqui, entendemos que o sujeito do dizer tanto justifica ou reforça o posicionamento marcado por meio da heterogeneidade apresentada acima e o lugar de desconforto e ansiedade em que o professor foi colocado, como compartilha com a figura **“uma professora”** a responsabilidade pelo dito. Neste ponto, há um traço linguístico, que deixa entrever a posição do enunciador ao manter-se distante do dito, remetendo-se a uma forma de silêncio, que pode caracterizar uma ‘declinação política da significação’ (ORLANDI, 2007) ou *silenciamento*.

<sup>11</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=r3UJRCcYI6s>

Essa pista linguística pode ser compreendida a partir da historicidade do texto, entendendo que existe um já-dito na história, que desprestigia o lugar e o fazer do professor da educação básica e o coloca em uma condição de assujeitamento frente a uma série de questões da ordem dos interesses políticos, inclusive, a irrupções de dispositivos legais. Para Orlandi (2007, p. 74), o silêncio media as relações entre linguagem, mundo e pensamento, e ainda, ele “trabalha os limites das formações discursivas, determinando, conseqüentemente, os limites do dizer. É nesse nível que funciona [...] o mecanismo que põe em funcionamento o conjunto do que é preciso não dizer para poder dizer”.

O enunciador segue com o acontecimento “**a proposta das aulas remotas**”, “**e o professor ficou bastante angustiado**”, marcando, assim, um segundo momento do seu dizer, enunciado de um lugar e momento em as “**aulas remotas**” foram propostas. Esse ponto do dizer fecha a gradação que apontamos anteriormente, com a forma de adjetivo intensificado “**bastante angustiado**”. Inicia-se uma série de ações verbais, nas quais o professor é inscrito como sujeito de (re)ação aos desafios: “**ele buscou [...] se adaptar**”, “**E ele [...] conseguiu [...] pesquisando, estudando [...] investindo**”, “**ele conseguiu criar novas ferramentas de trabalho**”, transformando, dessa maneira, o lugar de desconforto e de angústia em um lugar de sobrevivência e de resistência.

O dizer dessa supervisora educacional segue em tom conclusivo: “**Eu falo [...] enquanto servidora pública**”. Aqui, é possível perceber que o sujeito enunciador se posiciona no mesmo lugar em que o sujeito professor se encontra. Entendemos também que esse ponto do dizer amplia a categoria dos sujeitos que se encontram nesse espaço de angústia e de desassistência, pois são remetidos a ele outros ‘servidores públicos’, deixando entrever (pela situação enunciativa) que se refere a servidores de diferentes funções, dentro do âmbito escolar. Com esse movimento de ampliação das categorias desassistidas no âmbito escolar, o enunciado segue com a afirmação de que “**nós não tivemos [...] aparato tecnológico**”; depois volta ao referente para, mais uma vez, afirmar que “**o professor teve que usar seus recursos próprios**”.

Percebemos que há, nessa SD, um movimento de gradação que caracteriza o lugar ao qual o professor foi posto durante parte significativa do processo pandêmico. Por ele, entende-se que esse sujeito já se encontrava em um “**tempo difícil**”, porque “**teve que se afastar do seu espaço de trabalho**” e “**perder esse contato com o aluno**”, ainda foi remetido um lugar que o deixou “**bastante angustiado**”. Lugar ao qual ele teve que “**se adaptar**”, “**pesquisando, estudando [...] investindo**”, para conseguir “**criar novas ferramentas de trabalho**”.

O sujeito enunciador deixa entrever que esse movimento gradativo de dificuldades para os educadores, em período pandêmico, se deu de “**forma muito abrupta**” e levou não apenas o professor, mas também outros profissionais da educação, em ausência de “**aparato tecnológico**”, a se reinventarem por conta própria, para continuarem trabalhando e atendendo os estudantes. Assim, essa construção aponta para um estado de não

assistência ao professor e à escola pública, mostrando que o lugar ao qual o sujeito professor é posto não se atualizou, permanece o mesmo de outros discursos.

## 5 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

É possível perceber, no o conjunto das SD, que os sujeitos do dizer ora se posicionam no lugar do professor, deixando entrever a urgência de dizer sobre algo, e ao mesmo tempo dizendo, de modo como se não o dissesse (caso da SD2 e SD4). Ora se colocam no lugar do sujeito “outro”, evocando no já-dito um sujeito professor amplamente responsabilizado pela aprendizagem de seus alunos (caso da SD1). Percebe-se, ainda, outra posição tomada pelo enunciador que, sem sair do seu lugar de professor, assume lugares outros no âmbito escolar (caso da SD3). Assim, o conjunto dos enunciados deixa entrever tanto a presença de certa discursivização feita no modo de ‘não se dizer por completo’, quanto de uma posição de assujeitamento dada ao professor frente um sujeito “outro” e, às vezes, assumida pelo próprio sujeito professor.

É possível perceber que essa discursivização acerca do papel do professor e da escola, observada por meio da análise desses depoimentos, aponta para a contra-identificação de alguns sujeitos com relação à forma-sujeito à qual estão inscritos. Entretanto, observa-se também a identificação de alguns sujeitos com essa forma-sujeito. Isso resulta em tensão entre o sujeito que enuncia e o dizível, em relação ao “outro” e em relação a um discurso socialmente construído. Essa tensão se manifesta pela presença de certo silenciamento, que acaba por impor ‘limite’ aos dizeres. Isso dificulta a fragmentação da forma-sujeito e a instauração de uma nova FD. Logo, não concretizando o Acontecimento Discursivo.

Por meio dessa análise, observamos um movimento que busca atribuir sentidos aos fazeres pedagógicos, em meio à pandemia. Nesse processo, novos saberes são inseridos no âmbito da FD à qual o sujeito está inscrito, configurando posição-sujeito diversa. Isso causa o efeito denominado na teoria Pêcheux de ‘ambiguidade ideológica e efeitos de divisão’. Ou seja, as discursivizações observadas sobre o professor e sobre a escola não são suficientes para desestabilizar o efeito já-dito e atualizar a memória. Os saberes, então, se reorganizam em meio as suas heterogeneidades e permanecem sob o domínio de uma mesma FD. Assim, temos, no caso analisado, apenas um acontecimento enunciativo.

## REFERÊNCIAS

AUTHIER-REVUZ, J. **Falta do dizer, dizer da falta: as palavras do silêncio**. In: ORLANDI, E.P. Gestos de leitura: da história no discurso. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010[1994].

\_\_\_\_\_. **O estrato meta-enunciativo, lugar de inscrição do sujeito em seu dizer**: implicações teóricas e descritivas de uma abordagem literal. O exemplo das modalidades irrealizantes do dizer. *Matraga*, Rio de Janeiro, v. 15, n° 22, p. 33 – 63. 2008. Disponível em: <<https://www.e publicacoes.uerj.br/index.php/matraga/article/view/2790>> Acesso: 11/20.

INDURSKY, Freda. **Da interpelação à falha no ritual**: a trajetória teórica da noção de formação discursiva. In: BARONAS, R. L. (org.). *Análise de discurso: apontamentos para uma história da noção-conceito de formação discursiva*. Araraquara: Letraria, 2020.

\_\_\_\_\_. **Formação Discursiva: ela ainda merece que lutemos por ela por ela?** II Seminário de Estudos em Análise do Discurso – ISSN 2237 8146. 2005. Disponível em: <<https://www.ufrgs.br/analisedodiscurso/anaisdosead/2SEAD/SIMPOSIOS/FredaIndursky.pdf>> Acesso: 01/21

\_\_\_\_\_. **Lula lá: estrutura e acontecimento**. ORGANON (UFRGS), v. 17, n.35, p. 101-121, Porto Alegre: 2003. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/organon/article/view/30020>> Acesso: 10/20.

LEITE, João de Deus. **Discursivizações sobre Ayrton Senna e certa representação de brasilidade**. 2010. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos) - Universidade Federal de Uberlândia – UFU, Uberlândia. Disponível em: <<https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/15383>> Acesso: 10/20.

ORLANDI, Eni P. **Análise de Discurso, princípios e procedimentos**. Campinas: Ed. Pontes, 13ª ed. 2020b.

\_\_\_\_\_. **Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico**. Campinas: Ed. Pontes, 5ª ed. 2020a.

\_\_\_\_\_. **As formas do silêncio. No movimento dos sentidos**. Ed. Unicamp, 6ª Ed. Campinas, 2007.

PÊCHEUX, Michel [1983]. **Discurso: estrutura ou acontecimento**. Trad. ORLANDI, Eni P. Campinas: Ed. Pontes, 1990.

## HENRIQUETA LISBOA & MÁRIO DE ANDRADE: UM DIÁLOGO SOBRE OS “TRÊS POEMAS DA TERRA”

Data de aceite: 02/05/2022

**Iuca Vieira de Oliveira**

(Unimontes)

Doutora em Letras, Literatura Comparada, na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professora de Teoria da Literatura do Departamento de Comunicação e Letras, do Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários da Unimontes. Estágio Sênior na Université de Sorbonne Nouvelle – Paris3, com bolsa da CAPES – processo 2802/15-5

Este texto trata-se de um estudo apresentado em mesa redonda no Encontro Nacional do GT Texto Poético – “Cartografias da Poesia Moderna e contemporânea” sob a organização de Antônio Donizeti Pires e Solange Fiuza Cardoso Yokozawa. Goiânia/Araraquara, dez. de 2011. Em 2018, foi revisto e ampliado e publicado na *Revista Araticum*, v. 17, n.1, 2018. ISSN: 2179-6793.

**RESUMO:** Este texto apresenta um estudo crítico sobre os poemas: “Poesia de Ouro Preto”, “Romance de Aleijadinho” e “História de Chico Rei”, de Henriqueta Lisboa, considerando o processo de composição do poema que vai do manuscrito à sua publicação. Esses poemas foram escritos, em 1941, e enviados, em 1942, para Mário de Andrade, com quem essa escritora mineira já vinha mantendo um diálogo profundo através da correspondência.

**PALAVRAS-CHAVE:** Henriqueta Lisboa, Mário de Andrade, cidades, poesia de Minas Gerais.

**ABSTRACT:** This paper presents a critical study of the poems “Poesia de Ouro Preto”, “Romance de Aleijadinho” and “História de Chico Rei”, by Henriqueta Lisboa, considering the process of poem writing from manuscript to publication. These poems were written in 1941 and sent to Mário de Andrade in 1942, with whom this writer from Minas Gerais had been keeping a deep dialogue through mail.

**KEYWORDS:** Henriqueta Lisboa, Mário de Andrade, cities, poetry of Minas Gerais.

### LIÇÕES DE POESIA

“Ficou o selo, o remate  
da obra”.

(Henriqueta Lisboa, 1985, p. 175).

Na manhã de sábado de 11 de novembro de 1939, na Estação Central do Brasil, de Belo Horizonte, um grupo de jornalistas, escritores e estudantes aguardavam um escritor ilustre que chegaria do Rio de Janeiro. Às 10h chegava Mário de Andrade pelo “Noturno da Central”, em companhia de Murilo Miranda, Yedda Miranda e Lúcio Rangel. Esse reencontro de Mário com Minas foi a convite do Diretório Central dos Estudantes para proferir duas conferências literárias, que tinha à frente os irmãos Castello Branco, Wilson e Carlos Castello Branco.

A estadia de Mário foi somente por quatro dias na capital mineira, tendo uma agenda cheia de atividades. E, já no dia da sua chegada pronunciou uma conferência no Salão Nobre

do Conservatório Mineiro de Música, intitulada “O sequestro da Dona Ausente”. Dando sequência a essa atividade, no dia 14 de novembro realiza a segunda sobre “Música de Feitiçaria no Brasil”, no auditório da Escola Normal. Além de realizar essas duas conferências, ele participou de um almoço no Country Club, de entrevistas e, também encontrou-se com os amigos, tendo as noites tomadas de conversas com os moços Hélio Pellegrino, Paulo Mendes Campos, Otto Lara Resende e Fernando Sabino.

Henriqueta Lisboa conhece Mário de Andrade durante o período que ele permanecera em Minas, ou seja, de 11 a 15 de novembro de 1939<sup>1</sup>. A primeira conferência realizada por Mário no Conservatório Mineiro de Música não contou com a presença dela que teve que se ausentar para participar da conferência “O teatro na Inglaterra”, que era proferida pelo cônsul Paschoal Carlos Magno no Salão Nobre da Faculdade de Direito. Para desculpar-se pela ausência ela irá enviar-lhe um bilhete:

Mário de Andrade,

um compromisso anterior com a União Universitária Feminina me impediu de admirar de perto, ontem, seu fascinante espírito. Enquanto o Sr. Falava em Dona Ausente, eu estava sendo sequestrada na Faculdade de Direito (de Direito, imagine!). Aguardo, porém, o ensejo de assistir à sua segunda conferência e, mesmo, de vê-lo antes, caso me dê a honra de uma visita, o que me causaria extraordinária satisfação.

Permita-me dizer-lhe, desde já, que o seu devotamento às causas da inteligência e da sensibilidade é um dos mais impressionantes e mais belos exemplos que me tem sido dado apreciar.

Queira, portanto, receber as homenagens da minha consideração e da minha simpatia.

*Henriqueta Lisboa*

(LISBOA, 2010, p. 76-77).

O encontro entre Henriqueta e Mário ocorreu-se de fato, a “dona ausente” da primeira conferência irá à segunda no dia 14 de novembro e, também terá o privilégio de compartilhar a presença desse visitante ilustre com os seus familiares. É na carta que Mário escreve para José Carlos Lisboa (1902-1994) em 19/11/1939, que ele deixa explícito que estivera com ela e com a família dela. Veja-se, como a figura de Henriqueta Lisboa é elogiada no fragmento:

Bem, amigo, mais uma vez muito obrigado por tudo, e quando quiser alguma coisa daqui ou de mim, mande dizer. Me recomende muito a todos os seus, a seu pai simpaticíssimo, irmã, cunhado e *mais a nossa adorabilíssima Henriqueta Lisboa, que fiquei adorando na sua graça delicada. Aliás escreverei a ela qualquer dia deste.* (ANDRADE, 2010, p. 336. Grifo meus).

---

1 Para obter mais informações sobre a visita de Mário à Minas, o leitor poderá conferir o texto *Mário de Andrade: cartas aos Mineiros*, organizado por Eneida Maria de Souza. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997. E também o estudo em MORAES, Marcos Antonio de (Org.). *Mário e o pirotécnico aprendiz*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: IEB-USP; São Paulo: Ed. Giordano, 1995.

Esse elogio que está explícito nessa carta de Mário para José Carlos Lisboa, o irmão de Henriqueta, será algo que irá impulsionar o diálogo poético entre os dois escritores. Como Henriqueta irá ressaltar na primeira carta que enviara para esse crítico já consagrado. Em carta escrita em 31 de dezembro de 1939 ela abre um diálogo profícuo e uma amizade intensa entre os dois. Veja-se, o seguinte comentário:

*Mário de Andrade,*

antes que 1939 termine, quero dizer uma coisa a você: um dos principais acontecimentos deste ano, para mim, foi conhecê-lo pessoalmente.

Ainda outra coisa: o conhecimento intensificou a minha antiga admiração, ao contrário do que tantas vezes sucede.

Isto porque recolhi – e com que carinho! – a expressão da sua bondade simples, serena, superior e humana. Como poderia eu deixar de envaidecer-me com o que me disse em carta ao José Carlos? (LISBOA, 2010, p. 77).

No texto acima, não só confirma o início da correspondência dos dois, mas deixa evidente que Henriqueta Lisboa não conseguiu esperar que Mário escrevesse para ela “qualquer dia deste”. E tudo indica que, tocada pelo elogio que recebera, ela vence a timidez e toma a iniciativa da “convivência poética” com Mário que irá durar até 1945, poucos dias antes da morte súbita dele. É também nessa primeira carta que Henriqueta solicita desse crítico experiente a ajuda e faz a confissão:

[...] Se você não fosse tão conscienciosamente ocupado, eu era capaz de atormentá-lo com muitas cartas! Sinto-me às vezes, no meio de intensa inspiração, indecisa quanto ao caminho melhor para a poesia.

Uma palavra sua poderia fazer-me tanto bem! Porque não me contentarei de realizar poesia senão de modo mais límpido e mais alto. Sempre pensei que a missão do crítico fosse, acima de tudo, orientar, desbravar caminhos, adivinhar possibilidades. Não apenas explicar para o público, testemunhar compreensão, dar notas ao cabo de exames. Com você a crítica tem tomado aspectos novos, que enchem a mocidade de esperança. (ANDRADE, 2010, p. 78).

Henriqueta terá um leitor especial para a sua poesia, mas esse leitor irá deixar exposto que não será um mentor que poderá ajudá-la a seguir “um caminho melhor da poesia”, mas se portará como um “amigo de uma amizade antiga”, como diz em resposta, em carta que irá enviá-la em 24/2/1939:

E agora sou eu que lhe peço me envie os versos que está fazendo. Não que eu me tenha por mentor de ninguém, mas porque sou seu amigo de amizade antiga. Onde já nos conhecemos antes! Não conhecimento de livros mas daquele vago que tínhamos em nós, a pessoa preenche é coisa nossa, antiga forma de ser insabida da nossa consciência, mas quotidianamente versada pelos nossos mundos mais íntimos. (ANDRADE, 2010, p. 79).

No fragmento dessa carta apresentado acima, já há uma aproximação entre os

interlocutores distantes. Nota-se, ainda, um pacto de confiança entre os dois e, o crítico consagrado coloca-se à disposição dessa “figurinha”, mas irá agir de maneira cautelosa e sincera como expõe na mesma carta:

Já quando foi dos três últimos poemas que você me mandou, tive ímpetos de desmontá-los friamente numa análise longa. Mas me resguardei em tempo, com medo de parecer pedante. [...] Mas mande muitos, mande de novo os já mandados (pra me evitar o trabalho de procurá-los neste apartamento de barafunda) e muitos mais, o maior número que puder. O elemento comparação é imprescindível num estudo e só mesmo tendo um grupo vasto de poemas, poderei compreender melhor. Mande e nem de longe receie me atrapalhar, sou eu que preciso de você. (ANDRADE, 2010, p. 81).

É importante destacar que desde o início do “convívio poético” desses dois amigos, que Mário comunga o desejo de estar com o outro, principalmente quando explicita que precisa desse outro. Esse desejo de estar com o outro e de acolher o outro com afeto, abrirá um canal de diálogo importante, pois, é aí que o leitor poderá notar que Henriqueta não se sentirá intimidada e enviará para Mário vários poemas juntamente com livro já publicado antes de 1939.

Em carta escrita para Mário, em 5/3/1940, Henriqueta envia quinze poemas e, também, o livro *Velário*, publicado em 1936. O leitor poderá fazer uma comparação entre as datas de envio e recebimento de cada carta e observará que não há um espaço de tempo entre elas. Como as cartas não são espaçadas, isso irá permitir uma maior aproximação das distâncias entre os dois amigos. Veja-se que Mário, depois de receber a carta de Henriqueta com os poemas e o livro, precisa de pouco mais de um mês para fazer a leitura crítica dos textos para responder à amiga. Mas é de se notar também que Mário inicia a carta de 16/4/1940 pedindo desculpas pela demora: “Principio hoje lhe escrevendo, me perdoe a demora desta carta. Não mais lhe pedirei perdão das minhas demoras, é a minha vida horrível e demantelada, sem lei nem rei nem ordem, a todo momento agravada de sustos, de desesperos, e agora sem a menor espécie de alegria.” (ANDRADE, 2010, p. 84) .

Essa carta, que se começa com um pedido de desculpas, revela um oferecimento de si do crítico que se dispõe ao diálogo aberto e sincero. Mário irá iniciá-la em 16/4/1940 com uma interrupção que, de acordo com o seu relato era por causa de um cansaço físico que sentia, mas evidencia que a composição do texto seria retomada no dia seguinte. De fato, a escrita da carta será retomada às 23h do dia 17/4/1940 como pode ser comprovada no próprio texto. Fazer esses apontamentos, aqui, é importante porque essa carta é longa e se destaca já no início da correspondência dos dois, pois Mário irá debruçar-se sobre cada poema com uma análise minuciosa e comparativa.

O leitor irá perceber que a interrupção da escrita do texto foi, com certeza, por falta de disposição de Mário, como se pode observar em comentário, que irá fazer para a amiga como de desabafo íntimo<sup>2</sup>. Na primeira parte dessa carta, Mário se ateve a uma

<sup>2</sup> Nota-se, ao longo de toda a correspondência dos dois, que Mário descreve em vários trechos de suas cartas o seu

análise primorosa e criteriosa de dez poemas, tecendo considerações que achava que eram importantes. Ele não deixava de frisar os pontos negativos e positivos, expondo o seu gosto por cada um, também sugerindo várias mudanças. Já na segunda parte, quando retoma a escrita interrompida, ele faz análise de mais cinco poemas, dando continuidade às considerações que havia apresentado em relação aos outros poemas analisados antes. Na crítica que expõe sobre os quinze poemas tece comentários relevantes sobre os conceitos de obra-de-arte e de poesia, discute o ato criativo do poeta, opina sobre o tema, a forma e a linguagem de cada um deles. Como um crítico eficiente, a sua análise não se restringe à leitura crítica dos poemas, mas explicita uma comparação com os poemas de *Velário*.

É a partir desse diálogo profícuo que ocorre entre os dois que a poetisa mineira pouco a pouco irá dar um novo rumo para a sua poesia. Lembro, aqui, como Henriqueta se sentia indecisa em relação ao rumo que daria para a sua poesia quando escreveu a sua primeira carta para Mário. No entanto, no momento que responde essa carta de Mário em 28/4/1940, poucos meses depois da primeira usada para abrir o “convívio poético” entre eles, já demonstra que encontrava no outro acolhimento e, como acentua, “solicitude”:

Sempre estive muito só com os meus espectros. Orgulho? Clarividência? Não via ninguém com autoridade bastante e bastante sinceridade para esclarecer minhas dúvidas.

Em você, além dos requisitos essenciais, encontro solicitude. Deus o abençoe, Mário! (LISBOA, 2010, p. 95).

As análises dos poemas com os questionamentos e as várias sugestões de leituras propostas por Mário são relevantes para o processo de aprendizagem dessa escritora que se coloca como uma aprendiz. E o pacto de confiança já se encontra estabelecido entre os dois, como se pode ver a partir da forma como ela irá receber a crítica dos seus poemas que foram feitas por esse crítico experiente, “escritor socializante”, como bem aponta Carlos Drummond de Andrade no texto “Suas cartas” que afirma que Mário de Andrade era o professor que:

era capaz de sacrificar o melhor de si mesmo para chegar a uma comunicação maior com os outros homens. E – circunstância ainda mais desconcertante – esse furor de socialização não servia nenhum pensamento político, não era partidária, não queria salvar a humanidade. Mário de Andrade, cem por cento professor, e o melhor professor que já conheci, embora nunca lhe ouvisse uma aula, pregava simplesmente a vida, a gostosura sempre encontrada no ato natural de viver, com todas as suas consequências e responsabilidades [...] (ANDRADE, 2011, p. 73-74).

O leitor poderá perceber que Henriqueta reconhecia que esse amigo não era um leitor qualquer, mas que tinha autoridade para esclarecer dúvidas e que era sincero quando

---

estado de espírito e as suas dores íntimas. Ele deixa escapar, muitas vezes, a sua indignação em relação a determinados fatos e acontecimentos do cotidiano, principalmente em relação a atitudes de pessoas que faziam parte de espaços sociais que ele frequentava. Esse tipo de desabafo só era possível ser feito porque ele via essa amiga como uma pessoa bondosa e que não seria capaz de julgá-lo de maneira leviana.

expunha os seus comentários sobre os poemas lidos. Mário conduzia essa aprendiz para um novo “caminho da poesia”.

O que é relevante frisar é que, desses quinze poemas que foram analisados por Mário, Henriqueta publicará nove no livro *Prisioneira da noite*, em 1941, pela Civilização Brasileira, deixando de fora exatamente aquelas composições que foram consideradas por ele como textos que expunham um tom religioso, didático e oratório<sup>3</sup>. A discussão em torno desses poemas ainda se estenderá por mais algumas cartas trocadas entre os dois. Como se pode ver na carta de 4/7/1940 quando Henriqueta encerra o seu texto comentando a viagem que iria fazer ao Rio de Janeiro para encontrar o amigo e, não deixa de informá-lo o título do livro que irá editar. Apresento, a seguir, o fim dessa carta:

Mas a quem digo essas cousas?! Mário, releve as minhas expansões. Quando me lembro que é você o maior dos que pensam no Brasil, quando me lembro que nos vimos apenas três vezes! Depois de todas essas cartas sinceras “sans arrière pensée”, creio que vou sentir-me perfeitamente provinciana ao encontrá-lo em pessoa. E isto não tardará. Dentro de alguns dias aí estarei. O Rio sempre me interessou muito. Esse ano a temporada artística parece estar magnífica. Há também o meu livro que desejo mandar editar. (*Prisioneira da Noite* como título, acha que fica bem? Sem princesa e sem menestrel...)

Além de tudo há você agora no Rio.

Receba as minhas saudades, Mário.

*Henriqueta.*

(LISBOA, 2010, p. 100).

Mas é na carta de 15 de outubro de 1940 que o leitor poderá verificar-se que as considerações críticas de Mário foram acatadas por Henriqueta, interferindo na seleção e publicação do livro, pois ela irá fazer uma confissão ao dizer:

Retirei do livro os dois poemas que você não gostou, alguns de que eu não gostava, e inseri novos; estes que lhe envio para censura. Diga-me alguma coisa sobre eles, Mário, porque ainda está em tempo de salvação. Enquanto não tenho uma palavra sua fico desconfiada. Ao poemeto “Afinidade” não faltará força de expressão?

Agora quero estudar muito, meditar muito, antes que outro livro me tente. (LISBOA, 2010, p. 125-126).

Os poemas que foram enviados para o amigo “censurar”, como bem diz a poetisa,

---

3 O que se pode notar em vários momentos dessa carta que Mário irá repudiar os elementos da poética simbolista que ainda poderiam ser encontrados na poesia de Henriqueta, por isso indicará um novo caminho para ela. Ao longo dessa carta de 16/4/1940 e 17/4/1940 ele irá deixar claro o que considerava como arte através de várias reflexões que faz, chegando a indagá-la sobre leituras de textos filosóficos e teóricos. E, como um bom professor também não deixará de indicar leituras que ela poderia fazer para ampliar o seu universo sobre a poesia e a arte de poetar. Ao analisar o poema “Consciência” tece várias considerações e, uma delas é a que apresento, a seguir: “Mas acho que você precisa evitar o lado didático-religioso o mais possível. Ou faça um livro especial, de clara intenção didático-religiosa – um pragmatismo. Daí estaria certo, embora alheio ao íntimo, ao puro conceito de poesia. E não quero que estas minhas considerações de forma alguma prejudiquem a sua crença, a sua religião que acho linda e legítima. Apenas, tenho para mim que o único lado em que a crença, a política, a humanidade, a pátria, a nação, interferem no domínio da poesia pura, é o lado da exaltação, do desvario, o misticismo. (ANDRADE, 2010, p. 92).

nesse comentário acima, receberão uma análise crítica na carta de 30/10/1940. Mário irá fazer uma apreciação crítica sobre os poemas da amiga num relato mais curto como expõe no texto:

Até dia 15 andarei numa atrapalhada impossível e não terei tempo de lhe escrever comprido. Então vai esta. Gostei dos poemas, de uns mais, de outros menos. Poucos me deixaram assim como que indiferente, mas não tenho nada contra eles, como “Afinidade” e “Desterro”. Gosto franco de todos os mais menos de “Um prisioneiro que chora”, que é dos que não compreendo por mim. Mas isto não quer dizer como ideia crítica – é mais uma como que idiosincrasia por certa qualidade poética. “Campo noturno” achei simplesmente ótimo. E também “A mais suave” [...]. (ANDRADE, 2010, p. 127-128).

Enfim, é importante ressaltar que desses poemas comentados por Mário nessa carta, Henriqueta irá conservar apenas “A mais suave” quando publicou o livro *Prisioneira da noite*. Mas é preciso lembrar que as considerações expostas por esse crítico sobre esse livro ainda vão aparecer em mais uma carta e, também em um artigo publicado em jornal do Rio de Janeiro. Em carta 11/7/1941, Mário destaca que leu e releu esse livro em comparação com os outros livros dela e, aponta a “evolução lírica” que ela atingiu com esses poemas.

Nessa mesma data Mário irá publicar o artigo “Coração magoado”, no *Diário de Notícias* (Rio de Janeiro, 11 jul. 1941)<sup>4</sup>. Nesse texto crítico, apesar de tecer vários elogios à poesia de Henriqueta Lisboa, ele não deixava de explicitar aquilo que irá desagradá-lo nas composições desse livro. Veja-se, o fragmento a seguir:

Ora Henriqueta Lisboa vive sempre esvoaçando em meus pensamentos, feito um passarinho. Quando os seus versos não se tingem de um certo didatismo que desejo esquecer, e maltratam a terceira parte deste livro novo, há neles a graça inquieta, simples e um pouco agreste, um pouco ácida, dos passarinhos. Sem ter imaginado nestas imagens explicativas, vejo agora que, um mês atrás rabisquei está (sic) nota ao seu “Sonho Perfeito”: “Um encanto. Quando Henriqueta Lisboa, talvez presa em certos casos a uma espécie didática de pensamento lógico, se liberta disso, nasceu coisas como estas, de pura poesia esvoaçante, simples como um churriar”. (ANDRADE, 2002, p. 265-266).

A partir da leitura desse artigo em comparação com as considerações críticas das cartas, o que se pode ver é que Mário exerce o seu papel de mestre com os seus ensinamentos primorosos de um professor que lê, corrige, anota, devolvendo ao aluno um texto com observações relevantes. Ele faz os elogios que o texto merece e, também aponta o que acha que não é bom nos poemas, ou seja, o tom didático e o religioso apesar de achar que a amiga já havia atingido uma “evolução lírica” em suas composições poéticas.

