

MISSANGAS

ESTUDOS EM LITERATURA E LINGUÍSTICA



ANO 5
NÚMERO 11
JUL - DEZ
2024



EDIÇÃO
COM TEMA LIVRE

UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA - UNEB

Reitora: Adriana Marmorì

Vice-Reitora: Dayse Lago

DEPARTAMENTO DE EDUCAÇÃO - CAMPUS X

Diretor: Douglas de Assis Teles Santos

Programa de Pós-Graduação Mestrado em Letras: Literatura e Linguística.

Coordenadora: Crysna Bomjardim da Silva Carmo

Editor-Chefe

Prof. Dr. Celso Kallarrari de Souza Silva (UNEB, Campus X)

Editores

Prof.ª Dr.ª Ivana Teixeira Figueiredo Gund (UNEB, Campus X)

Prof.ª Dr.ª Karina Lima Sales (UNEB, Campus X)

Prof. Dr. Volker Karl Lothar Jaeckel (UFMG)

Conselho Editorial Nacional

Prof.ª Dr.ª Adriana Santos Batista (UFBA)

Prof. Dr. André Rezende Benatti (UEMS)

Prof.ª Dr.ª Bruna Fontes Ferraz (CEFET-MG)

Prof. Dr. Bruno Oliveira Maroneze (UFGD)

Prof. Dr. Carlos Ribeiro (UFRB)

Prof.ª Dr.ª Crysna Bomjardim da Silva Carmo (UNEB/Campus X)

Prof. Dr. Décio Bessa (UNEB/Campus X)

Prof.ª Dr.ª Fabiana Carneiro da Silva (UFPB)

Prof. Dr. José Alonso Torres Freire (UFMS)

Prof. Dr. José Mario Botelho (FFP-UERJ, Brasil)

Prof.ª Dr.ª Lílian Lima Gonçalves dos Prazeres (UNEB/Campus X)

Prof. Dr. Manoel Mourivaldo Santiago-Almeida (USP)

Prof. Dr. Marcos Bagno (UNB)

Prof.ª. Dr.ª Maria Aparecida Resende Ottoni (UFU)

Prof.ª Dr.ª Maria Isaura Rodrigues Pinto (UEMS)

Prof. Dr. Pedro Mota Perini-Santos (UFVJM)

Prof. Dr. Ricardo Nascimento Abreu (UFS)

Prof.ª. Dr.ª. Rosana Cristina Zanelatto Santos (UFMS)

Prof. Dr. Urbano Cavalcante Filho (IFBA/UESC)

Prof. Dr. Valdir Heitor Barzotto (USP)

Prof. Dr. Wellington Furtado Ramos (UFMS)

Conselho Editorial Internacional

Prof. Dr. Alberto Bejarano (Instituto Caro y Cuervo), Bogotá, Colômbia.

Prof.ª Dr.ª Carla Maria Ataíde Maciel (UPM), Moçambique

Prof. Dr. Fabio Esposito (Universidad Nacional de La Plata), Argentina

Prof.ª Dr.ª Fabiola Cecere (Ca'Foscari – University of Venice), Itália

Prof. Dr. João Muteteca Naeuge (Universidade Lueji A'Nkonde), Dundo, Angola

Prof. Dr. Márcio Undolo (Universidade Lueji A'Nkonde), Angola

Prof. Dr. Marco Thomas Bosshard, Europa-Universität Flensburg, Alemanha

Prof.ª Dr.ª Maria Alexandra A. Guedes Pinto (Universidade do Porto), Portugal

Prof. Dr. Rolf Kailuweit (Heinrich Heine Universität Düsseldorf), Alemanha

Prof.ª Dr.ª Rosa Pérez Zancas (Universitat de Barcelona), Espanha

Prof.ª Dr.ª Vanessa Castagna (Ca'Foscari – University of Venice), Itália

PROGRAMA DE MESTRADO EM LETRAS - PPGL - UNEB - Campus X

Setor de Publicações

Missangas: Estudos em Literatura e Linguística

<https://www.revistas.uneb.br/index.php/missangas>

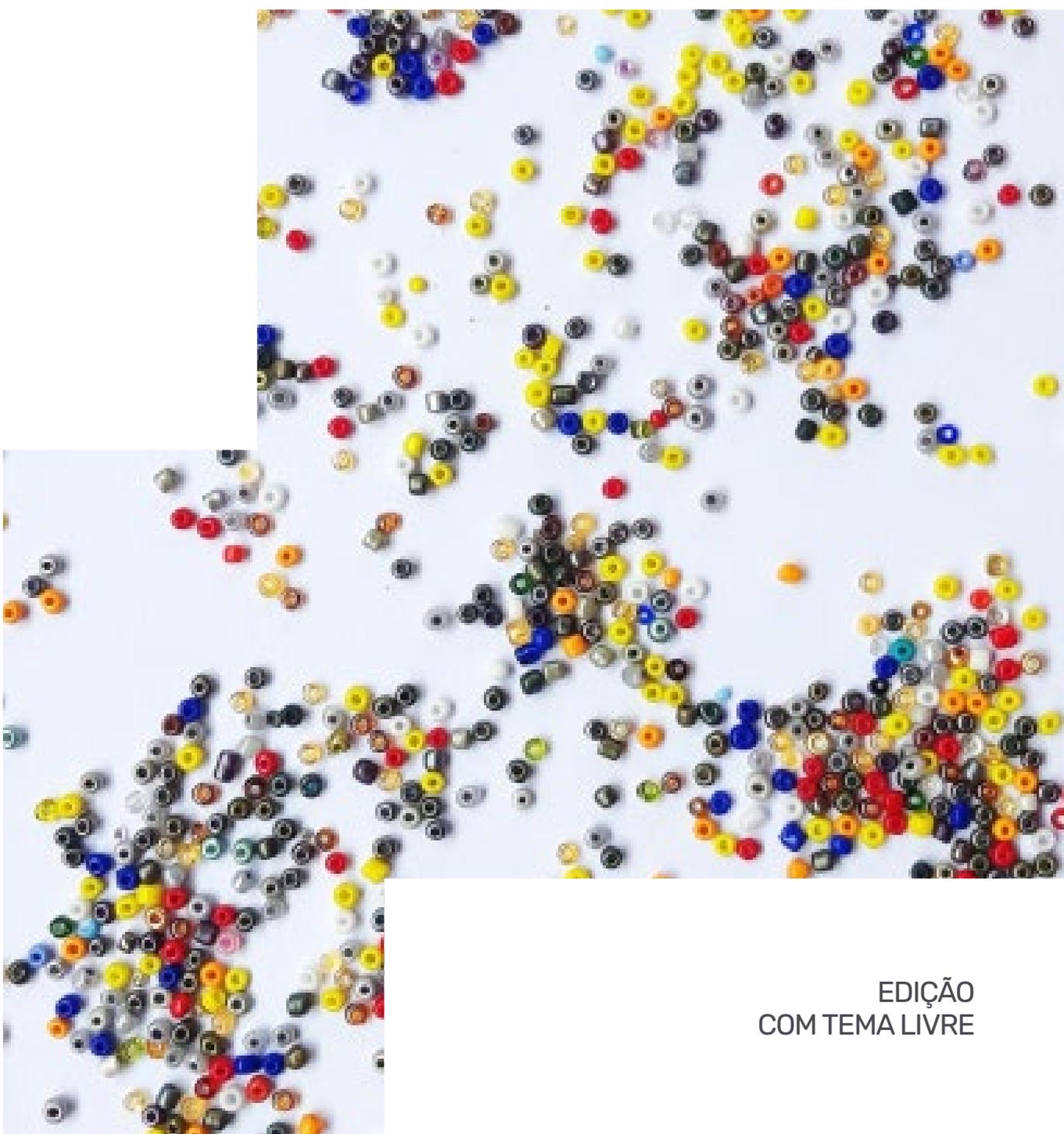
Av. Kaikan, s/n, Bairro Kaikan Sul – Teixeira de Freitas, Bahia

CEP 45.992-255 - BRASIL

Tel. (73) 3263-8054/8055

MISSANGAS

ESTUDOS EM LITERATURA E LINGUÍSTICA



EDIÇÃO
COM TEMA LIVRE

Copyright ©

Todos os direitos reservados aos autores dos artigos. Os conceitos emitidos em artigos assinados são de responsabilidade exclusiva de seus autores.

Editores	Prof. Dr. Celso Kallarrari de Souza Silva (UNEB, Campus X) Prof.ª Dr.ª Ivana Teixeira Figueiredo Gund (UNEB, Campus X) Prof.ª Dr.ª Karina Lima Sales (UNEB, Campus X) Prof. Dr. Volker Jaeckel (UFMG)
Organizadores	Prof. Dr. Celso Kallarrari de Souza Silva (UNEB, Campus X) Prof.ª Dr.ª Ivana Teixeira Figueiredo Gund (UNEB, Campus X) Prof.ª Dr.ª Karina Lima Sales (UNEB, Campus X) Prof. Dr. Volker Jaeckel (UFMG)
Projeto Gráfico, Editoração e Revisão	Fernanda Oliveira

FICHA CATALOGRÁFICA BIBLIOTECAS UNEB

Missangas: estudos em literatura e linguística [Recurso eletrônico] / Literatura baiana e outras artes. Universidade do Estado da Bahia, Departamento de Educação. Campus X - v. 5, n. 11, jul./dez., 2024 (Edição Livre) - Teixeira de Freitas: UNEB, 2024-

ISSN 2763-5279 (eletrônico)

1. Literatura. 2. Linguística 3. Tema livre
I. Universidade do Estado da Bahia. II. PPGL III. Título.

Maura Icléa Cardoso de Castro CRB-5/708

CDD 800
CDU 82 + 81

Indexadores e base de banco de dados:



PROGRAMA DE MESTRADO EM LETRAS - PPGL - UNEB - Campus X
Setor de Publicações
Missangas: Estudos em Literatura e Linguística
<https://www.revistas.uneb.br/index.php/missangas>
Av. Kaikan, s/n, Kaikan Sul - Teixeira de Freitas, Bahia
CEP 45.992-255 - BRASIL
Tel. (73) 3263-8054/8055

08

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

Celso Kallarrari
Ivana Teixeira Figueiredo Gund
Karina Lima Sales
Volker Jaeckel

LITERATURA

13

CARMEN DA SILVA: JORNALISTA, ESCRITORA E FEMINISTA

Thaís Velloso

29

LECTURA DE TEXTOS LITERARIOS: UNA EXPERIENCIA DE ENSEÑANZA EN EL COLEGIO MANUEL CÓRDOVA GALARZA DE BAÑOS

Diego Lojano Peñaloza
Antônio Fernandes Góes Neto

49

O ESCUDO DE ENEIAS: ÉCFRASE COMO *DESCRIPTIO* NA TRADIÇÃO RETÓRICA LATINA

Luiz Henrique Ernesto Coelho
Maryanne Pimenta Fagnoli

66

RESTOS, RUÍNAS E VIOLÊNCIA EM *TRILOGIA ABNEGAÇÃO*, DE ALEXANDRE DAL FARRA

André de Souza Pinto



81

**"SÓ QUEM TEM CORPO ABERTO CONSEGUE OUVIR TRAVESTI":
PERFORMANCE E ORALITURA NA POESIA FALADA DE BIXARTE**

*Anderson Pinto Soares
Karina Lima Sales*

LINGUÍSTICA

99

**A FORMAÇÃO DE FUTUROS PROFESSORES DE LÍNGUA INGLESA NO
CONTEXTO DA INTERNACIONALIZAÇÃO NA UNIVERSIDADE FEDERAL DO
SUL E SUDESTE DO PARÁ: O PAPEL DA ABORDAGEM TRANSLINGUÍSTICA**

Rangel Peruchi

113

**A REPRESENTAÇÃO DA VAGINA COMO UM FALO INVERTIDO E A
DISSIDÊNCIA DE GÊNERO E SEXUALIDADE NO CONTO "A ESPADA
E A ROSA", DE MARINA DE COLASANTI**

Edinaldo Flauzino de Matos

135

**DIVAS POP, LETRAS E A PRODUÇÃO DE MEMES: UM ESTUDO
FUNDAMENTADO NA SEMÂNTICA DE FRAMES**

*Alan Márcio Santana Silva
Crysna Bomjardim da Silva Carmo*

158

**O GÊNERO MEMORIAL COMO PROCESSO DIALÓGICO
DE (RE)CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA**

*Tania Benedita Fortunato Silva
Cristhiane Ferreguett*

ENSAIOS

179

**A CRIANÇA, O MAQUINISTA E O HOMEM: A QUESTÃO DA FORMAÇÃO DA
MASCULINIDADE NEGRA EM CANÇÃO PARA NINAR MENINO GRANDE
DE CONCEIÇÃO EVARISTO**

Wanderson Barbosa dos Santos

191

**LITERATURA INFANTIL, CONTOS CLÁSSICOS E QUESTÕES SOCIAIS
- UM OLHAR À LUZ DE "JOÃO E MARIA" (SOBRE A COLETA
DOS IRMÃOS GRIMM)**

*Lucas Reis de Souza
Joabson Limas Figueiredo*



RESENHA

199

ILUMINAR UM VALE, CLAREAR DOIS CAMPOS: *LEITURAS TRANSVERSAIS - INTERARTES E INTERMÍDIA*, DE MARIA ELISA RODRIGUES MOREIRA E BRUNA FONTES FERRAZ

Luana Della-Flora



APRESENTAÇÃO

A Revista **Missangas: estudos em literatura e linguística**, vinculada ao Programa de Mestrado em Letras da Universidade do Estado da Bahia – UNEB (DEDC-X), ao divulgar produções de autores nacionais e internacionais sobre temas e problemas literários e linguísticos, tem como propósito acolher a pluralidade de diversos olhares sobre as múltiplas dimensões das ciências humanas em tempos e espaços variados, contribuindo para o debate científico neste momento de intensificação das relações internacionais no campo da produção acadêmica brasileira.

A Revista **Missangas** torna-se, portanto, um instrumento capaz de possibilitar — num mosaico de multiculturalidades — a construção de “nossos colares de contas amigadas”, aproximando e ligando mundos distintos pela via da publicação acadêmica, a fim de dar maior evidência às diferentes filiações teóricas e metodológicas de pesquisadores brasileiros e estrangeiros que vêm desenvolvendo conhecimento nas linhas de investigação relacionadas à literatura e linguística presentes no Programa de Mestrado em Letras do Campus X da Universidade do Estado da Bahia – UNEB e em outros Programas de Pós-graduação *Stricto Sensu* no país.

Esta 11ª edição da Revista **Missangas: estudos literários e linguísticos** é composta por trabalhos dos mais diversos pesquisadores de universidades do país: Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Universidad de Cuenca (Ecuador), Universidad Andina Simón Bolívar (Ecuador), Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (UFSP), Universidade Federal de Rondônia (UNIR), Universidade do Estado da Bahia (UNEB), Núcleo de Estudos Clássicos da Fundação Biblioteca Nacional (NEC-FBN) e Universidade de Brasília (UnB).

A seção de **Literatura** abre com o artigo “Lectura de textos literarios: una experiencia de enseñanza en el Colegio Manuel Córdova Galarza de Baños” que apresenta uma linda experiência pedagógica realizada no referido colégio e analisa as práticas leitoras em atividades proporcionadas pelo Professor Diego Lojano Peñaloza, que possibilitou o encontro de estudantes de Cuenca, no Equador, com a literatura brasileira. Essa experiência apresentada no artigo é fruto do conhecimento adquirido por Diego Peñaloza, durante as aulas dos cursos “Literatura Brasileña: de las letras abolicionistas a la contemporaneidad I e II” e também ao curso “Cultura brasileña a través de las Artes”, ministrados pelo Professor Antônio Fernandes da Universidad Andina Simón Bolívar – sede Ecuador (UASB-E). Saber que ações como essas aproximam pessoas e artes literárias é revigorante. E que seja possível a concretização do que Diego e Antônio propõem nas considerações do artigo, ao considerar necessário: “planear intercambios de Unidad Educativa Manuel Córdova Galarza con escuelas de Brasil, de modo a proporcionar conversatorios en línea y escritura de cartas y video-cartas entre los estudiantes brasileños y ecuatorianos”.

O artigo “O Escudo De Eneias: Écfrase como *descriptio* na tradição retórica latina”, de Luiz Henrique Ernesto Coelho e Maryanne Pimenta Fagnoli, tem como principal objetivo investigar acepções históricas de écfrase e, a partir disso, identificar de que maneira o recurso funciona inserto na poesia, especificamente no que se refere ao seu famoso uso no Escudo de Eneias, inserida na *Eneida*, de Virgílio. Para tanto, realizou-se um levantamento bibliográfico a respeito de suas acepções ao longo da história, partindo-se da antiguidade e chegando-se à contemporaneidade. Em seguida, investigou-se de que maneira ele era visto enquanto elemento da retórica latina. Por fim, analisou-se sua utilização na representação do Escudo de Eneias, observando-se seus contornos na composição poética do autor romano, percebendo que a écfrase / *descriptio*, enquanto elemento da elocução do discurso, compõe o repertório dos romanos versados em retórica e poesia que buscavam ornar o discurso, ampliar ou reduzir o objeto descrito, além de provocar afecções de diversas ordens, a depender do objetivo do enunciador.

Na sequência, o artigo “Restos, ruínas e violência em trilogia Abnegação, de Alexandre Dal Farra”, André de Souza Pinto nos apresenta uma análise que desnuda cenas de violência social e decadência, vistas a partir de comportamentos perversos e brutais que se estabelecem em relações humanas forjadas em selva-geria, mas que, por vezes, parecem ser banalizadas no cotidiano. Dessa forma, mostra-nos, assim, a força do teatro como instrumento capaz de tirar o espectador/leitor de um lugar de conforto, fazendo com que sejam vistas, para além da “pele que encobre a ruína social”, as conspirações políticas, as animalizações e também o embrutecimento das pessoas, revelando o que fica soterrado nas ruínas e nos restos de nossa suposta civilidade.

No artigo “‘Só quem tem corpo aberto consegue ouvir travesti’: performance e oralitura na poesia falada de Bixarte”, os autores, Anderson Pinto Soares e Karina Lima observam que é cada vez mais comum a presença de pessoas trans e travestis em espaços artísticos que, no passado, lhes foram refutados. Neste trabalho,

os autores buscam estabelecer um estudo de corpos trans no mundo artístico do *poetry slam*, de modo especial, a multiartista Bianca Manicongo, mais conhecida como Bixarte. A pesquisa analisou três *performances* realizadas no *Slam Cúir FLUP RJ*, ocorrido de forma virtual em 2020, partindo de uma revisão bibliográfica a respeito do *poetry slam* em Roberta Estrela D’Alva (2019). Como pressupostos teórico-metodológicos, a pesquisa amparou-se nos estudos de Paul Zumthor (2010) que aborda a *performance* e a oralitura em Leda Maria Martins (2003). De acordo com os autores, nos textos analisados das *performances*, o *slam* é atravessado por uma estética na qual são expressas a identidade e a resistência, pois o trabalho evidenciou a visibilidade das artes desses corpos trans.

A seção de **Linguística** abre com o artigo “A formação de futuros professores de Língua Inglesa no contexto da internacionalização na Universidade Federal do Sul e Sudeste do Para: O papel da abordagem Translinguística”, de Rangel Peruchi. O artigo tem como principal objetivo discutir a relação existente entre a política de internacionalização das Instituições de Ensino Superior (IES) brasileiras e o conceito de translinguagem. No Brasil, ainda persiste a ideia da ilusão de um monolinguismo que precisa ser desconstruída, a fim de que uma política de promoção das universidades brasileiras como Universidades de Classe Mundial (Turner, 2014) venha a ser alcançada tendo como base um conceito de língua como algo fluido, com margens pouco delimitadas. Desse modo, faz-se necessário o desenvolvimento de falantes bilíngues para que possam atuar com autonomia na língua alvo, considerando a quebra de paradigma de língua como sendo um código sem permeabilidade. O autor utilizou-se de documentos oficiais e de teóricos da Translinguagem que buscam a sua aplicação em sala de aula, concluindo que não há ainda uma indicação nos textos oficiais no que tange à implementação de direcionamento para o ensino de línguas estrangeiras que considere uma visão mais alinhada aos entendimentos mais recentes sobre o ensino-aprendizagem de línguas.

Na sequência, Edinaldo Flauzino de Matos, em seu artigo intitulado “A representação da vagina como um falo invertido e a dissidência de gênero e sexualidade no conto ‘A espada e a rosa’, de Marina de Colasanti”, analisa o referido conto, apresentando o processo gradativo social dialético que incide da diferença anatômica entre os sexos e as questões de gênero e sexualidade que envolvem os personagens, a saber: uma jovem Princesa, que se vê entre aceções tradicionais versus progressismo, e um jovem Rei envolto em sua ambígua expressão sexual. Ao tratar da discussão acerca de gênero e sexualidade que envolve as ciências sociais humanas, o autor busca amparo em autores como Sigmundo Freud, Judith Butler e Pierre Bourdieu. Enfim, o autor conclui que o conto “Entre a espada e a rosa” simboliza, alegoriza, metaforiza, em termos semânticos e semióticos, a perspectiva performática dos corpos que não se limitam nas aceções de gênero (masculino e feminino) e a sexualidade pautada pela heteronormatividade.

No artigo de Alan Márcio Santana Silva e Crysna Bomjardim “Divas Pop, Letras e a produção de Memes: Um estudo fundamentado na Semântica de Frames”,

busca-se discutir a função dos frames semânticos presentes nas letras das canções das divas pop do Brasil na criação de memes, tendo em vista a manifestação do embate entre as pautas da luta feminista e a camuflagem de valores machistas na produção desse gênero virtual. A partir de pressupostos teóricos sobre temáticas como Gênero, Hipersexualização dos corpos, Objetificação sexual, Pornificação da Cultura, Memes, Linguística de corpos, Linguística Cognitiva, Semântica de Frames Léxico e pressupostos metodológicos da Linguística de Corpus e do concordanciador AntConc, chegou-se ao Macroframe SEXO orientado por três AÇÕES (toma, senta, desce, bota e brincando), estabelecendo agentes que performam papéis que se apresentam como agentes humanos que “não só possuem um corpo constituído de PARTES (bumbum e bunda), como também recebem qualificações enquanto INDIVÍDUOS (mandada, recalcada e periguete). Segundo os autores, estas qualificações, a partir das letras das canções, comprovaram o caráter polêmico das canções dessas cantoras, pois servem de insumo para a criação de memes que ora apoiam ora atacam as imagens e ideias relativas à mulher.

O artigo “O gênero memorial como processo dialógico de (re)construção identitária”, de Tania Benedita Fortunato Silva e Cristhiane Ferreguett, é composto por duas análises de memoriais produzidos em sala de aula, por alunos do nono ano do Ensino Fundamental II, oriundos da zona rural e da zona urbana, matriculados no 9º ano do Colégio Municipal Anísio Teixeira – CMAT, na cidade do Prado, estado da Bahia. As autoras discutem como esses memoriais se constroem, representam e se relacionam com as identidades dos alunos escritores, a partir da abordagem Dialógica do Discurso (Bakhtin, 2017, Volóchinov, 2017 e Medviédev, 2012) e de Gêneros do Discurso na perspectiva bakhtiniana, a fim de melhor compreender os memoriais e suas relações dialógicas presentes nos discursos dos sujeitos desta pesquisa. Em síntese, a pesquisa demonstrou que as experiências passadas e sonhos futuros desses sujeitos refletem suas identidades em formação, contrariando estereótipos e destacando a importância da família e do ambiente social na construção de suas identidades.

Na seção de **ensaios**, o primeiro texto “A criança, o maquinista e o homem: a questão da formação da masculinidade negra em *Canção Para Ninar Menino Grande*”, de Conceição Evaristo, do autor Wanderson Barbosa dos Santos, discute, a partir da crítica literária e de um retrato sociológico, a questão da formação da masculinidade negra tendo como documento estético e histórico o romance de Evaristo. Ao longo do texto são discutidas ideias que orbitam ao tema da construção da masculinidade negra como a questão da autoestima, a afetividade e a repressão dos sentimentos, ou seja, o modo como a subjetividade do negro atravessa dilemas sobre sua racialização e as formas de enfrentamento e a inferiorização de sua autoestima.

No segundo ensaio, intitulado “Literatura Infantil, contos clássicos e questões sociais: um olhar à luz de ‘João e Maria’ (sobre a coleta dos irmãos Grimm)”, os autores, Lucas Reis de Souza e Joabson Limas Figueiredo, analisam o conto “João e Maria”, sob a coleta dos irmãos Grimm, com olhar atento às relações estatais e o

entrelaço com *Vidas Secas*, do canônico Graciliano Ramos, a fim de estabelecer um traço de comparação entre as obras literárias, além de tecer críticas e comentários a respeito da representação do abandono nos contos maravilhosos e a comparativa com o social. Em seguida, o autor de literatura para crianças deve optar por uma maneira de se comunicar que se adapte à idade do público-alvo, levando em consideração seus interesses e respeitando suas características individuais, bem como o envolvimento emocional e estético proporcionado por elementos fictícios e de fantasia que a literatura infantil consegue notoriamente compartilhar.

Na seção **resenhas**, o texto “Iluminar um vale, clarear dois campos: leituras transversais – interartes e intermídia, de Maria Elisa Rodrigues Moreira e Bruna Fontes Ferraz”, Luana Della-Flora apresenta o livro que se apoia nos dois campos do conhecimento Estudos Interartes e Intermídia. Segundo Luana Della-Flora, as autoras caminham na obra *Leituras transversais: Interartes e Intermídia* (2023), preenchendo a lacuna que existia até então — ao menos na produção científica brasileira — no que diz respeito à apresentação, contextualização e sistematização dessas áreas que se tornam cada dia mais relevantes devido aos movimentos inter-relacionais que abrangem, impulsionados pelo contemporâneo e suas características atreladas à globalização, à conectividade, ao digital, ao deslocamento de fronteiras, aos diálogos entre formas, conteúdos e meios etc.

Agradecemos a todo(a)s o(a)s pesquisadore(a)s que contribuíram com este sexto número da Revista **Missangas**, aos pareceristas e revisores desta edição que, gentilmente, sempre têm colaborado conosco, aos nossos colegas e ao apoio constante da coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras – PPGL (UNEB, *Campus X*), à direção acadêmica do DEDC-X, ao Programa de Apoio a Publicação de Periódicos associados aos Programas de Stricto Sensu da UNEB (PROEP-PÓS — Resolução CONSU nº 1.320/2018) da Pro-reitoria de Pós-graduação - PPG-UNEB. e, finalmente, aos pesquisadores (discentes e docentes) das universidades parceiras, por nos ajudar a fazer da **Missangas** um importante instrumento científico para a divulgação dos estudos literários e linguísticos.

Editores e organizadores

Prof. Dr. Celso Kallarrari (UNEB, *Campus X*)

Prof.^a Dr.^a Ivana Teixeira Figueiredo Gund (UNEB, *Campus X*)

Prof.^a Dr.^a Karina Lima Sales (UNEB, *Campus X*)

Prof. Dr. Volker Jaeckel (UFMG)

CARMEN DA SILVA: JORNALISTA, ESCRITORA E FEMINISTA

Thaís Velloso¹

Resumo: Com o objetivo de analisar brevemente a produção de Carmen da Silva na imprensa brasileira, este trabalho explora a atuação profissional da referida jornalista e escritora, tendo como foco o caráter feminista de seus textos. Para isso, foram abordados os estudos de Sylvia Paixão, sobre o espaço da mulher nos jornais brasileiros; de Ana Rita Fonteles Duarte, a respeito da trajetória de Carmen da Silva; de Constância Lima Duarte, sobre publicações na imprensa feminina; e de Beatriz Sarlo, acerca de memória e subjetividade. Assim, ressalta-se a relevância de Carmen da Silva como feminista no cenário do país, considerando a relação de seus escritos com as temáticas da memória e da subjetividade, que são corroboradas pelo teor crítico ao patriarcalismo e pela experiência de ter acompanhado o autoritarismo de um governo argentino.

Palavras-chave: Literatura; Jornalismo; Crônica; Feminismo.

Introdução

O presente trabalho dedica-se a uma breve análise da produção escrita de Carmen da Silva na imprensa brasileira, a fim de verificar sua importância como feminista no cenário do país, tendo em vista que seus textos refletem questões relacionadas à memória e à subjetividade. Nesse sentido, serão exploradas sua visão crítica da sociedade patriarcal e sua formação política após acompanhar o autoritarismo de um governo argentino.

Inicialmente, abordaremos o espaço da mulher na imprensa brasileira, com o objetivo de perceber a exclusão e, posteriormente, as limitações da atuação feminina em periódicos e/ou revistas. Para isso, recorreremos aos estudos de Sylvia Paixão, que trata do tema da pouca visibilidade atribuída à mulher nesse cenário, e de Constância Lima Duarte, que destaca o apagamento imposto às mulheres em razão de uma sociedade patriarcal.

¹ Doutoranda em Literatura Brasileira na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). E-mail: thaïsvelloso@gmail.com.

Depois dessa contextualização, a obra *Carmen da Silva: o feminismo na imprensa brasileira*, resultado da dissertação de mestrado da jornalista e pesquisadora Ana Rita Fonteles Duarte, servirá como base para discorrermos sobre a trajetória de Carmen da Silva antes de chegar à revista *Claudia* e durante sua experiência nessa revista, com a finalidade de acompanharmos sua atuação jornalística no Brasil. Além disso, o trabalho de Beatriz Sarlo auxiliará a entendermos como a memória e a “guinada subjetiva” são importantes instrumentos para a tomada de consciência de Carmen da Silva e, conseqüentemente, para sua escrita.

Por fim, analisaremos o texto “Abracadabra!”, publicado por Carmen da Silva no jornal *Mulherio*, à luz dos estudos já mencionados, com o propósito de mostrar como suas publicações são comprometidas com o feminismo e também com o objetivo de atestar como suas experiências ao longo da vida contribuíram para a formação de uma mulher consciente, indignada e disposta a cooperar na luta por mudanças sociais.

1 As mulheres na imprensa brasileira

Em seu ensaio “Clarice Lispector e Marina Colasanti: mulheres no jornal” (1995), Sylvia Paixão (1995) comenta o notável afastamento das mulheres da vida pública e, conseqüentemente, dos periódicos, principalmente na primeira metade do século XIX. Esse cenário foi aos poucos sendo modificado, acompanhando as lutas feministas – a exemplo da luta pelo direito das mulheres ao sufrágio, conquistado apenas em 1932 –, com o surgimento dos jornais femininos e, posteriormente, com a maior inserção da mulher na imprensa em geral, e não só na especificamente feminina.

A respeito disso, salienta a autora:

Falar da mulher jornalista é rever a sua história como uma voz ausente do espaço público até meados do século XIX, quando se alfabetizam e começam a surgir os primeiros periódicos femininos, retratando a mulher burguesa, educada, urbana e suas aspirações. Tendo por finalidade a educação, os jornais dirigidos por mulheres ensinavam preceitos de higiene, decoração, mas também abriam espaço às suas manifestações intelectuais. A imprensa feminina publica contos, poemas e crônicas, aceitando a colaboração vinda de todas as partes do país, muitas vezes assinada sob o pseudônimo. (Paixão, 1995, p. 99).

Nesse sentido, importa registrar que em 1852 começa a ser publicado o *Jornal das Senhoras*, considerado o primeiro periódico feminino, com circulação de 1852 a 1855. É apenas anos mais tarde, no entanto, que as mulheres encontrarão maior espaço na imprensa brasileira, sem precisarem estar relegadas a um jornal só delas – condição que, de certa forma, marcava certa exclusão, uma vez que outros jornais eram constituídos por autores homens.

Cabe salientar que, após o *Jornal das Senhoras*, outros periódicos continuam sendo fundados, a exemplo de *O Bello Sexo* (1862), *Jornal das Damas* (1862), *O Sexo Feminino* (1873), *Echo das Damas* (1879), *O Direito das Damas* (1882). Os próprios títulos sugestivos, como comenta Sylvia Paixão, “mostram o quanto a mulher estava afastada do espaço público, restrita aos domínios do privado” (1995, p. 99).

Diante desse contexto, quando obtiveram algum espaço na imprensa, as mulheres, ainda assim, possuíam uma restrição observada nos próprios títulos dos jornais, o que revela que aquelas páginas seriam de interesse apenas, ou sobretudo, do gênero feminino, fato que contribuía para uma segregação do público. Nesse aspecto, ainda que o pioneirismo das autoras seja indiscutivelmente fundamental – por possibilitar a expansão literária das escritoras e a atuação das mulheres no âmbito sociopolítico –, essa categoria jornalística também contribuía para manter ou propagar ainda mais o estereótipo relacionado ao significado de “feminino”.

Assim, coexistiam periódicos que reforçavam tal estereótipo, maneira mais eficaz de fortalecer o senso comum, e aqueles que enveredavam pela defesa em favor dos direitos das mulheres:

Os periódicos vão refletir – portanto – a dicotomia vigente: alguns se empenham em acompanhar a transformação dos tempos e defendem que as mulheres devem ser respeitadas, ter direito de frequentar as escolas e o espaço público. Já outros reiteram sua fragilidade e delicadeza, a especificidade dos papéis sociais, e se limitam a falar de moda e criança. Ocorria muitas vezes, inclusive, de propostas antagônicas se misturarem no mesmo periódico, e artigos investidos de tom progressista ficarem próximos de outros com ideias contrárias. (Duarte, 2017, p. 25)

Referente a esse cenário, é curioso, embora não surpreendente, que em geral, ao pensarem em mulheres cronistas, muitos se lembrem de nomes como Clarice Lispector e Rachel de Queiroz, que produziram apenas no século XX, como se as cronistas anteriores tivessem passado por um processo de apagamento; como se não tivessem publicado suas crônicas – poucos recordam ou têm conhecimento delas, afinal.

Sobre isso, cabe o registro de que anteriormente, no século XIX, destacam-se cronistas como Nísia Floresta Brasileira Augusta (1810-1885), que começou a publicar em 1830 no *Espelho das Brasileiras*; Carmen Dolores (1852-1910), uma das cronistas mais bem pagas d’*O País*, conforme salienta Maria do Rosário Alves Pereira em seu artigo “A crônica feminina brasileira no século XIX”; Narcisa Amália de Campos (1852-1924), que colaborou para diversos jornais brasileiros a partir de 1870; e Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), que escreveu, entre outros, no periódico *Gazeta de Notícias*.

Na recente publicação de três volumes que reúnem artigos de diferentes pesquisadores sobre o tema jornalismo e literatura, intitulada *Imprensa, história e literatura: o jornalista-escritor*, há mais de cinquenta artigos e apenas dois deles abordam mulheres que atuaram na imprensa, a saber: Clarice Lispector e Rachel de

Queiroz. O texto “Clarice Lispector: jornalista-escritora ou escritora-jornalista?”, do volume 3, dedica-se à primeira, enquanto à segunda é dedicado o texto “História de um nome: um estudo sobre Rachel de Queiroz jornalista”, do volume 2. Quanto ao primeiro volume, referente ao século XIX, nenhuma mulher é lembrada. Porém, vários são os homens de imprensa abordados na coleção: Olavo Bilac, Aluísio Azevedo, Alberto Figueiredo Pimentel, Álvaro Moreyra, Oswald de Andrade, Jorge Amado, Antonio Callado, Gustavo Corção, Milton Hatoum, entre tantos outros.

Ao discorrer sobre a poesia de autoria feminina, Ana Cristina Cesar comenta um fenômeno parecido em seu ensaio de 1979 “Literatura e mulher: essa palavra de luxo”, disponível no livro *Ana Cristina Cesar: crítica e tradução*:

Não adianta, as mulheres escritoras são raras e o fato de serem mulheres conta. Mulher sempre engrossou demais o público de literatura, mas raramente os quadros dos produtores literários. No Brasil, então, as escritoras mulheres se contam nos dedos e quando se pensa em poesia Cecília Meireles é o primeiro nome que ocorre. E, exatamente por ser o primeiro, ela como que define o lugar onde a mulher começa a se localizar em poesia. (Cesar, 1999, p. 247)

No mesmo texto, analisando o referido cenário, Ana Cristina Cesar sentencia: “O que interessa é que Cecília, e Henriqueta atrás, acabaram definindo a ‘poesia de mulher’ no Brasil. E nessa água embarcaram as outras mulheres que surgiram depois” (Cesar, 1979, p. 247). Com base nessa mesma perspectiva, fica o questionamento: quem define a “crônica de mulher” no Brasil? Quem define o lugar onde a mulher começa a se localizar em crônica?

Se a pergunta fosse “quem define a crônica no Brasil?”, certamente Rubem Braga seria lembrado. Como apontou Antonio Candido, “foi no decênio de 1930 que a crônica moderna se definiu e consolidou no Brasil”, e também “nos anos 30 [...] apareceu aquele que de certo modo seria o cronista, voltado de maneira praticamente exclusiva para este gênero: Rubem Braga” (Candido, 1992, p. 17). Nas palavras de Afrânio Coutinho, em texto publicado em 30/12/1990 no *Jornal do Comércio*,

com Rubem Braga ocorreu um fato singular. Ele foi o único escritor brasileiro dos maiores que entrou para a história literária exclusivamente como cronista. Extraordinário escritor, extraordinário cronista. [...] E tornou um gênero um grande gênero, que muito honra a nossa literatura como um gênero rico. [...] Rubem deu força ao gênero, tornou-o da mais alta dignidade literária. (Coutinho, 1990, s.p)

Dessa forma, percebe-se que o lugar da crônica, legitimado pela crítica literária tradicional, tem referência(s) masculina(s) para defini-lo. Ainda que fizessem alusão a cronistas anteriores, respeitando uma ordem cronológica, seriam citados Machado de Assis, João do Rio, entre outros. Por isso, não é difícil visualizar que o espaço para a autoria feminina no gênero ainda se encontra limitado.

Esse descaso com as cronistas ratifica a ideia de “memoricídio” a que alude o livro *Memorial do memoricídio*, organizado por Constância Lima Duarte, que reúne estudos sobre mulheres que ficaram esquecidas e à margem da história, apesar de terem sido fundamentais nas artes, na literatura, na política e na sociedade em geral. Como maneira de combater tal “memoricídio”, sobretudo em um gênero – a crônica – que por si só já conta também com maior negligência por parte da crítica, o resgate de cronistas mulheres é fundamental.

Heloísa Buarque de Hollanda comenta que, de meados do século XIX até a primeira década do século XX, “no rastro dos movimentos feministas e das campanhas republicanas” (1990, p. 19), a imprensa comandada por mulheres, responsáveis por sua direção e edição, foi fundamental para propagação da voz feminina em sociedade. Registra-se ainda que, de acordo com Maria Amélia de Almeida Telles (1993), o país da América Latina que contou com o maior empenho jornalístico no que se refere às lutas feministas foi o Brasil, o que nos dá a dimensão de como o jornal teve papel decisivo no país.

Esse cenário é crucial para as mudanças que passam a acontecer na imprensa no século XX: o aumento e a popularização das revistas, que ganhariam preferência por parte das mulheres, e o surgimento das empresas jornalísticas. Sobre isso, Isabel Lustosa explica o ocorrido no texto “Ser ou não ser jornalista: o fim da era romântica”:

A partir dos avanços tecnológicos da indústria gráfica que permitiram impressão de milhares de cópias em pouco tempo e do progresso dos transportes, as últimas décadas do século XIX assistiram a consolidação das primeiras empresas jornalísticas e a gradativa profissionalização do jornalista. O jovem escritor continua a ver no jornal o trampolim para o sucesso literário, mas agora quer ser remunerado pelo que escreve e se organiza junto com outros jornalistas no sentido de defender os interesses da categoria. (Lustosa, 2021, p. 9)

O século XX acompanhou a importante propagação das revistas femininas, mas ao mesmo tempo foi o período em que as mulheres passaram a atuar na imprensa de modo geral, e não apenas nos periódicos destinados a elas. Conforme aponta Paixão (1995), a criação do “Suplemento Dominical”, em 1956, no *Jornal do Brasil*, é um exemplo desse acontecimento, pois reúne publicações de nomes tanto de homens quanto de mulheres da literatura brasileira, estando entre eles Clarice Lispector.

Contemporânea de Clarice, Carmen da Silva também é um relevante nome da crônica de autoria feminina do século XX. Nascida em 31 de dezembro de 1919 em Rio Grande, viveu quase vinte anos no Uruguai e na Argentina, tendo retornado para o Brasil em 1962. A cronista é um perfeito exemplo da escrita de autoria feminina nas revistas, uma vez que foi contratada para publicar seus textos na revista *Claudia* na década de 1960, em uma seção intitulada “A arte de ser mulher”. Caracterizada por maiores questionamentos em relação aos papéis sociais da

mulher, a década de 1960 passa a contar, na imprensa, com uma jornalista “que trazia proposta nova” em relação aos discursos voltados para a mulher e “que incentivava a independência feminina” (Duarte, 2005, p. 41).

2 Carmen da Silva, uma voz fundamental na imprensa

Lembro quando estava no movimento estudantil e coordenei várias palestras de Carmen da Silva, que, nos anos 1960, publicava artigos memoráveis na revista. Tudo começou com Carmen, uma inspiração para a autonomia e independência da mulher. Nossa geração deve muito a ela. (Dilma Rousseff, revista *Claudia*, fev. 2011)²

Antes de fazer parte da revista *Claudia*, Carmen da Silva, nascida em 31 de dezembro de 1919 em Rio Grande, viveu quase vinte anos no Uruguai e na Argentina, tendo retornado para o Brasil em 1962. No livro *Carmen da Silva: o feminismo na imprensa brasileira*, Ana Rita Fonteles Duarte explica que “a vontade de romper com o que se colocava como destino de mulher, aliada à sua situação de órfã, fez Carmen optar pela saída, ou como ela preferiu, ‘a fuga’, para Montevidéu, aos 23 anos” (2005, p. 79).

Dessa maneira, entende-se que a saída do próprio país teve influência, não só mas também, da condição imposta para as mulheres no Brasil, cuja trajetória vinculada à submissão em uma sociedade patriarcal era claramente percebida, e rechaçada, pela jornalista. A ida para o Uruguai era uma tentativa, naquela época, de se livrar de um destino que nada tinha a ver com o que ela projetava para si. Logo, “o Uruguai representava (...) a possibilidade de viver em um país mais democrático (...). Lá, onde ficaria por seis anos, inaugurou a condição de mulher livre. Morava sozinha em um pequeno apartamento (...), sem contar com o apoio da família ou de marido” (Duarte, 2005, p. 79).

Posteriormente, a experiência de doze anos em Buenos Aires foi crucial para sua formação intelectual e política, sobretudo por acompanhar de perto, entre os anos 1951 e 1955, a repressão característica da presidência de Perón. Segundo Duarte (2005), “foi nesse mesmo período que Carmen viveu experiências de sentir-se parte da coletividade social, que aguçou as convicções políticas” (Duarte, 2005, p. 84). Tal consciência coletiva, como também registra a autora de *Carmen da Silva: o feminismo na imprensa brasileira*, influenciou a escrita de seu primeiro romance, *Setiembre*, vencedor do importante prêmio argentino “Faixa de Ouro”. A partir de então, sua carreira teve maior notabilidade, algo que era por ela almejado desde sempre:

Escrever para Carmen era desejo de infância. (...) Carmen queria ser vista, lida e reconhecida. A convicção a fez trocar pedido de casamento pela busca desse ideal. Sabia que, uma vez casada, veria o sonho distanciar-se.

2 Disponível em: <https://carmendasilva.com.br/>. Acesso em: 05 out. 2021.

A trajetória em busca da publicação e o conseqüente reconhecimento de Carmen pela qualidade literária a introduziram em círculos sociais frequentados basicamente por escritores, artistas, poetas e jornalistas. (Duarte, 2005, p. 85)

A vivência na Argentina durou até 1962, de modo que, com a renúncia de Jânio Quadros à presidência do Brasil, em 1961, a escritora passou a se sentir “politicamente marginal” (Duarte, 2005, p. 91) em relação a seu país e decidiu retornar, optando por morar na cidade do Rio de Janeiro. Nesse momento, o cenário social testemunhava algumas transformações, como o aumento, ainda que baixo, do trabalho dito feminino e da escolaridade das mulheres (Duarte, 2005, p. 91).

Foi em 1963 que Carmen conseguiu vaga para escrever na revista *Claudia*, apesar dos empecilhos que o patriarcalismo impunha a mulheres que desejavam obter sucesso profissional:

Carmen da Silva resolveu enviar uma carta se apresentando à chefia de redação de *Claudia*, em 1963. Endereçada ao diretor da revista, Luís Carta, a correspondência manifestava o desejo de escrever sobre a condição da mulher brasileira, mostrando, para as leitoras, a necessidade de se prepararem para assumir novos papéis na sociedade.

O currículo anexado, assim como cópias de artigos, contos e crônicas, publicados por ela na Argentina, tentavam facilitar o acesso à redação. Era pouco frequente a presença de mulheres trabalhando em jornais e revistas, naquele período. Havia ainda discriminação por parte dos donos de algumas empresas e até mesmo entre professores dos primeiros cursos de jornalismo. (Duarte, 2005, p. 36)

Tendo conseguido atingir seu objetivo, passou a publicar na revista em setembro daquele ano, na seção “A arte de ser mulher”, nome que não lhe agradava, como nos lembra Ana Rita Fonteles Duarte, citando a própria Carmen da Silva: “Eu briguei com o nome, porque achava horrorosamente piegas. Era uma coisa reacionária, boba. Mas eles me mandavam uma tribuna, não importava o nome” (Silva *apud* Duarte, 2005, p. 38).

A carta que Carmen envia à direção de *Claudia* já demonstra sua coragem, sua autonomia e independência no que diz respeito não só ao campo profissional, mas também a sua atuação social como mulher: ela não se intimida de se apresentar a uma redação constituída por homens e, mais do que isso, de revelar seu interesse em abordar os novos papéis das mulheres, referentes à modernização e à alteração de alguns comportamentos, embora estes ainda sofressem interferência de uma cultura muito marcada pelo machismo.

Em *A escrita feminista de Carmen da Silva*, comenta-se a relação de Carmen da Silva com o feminismo, construída enquanto trabalhou na revista:

Carmen não chegou feminista à revista *Claudia*, mas acabou se tornando uma militante-referência, através do ofício da escrita e do que este lhe

proporcionou: o contato com mulheres de todas as regiões, faixas etárias e classes sociais. Foi através de pesquisa, observação e experimentação sobre a recepção de seus artigos que ela alcançou repercussão, e se tornou emblemática na história do feminismo brasileiro. (Duarte, 2007, p. 216)

Apesar de talvez ser inadequado afirmar que ela “não chegou feminista à revista *Claudia*” – afinal, desde que decidiu viver fora do país já se preocupava com a condição social das mulheres e se opunha a seguir um padrão imposto a elas –, é certo que toda a experiência adquirida no contato com outras mulheres, possibilitado por seu ofício na revista, aprofundou sua consciência e seu ponto de vista crítico, até porque, recebendo uma grande quantidade de cartas escritas por mulheres para serem respondidas por ela, lidava com subjetividades diferentes e não as ignorava. Ao contrário, criticava o fato de tais subjetividades serem comumente negligenciadas na imprensa em geral: “Esse desdém pela subjetividade decorre da ideia tradicional de que a mulher, sendo objeto, deve calar os sentimentos e limitar-se às atitudes ditadas pelas exigências do homem a fim de conservá-lo” (Silva *apud* Duarte, 2005, p. 41).

Ademais, esse processo de troca com outras mulheres, segundo a própria Carmen, foi fundamental para sua tomada de consciência em relação à questão feminina, uma vez que as mulheres das quais era próxima faziam parte da intelectualidade argentina: “Achava que as mulheres normais eram aquelas, que as outras não tinham chegado a esse padrão por vontade própria ou por preguiça” (Silva *apud* Duarte, 2005, p. 87).

Nesse sentido, entendemos que a memória e a subjetividade são essenciais na formação e na atuação de Carmen na imprensa. Isso porque tanto a experiência de presenciar o autoritarismo na Argentina quanto a busca pela análise psicológica – longe das amarras das “receitas prontas” – na resposta às mulheres que lhe enviavam cartas com problemas particulares em busca de alguma elucidação fazem com que a jornalista valorize o passado e a alteridade como elementos fundamentais em seu compromisso profissional e social.

2.1 A memória e a guinada subjetiva de Carmen da Silva

As marcas do governo argentino são lembradas por Carmen da Silva pelo fato de ela, à época, sentir estranhamento em relação àquele contexto político: “Não estava habituada a ter medo, a cochichar e olhar em torno, a suspender as conversas quando aparecia alguém (...), a calar comentários, a fugir das multidões (...), a fingir que não era comigo quando testemunhava cenas de violência ou arbítrio nas ruas” (Silva *apud* Duarte, 2005, p. 84). Como registra, acompanhar a luta contra esse regime foi o que lhe proporcionou uma “consciência coletiva”, o que a inspiraria a produzir seu primeiro romance, *Fuga em setembro*:

Eu passava por um período meio depressivo, problemas pessoais, fase analítica difícil e aquilo foi uma tremenda e fecunda sacudida, tirando meu euzinho de seu nicho de absoluta importância e feroz singularidade: meu primeiro vislumbre de consciência coletiva, o sentimento de ser plural. Dezesseis de setembro ficou trabalhando-me a cabeça, como uma data decisiva, um marco. (Silva *apud* Duarte, 2005, p. 84)

No que se refere à subjetividade, ligada à tomada de consciência aqui já citada, é nítido que Carmen se comprometia com as particularidades emocionais de cada mulher que lhe escrevia. Na revista *Claudia*, “observou de perto a realidade e constatou o comportamento passivo das mulheres brasileiras de classe média que lhe escreviam” (Duarte, 2005, p. 43). Sua grande projeção nesse trabalho foi possível porque

ao invés de fornecer receitas prontas de felicidade às leitoras, Carmen optou por questionar os problemas e conflitos vividos pelas mulheres. Não tinha uma preocupação em trazer alívio imediato, mas queria, através de suas intervenções, reconstruir os ideais de mulher presentes na sociedade, desconstruindo convicções enraizadas e questionando as atitudes mais típicas do gênero feminino. (Duarte, 2005, p. 43)

Considerando essas transformações em sua vida, possibilitadas pelas experiências comentadas, a formação de Carmen da Silva e seus propósitos profissionais – comprometidos com o papel social das mulheres e sua modernização – possuem relação com a concepção de “guinada subjetiva” discorrida por Beatriz Sarlo em *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*.