---

<sup>4</sup> Este artigo será incluído no livro *O Empalhador de Passarinho*, em 1946, obra póstuma do autor.

### CAIXINHA DE MÚSICA

Pipa pinga  
pinto pia.  
Chuva clara  
como o dia  
– de cristal.  
Passarinhos  
campainhas  
colherinhas  
de metal.

Tamborila  
tamborila  
uma goteira  
na lata.  
Está visto  
que é só isto,  
não preciso  
de mais nada.  
(LISBOA, 1985, p. 82-83).

E é para esse mesmo amigo que Henriqueta considera com “autoridade bastante” para ler os seus poemas, que ela continuará enviando os seus versos que receberão, por sua vez, uma atenção especial desse leitor e crítico que é respeitado e estimado por vários escritores e intelectuais da época. Em carta de 20 de novembro de 1941, Mário faz uma série de apontamentos sobre os versos infantis que recebeu, dando destaque para a mudança que tem observado nos poemas da amiga, chegando a dizer:

Você está fazendo uma poesia notavelmente lúcida. [...] Enfim, dona Henriqueta, gostei da sua poesia nova. Mas tome cuidado em não perder o equilíbrio e não intelectualizar demais os estados de sensibilidade, que entre o clássico e o frio, entre a perfeição e o impossível, a distância é mínima. Acho que você está certa, é uma ascensão. Muitos não vão gostar, mas isso é fatal no caminho da ascensão. Mande mais. (ANDRADE, 2010, p. 172-174).

A poetisa satisfaz o amigo, abrindo a sua gaveta de guardados como se observa na carta que escreverá para ele no dia 9/12/1941. Veja-se, o seguinte comentário: “De acordo com o seu desejo, envio-lhe novos poemas. Em condições de buscar você não tenho outros no momento, a não ser os do livro infantil. Quer ver toda a *Caixinha de Música*? Eu ficaria tão contente com isso.” (LISBOA, 2010, p. 177) Como Henriqueta não recebe mais nenhum comentário sobre os seus poemas nas duas cartas que recebera de Mário

no mês de janeiro de 1942, mas somente uma pequena nota no final da segunda carta em que ele diz: “Arre, que chega! E você? Como vamos de poesia? Quando me manda o resto e o esquema de composição do seu livro infantil? Desculpe ter falado só de mim, nesta carta. Mas desta vez ainda a culpa é de você, não minha. Com um abraço fiel do *Mário*”. (ANDRADE, 2010, p. 190). É em carta escrita em resposta, em 4/2/1942, que Henriqueta faz o seguinte comentário:

Não se esqueça de dizer-me se recebeu os três poemas da terra: “Poesia de Ouro Preto”, “Romance de Aleijadinho” e “História de Chico Rei”.

A *Caixinha de Música* tem quarenta poemas – creio que está completa – salvo uma ou outra substituição. Mas na hora de seguir para São Paulo, alguns se escondem na gaveta. Quando tudo estiver em ordem, avisarei. (LISBOA, 2010, p. 191).

Mário de Andrade não se esqueceu de dizer à amiga que recebeu a caixinha de música com os três poemas, pois em carta de 24/2/1942, deixará isso explícito, principalmente quando tece breve comentário crítico sobre os textos:

Mas no segredo das nossas cartas, me deixa lhe dizer que os seus versos continuam lindos, ah “Os Meninos de Viena”! Os três poemas de Ouro Preto são também coisas das mais admiráveis, “Peito ferido”, que “Peito ferido” escreveu. Na “Poesia de Ouro Preto”, pra evitar a quebra de ritmo no refrão, pra que você não usa a outra regência? Em vez de “Boa para a gente morar”, “Boa da gente morar”. Fica mais leve e evita imaginar o “p’ra”. (ANDRADE, 2010, p. 197).

Os três poemas sobre Ouro Preto não foram publicados nesse livro que recebia o nome de *Caixinha de Música*, cujo título será substituído por *O Menino Poeta*, mas somente anos depois no livro *Madrinha Lua*, de 1946. Em uma análise comparativa desses três poemas com os outros que foram publicados em *O Menino Poeta*, o que se pode verificar é que eles apresentam diferenças marcantes em relação aos outros poemas do livro, principalmente em se tratando do tema, da linguagem e da forma. Tudo indica que a poetisa os deixou na gaveta por mais um tempo porque eles não se “encaixavam” na sua caixinha de música, ou seja, por se tratar de poemas “muito marmanjos”, como diz Mário, em carta de 16 de janeiro de 1942:

Mas parto pro Rio amanhã, questão de mil e um negocinhos lá, e como estou “quente”, de reler agorinha mesmo os seus versos infantis, não quero esfriar. Vamos primeiro às picuinhas:

1º - Não consegui acertar direito com os 42 poemas que você diz serem o livro. Conteí os que separara e eram 44. Mas lá estavam, no que ia separando carta por carta, a “Poesia de Ouro Preto” e o “Romance do Aleijadinho” que logo reconheci não pertencerem a ele, por que lhe parecerem muito “marmanjos” demais. Mas, e a “História de Chico-Rei” pertence? Fiquei indeciso, pois é + ou – do espírito dos outros, embora com certo infantilismo mais evidente na concepção e expressão. Mas tirando ele e acrescentando os “Pirilamos” da “Prisioneira” tenho exatamente os 42, será? – Ainda me sobram dúvidas sobre “Frio e Sol” e “Borboletas”. (ANDRADE, 2010, p. 209).

Considerando essa indagação que Mário de Andrade faz à amiga sobre os três poemas sobre Ouro Preto, isto é, quando expõe que eles eram grandes demais comparados com os outros que ela nomeava como pertencentes à *Caixinha de Música*. O que se pode observar é que não há nas cartas, que foram escritas depois dessa exposição de Mário, nenhum comentário da poetisa sobre essa análise que recebeu dos seus poemas. Mas, fica claro que a pergunta do amigo provocou algum efeito no receptor, pois, se Henriqueta tinha qualquer intenção de publicá-los como parte de sua *Caixinha*, é de se notar que isso não foi feito, pois os poemas foram editados somente em *Madrinha Lua* (1941-1946). Este livro expõe uma escrita de poemas de cunho narrativo e com uma temática em torno das cidades e personagens históricas de Minas.

Esses poemas são composições que não se “esconderam na gaveta” dessa poetisa, mas que viajaram de Minas para São Paulo para as mãos desse crítico que, a essa altura das cartas, já era considerado um grande amigo por essa escritora mineira. A partir do já exposto, anteriormente, neste texto, sobre o momento de composição desses três poemas da terra: “Poesia de Ouro Preto”, “Romance do Aleijadinho”, “História de Chico-Rei”, como são nomeados por Henriqueta, passarei a discutir alguns aspectos que estão presentes nos textos, que são: o espaço da cidade e os seus personagens. Esta reflexão também irá verificar como o sujeito lírico, que percorre o passado histórico de Minas, esboça uma imagem da cidade de Ouro Preto de maneira introspectiva e meditativa.

De fato, esses três poemas apresentam uma diferença em relação aos outros poemas de *O Menino Poeta*, pois são como aponta Mário, “marmanjos”, esse comentário feito por ele é pertinente, porque as composições revelam uma lírica marcada por uma linguagem dramática e, também narrativa. O crítico Fábio Lucas (1985), no seu texto “A Poesia de Henriqueta Lisboa”, que é uma apresentação sobre a *Poesia Geral*, faz a seguinte afirmação: “*Sente-se desde o início da obra poética de Henriqueta Lisboa, a combinação de lirismo e drama. A mundividência apanhada pelos seus poemas é sempre vista pelo seu lado mais problemático. Daí, o vigor retórico de certos trechos*”. (LUCAS, 1985, p. 8-9. Grifo do autor.)

O “Romance de Aleijadinho” é um poema que abre o livro *Madrinha Lua*, nele a voz poética esboça uma imagem de uma personagem histórica de Minas Gerais do século XVIII, de maneira que expõe essa “combinação de lirismo e drama”, que Fábio Lucas diz existir na obra poética dessa autora. Veja-se, na primeira estrofe: “Antônio Francisco Lisboa/no catre de paralítico. / Antônio Francisco Lisboa / está nos últimos dias. (LISBOA, 1985, p. 207). A primeira estrofe do poema começa justamente com o nome “Antônio Francisco Lisboa”, artista mais celebrado e procurado de Minas Gerais dos Setecentos. Com esse verso pode-se ler a importância que ele teve para a nossa história e, não pelo nome que ele era conhecido “Aleijadinho”, que parece sugerir algo menor. Ou seja, de quem estava deformado pela doença ou já havia sido esquecido pelos estudiosos das

artes plásticas, da arquitetura e da história do país da época<sup>5</sup>. E o leitor irá verificar que o segundo verso “no catre de paralítico”, que complementa o sentido do primeiro, já indica uma situação dramática, pois surge a imagem do homem “aleijado” e impossibilitado de exercer determinadas funções, precisando de ajuda e vivendo isolado com a sua dor. No terceiro verso tem-se a repetição do primeiro, mas com um sujeito que “está nos últimos dias”, explicitando mais uma vez o tom dramático que se anuncia com a chegada da morte. Essa estrofe revela a presença dessa personagem que teve papel importante na construção de monumentos históricos de Minas Gerais do século XVIII, exercendo a função de arquiteto e escultor de inúmeras obras, principalmente das igrejas de Ouro Preto e o santuário de Congonhas. No texto “Aleijadinho: a Imagem como subversão”, Alberto Manguel afirma que:

Para Congonhas, o Aleijadinho realizou duas obras primas: uma série de seis cenas em tamanho natural ilustrando a Paixão de Cristo, esculpidas em madeira e abrigadas em pequenas capelas ao longo da estrada que conduz ao santuário propriamente dito, e uma coleção de doze grandes estátuas de pedra-sabão representando quase todos os profetas do Antigo Testamento, as quais se erguem como pequenas torres balaustrada do terraço e nas escadas do santuário. (MANGUEL, 2001, 233).

Aliás, é importante destacar que o primeiro trabalho desse artista é a igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto, em 1766. Como se pode ver, o criador imprime na sua arte o seu nome e a sua história de vida que ficarão para a posteridade como a própria história do santo permanecerá pelas suas obras realizadas aqui na terra.

E é esse homem paralítico e que “está nós últimos dias” que adquire voz em todo o poema. Na segunda estrofe, ele já expressa a sua condição de pecador que estabelece um diálogo com o divino e pede perdão pelos seus pecados: “– Sobre meu corpo, ó Senhor, / põe teus divinos pés. / Ao penitente perdoa / ira, luxúria e soberba”. (LISBOA, 1985, p. 207). Como se vê, a poetisa manipula os recursos próprios da língua para demarcar a diferença entre a voz lírica que narra o poema e a voz introspectiva do personagem Aleijadinho que mergulha numa reflexão interior diante da efemeridade da vida e da certeza da morte. Fábio Lucas (1985) afirma que “sob o ponto de vista conteudístico”, a lírica de “*Henriqueta Lisboa se esmera na contemplação do mundo interior: transforma objetos, lembranças, pronunciamentos, em facetas de uma sensibilidade oposta ao universo*”. (LUCAS, 1985, p. 9. Grifo do autor.)

Veja-se, na quarta estrofe do poema, como esse personagem explicita esse processo introspectivo:

---

5 No texto “O Aleijadinho (1928)”, de Mário de Andrade, tem-se um estudo no qual esse escritor modernista, depois das duas viagens que fizera às cidades de Minas em 1919 e 1924 escreve esse texto que resgata a importância que esse artista brasileiro teve para a história de nosso país. Em 1919 faz a primeira viagem para conhecer o poeta simbolista Alphonsus de Guimaraens e em 1924, depois da Semana de Arte Moderna, com a viagem da caravana dos paulistas Mário, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral e do poeta franco-suíço Blaise Cendrars a São João del Rei e Tiradentes para conhecer o barroco mineiro. Mário de Andrade também irá escrever dois anos depois a uma crônica nomeada de “Aleijadinho”, que será publicada no *Diário Nacional*, sexta-feira, de 30/5/1930. C.f. ANDRADE, 2005, p. 172-174.

– Mais que volutas, rosáceas,  
mais do que as flamas e as curvas  
flexuosas dos meus delírios,  
em segredos amei as virgens  
de leves túnicas brancas,  
formas essenciais do sonho  
que fez de meu corpo uma alma.  
E mais do que os rijos músculos  
desses guerreiros que atroam  
nuvens e ares com trombetas,  
amei a graça e a doçura  
dos anjos, dos rufos de asas,  
a delicadeza em flor  
das crianças que não me amaram.  
(LISBOA, 1985, p. 207-208)

Essa estrofe apresenta vários aspectos imagéticos que expressam o caráter subjetivo da poesia lírica, com uma linguagem que explora a efemeridade e a brevidade da vida através dos contrastes recorrentes da poética barroca e, também elementos da linguagem simbolista. É relevante destacar que apesar de ser um poema escrito no Modernismo, como uma peça histórica traz “as ressonâncias do passado e o timbre da renovação”. (LUCAS, 1983, p.191).

A reflexão interior não aparece somente quando o personagem mergulha no seu mundo interior, mas também quando ele direciona o seu olhar para o mundo exterior, e pode ser encontrada nos versos através dos diálogos que ele estabelece com o divino ou mesmo com Joana Lopes. O poema traz várias indagações de um sujeito angustiado que deseja obter respostas para as suas perguntas e, por outro lado expõe uma linguagem exclamativa quando diz em uma estrofe com o seu único verso: “- Quero a Bíblia, a minha Bíblia!”

Ao longo de todo o poema, nota-se que as vozes se complementam, pois a voz narradora evoca uma imagem de um homem que tem o seu corpo marcado pela dor, sofrimento e solidão. Aleijadinho já se encontra identificado ao Cristo, principalmente na quinta estrofe:

Queda um momento perplexo:  
de um lado o mar infinito  
de vagas que se desdobram,  
verdes, verdes, sempre verdes,  
e os seus passos firmes de homem  
caminhando, caminhando  
sobre as ondas caminhando.  
(LISBOA, 1985, p. 208)

No poema, em descrição explícita do narrador, a figura que ele expõe desse artista é mais distante, ou seja, há uma preocupação em explorar a imagem do corpo de um homem paralítico que era consumido pela doença. Em cada estrofe vai se compondo uma figura do ilustre arquiteto e escultor mineiro com uma enunciação que esboça descrições de sua atuação como artista e homem que teve uma vida comum com todos os seus pecados, os seus amores, os seus conflitos interiores, as dívidas e os trabalhos. E, já a outra voz lança exclamações e indagações sobre a sua condição existencial que pede ajuda ao Senhor para libertá-lo da dor e da doença. O que se pode afirmar é que esse poema apresenta “*uma linguagem simbólica revestida de mitos*”. (LUCAS, 1985, p. 9) E, ao trazer para a sua composição lírica uma personagem histórica, Henriqueta não pretende fazer qualquer tipo de “panfletagem de protesto”, mas chamar o seu leitor para uma reflexão sobre a morte, que é um tema tão recorrente em sua poesia. Veja-se, a seguir, as estrofes que fecham o poema: “O moribundo sem força / move os lábios num sussurro. // E da distância dos séculos / anjos e virgens o escutam”. (LISBOA, 1985, p. 209) A morte parece que é evocada como alívio de toda dor e sofrimento, e, o livro sagrado é o símbolo que irá servir de apoio e de representação do divino no espaço terreno. O leitor poderá verificar que esse artista já traz impresso em seu nome os nomes de dois santos: Antônio e Francisco. O poema termina com um fim trágico, a morte do corpo material, mas o que vai além da matéria é a sua obra artística, que expressa a religiosidade barroca de Minas dos Setecentos.

Sobre esse poema, além da menção que Mário de Andrade na carta de 16/1/1942 para Henriqueta, ainda pode-se ler no poema manuscrito, que se encontra no Arquivo da poetisa no Acervo de Escritores Mineiros da UFMG, a seguinte nota: “É outra coisa esplêndida, gêmea do Chico Rei. Eu cá por mim tirava o dístico final. Praquê concluir!... Acabar vago, acabar continuando, ‘move os lábios num sussuro’ é uma maravilha de sugestividade, não tem conceito, vale mais”. (ANDRADE, 2010, p. 377) Em análise comparativa do texto manuscrito e do que se encontra publicado pela autora no livro *Madrinha Lua*, pode-se ver que Henriqueta considerou as sugestões do amigo, pois retirou uma estrofe: “A boca hedionda se torce/ porque não sabe sorrir”. Estes dois versos, que no poema original compunham a décima segunda estrofe, foram riscados por Mário, e suprimidos pela poetisa quando editou os poemas. Até o momento, ainda, não foi encontrado qualquer tipo de comentário do autor sugerindo que ela retirasse essa estrofe. A partir dessa reflexão exposta, é possível dizer que Henriqueta, de certa maneira segue os ensinamentos do mestre quando resgata essa personagem que teve papel relevante no mundo das artes do país. Aliás, o que se pode notar é que o título desse poema é homônimo ao título do texto que Mário escreve sobre Aleijadinho em 1928, no qual ele afirma que esse artista é “um símbolo social de enorme importância brasileira, americana e universal” (ANDRADE, 1984, p. 36).

O resgate de outra personagem que teve papel na sociedade dos Setecentos também será tema do poema “História de Chico Rei”, segundo poema do livro *Madrinha*

*Lua*. O tema da escravidão e da religiosidade será recuperado nessa composição em que a poetisa direciona o seu olhar para o passado para fazer uma reflexão sobre o presente, que é marcado pela morte. Isso pode ser observado nas estrofes:

Francisco Rei Africano  
em Vila Rica é um escravo,  
não um escravo comum.

Mais do que todos trabalha,  
Não tem lazer, não tem vícios;  
Faz aos vinténs um péculio

Forra o filho, o filho ao pai,  
forram ambos um patrício  
e vão forrando outros mais.

Novo Estado constituem  
os negros vindos da costa.  
São talvez mais de mil súditos  
com Francisco no seu posto.

Das minas da Encardideira  
mãos negras arrancam ouro.  
Santa Ifigênia padroeira  
já tem igreja no morro.

A igreja de Santa Ifigênia  
era pobre, pobre, pobre.

As pretas que escavam minas  
põem ouro nas gaforinhas.  
(LISBOA, 1985, p. 210).

E o poema esboça a imagem de um escravo, que traz no seu nome a marca da divindade porque ele é “Francisco Rei Africano” e “não um escravo comum”, como o sujeito lírico expõe na terceira estrofe, mas um homem que trabalha pela liberdade de todos os outros escravos. Nesse poema, Henriqueta Lisboa cria uma voz narradora que também expõe um pequeno retrato de outra personagem que teve um papel importante na sociedade mineira do século XVIII, Chico Rei. Esta personagem também permaneceu silenciada pela história oficial, como aconteceu com o artista Aleijadinho. No poema, as imagens da igreja e de Santa Ifigênia sugerem algo que vai além da matéria, simbolizando a ligação do homem com o divino. E o próprio homem, na sua condição de escravo, passa

a um outro plano, que é a do divino. Veja-se, com isso se revela através das estrofes:

O rei tem nova consorte,  
O filho deu-lhe uma nora.

No dia seis de janeiro  
(Santa Ifigênia na igreja  
guarda a família real)

com sua esposa e com os príncipes  
seguidos de negro séquito  
nas ruas de Vila Rica

Francisco Rei Africano  
Arrasta mantos de púrpura.  
(LISBOA, 1985, p. 211).

No texto manuscrito desse poema, que se encontra no Arquivo de Henriqueta Lisboa no Acervo de Escritores Mineiros da UFMG, essa composição apresentava como última estrofe os dois versos “Francisco rei Africano / tinha realeza no sangue”, que foi suprimida pela poetisa quando publicou o poema em *Madrinha Lua*. O motivo da retirada dessa estrofe foi também por influência de Mário. Na carta de 16/1/1942 para Henriqueta, ele destaca que esse poema possui “certo infantilismo mais evidente na concepção e expressão”, mas é no mesmo manuscrito que ele circula essa estrofe e que irá dizer: “Ah! Conceito... O resto é uma coisa/estupendíssima”. E, sobre o segundo verso da estrofe “(Santa Ifigênia na igreja/aguarda a família real) escreve uma nota, no qual ele diz: “(1) Acho o verso malfeito dando pra ‘real’ uma/sílaba só. Veja se muda o verbo de jeito que o ritmo se mova dando duas/sílabas pra ‘re-al’”. (ANDRADE, 2010, p. 378). Essa estrofe, que possuía dois versos no manuscrito passará a ser composta com mais um verso. Nota-se que no momento de edição a poetisa irá fundir a estrofe “No dia seis de janeiro,” que tinha um único verso com a estrofe de dois versos que é comentada por Mário. Essa fusão das estrofes não foi sugestão do amigo, mas algo realizado por ela.

O poema “Poesia de Ouro Preto” trata-se de rememoração de tempos idos da cidade próspera do século XVIII. Essa composição se difere das outras duas, por revelar um sujeito lírico que, a partir do presente, vai criando uma imagem do passado com uma linguagem reflexiva e meditativa. Na primeira estrofe do poema o sujeito lírico já faz uma alusão à cidade como um espaço de calma e tranqüilidade que é “boa da gente morar”, mas é, por outro lado, o espaço para “esperar a hora da morte/sem nenhum medo nem pena”. Veja-se, a estrofe primeira do poema:

Ó cidade de Ouro Preto  
boa da gente morar!

Numa casa com mirantes  
entre malvas e gerânios,  
ter os olhos de Marília  
para cismar e cismar.  
(LISBOA, 1985, p. 224).

O terceiro verso dessa estrofe será repetido nas três estrofes seguintes, de forma que a “casa com mirantes”, ou seja, no lugar mais alto da cidade esse sujeito deseja “ter os olhos de Marília/ para cismar e cismar”, busca atingir um estado de silêncio e meditação, desejando encontrar na paisagem, nas imagens dos seres e das coisas do presente o passado. O sujeito deseja recuperar os acontecimentos do passado, mas tem a consciência de isso não será possível, por isso toda a sua linguagem expressa um certo desejo de: “Ver de novo hoje como ontem” e de “evocar tempos perdidos”, ou mesmo, como expressa nas duas estrofes que vão fechar o poema:

Ó poesia de Ouro Preto!  
Em cada beco ver sombras  
que já desapareceram.  
Em cada sino ouvir sons,  
badaladas de outros tempos.  
Em cada arranco de solo,  
batida de pedra e cal  
ver a eternidade em paz.

Ó cidade de Ouro Preto  
boa da gente morar!  
E esperar a hora da morte  
sem nenhum medo nem pena  
— quando nada mais espera.  
(LISBOA, 1985, p. 226).

Esses três poemas da terra foram publicados em *Madrinha Lua*, em 1946, livro que Mário não viu editado e nem teve a oportunidade de acompanhar de perto como os outros dois *A Prisioneira da Noite* e *O Menino Poeta*. Mas, é importante destacar que esse crítico não deixou de atuar de maneira significativa nos poemas que Henriqueta irá publicar depois da morte dele, como se pode verificar a partir dessa exposição que fizemos sobre esses três poemas que ficaram “guardados na gaveta”, esperando o momento certo da maturação para serem publicados num livro que tivesse um tema no qual pudessem melhor se encaixar.

Nesse estudo é relevante destacar o processo de composição dos poemas publicados em 1946, principalmente a existência do manuscrito com as suas rasuras e os seus acréscimos, isto é, há um escritor que imprime a sua letra no papel, mas nos traços

dessa escrita revela os riscos da escrita do outro. E, é a carta, enquanto escrita de si, que possibilita esse processo de composição que não se faz por meio de uma única voz, mas incorporando a escrita do crítico que atua como alguém que rasura e interfere na escrita que será publicada. Mário de Andrade é um leitor que tem acesso ao texto muito antes dele chegar aos outros leitores com os quais a poetisa pode compartilhar a sua poesia, ele é um leitor “escondido” que irá ser revelado com essas cartas publicadas em 2010, trabalho primoroso dos pesquisadores Eneida Maria de Souza, Pe. Lauro Palú e Maria Sílvia Ianni Barsalini.

## DEDICATÓRIA

Dedico a publicação deste artigo à Eneida Maria de Souza.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Confissões de Minas*. São Paulo: Cosac Naif, 2011. P. 71-85.

ANDRADE, Mário de. LISBOA, Henriqueta. *Correspondência de Mário de Andrade & Henriqueta Lisboa*. Organização, introdução e notas Eneida Maria de Souza; transcrição dos manuscritos Maria Sílvia Ianni Barsalini. São Paulo: Editora Peirópolis, Edusp, 2010.

ANDRADE, Mário de. O Aleijadinho (1928). In: ANDRADE, Mário de. *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. 3. ed. Belo Horizonte, Editora Itatiaia, 1984.

ANDRADE, Mário de. O Aleijadinho (1930). In: *Táxi e crônicas no Diário Nacional*. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2005.

ANDRADE, Mário de. *O empalhador de passarinho*. 4. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002.

LISBOA, Henriqueta. *O Menino Poeta*. In: LISBOA, Henriqueta. *Obras completas*. São Paulo: Duas Cidades, 1985. (Poesia Geral - 1929-1983)

LISBOA, Henriqueta. *Prisioneira da Noite*. In: LISBOA, Henriqueta. *Obras completas*. São Paulo: Duas Cidades, 1985. (Poesia Geral - 1929-1983)

LISBOA, Henriqueta. *Velário*. In: LISBOA, Henriqueta. *Obras completas*. São Paulo: Duas Cidades, 1985. (Poesia Geral - 1929-1983)

LISBOA, Henriqueta. *Obras completas*. São Paulo: Duas Cidades, 1985.

LUCAS, Fábio. A Poesia de Henriqueta Lisboa. In: LISBOA, Henriqueta. *Obras completas*. São Paulo: Duas Cidades, 1985. p. 7-15. (Poesia Geral - 1929-1983)

LUCAS, Fábio. Visão de Henriqueta Lisboa. In: LUCAS, Fábio. **Crítica sem dogma**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1983. p. 188-196.

MANGUEL, Alberto. Aleijadinho: a Imagem como subversão. In: MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens:** uma história de amor e ódio. Trad. de Rubens Figueiredo et. al. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MORAES, Marcos Antônio de (Org.). *Mário e o pirotécnico aprendiz*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: IEB-USP; São Paulo: Ed. Giordano, 1995.

SOUZA, Eneida Maria de. *Mário de Andrade: cartas aos Mineiros*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

# CAPÍTULO 15

## AS CARTOGRAFIAS DA INFÂNCIA EM “AS MARGENS DA ALEGRIA” E “OS CIMOS” DE JOÃO GUIMARÃES ROSA

Data de aceite: 02/05/2022

Data de submissão: 08/03/2022

**Lincoln Felipe Freitas**

Universidade Estadual de Ponta Grossa,  
Programa de Pós-Graduação em Estudos da  
Linguagem, Bolsista de mestrado CAPES  
Ponta Grossa, Paraná  
<https://orcid.org/0000-0001-8995-9370>

**RESUMO:** Neste estudo objetivamos uma leitura de dois contos de Guimarães Rosa, quais sejam “As margens da alegria” e “Os cimos”, ambos parte da obra *Primeiras estórias* (1962). Amparados pelas noções de “desterritorialização” e “reterritorialização” (DELEUZE & GUATTARI, 1995; DELEUZE apud HAESBERT, 2009), buscamos compreender como o sujeito-criança urbano se desterritorializa e se reterritorializa diante do animal que se faz como signo de um meio rural/natural o qual é tomado, aos poucos, pela urbanização.

**PALAVRAS-CHAVE:** Desterritorialização; Guimarães Rosa; Infância; Primeiras estórias; Reterritorialização.

### THE CARTOGRAPHIES OF CHILDHOOD IN “AS MARGENS DA ALEGRIA” AND “OS CIMOS” BY JOÃO GUIMARÃES ROSA

**ABSTRACT:** In this study we aim to read two short stories by Guimarães Rosa, which are “As margens da alegria” and “Os cimos”, both part of the book *Primeiras estórias* (1962).

Supported by the notions of “deterritorialization” and “reterritorialization” (DELEUZE & GUATTARI, 1995; DELEUZE apud HAESBERT, 2009), we seek to understand how the urban child is deterritorialized and reterritorialized in the face of the animal that becomes a sign of a rural/natural environment which is taken, little by little, through urbanization.

**KEYWORDS:** Childhood; Deterritorialization; Guimarães Rosa; *Primeiras estórias*; Reterritorialization.

### 1 | CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Guimarães Rosa em sua coletânea de contos intitulada *Primeiras estórias*, publicado originalmente em 1962, parece exercitar e experimentar seus modelos poéticos que ecoarão mais tarde em toda sua produção. As personagens das estórias de Rosa se abrem diante de situações-limite e experimentam as dimensões do humano com o divino, com a felicidade, com a morte, com a loucura, com o milagre, com o desconhecido etc. Especificamente neste trabalho selecionamos duas das 21 estórias que compõem a obra: “As margens da alegria” e “Os cimos”, contos que formam quase que uma moldura da obra, pois são o conto primeiro e o último respectivamente, e tem como potencialidades de leitura a imagem e a relação da subjetividade da criança diante da representação de um meio urbano e de um meio natural/rural.

Nosso intuito neste breve estudo será, amparados pelas considerações sobre as noções de “desterritorialização” e “reterritorialização” (DELEUZE & GUATTARI, 1995; DELEUZE *apud* HAESBERT, 2009), compreender como o sujeito-criança se desterritorializa e se reterritorializa diante de um meio rural/natural diante do avanço da urbanização. Além disso, procuramos sustentar a hipótese de que a experiência da criança diante do animal se dá como forma de representação imagética da totalidade do meio natural em contraste com o urbano nos contos tratados. O nosso objetivo não é a tentativa de esgotar as considerações de Deleuze e Guattari sobre a desterritorialização, mas aproveitar desta imagem-conceito uma forma de compreensão da produção de Guimarães Rosa.