Para a autora, a “guinada subjetiva” se refere a uma compreensão do passado que movimentou a história por meio da atitude de nos colocarmos “na perspectiva de um sujeito” e reconhecermos “que a subjetividade tem um lugar” (Sarlo, 2007, p. 18). Carmen da Silva se alinha a essa concepção ao escrever sua autobiografia, que é quando lida ainda mais com sua subjetividade; ao produzir contos, crônicas e artigos; e ao responder às muitas cartas que recebe, momento em que considera, ao mesmo tempo, as subjetividades de outras mulheres.

Além disso, Beatriz Sarlo salienta que

A memória foi o dever da Argentina posterior à ditadura militar e o é na maioria dos países da América Latina. O testemunho possibilitou a condenação do terrorismo de Estado; a ideia do “nunca mais” se sustenta no fato de que sabemos a que nos referimos quando desejamos que isso não se repita. Como instrumento jurídico e como modo de reconstrução do passado, ali onde outras fontes foram destruídas pelos responsáveis, os atos de memória foram uma peça central da transição democrática, apoiados às vezes pelo Estado e, de forma permanente, pelas organizações da sociedade. Nenhuma condenação teria sido possível se esses atos de memória, manifestados nos relatos de testemunhas e vítimas, não tivessem ocorrido (Sarlo, 2007, p. 20).

Ainda que os relatos de Carmen da Silva estejam ambientados antes do período ditatorial argentino, referem-se a um período também de autoritarismo, cuja repressão e cujo comportamento social impactaram de alguma forma a vida da jornalista, sendo peças-chave para a transformação de sua visão de mundo e, conseqüentemente, para a alteração de seu posicionamento político:

A descoberta paulatina da condição feminina, feita a partir do plano individual para chegar ao coletivo, aconteceu no mesmo passo da transformação política e aproximação de Carmen com os problemas sociais. A “liberal convicta” dava lugar à mulher de esquerda. (Duarte, 2005, p. 89)

Sabemos que Beatriz Sarlo aborda em seu livro a questão do testemunho com foco nos relatos daqueles que sofreram duras conseqüências dos regimes repressivos, mas a discussão engendrada em *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva* pode, de algum modo, se relacionar com a vivência de Carmen da Silva, seja pelo registro do que sentiu no governo autoritário argentino de Perón e como isso influenciou seu modo de pensar, seja pela “guinada subjetiva” impulsionada pela inovação nos escritos em revista, recusando-se a dar continuidade a um padrão de interação com mulheres que ignorava suas subjetividades.

3 O texto feminista de Carmen da Silva

Figura 1: Texto no jornal *Mulherio*, em 1981³

MULHERIO

Abracadabra!

Carmen da Silva

Meu nome é Carmen da Silva, mas podem me chamar de Nossa Senhora dos Milagres. Não que eu caia ou faça ou que acredite neles. Aliás, depois do "milagre brasileiro", tenho as minhas. Mas há muita gente que acredita, precisa de milagres, e, num aperto, vem reclamar de mim azeit de milagreira.

Reflicto-me a um bom número de mulheres que espanta maravilhas de meu abracadabra. "Aguarda com ansiedade uma palavra tua que mudará minha vida", elas me escrevem. "Só a senhora pode me tirar desse drama". "Um conselho seu poderá resolver minha situação". "Por favor, ajude-me, a senhora é minha última esperança". São frases textuais de cartas que recebo através da revista *Cláudia*, onde atualmente há 18 anos uma coluna de orientação psico-social, com as óbvias limitações de um serço dessa natureza.

Mas, limites, barreiras, restrições e impossibilidades são coisas que o mulherio já teve até demais. Na medida em que me consideram aliada, esperam de mim algo mais, diferente, melhor: o conselho-pasacéia, o remédio mágico, o golpe da varinha de condão que faz o ruim virar bom.

ISSO E AQUILO

Essa correspondência tem características interessantes. Muitas leitoras, por exemplo, não confiam na palavra escrita e desejam o contato direto, a aproximação pessoal: "Um encontro com a senhora seria a minha salvação". "Tenho certeza de que se pudesse falar uma ou duas horas com a senhora, meus problemas se resolveriam". Quase como se abrissem a esperança de receber passes, fluidos, esorcismos, imposição das mãos.

Otras, pelo contrário, acham que minhas palavras escritas seriam muito mais eficazes que os próprios argumentos, no sentido de convencer — e converter — um marido indifferente, infiel, irresponsável, grosseiro ou cínico, pois desamora-

dos, filhas desobedientes, sogras intronçadas, rivais favorecidas, namorados caprichosos. São as que encomendam sermão: "Se a senhora escrevesse um artigo dizendo que isso é aquilo...", um recado claro, inequívoco e de forte impacto emocional, capaz de sensibilizar o destinatário e induzi-lo a mudar de comportamento. Eu seria o porta-voz de quem não se atreve a falar, a interposta pessoa que possibilita um diálogo impossível, enfim, a encarregada de amarrear a fera.

E há casos, por desgracia bastante numerosos, de mulheres, que, aos poucos e imperceptivelmente, acabaram por cair numa armadilha tão compacta e intrincada que só mesmo um milagre as poderia resgatar. Por exemplo, mulheres já de certa idade, sem recursos econômicos e culturais, dependendo totalmente do companheiro para a subsistência própria e dos filhos, e suportando brutalidade, maus-tratos, humilhações, o exercício despótico do poder econômico e da autoridade marital. É uma situação frequente, sobretudo em nosso meio rural, muito lucrativo só não marca a mulher com ferro em besta porque não faz falta: ao contrário do gado, ela sabe a quem pertence e se mantém dócil dentro do cercado. Até o dia em que não aguenta mais e quer sair fora. E quando me escreve pedindo que eu lhe aponte um caminho, sinto-me eu também num beco sem saída: se não quero exortar à resignação (e não quero mesmo), qual é a alter-

nativa? Acentar com a possibilidade do milagre? São momentos atargos em que me surpreendo lamentando meu próprio ceticismo: crer seria bem mais cômodo.

É E IMPOTÊNCIA

Pois justamente a lê no milagre, a esperança no sobrenatural, o recurso às soluções mágicas são típicos da impotência: quem pode faz, quem não pode reza suplicando que Alguém faça — seja qual for o nome dado a esse portento e quase sempre vago e vário Alguém. E mulher, em nossa sociedade, tem muito que rezar, pois ela é a própria personificação da impotência: o último grau da escala, o cachorro do batalhão que aguenta o desabafado agressivo até do mais mísero e mais oprimido dos homens. A Lei, feita por eles, consagra seus privilégios de detentores do poder; pelas malhas da justiça não passa um feio abortado mas passam os Doria Sweet, os Michel Frank, os grande contraventores, os estilistas elegantes.

Os homens (da classe dominante, naturalmente) têm nas mãos todos os fios que tecem a sujeição feminina: a economia que nos discrimina no mercado de trabalho e nos salários; a estatística que determina se e quando devemos trabalhar fora ou ficar em casa, partir ou evitar filhos; a ciência que define nossa "natureza" nos termos mais convenientes aos interesses dele: mulher é dócil, passiva, generosa, abnegada, só se realiza através da dedicação aos outros, tem a mais estreita afinidade fisiológica com a vaca, o tique, as

pacas, o estegão. Fora desse modelo, ela não é feminina e pagará por tal "deficiência" um alto preço social e privado. Até da materialidade eles se apropriam: ficam com o pássio poder e deixam para nós os cuidados cotidianos, a responsabilidade, as preocupações, a presença que obriga ao confinamento no lar. Denos também dos meios de comunicação e dos veículos de persuasão coletiva, eles criam e difundem a lavagem cerebral ideológica que justifica e até embeliza tudo isso. E se alguma mulher mostrar veleidades de rebeldia, enfiam-lhe um bebezinho nos braços e fim de papo. É de surpreender que elas clamem por milagres!

Mas a estas alturas, muitas mulheres já estão fazendo como Molés com a mostracha: se o milagre não lhes caído céu, elas mesmas vão fabricá-lo. Nesse sentido, acho muito suspeito que elas estejam rompendo a barreira de incomunicação que faz de cada problema um caso único, que já não possuem (além "pas reactor a imagem" (a própria do paiçero, a das instituições), que não mais se sintam obrigadas a tolerar. Ainda que, por vezes, o rom seja um pouco infantil, quando uma mulher pergunta — a mim, a sua amiga, a qualquer outra mulher — "que é que eu faço", está reconhecendo a possibilidade mesmo lida e rmeosa, de fazer algo. Na comunicação solidária entre mulheres e no assumir o próprio destino como um "fazer", reside o milagre: o milagre possível, o milagre

Fonte: Acervo do autor.

3 Fonte: <https://carmendasilva.com.br/site/php/content.php?id=13&idc=32>. Acesso em 05 out. 2021.

Na crônica “Abracadabra!”, publicada no jornal *Mulherio* em março-abril de 1981, Carmen da Silva escreve, de início, sobre a intensa troca com as mulheres que lhe enviam cartas, ávidas por uma publicação que as console, que resolva seus problemas relacionados ao patriarcalismo – ainda que inconscientemente –, que faça mágica para mudar a situação em que se encontram (por isso, o título da coluna, “Abracadabra!”). “O golpe da varinha de condão que faz o ruim virar bom”, desejado por essas mulheres, demonstra como o cenário social negligenciava suas vontades e reforçava, assim, sua submissão.

Talvez essa busca incessante pelas respostas de Carmen da Silva tenha a ver não só com a identificação das mulheres em relação à autora, mas também com a possibilidade de tornar palpáveis, por meio da palavra, suas angústias. O contato com alguém que *falava sobre* a condição feminina e expandia o olhar acerca disso, afinal, desfaz o enclausuramento, extingue o silenciamento e acrescenta novas visões a respeito de um determinado tema. Nesse sentido, “a linguagem liberta o aspecto mudo da experiência, redime-a de seu imediatismo ou de seu esquecimento e a transforma no comunicável” (Sarlo, 2007, p. 24-25).

Mais à frente no texto, ao abordar as difíceis situações de muitas mulheres – muitas delas só podendo ser resolvidas com um milagre, nas palavras da colunista –, Carmen da Silva traça um paralelo entre a mulher e um animal, criticando duramente o tratamento oferecido pelos maridos: “Muito fazendeiro só não marca a mulher com ferro em brasa porque não faz falta: ao contrário do gado, ela sabe a quem pertence e se mantém dócil dentro do cercado”. Nessa comparação, a humilhação da mulher fica evidente: ela é ainda mais submissa do que o gado para o fazendeiro.

Além disso, a jornalista manifesta indignação com o estereótipo atribuído ao feminino, moldado pelos homens que “têm nas mãos todos os fios que tecem a sujeição feminina”, a exemplo dos adjetivos “dócil, passiva, generosa, abnegada”. Nessa perspectiva, acrescenta que aquela que esteja fora desse modelo “pagará por tal ‘deficiência’ um alto preço social e privado”. Tal pagamento, que diz respeito a um extremo julgamento social, pode ser visto ao final do excelente poema de Leila Mícolis, intitulado “referencial”, que reproduzimos abaixo:

referencial

Solteira de aceso facho
precisa logo de macho;
se é nervosinha a casada
só pode ser mal trepada;
viúva cheia de enfado
tem saudade do finado;
puta metida a valente
quer cafetão que a es quente.
Mulher não vive sem homem.
A prova mais certa disto
é que até as castas freiras

são as esposas de Cristo.
Tal regra é tão extremista
que não contém exceção:
quem sai dela é feminista,
fria, velha ou sapatão...
(Mícolis, 1984, p. 63)

Esse poema de Leila Mícolis trata daquilo que comenta Carmen da Silva: a característica feminina, ditada pelos homens, deve ser cegamente seguida pelas mulheres, constituindo a tal regra tão extremista a ponto de não ter exceção. Assim, quem não obedece a esse padrão é descreditada como mulher, sendo julgada como “feminista, fria, velha ou sapatão”, palavras que, como o próprio poema suscita, são – também estranhamente – consideradas negativas, ofensivas. A mulher feminista, questionadora, se distancia da submissão; a fria, do conceito de docilidade; a velha, da juventude altamente e comumente valorizada pelo homem; e a sapatão, por fim, da passividade e da generosidade, o que se explica pelo julgamento preconceituoso que a associa a aspectos masculinos.

Após discorrer sobre tantos absurdos enfrentados pelas mulheres, relacionados a esses julgamentos, Carmen da Silva pergunta: “É de surpreender que elas clamem por milagres?” De fato, a pergunta, mais retórica do que reflexiva, faz com que automaticamente pensemos em um “não” como resposta. Ao comentar que, naquela época, esses milagres já estavam sendo fabricados pelas próprias mulheres, que então deixavam de esperar por eles, a autora celebra um novo tempo, de maior autonomia, autoconhecimento e autocuidado, mesmo que tudo isso ainda precisasse de mais profundidade, de mais consciência. O caminho, ao menos, estava sendo traçado.

Prova disso é a dimensão de coletividade presente na expressão “milagre nosso”, que finaliza o texto. Carmen da Silva desperta a atenção para um novo movimento, reconhecido pelo rompimento da “barreira de comunicação que fazia de cada problema um caso único”. Ou seja, as mulheres, em vez de se fecharem em suas individualidades, sufocando a si mesmas, passavam a comunicar, a dividir, a divulgar o que as afligia. É isso que sustenta *ser mulher* em uma sociedade histórica e culturalmente dominada pelo masculino. A comunicação solidária entre mulheres, nas palavras de Carmen da Silva, é essencial para que exista o “milagre nosso”, isto é, para que assumamos o protagonismo de nossas vidas.

Desse modo, a soma das individualidades e a solidariedade comunicativa fortalece as mulheres como grupo social, sendo possível que cada uma contribua para endossar uma voz coletiva, que pode ser explicada, dentro de suas particularidades, por Beatriz Sarlo, ao comentar a potência da dimensão coletiva em contraste com a experiência individual:

Não se pode representar tudo que a experiência foi para o sujeito, pois se trata de uma “matéria prima” em que o sujeito-testemunha é menos

importante que os efeitos morais de seu discurso. Não é o sujeito que se restaura a si mesmo no testemunho do campo, mas é uma dimensão coletiva que, por oposição e imperativo moral, se desprende do que o testemunho transmite. (Sarlo, 2007, p. 36)

Pela diferença de temática (o trecho acima discorre sobre testemunhos do campo de concentração), importa-nos aqui aquilo que pode ser associado ao tema de nosso trabalho, considerando que a comunicação e a solidariedade entre mulheres, salientada por Carmen da Silva na coluna do jornal *Mulherio*, fazem com que os textos enviados para a revista causem “efeitos morais” e possibilitem a “dimensão coletiva” que não se restringe ao texto como produção individual, mas como representatividade para um vasto grupo social.

O relato de Carmen da Silva no jornal *Mulherio* sobre seu longo trabalho na revista *Claudia*, além de já fazer parte de um jornal preocupado com questões referentes à mulher, atesta que sua atuação na imprensa não se dissocia do engajamento com a causa feminista. Para ela, assumir-se feminista seria imprescindível não só para si mesma, mas também para as outras mulheres, fato que reconheceria e denunciaria a opressão de que sempre foram vítimas: “Já é hora de assumirmos aberta e francamente a definição: Eu sou feminista. Assim como são todas vocês que me escrevem, queixando-se de injustiças, discriminações, iniquidades, sejam elas de ordem geral ou referidas a tal ou qual situação específica” (Silva *apud* Duarte, 2005, p. 161).

Considerações finais

Neste trabalho, analisou-se brevemente a atuação da mulher na imprensa brasileira, cujo espaço revelava-se ínfimo, tendo alcançado maior projeção – com muitas limitações – na década de 1960, mesmo momento em que Carmen da Silva inicia suas publicações na revista brasileira *Claudia*.

A partir de sua experiência de vida, de sua formação pessoal e profissional e de seus escritos, foi possível observar como a jornalista e escritora teve um papel fundamental na causa feminista, uma vez que, além de ocupar um espaço majoritariamente – na verdade, quase exclusivamente – restrito aos homens, não se intimidou em discutir temas importantes para a emancipação das mulheres. Dessa forma, suas publicações elucidavam diversas angústias femininas, rompiam com o estereótipo atribuído à mulher e encorajavam muitas a questionarem as limitações a que estavam submetidas.

Como salientamos, a consciência feminista de Carmen da Silva recebeu embasamento ao longo do tempo, com sua personalidade questionadora, bastante explicada pelo período político que vivenciou, e com a valorização da subjetividade das mulheres, inovando nas colunas dedicadas a elas – isto é, fugindo de um modelo que desconsiderava suas subjetividades. Assim, a jornalista se firmou como um importante nome do feminismo no Brasil.

Isso se comprova com a leitura do texto que selecionamos para analisar a escrita feminista de Carmen da Silva. Nele, a autora relata sua experiência na revista *Claudia* e critica veementemente a ótica patriarcal da sociedade, finalizando com uma visão esperançosa no que se refere à atitude das mulheres, que estavam tomando maior consciência e, por isso, conseguindo milagrosamente – porque travavam e travam ainda uma luta árdua contra o machismo – modificar ou ao menos questionar seus papéis sociais.

Dessa maneira, apesar de não ser conhecida como poderia ou deveria, Carmen da Silva, por toda sua contribuição profissional, representa uma importante voz do feminismo na imprensa, com uma atuação admirável na luta em favor das mulheres. Por isso, como disse a ex-presidenta Dilma Rousseff, “nossa geração deve muito a ela”.

CARMEN DA SILVA: JOURNALIST, WRITER AND FEMINIST

Abstract: *With the purpose of briefly analyzing the production of Carmen Silva at the Brazilian press, this piece explores the professional acting of the referred journalist and writer, focused on the feminist feature of her texts. Accordingly, the studies of Sylvia Paixão were approached about women’s space in the Brazilian press news; of Ana Rita Fonteles, around Carmen Silva’s path; of Constância Lima Duarte, about publications in the women’s press; and of Beatriz Sarlo, about memory and subjectivity theme. Thus, it is highlighted the relevance of Carmen Silva as a feminist in the country’s scenario, by considering the correlation between her patriarchy critiques writings and the experience of keeping up with the authoritarianism of an Argentinian government.*

Keywords: *Literature; Journalism; Chronic; Feminism.*

Referências

CARMEN DA SILVA. Site oficial. Disponível em <https://carmendasilva.com.br>. Acesso em 05 out. 2021.

CESAR, Ana Cristina. *Ana Cristina Cesar: crítica e tradução*. São Paulo: Instituto Moreira Sales; Ática, 1999.

DUARTE, Ana Rita Fonteles. *Carmen da Silva: o feminismo na imprensa brasileira*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2005.

DUARTE, Ana Rita Fonteles. A escrita feminista de Carmen da Silva. *Caderno Espaço Feminino*, 2007, v. 17, n. 01, pp. 197-217. Disponível em <http://www.seer.ufu.br/index.php/neguem/article/view/439/408>. Acesso em 06 out. 2021.

DUARTE, Constância Lima. *Imprensa feminina e feminista no Brasil: século XIX – dicionário ilustrado*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

HOLLANDA, Heloísa Buarque. Os estudos sobre mulher e literatura no Brasil. 1990. Disponível em: https://static1.squarespace.com/static/5bcd01c69d414940eeb23b24/t/5c9cc6d9eb39315118a332f5/1553778397027/os+estudos+sobre+mulher+e+literatura+no+Brasil_uma+primeira+abordagem-artigo.pdf. Acesso em 16 mai. 2023.

LUSTOSA, Isabel. Ser ou não ser jornalista: o fim da era romântica. In: LUSTOSA, Isabel; OLIVIERI-GODET, Rita. (orgs.). *Imprensa, história e literatura: o jornalista escritor*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa; 7 Letras, 2021.

PAIXÃO, Sylvia. Clarice Lispector e Marina Colasanti: mulheres no jornal. In: RESENDE, Beatriz (org.). *Cronistas do Rio*. Rio de Janeiro: José Olympio; CCBB, 1995.

PEREZ, Glória & MÍCCOLIS, Leila. *Mercado de escravas*. S.l.: Achiamé/Trote, 1984.

PEREIRA, Maria do Rosário Alves. A crônica brasileira feminina no século XIX. Disponível em: http://www.fg2010.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1278296877_ARQUIVO_TEXTOAPRESENTACAO.pdf. Acesso em: 20 set. 2021.

ROUSSEFF, Dilma. Declaração a Cynthia Greiner. *Revista Claudia*, fev. 2011. Disponível em <https://carmendasilva.com.br/site/php/index.php>. Acesso em 05 out. 2021.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SILVA, Carmen da. Abracadabra!. *Jornal Mulherio*, 1981, ano 1, nº 0. Disponível em <https://carmendasilva.com.br/site/php/content.php?id=13&idc=32>. Acesso em 05 out. 2021.

TELLES, Maria Amélia de Almeida. *Breve história do feminismo no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

Recebido em 20 de setembro de 2024
Aprovado em 25 de novembro de 2024

LECTURA DE TEXTOS LITERARIOS: UNA EXPERIENCIA DE ENSEÑANZA EN EL COLEGIO MANUEL CÓRDOVA GALARZA DE BAÑOS

Diego Lojano Peñaloza¹

Antônio Fernandes Góes Neto²

Resumo: Este artículo tuvo como objetivo relatar la experiencia de usos de textos literarios brasileños en el Colegio Manuel Córdova Galarza, ubicado en Cuenca, Ecuador. Fueron recopiladas impresiones de los estudiantes acerca de la lectura colectiva de Jorge Amado, Arnaldo Antunes, Mario de Andrade, Clarice Lispector y Jorge de Lima y interpretadas bajo algunas concepciones de lectura, con especial énfasis en aquellas planteadas por Paulo Freire. La hipertextualidad y la diversidad cultural presente en ambos países fue explorada al largo de dichas lecturas compartidas. Entre los resultados observados, se nota la quiebra de algunos estereotipos asociados a Brasil y, especialmente, el interés despertado en aprender el portugués brasileño. Acciones conjuntas entre unidades educativas brasileñas y ecuatorianas están previstas para continuar la profundización de tales acercamientos culturales.

Palabras-chave: Enseñanza de literatura; Literatura brasileña; Practicas de Lectura; Formación de lectores.

Introducción

En la actualidad se cuenta con recursos digitales abundantes que posibilitan el acercamiento al conocimiento mediante la lectura de los textos, empero el hábito de la lectura se ha vuelto tedioso, inválido y muy dificultoso debido al mayor uso de los medios digitales para otros fines como: ver videos, redes sociales, los videos juegos que es más llamativo para los jóvenes. Este fenómeno hace que los adolescentes se alejen de la práctica de la lectura. Sin embargo, en la gestión educativa del aula se puede direccionar la actividad de la lectura de textos, en

1 Docente en el Ministerio de Educación del Ecuador en la Unidad la Unidad Educativa Manuel Córdova Galarza; Master Universitario en la Formación del Profesorado de Educación Secundaria del Ecuador especialidad: Lengua Castellana y Literatura por la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED); Licenciado en Ciencias de la Educación en la Especialidad de Lengua y Literatura y Lenguajes Audiovisuales Universidad de Cuenca. Correo: diegolojano77@gmail.com.

2 Profesor visitante en la Universidad Andina Simón Bolívar – sede Ecuador; Doctor en Educación por la Universidad de San Pablo (FEUSP); Magíster en Letras por la Universidad de San Pablo (FFLCH-USP). Correo: antonio.goes@uasb.edu.ec.

formatos impresos y digitales, para fomentar actividades académicas si existe como los videos de microrrelatos, declamación de poemas, lecturas de novelas y juegos interactivos relacionados con el lenguaje.

Estos medios digitales, repositorios de información, podrían ser un enganche para lograr que el estudiante ingrese a practicar y desarrollar el proceso de lectura. En el presente y en un mediano plazo logre interactuar con los contenidos de otras lenguas, en caso particular con estudios de la lengua portuguesa, incluso al inicio logre la escritura en párrafos breves para dar su comentario, realizar un resumen o cualquier apreciación que tiene el lector acerca de los textos literarios brasileños. A su vez, el propósito de estas actividades es que el lector al leer texto de otro país pueda tener interés en conocer la historia, la cultura, desde su formación y que sea él quien busque más detalles con la finalidad de articular en la interculturalidad.

Para el docente lograr esta experiencia es necesario considerar que se debe buscar un proceso con la orientación, o sea, buscar un diálogo con el estudiante para que sea un lector activo, participativo, con los propósitos que sean dinámicos, a fin de construir un mensaje en la interacción en un mundo de significado (Freire, 1999). Este proceso de lectura con los estudiantes busca interpretar la ficción desde la imaginación, criticar, analizar y comparar elementos literarios presentes en la narrativa brasileña.

En la actualidad leer requiere disponer algunos elementos previos para comprender el texto, operaciones mentales de comprensión para que el texto se vuelva más sensible al lector, conocimiento de una lengua eso implica lograr una semántica textual, comprensión fonológica, términos lexicales y construcciones gramaticales que poco a poco mientras se da el ejercicio de la lectura se desarrollará, con ello se logra un enriquecimiento lingüísticos en el lector sea niño, joven o adulto según Lomas el tener un proceso de lectura establece conexiones neuronales con la información previa y la nueva información que interpreta para su aprendizaje (1999).