## 2 | UMA VIAGEM INVENTADA NO FELIZ

Para Maria José Palo e Maria Rosa Oliveira, a linguagem da criança é em geral “instintiva, pré-lógica, inclusiva, integral e instantânea” (PALO & OLIVEIRA, 1984, p. 7). Tais características são observáveis na produção contística roseana em que a criança toma o protagonismo. A experiência infantil parece permitir a abertura para os espaços imaginados e não imaginados, representa “algo que se pode somente fazer e jamais ter: nada mais, precisamente, do que o processo infinito do conhecimento” (AGAMBEN, 2005, p.32). Este processo infinito de conhecimento parece ser, em termos próprios do conto “As margens da alegria”, uma “viagem inventada no feliz” (ROSA, 2005, p. 49).

Os contos que tratamos aqui, “As margens da alegria” e “Os cimos” se apresentam em uma construção que se dá pela experiência do mesmo menino em um ambiente de reclusão que será, como resultado do processo infinito do conhecimento, um ambiente de descoberta. Como no conto “Famigerado”, também parte de *Primeiras estórias*, tudo acontece nestes contos, “[...] num relance, insolitíssimo” (ROSA, 2005, p. 55) O insólito em Rosa parece operar em uma matriz poética que se desprende das noções clássicas que temos sobre o fantástico na literatura. É dizer que em Guimarães Rosa, o “insolitíssimo” está na abertura da personagem à recepção de uma experiência que desestabiliza os espaços antes ocupados. É, em outras palavras, dizer que as personagens se apresentam como se sempre estivessem à espera de um milagre.

Neste contexto a criança é tomada em Rosa como representante de uma possibilidade de permissão à vida. À criança é permitido viver como se cada momento se fizesse como uma vida em particular, as coisas não se limitam a organizar-se de forma hierárquica, as medidas de importância parecem ser relativizadas. Aí está a chance da descoberta. Afirmamos isso com respaldo nas palavras do próprio autor sobre a sua visão da função da literatura, em diálogo com seu tradutor alemão, Günter Lorenz:

É exatamente isso que eu queria conseguir. Queria libertar o homem desse peso, devolver-lhe a vida em sua forma original. Legítima literatura deve ser vida. Não há nada mais terrível que uma literatura de papel, pois acredito que

a literatura só pode nascer da vida, que ela tem de ser a voz daquilo que eu chamo “compromisso do coração”. A literatura tem de ser vida! O escritor deve ser o que ele escreve (ROSA *apud* LORENZ, 2009, p.52).

Aqui, a vida em sua forma original tem grande relação com as experiências da infância, a vida vivida de forma única e primeira. A sensibilidade presente na infância encara a experiência de forma constante como descoberta de si e do mundo. Quando esta experiência do descobrir se desnaturaliza e a rotina da vida urge de forma a apagar a permissão à vida nos pequenos momentos, já estamos na fase adulta. Para a criança, conforme bem apontado por Walter Benjamin em *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*:

[...] porém, não bastam duas vezes, mas sim sempre de novo, centenas e milhares de vezes. Não se trata apenas de um caminho para assenhorear-se de terríveis experiências primordiais mediante o embotamento, conjuro malicioso ou paródia, mas também de saborear, sempre de novo e de maneira mais intensa, os triunfos e as vitórias (BENJAMIN, 2002, p.101).

A experiência da criança diante de uma mãe que adoece é algo muito representativo sobre o contraponto criança-adulto. No conto “Os cimos”, Guimarães Rosa nos apresenta o menino que é levado a um lugar-outro como forma de isolá-lo da doença de sua mãe. Quando o menino se questiona sobre a condição de sua mãe e não consegue dormir, surge, na manhã seguinte um processo de “clareza de juízo”. Diante de seus pensamentos, o menino, no “não-estar-mais-dormindo e não-estar-ainda-acordado” (ROSA, 2005, p. 203) se encontra diante de pensamentos e lembranças. O narrador pontua dizendo:

Quase como assistir às certezas lembradas por um outro; era que nem uma espécie de cinema de desconhecidos pensamentos; feito ele estivesse podendo copiar no espírito ideias de gente muito grande. Tanto, que, por aí, desapareciam, esfiapadas. (ROSA, “Os cimos”, 2005, p. 203).

Nesta relação de experiência vivida pelos olhos da infância em contraste com a experiência adulta, não podemos deixar de fazer referência ao conto “A menina de lá”, parte também da obra *Primeiras estórias*. No conto, a menina, cujo nome é Maria mas, “Nhininha dita, nascera já muito para miúda, cabeçudota e com olhos enormes.” (ROSA, 2005, p. 65) O narrador afirma que a menina não parecia olhar ou enxergar de propósito, mas que tudo observava “[...] sentadinha onde se achasse, pouco se mexia.” (ROSA, 2005, p. 65) A linguagem da menina não é compreendida em sua totalidade pela família, é uma linguagem que se faz em poesia da descoberta. Tudo é poetizado por Nhininha que contava estórias insólitas, e essa forma de conceber o mundo pelos grandes olhos da menina é o que o narrador chama de “Só a pura vida” (ROSA, 2005, p. 65).

A morte da menina que opera milagres é como consumação de uma vida eternizada, já que a criança é enterrada em um caixãozinho cor-de-rosa porque assim devia ser. A criança antes desejava ver o arco-íris e, em causando a chuva, apareceu o arco com destaque às cores verde e rosa. Nhininha pedira à tia, depois disso, que seu caixão

fosse das mesmas cores. A fala da menina é tomada como mal agouro, afirma a tia: “A agouraria! Agora, era para se encomendar o caixãozinho assim, sua vontade?” (ROSA, “A menina de lá”, 2005, p. 69) A morte da criança é prevista por ela mesma, mas há nisso uma sensação de descoberta da natureza enquanto imagem da vida e do desejo de viver em forma de imagem. Refletimos sobre tal conto como um exemplo da criança como mote para a narração da experiência em suas formas mais puras em Guimarães Rosa, quase em uma busca do natural e primordial das coisas, uma viagem inventada no feliz.

### 3 | O INVERSO AFASTAMENTO

No caso dos contos “As margens da alegria” e “Os cimos”, o menino se encontra em situações-limite muito semelhantes. O paralelo no início dos contos é claro: “Esta é a estória. Ia um menino, com os tios, passar dias no lugar onde se construía a grande cidade. [...]” (ROSA, “As margens da alegria”, 2005, p. 49) e “Outra era a vez. De sorte que de novo o Menino viajava para o lugar onde as muitas mil pessoas faziam a grande cidade. [...]” (ROSA, “Os cimos”, 2005, p. 201) A construção da cidade é cenário comum em ambos os contos e há no deslocamento da viagem de avião a descoberta do mundo pelos olhos do menino.

A viagem é símbolo dessa transição em espaços de contraste da subjetividade do menino. Além disso, o encontro com o espaço natural-rural, a descoberta dos animais que compõem este cenário, atuam como forma de deslocar o menino de seu espaço antes ocupado, desestabilizando a sua percepção emocional da viagem. A viagem é “[...] Assim um crescer e desconter-se - certo como o ato de respirar - o de fugir para o espaço em branco. O Menino.” (ROSA, “As margens da alegria”, 2005, p. 49).

Podemos então sustentar aí nossa hipótese de que esta transição entre espaços contrastantes se dá como efeito de desterritorialização e reterritorialização do sujeito-criança. Em termos deleuze-guattarianos, as relações da subjetividade humana se dão de forma rizomática, e o rizoma é uma organização não hierarquizante que age por contágio, em um movimento transversal, um “[...] **riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens** e adquire velocidade no **meio.**” (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p. 37, grifos nossos) Esta imagem-conceito do riacho que corre transversalmente e que seu todo não é completamente apreensível é profícua na experimentação da produção de Guimarães Rosa em que o processo infinito de conhecimento está sempre no meio, se tomamos “A terceira margem do rio”, por exemplo.

Cabe dizer que no rizoma não existem pontos ou posições como na raiz ou na árvore, existe somente linhas. Assim, a outra característica que destacamos é o princípio de *ruptura a-significante*, ou seja, um rizoma pode ser rompido, quebrado em qualquer lugar, pois suas linhas serão retomadas e reconstituídas a partir de outras linhas, um corte não é significativo, como no exemplo dos autores: “É impossível exterminar as formigas,

porque elas formam um rizoma animal do qual a maior parte pode ser destruída sem que ele deixe de se reconstruir.” (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p. 17).

As viagens do Menino nos contos tratados, levando em conta a noção da ruptura a-significante de um rizoma, funciona de forma a um não esgotamento das possibilidades de descoberta. A urbanização frente ao espaço natural encontrado pelo menino não é forte o suficiente para destituí-la de sua capacidade de contágio. A quebra do rizoma-natureza causada pela urbanização dá abertura para uma reconstituição por meio dos signos do natural: os animais. Os animais funcionam como linhas de fuga da subjetividade do menino urbano. É dizer que é impossível exterminar totalmente o animal de um meio ao qual ele é de todo representante e há aí a comunhão do sujeito que busca cartografar (desterritorializando-se para logo após reterritorializar-se) espaços do desconhecido. É como o riacho, sem início nem fim, mas com velocidade no meio. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 37) E o meio aqui, em termo próprio da palavra, seria o meio natural que resiste ao urbano.

Ainda sobre o conceito de desterritorialização, em entrevista para Rogério Haesbaert, Deleuze afirma:

[...] construímos um conceito de que gosto muito, o da desterritorialização. [...] precisamos às vezes inventar uma palavra bárbara para dar conta de uma noção com pretensão nova. A noção com pretensão nova é que não há território sem um vetor de saída do território, e não há saída do território, ou seja, desterritorialização, sem, ao mesmo tempo, um esforço para se reterritorializar em outra parte (DELEUZE *apud* HAESBAERT, 2009, p.99).

A primeira viagem do menino em “As margens da alegria” reflete este deslocamento que é o processo de desterritorialização. Há o esforço de reterritorialização do menino, ainda em movimento no avião, em pontuar o espaço explorado, cartografar o desconhecido. No conto, o narrador afirma que “Seu lugar era o da janelinha, para o móvel mundo.” e “[...] até um mapa, nele mostravam os pontos em que ora e ora se estava, por cima de onde. [...]” (ROSA, “As margens da alegria”, 2005, p. 49). No conto “Os cimos”, a narrativa da viagem é igualmente encantadora, como se o menino nunca antes experienciara algo semelhante. Há a afirmação de que “O avião não cessava de atravessar a claridade enorme, ele voava o vôo – que parecia estar parado.” (ROSA, “Os cimos”, 2005, p. 202). Mais adiante em “As margens da alegria” lemos o que segue:

[...] o chão plano em visão cartográfica, repartindo de roças e campos, o verde que se ia a amarelos e vermelhos e a pardo e a verde; e, além, baixa, a montanha. Se homens, meninos, cavalos e bois - assim insetos? Voavam supremamente. O Menino, agora, vivia; sua alegria despedindo todos os raios. [...] (ROSA, “As margens da alegria”, 2005, p. 50).

A casa em que o menino se hospeda ao chegar a seu destino é construída como uma casa “[...] de madeira, sobre estações, quase penetrando a mata. [...]” (ROSA, “As margens da alegria”, 2005, p. 50). O espaço aqui é um espaço de margem, a casa está no

entremeio da cidade que avança e o ambiente de mata. Cartografar esse espaço é para o menino um exercício de descobrir o quão mágicas são as possibilidades de se viver ali. “O ar daquele lugar era friinho, mais fino.” (ROSA, “Os cimós”, 2005, p. 203). Há toda uma construção da atmosfera do lugar em ambos os contos, uma forma de estabelecer as diferenças entre o espaço natural-rural e o espaço que se urbaniza.

De igual maneira será a relação do menino com o animal. As aves compõem do mesmo modo o espaço em que o menino se encontra em ambos os contos. São quase como representações da pureza do animal e de sua adaptação com o meio natural. A diferença que mais chama atenção é que enquanto o peru em “As margens da alegria” sofre pela domesticação, o tucano de “Os cimós” tem a liberdade da natureza como se dela fosse constituinte estrito. Sobre o peru, lemos:

[...] - o peru para sempre. Belo, belo! Tinha qualquer coisa de calor, poder e flor, um transbordamento. Sua ríspida grandeza tonitruante. Sua colorida empáfia. Satisfazia os olhos, era de se tanger trombeta. Colérico, encachiado, andando, gruziou outro gluglo. O Menino riu, com todo o coração. Mas só bis-viu. Já o chamavam, para passeio. (ROSA, “As margens da alegria”, 2005, p. 51).

O menino segue com o pensamento fixo no peru que vira. Este momento no conto de Rosa atua de forma epifânica. O narrador afirma que o menino “Pensava no peru, quando voltavam. Só um pouco, para não gastar fora de hora o quente daquela lembrança, do mais importante, que estava guardado para ele, no terreirinho das árvores bravas.” (ROSA, “As margens da alegria”, p. 51) O peru encontra-se para o menino como que guardado em um espaço sagrado, o terreirinho das árvores bravas. É um espaço de contemplação, onde o menino terá ali o contato com o ‘transbordamento’ que a visão do animal lhe proporciona. A imagem do transbordamento é interessante pois simbolizaria algo que, em nossa hipótese de análise, seriam os processos de desterritorialização e reterritorialização que o sujeito-criança tem diante do espaço rural/natural.

Outro questionamento que o menino tem sobre o peru é de sua possível localização nos espaços daquele ambiente rural. No conto lemos: “Só pudera tê-lo um instante, ligeiro, grande, demoroso. Haveria um, assim, em cada casa, e de pessoa?” (ROSA, “As margens da alegria”, 2005, p. 51) O fato de ser possível haver um peru para cada casa e cada pessoa nos traz a noção da domesticação do animal, algo próprio e intimamente ligado com o meio rural. O narrador do conto de Rosa deixa claro este contraste dos meios em que o menino se insere, meios que assumem o perfil rizomático que abordamos anteriormente. Isto é dizer que o peru seria o meio do riacho que rói as duas margens, a velocidade do meio (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 37): “[...] Da sala, não se escutava o galhardo ralhar dele, seu grugulejo? Esta grande cidade ia ser a mais levantada do mundo. Ele abria leque, impante, explodindo, se enfunava... [...]” (ROSA, “As margens da alegria”, 2005, p. 51) O peru se faz altivo em no meio que é tomado pela “grande cidade”, “a mais levantada do

mundo”.

Diante disso, a consequência da domesticação do animal é a morte do peru para alimentação, algo também muito próprio do ambiente rural. No conto, justifica-se o ocorrido nas seguintes palavras:

[...] “Ué, se matou. Amanhã não é o dia-de-anos do doutor?” Tudo perdia a eternidade e a certeza; num lufo. Vamos aonde a grande cidade vai ser, o lago, num átimo, da gente as mais belas coisas se roubavam. Como podiam? Por que tão de repente? Soubesse que ia acontecer assim, ao menos teria olhado mais o peru - aquele. O peru - seu desaparecer no espaço. Só no grão nulo de um minuto, o Menino recebia em si um miligrama de morte. Já o buscavam; - “...” (ROSA, “As margens da alegria”, 2005, p. 52).

O menino diante do peru desterritorializa-se de sua condição humana, tornando-se parte do ser-animal em estado natural. A tristeza que toma o menino se iguala à sua euforia inicial, como se dele fosse arrancado o peru como a experiência da vida em plenitude, o miligrama de morte. A reterritorialização do menino diante do animal será com o encontro do vagalume, e por fim, do outro peru ao fim do conto “As margens da alegria”. O tucano em “Os cimos” surge de forma tão esplendorosa quanto o peru em “As margens da alegria”, mas há o compartilhamento da descoberta do menino com o seu tio:

A uma das árvores, chegara um tucano, em brando batido horizontal. Tão perto! O alto azul, as frondes, o alumiado amarelo em volta e os tantos meigos vermelhos do pássaro – depois de seu vôo. Seria de ver-se: grande, de enfeites, o bico semelhante flor de parasita. [...] Toda a luz era dele, [...] E, de olhos arregaçados, o Menino, sem nem poder segurar para si o embrevecido instante, só nos silêncios de um-dois-três. No ninguém falar. Até o Tio. O Tio, também, estava de fazer gosto por aquilo: limpava os óculos. (ROSA, “Os cimos”, 2005, p. 204).

Há nesta contemplação um desprendimento do menino de suas lembranças sobre a mãe e sua doença. Ao observar o tucano, o menino experimenta um êxtase que o desloca dos maus sentimentos e o lança em comoção. “O Menino estando nos começos de chorar. Enquanto isso, cantavam os galos. O Menino se lembrava sem lembrança nenhuma. Molhou todas as pestanas.” (ROSA, “Os cimos”, 2005, p. 204). Mais adiante no conto, quando há a ideia do Tio de prender o tucano para que o Menino o contemplasse mesmo indo embora dali, já que a mãe estava boa, o narrador afirma que “O que cuidava, que queria, não podendo ser aquele tucano, preso. Mas a fina primeira luz da manhã, com, dentro dela, o vôo exato.” (ROSA, “Os cimos”, 2005, p. 207).

O animal para Guimarães Rosa parece ter uma função de revelação do homem em um estado de contemplação e coexistência. O autor afirma: “[...] mas não se esqueça de meus cavalos e de minhas vacas. As vacas e os cavalos são seres maravilhosos” (ROSA *apud* LORENZ, 2009, p.36) Tal noção de aproximação ao animal e ao natural se assemelha em muito aos processos de desterritorialização e reterritorialização propostos por Deleuze e Guattari. A organização múltipla do rizoma e os processos de (des- e re-)territorialização

lançam o sujeito a formas, por vezes, híbridas do ser. Por exemplo, no rizoma e bloco de devires que representa a fertilização das plantas e a alimentação das vespas, Deleuze e Guattari afirmam que a “[...] orquídea se desterritorializa, formando uma imagem, um decalque de vespa; mas a vespa se reterritorializa sobre esta imagem.” (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p. 18).

Por fim, é interessante comentar um trecho que poderia representar as potencialidades da poética de Rosa sobre a experiência da criança que se desterritorializa e se reterritorializa em um dos contos tratados. Quando o menino volta para casa, já no avião, no fim do conto “Os cimos”, após dar-se conta de que havia perdido o macaquinho, um brinquedo que levava consigo, o menino sente que seu companheiro não estava perdido, mas sim só passeava por aquele mundo que o menino deixara para trás, “aonde as pessoas e as coisas sempre iam e voltavam. O Menino sorriu do que sorriu, conforme de repente se sentia: para fora do caos pré-inicial, feito o desenglobar-se de uma nebulosa.” (ROSA, “Os cimos”, 2005, p. 208).

#### 4 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

À guisa de conclusão, trazemos a justificativa do título desta segunda parte do artigo. A ideia de um “inverso afastamento”, além de ser um dos títulos das partes do conto “Os cimos”, nos traz a concepção de uma nova forma de aproximação. A volta do menino ao mesmo lugar que estivera em “As margens da alegria” é, em “Os cimos”, uma viagem de volta a um lugar conhecido, mas não por isso menos surpreendente. O constante processo de conhecimento do menino, faz com ele se reterritorialize diante da experiência rural-urbana. A questão da construção da cidade, que muitos estudiosos afirmam ser a construção da cidade de Brasília entre 1956 e 1960, embora pareça ficar em segundo plano nos contos, representa uma clara ameaça de profanação daquele meio que está à margem da floresta. A cidade se constitui como espaço que possibilita ao menino transitar entre territórios de sua própria subjetividade de uma criança em crise.

Entendemos que a produção dos filósofos rebeldes Gilles Deleuze e Félix Guattari nos permite uma leitura inesgotável da subjetividade humana em tempos de crise. Não somente na produção literária à qual nosso *corpus* faz parte, percebemos que os conceitos-imagens que aqui buscamos articular não põem ponto final nas leituras das ciências humanas, nas relações interpessoais, nas relações éticas e estéticas do humano diante daquilo que por vezes nos parece incompreensível. Cabe dizer, por fim, que a todo momento estamos em processos de desterritorialização e reterritorialização, e a compreensão disso nos possibilita a abertura para, assim como uma criança, ao processo infinito do conhecimento (AGAMBEN, 2005, p. 32).

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história**: destruição da experiência e origem da história. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005

BENJAMIN, Walter. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. Tradução de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia**. Volume 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 1995.

HAESBAERT, Rogério. **O mito da desterritorialização**: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade. 4ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

LORENZ, Günter W. Diálogo com Guimarães Rosa. In: ROSA, João Guimarães. **Ficção completa em dois volumes**. Organização e prefácio Eduardo Coutinho. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009

PALO, Maria José; OLIVEIRA, Maria Rosa. **Voz de Criança**. São Paulo: Ática, 2001.

ROSA, João Guimarães. **Primeiras estórias**. 1. ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

## ANCESTRALIDADE E RESISTÊNCIA NO ROMANCE *A ENXADA E A MULHER QUE VENCEU O PRÓPRIO DESTINO*, DE EUCLIDES NETO

Data de aceite: 02/05/2022

**Ana Sayonara Fagundes Britto Marcelo**  
UFBA/UESB

É chegada a hora de abrir a cova das sementes que morrem para nascer. Se o bisturi lanceta a carne e evita o fim; se a caneta escreve os poemas, os romances e as partituras; [...] tudo não existiria se os feijoeiros não florissessem. Sou a lâmina que rasga o músculo da terra e cria a vida.

[...] sou o símbolo do lavrador, que lavra a dor. Sou a palavra da terra. (EUCLIDES NETO, 2002, p.179).

**RESUMO:** O objetivo desse trabalho é analisar o romance *A enxada e a mulher que venceu o próprio destino* (1996), do escritor baiano Euclides Neto (1925-2000). Para tanto, são abordados, ainda que aos moldes sumários, cinco aspectos: a questão identitária da personagem principal da narrativa, mulher negra, mãe, agricultura sem terra do Estado da Bahia, pobre e analfabeta, cujo corpo, marcas e memórias são instrumentos e formas de resistência e subsistência; a relação entre os espaços urbano e rural, contradições e formas de exclusão; o tempo aspiralar; a presença da ancestralidade na vida da personagem, cuja força é capaz de guiá-la na construção da dignidade para si e família; e, por fim, a proposta subliminar para a questão agrária no Brasil apresentada pelo romance ao valorizar

a agricultura de subsistência e familiar em região dominada predominantemente pela monocultura cacaueteira. Tais aspectos são analisados a partir dos afetos que mobilizam e guiam a protagonista na retomada das rédeas do próprio “destino”: tristeza, medo, alegria, desejo e esperança. Os teóricos que auxiliam a análise são: Leda Martins (2002), Muniz Sodré (2017), Lourdes B. Rocha (2008), Walter Benjamin (2003) e Friedrich Nietzsche (2003).

**PALAVRAS-CHAVE:** Identidade; Ancestralidade; Agricultura familiar, Afetos.

### INTRODUÇÃO

Na epígrafe, somos alertados pela voz de uma enxada – símbolo da resistência e fomento do lavrador – que a origem da vida se encontra na terra, em fazê-la germinar os frutos que alimentarão homens e mulheres na roça e na cidade. A enxada – “palavra da terra” – nos ensina a metáfora das sementes que morrem para germinar, dar frutos. No romance *A enxada e a mulher que venceu o próprio destino*, do escritor Euclides Neto, publicado em 1996, a protagonista é uma mulher sem terra, pobre, negra, não alfabetizada e desempregada, com doze filhos para criar sozinha. Ela simboliza a corporificação humana da semente morta, que renasce e faz florir um mundo de esperança capaz de frutificar para si, seus descendentes e para uma rede de cooperação que estabelece à sua volta.

A enxada e a mulher estão presentes no

título do romance, bem como o “destino” a ser vencido. Para suplantá-lo, a protagonista necessita “rasgar o músculo da terra” tal qual a enxada e a semente. Ao rejeitar a cova aberta para si na cidade, Albertina migra [a pé] com a família em busca de terrenos mais férteis. Nesse sentido, o objetivo do estudo é refletir sobre a trajetória desta protagonista, no percurso da morte para vida, caminho árido, no qual o corpo se torna instrumento de resistência.

São considerados cinco aspectos na análise: a questão identitária da agricultora, cujo corpo, respectivas marcas e memórias são formas de resistência; a relação entre os espaços urbano e rural; o tempo aspiralar; a presença da ancestralidade, cuja força é capaz de guiar a protagonista na construção de uma vida mais digna para si e descendentes; e, por fim, a proposta subliminar para a questão agrária no Brasil apresentada no romance. Para analisar tais aspectos, considerou-se os afetos que mobilizam e guiam Albertina na retomada das rédeas do destino”. São eles: tristeza, medo, alegria, desejo e esperança. Para tanto, alguns teóricos auxiliaram na análise: Leda Martins (2002), Muniz Sodré (2017), Lourdes B. Rocha (2008), Walter Benjamin (2003) e Friedrich Nietzsche (2003).

## ANCESTRALIDADE E RESISTÊNCIA

“Albertina não suportou mais a fome e a cidade” (EUCLIDES NETO, 2014, p. 19). Assim tem início o romance *A enxada e a mulher que venceu o próprio destino* e a voz do narrador nos situa na trajetória desta personagem, numa narrativa permeada por histórias e exemplo de “a caçadora de onças”, uma das muitas habilidades de Albertina; além das aventuras de Cholinha, a cadela da família. O narrador parece conhecer o local de onde fala e a luta travada pela heroína, revelando o conhecimento que ela tem de si e do mundo agrícola. Deste modo, sugere se assemelhar ao narrador descrito por Walter Benjamin, aquele que “ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições” (BENJAMIN, 1993, p. 198).

Albertina convive com a presença opressora da figura masculina, representada por guardas e policiais e pelo pai de seus filhos, a quem chama de “amásio”/“traste cruzador de uma figa” (EUCLIDES NETO, 1996, p. 4). Sem recursos e moradia, a família vive nas ruas de Jequié/BA, onde passa privações, humilhações, violência física e verbal. A narrativa é marcada pelo medo e pelo ódio. O medo gerado pela violência dos representantes do poder institucional acompanha Albertina e filhos (as) na cidade, que não acolhe os que chegam, mas humilha, ameaça, expulsa e mata. Os migrantes não têm valor, suas vidas não são “passíveis de luto” (BUTLER, 2016), como revela a passagem: “Pior era quando aparecia um guarda e já ia levantando a mão para espancar ou um soldado levando preso um dos pequenos, aos tropeços” (EUCLIDES NETO, 1996, p. 34).

Os filhos buscam sobrevivência através de furtos, da prostituição, da mendicância e do exílio em São Paulo. Três filhas são estupradas e impelidas à prostituição. Separam-

se da família e não acompanham a mãe e os irmãos menores quando saem de Jequié. A mãe acredita ter perdido os filhos mais velhos, envolvidos em roubos, assaltos e drogas. Na cidade, Albertina procura emprego como empregada doméstica e gari, mas não é contratada. Cabe perguntar: O que leva a protagonista e família a migrarem para a zona urbana?

Introduzido na Bahia no final do século XVIII – firmando-se como produto dominante um século depois – o cacau, conforme informa Lurdes Rocha, a partir do Censo de 1920, “se torna definitivamente importante para a economia sul baiana”:

No caso específico do Sul da Bahia, principal área produtora do Estado e do país, a região vivenciou uma fase de prosperidade sem precedentes, que se estendeu da segunda metade da década de 1970 até meados da década de 1980, período após o qual emergiu numa situação de grandes dificuldades. Os reflexos da crise que se instalou de forma mais aguda no início dos anos 1990 decorrem de uma série de fatores, tais como baixa de preços do produto, política cambial e, em especial, uma doença que acometeu os cacauais da região, a vassoura-de-bruxa [sic] (*Crinipellis perniciososa*). Esses elementos em conjunto, foram responsáveis pela origem de grave crise, cujos resultados, do ponto de vista social, econômico e ambiental, apresentam-se altamente danosos. (ROCHA, 2008, p. 14).

Quanto à estrutura fundiária, a pesquisadora ressalta que a referida região, a partir da década de 1980, “sofreu um processo de concentração de terras” em mãos de uma minoria<sup>1</sup>. O romance menciona essa concentração e, principalmente, as consequências supracitadas para os antigos latifundiários. Albertina vem de família de agricultores e pequenos proprietários rurais, que também sofreram com a crise cacaueteira e a seca. O romance faz referência à “fazendinha vendida por seus pais, há mais de vinte safras de umbu, onde nascera e se criara” (EUCLIDES NETO, 1996, p. 5).

Migrante, a trajetória da protagonista tem início na cidade de Jequié. De lá, migra novamente com os filhos, para depois de quatro dias parar em “uma cascalheira da estrada que vai dar em Contendas do Sincorá”, nas proximidades das terras que, no passado, foram dos pais. Tanto o município de Contendas do Sincorá quanto o de Jequié estão situados na mesorregião do Centro Sul Baiano. A microrregião de Jequié é área de transição climática entre a zona da mata e a caatinga, o que permite alternativas de produção agrícola e pecuária. Albertina demonstra conhecimento da agricultura de subsistência e familiar, que no romance parece se opor à monocultura cacaueteira.

Impulsionada pelo desejo de abrigar e alimentar a família, e retomar a identidade de agricultora, a mulher negra e mãe, instala-se à margem da estrada, entre o asfalto e a cerca da propriedade privada, no entrelugar dos que não possuem bens materiais, nem meios

---

1 Segundo Rocha (2008, p. 21) “o percentual de propriedades com menos de 10 hectares, que em 1980 ocupava o primeiro lugar (60,90%), em 1996 diminuiu para 38,65%, passando a ocupar o segundo lugar. Enquanto isso, as propriedades que ocupam o último lugar no que se refere à porcentagem total de propriedades, com área acima de 500 hectares, passou de 0,11% para 1,43%, portanto, um crescimento de 1.251,50% o que demonstra o crescimento da concentração de terras em mãos de uma minoria”.

de produção. A atitude sugere reportar à metáfora da “semente que morre para nascer”. Como semente, prefere local mais fértil e retorna à zona rural. As palavras da antiga patroa impulsionam Albertina a regressar às origens: “Sentiu uma mistura de humilhação e alegria. E de liberdade. Entendeu o desaforo da branca como um conselho que vinha do céu: – Seu lugar é no cabo da enxada” (EUCLIDES NETO, 1996, pp. 7-8.).