La Unidad Educativa Manuel Córdova Galarza funciona desde el año 1978, según Acuerdo Ministerial n°02091 del 02 de noviembre de 1977. Inicia el funcionamiento del Colegio Nocturno sin nombre con el Primer Curso de Ciclo Básico, el 20 de octubre de 1980 y, mediante Acuerdo Ministerial Nro. 018869, adoptó el nombre Manuel Córdova. Ese mismo año reciben las autoridades la autorización de creación de Bachillerato con la Especialización de Contabilidad. El 29 de diciembre de 1994, se crea el cuarto curso con la Especialización de Aplicaciones Informáticas.

En 2002, mediante resolución de la Dirección de Educación, se crea la sección Matutina. A partir del año del año lectivo 2013-2014, inicia el funcionamiento de Bachillerato Internacional y, en la actualidad, la unidad educativa Manuel Córdova Galarza oferta el Bachillerato General Unificado, y el Bachillerato en Informática. La unidad educativa Manuel Córdova Galarza se encuentra en el barrio Las Peñas, parroquia Baños, cantón Cuenca, en la provincia del Azuay de Ecuador. Su tipo de

educación es regular, en modalidad de educación presencial, con jornada vespertina y nocturna para personas con educación inconclusa. Los cursos que oferta es octavo, noveno, décimo de Educación General Básica, y primero, segundo, tercero de Bachillerato Intensivo.

Figura 1: Estudiantes de la promoción 2022-2023 en la entrada de la escuela, con el profesor Diego Lojano, al lado derecho.



Fonte: Acervo dos autores.

Como docente de dicha Unidad Educativa Diego asistió a los cursos de Literatura Brasileña: de las letras abolicionistas a la contemporaneidad I y II y Cultura brasileña a través de las Artes, que ofertó la Universidad Andina Simón Bolívar – sede Ecuador (UASB-E) con el Profesor Antônio Fernandes. Al conocer el material en lengua portuguesa Diego consideró como proceso de formación hacer un acercamiento a la Literatura Brasileña. Por esta razón, se incorporan textos a las actividades de los estudiantes de tercero de bachillerato. Durante el período académico 2023-2024, se identificó una debilidad en los recursos educacionales nacionales con respecto a literatura, pues no se incorporan producciones de países latinoamericanos como Brasil, y que implica desconocimiento en los estudiantes.

Con estas consideraciones se propuso hacer una experiencia con cuentos, fragmentos de narrativas y poesías de autores brasileños en el idioma portugués con sus traducciones respectivas. Durante el proceso se propuso observar si los estudiantes se motivaron por conocer contenidos que, aunque extranjeros, poseen

cierta familiaridad al idioma castellano. Se puede afirmar, por lo tanto, que se trata de una propuesta de lectura compartida de textos literarios brasileños traducidos al español que buscó explorar variadas capas lingüísticas y diálogos con otras manifestaciones artísticas, tales como la música y la dramatización, en el intento de estimular un proceso intercultural de los discentes, en contacto con producciones de otro país, poco conocido en Ecuador.

Propuestas como esta implican una reflexión acerca a conceptos de lectura y, más específicamente, respeto a la naturaleza del texto literario, teniendo en cuenta, por un lado, el rasgo instructivo, debido al contexto de escolarización y, por otro lado, el aspecto lúdico o de fruición que una literatura puede producir al ser leída. Sobre todo, esta segunda característica es la que parece poder irrumpir con el cotidiano escolar y generar factores transformadores en el estudiantado. La búsqueda por nuevas fuentes literarias en este contexto ecuatoriano se debe a la necesidad de enganchar más a los discentes en esta herramienta bastante poderosa y necesaria para la escritura, que es la lectura.

1 Una aventura en el texto literario

Para iniciar el proceso de comprensión lectora es necesario conocer el texto que tenga eco en el lector, menciona Paulo Freire “aprender a leer no es aprender a repetir palabras, sino aprender a decir su palabra, es significación producida por la praxis cuya discursividad fluye en la historia, palabra viva y dinámica, palabra que trasforma y construye” (Freire, 1970, p. 14). El hecho de leer textos literarios brasileños implica no solo decodificar la estructura morfológica, sino construir un sentido del texto desde el contexto cultural, social e histórico. Mediante la lectura de la literatura brasileña se conoce narradores, movimientos literarios de cada época, las obras literarias forman el *corpus* literario brasileño, al mismo tiempo que tienen una idea de la identidad nacional.

La propuesta de lectura con los estudiantes de secundaria surge de considerar relatos breves, poesía que se haya considerado obras emblemáticas o de relieve literario en relación al Brasil y que tenga impacto en el contexto literario internacional. Los relatos tienen a considerar la subjetividad del personaje, las experiencias narrativas y los conflictos que pueden ocasionar en el lector juvenil, el cuestionamiento del mundo o quedarse a contemplar el relato, parafraseando a Mijaíl Bajtín, un personaje principal no pudo encajar en la obra literaria y su comportamiento o mirada se dirige a otro horizonte (2008, p. 211)

Los relatos narrativos fueron presentados a los estudiantes de tercero de bachillerato. En esta edad los jóvenes atraviesan una etapa que marcará su vida cambios físicos y psicológicos, perspectivas de la familia, de la sociedad y del mundo. En la vida escolar disfrutan, padecen problemas, ríen, lloran. Considerando estos aspectos, la experiencia de lectura pudo producir procesos de cambios a nivel individual y lograr tertulias colectivas de conducta. En la propuesta los personajes

presentaran problemas, incertidumbres, obstáculos que resolver, analizar o superar, con eso le invitamos al lector juvenil a no sentirse alejado de su realidad.

2 Contextos para la experiencia lectora

Para aplicar textos literarios brasileños en los estudiantes se considera la propuesta de leer en portugués y su traducción o textos ya traducidos de los autores, de modo a invitarlos a tener más contacto con el idioma, y quizás estudiarlo de modo sistemático en otros momentos. Para las prácticas de lectura y construcción de sentido del texto literario, fueron seleccionados fragmentos de novelas de Jorge Amado, poesías de Arnaldo Antunes e de Jorge de Lima, relatos de Mario de Andrade, y narraciones de Clarice Lispector.

Llevando en consideración la finalidad del desarrollo de una competencia lectora, para dar inicio a que los estudiantes se aventuren en conocer la lengua portuguesa, desde sus aspectos semánticos y fonéticos, se planteó hacer uso del recurso visual en Web, a través del *YouTube*, que se convierte en medio pedagógico para que ellos sigan explorando, buscando material adicional sobre los textos literarios seleccionados. Este factor visa despertar interés en la experiencia lectora de los textos de la literatura brasileña en cuanto hábito más allá de la escuela.

La plataforma *YouTube* les permite una interacción mediática dinámica, pues al momento se puede escribir comentarios. La hipertextualidad que se produce por la facilidad de colocar los hipervínculos de otros videos relacionados con temas de cuentos, poesía o narrativas igualmente se asemeja a los hábitos de lectura que los estudiantes ya traen consigo desde sus celulares. Además, se propone visitar *blogs* con los contenidos de autores brasileños y que puedan dar lecturas breves del contenido o realizar actividades interactivas para facilitar el acercamiento al bagaje literario brasileño desde la curiosidad literaria, profundizando el conocimiento de la cultura brasileña mediante la literatura.

Figura 2: Reunión con los estudiantes (promoción 2022 -2023) del Colegio Manuel Córdova, luego de realizar lecturas de textos brasileños.



Fonte: Acervo dos autores.

3 Hipertextualidad y variadas experiencias lectoras a través de la literatura brasileña

La presente sección tratará de describir la experiencia de prácticas de lectura de los estudiantes, enfocándose en las peculiaridades de cada obra utilizada, desde la prosa de Jorge Amado, pasando por la poesía concreta de Arnaldo Antunes, hasta las narraciones de Mario de Andrade y Clarice Lispector. Vale señalar que los criterios de selección de dichos autores se debieron a su disponibilidad en lengua española, de manera que se pudiera ofrecer el contexto bilingüe a los discentes.

3.1 La hipertextualidad en la literatura brasileña

Desde los años 2000 la sociedad hace uso constante de la *web*, que da mayor posibilidad de acceso a la información. Esta praxis de uso e inmersión en el mundo literario permite que el ciudadano tenga posibilidad de acceder a recursos literarios de la nación brasileña. Las tecnologías digitales móviles han tenido un auge significativo y es solo así que es posible tener acceso a la información mediante repositorios, bibliotecas virtuales, que gracias al avance de la ciencia han podido

digitalizar alguna información del fondo literario de la cultura brasileña, que está expuesta a cualquier lector.

Habría que decir que la hipertextualidad facilita conectar conocimiento con nuevas organizaciones de textos. En este caso de la literatura, gracias a los hipervínculos, el lector podrá ingresar a nuevos contenidos relacionados con el tema, mejorar procesos en el aprendizaje de textos, conectar las ideas presentadas, y luego pasará a tener una estructura de información con la ayuda de esta herramienta, al mismo tiempo que puede estimular la investigación discente, explorando otras temáticas. Según Lida Ximena Tabares Higueta, el uso de la hipertextualidad ayuda a desarrollar “su potencial para desarrollar pensamiento asociativo, relacional; la integración significativa de viejos y nuevos conocimientos; el crecimiento de la autonomía en el aprendizaje” (Higueta, 2008, p. 04).

Se considera oportuno que el uso de medios digitales por medio de la conexión hipertextual logre que el lector-estudiante reconozca la autonomía del texto original y conviene mencionar que la clasificación de la información es fundamental en la construcción de nuevos aprendizajes o conocimientos y evitar que se caiga más bien en el exceso de información, que puede opacar el interés propuesto desde el principio. Así que hay que evitar el riesgo de huir totalmente del tema inicial a ser explorado.

De modo a evitarlo, se buscó vincular textos, imágenes, audios, relatos, entrevistas, conferencias, teniendo como puntos de referencias los textos literarios seleccionados, sin recurrir a una estructura rígida, sino como una cohesión temática de estudio, y la coherencia de información que se busca y consolida sin desviarse del concepto eje, que era la literatura brasileña.

3.2 Experiencia lectora en la propuesta de Jorge Amado

En la experiencia de la lectura de los textos literarios brasileños los estudiantes tuvieron la propuesta de conocer al autor y su texto con la finalidad de ingresar en una conversación, diálogo, percepciones sobre el texto con breves análisis. Las lecturas del texto llevó al intercambio de ideas, existió incertidumbre sobre el contenido, reacciones que produce por la trama que se vinculado cada personaje con el fin de comprender el propósito narrativo trazado por el autor, naturalmente para ser indagado, formular sospechas, emociones que el lector joven tiene al leer una propuesta narrativa, el texto logró que exista intercambio de ideas, discernimiento de contenidos para exponer su opinión, en el transcurso de la lectura se produce la interacción literaria entre los lectores; es decir, construir un nuevo relato del texto original, los participantes en la planificación de la lectura construyen de manera organizada su lectura individual al instante la colectividad estudiantil armoniza en los puntos centrales de la propuesta literaria.

Figura 3: Adaptación teatral de la novela “El país del carnaval” (1931) con estudiantes.



Fonte: Acervo dos autores.

Durante la construcción del diálogo literario se analiza el texto de Jorge Amado cuyo nombre es *El país del Carnaval* (1931); en el recorrido de la lectura el personaje Ticiano propone construir el Diario oral con la iniciativa de cada ciudadano, en la memoria de cada habitante se encuentra un cúmulo de memorias fotográficas, frases rayadas en las paredes, colores de las calles, diversos trazos geométricos que ha guardado en la memoria, sin embargo la memoria hace gráficos imaginario con la ciudad de forma geométrica deforme, incorpora formas cúbicas piramidales, líneas paralelas, además dentro de la descripción de la ciudad habitan otros seres que pululan calles, parques esquinas, veredas como: “mendigos, inválidos, ilustres camaradas, prostíbulos, ciegos” (Amado, 1995, p. 36) que hacen su aparición de forma constante en una ciudad que les quiere invisibles.

Sin embargo, en la narrativa se localiza el accionar de los entramados sociales que hay en una urbe, el personaje Paulo Rigger menciona “¡este es el país del Carnaval!” (Amado, 1931, p. 5) Esta frase intenta identificar plenamente la ciudad que está describiendo Amado, el protagonista principal Rigger sabe que su país le ofrece muchos placeres y que puede disfrutar, a veces divaga en sus creencias o postulados que le ofrece la sociedad mediante la educación, política y religión que es una forma de dominar pero que el personaje busca otra posibilidad. En palabras del protagonista, “lo que Brasil necesita es una revolución” (Amado, 1931, p.7), para el lector lograr imaginar formas diversas de comprender la ciudad, mediante el discurso se interesa por conocer ese país.

Además, la ironía de esta novela se vincula justamente con el hipertexto, haya vista la citación de la canción “Dá nela”³, compuesta por Francisco Alves y popularizada en la voz de Ary Barroso, reconocida dentro del género carnavalesco *marchinha*. Aunque esta música presente agradable melodía, la agresión física de Rigger a su pareja dialoga directamente con la letra de esta canción y con los males de la cultura brasileña, de modo a instigar los lectores acerca a la idealización de una nación extranjera. Este es el gesto que la propia obra de Amado parece proponer a sus lectores.

El lector puede comprender que las interrogantes que plantea el protagonista narrador es la misma situación que origina en el lector la felicidad que se presenta de forma idílica en cualquier momento puede fragmentarse con la realidad de la sociedad. Los estudiantes al leer dan su criterio que la realidad puede ocultarse de muchas formas no obstante la realidad está presente, en busca del criterio del lector hay una búsqueda personal que despierta también la curiosidad del ciudadano y lograr identificarse o encontrar la forma de ser “entre o azul do céu e o verde do mar” parafraseando a Bolívar Echeverría Andrade, la experiencia del ciudadano puede estar entre la conciencia rutinaria o la conciencia extraordinaria capaz de reemplazar lo real por algo imaginario (1993, p. 02).

3.3 La aventura por la poesía de Arnaldo Antunes

La experiencia de lectura de textos brasileños involucra a otros textos, tal como es la poesía que, desde el lenguaje poético, produce diversos significados. Los lectores tuvieron la experiencia de ir construyendo significados desde la lectura de texto, en las actividades de manera individual y grupal que se propuso los estudiantes leen y articulan comentarios sobre el tema, efectos que produce para lograr la forma y sentido con la poesía de Antunes; exploraron sus versos para descubrir la experiencia entre la realidad y el tiempo crear imágenes, dibujar experiencias de forma sutil con la palabra en el mundo de posibilidades; en el siguiente fragmento propuesto se pudo analizar aspectos importantes de la propuesta del Arnaldo Antunes:

Pensamento que vem de fora
e pensa que vem de dentro,
pensamento que expectora
o que no meu peito penso.
Pensamento a mil por hora,
tormento a todo momento.
Por que é que eu penso agora
sem o meu consentimento?
Se tudo que comemora

3 Disponible en el YouTube: <https://youtu.be/6gKV7q8MINc?si=v7UFKBmCsTRS4Vte>

tem o seu impedimento,
se tudo aquilo que chora
cresce com o seu fermento;
pensamento, dê o fora,
saia do meu pensamento.
Pensamento, vá embora,
desapareça no vento.
E não jogarei sementes
em cima do seu cimento
(Fragmento del poema *Pensamento*, de Arnaldo Antunes)

En los versos citados, el poeta articula los versos en busca de una realidad en el lector, la palabra traza una imagen en el lector que se construyó desde los sensibilidades que logra esa alteración de sentimientos con la finalidad de romper la rutina y que el lector pueda buscar una reflexión existencial, desde la paradoja propuesta en la creación poética fue necesario el análisis, comprender que el poema descrito manifiesta una manera distinta la sensibilidad en cada estudiante y desde esa experiencia crear la imagen de la posibilidad interpelante.

En esta propuesta la palabra tiene un eco; resuena en el lector trae “algo nuevo” “algo distinto” porque la palabra poética queda en la memoria y sigue latiendo hasta que el lector active nuevas resonancias de significados produciendo algo particular, novedoso sin duda en palabras de Georges Bataille (1987, p. 30) la poesía es “una creación por medio de la pérdida” de lo cotidiano, rutinario mediante la palabra se recupera la materialidad del significado de la palabra con la figuras literarias presentes, las sílabas, tono, rima, versos de arte menor o arte mayor o verso libre la poesía pasa el límite de la lógica y razón y mediante la palabra se hace un instrumento para crear dimensiones de significados, sin dejar de representar completamente las situaciones del mundo desde cito: “Pensamiento que viene de afuera / Y pensamiento que viene de adentro”.⁴

4 Traducción libre del fragmento del poema *Pensamento*, de Arnaldo Antunes.

Figura 4: Lectura de poesía de Arnaldo Antunes con los estudiantes.



Fonte: Acervo dos autores.

En la lectura por los adolescentes de la poética de Arnaldo, ellos interpelan que la intención es buscar reconstruir la palabra entre signos y cosas, el hacer sentir la duda, incertidumbre al envolverse con la palabra, quedarse con las grafías presentes en el pensamiento y saborear con los sentidos la existencia del ser, tal como se puede leer en los versos de su poema “O meu tempo”: “O seu tempo é o tempo que voa / O meu tempo só vai onde eu vou” (Antunes, 2013, p. 6)

El poeta Antunes propone al lector mediante sus versos que el lector rescriba su existencia en el tiempo que abra una posibilidad a la comprensión que tiene la palabra ufana, se extienda su existencia en su mundo, juegue en la vida con la alternativa del ser y estar en el aquí entre el pasado y presente, donde la disputa del ser humano es la existencia finita en la intensidad del tiempo y en un momento la palabra logre su efecto de existencia y seguir en la vida con: “Tu tiempo es el tiempo que vuela / Mi tiempo va sólo donde voy (Antunes, 2013, p. 13).

Es posible interpretar que los jóvenes lectores de la poesía de Antunes en esta experiencia en Cuenca hacen que su persona logre tener una experiencia, en un pasadizo entre la vivencia y la palabra propuesta de reflexión y voluntad. En este ejercicio, los lectores, en función de las preguntas formuladas sobre la propuesta poética hechas por el profesor Diego, pudieron decir que existe una formulación

poética entre redundar palabras con la finalidad de crear imágenes experimentales. El poeta busca que el lector pueda desplazarse entre la realidad, existencia del tiempo y las experiencias que pueda generar en la oscilante vida, los versos incitan a la experiencia a buscar un rumbo en el devenir de la vida, mientras transcurre la existencia el ser puede buscar alternativas en experiencias posibles.

Entre los dilemas de la experiencia humana está justamente el olvido. En este sentido, el poema *Esquecimento* de Arnaldo Antunes trabaja la paradoja de la memoria, bajo un sin número de sensaciones de la voz poética: “Vem de dentro / E passa / Pra fora como cheiro” (Antunes, 2013, p. 20) (fragmento del poema *Esquecimento* de Arnaldo Antunes).

Al parecer en la experiencia lectora de los jóvenes los versos indican una percepción de moldear el instante, pero también en un fulgor en el instante de ser presente para quedar como olvido y volver a una nueva realidad, queda la esencia de la ufana vida el tránsito por el tiempo, y la memoria guarda las grafías escritas en el tiempo. Así, ni el poeta es perenne ni el lector infinito. Solo la experiencia del ser en el tiempo deja sensaciones breves para modificar alternativas.

El poeta escribe en sus versos la realidad de forma discreta, analiza la dualidad de existencia y tiempo que es una constante de la vida, luego el lector pudo identificar elementos de nostalgias, extrañamiento en busca de la utopía del ser y la realidad de un tiempo aniquilador, así como buscar la reflexión del instante el resultado de este acto será la posibilidad de la existencia en breves instantes para salir de la rutina abrazadora: “A água molha / O tempo passa” (Antunes, 2013, p. 13).

La poética de Antunes será buscar la aventura de la poesía, el lector busca en un túnel el escape, leer la realidad y crear otras dimensiones, buscar otras “orbitas” con palabras simples hacer dejar el sin-lugar al lector para crear y crear un nuevo ser que se relacione en su sociedad con el lenguaje como escaparate simbólico de la existencia y buscar definir las formas de las cosas. Aquí citamos el poema *Direitinho*: “A pedra é dura / O vento canta para ninguém” (Antunes, 2013, p. 12). Estos dos versos encierran esa realidad del lector a través de la imagen de la *pedra dura* como la realidad del cotidiano. Pero, llega la palabra como *viento y canta para nadie*. Para salir de esa rutina, es como el viento lo hace, porque disfruta del vuelo, así que el lector puede disfrutar la vida con las irrupciones de la reflexión.

3.4 La experiencia de viajar por la propuesta de Mario de Andrade

Continuando con la experiencia de lectura con texto literarios brasileños, se logró captar que la juventud presenta interés, ímpetu sobre autores, voces que provocaron incertidumbre y preguntas a los relatos de una otra cultura, poco difundida, permite que exploren posibilidades de lectura. Los lectores juveniles presentan una actitud de hospitalidad por el goce literario y estético, buscan novedades, deseosos de encontrar respuestas a inquietudes, considerando que la edad

de un estudiante de secundaria está muy ligada a explorar todas las situaciones de forma azarosa o, a veces, sortean qué experiencia puede ser favorable para involucrarse. Considerando sus limitaciones, esta circunstancia es aprovechada en esta aventura.

La ejecución de experiencias genera cambios en su pensamiento o realización personal que pueda trascender su vida personal, viajando hacia la misma juventud o explorando lo externo. La lectura se convierte así en un repositorio de información, que estructura su pensamiento, la zona de confort es interrumpida con personajes, escenario, secuencias narrativas, conflictos de la narrativa y conflictos del cuento.

Para la lectura de un texto narrativo se consideró el cuento “El pavo de navidad” escrito por Mario de Andrade. En el texto propuesto al lector, se produce un conflicto narrativo en donde el personaje está en la obligación de cambiar la rutina por algo diferente. En la celebración de la navidad la familia se reúne por su tradición para festejar la fiesta, pero el protagonista propone sustituir la comida tradicional que se sirve por un pavo, que es la comida no acostumbrada en la familia en esta fecha. Dicha situación es complicada, porque la tradición recuerda a su padre que ya falleció y cambiar la zona de confort y las creencias nos hace lidiar a nuestros personajes.

Figura 5: Ejercicios teatrales para la adaptación del cuento “El pavo de navidad” (1942).



Fonte: Acervo dos autores.

El personaje principal busca que su grupo familiar cambie su tradición, tal como en el siguiente exerto: “cena insignificante, castañas, hijos pasas después de

la misa de galla” (Andrade, 2024 p. 2). Se obsesiona con su propósito hacer notar que su familia no debe cargar con la flagelación. Ese cambio surge justo en una fecha muy importante, que renueva etapas de la vida, de modo a plantear nuevos objetivos para lograr una nueva imagen. En ese caso el personaje propone la innovación de todo lo establecido, porque el cambio se hace por situaciones cotidianas por nuevos propósitos, por una razón en el momento indicado por el narrador.

En esta lectura, los estudiantes prestaron atención a ese conflicto. Según uno de los comentarios del grupo, llamó la atención esta situación, ya que resulta interesante o rompe con situaciones rutinarias. Sin embargo, es un reto presentado en la narrativa que deja que nuestros lectores se acerquen a la literatura brasileña, para indagar a los personajes, aventurarse en sus escenarios, recorrer secuencias y que naveguen el mundo de la literatura, hasta llegar a puertos desconocidos y, de nuevo, aventurarse en el mar de la fantasía. Además, se pudo invitar a los estudiantes a compartir cómo son sus experiencias familiares en la navidad en sus regiones ecuatorianas, haya vista platos típicos, tales como los rellenos navideños, la chicha de jora, etc.

Incluso, se puede interpretar el cuento con base en otra publicación de Paulo Freire, a saber, su ensayo “La importancia del acto de leer”, en donde se plantea que la lectura de la palabra es precedida por la lectura de mundo de las personas (Freire, 1991, p.1). Además, el autor sustenta que toda lectura crítica pasa por una serie de relecturas de la realidad, de modo a intentar recrearla (Freire, 1991, p. 4). En este esfuerzo de releer momentos fundamentales familiares de los estudiantes, tales como los de la navidad, se puede proporcionar un acercamiento literario y intercultural entre Brasil y Ecuador. Dicha concepción freireana de lectura, como una entre varias formas de percibir distintas realidades nos parece válida para entender los usos posibles de textos literarios en contextos escolares.

El texto “El pavo de Navidad” es breve y la intención, dentro de la propuesta pedagógica aquí relatada, es que el lector no fracase en la aventura de la lectura, que luego de iniciado el texto no lo deje, no se desanime o que recurra al olvido o que solo acuda a la web y busque el resumen para sacar un mínimo de palabras. Cabe decir que un joven si puede lograr desconcentración en horas en la *web*, pero si interactúa con la información proporcionada desde el texto literario de base, fortalece su conocimiento de la cultura literaria del Brasil y puede mantener un eje de concentración.

La obra de Andrade tiene elementos de narrativa breve fáciles de manejar un código lingüístico que es accede de manera fácil en la que una aventura como de la lectura del cuento “El relato del pavo de navidad” puede encontrar una experiencia cercana o que sea un anécdota que lleve a un cambio de rutina, desde mucho tiempo los antepasados han llevado pero que en tiempo contemporáneos van siendo desplazados por nuevas propuestas de la cultura y que intervienen la juventud de ahora y es necesario considerar, el decente guía de la lectura proporciona al estudiante que logre leer un texto literario brasileño abarque

dos aspectos fundamentales: la primera necesidad es comprender un texto y el segundo aspecto logre afianzamiento en la lectura de texto literario brasileños.

3.5 La propuesta de narrativa de Clarice Lispector

También se propuso a los jóvenes lectores el cuento de Clarice Lispector “El gran paseo”. En la propuesta se procedió a leer e ir comentando los aspectos relevantes que encontraron o fueron identificando. Por tal razón, identificaron que la autora narra al lector desde la subjetividad de cada personaje, apela a que el lector descubra las emociones que se describen mediante un lenguaje sencillo. Los estudiantes interrogan a los personajes e intentan vivir esa experiencia de traslado producido en la efímera vida del personaje. La narradora trasmite a los lectores la invitación a que descubran la aventura de identificar la felicidad, que no existe el miedo o razón de no comprender la simplicidad de la vida, con todos los problemas y dificultades que tengan los personajes de esta historia.

En el cuento “El gran paseo” los lectores descubren a Mocinha, llamada también Margarita, una mujer mendiga que vive en Botafogo, dentro de un hogar familiar íntimo. Alegre, ella recorre los espacios con la fascinación, siempre ocultando un misterio. La autora presenta a los lectores una sorpresa: la mendiga es invitada y llevada a un paseo. Se acerca el día y el hijo de la dueña de la casa la recoge e inicia la ruta, se acoge al espíritu aventurero y empieza a realizar el gran paseo de su vida. En cierto momento, los lectores murmullan ¿acaso la felicidad llega y se incorpora de forma abrupta a su vida?

Ese viaje despierta interés en la lectura por lo desconocido que presentará la experiencia. El lector en su trabajo interroga la descripción sencilla que hace la autora ¿Cómo experimenta el personaje esa ruta? En ese viaje existen gráficos, anuncios, escenas de pueblos, paisajes urbanos o paisajes agrestes, se puede escuchar murmullos o palabras de los ciudadanos, que son encontrados en la carretera. En el relato, el lenguaje mencionado provoca sensaciones fuertes, tal cual en este fragmento del cuento:

El aroma del café le daba ganas, y un vértigo que oscurecía toda la sala. Secos, los labios le ardían, y el corazón palpitaba independiente. Café, café, miraba ella sonriendo y lagrimeando. A sus pies, rezongando, el cachorro se mordía la pata. (Lispector, 1971, p. 36)

Naturalmente, en la experiencia fue buscado el texto en portugués para que se pueda escuchar esa tonalidad del idioma para abrir la puerta a conocer el lenguaje original del cuento, de esta forma se inserta en la comunicación literaria brasileña. Una de las principales impresiones de los estudiantes es justamente la descubierta de que, aunque semejantes, portugués y español presentan muchas diferencias y son, de hechos idiomas distintos, sin intercomprensión completa.

4 Incentivar el enriquecimiento cultural y lingüístico brasileño en los lectores

Para conocer una cultura es importante visitar, leer sus textos literarios y relacionar su aporte en la cultura general. Entonces, es necesario realizar una inducción para lograr un proceso de alfabetización en los textos literarios, ya que estos relatos son de la cultura histórica, considerando que se relacionan con todo su proceso. También es oportuno seleccionar el material que sea intrigante, y que sus contenidos tengan relación con la edad, madurez intelectual.

La lectura libre es más placentera y productiva. Es así que esa lectura voluntaria permite ir adentrándose en el mundo cultural carioca, paulista, minero, bahiano, etc. y ser una gran oportunidad para el desarrollo personal a nivel intelectual, cultural e idiomático, de los lectores y por medio de la lectura familiarizar al lector con la estructura de los diferentes discursos escritos (narrativos, descriptivos, explicativos, poéticos), lo cual enriquecerá su conocimiento cultural y lingüístico en diversidad étnico-racial.

Luego, la literatura se convierte en instrumento pedagógico da su aporte en el proceso de la interculturalidad crítica, despierta el interés por conocer qué producción literaria existe en Brasil. Estas lecturas pueden visibilizar todo un acúmulo de autores de la narrativa, poética y del ensayo. Aparte de ser un instrumento de aprendizaje, potenciaría la reflexión acerca a la diversidad cultural, así como el interés por conocer más que conocer a la lengua portuguesa solo como estructura gramatical, abrir espacios de intercambio de documentos y en otra fase posibilitar el impulso de aprender la lengua portuguesa.

5 Interferencias en la lectura de texto literarios brasileños

La propuesta de lectura de textos literarios con estudiantes de secundaria ha llevado a tener una experiencia satisfactoria al ser, pues fue la primera vez que entran en contacto con la lengua portuguesa. Llama la atención la pronunciación, primeramente. Algunos estudiantes manifestaron que no es un idioma que se aleje del idioma castellano, de modo que se pusieron curiosos debido a que sentían que lo podían comprender en alguna medida. Así, al largo de estas lecturas, se producen interferencias de pronunciación en las sílabas, por el desconocimiento fonético de ciertos fonemas. Otra dificultad que se presentó fue la de los acentos, como: acento agudo, grave, circunflejo, acento diacrítico, como la cedilla, que añade un poco de complejidad. Gran parte de estos temas se plasmaron cuando se trabajó con el clásico poema de Jorge de Lima:

Ó Fulô? Ó Fulô?
Cadê meu lenço de rendas
cadê meu cinto, meu broche,
cadê meu terço de ouro

que teu Sinhô me mandou?
(Jorge de Lima, 1947, p.143)

En los versos del poema “Essa negra fulô”, de Jorge de Lima, el lector pudo experimentar los acentos que se debe conocer para poder realizar una pronunciación inicial. Si comparamos con el lenguaje castellano se aplica el acento agudo en la gran mayoría de léxicos y no se aplica algunos acentos como es en la lengua portuguesa. En relación al léxico pronunciado los lectores identificaron similitudes en las escrituras de léxico relacionando con ciertos léxicos del español cito:

As almas negras pesam tanto, são
tão sujas como a roupa, tão pesadas
como os bois...
As cantigas são tão boas...
Lavam as almas dos pecadores!
Levam as almas dos pecadores!
(Jorge de Lima, 1947, p.180)

En la práctica lectora propuesta a los estudiantes ellos pudieron identificar la relación de los alfabetos de las dos lenguas, dedujeron que derivan de un tronco común lingüístico, y con cierta facilidad identificaron ciertos léxicos que tiene escritura similar en español y portugués, facilitando la comprensión de palabras como *almas, negras, tanto, pecadores, pesadas*. Otros léxicos como *pesam, roupa, lavam, sujas* se los pudieron deducir el significado por su escritura y pronunciación. Con el hábito de lectura literaria se puede llegar a conocer y acercarse a una nueva lengua y se sintió una satisfacción grande, porque los estudiantes intentaban leer y continuar descifrando los significados de más versos del poema de Jorge de Lima.

Consideraciones finales

La mayoría de lectores juveniles involucrados en el relato de este proyecto-piloto han afirmado que la experiencia de lectura de textos brasileños los ha llenado las expectativas. Ellos destacan la curiosidad que provoca conocer nuevos textos que no son impositivos, como suele ser el lenguaje inglés, sino que estas lecturas han sido voluntarias, libres de presiones, y manifiestan que se convirtió en un espacio de interacción, transformándose en un aliado para conocer a ciertos autores, tener alguna idea del lenguaje y, en cierta forma, identificar al enorme Brasil, con su lengua y que culturas puede tener. Algunos de los estudiantes llegaron a afirmar, que en el futuro piensan, en un largo plazo, en estudiar el idioma portugués por temas de estudio, turismo y negocio.

Este último aspecto lo señalan los estudiantes por el crecimiento económico del país que han escuchado y visto en las noticias. Los últimos acontecimientos políticos que han marcado el cambio en la potencialidad económica de un país sudamericano como Brasil los motivan en plazo corto a seguir con la lectura de

textos como poemas, cuentos para lograr acercamientos sobre la lengua, teniendo en cuenta posibilidades de estudios en la educación superior del país supra citado. Los lectores manifiestan que han recibido poca información sobre la lengua portuguesa en su proceso de formación escolar. El material literario que a partir de las experiencias han podido tener acceso los permitió identificar que Brasil trasciende su participación en los mundiales de fútbol, haya vista su gran población, vasto territorio y gran producción cultural.

Se menciona que, al ser una primera experiencia con estudiantes dentro de esta unidad educativa, los lectores pudieron exteriorizar sus emociones, pues afectos se recrearon desde la dinámica de la lectura voluntaria. Durante el proceso se observó que los estudiantes se motivaron por conocer contenidos novedosos y que el idioma portugués es familiar al idioma castellano. Cada estudiante desde su experiencia aportó con lecturas en voz alta, comentarios, opiniones, se involucrando en tareas individuales y grupales con la finalidad de ampliar los conocimientos.

En cuanto a acciones futuras, nos parece viable planear intercambios de Unidad Educativa Manuel Córdova Galarza con escuelas de Brasil, de modo a proporcionar conversatorios en línea y escritura de cartas y video-cartas entre los estudiantes brasileños y ecuatorianos. Entre los temas de estos diálogos, se puede listar los textos literarios que han leído dentro y fuera de sus clases, y aspectos generales de sus cotidianos, pues seguramente habrá diferencias entre sus respectivos territorios.

LEITURA DE TEXTOS LITERÁRIOS: UMA EXPERIÊNCIA DE ENSINO NO COLÉGIO MANUEL CÓRDOVA GALARZA DE BAÑOS

Resumo: Este artigo teve como objetivo relatar a experiência de usos de textos literários brasileiros no Colégio Manuel Córdova Galarza, localizado em Cuenca, Equador. Foram coletadas impressões dos estudantes sobre a leitura coletiva de obras de Jorge Amado, Arnaldo Antunes, Mário de Andrade, Clarice Lispector e Jorge de Lima e interpretadas com base em algumas concepções de leitura, com especial ênfase naquelas propostas por Paulo Freire. A hipertextualidade e a diversidade cultural presente em ambos os países foram exploradas ao longo dessas leituras compartilhadas. Entre os resultados observados, nota-se a quebra de alguns estereótipos associados ao Brasil e, especialmente, o interesse despertado em aprender o português brasileiro. Estão previstas ações conjuntas entre unidades educativas brasileiras e equatorianas para dar continuidade e aprofundamento a esses encontros culturais.

Palavras-chave: Ensino de literatura; Literatura brasileira; Práticas de Leitura; Formação de leitores.

Referencias

AMADO, Jorge. *El país del Carnaval*. Buenos Ayres: S.A.I.C, 1995.

ANDRADE, Bolívar Echeverría. “Ceremonia festiva y drama escénico”. Ponencia presentada en la mesa redonda *El arte y la vida cotidiana*, México D.F, 1993.

ANDRADE, Mario de. *El pavo de navidad*. Traducción Luis López. Disponible en: <https://ciudadseva.com/texto/el-pavo-de-navidad/>. Acceso en 03 jul. 2024.

ANTUNES, Arnaldo. *Las cosas*. Traducción Héctor Bardanca. Montevideo/São Paulo: Yaugurú/Grua Livros, 2012. Disponible en: <https://www.scielo.br/j/ep/a/XtwbwpFPK3fgksBqyqkJ5Dg/?lang=es>

https://www.academia.edu/80225434/LA_LITERATURA_BRASILE%C3%91A_EN_LA_ESCUELA_SECUNDARIA_ARGENTINA?f_ri=1116296. Acceso en 14 jul. 2024.

ANTUNES, Arnaldo. *Pensamento*. Disponible en: <https://www.facebook.com/profile/100044228059713/search/?q=pensamento>. Acceso en 02 jul. 2024.

ANTUNES, Arnaldo. *Poemas*. Traducción Gastón Sironi. Viento de fondo. Disponible en: <https://vientodefondo.com/wp-content/uploads/2014/03/Poemas-Arnaldo-Antunes-traduccion-Gaston-Sironi.pdf>. Acceso en 23 jul. 2024.

BAJTÍN, M. *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008.

BARBERO, Jesús Martín. *Jóvenes: comunicación e identidad*. En: *Pensar Iberoamericana*, Revista de Cultura. n. febrero, 2002. Disponible en: <https://red.pucp.edu.pe/wp-content/uploads/biblioteca/081011.pdf>. Acceso en 21 jun. 2024

BATAILLE, Georges. *La parte maldita*. Barcelona: Icaria, 1987.

FREIRE, Paulo. *La importancia del acto de leer*. México: Siglo Veintiuno, 1991.

FREIRE, Paulo. *La importancia de leer y el proceso de liberación*. México: Siglo Veintiuno, 1999.

FREIRE, Paulo. *Pedagogía del oprimido*. Disponible en: https://www.academia.edu/44044187/Paulo_Freire_pedagogia_del_oprimido. Acceso en 08 jun. 2024.

HIGUITA, Lida Ximena Tabares. (2028) *El hipertexto como herramienta educativa: un recorrido conceptual*. Disponible en: <https://repository.upb.edu.co/bitstream/handle/20.500.11912/6550/El%20hipertexto%20como%20herramienta%20educativa.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acceso en 13 jun. 2024.

LIMA, Jorge de. *Novos Poemas / Poemas Escolhidos / Poemas negros*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguillar S.A, 1997.

LOMAS, Carlos. *Cómo enseñar a hacer cosas con las palabras*. Teoría y práctica de la educación lingüística. España: Paidós, 1999.

RIAÑO, Xosé Antón González. *Interferencia lingüística y escuela asturiana*. Academia de la Lingua asturiana, Uviéu Asturias, España, 1994.

Recebido em 22 de outubro de 2024

Aprovado em 30 de novembro de 2024

O ESCUDO DE ENEIAS: ÉCFRASE COMO *DESCRIPTIO* NA TRADIÇÃO RETÓRICA LATINA

Luiz Henrique Ernesto Coelho¹
Maryanne Pimenta Fagnoli²

Resumo: Este trabalho centra seus esforços em investigar acepções históricas de écfrese e, a partir disso, identificar de que maneira o recurso funciona inserto na poesia, especificamente no que se refere ao seu famoso uso no Escudo de Eneias, inserida na *Eneida*, de Virgílio. Para tanto, realizou-se um levantamento bibliográfico a respeito de suas acepções ao longo da história, partindo-se da antiguidade e chegando-se à contemporaneidade; em seguida, investigou-se de que maneira ele era visto enquanto elemento da retórica latina; por fim, analisou-se sua utilização na representação do Escudo de Eneias, observando-se seus contornos na composição poética do autor romano. Ao final, percebe-se como a écfrese / *descriptio*, enquanto elemento da elocução do discurso, compõe o repertório dos romanos versados em retórica e poesia, prestando-se a ornar o discurso, a ampliar ou reduzir o objeto descrito, e a provocar afecções de diversas ordens, a depender do objetivo do enunciador.

Palavras-chave: retórica latina; Eneida; écfrese / *descriptio*.

Introdução

Pesquisar sobre a écfrese é ligar-se a gerações de poetas e oradores que se debruçaram sobre o tema, seja para teorizar acerca do recurso típico da retórica, seja para empregá-lo aos discursos e aos poemas. A écfrese, do termo grego *ékpraxis*, equivale, em linhas gerais, à tradução *descriptio* do latim, que significa descrição. O recurso comporta um processo descritivo detalhado, a partir do qual emerge uma “imagem” mental, um “quadro” do objeto da descrição. Tem-se, então, a enargia (*enárgeia* / *euidentia*) ou evidência, figura de pensamento que confere vivacidade à imagem verbal.

1 Doutor em Teoria da Literatura e Literatura Comparada Pós-Lit/UFMG. Pós-doutor pelo PDPG-CAPES/PPGL-UNEB.

2 Graduada em Direito pelo Centro Universitário da Fundação Educacional Monsenhor Messias (UNIFEMM), graduanda em Letras Clássicas pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), com ênfase em Língua e Literatura Gregas. Pesquisadora do Núcleo de Estudos Clássicos da Fundação Biblioteca Nacional (NEC-FBN).

Na Antiguidade, os objetivos de ensinar, mover e deleitar se encontravam associados ao discurso retórico e ao poético, sendo tarefa difícil separá-los em instâncias independentes. Assim, um poema pode ser composto com todas essas finalidades em mente, deleitando pela beleza da composição, movendo pelas afecções suscitadas e, ao mesmo tempo, educando ou instruindo. A éfrase e a evidência, desse modo, embora possam ser consideradas como ornatos da elocução, não se limitam a esse papel, desempenhando diferentes funções retóricas a depender do objetivo do poeta.

Ao se tratar do tema da éfrase, talvez instantaneamente surja à mente de muitos o emblemático exemplo do Escudo de Aquiles, retratado na *Ilíada* de Homero. Virgílio, como grande emulador de Homero, insere-se na longa tradição da épica, cantando o varão e as armas³ de modo grandioso, elevado e retratando personagens superiores ao homem médio. O poeta mantuano é considerado um dos maiores poetas romanos, não tendo escondido sua admiração por Homero, embora não seja apenas um mero copiador do poeta grego (ou tradição de poetas⁴). Nesse sentido, Virgílio utiliza amplamente recursos literários empregados por Homero, tais como a éfrase, a símile, as metáforas, mas sempre conferindo a eles o seu próprio toque artístico.

Ao se deparar com a éfrase do Escudo de Eneias, o leitor perceberá que há muitas semelhanças entre essa *descriptio* e aquela construída por Homero, na *Ilíada*, no Escudo de Aquiles. De início, percebe-se que a éfrase ocupa o mesmo objeto bélico, o escudo. Em seguida, vê-se que os dois heróis desempenham um papel de centralidade da epopeia, embora talvez Aquiles divida mais essa centralidade com Heitor, oponente troiano. Nota-se também que ambos os escudos foram forjados pelo mesmo deus artífice: Hefesto para os gregos, Vulcano para os romanos. E mais, o deus da forja fabricou o escudo e as armas dos heróis a pedido da mãe de cada um: Tétis, mãe de Aquiles, e Vênus, mãe de Eneias.

No entanto, há particularidades referentes à éfrase do Escudo de Eneias que demandam mais atenção por parte do leitor. Cenas míticas e históricas se sucedem e a *Eneida* constrói, pouco a pouco, a origem mítica de Roma e da casa dos Júlios. Desse modo, há recursos retóricos dispostos a tal finalidade, o que se observa, inclusive, na *descriptio* do escudo do herói troiano.

1 Éfrase e *Descriptio*

O recurso reconhecido como fator de aproximação entre a literatura - ou linguagem verbal -, e os demais meios expressivos, sobretudo a pintura, em princípio, relacionava-se diretamente com a capacidade dos poetas de formar imagens com

3 Primeiras palavras do poema: *Arma uirumque cano [...]* (canto as armas e o varão [...]) Verg. *Aen.* I.1).

4 Hoje se discute se Homero realmente existiu, se foi um poeta ou se o correto seria compreender a *Ilíada* como resultado de uma tradição poética - problema que ficou conhecido como “a questão homérica”.

palavras. Ruth Webb, no texto “Ekphrasis ancient and modern: the invention of a genre” (1999), ao tratar das atuais possibilidades de definição do conceito da éfrase, remete-se às origens do conceito. Segundo a autora, inúmeros estudos, no passado, tentaram definir o conceito. A éfrase, desde suas menções mais remotas, como a da descrição do escudo de Aquiles, de Homero, passando por textos da Idade Média ou posteriores, foi entendida como a “representação da representação”, já que o seu uso no discurso se remete, geralmente, a obras de arte. A partir desta característica, a noção de descrição - advinda da representação -, como um todo, é percebida como um fragmento apartado da narrativa, o que sugere uma simplificação das possibilidades do recurso. Nos estudos mais recentes, existem duas frentes que buscam compreender o conceito de éfrase: por um lado, ele é tratado como um gênero da Antiguidade Clássica, e, no outro lado, está uma divergência sobre o que deve ser incluído nesse gênero - cuja delimitação reserva-se, a princípio, somente à relação entre as mídias verbais e pictóricas -, questionando a possibilidade de assimilação de outros meios (ex. música ou arquitetura) pela premissa do gênero. Webb observa que os estudos redefinem o conceito para se adequarem a uma “instância crítica particular” e recaem no questionamento se determinados grupos de descrições deveriam mesmo ser considerados éfrase (cf. Webb, 1999, p.7).

João Adolfo Hansen, no texto “Categorias epidíticas da éfrase” (2006), explica que o assim chamado “engenho” dos poetas consistia na habilidade de narrar a “*falsa fictio*”, dada pela descrição de algo incrível, por meio de artifícios críveis, os quais se encontram no imaginário coletivo - “memória partilhada” - do público espectador (cf. Hansen, 2006, p.86). A premissa do encontro da narração com o imaginário do público que a ouve é entendida por Aristóteles como uma das duas causas para a origem da poesia. Para ele, existe um prazer em contemplar algo ou alguém reconhecível, pois isso se liga ao aprendizado ou a possibilidade de se identificar o original. Segundo o pensador,

[...] se a vista das imagens proporciona prazer é porque acontece a quem as contempla aprender e identificar cada original; por exemplo, “esse é Fulano”; aliás, se, por acaso, a gente não o viu antes, não será como representação que dará prazer, senão pela execução, ou pelo colorido, ou por alguma causa semelhante (Aristóteles, 2005, p. 22)

A imitação possui variantes conforme a intenção do poeta, o qual não se limita a representar simplesmente a ação - a ação também um dado tácito da imitação para Aristóteles -, mas, também, de tratá-la segundo oposições entre virtudes más ou ruins e de acordo com o objeto a ser “imitado” ou conforme suas virtudes ou vícios, ou seja, distinções do caráter. Para o pensador, a descrição verbal dos atores das ações, devia seguir o mesmo fundamento usado pelos pintores: “[...] Polignoto, por exemplo, melhorava os originais; Pausão os piorava; Dionísio pintava-os como eram. Evidentemente, cada uma das imitações admitirá essas

distinções e diferirão entre si por imitarem assim objetos diferentes.” (Aristóteles, 2005 p. 20). A representação do objeto, sob este ponto de vista, não deveria ser apenas uma tentativa repetição dos seus atributos físicos; o *ver*, na concepção de Aristóteles, deveria se concentrar, sobretudo, na especificidade do modelo, de tal modo que se tornasse *visível* ao espectador - este é o princípio da *enargeia*. Esta é ficcionalizada através do narrador, conforme explica Hansen, quando ele informa aos espectadores, ter visto as imagens de antemão. A partir do uso da *écfrase*, o autor, usando seu narrador como instrumento, enuncia um tema, ou objeto, retido na memória coletiva de seus espectadores como - por exemplo, uma imagem que tenha o elemento pictórico - relacionando, de fato, pintura e discurso. Com tal recurso, o narrador amplifica um tema, do qual seja compartilhada uma memória junto ao espectador, como “o elogio do engenho, da perícia técnica de um pintor, do caráter extraordinário, das utilidades e da beleza da obra de arte” (Hansen, 2006, p. 86). No exemplo da *écfrase* “Zêuxis ou Antíoco”, a descrição não aponta apenas para as figuras que formam uma família de centauros, mas, também, busca uma analogia entre a pintura e a linguagem verbal em si. O narrador, mesmo partindo do dado fictício, compõe sua descrição com o pressuposto de atingir a memória coletiva dos espectadores e inicia a interpretar a pintura que Zêuxis havia feito da família de centauros. Ele cria imagens desconhecidas dos presentes, associando-as a características físicas ou que correspondiam às suas emoções, cuja representação havia sido executada anteriormente pelo pintor. O narrador, ao associar um temperamento a um elemento descritivo da pintura, como no exemplo em que o narrador afirma que a “crina do macho é ‘arrogante’”, enuncia as propriedades pictóricas do quadro e se reporta, através da memória de seu público para o mito ou poema, ao *ethos* do monstro, que pode ser relacionado à ferocidade. (cf. Hansen, 2006, p. 86).

A *écfrase*, a princípio, deve ser entendida como um recurso retórico, portanto relaciona-se ao *topos* da linguagem verbal, dentro de suas perspectivas acerca da representação, relacionada – não exclusivamente, destaca-se – à *mimesis*. Emulando a propriedade da mídia a ser encenada, o autor desvia o texto da simples imitação e, valendo-se de recursos próprios do discurso, possibilita uma nova visibilidade através da semelhança entre o objeto e o discurso. Assim, por ser apenas semelhante, a emulação se distancia desse objeto, buscando amplificar seus atributos, produzindo prazer ao espectador e, dada a distância, relevando a essência do objeto narrado e se distinguindo da mera imitação. O conceito de *écfrase*, portanto, é diferente do da *mimesis*, em um sentido restrito, pois confere *enargeia*, ou *evidentia* à narração, contendo, além das características físicas óbvias do objeto narrado, o seu caráter, como pureza, clareza, vigor, brilho ou graça. A *écfrase* não lança mão de efeitos ilusórios – mesmo que localizada na ficção, ou invenção -, seu uso concentra-se, muito mais, na interação entre a narração e o espectador; não contém elementos expressivos e, tampouco, realistas. Tem como objetivo transformar a recepção do espectador, colocando este no posto de juiz da perícia

do autor. Seu efeito deve ser constituído por abstrações da matéria do objeto, os quais, através de uma detalhada elocução, devem ser reconhecidos pelo espectador. Possui duas faces: a primeira, que faz referência à habilidade do pintor, oferecendo exemplos ou comparando os objetos narrados⁵, nos quais diversas espécies elocutivas são apresentadas ao espectador e o remete a premissas tópicas, que surgem simultaneamente na recepção, ou visualização da descrição. A segunda, que visa particularizar as espécies elocutivas e, ao fazê-lo, remete o discurso ao conjunto das premissas tópicas e miméticas latentes, que surgem dessa particularização. A simultaneidade da apresentação de ambas as faces, inerente ao discurso, parece comprimir sua sequência, exigindo a repetição das duas possibilidades de elocução.