À margem, a protagonista aciona formas de subsistência a partir das próprias memórias, ao retomar ensinamentos dos antepassados agricultores. O desabafo de Albertina, ao recordar humilhações sofridas no espaço citadino, reafirma a identidade agrária e valoriza a cultura rural, em detrimento da cultura urbana que oprime e violenta a família:

– Vem, dona, vem vê quanta coisa sei fazê. Ocê sabe trancá u'a esteira ou um chapéu, covear roçado; achá, pelo cheiro, abeia; chegá terra nas prantação? Ocê num sabe. Queria vê ocê levantano u'a casa de paia em u'a tarde pra agasaíá seus fio. Queria vê ocê saí pra o mato atrás de comida, armá u'a peda e, no outo dia, i buscá a carne. Ocê é que num sabe fazê nada. Se é em casa, as empregada lava, passa, cozinha, arruma. Ocê só sabe dá orde. (EUCLIDES NETO, 1996, p. 37).

O romance apresenta diversas passagens onde a oralidade da protagonista é evidenciada, além das atividades manuais que desenvolve com os filhos, da coragem para o trabalho árduo e braçal e do enfrentamento das adversidades que as matas desabitadas apresentam. O conhecimento do espaço rural faz de Albertina a representação da mulher forte que vive na roça, numa valorização desse lugar cada vez menos habitado por moradores nativos, que buscam alternativas de vida melhor nas cidades, que não os acolhem.

Albertina e filhos (as), após instalarem-se novamente numa área rural, no espaço de transição entre a mata e a caatinga, recuperam a alegria perdida na cidade: “Alegrou-se. Ouviu o canto dos passarinhos, o que há muito não escutava. A caatinga era flor só” (EUCLIDES NETO, 1996, p. 6). Eles vivem em harmonia com a terra e sabem, dela, extrair alimento e remédios, além de construir moradia, vestuário e utensílios domésticos. É a alegria de poder viver na terra e cultivá-la, assegurando-lhe o sustento. Segundo Muniz Sodré, a alegria “é um exemplo de força vital” e para o pensamento nagô: “condição de possibilidade do conhecimento auferido da vida prática, isto é, a *experiência*, que Walter Benjamin filosoficamente designa pela palavra alemã *Erfahrung*”. (SODRÉ, 2017, p. 225-226, grifos do autor).

São as experiências da vida prática, herdadas do convívio com os ancestrais, que Albertina ensina aos descendentes. Pelo corpo-resistência, ela “restaura, expressa e, simultaneamente, produz conhecimento, grafado na memória do gesto. Performar, nesse sentido, significa inscrever, grafar repetir transcriando” (MARTINS, 2002, p.89). A família planta feijão, milho, mandioca, algodão, abóbora, melancia e outras frutas e verduras. Cria gado, cabras, porcos, galinhas, cachorros e caça no mato; de onde vêm a carne, o leite, o

queijo, o requeijão, os ovos, o mel e a rapadura. Produz farinha, beiju, sal, doce de umbu, paçoca de gergelim e óleo. Da palha, faz esteiras, vassouras e abanos; do barro, gamelas, panelas, potes, colher, machucador, molheira, entre outros. Do algodão, tece roupas; e as “precatas” vêm do couro de animais. Produz na roça tudo o que necessita para viver; o que sobra é vendido na estrada ou serve para trocar com vizinhos ou mesmo presenteá-los, como forma de retribuir afetos e estreitar laços de amizade, motivo de alegria para a protagonista: “Mais um dia de muita felicidade. Quatro amigos: seu Manduca, dona Mocinha, seu Custódio e Cholinha. Além dos filhos, não se lembrava que tivera tantos depois que fora morar em Jequié” (EUCLIDES NETO, 1996, p. 34).

A grande aliada de Albertina na reconquista da alegria é a memória, onde habita a força dos antepassados e os conhecimentos necessários para viver na terra como parte desse ambiente, numa relação harmônica de respeito. A agricultora trabalha com delicadeza, cuidado e ética, considerando o ritmo dos filhos, dos animais e da terra. Ela respeita o tempo do plantio e da colheita, da gestação e do nascimento dos animais criados na roça, o tempo necessário para o aprendizado dos atos de arar a terra e tecer o fio da palha e do algodão. Tempo cíclico que se renova a cada plantio, a cada colheita. O “exercício da cultura” se dá justamente por essa “escuta das forças” (BARTHES, 2003, p. 7), a força da natureza e da ação humana sobre ela, sua aliada.

O ato de rememorar possibilita a Albertina alinhar-se novamente ao espaço rural e ao reencontrá-lo fortalecer a identidade abalada no espaço citadino. Leda Martins ressalta que:

A memória do conhecimento não se resguarda apenas nos lugares da memória (*lieux de mémoire*), bibliotecas, museus, arquivos, monumentos oficiais, parques temáticos, etc, mas constantemente se recria e se transmite pelos ambientes da memória (*milieux de mémoire*), ou seja, pelos repertórios orais e corporais, gestos, hábitos, cujas técnicas e procedimentos de transmissão são meios de criação, passagem, reprodução e de preservação dos saberes. (MARTINS, 2002, p. 71).

Usando o corpo e a voz na ação de cultivar a terra, Albertina transmite aos descendentes um saber ancestral, passado pelos avós, recebidos de antigas gerações: tempo cíclico, renovador da vida, do conhecimento e da natureza. A partir das transformações conquistadas com os saberes ancestrais, Albertina passa a cultivar esperança.

Revigorada pela relação com a natureza, ao encontro de vida em abundância, com a conquista de abrigo, sustento da família, relações interpessoais de respeito e admiração, Albertina passa a sonhar com o retorno dos filhos e filhas mais velhos que permaneceram – perdidos – no espaço urbano:

Sim, tinha esperança que ainda voltassem. Pelo menos, dois ou três. Quem sabe, todos. Nada pra Deus é impossível. Será que estavam passando fome? Espancados pelos malfeitores, sem lugar pra dormir? Que bom se voltassem. Teriam agora casa, comida de sobra e trabalho. Será que ainda se acostuariam a trabalhar? Não estariam todos viciados na perdição da rua?

A esperança da protagonista não se manifesta unicamente no desejo de os ter de volta, também deseja reconquistar a casa e as terras que foram dos avós, local onde nasceu e cresceu. Embora pareça difícil tal empreitada, as ações e realizações de Albertina apontam sempre nessa direção. Assim, a agricultora trabalha dia e noite, cuidando da terra e dos animais, partes da família. Ter esperança é acreditar no futuro capaz de se vislumbrar, e para Albertina o futuro só é viável com a conquista de um presente transformador, possível de ser apreendido no passado presentificado.

No romance, passado, presente e futuro parecem estabelecer uma relação cíclica, numa “temporalidade curvilínea” (MARTINS, 2002, p. 84), onde “o passado pode ser definido como o lugar de um saber e de uma experiência acumulativos, que habitam o presente e o futuro, sendo também por ele habitado” (MARTINS, 2002, p. 85). Sobre essa relação com o tempo cíclico Leda Martins acrescenta:

[...] cada performance ritual recria, restitui e revisa um círculo fenomenológico no qual pulsa, na mesma contemporaneidade, a ação de um pretérito contínuo, sincronizada em uma temporalidade presente que atrai para si o passado e o futuro e neles também se esparge, abolindo não o tempo, mas sua concepção linear e consecutiva. (MARTINS, 2002, p. 85).

A vida de Albertina é modificada por essa temporalidade aspiralar, pela intervenção do passado e do futuro no presente, auxiliando a protagonista a redimensionar o “destino”. A força da ancestralidade atua justamente onde o passado ganha forma no presente, alimentando o desejo de reconquistar a casa e as terras dos antepassados; onde a protagonista passará a habitar com os descendentes. Sendo assim, a casa cumpre o papel de local de encontro familiar, de reunião de gerações, num tempo aspiralar. E a natureza parece conspirar para que o desejo de Albertina se realize.

A presença da lua e do vento ganham importância na narrativa e ratificam a afirmativa. São quatro momentos importantes para o desenrolar da trama onde a presença da lua é usada simbolicamente para informar os afetos da personagem: a saída da cidade de Jequié acompanhada pela fome; a descoberta de uma roça abandonada que fornece alimento à família abrigada nas margens da estrada (alimentada pelo fruto do umbuzeiro); o reencontro com os antepassados na casa que fora da família e o despertar da fêmea/mulher, após o período de humilhação, medo, fome e violência no espaço urbano.

Sobre o reencontro com os antepassados, destaca-se a passagem em que a lua se torna uma aliada de Albertina, quando se dirige à casa velha. Ilumina-lhe o caminho até chegar à antiga sede da propriedade que fora dos avós, e onde morou com eles e outros familiares, ainda criança: “a lua despentalava claridade” (EUCLIDES NETO, 1996, p.121) e permite à mulher atravessar o mato à noite até chegar lá aportar. Neste espaço, vê vultos e sombras dos antepassados, ouve-lhes os murmúrios:

Quando se aproximou, viu vultos se mexendo dentro da sala. Sombras de

peças que passavam de um cômodo ao outro. Sua mãe ia muitas vezes à cozinha, voltava e se encontrava com os demais. Seu pai chegou a sair à frente da casa, olhou em volta e tornou a entrar. Agora estavam todos reunidos, muito juntos e quietos. [...]. Falavam quase em murmúrios. (EUCLIDES NETO, 1996, p.121-122).

A claridade da lua revela o momento vivido pela mulher na antiga morada, o vento também compõe a cena: “Quando soprava mais forte, virava vento catingueiro que nem veado na corrida, ajudando os movimentos das criaturas, trazendo vozes até Albertina” (EUCLIDES NETO, 1996, p.122), que se deixou levar pelo “vento” – momento intenso de recordação e saudade de um passado tranquilo e seguro no espaço familiar. Para a agricultora, os parentes mortos voltavam “nas noites de lua” com a mesma saudade sentida por ela.

Uma das passagens marcantes quanto à presença dos antepassados dá-se quando, ao iniciar uma oração na antiga morada, Albertina é acompanhada por eles:

Rezou um único tacho de oração que sabia, em favor de todos os mortos. Agradeceu a Deus por tê-los visto e pediu que não os afastasse dali, mesmo que tivessem de desaparecer de quando em quando para cumprir os seus destinos de almas do outro mundo. Surpresa, ouviu que a acompanhavam na oração, puxada agora pela avó que sabia cantar o ofício inteirinho, até em língua que ninguém entendia. Ajoelhou-se. Fechou os olhos, contrita. Quando os abriu, o vento tinha viajado para outras bandas. (EUCLIDES NETO, 1996, p.122).

O vento, acompanhado da lua, compõe esse momento de encontro com os familiares, confirmando a estreita ligação de Albertina com os elementos da natureza, como os animais, a terra e os ciclos da vida. Após a oração, “o vento tinha viajado para outras bandas” e juntamente com “a lua [que] entrava líquida pela janela” fez desaparecer os mortos.

As passagens são descritas em linguagem marcada por comparações, sinestesia e personificações, como ilustra a imagem: “Um silêncio claro, da cor da lua, desmanchando-se em luz, entrou também na sala” (EUCLIDES NETO, 1996, p.123). A partir desse momento, a protagonista retorna ao presente, iluminada pela claridade, passando a avaliar os estragos causados pelo tempo na casa abandonada, planejando uma futura reforma, como a acreditar no desejo motivador de reaver o espaço que fora dos seus e que projeta deixar à posteridade. Para Leda Martins:

A concepção ancestral africana inclui, no mesmo circuito fenomenológico, as divindades, a natureza cósmica, a fauna, a flora, os elementos físicos, os mortos, os vivos e os que ainda vão nascer, concebidos como anéis de uma complementariedade necessária, em contínuo processo de transformação e de devir. (MARTINS, 2002, p. 84).

Tal constatação explica o que apresenta a história de Albertina ao revelar essa mulher constituída a partir do conhecimento ancestral, da forte relação com a natureza

e todas as formas de vida que a compõe. E o devir da protagonista é representado nos netos trazidos pelas filhas. Se na cidade os corpos foram explorados e sacrificados, ao reencontrar a Albertina, na morada dos antepassados, as crianças renascem e (re) conhecem a identidade familiar telúrica.

A protagonista se aproveita, estrategicamente, do momento e lugar em que se encontra para reescrever o próprio “destino”. Ela cultiva a agricultura de subsistência no terreno ocupado por onças e atina “criar ali surpresas. Consegue estar onde ninguém espera. É [a] astúcia” (CERTEAU, 1994, p.101), descrita por Certeau. Na “toca da onça”, a mulher (re) educa os filhos, ensinando-lhes a proteger a terra e os que nela habitam, explorando-a com ética, nos limites das necessidades.

Enquanto o então proprietário da fazenda entra em falência causada por dívidas causadas pela seca, a vassoura-de-bruxa e por não saber cultivar a terra além da monocultura cacaueteira, a trabalhadora planta a agricultura de subsistência. Suas realizações lembra-nos Roland Barthes, quando recorre a Fourier para tratar da utopia: “a utopia se enraíza em determinado cotidiano”. Quanto mais o cotidiano do sujeito é influente (sobre seu pensamento), mais a utopia é forte (caprichada)” (BARTHES, 2003, p. 9).

A reforma agrária vira realidade – senão em toda a região cacaueteira – pelo menos na ficção. Para a família de Albertina, é possível vislumbrá-la. As memórias de Albertina em relação aos ensinamentos dos antepassados fazem lembrar quão importante é conhecer a história. Tal constatação, reporta à afirmação de Nietzsche:

Certamente precisamos da história, mas não como o passeante mimado no jardim do saber, por mais que este olhe certamente com desprezo para as nossas carências e penúrias rudes e sem graça. Isto significa: precisamos dela para a vida e para a ação, não para o abandono confortável da vida ou da ação ou mesmo para o embelezamento da vida egoísta e da ação covarde e ruim. Somente na medida em que a história serve à vida queremos servi-la. (NIETZSCHE, 2003, p. 5).

No romance é possível ler e acreditar na força da retomada da história e na força transformadora do ato de resistir. Além disso, a protagonista vivencia que a cidadania não se reconstrói sozinha. Pelo contrário, Albertina busca inicialmente a cooperação da família, para a seguir, ir conquistando os que a rodeiam, como o Sr. Manduca e Dona Mocinha, traçando uma teia de trocas simbólicas significativas. “E que nada mais é do que uma dança do desejo formando comunidade” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.55).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O desfecho da mulher franzina – que se torna caçadora de onças, metáfora das feras devoradoras na cidade e na roça –, que prosperou com a agricultura de subsistência, contrasta com o desfecho do latifundiário que cultivou a monocultura cacaueteira. É sabido que ao longo da história agrária do Brasil o cultivo das monoculturas favoreceu o

enriquecimento de poucos que detinham, e ainda detêm, grandes propriedades de terras. Ocorreu isso com a cana-de-açúcar, o café, o cacau e atualmente com a soja.

O romance apresenta, portanto, a chance de realizar a democratização do uso e usufruto da terra a partir da agricultura familiar e de subsistência, capazes de assentar os agricultores na zona rural, devolvendo-lhes a chance de reaver a identidade, fortalecendo-a e reequilibrando os ciclos da natureza e sua relação com o ser humano. Não perdendo de vista, que tais conquistas para se realizar exigem esforço coletivo e a percepção que o corpo e os traços culturais são instrumentos essenciais nos atos de resistência, bem como o conhecimento da ancestralidade. Esses elementos são decisivos no desfecho do romance em questão, na vida da protagonista e familiares e para o retorno e a fixação dos agricultores na zona rural.

## REFERÊNCIAS

CERTEAU, Michel de. Culturas populares. Fazer com: usos e táticas. In: \_\_\_\_\_. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. 3. ed. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994, p. 75-90, p. 91-106.

BARTHES, Roland. **Como viver junto**: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: \_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 5. ed. Tradução: Sérgio Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993. (Obras escolhidas, v.1).

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A sobrevivência dos vaga-lumes**. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex e revisão de Consuelo Salomé. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

EUCLIDES NETO. **A enxada e a mulher que venceu o próprio destino**. 2. ed. rev. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Littera Criações Ltda., 2014.

EUCLIDES NETO. **A enxada e a mulher que venceu o próprio destino**. São Paulo: Littera, 1996.

MARTINS, Leda. Performances do tempo espiralar. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (Orgs.). **Performance, exílio, fronteiras**: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Ed. UFMG. 2002. p. 69-91.

NIETZSCHE, Friedrich. **Segunda consideração intempestiva**: Da utilidade e desvantagem da história para a vida. Tradução: Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003. (Conexões; 20)

ROCHA, Lurdes B. **A região cacauera da Bahia – dos coronéis à vassoura-de-bruxa**: saga, percepção, representação. Ilhéus: Editus, 2008.

SODRÉ, Muniz. Indeterminação e narrativa. In: \_\_\_\_\_. **Pensar nagô**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017. p. 221-230.

## O MITO DE ORIGEM DO *KENE*: CONSIDERAÇÕES SOBRE LINGUAGEM E ARTE

Data de aceite: 02/05/2022

Data de submissão: 27/03/2022

**Heidi Soraia Berg**

Universidade Federal do Acre

Rio Branco

<http://lattes.cnpq.br/6139520791676701>

**RESUMO:** Esse artigo<sup>1</sup> é fruto de estudo elaborado durante processo de qualificação no doutoramento, em que se faz uma análise comparativa entre dois mitos de origem de grafismos indígenas. Para essa publicação será apresentado inicialmente o mito de origem do *kene* da etnia *Huni Kuin*, falantes de pano, habitantes da Amazônia acreana e peruana. Dialogando com autores como Mircea Eliade (2008), Machado Filho (2004) e Murad (2005) busca-se estabelecer uma atualização acerca do gênero discursivo mito. Ela irá trazer à tona, para a área da linguagem, questões relativas aos conceitos de símbolo e signo. Objetiva-se abordar a produção artística em contextos nativos, que “não funciona a partir da separação entre a vida cotidiana e a arte” equivalendo “a pensar a noção de pessoa e de corpo” (LAGROU, 2007, p. 41-50). Nesse trajeto, as noções de identidade e alteridade darão a ênfase na apresentação dos *kene*, os grafismos indígenas ou ‘desenhos’. Da narrativa mítica serão destacadas e analisadas imagens-símbolo da *sucuri*, da *lua* e do *rio*,

que a compõem. Especial ênfase será dada ao *cantar* que acompanha o processo de ensino-aprendizagem das artes decoradas com *kene*.

**PALAVRAS-CHAVE:** Mito – imagem-símbolo – alteridade - *kene* - canto.

### THE *KENE'S* ORIGIN MYTH: CONSIDERATIONS ABOUT LANGUAGE AND ART

**ABSTRACT:** This article is the result of a study carried out during the doctoral qualification process, in which a comparative analysis is made between two myths of origin of indigenous graphismus. For this publication, the myth of origin of the *kene* of the *Huni Kuin* ethnic group, *pano* speakers, inhabitants of the Acre and Peruvian Amazon will be presented initially. By dialoguing with authors such as Mircea Eliade (2008), Machado Filho (2004) and Murad (2005) we seek to establish an update on the discursive genre myth. It will bring to the surface, for the area of language, questions related to the concepts of symbol and sign. The objective is to approach artistic production in native contexts, which “does not work from the separation between everyday life and art” equivalent to “thinking the notion of person and body” (LAGROU, 2007, p. 41-50). In this path, the notions of identity and otherness will emphasize the presentation of *kene*, indigenous graphismus or ‘drawings’. From the mythical narrative the symbol-images of the *sucuri*, the *moon* and the *river*, that compose it will be highlighted and analyzed. Special emphasis will

<sup>1</sup> Esse artigo foi originalmente apresentado e publicado nos Anais do IX Simpósio Linguagens e Identidades da/na Amazônia Sul-Ocidental: Línguas e Literaturas Indígenas, Rio Branco: Nepan Editora, 2015.

be given to the *singing/chanting* that accompanies the teaching-learning process of the arts decorated with *kene*.

**KEYWORDS:** Myth – symbol-image – otherness – *kene* - chant.

Tudo o que move é sagrado  
E remove as montanhas  
Com todo o cuidado  
Meu amor  
(...)  
Sim, todo amor é sagrado  
E o fruto do trabalho  
É mais que sagrado  
Meu amor  
A massa que faz o pão  
Vale a luz do seu suor  
Lembra que o sono é sagrado  
E alimenta de horizontes  
O tempo acordado de viver  
(...)  
Amor de Índio  
Beto Guedes

## 1 | MITO E LINGUAGEM

Iniciamos com uma pergunta: o que é mito?

Não é incomum encontrarmos o emprego do termo mito referindo-se a “fantasia”, “invenção”, “ficção”, “mentira” ou outra qualquer palavra-imagem despojada de valor. O mito (*mythós*, do grego) foi contraposto ao *logos*<sup>2</sup>, pela filosofia grega, e posteriormente à história, definindo tudo o que não podia de fato existir. Somos informados que certas tendências da etnologia aplicam ao mito “o mesmo tratamento que a linguística aplica à palavra (estruturalismo), ao reduzir seu valor simbólico e denotações religiosas e sociais ao seu estrito contexto semântico.” (MACHADO FILHO, 2004, p. 57). Nosso intuito, ao conceder um *tratamento pós-estruturalista* à palavra falada ou escrita, na terminologia linguística designada por signo, é conectar com as tendências etnológicas que enfatizam uma outra possibilidade de sentido relacionada ao mito.

Para o historiador das religiões, Mircea Eliade, mito “é uma realidade cultural

---

2 Procurando por uma tradução do termo grego para o português, encontrei na Wikipédia: *Logos* “significava inicialmente a palavra escrita ou falada – O Verbo”. Passou a ser usado como um “conceito filosófico traduzido como **razão**, tanto como a capacidade de racionalização individual ou como um princípio cósmico da Ordem e da Beleza”. “Logos sintetiza vários significados que, em português, estão separados, mas unidos em grego”. “Logos reúne numa só palavra quatro sentidos principais: (1) linguagem; (2) pensamento ou razão; (3) norma ou regra; (4) ser ou realidade íntima de alguma coisa.” Para conferir, disponível pelo link: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Logos> Acesso em: 27 mar. 2022.

extremamente complexa”, que pode ser abordada através de perspectivas múltiplas e complementares. Em Eliade (2008, p. 85) encontramos maior detalhamento:

O mito conta uma história sagrada, quer dizer, um acontecimento primordial que teve lugar no começo do Tempo. Mas contar uma história sagrada equivale a revelar um mistério, pois as personagens do mito não são seres humanos: são deuses ou Heróis civilizadores. Por esta razão suas *gesta* constituem mistérios.

O ser humano conhece esses gestos porque lhe foram revelados. O mito é pois “a narração daquilo que os deuses ou os Seres divinos fizeram no começo do Tempo”, sendo que dizê-lo/ revelá-lo funda a verdade absoluta. O mito é sempre a narração de uma “criação”, uma nova “situação” cósmica ou um acontecimento primordial: conta-se como qualquer coisa foi efetuada, começou a *ser*, fala das *realidades* sagradas, pois o *sagrado* é o *real* por excelência, participa do *Ser*. Graças à ação divina, tem-se o mundo e todas as coisas que nele existem.

De acordo com Murad (2005) “uma vez descrevendo a criação de algo, o mito situa e demarca a origem de uma cultura. Cada sociedade, assim, tem nele um modo de assumir uma identidade e um modo de estar no mundo”, legitimando a existência de um povo por algo como uma missão. O mito, nessa perspectiva, funcionaria “como um suposto social; dá-se pela necessidade que um povo, uma cultura e mesmo uma nação, tem para assumir uma consciência cultural integrada.” Esse processo ocorre não apenas socialmente, mas “à própria formação do indivíduo”, impondo uma “ética nas relações entre homem e divindade e, conseqüentemente, entre homem e homem. (...) O mito insere o indivíduo num dado tempo e espaço.” Por isso que Machado Filho (Op. Cit., p. 59-60) nos informa que:

As visões de mundo, que variam de uma civilização para outra e correspondem a “realidades”, não são percebidas da mesma forma em todas as culturas, como por exemplo as vivências do tempo e do espaço. (...) Poderemos entender assim que não existe uma única lógica, que nossos pressupostos não são universais e que o modo como cada cultura apreende a sua realidade somente pode ser entendido através de referências significativas da cultura em questão. Encontramos os mitos ou a mitologia de cada povo por trás dessas referências ou constituindo-se nos próprios elementos significativos, de forma que através do entendimento desses podemos nos aproximar da percepção de sua “realidade”.

Um outro aspecto interessante, no que diz respeito aos mitos, identificado por Murad (2005) é que embora pareçam ter estruturas fechadas, eles não se constituem como “narrativas cerradas, onde seus elementos ficam fixos. Seus significados são móveis e uma narrativa mitológica não é a mesma, a cada momento em que é acionada. Ou seja: nenhum mito é inteiramente fixo, sequer finalizado.” Tem, portanto, um caráter dinâmico. E possui certa *abertura semântica*<sup>3</sup>. Assim, “essa variabilidade de sentidos”, os significados “carecendo de uma atualização constante” e sua narrativa não sendo completa, precisa

---

3 Grifo nosso.

“finalizar-se, completar-se, assumir uma integridade, ainda que momentânea.”

Esse aspecto apontado pelo dramaturgo parece ser bastante adequado à compreensão desse gênero discursivo por expor realmente uma contradição por ele delineada, que é: como se explicariam as transformações nas sociedades e nos indivíduos (e nos seus pensamentos míticos) se os sentidos fossem sempre os mesmos, homogêneos, fixos? Se é a ocorrência de elementos aparentemente perenes e inalteráveis que fundamentam uma sociedade, “a própria referência à divindade tornaria o discurso axiomático e estável”, de que modo explicar a mobilidade?<sup>4</sup> Os trechos selecionados da letra da canção que serve de epígrafe desse artigo fazem menção a essa característica, ao dizer que “tudo o que move é sagrado e remove as montanhas com todo o cuidado meu amor”.

Para Murad (Op. Cit.), as respostas encontram-se no foco, ou seja, *na produção da experiência mítica*<sup>5</sup> e não em seu produto. “As narrativas mudam, suas aplicações também”. As narrativas míticas fundamentam o mundo, mas “isso não significa que conferem ao homem um mundo por si só finalizado”, acabado. Esse mundo precisa ser organizado, transformado, revelando um “caráter instrumental do mito”, permitindo ao ser humano “atualizar esse mesmo mundo.” Para ele, “a experiência mítica possibilita um ambiente simbólico onde uma atuação humana torna-se viável”, já que “uma compreensão acerca da origem das coisas, torna possível o domínio e o manejo delas”.

É nesse sentido que Eliade (2008, p. 87-89) pondera que “a função mais importante do mito é, pois, “fixar” os modelos exemplares de todos os ritos e de todas as atividades humanas significativas: alimentação, sexualidade, trabalho, educação, arte ou a sabedoria etc.”, tornando-se esse instrumento necessário para a compreensão do mundo e da existência. Assim, o rito é o modo de pôr em ação o mito na vida do homem. As cerimônias, danças, orações, sacrifícios, seriam algumas dessas possibilidades de atualização do mito. O homem/A mulher imita os gestos exemplares dos deuses, comportando-se como ser humano plenamente responsável, resultando daí que ele/ela mantém-se no sagrado, na realidade, santificando, assim, o mundo. O ser humano religioso assume uma humanidade que tem um modelo trans-humano, transcendente. Ele só se reconhece *verdadeiramente homem/mulher* quando imita os deuses, os Heróis civilizadores ou os Antepassados míticos.

Outro estudioso de mitos e religião comparada, Joseph Campbell, também ocupou-se em apresentar os mitos como “pistas para as potencialidades espirituais da vida humana”, sendo os mesmos “a experiência do significado” que tratam da “transformação da consciência. Eles servem para nos levar até um nível espiritual de consciência”. Numa entrevista concedida um pouco antes de sua morte, ele fala do transcendente expresso por metáforas, porém referindo-se à mitologia. O mito sendo “essa manifestação em imagens

4 Curiosamente, *mobilidade* ou a facilidade de alternar entre uma área de atenção para outra é a característica mais importante da *libido* (do latim, anseio ou desejo), um conceito psicológico, psicanalítico.

5 Grifo nosso.

simbólicas, metafóricas das nossas energias internas, mobilizadas pelos órgãos do corpo em conflito entre si.” (CAMPBELL & MOYERS, 1990 (1)). Tem-se nessa teorização a referência ao corpo (e seus órgãos) como participante na aventura de ser um humano, uma pessoa, um sujeito, um indivíduo. Interessantemente é o corpo que se tornar um suporte para os grafismos, aplicados a ele. É também ‘corpo pensante’ uma expressão usada para explicar a transmissão de conhecimentos para grupos amazônicos. Ao abordar a arte gráfica dos grupos falantes de língua pano, na próxima seção, mais informações sobre esse tópico serão acrescentadas.

Ainda sobre a “experiência do significado”, na Linguística, na teoria de Saussure, o *signo* é composto por um *significante*, que seria uma imagem acústica, correspondente à lembrança de uma sequência de sons, e um *significado*, que seria um conceito, um dado do conhecimento humano sobre o mundo. Ao *significado* estaria vinculado “um conjunto complexo de informações acumuladas ao longo da história das comunidades humanas”. Ambos, *significante* e *significado* são “igualmente psíquicos”<sup>6</sup>. Em outras palavras, ao utilizarmos uma determinada palavra de uma língua fazemos “ecoar por meio dela todo um processo histórico de formação de conceitos sobre a vida e sobre o mundo”. O *significado* vai, portanto, além do conceito, podendo-se associar valores simbólicos e ideológicos ao *signo* (INFANTE, 2005, p. 12).