O pensador Longino (2005), no texto “Do Sublime”, busca encontrar o que denomina de “sublime”, na escrita literária. Na parte XIV, ele lança três questionamentos acerca de tal escrita, a serem entendidos como estímulos, adequados à análise do conceito de éfrase pretendida nesta pesquisa. No primeiro questionamento, ele pergunta se, ao elaborar-se um trecho que possua um “estilo elevado e pensamento grandioso” (Longino, 2005, p. 86), o escritor não deveria perguntar-se: “como diria isso Homero, se lhe calhasse? Como Platão ou Demóstenes, o alçariam ao sublime? Ou Tucídides, na História?” (2005, p. 86). Para Longino, a “emulação” de tais autores seria o recurso necessário para se alçar a escrita ao sublime. No segundo, ele acrescenta a possibilidade de recepção, por parte de Homero ou Demóstenes, ao presenciarem sua fala: “como ouviria Homero, ou Demóstenes, se presentes, alguma coisa que eu dissesse assim? Como reagiriam?” (2005, p. 86). Longino pensa esses autores como juízes de suas expressões, como se prestasse contas de seus escritos diante de tais “heróis, juízes e testemunhas” (2005, p. 86). No terceiro estímulo, ainda mais forte, ele se indaga sobre como seu texto será entendido na posteridade: “Se alguém receasse proferir algo que ultrapassasse a sua vida e o seu tempo, fatalmente abortariam, quais fetos malogrados e cegos, as concepções de sua alma, de todo incapazes de atingir o tempo duma fama póstuma” (Longino, 2005, p. 86).

Como exemplo para todas essas prerrogativas, Longino apresenta os textos que considera bem-sucedidos nos seus respectivos intuitos descritivos. Nota-se seu apreço por Homero, sobretudo, no tocante às descrições contidas em *Ilíada*. Para o pensador, é possível “ver” as cenas descritas pelo autor. Com um exemplo da habilidade de Homero em compor suas descrições, Longino cita a *Batalha dos Deuses*:

Soaram em redor as trombetas do vasto céu e do Olimpo; Aidoneu, rei dos mortos, tremeu nas profundezas, saltou de seu trono com um grito, temendo que Posidão, que abala o solo, rompesse a terra, seu palácio se devassasse aos mortais e imortais, com sua terrível umidade que

5 Hansen cita o exemplo da alegoria de Helena, pintada por Zêuxis, cuja imagem é feita a partir da junção de abstrações dos detalhes perfeitos das virgens de Crotona, para compô-la. Assim, fica claro a importância dos *topoi* para que o observador da pintura a compreenda, de fato, bela como Afrodite (Hansen, 2006, p. 88).

aos deuses mesmos horroriza⁶ (Homero. Passagem da *Ilíada*, XXI *apud* Longino, 2005, p. 79).

Ainda segundo Longino, seria possível encontrar outro modo de alcançar o sublime. Na parte XX de seu texto, ele afirma que alguns autores podem atrair o ouvinte [leitor] pela escolha de suas ideias; já outros, pela composição das ideias escolhidas. Para ele, a escolha das partes essenciais, reunidas em uma composição, formaria algo como um corpo único. A poeta Safo, segundo o pensador, (Longino, 2005, p. 82), “colhe dos sintomas e da realidade mesma, os sentimentos que acompanham as paixões amorosas”. Mas onde mostra a sua mestria? Na hábil escolha e combinação dos mais agudos e intensos deles:

“Igual aos deuses se me afigura aquele homem,
“que, sentado contigo face a face,
“ouve de perto a tua doce fala,
“o teu sorriso encantador,
“e isso convulsa-me o coração dentro do peito.
“Mal te vejo, não me resta um fio de voz,
“a língua se me parte logo, sob a pele,
“percorre-me uma chama delicada,
“os meus olhos não veem mais nada,
“os meus ouvidos zumbem,
“o meu suor escorre,
“possui-me toda uma tremura,
“fico mais verde que erva e pouco falta
“para que eu me sinta morta!”⁷ (Safo *apud* Longino, 2005, p. 82)

Ao expor as três indagações citadas acima, bem como apresentar os exemplos de Homero e Safo, Longino propõe o seu modelo para o bom orador. Tal modelo é baseado na descrição, seja elevada e grandiosa, como as citações do *Ilíada*, ou primorosas, em sua composição, como no poema de Safo.

Gotthold Ephraim Lessing, em *Laocoonte* (1766), analisa a descrição tanto na pintura quanto na poesia, comparando a produção de imagens em ambos os meios. Sua perspectiva expande o conceito de *écfrase*, pois este passa a ser observado a partir das características formais de cada forma artística. Na pintura, as figuras são posicionadas no espaço enquanto na poesia as figuras são articuladas no tempo. A sequência de objetos expostos é chamada de *ação*. Assim, a ação, ou uma sequência de objetos descritos são a matéria-prima da poesia. Na pintura,

6 Nesse trecho Longino se volta ao seu interlocutor e indaga: “Não estás vendo, amigo, como se fendeu a terra a terra desde as profundezas, como o Tártaro mesmo se desnudou, como tudo se subverteu e partiu o universo, como tudo junto, céu e inferno, mortais e imortais, então entrepelejam afrontando os perigos da batalha?” LONGINO, 2005, p.79.

7 Aqui, Longino pergunta ao interlocutor: “Não te admira como a poetisa busca juntamente a alma, o corpo, os ouvidos, a língua os olhos, as cores, tudo, como alheio e apartado dela e, contraditoriamente, ao mesmo tempo gela, arde, desatina, atina (pois ou se apavora, ou quase morre), para que apareça nela, não apenas uma emoção, todo um congresso de emoções? Todos os sintomas dessa natureza acontecem aos apaixonados, mas, como disse, a colheita dos mais agudos e a combinação deles num todo é que consuma o primor.” (LONGINO, 2005, p. 82).

a ação ocorre apenas pela sua própria sugestão, pois a composição de figuras no espaço – ou suporte pictórico – as exhibe em “aparições momentâneas” induzindo o espectador a compreender que essa aparição pode estar ligada a uma anterior ou a uma posterior. Em uma possível analogia com o registro fílmico, tal aparição seria análoga a um único fotograma, que faz parte de uma sequência, a qual possibilita o efeito de uma ação, ou narração. Para esse efeito, segundo Lessing,

A pintura pode utilizar apenas um único momento da ação nas suas composições coexistentes e deve, portanto, escolher o momento mais expressivo a partir do qual torna-se mais compreensível o que já se passou e o que se seguirá. [...] Do mesmo modo, a poesia só pode utilizar uma única qualidade dos corpos na sua imitação progressiva, e deve, portanto, eleger aquela que desperte a imagem mais sensível do corpo a partir do lado que ela precisa dele (Lessing 2011, p. 195-196).⁸

A necessidade de uma “unidade dos adjetivos pictóricos” aparenta ser pouco plausível, para Lessing, contudo, ela é assertivamente exemplificada por ele mesmo a partir de trechos da *Iliada*, de Homero. Em referência a um primeiro trecho, ele menciona o modo como o poeta “pinta as ações progressivas”. Todas as figuras são representadas através de participação nessas ações, de modo simples, “com um único traço”. Aqui, Homero busca frisar a sequência das imagens no tempo, ou seja, em plena ação, e não lhe interessa a “história da figura ou dos corpos”. Quando está preocupado com a ação em si, a descrição do objeto é simples, prevalecendo a descrição dos momentos que compõem as ações. Assim, segundo o exemplo de Lessing, a embarcação é descrita com apenas um traço, enquanto as ações que se desenvolvem em torno dela (a partida, o navegar e o aportamento da embarcação) são tão detalhadas que, para um pintor, seriam necessárias diversas ótimas pinturas para descrever tais ações. Sobre um segundo trecho, é tratado o detalhamento empregado por Homero para descrever um único objeto ou corpo. Como apontado por Lessing, o objeto é descrito em cada parte, como no exemplo do carro de Juno:

Hebe ao seu carro adapta
Rodas de bronze curvo, eixo férreo, oito raios;
pinas de ouro maciço; lâminas de bronze,
justas, as órbitas externas – maravilha!
de fina prata os cubos das rodas girando,
de ambos os lados. Tiras feitas de ouro e prata
formam, tensas, o corpo do carro de dúplice
parapeito; dali sai o timão prateado,
à cuja ponta firma-se um jugo, belíssimo,
de ouro e peitorais aurilindos sob o jugo; [...] (Homero *apud* Lessing,
2011, p. 197)

8 No original: *Die Malhery kann in ihren coexistierenden Compositionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung mußen, und muß daher prägnantesten wählen, aus welchem das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten wird.[...] Eben so kann auch die Poesie in ihren fortschreitenden Nachnahmen nur eine einzige Eigenschaft der Körper nutzen, und muß daher diejenige wählen, welche das sinnlichste Bild des Körpers von der Seite erwecket, von welcher sie ihn braucht.* (LESSING, 1766, p. 154-155).

Nesse caso, o pintor deve esperar a descrição do poeta ser completada, para que o pincel toque a tela. Nos dois trechos, percebe-se uma relação quase intrínseca entre a descrição feita tanto pela poesia quanto pela pintura e como a visibilidade proposta por cada mídia está diretamente relacionada com a temporalidade própria de cada uma e, sobretudo, que o modo de se transpor uma para a outra, isto é, a interferência de uma sobre a outra também depende dessa temporalidade. Ainda em um terceiro trecho, Homero descreve o cetro de Agamenon. Para além da descrição, segundo Lessing, está presente a “história do cetro”:

portando o cetro, exímia lavra
de Hefestos, dom de Hefestos ao satúrneo Zeus
que, por seu turno, o deu a Hermes, matador de Argos,
a Hermes o porta-voz, que o deu então à Pélops,
hábil ginete. Ao rei de Atreu, pastor-dos-povos,
que o repassa. Atreu já moribundo, a Tiestes
mil ovelhas, o lega. Agamenon de Tiestes
o ganha, e soberano reina sobre as ilhas,
sendo o primeiro em Argos. [...] (Homero *apud* Lessing, 2011, p. 198)

Nesse trecho, o cetro a visibilidade do cetro não está em suas características físicas, mas, sim, na narração de sua história, mesmo que nessa narração esteja cingida a uma ideia de descrição, que empresta outro ritmo ao poema. Para Lessing, a visibilidade destinada ao cetro está, justamente, em sua história: “[...] Nós o vemos verdejar nas montanhas, o ferro separa-o do tronco, desfolha-o e descasca-o e torna-o conveniente para servir como o signo da dignidade divina dos juízos do povo” (Lessing, 2011, p. 199). A querela sobre a hierarquia no discurso, a qual prevê a descrição como um elemento apartado da narração, e até mesmo hierarquicamente inferior no discurso literário, torna-se polarizada: por um lado, György Lukács (1945) afirma que Lessing priorizava, com o exemplo do cetro de Agamenon, a narração, pois a descrição do cetro é feita a partir da narração de sua história. Segundo Lukács,

As coisas só têm vida poética enquanto relacionadas com acontecimentos de destinos humanos. Por isso, o verdadeiro narrador épico não as descreve e sim conta a função que elas assumem nas vidas humanas. Trata-se de um cânone fundamental da poesia, já claramente reconhecido por Lessing: “Considero que Homero nada pinta que não sejam ações em desenvolvimento, e todos os corpos, tôdas as coisas singulares que êle pinta só são fixadas pela participação que têm nessas ações”. (Lukács, 1965, p. 73)

Segundo Miriam de Paiva Vieira, no seu texto “Intermedialidade e écfrase”, inscrito no *corpus* de sua tese, o conceito grego *ekphrasis* foi traduzido para o latim como *descriptio* (cf. Vieira, 2016, p. 23), sendo importante retornar a Longino, para que o recurso, o qual ele evoca, seja apurado. Ao articular a ideia de se “emular” determinados autores e, também, fazer desses autores juízes (leitores) de um

texto, Longino aproxima sua intenção ao conceito de écfrase, que se projeta para além de uma mera noção de descrição, podendo-se tanto reservar sua delimitação a uma menção descritiva de tais autores quanto observar seus usos nos estudos de intermedialidade, fundamentais à presente pesquisa. Para Vieira, as acepções históricas da écfrase se encontram nas definições de Hélio Teão, bem como na retomada do tema, no século XIX. De acordo com Teão, esse “‘discurso descritivo’ é uma composição que expõe em detalhe e apresenta diante dos olhos de maneira evidente o objeto mostrado” (Teão *apud* Vieira, 2016, p. 23). No século XIX, em definição explicada do *Dicionário clássico Oxford*, a écfrase seria “uma extensa e detalhada descrição literária de qualquer objeto, real ou imaginário” (THE OXFORD..., 1996, p. 515 *apud* Vieira, 2016, p. 23). Assim, Miriam Vieira determina que, para a Antiguidade, “a écfrase é um tipo de recurso retórico, mas de acordo com a definição proposta no século XIX, é um tipo de recurso literário.” (2016, p. 23). Em ambos os casos o recurso deve ser tratado como descrição, pertencendo o conceito da Antiguidade à tradição oral e, portanto, era desejável sua fixação junto à memória do espectador.

No século XIX, com os claros avanços da memória artificial e de sua reprodutibilidade técnica, a écfrase recebe seu cunho literário. Nesse momento, os limites da écfrase são revistos constantemente até a contemporaneidade, a exemplo dos estudos dos autores Werner Wolf e Walter Bernhart, ou mesmo Ruth Webb, os quais estabelecem que o recurso deva ser utilizado nos textos em que obras de arte visuais são descritas em obras literárias, pois, segundo os autores, o objetivo de tal utilização é proporcionar a percepção imaginária das obras de arte visuais, ou outras mídias, em questão (cf. Wolf; Bernhart, 2015, p. 48 *apud* Vieira, M. 2016, p. 24). Ainda segundo Vieira, mesmo com as ressalvas citadas acima, “os estudos contemporâneos propõem o resgate de elementos da tradição retórica clássica a fim de abranger outros tipos de manifestação artística, tais como escultura, instalação e arquitetura, nos estudos sobre outros gêneros literários, tais como romances e contos, e também o cinema” (2016, p. 24).

2 *Descriptio* na Tradição Retórica Latina

Ao se pensar a poesia antiga, cumpre lembrar que ela não seguia apenas o critério da teoria poética, mas também empregava recursos retóricos em sua composição (Rodolpho, 2010). Todo texto tem um objetivo e, possivelmente, na poesia encontra-se inserido uma das três funções retóricas: *docere, mouere, delectare*⁹.

Aristóteles (*Retórica*, 1355b) afirma que a retórica deve ser entendida como a faculdade de teorizar a respeito do que é adequado para convencer em cada caso. De acordo com Reboul (2004), a retórica pode ser decomposta em quatro partes, correspondentes a quatro etapas pelas quais passa, ou supostamente passa, aquele

9 Ensinar, mover, deleitar.

que compõe um discurso: (i) a invenção (*heurésis / inuentio*), que se refere à busca que o orador empreende quanto a argumentos e outros meios de persuasão relativos ao seu tema; (ii) a disposição (*táxi / dispositio*), correspondente à ordenação desses argumentos; (iii) a elocução (*léxis / elocutio*), referente à parte escrita do discurso, o estilo; (iv) ação (*hypókrisis / actio*), a proferição efetiva do discurso, com tudo que ele pode conter, como efeitos de voz e gestual. Além disso, os latinos ainda acrescentaram a memória (*memoria*), atinentes a técnicas para ajudar o orador a se lembrar no momento de pronunciar seu discurso.

No aspecto da “invenção”, etapa de busca por argumentos, a tratadística antiga elenca três tipos básicos de discurso, ainda segundo Rebóul (2004), sendo eles o judiciário, o deliberativo e o epidítico (ou demonstrativo), cada um voltado para um tipo específico de auditório. O judiciário tem como auditório o tribunal; o deliberativo, a assembleia; o epidítico, espectadores de um discurso que elogia ou censura. Aristóteles (*Rh.* 1358b) diferencia, ainda, tais discursos em relação ao tempo, sendo o judiciário relativo ao julgamento do passado, o deliberativo referente ao julgamento do futuro, e o epidítico o julgamento da própria capacidade do orador, que se verifica no presente.

A classificação dos gêneros retóricos proposta por Aristóteles se manteve na tradição latina (Rodolpho, 2010). *Retórica a Herênio*, a mais remota arte retórica escrita em latim que a Antiguidade legou¹⁰, também indica os três gêneros discursivos, afirmando que o demonstrativo é aquele que visa ao elogio ou ao vitupério (*Retórica a Herênio*, I, 2).

A éfrase insere-se num discurso tipicamente epidítico. Nesse gênero, recorre-se a descrições de aspecto físico e moral como meio de elogiar ou aviltar um indivíduo ou um grupo de pessoas, criando-se um retrato da imagem e construindo-se, ao mesmo tempo, um *ethos* (Rodolpho, 2010). Por meio desse recurso, produz-se um processo descritivo detalhado a partir do qual surge uma imagem mental, a *enargeia / evidentia*. Embora essa não seja a única forma de gerar a evidência, ela desperta interesse pela sua história, pois “é frequentemente associada à construção de imagens que, por sua vez, representam objetos inexistentes de maneira absolutamente crível” (Rodolpho, 2010, p. 8).

Embora a éfrase e a evidência pareçam digressões na estrutura do texto, Rodolpho (2010) observa que tais elementos são fundamentais para corroborar os propósitos do autor, uma vez que propiciam a amplificação, recurso patético da argumentação, comovendo e deleitando o público, como objetivo de tornar o discurso mais verossímil.

Em *As Divisões da Oratória*, Cícero relaciona o recurso de amplificação, no qual a *descriptio* se insere, diretamente à persuasão.

A amplificação é, portanto, uma espécie de enunciação mais desenvolvida que, ao suscitar emoções nos ouvintes, produz a persuasão. Concretiza-se

10 Inicialmente atribuída a Cícero, hoje se problematiza a sua autoria, sendo considerada anônima.

pela escolha das palavras e da natureza dos assuntos. Devem-se empregar palavras que tenham o poder de clarificar e que não se afastem do uso, palavras pesadas, plenas, sonoras, compostas, bem formadas, invulgarres, sinónimas, hiperbólicas e, sobretudo, palavras metafóricas. Isto no caso das palavras isoladas. Mas no que se refere às palavras conjuntas, [usem-se] frases soltas, isto é, sem ligação, para que a expressão pareça mais copiosa.

Também contribuem para a amplificação paralelismos, anáforas, repetições, as gradações que das palavras mais humildes ascendem às mais elevadas; em suma, um estilo, por assim dizer, natural e transparente, mas provido de uma linguagem vigorosa, é o mais adequado à amplificação. É isto, pois, o que diz respeito ao discurso, ao qual deve corresponder uma actuação – da voz, da expressão, do gesto – apropriada e capaz de emocionar os ouvintes. Mas, tanto nas palavras como na acção, haverá que ter em conta a causa e adequar a pronúncia ao assunto. Na verdade, se uma linguagem e uma representação mais elevadas do que a causa requer parecem demasiado absurdas, importa julgar com atenção o que convém em cada caso (Cic. *Part. or.* 53-54).

Desse modo, também na écfrase é necessário que haja a seleção de argumentos, para que o poeta componha adequando aos seus propósitos o vocabulário, o nível da linguagem, as palavras e a ação pertinentes à enunciação. O fato de a *descriptio* compor o repertório da retórica acarreta também a necessidade de adequação desse recurso às prescrições gerais a um orador. Desse modo, o uso das figuras de linguagem deve ser sóbrio, elas não podem causar obscuridade ao discurso; a elocução deve ser bem construída na língua vernácula, com correção e beleza; o estilo escolhido - seja nobre, ameno ou simples - deve se adaptar ao assunto em pauta; o orador deve ser vivaz, não se tornando enfadonho.

3 O Escudo de Eneias

O uso de artifícios retóricos é elemento comum na poesia, podendo propiciar os mais diversos tipos de afecção, como tristeza, ira, paixão, “provocando, inclusive, a visualidade, de modo que o leitor (ou o ouvinte) se imagine inserido na cena narrada” (Cavalheiro, 2017, p. 32). A *Eneida*, de Virgílio, consiste numa obra que se consolidou através tempo, servindo como modelo para poetas ao longo da história. Mas, embora não possa reduzida a uma obra de propaganda ideológica, não se pode negar seu caráter nitidamente político. Parte de seu trabalho era convencer o auditório sobre a genealogia dos Júlios e elogiar Augusto. No canto VIII, em consonância com a totalidade do poema, vê-se a écfrase / *descriptio* do escudo de Eneias revelar a origem mítica de Roma, a ascendência divina da casa de Augusto, assim como indicar características morais amplamente reconhecidas como parte do *ethos* romano.

O parentesco entre poeta e orador era mais visível na Antiguidade. Na verdade, em Virgílio “a linha tênue entre historiador, orador, mitógrafo e poeta se confunde, sobretudo pela capacidade de elocução e disposição do artífice” (Cavalheiro, 2017,

p. 33). Isso é compreensível ao se partir do pressuposto de que Virgílio era um cidadão romano e, como tal, compartilhava dos elementos básicos da educação que esse deveria receber: retórica, filosofia, legislação romana e literatura. Assim, o poeta lança mão de todos os recursos alcançados pela sua erudição e engenho, ficando a cargo do leitor a tarefa de compreender como todos esses aspectos funcionam se interrelacionam. No Escudo de Eneias, éfrase localizada no canto VIII da epopeia latina, encontra-se um dos elementos mais visíveis do mecanismo retórico, a elocução e o seu potencial de despertar afecções e visibilidade.

Antes de apresentar o escudo de Eneias, Virgílio faz com que a mãe do herói, Vênus, vá depositar as armas do filho, encomendadas ao deus artífice Vulcano, no tronco de uma azinheira. Eneias, então, não se cansa de admirar o presente, contemplando tudo estupefato: o capacete, a espada, a loriga, as grevas e a lança. Mas é no escudo que o herói foca a sua atenção, detendo-se para observar melhor o artefato divino repleto de “estranhas pinturas”¹¹. A sua contemplação ocupará o restante do canto VIII, indo até o verso 728, tendo iniciado no 626 do seguinte modo:

O ignipotente senhor, sabedor dos eventos futuros, / os grandes feitos da Itália e os triunfos do povo romano, / pintado havia a viril descendência de Ascânio guerreiro, / a longa série de suas conquistas, das grandes batalhas. / Comodamente deitada na verde caverna de Marte / parida loba se via e, pendente das túgidas tetas da nutridora, dois gêmeos. Sem medo mostrar, os meninos / de ledó aspecto brincavam. Dobrada cerviz, a madrinha / alternadamente os lambia, enformando-os nos dias primeiros (Verg. *Aen.* 8. 626-634).

Desse modo, o artesão divino insere no escudo a origem mítica de Roma: os gêmeos Rômulo e Rêmulo, descendentes de Eneias, que serão amamentados por uma loba no futuro. Embora haja semelhanças entre a éfrase do escudo de Aquiles, de Homero, e a *descriptio* do escudo de Eneias, de Virgílio, observa-se que sobressai da Eneida um forte apelo ideológico, conforme destaca Grimal (2008). De fato, o poema apresenta uma justificação mítica da vocação dos *Julii*, *gens* à qual pertenceram Júlio César e Otávio Augusto (dinastia júlio-claudiana). Assim, o poema se insere numa tendência geral de mística cesarista que reivindicava ascendência divina à gente Júlia. A *Ilíada* havia registrado uma promessa feita pelos deuses de que, após a destruição de Troia e o fim da raça de Príamo, o poder retornaria a Eneias e a seus descendentes. “E existia uma velha crença, viva na própria Roma, mas também em outras regiões de Itália, segundo a qual a profecia homérica encontrara a sua concretização na extraordinária fortuna concedida pelos deuses aos Romanos” (Grimal, 2008, p. 73).

Nesse sentido, não foi Virgílio que inventou o mito, pois a tradição já considerava que Eneias, fugido de Troia, teria de alguma forma dado origem a Roma.

11 Trata-se de relevo esculpido no escudo. Ao se referir à estrutura da peça, o poeta afirma ser ela impossível de narrar - “[...] *clipei non enarrabile textum*” (v. 625) - mas mesmo assim enfrenta a tarefa.

Mas, de qualquer modo, na visão de Grimal (2008), a matéria escolhida por Virgílio tinha a vantagem de religar diretamente a Roma imperial a um passado remoto e prestigioso. Nesse sentido, Ascânio, filho de Eneias, é identificado com Júlio, ascendente mítico de Júlio César. Esse menino é quem futuramente fundaria a cidade de Alba Longa, sendo antepassado remoto de Rômulo e Remo.

Considera-se que a Eneida foi uma obra que dominou o século de Augusto e que, mal saída à luz, já era um clássico, tendo sido iniciada após a Batalha de Áccio, talvez a pedido de Mecenas ou até do próprio Augusto (cf. Grimal, 2008). Desse modo, é compreensível o recurso retórico de ampliação, por meio da *descriptio*, empregado para destacar a ascendência divina de Júlio César, o que justifica que o escudo de Eneias seja mostrado, inicialmente, pelo mito de fundação de Roma. Importa destacar também que, desde o início da *descriptio*, o poeta já delinea o que virá a ser o *éthos* dos romanos, representados nessa passagem pelos meninos corajosos (Rodolpho, 2010).