Curiosamente, encontra-se numa teoria que estuda a psique humana, a psicanálise lacaniana, os termos *significante*, *significado/sentido* e *signo* sendo empregados. Também letra. Essa teoria desconstrói a teoria saussureana acerca desses termos que recebem uma reformulação. As operações que compõem essa desconstrução nos facilitam a observação da interconexão entre psique humana e linguagem, precisamente por trabalhar com a noção de sujeito. Dito de outro modo, linguagem e psique dizem respeito ao ser humano, constituindo-o.

Ora, o ser humano, em sua jornada de autoconhecimento, ao ouvir/ler os mitos entraria em contato com “informações vindas de épocas antigas que têm a ver com os temas que sempre ajudaram a vida do homem, ajudaram a construir civilizações e formar religiões ao longo de milênios, têm a ver com problemas profundos, mistérios e umbrais internos de passagens”. (CAMPBELL & MOYERS, 1990 (1) (2)). Portanto, evidenciam-se dois aspectos: um aspecto externo, social, civilizacional e religioso concomitante com um aspecto interno, subjetivo, misterioso, profundo, de entradas, portais, passagens, travessias.

Ao aspecto interno pode-se relacionar o já citado estudo de Machado Filho (2004, p. 58/67), que se orienta pelas descobertas de C. G. Jung, outro grande pesquisador da psique humana. Ele menciona, por essa razão, a percepção de Jung quanto à presença dos mitos na psique do homem moderno, embora inconscientes. Nessa teoria psicanalítica, o mito mediará a relação entre o consciente e o inconsciente, propondo um redimensionamento

<sup>6</sup> Ênfases na terminologia teórica realizadas pela autora.

para a experiência de viver. Um discípulo de Jung, James Hillman (1999), chega a afirmar muito poeticamente, que “o mito é ainda o lugar que nos permite “pensar com o coração e raciocinar com a alma”, e assim encontrar o fio que une os pedaços esparsos da nossa existência.”

No foco linguístico, destacam-se alguns signos presentes no mito de origem do *kene*, deixando à mostra o significado associado a alguns valores simbólicos. Por isso, uma breve abordagem do *símbolo* ou *simbólico* se faz necessária. Vincula-se a compreensão da criação do *símbolo* como contribuindo para o entendimento da natureza humana. Atente-se, inicialmente, para a etimologia de *símbolo*, do grego “*sýmbolon*”, do verbo “*symbálllein*”, “lançar com”, arremessar ao mesmo tempo, “com-jogar”. De início, *símbolo* era um sinal de reconhecimento: um objeto dividido em duas partes, cujo ajuste e confronto permitiam aos portadores de cada uma das partes se reconhecerem.

O *símbolo* é, pois, a expressão de um conceito de *equivalência*. Assim, para se “atingir o mito”, que se expressa por símbolos, é preciso fazer uma *equivalência*, uma “conjugação”, uma “re-união”. Em estudos antropológicos, como o de Müller (1993, p. 26-27), encontramos a noção de *equivalência* atuante na apresentação da sociedade indígena Asuriní, por exemplo, quando aponta-a “na relação entre os sexos, princípio organizador das relações sociais”. A *equivalência* é entendida no sentido de que “cada um deles é um inteiro, não uma metade.” No ritual, a *equivalência* corresponderia à noção de *par* (simultaneidade, isso e aquilo), enquanto que na arte gráfica estaria vinculada à noção de *representação* (igualdade na diferença, o dois no um). Na cosmologia a *equivalência* pertenceria tanto à simultaneidade como à igualdade na diferença.

No que concerne à Linguística há, então, por um lado, o significado do signo permeando com “valores simbólicos e ideológicos” o conceito que representa, e, por outro, que “o símbolo representa sempre mais do que seu significado evidente e imediato”<sup>7</sup>. O próprio Saussure (1995, p. 82) faz referência ao símbolo dizendo que “utilizou-se a palavra *símbolo* para designar o signo linguístico ou, mais exatamente, o que chamamos de significante.” Não é de estranhar o estruturalismo saussureano vincule o símbolo ao significante, ou seja, à imagem acústica (sequência sonora) e não ao significado, conceito? E, ele diz mais: “O símbolo tem como característica não ser jamais completamente arbitrário; ele não está vazio, existe um rudimento de vínculo natural entre o significante e o significado.”

Eliade (2008, p. 108-109/87-88), já citado aqui, também se refere aos símbolos para a ciência das religiões. De acordo com ele, graças aos símbolos o “mundo se torna “transparente”, suscetível de “revelar” a transcendência”, pois “um símbolo dirige-se ao ser humano integral, e não apenas à sua inteligência.” Ele também assevera que o simbolismo dos precedentes míticos encontra-se igualmente em outras culturas primitivas, citando o

7 Retirado do texto: “Mito, Rito e Religião”, disponível em: <https://mundodosfilosofos.com.br/mito-rito-e-religiao/> Acesso em: 27 mar. 2022.

exemplo dos Karuk da Califórnia, para os quais “tudo o que o Karuk fazia, só o realizava porque os ikxareyavs<sup>8</sup>, acreditava-se, tinham dado o exemplo disso nos tempos míticos. Esses ikxareyavs eram as pessoas que habitavam a América antes da chegada dos índios.” Ainda em Cassirer encontra-se a “filosofia das formas simbólicas”, em que se identifica o simbólico como a marca distintiva do homem face ao animal e situa-o como “a mola propulsora comum do mito, da religião, da arte e da ciência, que são também “linguagens” (PÊCHEUX, 1995, p. 12).

A psicanálise lacaniana irá nomear como o real, o imaginário e o simbólico os três registros psíquicos. Em relação ao registro do *simbólico* irá pontuar que “é o lugar fundamental da linguagem. (...) Isso significa dizer que a maneira que o inconsciente se manifesta se dá através da linguagem.”<sup>9</sup> Esse inconsciente é pessoal. Jung teoriza sobre outro inconsciente, além do pessoal, o “inconsciente coletivo”, que seria uma herança psicológica comum a toda humanidade composta de arquétipos (estruturas psíquicas) ou imagens primordiais<sup>10</sup>. Para ele, o inconsciente coletivo não pode se manifestar de forma conceitual, verbal, fazendo-o através de *símbolos*. Assim, depois dessa explanação de associações que gravitam em torno de mito, símbolo e signo, aventadas por autores de diferentes áreas, chega-se à segunda pergunta que move esse estudo: o que é *kene*?

## 2 | KENE E SER HUMANO

As informações que foram reunidas sobre os *kene* serão apresentadas a partir de agora, começando com a citação de trecho de artigo de Menezes de Souza (2001, p. 181): eles são um

conjunto de traçados geométricos altamente codificados, que podem ser poli- ou monocromáticos. As formas geométricas são vistas como sendo reproduções *metonímicas* da pele da anaconda mítica (que muda ciclicamente de pele e sobrevive a transformações periódicas constantes).

O *kene* seria o indício da *presença* da anaconda mítica<sup>11</sup>, o que assinala o início do caminho para a potencialidade ou *processo* da transformação e da sobrevivência. A jibóia também traz o conhecimento, sabedoria e a cultura. A jibóia é a manifestação do poder inapreensível do *radicalmente outro*<sup>12</sup>, somente podendo ser vista parcial(metonímica)

8 Os Karuk modernos propõem traduzir essa palavra por “príncipes”, “chefes”, “anjos”.

9 Disponível em: <https://siteantigo.portaleducacao.com.br/conteudo/artigos/psicologia/os-registros-psiquicos-simbolico-imaginario-e-real/40795> Acesso em: 27 mar. 2022.

10 Os arquétipos ou imagens primordiais estão relacionados com os “motivos mitológicos principais comuns a povos e raças diferentes, nas mais diversas épocas” (MACHADO FILHO, 2004, p. 59). Aos arquétipos corresponderiam várias situações como as relações com os pais, o casamento, o nascimento dos filhos, o confronto com a morte etc, possuindo um caráter ordenador e vinculador, orientando a energia psíquica (que são forças naturais) para as formas espirituais.

11 Para os shipibo-konibo, a fonte original dos desenhos é aquática, pois todos os desenhos surgem das manchas na pele da anaconda primordial. A anaconda primordial é o espírito “mãe” das águas e da ayahuasca e a origem cósmica dos desenhos *kene* (BELAUNDE, 2009, p. 28/38).

12 Encontramos em Eliade (2008, p. 15-16) referência ao pesquisador Rudolf Otto que designou as *experiências religiosas* como *numinosas* (do latim *numen*, “deus”) porque elas são provocadas pela revelação de um aspecto do poder divino. O numinoso singulariza-se como qualquer coisa de *ganz andere*, radical e totalmente diferente: não se asseme-

mente através de visões parciais de sua pele.



Grafismos Kene do Povo Marubo. Ilustrações retiradas do Trabalho de Conclusão de Curso de Raimunda Enes de Oliveira, 2013.

Outra obra que aborda os desenhos dos grupos Pano, da região fronteiriça peruana, é de Belaunde (2009). Ela introduz seu estudo afirmando que *kene* é uma palavra shipibo-konibo que significa ‘desenho’. A palavra é utilizada para designar os padrões geométricos feitos à mão sobre uma variedade de superfícies. Sem sombra de dúvida, tão importantes quanto os desenhos feitos à mão e visíveis nos corpos e objetos são os desenhos que somente se obtém nas visões graças à ingestão ritualizada de plantas de poder chamadas *rao*. Fazer *kene* é uma arte feminina, embora as visões dos desenhos são acessíveis a homens e mulheres e constituem um aspecto essencial das terapias xamânicas (BELAUNDE, 2009, p. 15).

Segundo a antropóloga os desenhos feitos pelas mulheres shipibo-konibo são “uma materialização da energia ou força positiva, chamada *koshi*, das plantas *rao*” (Op. Cit., p. 18). O *kene* tem um efeito performativo sobre o mundo. O *kene* transforma o mundo: ao cobrir as pessoas e os objetos de caminhos, o *kene* as embeleza. Segundo os critérios shipibo-konibo, a cura, limpa e fortalece. Uma pessoa que tem a pele coberta de desenhos se considera bela e elegante e cheia de saúde e boa disposição para trabalhar e relacionar-se produtivamente com os demais (Op. Cit., p. 32).

Os *kene* são caracterizados por um efeito *studium-punctum*, cujo estilo é chamado de “*horror vacui*, onde toda a superfície – tear, corpo, entre outras – deve ser coberta com desenhos e nenhuma linha pode ficar aberta.” (LAGROU, 2002, p. 37) A função do desenho passa a ser a união ou a reunião de

elementos opostos mas ao mesmo tempo essencialmente iguais do ponto de vista da forma, substância e qualidade (...) Desenho é aquilo que separa o dentro e o fora do ‘corpo’ (ou mundo), assim como aquilo que constitui o meio de comunicação entre ambos os lados. (LAGROU, 2002, p. 38).

---

Iha a nada de humano ou cósmico; em relação ao *ganz andere*, o homem tem o sentimento de sua profunda nulidade, o sentimento de “não ser mais do que uma criatura”, ou seja – segundo os termos com que Abraão se dirigiu ao Senhor -, de não ser “senão cinza e pó” (Gênesis, 18:27).

Não se percebe aqui, nessa função do *kene*, descrita pela antropóloga, com facilidade, a presença da *equivalência* citada em relação ao conceito de símbolo? Os grafismos *kene* apontam para uma “agência essencialmente relacional, onde os traços ligam mundos diferentes, mas inter-relacionados”. Ao mesmo tempo, se os *kene* compõem as “visões” que surgem durante a prática xamânica, não haveria algo de “imagem” neles? “Imagens” que se sucedem ao recompor-se os “pedaços coloridos de formas e combinações”, tal qual nosso olho percebe quando giramos um caleidoscópio<sup>13</sup>.

Conforme referido anteriormente, é conferido ao significante a produção de ‘imagens acústicas’. Em Lagrou (2002, p. 46) encontra-se a designação do “desenho ser a língua dos espíritos”, desses padrões de desenhos serem chamados de “a língua dos *yuxin*”. Os nomes dos motivos referem-se a seres e partes dos seus corpos, assim como a relações e caminhos. É reforçado, dessa perspectiva, o aspecto de signo dos *kene*, um signo produzido por ‘imagens-símbolo’, em que o *cantar* ‘joga junto’. Em relação à prática xamânica, convém dizer que comumente também é acompanhada de cantos, tanto em língua indígena quanto em língua portuguesa, em que se chama a força, se a mantém e se a diminui.

É importante deixar dito que uma das técnicas para o grupo *Huni Kuin*, através da qual os padrões foram ensinados às mulheres, foi a tecelagem. Na iniciação feminina da tecelagem existem cantos dirigidos aos *yuxibu*, donos dos desenhos, para pedir sua obtenção. É nesse contexto que chama a atenção o canto que está contido e traduzido no mito a ser analisado a seguir. A tradução dos cantos dos desenhos visa revelar a cartografia cósmica presente na descrição estilística *Huni Kuin*. O desenho é, como já ressaltado, sobre ‘o estar relacionado’. Ele alude a

relações, ligando mundos diferentes, e aponta para a interdependência de diferentes tipos de pessoas. Nessa sua qualidade de “veículo apontando para o estar relacionado” reside sua capacidade de agir sobre o mundo: sobre os corpos onde o desenho adere como uma segunda pele e sobre as mentes dos que viajam a mundos imaginários em sonhos e visões, onde a visualização do desenho funciona como mapa, permitindo aos *bedu yuxin*, alma do olho, de homens e mulheres de encontrar a morada dos *yuxibu*, donos dos desenhos. (LAGROU, 2007, p. 66).

Uma breve explanação sobre a produção artística em contextos nativos se faz necessária ainda nessa fundamentação teórica, primeiramente, por ela “não funcionar a partir da separação entre vida cotidiana e a arte” equivalendo “a pensar a noção de pessoa e de corpo”. (LAGROU, 2007, p. 41-50). Nesse sentido, somos informados pela autora, que

---

13 É interessante mencionar que a imagem do caleidoscópio é usada em artigo de Cavalcanti e César (2007, p. 61) para ilustrar uma conceituação de língua que descola “as concepções de língua das concepções de nação e território estabilizadas politicamente e de níveis hierárquicos”. Ao colocar-se o caleidoscópio na mira do olho e a mão o movimentar, girando, “formam-se desenhos complexos a partir de movimentos, de combinações”, tal qual uma língua, em que “a rede de interseções que constituem simultaneamente qualquer ato de linguagem, é atravessada (...) por um conjunto de variáveis, interseções, conflitos, contradições, socialmente constituídos ao longo da trajetória de qualquer falante.”

realizou seus estudos junto às comunidades *Huni Kuin* que: as pessoas que compartilham os mesmos princípios sociais são ‘corpos pensantes’ cuidadosamente produzidos de “forma apropriadamente kaxinawa” que depende de uma “lógica específica que rege a atenção dada ao poder das imagens e da forma”. Os Kaxinawa “ênfatizam a interdependência de processos corporais e mentais de crescimento”. O que de fato importa é o “modo como as pessoas incorporam o conhecimento”. (LAGROU, Op. Cit., p. 24-27).

No pensamento *Huni Kuin* o argumento “do desenho em si e do tecer com desenho mais especificamente parecem se constituir em metáfora-chave para pensar o tema de como se produz identidade a partir da alteridade.” A pesquisadora explicita uma regra amazônica para os povos de língua pano em que o ‘eu é constituído pelo outro’. “O outro é sempre de alguma maneira reconhecido como parte do eu num sentido temporal assim como constitutivo.” Nessa modalidade relacional, “todos os sujeitos estão a caminho de se tornarem outros”, sendo possível o aumento significativo da subjetividade do eu “pelo contato íntimo e a eventual incorporação do outro (seja esse um inimigo, espírito, animal ou planta)” (LAGROU, 2007, p. 61-69).

Segue-se a lógica do acúmulo, da “pessoa composta” amazônica, “composite being”, conforme McCallum apud. Lagrou (Op. Cit., p. 26). Em outro trabalho antropológico desenvolvido por Cesarino (2011, p. 33/45), com o grupo pano Marubo (AM) - a pessoa Marubo é nomeada de “múltipla, fractal”. Estas são, portanto, culturas indígenas que prosperaram na ambivalência<sup>14</sup> e nas quais a “ideia de incorporação da alteridade”, com sua presença dentro do que forma “o mais interior dos interiores de sociedades e pessoas”, é aceita. Esse processo é realizado sem a divisão interna entre natureza e cultura, tão conhecida no pensamento ocidental. Desse ângulo, vemos que na sociedade *Huni Kuin*, “a arte é, como memória e conhecimento, incorporada” (LAGROU, Op. Cit., p. 52).

O aprofundamento sobre a questão da imagem/imaginário será feito em uma continuação deste artigo, em que será abordado outro mito de origem do desenho, do grupo Asuriní. O que foi garimpado em relação ao signo e ao símbolo é meramente introdutório, e frisa-se como significativa a constatação de que na tentativa de abordagem do ser humano e suas relações sociais, associada às linguagens e artes, esses conceitos emergem como esfinges a nos solicitarem senhas de acesso.

### 3 | O MITO DE ORIGEM DO KENE<sup>15</sup>

Contado por Teresa, mãe do líder de Cana Recreio e mulher mais velha da aldeia, e seu genro Arlindo que ajudou na tradução.

14 As sociedades construídas igualmente possuem visões de mundo que enfatizam a ambiguidade, como também a existência de deuses falíveis na mitologia. Inúmeros estudos antropológicos detalham as implicações morais e psicológicas dessas culturas. (LAGROU, 2007, p. 61).

15 Retirado do livro: Xamanismo no Brasil: novas perspectivas. E. Jean Matteson Langdon (organizadora). Editora da UFSC, Florianópolis, 1996. Artigo de Elsje Maria Lagrou. Xamanismo e Representação entre os Kaxinawá. Páginas 199 a 203.

*Yube dunuan ainbu*, a sucuri lua, ensinou a *Muka bakanku*, uma mulher velha, os desenhos de jenipapo, os desenhos da rede, da cestaria e da cerâmica. *Muka* ia toda madrugada para a mata e se sentava perto de sua cunhada, a cobra. Esta estava tecendo e cantava *he ika* para *Muka*:

“Vai aprender logo, não pisca com os olhos, a mão ligeira faz assim também, coloca todo tempo o fio, quero olho de desenhar bem, quero olho de filho do pássaro japini, quero aprender desenho, quero olho do pássaro japim, filha de *dua*, não olha todo canto, a mão de onça faz, a mão duas vezes, duas vezes faz.”(Teresa)

Assim a velha *Muka* voltava toda madrugada para aprender as artes da sucuri até que um dia a cobra falou: “Cunhada, agora você já aprendeu tudo, eu vou me embora”, e ela voltou para o rio.

*Muka* só tinha um filho, *Napu Ainbu*. E quando sentia que ia morrer, ela só tinha a ele para ensinar o que sabia. Ensinou para ele como desenhar, tecer e cantar; e quando morreu e o filho ficou sozinho, ele foi viajar para procurar seus parentes de outra aldeia.

Quando chegou à aldeia, seus parentes, que não o conheciam, pensavam que *Napu* era mulher, porque *Napu* estava pintado como mulher, vestido como mulher e agia como mulher. “Vem cá cunhada”, falou para suas primas, “vamos desenhar”. “Você sabe?”, perguntavam, “sei”, disse. E *Napu* ensinava às mulheres o que tinha aprendido com a mãe.

Todos os *huni kuin* da aldeia ficaram entusiasmados com *Napu* e muitos queriam casar com ele. Certo dia uma das suas primas foi tomar banho com *Napu* e voltou surpreendida. Ela avisou os homens, falando: “não é mulher, é homem, eu vi”.

Mas um dos homens estava tão apaixonado por *Napu* que não quis escutar. *Napu* falou, “não faz isso comigo”, mas o homem insistia e finalmente convenceu *Napu* de ir com ele para a mata, onde o namorou (*puikini*, na bunda, *txutaniki*, fazer sexo) e assim engravidou *Napu*. A criança cresceu e quando era para nascer, sua cabeça não conseguia sair. *Napu* morreu e os *huni kuin* ficaram com raiva do homem que matou *Napu* que sabia tão bem desenho.

## 4 | A ANÁLISE DE IMAGENS-SÍMBOLO DA NARRATIVA MÍTICA

No mito Kaxinawa há, logo no início, a apresentação de duas personagens femininas: a sucuri lua - *Yube dunuan ainbu* - e a mulher velha – *Muka bakanku*. A cobra sendo a cunhada de *Muka*. Esse ‘laço familiar’ é interessante apontar, pois fica subentendida uma relação entre irmã e irmão (ausente). Além disso, há uma interação entre a idosa-irmã, com uma representante do reino animal, uma cobra. Não uma cobra qualquer, é uma sucuri e dentre as sucuris, é a sucuri lua. Portanto, à personagem mítica, com a qual *Muka bakanku* aprende nas madrugadas na mata os desenhos do jenipapo, da rede, da cestaria e da cerâmica, associam-se dois símbolos-imagem: a cobra e a lua. Faremos logo adiante as associações a essas palavras ressaltando seus valores simbólicos com o intuito de

compreender melhor a “abertura semântica” que o mito nos oferece.

Depois dessa apresentação das personagens e da configuração da situação de ensino-aprendizagem, interessantemente, a narrativa traz um *canto*. É a cobra-cunhada que *canta*. Geralmente, nos mitos e contos de fada, as divindades e outros espíritos poderosos aparecem em formas que disfarçam sua natureza divina para testar o coração dos homens. Um dos modos de disfarce escolhidos é um animal que sabe falar. De modo poético, a história *Huni Kuin* põe em cena um outro jeito de falar, o *cantar*.

A sucuri lua, enquanto tece, canta um tipo específico de canção, nomeado de *he ika*, ensinando para *Muka bakanku* os desenhos (e segue a tradução de Arlindo desse canto reproduzido pela narradora Teresa). Se fossemos pensar em *he ika* no presente, poderíamos comparar a uma toada? Ou um *blues*? Ou um samba? Que espécie de *cantar* seria esse? Uma canção pressupõe letra e música. Assim, esse *cantar* merece nossa atenção, primeiramente, pelo motivo da personagem animal feminina divina “falar com música”, e posteriormente, por esse *he ika* ter uma letra (traduzida da língua indígena para a língua portuguesa).

Para explorar esses aspectos o livro da psicanalista e poetisa Clarissa Pinkola Estés (1994) trouxe apoio significativo, por abordar mitos e contos de fadas de distintas culturas. A autora identifica o arquétipo da Mulher Selvagem, presente nessas histórias, e posiciona-o para “as *cantadoras* como sendo a natureza sábia ou conhecedora”. Do ponto de vista da “psicologia arquetípica e pela tradição das contadoras de histórias, a Mulher Selvagem seria a alma feminina, a origem do feminino, a base do mundo visível e do oculto”. Essa Mulher Selvagem “vive no lugar onde é criada a linguagem. Ela vive da poesia, da percussão e do canto” (ESTÉS, 1994, p. 22-28).

Nesse compreender o uso do *cantar* vinculado ao aspecto de “origem” do mito, a narração da “primeira vez” desse ensino-aprendizagem artístico, pode-se associar estes elementos que nos “contam-cantam” a relação de “origem”, de procedência dos *kene*. Quando a sucuri lua *canta* ela procede a essa dupla ação. A sucuri lua assume sua natureza sábia. O símbolo-imagem da cobra ou da serpente como símbolo primordial encerra uma complexidade de arquétipos. No entanto, a menção da curiosa capacidade das serpentes mudarem de pele foi tornando-as “símbolo da vida que descarta o passado e continua a viver”, isto é, símbolo da regeneração, da transformação, do renascimento; de deixar para trás “ilusões e limitações para fazer uso da vitalidade e dos desejos”. Reforça-se aqui o que já foi apontado acerca dessa capacidade da anaconda por Menezes de Souza (2001, p. 181), e que está relacionado aos grafismos-desenhos *kene*. As “artes da cobra” estariam impregnadas dessa capacidade.

Para as cobras, serpentes, portanto, destacamos o simbolismo dessa “força inconsciente da natureza que não é boa nem má, seu estado indiferenciado correspondendo à base do instinto e da impulsividade natural”<sup>16</sup>. Sua imagem simbólica, em diversas

16 Disponível em: <https://www.dicionariodesimbolos.com.br/serpente/> Acesso em: 27 mar. 2022.

culturas, está associada à “essência primordial da natureza, à fonte original de vida, ao princípio organizador do Caos, anterior à própria Criação”<sup>17</sup>. Nesse âmbito, em Campbell e Moyers (1990 (1)) “a serpente Naja é a divindade mais próxima de Buda. Porque a serpente representa o poder da vida no campo temporal de enfrentar a morte. E Buda representa o poder da vida no campo da eternidade, de viver eternamente.” Sem querer esgotar as possibilidades que a imagem-símbolo da cobra-serpente nos proporciona, incluindo na contemporaneidade suas aplicações na área da medicina, será feita uma ponderação similar sobre a imagem-símbolo “lua”.

O período dia-noite, sendo o dia iluminado pelo sol e a noite pela lua, no mito de origem do *kene*, é delimitado para a madrugada, ou seja, o período da noite que antecede o amanhecer, em outras palavras, ele ainda está iluminado pela lua. O aprendizado é realizado nessa luminosidade lunar; a lua que reflete projetando a luz do sol na mata. Faria bastante sentido explorar as palavras mata/floresta como imagens-símbolo relacionando-as aos seus arquétipos. Porém, o foco é o signo “sucuri lua”, que sabemos sobre a lua? Que associações realizamos? É o satélite terrestre; foi protagonista de “um grande passo da humanidade” que cerca de 50 anos atrás “pisou em seu solo pela primeira vez”. Essa façanha astronáutica teve como contraparte “ver o planeta Terra como a lua o vê”.

É de ensinamentos antigos que provém o que sabemos da lua: ela possui “fases” bem marcadas, que influenciam aqui, na Terra, o plantio, as marés, o ciclo menstrual feminino, etc, bem como incentivaram a criação de calendários. Análises astrológicas lunares além das solares existem até hoje. Uma curiosidade interessante: na língua alemã, a lua é *der Mond*, ou seja, o artigo para lua é masculino. Enquanto que para o sol é *die Sonne*, ou seja, artigo feminino. Quais são os artigos para lua e sol em língua pano? A lua inspira enamorados que se servem dela na criação de seus poemas. Pode-se supor que haja, inclusive, mitos que narrem sua origem. Uma continuidade nessas associações de conhecimentos poderia acontecer, mas o propósito aqui é apenas destacar que a junção de “sucuri e lua”, entre um animal que rasteja na *terra* e o satélite da *Terra*, proporciona, no mínimo, dois pontos de vista (micro-macro) bastante diferentes acerca da *terra/Terra*.

Voltemos ao *cantar* da sucuri lua. Sendo uma contadora-cantadora de histórias, Estés (1994, p. 202-203) na análise que elabora acerca do mito que aborda a natureza vida-morte-vida do amor, recorda que “toda criação foi acompanhada de um som primordial ou de uma palavra proferida em voz alta, de som ou palavra sussurrada ou pronunciada sem voz”. A fonte do canto é considerada misteriosa; ele “anima toda a criação, todos os animais, seres humanos, árvores, plantas e tudo o que o ouvir. Na literatura oral diz-se que tudo que tem “seiva<sup>18</sup>” tem canto”.

Outra informação relevante é que “nas mitologias, as canções curam ferimentos e são usadas para atrair a caça. As pessoas são convocadas quando se entoam seus

17 Disponível em: <http://www.amigodaalma.com.br/2009/12/27/o-simbolismo-da-serpente/> Acesso em: 27 mar. 2022.

18 Poderíamos pensar em sinonimizar seiva e líbido?

nomes. Alivia-se a dor; alentos mágicos restauram o corpo. Os mortos são invocados ou ressuscitados por meio do canto”. Clarissa segue pontuando que “o hino da criação produz a transformação psíquica”. Recorda que “em quase todas as culturas, no momento da criação os deuses dão canções ao seu povo”, dizendo que “a canção irá chamá-los de volta a qualquer instante, (...)irá trazer o que precisarem e transformar ou eliminar o que não quiserem mais” (ESTÉS, Op. Cit., p. 202-203).

Embora não aconteça no mito em análise “esse dizer”, é possível, a partir do que foi exposto por Eliade (2008) na primeira parte do artigo, observar que: esse gesto divino (cantar), revelado, é “repetido pelos seres humanos”, tanto no momento da iniciação na arte do desenhar, quanto nos “ritos” cotidianos envolvendo o ‘fazer *kene*’. Tanto a música quanto a língua são feitas de sons. Os sons comunicam, nomeiam, cria-se mundos, sonha-se. Ouvindo o canto, o encanto pode produzir-se. Lembrando que há cantos “acompanhando as tarefas diárias, o lazer, as celebrações sazonais” do grupo étnico. O aprendizado em suas nuances é revelado pela letra do canto que nomeia a interdependência entre o olho e a mão, envolvidos no “ofício de fazer” concentradamente. Evitando forçar uma aproximação, apenas visibilizando o fato da conceituação de língua assumida fazer uso da imagem do caleidoscópio, em que olho e mão também estão envolvidos no movimento.

Para arrematar, ainda em relação ao *cantar*, em conjunto com Estés (1994) pontua-se que “quando há uma canção num mito, sabemos que os deuses estão sendo conjurados a instilar sua sabedoria e seu poder no caso em questão. Sabemos, então, que as forças estão funcionando no mundo espiritual, que estão ocupadas confeccionando almas” (ESTÉS, 1994, p. 203). A narrativa mítica progride com a mulher idosa, *Muka*, realizando a aprendizagem das artes até o dia em que a cobra se despede e volta ao rio. É neste momento que descobrimos que *Muka* tem um filho, *Napu Ainbu*. É para ele que ela transmite - antes de morrer - o que aprendeu com a sucure, ou seja, desenhar, tecer e *cantar*. Temos claramente uma transmissão de posições e de conhecimentos – da cobra para a mulher/da mãe para o filho - acontecendo nesta passagem. Essa transposição (de aprendiz para quem ensina) está condensada na figura da mulher idosa.