Cenas míticas e históricas vão se sucedendo no escudo de Eneias: o episódio conhecido como rapto das Sabinas, a guerra entre os cúrios e os seguidores de Rômulo, a execução de Meto, traidor dos romanos na guerra contra Fidenas, a guerra contra o rei etrusco Porsena, e assim por diante. Em certo momento, vê-se a figura histórica Catilina castigado no escudo:

Mais longe as moradas / do negro Tártaro avistam-se, as bocas horrendas
de Dite, / bem como as penas dos crimes, e tu, Catilina, suspenso / de
um pavoroso penedo e a tremer da carranca das Fúrias. / Mas, para os
bons, sítio à parte; Catão a eles todos premeia (Verg. *Aen.* 8. 667-670).

Lúcio Sérgio Catilina, patrício que pegou em armas contra a república no tempo de Cícero e de Júlio César, aparece aqui perseguido pelas Fúrias, em razão dos crimes que cometera. A vivacidade das imagens certamente é dotada de persuasão: não se está a dizer que os iníquos serão castigados, mas a mostrar que Catilina *está de fato* castigado na cena do escudo, assolado por entidades terríveis que eram encarregadas de castigar os piores criminosos. Nesse ponto, as ações dos homens aparecem julgadas de antemão no escudo e o poeta convida o leitor a que também faça o seu próprio julgamento, devendo considerar como são retribuídas as ações dos romanos justos e dos injustos.

Ponto crucial da *descriptio* do Escudo de Eneias é a Batalha de Áccio, em que Otávio venceu a batalha naval contra Marco Antônio e Cleópatra em 31 a.C.:

Por entre tais maravilhas o tímido mar se distende, / de ouro na cor;
porém branca era a espuma que as ondas coroavam. / Ledos delfins cor
de prata, em belíssimos círculos, davam / mil cambalhotas e as águas
cortavam com as caudas bulhentas. / No meio disso destaca-se a frota de
proas de bronze / na pugna de Áccio; Leucate fervia, os navios dispostos
/ segundo as regras de Marte; o ouro belo nas ondas fulgia. / César

Augusto¹² se via na popa, de pé, comandando / ítalos, gente do povo, o senado, os Penates e os deuses. / Flámulas duas, a par, lhe nasciam da frente altanada; / por sobre a bela cabeça brilhava-lhe a estrela paterna (Verg. *Aen.* 8. 671-681).

De acordo com Rodolpho (2010), a pugna de Áccio ocupa lugar central na *descriptio* do escudo de Eneias do mesmo modo que a batalha ocupa lugar central da história romana. Para a autora, as descrições de guerra e de festividades da vitória são elementos comuns ao se tratar de écfrese, mas sempre tendo em vista que o lado vencedor é aquele a receber o destaque. Ainda conforme a pesquisadora, ao se observar as cores presentes na *descriptio*, verifica-se a presença constante do dourado (*de ouro na cor; ouro belo nas ondas fulgia*), o que pode indicar a presença do deus Febo (Apolo) na disputa, divindade que tomava parte de Otávio Augusto na pugna, segundo crença dos romanos.

Mais à frente, o leitor se depara com a frota de Marco Antônio, assim enunciada: “Com pompa asiática Antônio se vê noutra parte, seguido / de variegadas coortes, senhor já dos povos da Aurora, / do Mar vermelho, da Bácia distante, do Egito inteirinho / e acompanhado - vergonha romana! - da esposa egípciana” (Verg. *Aen.* 8. 685-688).

Ao final, vê-se a vitória de Otávio e as comemorações:

César, também, no seu tríplice triunfo é levado até os muros / da grande Roma, a cumprir os seus votos, sagrando trezentos / templos aos deuses da Itália, de bela e imponente estrutura. / Vibram as ruas com tanta alegria, folguedos e aplausos, coros das nobres matronas nos templos, por todas as aras; / ante os altares novilhos jaziam, de fresco imolados (Verg. *Aen.* 8. 717-719).

Ao contemplar o escudo, Eneias não compreende muito bem o seu sentido, mas aceita o seu destino: “Exulta Eneias à vista do escudo do forte Ferreiro, / dom de sua mãe, muito embora o sentido lhe escape dos quadros. / Aos ombros joga o destino, altas glórias dos seus descendentes” (Verg. *Aen.* 8. 729-731).

Considerações finais

Virgílio emprega magistralmente o recurso de écfrese já consagrado pelo poeta da *Ilíada*. No Escudo de Eneias, vê-se de que maneira é possível compor de maneira bela, deleitando o leitor, ao mesmo tempo em que se gera comoções distintas e se ensina. Ao apresentar Otávio Augusto, por exemplo, cercado de águas de cor dourada, Virgílio cria uma atmosfera luminosa para o *princeps*, ao passo que, ao mostrar de que maneira seu oponente Marco Antônio aparece,

12 César Augusto é Otávio, sobrinho-neto e filho adotivo de Júlio César.

a imagem construída é de um comandante pretensioso, o que é indicado também pela descrição de “com pompa asiática”.

Na *descriptio* de Virgílio, o leitor é conduzido pela erudição e pelo conhecimento histórico do poeta, que tornou conhecidos para os romanos os episódios míticos e históricos que conferem unidade ao povo romano. O recurso retórico, além de ampliar, também reduz personagens ou acontecimentos, pois é o poeta que seleciona o que julga importante para seus propósitos. Assim, no Escudo de Eneias percebe-se que, quando Cleópatra aparece ao lado de Marco Antônio, ela sequer é nomeada no poema, mas apenas referida como “esposa egípciana”. Embora tenha existido um certo estranhamento e até curiosidade em torno dessa figura, Virgílio não dá a ela destaque em suas cenas sucessivas, o que comunica ao leitor que esse tampouco deve dar atenção à personagem.

Assim, de fato percebe-se um uso retórico da éfrase no Escudo de Eneias, o que é feito com engenho, pois o poeta sabe usar as cores, escolher o campo semântico adequado, evocar as imagens cabíveis à ocasião, realizando as metáforas pertinentes, ora ampliando, ora reduzindo os objetos, a depender dos objetivos da composição.

O labor de Virgílio é complexo e não há como esgotar as análises possíveis neste trabalho, mesmo no que diz respeito ao recurso da *descriptio*. A própria *Eneida* ainda dispõe de outras éfrases importantes, como as pinturas no templo de Cartago (I, 450-497), Laocoonte (II, 199-224), e também o escudo de Turno (VII, 783-792), o que configura um campo propício a estudos posteriores.

THE SHIELD OF ANEAS: EKPHRASIS AS DESCRIPTION IN THE LATIN RHETORICAL TRADITION

Abstract: *This work focuses its efforts on investigating the historical meanings of ékphrasis and, based on these concepts, identifying how the resource works in poetry, specifically about the famous ékphrasis of the Shield of Aeneas, inserted in Virgil's Aeneid. To this end, a bibliographical survey was carried out regarding the concept of ekphrasis, starting from antiquity and reaching contemporary times; then, we investigated how ekphrasis was seen as an element of Latin rhetoric; finally, the ékphrasis from the Shield of Aeneas is analyzed, observing how Virgílio uses the resource in his poetic composition. In the end, it becomes clear how ekphrasis/descriptio, as a resource used in the elocution of speech, makes up the repertoire of Romans versed in rhetoric and poetry, lending itself to adorning, expanding or reducing the object described, and provoking affections of various orders, depending on the enunciator's objective.*

Key-words: *Latin rhetoric; Aeneid; ekphrasis / descriptio.*

Referências

Antigas

[ANÔNIMO]. *Retórica a Herênio*. Tradução e Introdução de Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005.

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Editora Cultrix, 2005.

ARISTÓTELES. *Retórica*. Tradução de Quintín Racionero. Madrid: Editorial Gredos, 1999.

CÍCERO. *As divisões da Arte Oratória*. Estudo e Introdução de Nídia Emanuel Magalhães Pinheiro. Dissertação (Mestrado em Literaturas Clássicas), Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2010. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/56752/2/TESEMESNIDIAPINHEIRO000136710.pdf>. Acesso em: 08 out. 2024.

VIRGÍLIO. *Eneida*. Trad. Carlos Alberto Nunes; organização, apresentação e notas de João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Editora 34, 2016.

Modernas

CAVALHEIRO, Paulo Henrique Franco. *Ut Aeneas Augustus: a retórica das imagens de Augusto na Eneida de Virgílio*. 2017. 112 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2018.

GRIMAL, Pierre. *O século de Augusto*. Lisboa: Edições 70, 2008.

HANSEN, João Adolfo. Categorias epidíticas da ekphrasis. In: *Revista da USP*. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13554/15372>. Acesso em: 30 nov. 2018.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerey und Poesie*. Berlin: Christian Friedrich Boß, 1766.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Trad. SELIGMANN-SILVA, Marcio. São Paulo: Editora Iluminuras, 2011.

LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever? In: *Ensaios sobre literatura*. Tradução de Gizeh Vianna Konder. Rio de Janeiro: Editôra Civilização Brasileira, 1965, p. 43-94.

REBÓUL, Olivier. *Introdução à Retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

RODOLPHO, Melina. *Écfrase e Evidência nas Letras Latinas: Doutrina e Práxis*. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas), Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP), 2010. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-26042010-111303/publico/MELINA_RODOLPHO.pdf. Acesso em: 08 out. 2024.

VIEIRA, Miriam de Paiva. *Dimensões da écfrase: a presença da pintura e da arquitetura em romances de artista*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2016.

WEBB, Ruth. Ekphrasis ancient and modern: the invention of a genre. In: *Word and image*. Oxfordshire: Taylor and Francis, p. 7-18, 1999. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/02666286.1999.10443758>. Acesso em: 24 abr. 2019.

Recebido em 13 de outubro de 2024

Aprovado em 25 de novembro de 2024

RESTOS, RUÍNAS E VIOLÊNCIA EM *TRILOGIA ABNEGAÇÃO*, DE ALEXANDRE DAL FARRA

André de Souza Pinto¹

Resumo: Este artigo teve como objetivo analisar, em *Trilogia Abnegação*, de Alexandre Dal Farra, a partir dos restos e ruínas que são apropriados e narrados, um relato acerca da decadência humana, cuja violência social e física compõe um traço fundamental das peças teatrais. Assim, buscou-se entrever, nas histórias distintas que são narradas, inclusive com os relatos dos inúmeros personagens anônimos, um depósito de narrativas de violência, ora constituídas por fragmentos e referências a outros textos, ora compostas pela escória humana, uma poética da degradação na contemporaneidade.

Palavras-chave: Restos. Ruína. Violência.

*O que jaz em ruínas, o fragmento significativo,
o estilhaço: essa é a matéria mais nobre
da criação barroca.
(Walter Benjamin)*

*O que é o teatro sem violência? A violência é a razão de ser do teatro: é o
seu elemento temático principal, a sua verdadeira essência.
(Aglia Stefanova)*

Introdução

Em *Origem do drama barroco alemão*, Walter Benjamin reflete, após ruminar sobre o conceito de alegoria, acerca da ruína que perpassa a época barroca e constitui um elemento essencial para o período. Para o autor, a história teria um caráter transitório e de inevitável declínio, na qual aquilo que jaz em decadência, o espaço arruinado e, por extensão, o sujeito degradado, corresponderia ao objeto nobre da criação artística.

¹ Pós-doutor em Teoria da Literatura e Literatura Comparada (PÓS-LIT – UFMG). Doutor em Letras: Estudos Literários (PÓS-LIT – UFMG). Mestre em Estudos Literários pela UFMG. Pesquisador do Núcleo de Estudos Judaicos (NEJ – UFMG). Pesquisador Convidado do Grupo de Trabalho de Literaturas Estrangeiras da ANPOLL (Biênios 2018-2020, 2020-2022 e 2023-2025). E-mail: andresouzapinto@gmail.com.

Na contemporaneidade, por sua vez, a ruína social poderia ser traduzida, nesse sentido, por meio da violência que permeia a sociedade e, assim, como matéria narrável, talvez não a mais distinta, porém, um elemento de grande relevância na história moderna, ela se torna mote narrativo e perpassa a criação teatral, afinal, se o teatro traz, como afiança Aglika Stefanova (2009), a violência como temática estruturante, seja pela enredo, seja pela atuação e ruptura proposta pela arte, resta ao crítico, na busca pelos espaços de conflito e ruína, encontrar e analisar as obras que são compostas pelos restos, pelas ruínas e pela barbárie social.

1 Ruínas encenadas em *Trilogia Abnegação*

Em *Trilogia Abnegação* (2017), Alexandre Dal Farra traz para o palco textual, assim, três peças que foram encenadas pelo Grupo Tablado de Arruar, entre 2013 e 2016, que, em conjunto, levam o leitor a vislumbrar um “cenário” nacional que se esvai e se esfacela, bem como assinala uma forma dramática que se modifica no decorrer dos textos teatrais e retrata o declínio que se instaura, aos poucos, no enredo.

O título das peças – “Abnegação 1”, “Abnegação 2: o começo do fim” e “Restos: Abnegação 3” – aponta, portanto, para um caminho de destruição que vai se mostrando mais evidente ao longo da leitura. A peça introdutória de Dal Farra instaura a ideia de abstenção, rejeição, renúncia e sacrifício pelo outro, conforme aponta a definição dicionarizada da palavra “abnegação”, indicando, desde já, por intermédio do nome, uma recusa gradual das formas, a imolação do indivíduo/personagem, vítima da violência que será encontrada nos textos, e, consequentemente, a aceitação da ruína que está por vir.

Nesse contexto, é fundamental compreender o conceito de ruína como fora proposto por Benjamin, afinal, se ele é o fragmento significativo, que será desdobrado pelo escritor em seu texto, vê-se que a ruína é, ainda, aquilo que sobrevive e que poderia ser vista, na contemporaneidade, como um conjunto de escombros. Assim, seriam esses restos, apropriados, reescritos, remontados e ficcionalizados pelo escritor, formas despedaçadas, que, aqui, se entenderia como uma sociedade também esfacelada, cuja ruína seria uma marca da violência social representada por Dal Farra.

O processo de destruição passará por aquilo que Dal Farra irá intitular “O começo do fim”, segunda peça dessa trilogia, que adotará um grau maior de violência, incluindo a presença de duas situações diversas – intercaladas entre as cenas –, e “Restos”, último texto do autor, cujas várias casas, núcleos sociais diversos, apontam para a pluralidade da narrativa teatral e, consequentemente, nos permite retomar o conceito de multiplicidade, conforme proposto por Italo Calvino (1990).

A multiplicidade, tal como aponta Calvino, se configuraria por substituir a “unicidade de um eu pensante pela multiplicidade de sujeitos, vozes, olhares sobre o mundo” (Calvino, 1990, p. 132), permitindo, assim, um olhar diferente sobre as

peças de Dal Farra, já que suas peças, ao abordarem situações diversas e sujeitos distintos, implicam na diversidade de leituras do texto.

Logo, a fragmentação seria, pois, uma marca dos textos de Dal Farra, cujas narrativas se veem imbricadas por uma multiplicidade de diálogos, cenas e grupos distintos no palco textual, além de espaços que apontam para uma despersonalização das mazelas sociais e da violência sofrida pelos indivíduos, o que permite que as tramas sejam mais abrangentes e coletivas.

Assim, se Walter Benjamin afirma que “as alegorias² são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas” (Benjamin, 1984, p. 200), nota-se que a multiplicidade de narrativas, permeada pela ruína dos espaços habitados, apontaria para uma característica estruturante da narrativa contemporânea, visto que, por intermédio dos restos e daquilo que jaz no chão, sujeitos desvalorizados e situações de violência, o escritor encontra a sua matéria narrável.

O escritor contemporâneo encontraria, assim, seu duplo no trapeiro de Charles Baudelaire, tal como é visto nas *Passagens*:

O trapeiro é a figura mais provocadora da miséria humana. Lumpemproletário num duplo sentido: vestindo trapos e ocupando-se de trapos. “Eis um homem encarregado de recolher o lixo de cada dia da capital. Tudo que a cidade grande rejeitou, tudo o que ela perdeu, tudo o que desdenhou, *tudo o que ela destruiu, ele cataloga e coleciona*” (Benjamin, 2006, p. 395).

Afinal, os trapos, fragmentos e os lixos que a cidade rejeitou são, aqui, metaforicamente, os restos que o escritor reúne, remodela e põe em cena. Dal Farra acolhe, pois, a violência na sociedade, inserindo-a nas suas peças e se aproximando de Baudelaire.

De acordo com Paulo Niccoli Ramirez,

Benjamin reconhece em Baudelaire um catador de lixo da grande cidade, pois captura as ruínas da sociedade, os cacos que são deixados nas sarjetas para assim obter sua fonte de sobrevivência (Ramirez, 2010, p. 249).

Semelhantemente, Dal Farra faz esse movimento de retomada dos restos, se apropriando do lixo e trazendo vida, no enunciado, para os seus personagens. Ele concebe, no palco teatral, uma coleção de sujeitos infames que são representados em situações de barbárie, ruína e decadência social.

Tales Ab-Saber escreve, na orelha do livro *Manual da destruição* (2013), que Dal Farra disseca com violência o mundo e, assim, “este trabalho com o bisturi do mal produz conhecimento, além do seu escândalo estrutural, um tipo de conhecimento

2 A alegoria será entendida como aquilo que representa uma coisa para dar ideia de outra por meio de uma ilação moral, tal como aponta Carlos Ceia, em seu *Dicionário de Termos de Teoria Crítica Literária*. Além disso, tenta-se remontar o conceito de alegoria proposto por Walter Benjamin, sendo que o pensamento, conforme o autor, estaria diretamente ligado a alegoria e a ruína as coisas, ao esfacelamento palpável daquilo que se encontra na sociedade.

que não deve ser conhecido” (Dal Farra, 2013). Desse modo, a aspereza da sociedade é, além de matéria narrável, o próprio procedimento de escrita, pois é somente com a selvageria do texto, entendendo tal movimento como a apresentação crua e direta da bestialidade social, que o escritor inscreve a sua obra na história vista a partir do chão, dos restos.

Dal Farra afirma que

o corpo a ser dissecado está também doente, e a precisão da crueldade e da perversão se torna necessária na mão do médico, para que ele tente extrair o tumor – ou, mesmo que não consiga extraí-lo, para que possa olhá-lo bem de perto (Dal Farra, 2015, p. 271).

É justamente nesse movimento de leitura da sociedade, que será dissecada para que os restos sejam extraídos e colocados no texto teatral, que surge a narrativa de *Trilogia Abnegação*, marcada, então, pelo mal que permeia o espaço vivido pelo escritor e, conseqüentemente, pelos seus personagens de papel.

Aglia Stefanova afiança, no artigo “A violência no teatro contemporâneo: efeitos retóricos e éticos” (2009), que “o teatro é um laboratório cujo objecto de estudo é a violência: é nas suas tábuas que se analisam e se tratam as epidemias de violência que afectam o real e o imaginário” (Stefanova, 2009, p. 53), apontando, aqui, para uma experimentação estética que é retratada nos palcos de teatro e para um projeto literário que se caracteriza pela encenação dos infortúnios da sociedade.

Além disso, se Stefanova afirma que “o teatro ajuda-nos a reencontrar a nossa posição pessoal perante a violência, a intolerância, a injustiça: é o seu papel humanista” (Stefanova, 2009, p. 53), vê-se que a proposição da autora corresponderia a um aspecto fundamental, nos parece, das peças de Dal Farra, isto é, o texto teatral leva o leitor a reconhecer, em meio a encenação da violência, física e social, e, principalmente, a naturalização dos comportamentos selvagens dos personagens das narrativas, a banalização da violência, da opressão, da injustiça e, ainda, a sua aceitação.

Conforme assevera Wellington Andrade, em “Abnegação 3: restos” – o teatro como espaço comum às grandezas negativas (2016), o ponto de partida para a trilogia de Dal Farra é, por assim dizer, um olhar sobre os restos, uma vez que as peças são compostas nas possíveis lacunas sociais, cujo desvelar das inúmeras fissuras que constituem os espaços decadentes descritos ensinam o ato de testemunhar os vestígios arruinados da sociedade.

Para Andrade, embora

o conceito de negatividade seja por demais amplo e complexo, é possível perceber e compreender em cada um dos espetáculos da trilogia a elaboração de um sentido negativo específico – bastante atraente não só pelos efeitos de estranhamento que tal senso de negação (ligado às ideias de renúncia e destruição) direciona à plateia, mas também pelos mecanismos de controle que texto e interpretação exercem sobre tais

efeitos, resultando em conteúdos desabridamente pulsionais que, de modo paradoxal, não abrem mão de rigor e elaboração formais. Entretanto, como seria de se esperar, cada parte da trilogia logra resultados diversos (Andrade, 2016, s/p.).

Assim, a proposta de um texto que se vale daquilo que é nocivo e ruinoso compreende, no decorrer das peças, uma multiplicidade de sentidos e, nessa perspectiva, o negativo é representado por cenas distintas e personagens variados, dando mais abrangência a violência urbana encenada.

Em “Abnegação 1”, na casa de uma fazenda do interior, a referência a “um acidente” se faz presente em toda a ação dramática, sendo motivo de discussão entre os personagens, Celso, José, Jonas, Paulo e Flávia, que conversam e parecem tentar combinar uma saída para o problema comum. O infortúnio os une, portanto, por meio de mentiras e conspirações, que se desdobram, por sua vez, em diálogos e cenas cada vez mais desumanas, uma vez que o que se propõe é o escamoteamento do problema.

Desse modo, em meio aos diálogos, o leitor se depara com a violência que permeia a peça:

Jonas – ... amarrei ela na cama, peguei a faca...

José – Mas e não ia pegar? Não ia pegar a faca??? Pegou! É isso mesmo, nessa idade?

Jonas – ...e fui passando assim, de leve, sabe, pra não furar muito, fui fazendo uns cortes, assim, na barriga dela...

José – Mas como é que não ia cortar?! Isso aí é da idade!

Jonas – Fui cortando a barriga dela, só que aí ela começou a gritar!...

José – Furou a barriga, foi furando, cortando, aí ela gritou. Grita mesmo. É sempre assim.

Jonas – ...e eu não parei, arranquei a camisa e enrolei na boca dela, para as pessoas não ouvirem muito...

José – Pra não fazer confusão, né? Lógico. Começou a gritar, mete um pano na boca! Ôpa!...

Jonas – ...aí, não tinha mais volta... (Dal Farra, 2017, p. 26-27).

Além da ação promovida por Jonas, a aceitação da violência, por José, dá o tom do diálogo, já que a situação descrita não é refutada pelos personagens de Dal Farra, que internalizam a ação pontual de Jonas, justificando, inclusive, a situação de barbárie que é mencionada.

Ao mesmo tempo em que José aceita a atitude de Jonas, não indo contra a crueldade cometida pelo amigo, nota-se que ele se utiliza de uma linguagem permeada pela brutalidade humana, contrapondo a ação anterior, mas corroborando, pois, a assertiva de Stefanova, que afiança que “o drama contemporâneo é muitas vezes caracterizado por uma linguagem violenta e agressiva” (Stefanova, 2009, p. 54).

É, ainda, por intermédio da linguagem, que o leitor entrevê, então, a contraposição entre a infâmia cometida, explícita e manifesta pelo enunciado, e a tentativa de ocultação da ruína humana. Ao tampar a boca da vítima, Jonas não

busca acobertar o crime realizado, mas reforça, no entanto, uma posição de poder sobre aquela que fora subjugada, afinal, os gritos não importam, mas apenas que as pessoas não ouçam muito, o que implica dizer que a transgressão se revela nas entrelinhas da sociedade, mesmo que as pessoas prefiram ignorá-la e fingir que é apenas um rumor descabido.

Assim, partindo do princípio que atesta a presença da violência internalizada na peça e que afiança que os personagens não se voltam contra esse traço estruturante da narrativa, vê-se que para José, por exemplo, a violência é um meio de se atingir o objetivo final, porque, em um acesso de fúria contra Celso, José “pega os papéis [do amigo], rasga, joga no chão, e começa a gritar de forma totalmente desproporcional, agarrando a cabeça de Celso e o atirando no chão” (Dal Farra, 2017, p. 31), afirmando:

José – Cala essa boca! Cala a sua boca! Cala a boca! Filho da puta! Cala essa sua boca caralho!!! Cala a boca! Filho da puta! Filho da puta! Filho da puta! Cala a boca caralho! Cala a boca! Cala a boca! Fica quieto! Cala a boca porra, cala essa boca, filho da puta do caralho!!! Seu merda! Escroto de merda! (Dal Farra, 2017, p. 31-32)

A degradação de Celso, emudecido e incapaz de se libertar do ciclo de violência vivido, retrataria, então, metaforicamente, a mordida que silencia o leitor, um espectador da ruína social que é descrita na peça, porém, um sujeito que também é incapaz de transformar a realidade retratada por Dal Farra.

No que diz respeito a trivialidade da vida, a aceitação da morte e da desventura, vê-se que o “sacrifício” de um personagem remete, ainda, ao título da peça e, ao mesmo tempo, é mais um aspecto que assinala o lugar comum ocupado pela violência no texto dramático que é encenado, já que, conforme aponta Jonas, “as pessoas se matam. Isso acontece” (Dal Farra, 2017, p. 57).