Nessa passagem, uma coleta de informações acerca da imagem-símbolo da mulher idosa poderia ser acrescida, já que nos mitos ela traduz uma série de conhecimentos associados. No entanto, o foco de atenção recairá em outro fato: de que em vários mitos amazônicos as profundezas do *rio* são concebidas como a morada da Cobra Grande, também conhecida como Boiúna ou Mãe Grande, personagem central de inúmeras lendas brasileiras. Como exemplo, em alguns mitos Kaxinawa há menção de aldeias inteiras, dentro da parte profunda do *rio*, habitadas por cobras. No mito, o fato da sucure retornar ao *rio*-‘casa’ propicia o início do ensino (mãe)-aprendizagem (filho), bem como a morte da mãe *Muka bakanku* propicia o início da jornada do filho, *Napu Ainbu*, em direção aos parentes de outra aldeia, seus conte(mpo)râneos. Vida-morte-vida.

No exame um pouco mais detalhado dessa imagem-símbolo do *rio* será concluída

essa análise, muito embora o mito ainda se prolongue no relato dos acontecimentos da vida de *Napu Ainbu* na nova aldeia dos parentes. As águas, em geral, e nessa história, as águas do rio, de acordo com os estudos de Eliade (2008, p. 110-111):

simbolizam a soma universal das virtualidades; são *fons et origo*, o reservatório de todas as possibilidades de existência; precedem toda forma e sustentam toda criação. (...) O simbolismo das Águas implica tanto a morte como o renascimento. (...) As águas conservam invariavelmente sua função: desintegram, abolem as formas, “lavam os pecados”, purificam e, ao mesmo tempo, regeneram. Seu destino é preceder a Criação e reabsorvê-la, incapazes que são de ultrapassar seu próprio modo de ser, ou seja, de se manifestarem em *formas*.

Também Estés (1994, p. 373) dedica-se, em todo um capítulo, a delinear a criatividade, a vida criativa metaforizada pelo fluir do “*Río Abajo Río*, do rio abaixo do rio”. Esse *rio debaixo do rio* é o que nutriria tudo o que se cria. A cobra como sendo a habitante-representante desses grandes volumes de água, responsáveis pela criação da própria vida, não a tornaria íntima dos ciclos desse manancial feminino-criativo? Segundo Clarissa, a vida criativa estaria permeada de “amor por algo, de sentir tanto amor por algo – seja por uma pessoa, uma palavra, uma imagem, uma ideia, pelo país ou pela humanidade – que tudo o que pode ser feito com o excesso é criar” (ESTÉS, 1994, p. 380).

Assim, pondera-se que no mito do ‘desenho’ em análise, as cinco fases da criação<sup>19</sup>, recomendadas pela poetisa, são invocadas pelo *cantar*, para o desenhar, o pintar e o tecer se concretizarem, encontrando o encanto seu tempo e espaço. Dessa perspectiva, pode-se dizer que, enquanto os desenhos são criados por *Muka*, “esse ser misterioso e selvagem”, representado pela sucuri lua como moradora do fundo do rio, está criando-a em troca, está enchendo-a, nutrindo-a de amor. *Muka* torna-se, assim, um elo nesse circuito ao assumir a posição que era ocupada pela sucuri lua e transmitir ao filho as artes que aprendeu, atualizando todo o processo. Estabelece-se que o poder da criatividade reside no fato dela ser e não ser um movimento solitário, podendo reinseri-la no contexto da coletividade e nessa ‘alteridade incorporada na identidade’, conforme exposto na seção teórica.

Na procura por um relacionamento com a “função pedagógica” do mito, recomendada por Campbell e Moyers (1990 (1) (2)), e que ensinaria “como viver a vida humana sob quaisquer circunstâncias”, nos encontramos mergulhados num mito que apresenta “o pedagógico” em si como um ato criativo, encantador. Isso, por expressar o fundamento de uma “experiência pela qual todos temos que passar” em nossa jornada como seres humanos na Terra: “abandonar uma condição, e encontrar-se numa experiência de vida espiritual” para depois voltar e comunicar-transmitir aos outros, chegando a uma “condição mais rica ou mais madura” do existir, do viver. O propósito desse artigo buscou articular-se a esse comunicar-transmitir.

<sup>19</sup> A inspiração, a concentração, a organização, a implementação e a manutenção, conforme Estés (1994, p. 382).

## REFERÊNCIAS

- BELAUNDE, L.E. **Kené. Arte, ciência y tradicion en diseño.** Lima: Instituto Nacional de Cultura, 2009.
- BERG, H.S. *Encanto no Mito de Origem do Kene.* In: **Anais** do IX Simpósio Linguagens e Identidades da/na Amazônia Sul-Occidental: Línguas e Literaturas Indígenas, Rio Branco: Nepan Editora, 2015.
- CAVALCANTI, M.C. & CÉSAR, A.L. *Do singular para o multifacetado: o conceito de língua como caleidoscópio.* In: CAVALCANTI, M.C. & BORTONI-RICARDO, S.M. (Orgs.) **Transculturalidade, Linguagem e Educação.** Campinas, SP: Mercado de Letras, 2007.
- CESARINO, P. de N. **Oniska: poética do xamanismo na Amazônia.** São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2011.
- ELIADE, M. **O Sagrado e o Profano – A essência das religiões.** 2ª. ed. SP: Martins Fontes, 2008.
- ESTÉS, C.P. **Mulheres que correm com os lobos. Mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem.** Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- INFANTE, U. **Curso de Gramática Aplicada aos Textos.** São Paulo: Scipione, 2005.
- LAGROU, E.M. *Xamanismo e Representação entre os Kaxinawá.* In: LANGDON, E.J.M. (Org.) **Xamanismo no Brasil: novas perspectivas.** Florianópolis: Editora da UFSC, 1996.
- \_\_\_\_\_, E.M. *O que nos diz a arte Kaxinawa sobre a relação entre identidade e alteridade?* In: **Mana - Estudos de Antropologia Social**, vol.8, No.1, abril 2002.
- \_\_\_\_\_, E.M. **A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica [Kaxinawa, Acre].** Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.
- MACHADO FILHO, P.T. *Olhando por dentro do mito.* In: **Jung & Corpo – Revista do Curso de Psicoterapia de orientação Junguiana coligada a técnicas corporais.** Ano IV – No. 4 – 2004 (p. 55-68).
- MENEZES DE SOUZA, L.M.T. *Para uma ecologia da escrita indígena: a escrita multimodal kaxinawá.* In: SIGNORINI, I. (ORG.) **Investigando a relação oral/escrito.** Capítulo 6. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2001.
- MÜLLER, R.P. **Os Asuriní do Xingu – História e Arte.** 2ª. Edição. Campinas: Editora da Unicamp, 1993.
- MURAD, P. C. *O Mito e as Narrativas Contemporâneas.* In: **GHREBH – Revista brasileira de ciências da comunicação e da cultura e de teoria da mídia.** Número 7 – São Paulo – Outubro de 2005.
- OLIVEIRA, R.E. **Grafismos Kene do Povo Marubo.** 2013, 39f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Linguagens e Artes). Curso de Formação Docente para Indígenas, Universidade Federal do Acre, Campus Floresta, Cruzeiro do Sul.

PÊCHEUX, M. **Semântica e Discurso. Uma crítica à afirmação do óbvio**. 2ª. Edição. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1995.

SAUSSURE, F. **Curso de Linguística Geral**. São Paulo: Editora Cultrix, 1995.

**Internet:**

CAMPBELL, J. e MOYERS, B. (1990) O poder do mito (1). Disponível em: <http://vimeo.com/16395054>. Acesso em: 11 out. 2012.

CAMPBELL, J. e MOYERS, B. (1990) O poder do mito (2). Disponível em: <http://vimeo.com/16855054>). Acesso em: 11 out. 2012.

GUEDES, B. Amor de Índio. Disponível em: <http://letras.mus.br/beto-guedes/44530/> Acesso em: 28 mai. 2015.

HILLMAN, J. O homem que leu a alma. Disponível em: <http://pablo.deassis.net.br/wp-content/uploads/O-Homem-que-Leu-a-Alma.pdf> Acesso em: 29 mai. 2015.

LOGOS. In: Wikipédia. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Logos> Acesso em: 27 mar. 2022.

MITO, RITO E RELIGIÃO. Disponível em: <http://www.mundodosfilosofos.com.br/mito.htm> Acesso em: 27 mar. 2022.

REGISTROS PSÍQUICOS. Disponível em: <https://siteantigo.portaleducacao.com.br/conteudo/artigos/psicologia/os-registros-psiquicos-simbolico-imaginario-e-real/40795> Acesso em: 27 mar. 2022.

SIMBOLISMO SERPENTE. Disponível em: <https://www.dicionariodesimbolos.com.br/serpente/> Acesso em 27 mar. 2022. Disponível em: <http://www.amigodaalma.com.br/2009/12/27/o-simbolismo-da-serpente/> Acesso em: 27 mar. 2022.

## SOBRE ONTO-EPISTEMICÍDIO & FOLCLORIZAÇÃO: UMA ANÁLISE DISCURSIVA DO POVO NEGRO E INDÍGENA NUM LIVRO DE HISTÓRIA DO BRASIL

Data de aceite: 02/05/2022

**Mário Martins Neves Junior**

<https://orcid.org/0000-0001-6164-8730>

**RESUMO:** Este texto objetiva apontar como o discurso histórico de um livro da década de 1990 corrobora ao onto-epistemicídio do povo negro e indígena no Brasil desde a colonização. Por onto-epistemicídio compreende-se o apagamento do ser e do saber do sujeito dentro dos mecanismos de funcionamento da colonialidade. A narrativa do livro *Caminhos da Civilização* de Moraes (1998) apresenta um discurso que torna a História desses povos folclorizadas e sem conexão com o hoje. Por meio de uma escrita ambígua, corrobora ao apagamento ao a uma ideologia de subrelevância para o país. Contudo, existe um discurso mais melindroso e até mea-culpa de sua parte pela falta elementos históricos para narrar o período vivido pelo negro e indígena.

**PALAVRAS-CHAVE:** Onto-epistemicídio. História. Povo negro. Povo indígena.

### 1 | COLONIZAÇÃO, COLONIALIDADE E DISCURSO

Brasil, meu nego  
Deixa eu te contar  
A história que a história não conta  
O avesso do mesmo lugar  
Na luta é que a gente se encontra  
(Samba-enredo da Mangueira 2019).

Estima-se que, na época da chegada dos portugueses ao que hoje se denomina geopoliticamente como Brasil, havia uma diversidade étnica e linguística dos povos que no continente americano, ou Mundo Novo, habitavam. Segundo Rodrigues (2005; 2013), na época dos primeiros colonizadores portugueses, havia um total de 1,2 mil línguas distribuídas pelo território brasileiro; estimativa essa que foi apresentada em 1992 na Reunião Anual da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência. Atualmente, “são faladas no Brasil 181 línguas indígenas. Esse número admite pequena margem de erro para mais ou para menos, devido principalmente à imprecisão, em alguns casos, da distinção entre línguas e dialetos [...]” (RODRIGUES, 2005, p. 35).

Distingue-se 43 famílias linguísticas dentre as quais pode ocorrer a existência de apenas uma língua, uma *língua isolada*. Esse fato é decorrente “de acidentes históricos e, no caso das línguas do Brasil, mais provavelmente do processo colonizador, que exterminou os povos que falavam outras línguas de uma mesma família” (RODRIGUES, 2005, p. 35). Para que uma língua desapareça é necessário que deixe de ser utilizada. São as pessoas ou seus/suas usuários/usuárias que garantem a existência e continuidade de determinada língua. Dessa forma, o genocídio indígena pelo colonizador,

<sup>1</sup> Agradeço à professora Dra. Tânia Rezende do programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da UFG por ter me apresentado o conceito de onto-epistemicídio em sua disciplina no ano de 2018.

ou mesmo o atual, deve ser encarado como um *etnolinguocídio*, onde se assassina os falantes, juntamente sua *memória* e *modus operandi* bem como a língua que coloca em funcionamento sua história e memória. Sem língua não há memória, sem memória não há reconhecimento de povo.

A língua é, portanto, necessária para a existência, pois, ao passo que cria determinada *identidade* ela produz ao mesmo tempo a *diferença*: o outro, o exterior, o forasteiro é importante para construir a identidade de um povo, porque no outro está a marca da diferença, ou daqueles que existem, porém, não somos nós (cf. SILVA, 2011). De acordo com Quijano (2009) e Walsh (2007), as questões de identidades para a época tinham relações diretas com a *colonialidade do poder* em que se estabelece toda uma estrutura pelo colonizador para diferenciar raças, o gênero, a sexualidade, a cultura, além de apagar as diferenças e singularidades entre povos e criar espaços de devida circulação ou de mobilidade, ou seja, papéis sociais a ser desempenhados.

Por isso, tanto o Novo Mundo quanto a África foram importantes para a construção egocêntrica do *eu* europeu durante o período das grandes navegações; isto é, existe um mundo fora daquele em que pessoas carecem de conhecimento ou de traços de civilização sofisticados no olhar do europeu, por isso, são consideradas por ele uma casta inferior e significadas como menos humanas. O processo de desumanização de outros povos pelos europeus foi a desculpa perfeita para se promover barbáries e atrocidades com os mesmos, sem que isso seja digno de culpa ou qualquer dolo à consciência ou mesmo à memória histórica de suas narrativas – tomadas sempre como heroicas; o que justificaria, grosso modo, a escravidão do povo negro e indígena pelos colonizadores. Trata-se, dessa maneira, de uma *colonialidade do ser* por significar a não-existência e a desumanização, ou seja, algo equivalente à negação do *status* de ser humano que se iniciou dentro dos sistemas do colonialismo da escravidão e tratou o povo negro como ‘coisas’ de mercado, objetos coisificados, algo que de certa forma não correu igualmente com os povos indígenas (WALSH, 2007).

É preciso compreender a diferença entre *colonialismo* e *colonialidade*, pois, um não é sinônimo do outro. Segundo Ramón Grosfoguel, em uma entrevista concedida a Montoya e Busso (2012), o ‘colonialismo’ se refere à usurpação da soberania de um povo por outro por meio da dominação político-militar de seu território e população em que se usa uma administração colonial. Isto é, a dominação e administração política, econômica e cultural de um povo por outro. A ‘colonialidade’, entretanto, configura-se como um exercício de poder inaugurado com a expansão colonial da Europa que se iniciou em 1492, em que o conceito de hierarquia *étnico-racial* global atravessa todas as relações sociais, como a *sexualidade*, o *gênero*, o *conhecimento*, a *classe*, a *divisão internacional do trabalho*, a *epistemologia*, a *espiritualidade* etc., que seguem em vigência mesmo depois das administrações coloniais terem sido (quase) erradicados (cf. GROSFOGUEL *et al.* 2012, p. 2; QUIJANO, 2009, p.

73)<sup>2</sup>. A colonialidade, dessa forma, “sustenta-se na imposição de uma classificação racial/étnica da população do mundo como pedra angular do referido padrão de poder e opera em cada um dos planos, meios e dimensões, materiais e subjetivos, da existência social cotidiana e da escala societal” (QUIJANO, 2009, p. 73).

Dessa forma, a colonização é compreendida como:

[...] um contato entre diferenças, contato esse que se dá pelo uso da força, não se realizando, portanto, sem tensões e confrontos. [...] o discurso do colonizador, enraizado na ideologia do eurocentrismo, justifica e valoriza suas próprias ações visando ao povoamento e à defesa de uma terra conquistada, ao mesmo tempo em que silencia sobre as lutas pela imposição e/ou preservação das identidades. É um discurso que se impõe pela força da escrita, ou melhor, impõe-se com a força institucionalizadora de uma língua escrita gramatizada que já traz consigo uma memória, a memória do colonizador sobre sua própria história e sobre a sua própria língua (MARIANI, 2004, p. 23 e 24).

Esta organização europeia em que para a posteridade se utiliza narrativas grafocêntricas – centradas no poder da escrita – apagou as narrativas de outras civilizações que se apropriavam apenas da oralidade para manterem a memória passada de geração em geração, como é o caso dos “povos ágrafos” que habitavam o Brasil ou que foram trazidos pelos navios negreiros basicamente da parte oeste da África. Houve, então, *latu sensu*, uma ampliação discursiva por uma vontade de narrar do europeu à sua visão os Outros e pouco se investiu para ouvi-los. Isto é, a narrativa histórica amparada pelo poder centrado no grafocentrismo torna o narrador o pintor da realidade estática e pronta para ser delineada pelo “dom” ou habilidade de se utilizar o pincel (a própria escrita, neste caso)<sup>3</sup>. A “Monalisa”, neste sentido, nem teve o direito de concordar com o que foi pintado/narrado/inventado, ou se aquela figura tinha semelhanças ou dessemelhanças com a sua própria narrativa. Por isso, tanto os indígenas quanto os negros não tiveram direito de resposta, pois, não puderam nem foram instrumentalizados a “contestar a interpretação portuguesa, uma vez que não sabiam o que estava sendo dito sobre eles, nem tinham como deixar na memória sua interpretação sobre esse desconhecido português, já que sua língua nem tinha escrita” (MARIANI, 2004, p. 29).

Portanto, o genocídio dos povos indígenas e africanos não tratou de dar cabo apenas aos corpos, mas também à memória. Houve um *memoricídio* desses povos durante os trajetos de constituição deste país os quais estabelecem relações diretas com o racismo do povo brasileiro, diferentemente dos judeus na Segunda Guerra aos quais têm

2 Segundo Mbembe (2014, p.32), “os primeiros negros, vítimas de pilhagens transformações em objetos de venda pública, chegam a Portugal em 1444.”

3 Sabe-se que os recursos tipográficos podem ser arbitrariamente empregados por autores/as dos textos, por vezes, produzindo ambiguidades entre aquilo que o/a autor/a discorda entre aquilo que de fato enfatiza. Por isso, pelo perigo de reiterar concepções ou ideologias perigosas, leia-se ao longo do texto as aspas duplas (“...”) como marcadores de *ironia* para os termos específicos que elas trazem ou para se referir ao discurso de outros autores *ipsis litteris*. O *itálico*, no entanto, funciona como um recurso textual adotado para *enfatizar* o que está sendo dito da mesma forma que o uso das aspas simples (‘...’) ao longo deste texto, em que ora posso usar um ora o outro.

monumentos, biografias e as demais formas discursivas para não se esquecer o horror do holocausto. É provável que nos compadeçamos e passemos por momentos de catarse aristotélica pelas narrativas do holocausto – expressas em diversos gêneros: narrativo, biográfico, filmográfico... – do que sintamos horror da nossa própria História, dos horrores vividos por nossa ancestralidade *escravizada* e *escravagista*, fato este que está diretamente conectado com a colonialidade do ser, do poder e do saber.

Ao meu ver, deve-se a isso, o mito da democracia racial neste país que produz em si mesmo a ideologia perversa de anular ou cortar laços de nossa ancestralidade constituinte; sem este laço não há dor, lamento nem *mea culpa*, porque, em pleno vigor do mito da democracia racial, produz-se sujeitos que não “têm culpa de nada” nem precisam recontextualizar sua vida atual como oriunda desse passado histórico; trata-se, então, de uma ideologia perversa que fulgura falaciosamente uma perfeita harmonia. Assim, no Brasil, não houve tamanha preocupação dentro de uma ideologia de colônia de exploração-genocida, onde se explorou os recursos naturais e os humanos, ou os recursos dos menos humanos – seu corpo enquanto entidade física e também linguística – para construir e assegurar toda uma estrutura discursiva culminante numa ideologia superioridade das metrópoles europeias reproduzida, através da economia, das artes, da cultura e de todos os processos de significação humana.

Dessa maneira, não é difícil concluir que, na lógica eurocêntrica, quem estava fazendo história eram os europeus, o resto era apenas a *matéria bruta, mão-de-obra, pau-para-toda-obra*, para construírem suas “obras primas”: as narrativas do *Outro* como seres inferiores e descivilizados. Esse discurso, dessa maneira, performa a criação sobre corpos que precisam ser domesticados, docilizados e controlados por serem “rebeldes” contra os desmandos do colono ou do seu senhor. Portanto, a memória do europeu aparada pelo sistema de escrita ou como uma tecnologia da comunicação da época é performativa porque, seguindo Austin (1972), todo dizer é ao mesmo tempo um fazer. Isto é, ao dizer sobre os habitantes do Novo Mundo criava-se narrativas históricas sobre a visão do europeu a respeito desses povos, reiterando os pressupostos de superioridade. Com isso, a História em si não se trata de uma *descrição* de uma realidade, porque não há a necessidade da garantia da existência do referente. O discurso narrativo histórica não aponta determinada realidade, mas, subsidiado por condições pragmáticas da enunciação – *quem fala, onde fala, como fala, para quem fala...* –, permite a *corporificação* da narrativa de determinada realidade. Isto é, independente do seu valor de verdade, ele performa a materialização de algo no [novo] mundo, com efeitos imprevisíveis e imensuráveis.

Dessa maneira a especificidade do discurso de autoridade [as narrativas dos colonos bem como dos/as historiadores/as, neste caso,] reside no fato de que não basta que ele seja *compreendido* (em alguns casos, ele pode inclusive não ser compreendido sem perder seu poder), é preciso que ele seja *reconhecido* enquanto tal para que possa exercer seu efeito próprio (BOURDIEU, 1996, p. 91. *Grifos do autor*). Com isso, seria pouco

possível duvidar de discursos de homens brancos, com o poder da escrita, com tinta e papel na mão dentro de uma pluralidade discursiva de narrativas amplamente polifônicas e perspicazmente cegas e mudas às próprias atrocidades com outras civilizações; a tinta que desenhava no papel a narrativa do colono era a mesma que emudecia a perspectiva dos povos escravizados. Não se trata de povos que não falavam, mas, certamente justifica-se pelo fato de não haver ouvidos interessados e mãos habilidosas para delinear a fala dos subalternizados num papel. Isso se deve ao fato de que “o sujeito situa o seu discurso em relação aos discursos do outro. Outro que envolve não só o seu destinatário para quem planeja, ajusta sua fala [...], mas que também envolve outros discursos historicamente já constituídos e que emergem na sua fala [...]” (BRANDÃO, 2002, p.49).



Imagem 1: Mulher negra escravizada: Anastácia de Jacques Etienne Arago do século XIX.

Dessa maneira, o discurso das narrativas históricas, ou mesmo a História, como área de conhecimento e Disciplina, “não é a soma de tudo que pode ser dito de verdadeiro sobre alguma coisa; não é nem mesmo o conjunto de tudo que pode ser aceito, a propósito de um mesmo dado, em virtude de um princípio de coerência ou de sistematicidade.” (FOUCAULT, 2006, p. 31). Parafrazeando Grada Kilomba (2010, p. 28), não é que não [tenham] falado, mas suas vozes [...] [tinham] sido sistematicamente desqualificadas como vozes [dignas de História]”. Neste sentido, a máscara de Anastácia da figura 1 aponta diretamente para o silenciamento dos subalternos. Segundo Kilomba (2010), a máscara representa a impossibilidade de fala (*the mask of speechlessness*) utilizada para evitar que pessoas escravizadas comessem das plantações de cana-de-açúcar durante o trabalho, mas também implementar a impossibilidade de fala e o medo uma vez que “a boca é um órgão especial que simboliza a fala e a enunciação. Com o racismo, ela se torna o órgão da opressão por excelência; ela representa o órgão que *os brancos* querem – e necessitam – controlar” (p. 16. *Grifos da autora*).

Contudo, é preciso apontar o caso extraordinário e de extrema relevância de Felipe Guaman Poma de Ayala que, segundo Mary Louis Pratt (1991), escreveu um manuscrito em 1603 de quéchua e espanhol na cidade de Cuzco no Peru, o qual foi descoberto numa

biblioteca em 1904 por um estudioso sobre o Peru em Copenhague, na Dinamarca. Em seu manuscrito, além de escrever para o rei da Espanha sobre sua visão cristã indigenizada, contudo, colonizada, ao ponto de colocar os indígenas como descendentes de Noé, ele também expressou os seus desconfortos com o processo da colonização denunciando abusos e exploração ao que Pratt (1991) chamou de uma *autoetnografia* por ser escrito em resposta a ou em estabelecendo diálogos com outras narrativas etnográficas dos colonizadores.

Ele produziu um contra-discurso, na perspectiva de Foucault (2006b), ou discurso reverso de característica de ressignificação, uma vez que um “enunciado e um discurso não têm sentido definido para sempre: o sentido varia conforme as funções estratégicas que eles preenchem” (ERIBON, 1998, p. 378) e, ainda porque “[o] discurso veicula e produz poder; reforça-o, mas também o mina, expõe, debilita e permite barrá-lo” (FOUCAULT, 2006b, p. 112). Neste sentido, o contra-discurso narrado na parte intitulada *Buen gobierno y justicia*, Guaman Poma descreveu sobre o genocídio da população dos Andes, além de afirmar que as Índias deveriam ser administradas em colação entre a elite espanhola e o povo Inca. Entretanto, a autora salienta que o texto de Guaman Poma nunca chegou no destinatário, o rei da Espanha, possivelmente devido à *colonialidade do saber* que, segundo Walsh (2007, p. 29), é “a negação de outras formas de produção de conhecimento que não sejam brancas, europeias y ‘científicas’ [... bem como] a autoridade que esta hegemonia tem em determinar o que é conhecimento e quem são as pessoas que o produzem.” Seria, assim, o manuscrito de Guaman Poma um texto autorizado de chegar às mãos e ser lido pelo rei? Contudo, Guaman Poma utilizou-se também do gênero pictórico para pedido de intervenção do rei como expressa os maus-tratos sofridos pelo povo andino na figura 2:



Fig. 3. Corregidor de minas. Catalog of Spanish abuses of indigenous labor force.

Imagem 2 – retirada do texto *Arts of the Contact Zone* de Pratt (1991, p. 36) extraída do manuscrito de Guaman Poma.

Diante de toda esta narrativa contra-discursiva que envolve o discurso colonial e de colonialidade em si, este artigo tem por objetivo investigar a narrativa de um livro de História distribuído a partir de 1998 para o ensino médio, observando elementos discursivos e performativos sobre os negros escravizados bem como os povos indígenas uma vez que segundo Rosemberg (2003), os livros da década de 1990 apresentavam conteúdos racistas e partilhavam da ‘cristalização’ dessas ideologias. Considero, assim, que:

“[o]s discursos nos textos didáticos também têm sido analisados, sobretudo para identificar a manutenção de estereótipos sobre grupos étnicos. No caso das populações indígenas, os educadores e antropólogos têm-se preocupado com a permanência de visões deformadoras e incompletas sobre esses povos. [...] As populações indígenas surgem nos livros didáticos nos capítulos iniciais, quando da chegada dos europeus e para justificar a importação de mão de obra escrava africana [...]. (BITTENCOURT, 2011, p. 306).

O livro que usamos como corpus foi escrito pelo historiador José Geraldo Vinci de Moraes e publicado sob o título de *Caminho das civilizações. História Integrada Geral e Brasil* (Doravante, CDC). Para isso, foi analisado os gêneros textuais em sua forma tipográfica bem como pictórica tendo como referencial as seguintes perguntas: a) De que maneira os povos são apresentados, narrados e construídos no livro? b) De que maneira a narrativa em si se situa diante dos eventos históricos narrados? c) Quais são os elementos contra-discursivos, contra-coloniais ou decoloniais apontados? Em linhas gerais, a pesquisa quis saber se o livro reitera a lógica eurocêntrica de colonialidade, ou se, apresenta uma narrativa que contribui para a não naturalização da realidade social dos povos indígenas que aqui habitavam bem como dos negros arrancados de suas comunidades e localidades africanas.

## 2 | UMA VISÃO GERAL DA ANÁLISE

Para obter maiores informações sobre a distribuição do livro CDC, decidi enviar um e-mail à sua editora, Editora Atual. A editora respondeu que infelizmente não tem dados de livros que não estão mais no mercado, pois, atualmente ela tem apenas os registros das obras atualizadas. Contudo, é necessário salientar que o livro esteve em circulação no mercado no país. Eu preferi trabalhar com um livro da década de 90 por ela ambientar o momento em que eu estudei o ensino fundamental. Hoje os/as alunos/as daquela época são adultos, possíveis professores, pais que podem de alguma maneira estar mantendo ou contribuindo à iteração dos discursos através da construção de suas subjetividades na época e corroborando à construção de outras.

Por isso, foi preferível um livro que estivesse dentre das exigências da época, uma vez que já sabemos que, com a lei 11.645 de 10 de março de 2008, em que o artigo 26-A tornou obrigatório o estudo da história e cultura afro-brasileira e indígena, nos estabelecimentos de ensino fundamental e médio, público e privado. Essa lei alterou a

lei de diretrizes e bases da educação de nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996 no que tange os princípios e fins da educação nacional. Primeiramente, ela foi modificada pela Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003 em que foi estabelecido 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 (Cf. BRASIL, 2019a). Contudo, a lei de 2003 acrescentava o ensino de História e Cultura Afro-Brasileira, mas não incluía a questão indígena. Por isso, felizmente sofreu novamente alteração para a lei sancionada em 2008:

§ 1º O conteúdo programático a que se refere este artigo incluirá diversos aspectos da história e da cultura que caracterizam a formação da população brasileira, a partir desses dois grupos étnicos, tais como o estudo da história da África e dos africanos, a luta dos negros e dos povos indígenas no Brasil, a cultura negra e indígena brasileira e o negro e o índio na formação da sociedade nacional, resgatando as suas contribuições nas áreas social, econômica e política, pertinentes à história do Brasil (BRASIL, 2019b).

Com a promulgação dessas leis somente a partir de 2003, o ato performativo que instaura ou que efetiva a nova obrigatoriedade de ensino opera tanto com o futuro da produção de livro a partir dali e também com o passado evidenciando ou performando uma *não-obrigatoriedade* nos anos precedentes à lei. A lei de 2003 acarreta desdobramentos e pressupõe a inexistência da obrigatoriedade de se trabalhar a História da maneira como é posta. Esse fato se torna importante para sabermos que o livro CDC é anterior ao discurso decolonial, a lei em si, para trabalhar diretamente questões indígenas e do povo negro bem como a História da África.

### 3 | DISCURSOS ÉTNICO-RACIAIS EM LIVROS DE HISTÓRIA DO BRASIL DE SUBALTERNIDADE E APAGAMENTO

Segundo Rocha e Caimi (2014), a organização curricular do ensino de História precisa levar em consideração a criação do Programa Nacional do Livro Didático (PNLD) em 1985 e ampliado por uma política de institucionalização em 1990 no cenário brasileiro, mas que a política de materiais escolares, de fato, se iniciou em 1929 com a criação do Instituto Nacional do Livro (INL). Contudo, como veremos a seguir, o ensino de História no século XX tendeu a uma visão mais *naturalizante*, por isso, racista, das questões étnico-raciais e dos processos que envolveram a colonização no Brasil. Como demonstra Conceição (2017, p. 41), Joaquim Silva em seu livro publicado em 1950 intitulado *História do Brasil*, afirma que “[...] na África, entretanto, desde tempos imemoriais continuava a haver escravos: os régulos do continente negro estabeleciam a escravidão militar e não era difícil obter deles a venda de prisioneiros”.

A ideologia racial de que a escravidão já existia dentro do continente africano também está presente no livro de Borges Hermida, intitulado de *Compêndio da História do Brasil de 1969*: “[...] para a agricultura, porém, tiveram os portugueses de recorrer à escravidão africana, pois os negros já viviam na África na condição de escravos e eram

*mais resistentes que os índios*” (CONCEIÇÃO, 2017, p. 41. Grifos da autora).

Portanto, as narrativas que nos são apresentadas performam, isto é, realizam a criação de uma África pré-europeia em que a escravidão já era um processo comum ou natural de seu lugar fazendo parte do *modus operandi* daqueles povos. Estes atos performativos retiram do europeu qualquer responsabilidade ou ônus histórico pela invenção de um processo de escravidão ou de sujeição de negros e indígenas a ele. Isto é, coloca o colonizador num plano confortável e sem dolo à própria consciência, pois, de principais instauradores de um processo escravagista no Novo Mundo, passam a ser significados e, por isso, reconhecidos como meros continuadores de um processo pelo qual os negros africanos “já estavam habituados”. Na concepção desses autores, a culpa do processo, então, se deve aos próprios africanos, os europeus seriam, assim, apenas beneficiadores de um sistema político-social previamente: uma estratégia discursiva de culpabilização da vítima.

Não obstante, outras obras brasileiras em História do século XX eram ainda mais enfáticas e menos eufêmicas na criação de um ideal negro ou de uma invenção da África e da América. Vale, assim, ressaltar três passagens apresentadas por Conceição (2017) que justificam a importância da escravidão aos ideais de Portugal por considerar os brancos mais inaptos às determinadas condições que o sistema colonial imporia:

Portugal foi quem iniciou, em meados do século XV, a escravidão moderna, e foi quem mais desenvolveu o tráfico negreiro. *Assim era óbvio que, no empreender a colonização do Brasil, recorresse ao eficaz auxílio do braço negro*, por não se achar o branco afeito aos rigores da canícula intertropical e ser em número pouco elevado (Magalhães, 1958, p. 44, *História do Brasil* apud CONCEIÇÃO, 2017, p 41. Grifos da autora).

[...] a chegada dos infelizes africanos ao Brasil era por eles desejada como termo aos horrorosos padecimentos a que eram sujeitos na viagem. A escravidão os aguardava; mas os novos senhores seriam menos desumanos que os da África ou dos tumbeiros; infelizmente, entretanto, não foram raros os que por sua crueldade se assinalavam. (SILVA, 1950, p. 86, *História do Brasil* apud CONCEIÇÃO, 2017, p 41 e 42. Grifos da autora).

grifo nosso)

[...] o ameríndio, porém, acostumado à liberdade e vivendo principalmente da caça, da pesca e da simples coleta, portanto não habituado à agricultura, não produziu o necessário, chegando mesmo em grande número a morrer no cativeiro [...]. Tiveram, pois, os colonos de recorrer à escravização dos negros africanos. [...] (TAPAJÓS, 1960, p. 68, *Compêndio da História do Brasil* CONCEIÇÃO, 2017, p 42. Grifos da autora).

Trata-se, assim, de narrativas ideologicamente racistas, por reiterar a *colonialidade do saber*, pois, não trazem vestígios de relatos de africanos pré-europa; *colonialidade do poder*, porque agem conforme a institucionalização de um sistema racial danoso ao negro e também ao indígena e também a *colonialidade do ser*, por se tratar na desumanização do negro, tribalizá-lo e coisficá-lo dentro do sistema patriarcal como peça *sine qua non*

para o sistema escravagista da época. São essas ideologias, esses discursos, esses atos performativos instauradores de realidade, que ‘propagaram’ nas escolas brasileiras e que podem justificar as formas de racismo do Brasil atual uma vez que as pessoas que tiveram contato com essas narrativas históricas foram *instrumentalizadas* a perfazer um percurso de ideologia danosa tanto aos negros quanto aos índios, em suas constituições de sujeito.

Segundo aponta Fernandes (2017), José E. C. de Sá e Benevides atuou como professor de História em São Paulo entre os anos de 1880 e 1914. E, para esse ensino, publicou três obras – a saber, *Lições de História da Civilização* (1903); *Lições de História do Brasil* (3ª edição, 1912); *Resumo de História do Brasil* (7ª edição, 1911). (2017, p. 11. Grifos da autora) – que tinham como finalidade “facilitar o trabalho daqueles que iniciam a sua carreira de estudos’, com o desígnio de ‘formar mais tarde um volume’ para uso de seus discípulos, com o qual poderiam adquirir noções gerais para consolidar seus conhecimentos” (apud FERNANDES, 2017, p. 10).

Essas obras são importantes por este autor figurar-se como um dos pioneiros da publicação didática em História no país. Isto é, os livros se tornam locais de referência, ou um conjunto de *lócus de enunciação discursiva forte e imperante*, pelas instâncias pragmáticas da enunciação: ‘quem faz’, ‘quando faz’, ‘por que faz’, ‘como faz’, ‘qual classe tem acesso’ etc. Com isso, identifica-se que as obras de Benevides tinham um apelo muito grande à naturalização da escravidão/colonização por que ele considerou, através de parâmetros biologicistas e racializantes, que “as variedades físicas entre os homens e as diferenças entre as ‘raças’, que eram decisivas para construção ou não de sociedades civilizadas” (FERNANDES, 2007, p. 21). Pensava como outros autores da época de transição do século XIX para o XX que os valores atribuídos às raças dependiam de sua própria ação transformadora na história em que compreendia os empreendimentos civilizatórios dentro da perspectiva europeia, porque acreditava que a raça branca era a “raça histórica” e de “feitos civilizatórios” por si mesma (FERNANDES, 2007). Em parte de sua narrativa Benevides afirmou:

[...] Assim, a raça negra nunca logrou constituir nenhuma grande civilização; e por outro lado somente os povos de raça branca conseguiram elevar-se até à concepção da verdadeira sciencia. Das raças humanas, (...) nem todas têm importância do ponto de vista histórico: assim, a raça negra ainda não conseguiu elaborar nenhuma civilização digna de menção; a vermelha vai extinguir-se, sem que haja produzido mais de que as isoladas civilizações incas e astecas, no Peru e no México; a amarela, que constitui a Ásia Oriental uma nação importante, a China (...); a raça branca, pelo contrário, essa é a que tem elaborado a série mais completa e duradoura das civilizações, e por isso é também aquela que mais importância histórica oferece. [...] [É] a branca a raça histórica por excelência: forneceu os povos que tem sido e ainda são os mais ativos operários da civilização. (BENEVIDES apud FERNANDES, 2007, p. 22).

O empenho colonialista de Benevides em enfatizar a criação de raças para, em

seguida, hierarquizá-las à lógica eurocêntrica e justificar, através de uma narrativa histórica, compreendida erroneamente mais como o apontamento de fatos e menos como uma criação de um artefato humano, opera ordenamentos indexicais, isto é, indicializa o requerimento de uma supremacia branca sobre as outras formas de identidades criadas e violentadas na colonização. É o discurso ideal para justificar a violência dos colonizadores sobre os colonizados e/ou escravizados: considerar os negros e ameríndios que não compunham alguma forma de civilização funciona simplesmente para criar o que é civilização fidedigna, pois, no momento que um ato enunciativo diz que algo não é x, ele pode estar dizendo aquilo que x é de fato, ou seja, há na negação uma afirmação mascarada.

Neste sentido, essas obras ajudam com veemência a facilitar o ensino de uma História racialmente de domínio do branco e difundem através dos desdobramentos discursivos o racismo na nação a partir de uma instituição autorizada a “apontar a verdade”: a escola. Tem-se, assim, o racismo, instituído, neste país por uma via, não a única, e performando reverberações em outras instâncias de enunciação ou agências do sujeito: ‘a medicina’, ‘o direito’, ‘à psicologia com seus regimes manicomiais’, ‘às piadas na porta do boteco’, ‘à leveza ou à brutalidade do tratamento policial’, ‘à posição hierarquizada nas classes’, ‘aos acessos e mobilidades dos corpos racializados’, isto é, o processo comum de interpelação do corpo aos nomes que o corporificam por louvor ou praguejamento. Pensar numa pragmática sobre a mobilidade dos corpos é se impor, por meio daquilo que jaz nas entrelinhas – nas brechas discursivas –, a escancarar o ordenamento indexical de seu funcionamento convenientemente naturalizado: *de que se alimenta, como morrem, quem os mata, por onde (não) se movem, como (não) se movem, onde (não) habitam, em qual quantidade, por quanto tempo, em quais distritos, sob quais restrições, sob quais exceções, sob quais regimes de vigilância* etc. Enfim, não há fim para a organização discursiva de corporificação pragmática dos sujeitos. O ponto final não finaliza esses sintagmas, ele apenas reduz seu campo pragmático.

Contudo, nota-se, ainda, que os autores anteriormente aqui apresentados por Conceição (2017), têm suas obras publicadas posteriormente às obras de Benevides, por terem sido publicadas depois de 1950. Elas performam a ampliação atmosférica exponencial dos discursos racistas e memoricistas no país sobre a História do povo negro e indígena. Segundo, Mbembe (2014, p. 26. Grifos do autor), é aquilo que “apazigua odiando, isto é, constituindo o Outro não como *semelhante a si mesmo*, mas como objeto intrinsecamente ameaçador do qual é preciso proteger-se, desfazer-se ou que, simplesmente, é preciso destruir devido a não conseguir assegurar o seu controle total”.

Com isso, não se tem controle sobre como esses discursos continuam desenfreadamente a ser reiterados dentro das instâncias que participamos como sujeito ou mesmo se é possível encontrar uma forma distinta de barrá-los: a leis? Os livros da década de 1950, dessa forma, atualizam, contextualizam e entextualizam em suas narrativas obras como a de Benevides do início do século XX e contribuem perniciosamente para

a estruturação do racismo no país tal como temos ainda hoje. Isso porque a estruturação de dizeres ou de discursos acontece não porque é dito uma vez por um determinado enunciado. Mas, é necessário que o discurso, o ato de dizer, seja reiterado dentro dos outros contextos enunciativos (cf. DERRIDA, 1991), que sejam contextualizados, entextualizados e retextualizados (cf. FABRÍCIO, 2017) e, de certa maneira, os atos sempre pressupõem ou reivindicam outros anteriores e acarretam em outros acontecimentos dentro do que se compreende sobre indexicalidade (cf. SILVERSTEIN, 2003).

Tem-se, assim, pela colonialidade do saber, a história dos negros e indígenas sempre sendo narradas e entextualizadas por homens do saber que pela própria História dos/as brasileiros/as bem como os registros do IBGE *arrisco-me* a suspeitar que, esses autores do século XIX e XX, são brancos e descendentes diretos ou não do patriarcado colonial, dos senhores escravagistas genocidas porque não tem como dissociar o direito do saber do direto de poder e quem sempre dominou o saber foi o homem branco que ocupou as primeiras escolas neste país e foi criador e dono das primeiras cátedras: *é uma História do povo negro e indígena narrada por homens intelectuais brancos, herdeiros de um discurso colonial performado pelos ancestrais, latifundiários, senhores torturadores e donos de escravos*. Por isso, temos livros com discursos eurocêntricos atualizantes ou reivindicadores de um passado lucrativo e rentável que os próprios historiadores viveram, ouviram ou tiveram acesso têm consigo uma ancestralidade discursiva. Portanto, a condição enunciativa de que narra a história, é primordial para entender o enquadre dos textos. Reticamente, então, questiono-me como é organizada a *ancestralidade discursiva*, isto é, as fontes do livro CDC que no próximo tópico será analisado; ou, ainda, quais foram as bases históricas pelo autor referenciadas para produzir seu discurso *de, pela, e em* História.

Deve-se, então, tomar a narrativa histórica dos livros como um discurso em que está, de alguma forma, produzindo a verdade, ou tipos de verdade, se assim se pode dizer. O enunciativo – o autor do livro – se corporifica como um sujeito autorizado de poder, de poder-saber e de verdade, dentro de uma rede em que os discursos se constroem. Por isso, quando se depara com o livro de História cria-se a falsa impressão de uma verdade referencial, dêitica no sentido de apontar para determinado referente existente no passado, o que poderia dar o aspecto do historiador de um comum narrador, ou locutor de um acontecimento. Mas, pelas próprias circunstâncias pragmáticas da enunciação, todo sujeito materializado como historiador, isto é, aquele que faz uso do lugar de fala como algo que narra a História e com isso se apropria de uma concepção ideológica de ‘fatos’, é um coautor da História em si, que não existe *aprioristicamente* de sua ‘delação’, de sua ‘vontade narrativa’, ‘de seu ideal como autor’; é um inventor, mas não de uma obra fictícia; está possivelmente em prosa, mas não é romance. É um criador através de textos ou artefatos consagrados, autorizados e considerados próprios a produção discursiva em si.

A História não é um objeto ou um enredo à espera de um narrador, isto é, não está em nenhuma circunstância pronta nos documentos ou artefatos históricos. Trata-se, por

outro lado, de uma construção discursiva por meio de uma narrativa, performativa, através dos artefatos históricos dos sítios em que foram encontrados ou construídos (o documento de abolição; uma carta ao rei de Portugal) feita por um sujeito legítimo e com poder para tal. Os artefatos em si não são corporificados como pertencentes à História antes do momento em que são tomados como documentos ou objetos históricos tal como vemos com os textos considerados apócrifos; artefatos apócrifos servem para tornar outros artefatos legítimos nas disputas discursivas pelo poder que são ideologicamente enviesadas. Portanto:

A pesquisa histórica é um processo de interpretação de fenômenos históricos, tendo como base um referencial que lhe dê sustentação; portanto, tal tarefa impõe ao pesquisador a incumbência de fundamentar seu marco teórico a partir de observações e interpretações de uma dada "realidade", além de considerar e lançar mão de teorias já construídas anteriormente (LIMA, 2013, p. 233. Grifos do autor).

A narrativa histórica é, por si mesma, o resultado de um labor para se criar artefatos humanos para que sejam produzidas verdades em contiguidade com a produção de identidades, de espaços, de corporificação tanto do sujeito quanto dos espaços que ele ocupa. O discurso histórico performa a criação de formas de existência e de espaços sem que o referente seja obviamente garantido pelos atos performativos que o interpelam, sem que seja necessário a confirmação física já que outros artefatos humanos – a escrita, o apelo ao grafocentrismo como dos materiais históricos, os documentos originais produzindo contiguamente histórias originais – são totalmente construídas pelas diversas forma de uma 'parafernália discursiva' que os sujeitos lançam mão em suas relações sociais. Por isso,

[o] discurso nada mais é do que a reverberação de uma verdade nascendo diante de seus próprios olhos; e, quando tudo pode, enfim, tomar a forma do discurso, quando tudo pode ser dito e o discurso pode ser dito a propósito de tudo, isso se dá porque todas as coisas, tendo se manifestado e intercambiado seu sentido podem voltar à interioridade silenciosa da consciência de si (FOUCAULT, 2006 p. 49, grifo nosso).

O livro didático não é em nenhum momento neutro e nem produz um discurso objetivo, isento de interpelações porque um discurso de tal maneira não é mesmo possível; o livro é o resultado intersubjetivo do discurso já que a História é a narrativa onde a 'polifonia' (uma voz que evoca/recontextualiza outras vozes) é inquestionável, pois, não há discursos que sejam isolados em si mesmos. Dessa maneira, o livro didático se torna um lócus discursivo de produção de "verdades" porque a escola é uma instituição amplamente inserida dentro do discurso científico o qual promove e dissemina teses que são referenciais, mesmo que o referente não tenha jamais a garantia de uma natureza física, papável, contudo, torna-se um referente materializado e materializável, além de estar inserido dentro das situações e recursos de discursividade dos sujeitos. Isso culmina, então, na conclusão imprecisa de que um sujeito diante de um livro de História está diante de "um baú de discursos materialmente verdadeiros", porque as enunciações e instancias performativas do ato produzem o efeito

de verdade. Dessa forma, o livro com sua narrativa se torna um local perigoso, porque pode vir a ser um promulgador de colonialidade do poder, porque dociliza, disciplina e instrumentaliza os corpos dos sujeitos dentro das estruturas do poder patriarcal.

## **4 | O LIVRO *CAMINHO DAS CIVILIZAÇÕES* DE JOSÉ GERALDO VINCI DE MORAES**

A unidade VI deste livro está voltada para os aspectos históricos da colonização na América e tem como título central “Colonização do Novo Mundo”. Possui cinco capítulos com subtópicos trabalhados. O capítulo 21 é denominado “Colonização da América” e apresenta os seguintes subtópicos: *A política mercantilista; Os primeiros contatos na América; A conquista; A formação do Império Colonial na América; A colonização espanhola; A revolução dos preços; A colonização inglesa; As colonizações francesa e holandesa.* O capítulo 22 é denominado por Moraes (1998) de “Os primeiros habitantes do Brasil” e possui os seguintes subtópicos: *Os primeiros contatos; A diversidade cultural; As relações entre brancos e índios.* O capítulo 23 tem como título “A economia colonial” e como subtópicos: *A exploração do pau-brasil; a produção da cana-de-açúcar; A mão-de-obra escrava; A dinâmica da economia açucareira; Diversificação econômica e expansão da colonização; A localização e o início da exploração do ouro; O ouro e a integração econômica da colônia; O controle da extração; apogeu e decadência da produção do ouro; o fim da mineração e o retorno das atividades agrícolas; Uma rápida discussão historiográfica.* O capítulo 24 recebe o nome de “A ordem política da colônia” e tem os seguintes subtítulos: *O poder descentralizado: As capitânicas hereditárias e O poder local: As Câmaras Municipais; A centralização do poder: Os governos-gerais; Brasil é de Portugal ou da Espanha? A união das coroas ibéricas (1580-1640) O domínio metropolitano: as companhias comerciais e o Conselho Ultramarino; O ouro e o poder na colônia; A desestabilização do poder: as revoltas contra a metrópole; As revoltas no Norte e no Nordeste; As revoltas no Sudeste; O movimento de libertação colonial; A inconfidência Mineira; A inconfidência Baiana.* O capítulo 25 recebe o nome de “A sociedade no Brasil colonial” e tem os seguintes subcapítulos incluídos: *A sociedade colonial: Sociedade patriarcal e Estado patrimonial; A escravidão: A escravidão do negro africano; A diversidade cultural dos negros no Brasil; As resistências; Para além de senhores e escravos: Homens livres e mestiços.* Em geral, todos os capítulos incluem algumas páginas adicionais com atividades denominadas de “Trabalho com Texto” em que apresentam textos documentais para serem analisados e, em alguns, Moraes (1998) sugere filmes e questões de vestibulares sobre o tema.

Contudo, através dos títulos, podemos concluir que a narrativa de Moraes (1998), em geral, percorre um caminho em que produz mais apelo sobre questões econômicas e políticas da constituição do Brasil com a colonização uma vez que o capítulo 22, que trata sobre “Os primeiros habitantes do Brasil”, possui apenas quatro páginas de narrativa

histórica, ao passo que o capítulo 23 sobre “A economia colonial” possui onze páginas e o capítulo 24 (A ordem política da colônia) possui nove. Esses números devem ser compreendidos como índices para o que se quer falar, o que se pode narrar, historicizar dentro dos fatos históricos constitutivos deste país. Trata-se do que se quer falar ou falar primeiro e do tanto que se dispêndia para determinados assuntos (cf. PRATT, 1991).

Conclui-se que a política e a economia sempre foram fatores com maior dimensão e peso histórico do que a História dos povos da América que desaparece depois deste parco tratamento da unidade V no livro de Moraes (1998), pois as outras unidades vão tratar de questões modernas do mundo sem levar em consideração a (re)existência desses povos. O povo negro, da mesma maneira, aparece nas partes que denotam da escravidão à abolição. Em seguida é sufocado pela narrativa que trata de outros assuntos do país sem observar a questão afro. Observa-se, desta maneira, que a narrativa possui caráter ‘onto-epistemicida’ em relação aos povos indígenas e os povos negros perpetuando a falsa e indigna impressão de integração plena nos sistemas político-econômicos e reiterando pelo *não-dito*, ou seja, por aquilo que não se fala na narrativa do livro, a falácia da democracia racial no Brasil.

Com essa articulação na narrativa histórica tanto o negro quanto o índio são construídos dentro do “complexo de Tia Anastácia” em que, segundo Sales Jr. (2006, p. 230-231. Grifos do autor), “a pessoa negra aparece ‘*como se fosse da família*’ ou como sendo ‘*quase da família*’. A proximidade social quase nunca transpõe o limite do ‘como se’ ou do ‘quase’”. Nesta análise, negros e indígenas são corporificados neste onto-epistemicídio – em que se apaga o *ser*, o *saber* e, por isso, o *eu* – nesta narrativa histórica *como se* fossem importantes para a História do Brasil ou *quase* dignos de escrutínio de complexa historiografia: figuram-se à beira, à margem, são fixados nas beiradas, empurrados para os barrancos na narrativa em História e também na vida real, pois, são essas narrativas atos performativos de constituição dos sujeitos. São colocados mais como adereço ou ornamento; fazem parte, mas não são o centro em nenhum momento; participam da cena, mas são figurantes; são inscritos na descrição, mas pulverizados nos predicados, salpicados nas reticências; fala-se das diferenças entre os povos e etnias, mas são referenciados pelo conjunto geral, por um dêitico comum: *eles*; mesmo que *eles* signifique muita discrepância, divergências e falta de afinidades reconhecidas pelo historiador. Mas, o que o discurso histórico reforça é a oposição da anti-identidade indígena e negra (colonizada/escravizada) à identidade do colonizador: é um *negrocídio* e *indigenicídio* histórico incidental, em que poderia ser evitado, mas não o fizeram; um grupo de pessoas sem “Fé”, sem “Lei”, sem “Rei”, selvagilizados e tribalizados corre o risco de não *escrever* história alguma. Mesmo que a desculpa de um historiador seja a metodologia histórica, pela ausência de artefatos para melhores detalhes, pela falta de vontade em tê-los ouvido, poderíamos dizer que a metodologia em História privilegia determinados tipos de saberes e seres e promovem determinado *eu*-rocêntrico, pois, se tem o grafocentrismo como base legítima para atestar

documentalidade destrói toda uma cadeia de saberes fundada na oralidade, no exercício da boca, no discurso contra-papel, sem tipos e tipografias, sem grafemas, sem essa parafernália tecnológica toda e contra regimes de legitimidade grafocêntrico.

## 5 | A NARRATIVA SEMIÓTICA DO PERÍODO COLONIAL: A FOLCLORIZAÇÃO DO POVO NEGRO E INDÍGENA

Toda e qualquer imagem colocada nos espaços dos textos é compreendida aqui como uma forma de compor a enunciação do discurso, de combinar gêneros diferentes, isto é, narrativas diferentes e produzir determinado discurso. A pintura, a fotografia, a gravura são formas de textos bastante utilizadas nos textos de História. Se compreendemos que todo dizer é um fazer (AUSTIN, 1976), compreendemos que toda imagem também carrega o potencial performativo de fazer algo no mundo. Partindo deste ponto, o livro de Moraes (1998) traz quarenta imagens nos cinco capítulos que compõem a unidade V. São mapas, obras famosas, uma fotografia e desenhos para o próprio livro que da mesma forma que sua narrativa tipográfica, produz uma narrativa de referencialidade do real pelas instâncias de legitimidade das figuras: encontra-se no livro, referendadas por um historiador, obras de pessoas que viveram aqui naquela época etc. Por isso, não são figuras dissociadas dos textos porque elas mesmas são partes textuais da narrativa dos capítulos. Podem parecer dissociadas, mas estão mal-contextualizadas por não relacionarem diretamente a algum trecho específico da narrativa, por não seguirem depois de dois pontos (:) que explicitariam a continuidade da narrativa com a imagem:



Imagem 4: (MORAES, 1998, p. 189): “A vida dos escravos no Brasil era marcada pela violência, como revela este desenho de Debret.”

Da esquerda para direita: Imagem 1 (MORAES, 1998, p. 175): “Esta gravura do século XVI mostra a morte do chefe asteca Montezuma no lago Texcoco.”; Imagem 2 (MORAES, 1998, p. 189): não há qualquer menção a este desenho de uma mulher escravizada campesina com uma máscara tapando sua face; Imagem 3 (MORAES, 1998, p. 181): “Índio Tarairiu, em pintura do holandês Albert Eckhout.”

Essas duas figuras são exemplos trazidos no livro CDC. As duas primeiras em dois capítulos diferentes visto do que elas estão abordando. A figura 4 está na narrativa cruel

de “A conquista” espanhola no capítulo 21. Nesta parte existe um dizer veemente contra o pensamento europeu das barbáries que na América cometeram: [os europeus] procuravam mostrar suas campanhas como ‘civilizadoras’, ‘positivas’ e, sobretudo, ‘vitoriosas’. [...] a conquista foi o passo inicial que teria continuidade através do também violento processo de colonização” (MOARES, 1998, p. 175. Grifos do autor).

Contudo, as figuras são pouco exploradas e contextualizadas dentro dos processos de significação tendo função meramente alegórica. A pintura de Debret, juntamente com a figura 5 e 6 não têm nenhuma relação direta com o texto ou qualquer denotação no discurso de Moraes (1998). Promove um intertexto, ou mesmo a *naturalização* das selvagerias da escravidão empunhadas pelos escravagistas europeus; uma mulher trabalhando com a cara vendada, ou sem rosto promove uma casualidade, uma naturalização por tratá-la como alegoria, um enfeite para o texto em si; o índio em pé com suas lanças, penas, descalços e com a genitália à mostra, nada mais “exótico”. Há, assim, que se preocupar com a beleza estética das obras, para que elas não ofusquem a dor daquilo que narram. A alegoria sem qualquer enunciado problematizador incorre em produzir formas naturalizadas no livro de História e faz dos seres narrados figuras folclóricas e mitológicas sem conexão com o presente porque o discurso narrativo encarcera esses povos nas senzalas, nas “aldeias de selvagerias tribais”, nos quilombos sem acesso às cidades, nas formas de dominação da época, na nudez exótica de outrora, no seu “animalismo” próprio descrito: a narrativa de uma História sempre segmentada performa desconexões dos sujeitos com o passado, produz o sentimento de superação, de incapacidade de analisar como os regimes de outrora se resignificaram, se modificaram, continuaram a ser aplicados através de uma cortina que invisibiliza formas de dominação e regimes de controle sobre esses povos posando-se ao mesmo tempo de menos atroz, não nocivos ou não brutais.

Com isso, horroriza-se com os relatos das senzalas sofridos, se compadece com as pinturas de Debret, mas não sofre nenhum pavor com os horrores do sistema penitenciário brasileiro atual que em sua maioria é ocupado pela população negra, cativa e posta a regimes de desumanização: “as penitenciárias não dispõem de qualquer relação com a senzalas porque essas pertencem ao passado findado, de estrutura física tal, localizada nas fazendas, nos fundos, vigiadas pelos donos”; esse raciocínio é importante para a continuidade dos domínios de controle. O fim histórico da colonização, ou de outros períodos, é meramente narrativo, um viés ideológico do discurso para se esquecer determinadas coisas seletivamente, para integrar os povos diferentes, nacionalizá-los, e desintegrá-los logo em seguida para que aqueles que dominaram continuem a dominar e falar/fazer as mesmas coisas de forma diferente, forçando-se a não se lembrar, a construir uma cova para o passado e lá determinadas coisas sepultar, produzindo novos predicados para mascararem a velha política ocidental: explorar muitos para o bem de poucos. Sempre será mais plausível relacionar determinado aparelho celular com o primeiro telefone inventado como a evolução ou ampliação das tecnologias, do que relacionar favelas,

morros, palafitas e prisões com as senzalas daquela época. Isto é, há uma ideologia para que essas combinações não sejam reconhecidas como formas tecnológicas de controle uma vez que, se quer entender que “a senzala já foi dissolvida no ato da abolição”.

## 6 I ASPAS NO TEXTO: UM DISCURSO EUROCÊNTRICO CAUTELOSO

Ao longo do texto o autor faz uso de aspas duplas que produzem sentidos diversos e ambíguos para a interpretação do leitor. Vejamos alguns excertos de Moraes:

**1]** As navegações marítimas e a ocupação das terras então “descobertas” pelos europeus deram início a um novo período histórico que colocou, pela primeira vez na história, todo o planeta em relativo contato (1998, p. 170. Grifos do autor).

**2]** É interessante perceber que a maioria dos registros feitos e deixados a respeito das conquistas europeias na América sempre procuravam mostrar suas campanhas como “civilizadoras”, positivas e, sobretudo, “vitoriosas” (1998, p. 175. Grifos do autor).

**3]** Imediatamente essas sociedades aborígenes foram identificadas como “primitivas” e verdadeiros “fósseis vivos que testemunhavam o passado das sociedades ocidentais” (Manuela Carneiro da Cunha) [...] Inicialmente esses povos foram encarados como *sociedades incompletas* e “sem história” que haviam parado no tempo, condenadas “a uma eterna infância” social (1998, p. 179 e 180. Grifos do autor).

**4]** Além disso, havia os constantes conflitos com os indígenas, as dificuldades com a “esmagadora” natureza tropical, a distância da Europa [...] (1998, p. 201. Grifos do autor).

**5]** A solução imediata encontrada foi a escravização do indígena, mas isso esbarrava na defesa dos jesuítas [...] (1998, p. 205).

**6]** “[...] o índio não estava “acostumado” ao trabalho e era “muito preguiçoso”, enquanto o negro estava “acostumado” e apto para o trabalho pesado. Obviamente esta explicação perdeu todo sentido (1998, p. 211. Grifos do autor).

**7]** [...] As dificuldades econômicas tornaram a região [sudeste] pobre em relação ao Nordeste, sem condições de importar escravos africanos, dependente, portanto, da mão-de-obra indígena (1998, p. 205. Grifos do autor).

O autor utiliza as aspas com o termo *descobertas*, por exemplo, com cautela, por pressupor uma co[n]textualização de que a América não foi descoberta pelos europeus, pois já haviam outros povos aqui vivendo quando eles chegaram. Isto é, as aspas carregam a função diacrítica textual de expressar o oposto semântico ao que, de fato, se apresenta, como é o caso de “civilizadoras” e “vitoriosas” no excerto 2, “primitivas” no excerto 3, “acostumado” e “muito preguiçoso” no excerto 6. Esse discurso “cauteloso”, entre aspas, na obra de Moraes (1998) pode se tornar disperso e – ao contrário de uma reflexão sobre conceitos injustos, danosos e impróprios aos indígenas e negros – promover sua iteração de fato, porque na *citação*, neste caso, na exemplificação de um dizer de outrem, reside a possibilidade de dizeres serem novamente iterados garantindo que o ato em si tenha seus efeitos (cf. DERRIDA, 1991). Não há nos textos de Moraes (1998) uma incisão direta, uma objeção contumaz, aos ideais indígenas e negros da época da colonização nem uma historicização de ideologias que consideram ainda hoje os indígenas como povos “preguiçosos” ou os negros como “mais aptos” ao serviço braçal; o que torna enunciado citacional sempre um dito perigoso.

Neste sentido, as aspas se tornam recursos textuais inseguros na garantia de um

contra-discurso ao discurso hegemônico e eurocêntrico sobre esses povos porque seu uso é *cotexualizado* com outras formas discursivas performando diversas funções semântico-pragmáticas provocando ambiguidades porque são utilizadas cotextualmente com diversas funções simbólicas antagônicas propriamente como *contradizer, reiterar, enfatizar, ironizar, referir-se a discurso de outrem* etc. Não há, assim, como garantir isenções citacionais, oposição ou ironia já que as aspas apresentam uma multireferencialidade nos textos uma vez que os atos de fala não têm seu *uptake*, ou sua apreensão, assegurada (AUSTIN, 1976). As aspas não são recursos semânticos óbvios porque são convencionais e multireferenciais incorrendo no risco de uma citação promover uma iteração daquilo que contrapõe. Este panorama é tão turbulento porque Moraes (1998) faz uso do itálico em *sociedades incompletas* no excerto 3 e não traz o termo *solução* no excerto 5 entre aspas: “A solução imediata foi a escravização [...]” (MORAES, 1998, p. 205) – talvez um ato falho diante de um discurso eurocêntrico cauteloso. Com isso, o autor faz uso de diferentes recursos tipográfico-textuais para produzir efeitos de sentidos diversos. O itálico, na maioria das vezes, performa ênfase e não contraposição. Com isso, a História é narrada dentro de um padrão de dubiedade, confuso e cotexualizado com outros sistemas textuais eurocêntrico-embasados favorecendo às hegemonias raciais do branco que não se referem a um texto disciplinar específico, mas às diversas formas de textualidade da composição dos discursos: uma reportagem na TV, uma tirinha etc.

Em alguns excertos supracitados podemos encontrar um discurso que tende à naturalização da forma de vida imposta pelos colonizadores porque fazem uso de termos ideologicamente enviesados que dão determinado tom à interpretação do/a leitor/a. A “ocupação” ao invés de invasão territorial, o “contato” que de tão genérico que é não pressupõe diretamente conflitos sangrentos e genocidas, “conquistas europeias” que reitera a América como objeto e propriedade de posse do europeu, bem como os indígenas e a necessidade da escravidão; excerto 5: “a solução imediata foi a escravidão” não impõe outra saída para a forma europeia de colonizar e os fins passam a justificar os meios, pois os europeus se viram obrigados, para manter sua economia, a escravizar os povos – há uma justificativa disfarçada em que as vítimas seriam os europeus e sua economia; no excerto 7: há uma justificativa da escravidão negra “porque o índio não produzia da mesma forma que os povos escravizados da Europa”. Isto é, o texto utiliza em vários pontos argumentos racistas que justificam e reiteram as diversas formas de exploração de povos, sua cultura e seus corpos.

Assim, o texto de Moraes (1998), apesar de ser publicado no final do século XX possui um discurso mais eufêmico e mais cautelar com a questões étnicas e raciais, se compararmos com as publicações do século XX como de Benevides e de outros autores anteriormente apresentadas. Mas, este livro cotexualiza outros e entextualiza formas discursivas e racialmente danosas à determinada parte da população. Há também o problema da narrativa em tratar essas questões raciais em nossa História e, por isso, as

consideram como “óbvias”, “já resolvidas”, “já superadas”, como no excerto 6: “Obviamente esta explicação perdeu todo sentido”. Isto se trata de uma maneira de furtar-se de uma discussão racial dos tempos atuais e relacioná-la com esses outros discursos atravessados e racista-producente. Há um perfarer indireto com o mito da democracia racial que pressupõe igualdade entre negros, brancos e indígenas no país. É sobre aquilo que se quer ver, ou ver primeiro (cf. PRATT, 1991), mas também sobre aquilo que não se quer ver nunca pelo próprio perigo histórico que ele impõe à memória, a construção do povo, a quem nós somos e fomos, porque um discurso histórico antirracista é um discurso deconstrutor por incidir diretamente nas estruturas que o poder racial foi criado e institucionalizado para que seja possível entender seu funcionamento e seus ordenamentos para que se consiga miná-lo, aperta-lhe nas fraquezas, puí-lo à exaustão para que se questione o mantimento de determinadas estruturas de poder em que determinados discursos, como essas narrativas históricas apresentadas, são reiterados no ímpeto de falar (brandamente) sobre, mas ao mesmo tempo garantir o status quo de quem continua a dominar e ter os privilégios histórico-raciais de nossa sociedade. O livro aqui apresentado não se encontra em contraposições a esses discursos, é mais eufêmico, perfaz um caminho cauteloso, mas disfarça e suaviza ideologias raciais que outrora foram escancaradas na História.

Em vistas de outras obras, é uma obra mais “generosa”, mas não necessariamente contradiscursiva porque performa atos de fala que naturalizam as relações sociais sem lançar mão de uma configuração com o presente; por dissociar-se e amenizar os discursos racistas e iterar de forma menos direta e óbvia a constituição memorizada do ensino de História e sua narrativa curricular, não desfazendo onto-epistemicídios dos povos negros e indígenas, isto é, não minando enfaticamente os atos do discurso colonial em que esses povos não eram seres, mas objetos à exploração ou mão-de-obra barata, que não possuíam saberes reconhecidos, mas crenças desprezíveis e superstições infundadas. O livro não reitera as lutas desses povos para reexistência porque também em sua narrativa, Moraes (1998), coloca esses povos pertencentes à figuração do cenário brasileiro ou porque coaduna-se de forma mais velada pelo não-dito racista.

## **71 OS PÓS-ESCRITOS: OS EUFEMISMOS RACISTAS E AMBIGUIDADES NECESSÁRIAS**

Moraes (1998) ao final de cada capítulo traz o que denomina de “Trabalho com texto”. Neste ponto, o autor apresenta texto de obras específicas ou considerados manuscritos originais para propor uma análise e responder determinadas perguntas sobre os textos. No capítulo 21 ele apresenta um texto retirado do livro de François Laplantine (Aprender Antropologia) em que traz “os trechos da controvérsia pública, ocorrida em 1550, entre o frei dominicano Bartolomé de Las Casas e o jurista espanhol Sepulvera, sobre a natureza dos indígenas americanos e a relação que o europeu devia ter com eles” (MORAES, 1998, p. 179). Segundo o texto apresentado de Las Casas os indígenas se igual aos gregos e

aos romanos, não são tomados como bárbaros, pois essas pessoas têm aldeias, ordem políticas, reis que pode ser melhor que a europeia. Sepulvera, por outro lado, aponta o contrário. Afirma que os indígenas têm natureza de servos e são preguiçosos e é justo que sejam servos pelo amparo da lei divina. Para finalizar, Moraes (1998) cita o trecho de Laplatine que afirma que essas ideologias estão presentes ainda hoje em nossa cultura.

Moraes (1998) apresenta em seguida exercícios “constativos” sobre o texto apresentados que não problematizam esses discursos e se posiciona de maneira neutra a eles fazendo incisões bem cautelares e eufêmicas: “3. De acordo com Sepulvera, como devem ser tratados os indígenas que se relacionam mal com os europeus? Seu discurso de alguma maneira serve à conquista e colonização? Explique.” (MORAES, 1998, p. 179). Há, assim, reiterações danosas e esvaziadas de criticidade nos textos por sempre ser cauteloso à determinada crítica fazendo se uso de um discurso indireto, constativos ou tomando-os como óbvios. No capítulo 22, há a reiteração da ideologia do déficit: “2. Por que, ao fazer a comparação entre essas sociedades diferentes, o colonizador português afirma que na sociedade indígena ‘falta’ algo?” (MORAES, 1998, p. 185). A pergunta não promove um detalhamento ou uma discussão com as afirmações. As afirmações históricas devem ser citadas, mas para contextualizá-las dentro do discurso que aponta seus problemas, suas materializações, e não as citar como uma constatação de algo que foi anteriormente dito. É constatá-lo para colocá-lo diante das estruturas de poder que os sustentam.

Contudo, o autor também faz algumas perguntas sobre os textos perguntas que têm um caráter mais problematizador da narrativa histórica, como esta referente ao relato da indígena Eunice de Paula no livro *História dos povos indígenas: 500 anos de luta no Brasil*: “3. Através dos relatos dos indígenas é possível identificar formas de organização social e cultural próprias de sua sociedade?” (MORAES, 1998, p. 185) e “4. É possível identificar no país, ainda hoje, traços políticos cujas ‘raízes’ estejam no Brasil colonial? Exemplifique” (MORAES, 1998, p. 208). Entretanto, a predominância das perguntas é de caráter constativo, denotadores de um referente específico encontrado no texto sem promover uma análise mais profunda à realidade da época e as consequências geradas no imaginário e na vida social; o livro não é problematizador dos horrores e barbáries da colonização: “1. Analise o trabalho **do escravo** nas fazendas do século XIX. 2. No dia-a-dia, como era a vida dos escravos na fazenda: o que comiam, quando descansavam, etc.? 3. Qual era o tratamento dado pelos proprietários e feitos aos escravos? [...] (Grifo nosso)”. Estas são perguntas que pelo seu aspecto constativo corroboram à *folclorização* da escravidão exotizada no imaginário e atuam como promulgadoras de atos racistas históricos com negros da atualidade que pessoas, através de ditos jocosos, podem reconsiderar ou entextualizar as histórias das senzalas e os abusos humanos durante a colonização como categorias alegorescas e contribuindo para a visão deturpada de que não há racismo no Brasil. Folclorizar a colonização e seus aspectos desumanos é dotar a esse período uma característica suavizadora importante para que os desdobramentos

sobre o poder em função dessas hierarquias não sejam questionados e sejam mantidos da maneira que estão: o grupo dominante que herdou massivamente o controle do poder político e econômico no país, os brancos, continuam se beneficiando dessa construção discursiva.

Sobretudo, há uma *mea culpa* do autor quanto a construção das narrativas históricas a partir da visão dos indígenas ou os povos negros:

Raramente se encontra, na produção historiográfica brasileira, depoimentos sobre a escravidão feitos pelos próprios escravos. Logo após a abolição, diversos documentos sobre o assunto foram destruídos, e os historiadores da época não se preocuparam em recolher o relato de ex-escravos. Com o tempo, estes foram morrendo e, junto com eles, a sua visão sobre a escravidão.

Em seguida, Moraes (1998) traz um trecho do ex-escravo Mariano Pereira dos Santos falecido em 1982 em que narrou os horrores das punições nas fazendas no livro *Depoimentos de escravos brasileiros* organizado por Mário Maestri. Um dos problemas é tratar o texto de forma adicional à narrativa da História. É esta *adicionalidade*, é este lugar depois do texto oficial, o fim do capítulo, o lado marginal juntamente com esta adjacência discursiva que inviabiliza que as estruturas sejam questionadas pelas narrativas encharcadas de colonialidades porque reside nesta fala a falta de *documentabilidade*, a falta tipográfica, manuscrita, timbrada, uma característica *sine qua non* para que o texto seja um documento legítimo, não apócrifo, de status autêntico, uma figura de autoridade em si mesmo. A tudo isso, se deve a ideologia de manter o discurso colonial em voga, em plena realização, sem contradições e esquecimentos. Mesmo que a escravidão tenha sido abolida no século XIX, Moraes (1998, p. 217) ainda o toma como escravo, revelando o discurso porque o discurso não pode ser corrompido, desestabilizado: “1. Analise o trabalho do escravo nas fazendas do século XIX.” É esta ambiguidade oportunista e perniciosa que permeia os discursos históricos; “o trabalho do escravo” pode se referir ao escravo comum no século XIX, mas aponta também para o denunciador da escravidão, o entrevistado, a Mariano Pereira dos Santos, um dos poucos delatores oficialmente ouvidos, que mesmo morrendo quase cem anos após a abolição recebeu depois de morto o nome “escravo”, para marcar seu lugar de fala, de existência e impor limites aos seus horizontes. Isto é a manutenção da ideologia escravocrata em nossos fazeres diários, em nosso livro de História. Essas pessoas “até” podem ser ouvidas, mas que mantenham-se em seus lugares, comportem-se e sejam cordiais com as estruturas de poder para que não haja grande mobilidade, deslocamentos e, o pior, questionamentos estruturais. Esta é um pedaço da narrativa num livro de História em que “um homem nasce escravo e morre escravo” mesmo quase cem anos depois.

Pode-se verificar dessa maneira que há uma composição sempre muito complexa do discurso em torno do assunto. Nenhuma obra traz consigo o todo discursivo possível àquilo que se destina. Não seria justo esperar que todos os textos fossem diretamente referidos por Moraes (1998), que esmiuçasse à exaustão. Mas, tomando o texto como um discurso

enviesado de política, seria mais plausível ter um texto que questionasse determinadas estruturas em suas narrativas. Com isso, podemos pensar, nessa impossibilidade do todo, porque ele nunca está pronto, porque ele não existe em lugar algum e tornar o discurso, esse textual sobre a colonização como pertencente a uma *fractabilidade* discursiva. Isto é, o texto é um pedaço de um todo impossível de ser montando, de ser trazido à toda, de ser revisitado em algum lugar. Há vários discursos que se entrecorporificam, que se mesclam, em grandes ou pequenas quantidades e eles não podem ser alcançados diretamente. Por isso, essa narrativa da colonização é apenas um resto de um todo narrativo impossível de ser quantificado, qualificado ou circunscrito. É um conjunto de fragmentos organizados, pedaços de um todo discursivo que não é físico ou sólido em lugar algum. Possui uma estrutura parcialmente visível e completamente inacabada pelos processos de entextualizações; a incapacidade de dizer tudo ao mesmo tempo o tornar o referente sempre completo e acabado. A narrativa histórica é isso, permeada pela fracatabilidade, é sempre um discurso parco e sem fim, porque não há limites sobre como se pode dizer, narrar, discursar aquilo que se convencionou como fatos, artefatos e outras coisas.

## 8 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise nos permite verificar que existe um discurso menos ácido, mais comportado e eufêmico em comparação com outros textos históricos do século XX. Entretanto, por reiterar o período e, discretamente, reforçar a colonização dentro dos padrões que envolve a economia e a política da época, o livro mantém e assegura uma visão eurocêntrica em conformidade com os regimes de colonialidade (de poder, de saber e de ser) que surgiram por apresentar narrativas onto-epistemicidas quanto ao povo negro e indígenas, ambos escravizados e violentados pela colonização por vezes justificado no livro através da necessidade de expansão econômica e consolidação política da colônia. Ou seja, há um apagamento dessas subjetividades ou a construção de subjetividades apagadas. As imagens históricas apresentadas não são problematizadas, lançadas a um espectro de neutralidade contribuindo para uma folclorização e exotismo dos povos e dos regimes de poder da época, não mantendo qualquer conexão com o presente e sepultadas num passado esquecível e “longínquo”. Os textos de Moraes (1998) nos capítulos apresentam uma narrativa condescendente ao próprio europeu da colonização por não propor ou problematizar de maneira mais incisiva e reiterar performativamente ideologias eurocêntricas mesmo de forma cautelosa através de recursos diacríticos semântico-textuais, como as aspas duplas e o itálico. A possibilidade contra-discursiva dos textos é enfraquecida por meio de atividades que procuram aspectos constativos nos textos sem qualquer problematização profunda entre os aspectos coloniais vigentes. Há nisso tudo uma segmentação histórica na narrativa em que torna o processo narrado estanque da realidade atual como manobra para que não seja possível relacionar os fatos e cobrar determinadas responsabilidades históricas; o texto (histórico) nunca está

completo e encerrado em si mesmo e são essas brechas discursivas pela fractabilidade que nos permite contra-dizê-lo, modifica-lo e resignificá-lo.

## REFERÊNCIAS

AUSTIN, John L. *How to do things with words*. Massachusetts: Cambridge, 1972.

BITTENCOURT, Circe Maria F. Livros e materiais didáticos de História. In: \_\_\_\_\_. *Ensino de História. Fundamentos e métodos*. São Paulo: Cortez, 4ª edição, p. 291-324, 2011. [3ª parte: Materiais didáticos: concepções e usos. Capítulo 1].

BOURDIEU, Pierre. A linguagem autorizada: as condições sociais de eficácia do discurso ritual. In: *A economia das trocas linguísticas: o que falar quer dizer*. Tradução de Sérgio Miceli et alli. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996. Parte II: Linguagem e Poder simbólico. cap. 1, p. 85-96.

BRANDÃO, Helena H. N. *Introdução à análise do discurso*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2002.

BRASIL. Lei n. 10.639, de 9 de jan. 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"*. Consulta online. Acesso no dia 26 de fevereiro de 2019a. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/LEIS/2003/L10.639.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/2003/L10.639.htm)>.

BRASIL. Lei n. 11.645, de 10 de mar. de 2008. *Aprova a obrigatoriedade do estudo de história e cultura afro-brasileira e indígena nos estabelecimentos de ensino fundamental e médio, públicos e privado*. Consulta online. Acesso no dia 26 de fev. de 2019b. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_Ato2007-2010/2008/Lei/L11645.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2008/Lei/L11645.htm)>.

CONCEIÇÃO, Maria T. Os Discursos da Racialização da África nos Livros Didáticos Brasileiros de História (1950 a 1995). *Educação & Realidade*. Porto Alegre, v. 42, n. 1, p. 35-58, jan./mar. 2017. <http://dx.doi.org/10.1590/2175-623661110>

DERRIDA, Jacques. *Limited Inc.*. Campinas : Papyrus, 1991.

ERIBON, Didier. A filosofia do armário. In: ERIBON, D. *Reflexão sobre a questão gay*. Tradução de Procopio Abreu. Edição de José Nazar. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1998, p. 357-366. Capítulo VIII.

FABRÍCIO, Branca Falabella. Mobility and discourse circulation in the contemporary world: the turn of the referential screw. *Revista da Anpoll*, n. 40, p. 129-140, 2016.

FERNANDES, Antônia T. de C. Uma obra didática e suas diferentes versões. *Revista de história*, n. 176, p. 1-32, 2017.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo: Loyola, 13ª edição, 2006a.

\_\_\_\_\_. *História da Sexualidade I: a vontade de saber*. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 2006b.

GROSGOQUEL, Ramón; MONTOYA, Angélica M.; BUSO, Hugo. Entrevista a Ramón Grosfoguel. *Polis*, 18, 2007, p. 1-13. Publicado el 23 julio 2012, consultado em 29 de setembro de 2016. Acesso disponível em <<http://polis.revues.org/4040>>.

KILOMBA, Grada. *Plantation memories. Episodes of everyday racism*. Budapest: Interpress, 2<sup>nd</sup> edition, 2010.

LIMA, Elicio G. A constituição de sujeitos e a produção de conhecimentos: pontuações acerca da pesquisa do livro didático de história. *RBEP*, v. 94, n. 236, p. 232-248, jan./abr. 2013.

MARIANI, Bethania. *Colonização linguística*. Campinas: Pontes, 2004.

MBEMBE, Achille. A questão da raça. In: \_\_\_\_\_. *A crítica da razão negra*. Lisboa: Antígona, 3<sup>a</sup> edição, 2014, p. 25-74. [Capítulo 1].

MORAES, José G. V. de. *Caminhos das civilizações*. História integrada geral e Brasil. São Paulo: Atual, 1998.

PRATT, Mary L. *Arts of contact zone*. *Profession*, p. 33-40, 1991.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder e classificação social. In: SANTOS, Boaventura de S.; MENESES, Maria Paula (orgs.). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: G.C. Gráfica de Coimbra, LDA., 2009, p. 73-119.

ROCHA, Helenice A.; CAIMI, Flávia E. A(s) história(s) contada(s) no livro didático hoje: entre o nacional e o mundial *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 34, n° 68, p. 125-147, 2014.

RODRIGUES, Aryon D. Sobre as línguas indígenas e sua pesquisa no Brasil. *Ciência e Cultura*. v. 57, n. 2, p. 35-38, 2005.

\_\_\_\_\_. *Línguas indígenas brasileiras*. Brasília, DF: Laboratório de Línguas Indígenas da UnB, 2013. 29p. Disponível em: <<http://www.laliunb.com.br>>. Acesso em: 25/02/2019.

ROSEMBERG, Fúlvia. Racismo em livros didáticos brasileiros e seu combate: uma revisão da literatura. *Educação e Pesquisa-Revista da FE/USP*, São Paulo, v. 29, n. 1, p. 125-146, jan./jun. 2003.

SALES Jr., Ronaldo. Democracia racial: o não-dito racista. *Tempo Social, revista de sociologia da USP*, v. 18, n. 2, p. 229-258, 2006.

SILVA, Tomaz T. da. A produção social da identidade e da diferença. In: \_\_\_\_\_ (org.). *Identidade e diferença. A perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, p. 73-102, 2011.

SILVERSTEIN, Michael. Indexical order and the dialectics of sociolinguistic life. *Language & Communication*, n. 23, p. 193-229, 2003.

WALSH, Catherine. Interculturalidad, colonialidad y educación. *Revista Educación y Pedagogía*, vol. XIX, núm. 48, Mayo – Agosto de 2007.

## **SOBRE AS ORGANIZADORAS**

**LILIAN DE SOUZA** - Atua como professora de língua espanhola na Faculdade de Tecnologia de São Paulo - câmpus Itu, Americana, Piracicaba, Bragança Paulista e Araras. É Doutora em Linguística pela Universidade Federal de São Carlos. Mestre em Educação Sociocomunitária pelo Centro Universitário Salesiano, UNISAL. Especialista em Secretariado Executivo pela Faculdade de Tecnologia Internacional e licenciada em Letras - Português e Espanhol pela Faculdade de Americana. Sua pesquisa de mestrado discute o ensino de língua espanhola sob a ótica da Educação Sociocomunitária e do Multiculturalismo. Sua pesquisa de doutorado realiza uma conversa entre a Educação Sociocomunitária e a teoria contemporânea da Translinguagem nas aulas de ELFE (Ensino de Línguas para Fins Específicos). Participou do Projeto colaborativo Internacional entre a Faculdade de Tecnologia de Itu e a Jamestown Community College - Estados Unidos e com a Universidad Politécnica de Monterrey - México. Também participa do PCI BRASIL Y COLOMBIA, entre FATEC Piracicaba e Universidad Uniminuto da Colômbia. Atua como revisora e tradutora da revista V@rvitu da Faculdade Dom Amaury Castanho. Coordenou o projeto social FATEC AMIGA - Fortalecendo Valores, na cidade de Itu e região.

**FERNANDA TONELLI** - Trabalha como professora de língua espanhola no Instituto Federal de São Paulo - câmpus Capivari. É Doutora em Linguística e Língua Portuguesa pela Unesp-Araraquara, com estágio doutoral no Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, Portugal. Mestre em Linguística pela UFSCar e Especialista em Planejamento, Implementação e Gestão da EaD, pela UFF. Graduada em Letras - Português/Espanhol pela UFSCar. Suas pesquisas de Mestrado e Doutorado têm como temática significados sobre o componente (inter)cultural no ensino/aprendizagem português e espanhol línguas estrangeiras. Foi professora de Espanhol no curso de graduação em Letras da Universidade Federal de São Carlos durante 2013. No ano acadêmico de 2014/2015, foi professora de língua portuguesa na Utah State University, Estados Unidos, pelo Programa FLTA (Foreign Language Teaching Assistant), da Capes/Fulbright. Também tem experiência em projetos na área de Português Língua Materna na modalidade a distância. Seus focos de interesse são: cultura, interculturalidade crítica, estudos culturais latino-americanos, decolonialidade, formação de professores, espanhol e português línguas não maternas.

## ÍNDICE REMISSIVO

### A

Acontecimento enunciativo 116, 117, 120, 122, 129

Afetos 31, 57, 158, 159, 162, 163

Agricultura familiar 158, 166

Al-Khansa 1, 2, 5, 7

Al-Khirniq 1, 5, 6, 7

Alteridade 121, 167, 176, 181, 182

Ancestralidade 158, 159, 163, 166, 187, 195

Atividades remotas 116, 117

### C

Canto 161, 167, 175, 177, 178, 179, 180

Choro 5, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 57

Cognição 54, 57, 58, 59

Competência lexical do falante 106

### D

Desterritorialização 149, 150, 152, 153, 155, 156, 157

Discurso docente 116

### G

Guimarães Rosa 29, 30, 31, 32, 33, 37, 39, 40, 41, 42, 75, 76, 149, 150, 151, 152, 155, 157

### H

Henriqueta Lisboa 131, 132, 133, 137, 140, 141, 144, 145, 147

História 2, 7, 9, 11, 14, 15, 17, 19, 20, 22, 25, 26, 29, 30, 31, 36, 40, 42, 56, 57, 62, 63, 64, 66, 67, 68, 69, 71, 72, 73, 75, 77, 78, 81, 90, 100, 106, 114, 115, 118, 120, 122, 128, 129, 130, 131, 139, 140, 141, 143, 144, 148, 157, 164, 165, 166, 168, 169, 171, 178, 181, 182, 184, 185, 186, 187, 188, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 207, 208

### I

Identidade 30, 50, 67, 73, 109, 158, 160, 161, 162, 165, 166, 167, 169, 176, 181, 182, 185, 198, 208

Imagem-símbolo 167, 179, 180

Indústria cultural 43, 44, 46, 47, 49, 50, 53

Infância 31, 63, 149, 151, 157, 201

Interação 22, 58, 77, 96, 98, 99, 177

Invisibilidade do ser 27

## **J**

Jahiliya 1, 2, 3, 4, 7

Jornais 9, 10, 11, 80, 81, 82, 87, 88, 92, 93, 94, 95

Jovens mediadores 96, 99, 100

## **K**

Kene 167, 168, 172, 173, 174, 175, 176, 178, 179, 180, 182

## **L**

Leitura literária 96, 97, 101, 114

Literatura contemporânea 29

Literatura infantil 106

## **M**

Machado de Assis 12, 13, 14, 43, 44, 46, 51, 52, 53, 80, 83, 85, 86, 89, 91, 95

Maranhão 9, 10, 14, 15, 62, 67

Maria Firmina dos Reis 61, 62, 64, 66, 67

Mário de Andrade 131, 132, 133, 135, 139, 140, 141, 143, 147, 148

Mímesis 68, 69, 74, 75, 76, 78

Morfologia lexical 106, 108, 115

Música popular 9, 10, 12, 15, 45, 46

## **N**

Neologismos 106, 107, 108, 109, 110, 112, 114

Neurociência 54, 55, 56, 59, 60

## **O**

Onto-epistemicídio 184

## **P**

Pandemia 27, 100, 102, 116, 117, 123, 124, 126, 127, 129

Poesia árabe 1, 7

Povo indígena 184

Povo negro 184, 185, 191, 194, 195, 198, 199, 206

Primeiras estórias 149, 150, 151, 157

## U

Um marido ideal 16, 18

Úrsula 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67

# LINGUÍSTICA, LETRAS E ARTES:

Ressonâncias e repercussões

[www.atenaeditora.com.br](http://www.atenaeditora.com.br) 

[contato@atenaeditora.com.br](mailto:contato@atenaeditora.com.br) 

[@atenaeditora](https://www.instagram.com/atenaeditora) 

[www.facebook.com/atenaeditora.com.br](https://www.facebook.com/atenaeditora.com.br) 

 **Atena**  
Editora  
Ano 2022

# LINGUÍSTICA, LETRAS E ARTES:

Ressonâncias e repercussões

[www.atenaeditora.com.br](http://www.atenaeditora.com.br) 

[contato@atenaeditora.com.br](mailto:contato@atenaeditora.com.br) 

[@atenaeditora](https://www.instagram.com/atenaeditora) 

[www.facebook.com/atenaeditora.com.br](https://www.facebook.com/atenaeditora.com.br) 

 **Atena**  
Editora  
Ano 2022