Logo, é por meio da banalização do mal, retomando o conceito de Hanna Arendt (1999), no qual a potencialidade do mal seria inerente ao homem, bem como por intermédio do definhamento do sujeito e da normalização da morte que Dal Farra encena o fim de Paulo, afinal, em um trecho da peça, narra-se:

Paulo está muito longe, no meio do pasto. Ele levanta o braço apontando uma arma para a sua cabeça. Ele está muito distante, nem é possível ver a arma direito, e escutamos o barulho de um tiro. O corpo de Paulo cai no chão [...] (Dal Farra, 2017, p. 56).

Além de escandalizar o leitor/espectador, a morte de Paulo representa, metaforicamente, o abandono da humanidade do sujeito, que finda a sua existência como ato derradeiro de violência e atentado contra a própria vida.

Em “Abnegação 1”, a violência retratada na primeira parte da trilogia é, portanto, explícita e introduz a polêmica e o incômodo no palco, marcando com aspereza e acidez a bestialidade que constitui os seus personagens. Embora alguns aspectos

sejam velados, inclusive o motivo de reunião dos amigos, o que irá acarretar nas outras cenas de violência representadas, a primeira parte da trilogia, por meio da ruína física, moral e social que é narrada, causa mal-estar e desconforto no espectador, o que será ampliado em “Abnegação 2: o começo do fim” e “Restos: Abnegação 3”.

Ressalta-se, curiosamente, que, para Renato Mendonça, em uma crítica sobre a peça, durante o 12º Festival Palco Giratório SESC/POA, espectadores saíram do teatro durante a representação da primeira parte de “Abnegação”, o que se repete, também, nas partes seguintes da trilogia, o que pode ser explicado, em parte, pela polêmica política que perpassa a peça – e que divide o país desde as últimas eleições presidenciais brasileiras –, uma vez que os três textos se apresentam “como uma voz crítica à Esquerda, especialmente ao PT, em uma quadra marcada pela radicalização e pelas táticas de desqualificação dos adversários políticos” (Mendonça, 2017, s/p.).

É importante, no entanto, salientar que, apesar de a discussão política como chave de leitura da obra de Dal Farra ser uma perspectiva de análise possível, busca-se, neste artigo, analisar os restos e as ruínas, a violência e a degradação humana, o que nos permite contornar o aspecto político, ainda que inerente ao texto, e enfatizar a forma como o escritor compõe a ruína humana dos seus personagens e dos espaços retratados.

Consoante a isso, Andrade destaca que a despeito da obra poder apresentar um elemento político que poderia ser apropriado pela direita brasileira, uma vez que o enredo propõe, a partir de sugestões e referências a elementos factuais, uma crítica à esquerda brasileira, cair nesta tentação de análise seria reduzir o próprio texto de Dal Farra e a sua multiplicidade de sentidos. Logo, ele afiança:

A tentação de querer advertir os realizadores da empreitada quanto aos riscos ideológicos, implícitos e explícitos, contidos nela é bastante grande, mas tal atitude somente escamotearia a possível verdadeira vulnerabilidade do projeto, revelando sobretudo quão vulnerável seria a própria posição ideológica assumida pelo autor de tal advertência. Assim, não é porque a peça – lida em chave extremamente conservadora – pode vir a alimentar o famigerado ódio contra o PT, que a cada dia se converte em patologia social das mais agudas, que ela é uma realização problemática. De modo algum, embora haja na própria natureza desse mecanismo alguma coisa deveras questionável, segundo o ponto de vista adotado aqui (Andrade, 2015, s/p.).

Dal Farra, por sua vez, ao discutir a proposição de Andrade, reconhece que o crítico evita, a princípio, um posicionamento óbvio e dualista, esquerda contra direita, porém, ressalta a presença de uma sensação de ressentimento da sociedade brasileira no texto de Andrade, o que se desdobra, também, em outras análises e obras de intelectuais brasileiros (Martins, 2022).

Em “Abnegação 2: o começo do fim”, a referência a um prefeito morto é a matéria narrável que servirá de inspiração para a peça teatral, gerando, aqui, o mote para

uma segunda narrativa, a de Dal Farra, que se vale da sugestão de uma conspiração política, assim como aponta para a impunidade presente na sociedade brasileira.

Na segunda peça da trilogia, a morte do prefeito de Santo André, Celso Daniel, é, assim, referida explicitamente no texto, pois, no enunciado, uma “Voz off” assinala que: “Essa peça não tem qualquer intenção documental. É uma criação inteiramente ficcional, livremente inspirada nos fatos ligados a esse acontecimento” (Dal Farra, 2017, p. 65), o que suscita, a partir do referencial histórico que é apropriado e reescrito na ficção, uma leitura dupla acerca do texto teatral.

Ao mesclar o factual com o ficcional, Dal Farra coloca em cena, de maneira consciente, ao que parece, uma fissura no tecido social, já que introduz o desconforto e o mal-estar promovido pela morte de Celso Daniel. Assim, ao se referir a um episódio político marcante na sociedade brasileira, o escritor propõe uma ruptura evidente na história, o que implica, por extensão, nas discussões ideológicas que constituíram uma chave de leitura possível do texto.

Na peça, além da violência sofrida pelo prefeito Jorge, que foi sequestrado, amarrado, torturado e morto, a brutalidade torna-se também velada. Paulo, ao comunicar a Paula que seu marido fora sequestrado, indica um caminho a ser seguido, um roteiro para aproveitar a situação, visando, é claro, “um bem maior” (Dal Farra, 2017, p. 120). Os conchavos e as conspirações aparecem, então, em sua máxima potência no enredo de “Abnegação 2”.

O *script* elaborado por Paulo, que orquestra a desventura de Jorge, ao mesmo tempo em que planeja uma saída triunfal no meio político, se configura, pois, como o próprio ato de encenar, em que ele, “diretor”, determina o modo de atuar de Paula e, com isso, acaba engendrando uma peça dentro de outra peça, espelhando o real e o ficcional. Assim, a esposa de Jorge, seguindo o roteiro elaborado, deveria, ao ser filmada e sair na mídia, encenar o desespero de uma mulher que sofre com a violência cometida. Logo, Paulo determina: “Você pega e chora entendeu? Tem uns negócios que você pode passar no olho. Tipo um gelol. Que faz chorar. Qualquer coisa usa isso” (Dal Farra, 2017, p. 120).

Além disso, demonstrando a banalização da violência encenada, vê-se que Paulo, muito mais que o roteirista de um crime político, deseja também o corpo de Paula, esposa do prefeito assassinado, chegando a manifestar a sua atração pela mulher: “o tempo todo eu só penso na sua xoxota. E fico de pinto duro imaginando isso” (Dal Farra, 2017, p. 121). Já Paula acolhe o desejo do amigo, compreendendo o esquema e afirmando:

Paula – Claro. A gente gosta disso. Gostoso. Dar a notícia de que o marido da pessoa está sendo morto e enfiar o pinto nela. Não é? É gostoso. Fazer sexo com o amigo que traiu o marido, e que ajudou a organizar um esquema criminoso para matá-lo. É quase inevitável! Não dá para não querer que você meta o pinto em mim, é uma continuidade totalmente natural!... (Dal Farra, 2017, p. 122)

Assim, ela se mostra indiferente ao infortúnio do marido, ao mesmo tempo em que naturaliza o diálogo, aceitando que o sexo com o conspirador seja uma consequência da situação de morte descrita anteriormente.

Ainda em “O começo do fim”, Dal Farra cria um segundo grupo de personagens – Homem, Homem 2, Mulher e Amiga –, cujas cenas são intercaladas com a história inspirada no caso do prefeito morto. Assim, se, em “Abnegação 1”, os personagens têm nomes, são distintos e elaborados como seres sociais importantes, nota-se que há, aqui, uma despersonificação dos sujeitos, que têm os seus nomes apagados e caracterizariam indivíduos que são invisíveis socialmente.

Silvina Gili, ao abordar a representação verbo-visual dos personagens na literatura contemporânea, no artigo “Invisíveis na cidade: invisibilidade social nos livros ilustrados contemporâneos”, afirma que o termo invisibilidade social

refere-se ao apagamento de uma pessoa enquanto ser humano com traços individuais que a distinguem de outras pessoas. Esse conceito de invisibilidade resulta de uma reflexão contemporânea a respeito das desigualdades sociais acentuadas pelo capitalismo. O termo tem sido usado para designar minorias ou grupos socialmente marginalizados devido ao preconceito ou à indiferença (Gili, 2016, p. 184-185).

A partir da proposição de Gili, vê-se que há um apagamento dos sujeitos envolvidos na segunda cena, uma despersonificação que apontará para a recorrência das situações de bestialidade que serão vistas na peça de Dal Farra, pois são os marginalizados que tomam o palco textual e, mais ainda, eles compõem os restos que são apropriados, remodelados e inscritos na literatura pelo escritor.

De forma mais evidente, a violência é, na relação entre o segundo grupo de personagens, social e física, cuja brutalidade se vê refletida tanto na classe dos indivíduos, mais simples e, no caso de Homem 2, um ex-presidiário, quanto na selvageria que permeia os diálogos. Desse modo, embora a violência permeie todas as peças da trilogia, há um movimento de degradação que vai se intensificando na medida em que os personagens perdem os seus nomes e vão sendo embrutecidos e animalizados.

Violência física, estupro, pedofilia, roubo, tortura e morte são as características das cenas descritas, em que o personagem Homem 2 se destaca, afirmando, por exemplo, que:

Homem 2 – [...] eu prefiro meter em meninas pequenas. Elas são mais apertadinhas. Meu pinto não cabe nelas nem fudendo! Precisa rasgar mesmo por dentro. Muito bom.

Homem – Você é horrível!

Homem 2 – Normalmente elas não reclamam tanto da dor. Deve ser porque eu boto a arma dentro da boca delas. Elas só ficam mal mesmo, quando eu conto que tenho AIDS.

Mulher – O quê???

Homem 2 – É. Eu gosto de contar depois, sabe? É bem melhor (Dal Farra, 2017, p. 110-111).

O diálogo, cruel e pungente, demonstra, desse modo, a naturalidade com que a violência é abordada na peça, pois, para os personagens de Dal Farra, as situações descritas já fazem parte do cotidiano, assim como elas compõem os valores e princípios desses sujeitos anônimos. Homem 2 é, aqui, portanto, apesar do desnudamento do nome, a personificação da violência que ocorre nas camadas sociais mais baixas.

O personagem de Dal Farra anuncia, com naturalidade, as atrocidades cometidas, banalizando, assim, a vida, pois, ainda que a Mulher afirme que há “quinze minutos atrás nós tínhamos uma vida tranquila, e de repente agora está tudo indo por água abaixo!!!” (Dal Farra, 2017, p. 112), o sujeito anônimo e representante da aspereza humana afiança: “É, mas pensa que a vida é assim mesmo. Acontece o tempo todo por aí. Vocês não sabiam disso?” (Dal Farra, 2017, p. 112).

Por fim, em “Restos”, a presença de cinco casas diversas – Casa dos herdeiros ricos, Casa de classe média, Casa da nova rica, Casa pobre na Cohab e Casa de um oficial – assinala a violência que permeia a sociedade brasileira. Se nas peças anteriores, a brutalidade era pontual, encontrada em situações específicas, como numa conspiração por poder, ou no anonimato das relações sociais das camadas mais pobres, no último texto da trilogia a violência pode ser encontrada em ambientes distintos, apontando, assim, para a universalidade da ruína, seja do sujeito, seja do espaço habitado.

Na última parte da trilogia, Dal Farra parece inserir o caráter caótico da sociedade contemporânea na cena, cuja fragmentação do texto, ou melhor, a multiplicidade de narrativas, marcada pela alternância das casas familiares, traz instabilidade para as relações sociais encenadas, assim como insere, na obra, tipos diversos de violência, não mais restritas aos sujeitos mais simples.

Se a despersonalização dos personagens é, em “O começo do fim”, um traço importante da narrativa, já que coloca os sujeitos no anonimato, visto que, por fazerem parte daquilo que jaz no chão, na camada mais pobre da sociedade, não seriam dignos, talvez, de um nome, vê-se que na última peça de Dal Farra é o espaço habitado que perde a sua individualidade.

Dessa forma, o pai falido e sem teto, que se suicida e é agredido por um homem, assim como a empregada que, apesar de ganhar uma casa no interior, parece se mostrar presa a uma situação servil e que a impede de ir embora, isto é, abandonar as amarras sociais que a prendem, demonstra a violência diversa que permeia a peça “Restos”, pois, aqui, só os fragmentos das relações parecem subsistir.

No entanto, ressalta-se, a violência permanece e, se antes a selvageria era cometida por aqueles que conspiravam e não eram pegos, ou por sujeitos que já se encontravam às margens da sociedade, aqui, a brutalidade, apesar de consumada, não

é reconhecida pelos sujeitos, que não veem mal nenhum nas atitudes tomadas, pois a decadência humana já foi banalizada. Assim, Bruna, uma das personagens, afirma:

Enfie a faca nele. Eu nunca tinha feito isso. Agora estou com essa faca na mão. E ele caiu ali. É totalmente estranho que isso tenha acontecido e eu não sei por que isso foi realizado por mim, e também não tenho a mínima ideia do que isso poderá gerar!... O que você me diz? Você chora por isso? Eu entrego as minhas mãos sujas, o que vocês me oferecem em troca? (Dal Farra, 2017, p. 197)

A incapacidade de reconhecer o ato de crueldade cometido é sucedido pela proposta do sacrifício, mas, diga-se, uma imolação que poderá ser consumada mediante uma troca, um acordo.

Segundo Stefanova,

O teatro não responde directamente à questão sobre quem é e como é o homem contemporâneo, mas fala daquilo que é eticamente inaceitável, fala dos perigos para a situação humana e para o humanismo (Stefanova, 2009, p. 54).

Nota-se, nesse sentido, que esta é justamente a tarefa que é empreendida por Dal Farra, que, ao encenar a violência, aponta para a banalização da selvageria nas relações humanas, refletindo, assim, ainda que não seja a função primordial, a respeito do próprio homem contemporâneo e da sociedade em que está inserido. Aliás, a barbárie que é representada tira, por sua vez, o espectador de uma possível zona de conforto, uma vez que o

teatro não deve buscar a aceitação, a adesão, a harmonia [...] para se tornar político. Ele pode [...] necessariamente romper com um lugar de eficiência e, assim, produzir situações nas quais a ‘inocência’ do espectador é perturbada, violada, questionada (Miranda, 2023, p. 106).

Considerações finais

A violência proposta por Dal Farra inquieta o espectador duplamente, uma vez que, a princípio, os seus personagens refletem a decadência social que é testemunhada, ou vivenciada na cena cotidiana, e, além disso, ao inserir um aspecto político-ideológico em sua obra, a narrativa do dramaturgo propicia que haja uma divisão social e uma multiplicidade de versões acerca da inumanidade que perpassa a peça teatral, perturbando e violando, ao que parece, a suposta inocência desse espectador moderno.

Benjamin, no ensaio “Sobre o conceito de história” (1985, p. 222-232), ao retomar a figura do “anjo da história”, descreve a destruição causada pelo progresso:

Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa aos nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas assas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos de progresso? (Benjamin, 1985, p. 226)

Assim, a contemporaneidade viria acompanhada de um amontoado de ruínas, retomadas pelos escritores contemporâneos, que se valem da decadência para construir as suas narrativas, isto é, é por intermédio dos fragmentos que a literatura retiraria a sua matéria narrável. Ou seja, constrói-se o texto com e sob os escombros de outros textos, ou melhor, narra-se com os restos e com as ruínas, com aquilo que o homem, às vezes, despreza e esconde, com a violência e o descaso acerca da condição humana.

Luiz Fernando Ramos afiança, ainda, no “Prefácio” da obra de Dal Farra, que as peças conseguem um

trespassar da sociedade brasileira em sua totalidade, nos atingindo a todos como involuntários cúmplices daquele trágico acontecimento, e, assim, colaborando com uma desejável disposição à cura coletiva, mas sem ilusões redentoras ou de que não nos restarão sequelas (Ramos, 2017, p. 7).

Ao colocar como pano de fundo a morte do prefeito de Santo André, Celso Daniel, recriando trapaças, conspirações e morte, bem como pôr em cena sujeitos anônimos, que vivem às margens da sociedade, e espaços diversos, não atrelados a uma classe social específica, mas que vivem, também, perpassados pela violência urbana, vê-se que Dal Farra corta, com o “bisturi do mal”, a pele que encobre a ruína social, retirando desse corpo urbano a matéria narrável de sua obra, ao mesmo tempo em que dá, ao leitor, a possibilidade de se embrenhar nesse espaço de destruição, marcado por um amontoado de ruínas urbanas que são vislumbradas pelo escritor e remontadas na ficção.

REMAINS, RUINS AND VIOLENCE IN THE ABNEGATION TRILOGY, BY ALEXANDRE DAL FARRA

Abstract: This article aimed to analyze, in the Trilogia Abnegação, by Alexandre Dal Farra, from the remains and ruins that are appropriated and narrated, a story about human decadence, whose social and physical violence makes up a fundamental feature of the theatrical plays. Thus, we sought to glimpse, in the different stories that are narrated, including the reports of countless anonymous characters, a deposit of narratives of violence, sometimes made up of fragments and references to other texts, sometimes composed of human scum, a poetics of degradation in contemporary times.

Key-words: Remains. Ruins. Violence.

Referências

- ANDRADE, Wellington. “Abnegação 3: restos” – o teatro como espaço comum às grandezas negativas. *Revista Cult*, 2016. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/abnegacao-3-restos-o-teatro-como-espaco-comum-as-grandezas-negativas/>. Acesso em: 29 set. 2024.
- ANDRADE, Wellington. Interlocução entre a cena e a crítica. *Revista Cult*, 2015. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/interlocucao-entre-cena-e-critica/>. Acesso em: 10 set. 2024.
- ARENDT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2006.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: 1985. p. 222-232.
- BRECHT, Bertolt. *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- BULHÕES-CARVALHO, Ana Maria de. Da Cena ao texto: configurações da teatralidade. In: CARREIRA, André; BIÃO, Armindo; TORRES NETO, Walter Lima. *Da Cena Contemporânea*. Porto Alegre: ABRACE. 2010, p.180-187.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CHAUÍ, Marilena. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Perseu Abramo, 2000.

- CHAUÍ, Marilena. *O que é ideologia*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1980.
- DAL FARRA, Alexandre. *Manual da Destruição*. São Paulo: Hedra, 2013.
- DAL FARRA, Alexandre. Processos: sobre a escrita da Trilogia Abnegação – um relato parcial. *Questão de crítica*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 65, ago. 2015. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2015/08/trilogia-abnegacao/>. Acesso em: 05 dez. 2017.
- DAL FARRA, Alexandre. *Trilogia Abnegação*. Belo Horizonte: Javali, 2017.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 1997.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. São Paulo: Editora 34, 2020.
- EAGLETON, Terry. *Ideologia*. São Paulo: Boitempo Editorial, 1997.
- FERNANDES, Silvia. A encenação. In: FARIA, João Roberto. *História do teatro brasileiro*. Tomo 2: Do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 332-370.
- FERNANDES, Silvia. *Teatralidades Contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- GILI, Silvana. Invisíveis na cidade: invisibilidade social nos livros ilustrados contemporâneos. *Cadernos de Letras*, n. 27, jul-dez. 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/cadernodeletras/article/view/8816>. Acesso em: 04 dez. 2017.
- GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosangela. *Teatro Brasileiro: ideias de uma história*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- ICLE, Gilberto. Vontade de presença, vontade de corpo: para pensar o teatro brasileiro contemporâneo. *Sala preta*, v. 13, p. 180-192, 2013. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/download/69087/71532/0>. Acesso em: 20 set. 2024.
- MAGALDI, Sábato. *Tendências contemporâneas do teatro brasileiro*. Estudos avançados, v. 10, n. 28, 1996. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/ZwLCfMsrLGm374PQnFmH3VC/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 29 set. 2024.
- MARTINS, Alexandre Ferreira Dal Farra. *O transe brasileiro no teatro: dinâmicas de diferenciação e ascensão autoritária vistas da cena*. 263f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-19092023-133117/publico/AlexandreFerreiraDalFarraMartinsCorrigida.pdf>. Acesso em: 20 set. 2024.
- MATOS, Ivan Delmanto Franklin de. *A dramaturgia negativa: dialética trágica e formação do teatro brasileiro*. 528f. Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: <https://philpapers.org/archive/DEMADN.pdf>. Acesso em: 28 set. 2024.

MENDONÇA, Renato. *Trilogia Abnegação. Agora: Crítica teatral*, 2017. Disponível em: <https://www.agoracriticatheatral.com.br/criticas/143/trilogia-abnegacao>. Acesso em: 22 set. 2024.

MIRANDA, Rita Alves. *A luta singular do teatro político na cena contemporânea*. 262f. Tese (Doutorado em Estudos de Teatro) – Universidade de Lisboa, Lisboa, 2023. Disponível em: https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/56470/1/ulframiranda_td.pdf. Acesso em: 15 set. 2024.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *O Futuro do drama*. Tradução de Alexandra Moreira da Silva. Porto, Campos das Letras, 2002.

STEFANOVA, Aglika. A violência no teatro contemporâneo: efeito retóricos e éticos. *Estudos aplicados: Sinais de cena*. n. 1, nov. 2009. Disponível em: <http://revistas.rcaap.pt/sdc/article/viewFile/12694/9793>. Acesso em: 05 dez. 2017.

RAMIZES, Paulo Niccoli. A revolução vagabunda: Baudelaire, Walter Benjamin e o fim da história. *ponto-e-vírgula*, São Paulo, n. 8, Dez. 2010. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/pontoevirgula/article/view/13955>. Data de acesso: 06 dez. 2017

RAMOS, Luiz Fernando. Prefácio. In: DAL FARRA, Alexandre. *Trilogia Abnegação*. Belo Horizonte: Javali, 2017.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama burguês*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

Recebido em 01 de outubro de 2024

Aprovado em 15 de novembro de 2024

“SÓ QUEM TEM CORPO ABERTO CONSEGUE OUVIR TRAVESTI”: *PERFORMANCE* E ORALITURA NA POESIA FALADA DE BIXARTE

Anderson Pinto Soares¹

Karina Lima Sales²

Resumo: Pessoas trans e travestis estão a cada dia adentrando nos espaços artísticos que um dia lhes foram refutados. As artes produzidas por estes corpos estão, desta forma, sendo valorizadas, ao passo que pessoas trans e travestis vêm ganhando visibilidade. Pensando nisso, o presente trabalho procura estabelecer um estudo de corpos trans no mundo artístico do *poetry slam*, tendo como principal investigação a multiartista Bianca Manicongo, mais conhecida como Bixarte. A pesquisa se pautará em três *performances* realizadas no *Slam Cúir FLUP RJ*, ocorrido de forma virtual em 2020. Para isso, será feita uma revisão bibliográfica a respeito do *poetry slam* em Roberta Estrela D’Alva (2019) e utilizaremos como aporte teórico-metodológico os estudos de Paul Zumthor (2010) que aborda a *performance*, e a oralitura em Leda Maria Martins (2003). O *slam* é atravessado por uma estética na qual são expressas a identidade e a resistência. Assim, será observada, nos textos que constituem essas *performances*, tanto a oralitura quanto a potência das mensagens de corpos que falam. Dessa forma, o trabalho procura evidenciar a visibilidade das artes desses corpos trans, trazendo as batalhas de *slam* que estão inseridas numa visão da contemporaneidade através da *performance* da oralitura.

Palavras-chave: Bixarte; *Poetry Slam*; *Performance*; Oralitura; Travestis.

Introdução

“O Meu Corpo não Fica Parado / Minha Voz Não Vai Mais Se Conter /
Que Viva A Era Do Traviarcado / As Travas Tenebrosas Vão Pegar Você”³

Trabalhos artísticos produzidos por corpos trans e travestis servem como uma arma poderosa de expressão e resistência, constituindo o Traviarcado, movimento que

1 Mestrando em Estudos Literários do Programa de Pós-graduação em Letras – PPGL da Universidade do Estado da Bahia – UNEB CAMPUS X, bolsista CAPES. E-mail: andersonpinto Soares05@gmail.com.

2 Doutora em Letras: Estudos Literários (UFMG); Professora Assistente na Universidade do Estado da Bahia, UNEB / CAMPUS X; pesquisadora do GEICEL – Grupo de Estudos Interdisciplinares em Cultura, Educação e Linguagens (UNEB / CAMPUS X), na linha de pesquisa Literatura: Crítica, Memória, Culturas e Sociedade. Professora permanente do Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL) da UNEB. E-mail: ksales@uneb.br.

3 Trecho do poema 3 de Bixarte, intitulado de “Eu prometi não falar de ódio”. Disponível em: <https://youtu.be/gijjhBEe5DU?si=PB8JiZFcHJPNJV3r>.

traz a inclusão e novas possibilidades de trans e travestis se expressarem artisticamente, ao mesmo tempo em que usam seus corpos para lutar por direitos. O termo Traviarcado, criado pela transpóloga⁴, atriz, dramaturga e escritora Renata Carvalho, passou a reverberar nos últimos anos dentro do movimento trans brasileiro como uma forma de construir novas possibilidades de futuros e reverenciar as lutas de trans e travestis do passado que tornaram possível a conquista de direitos no presente. Renata Carvalho, em uma entrevista para Rodrigo Fonseca do *Correio da Manhã* (2023), sobre o seu “Manifesto Antropofágico”, diz:

Traviarcado é o que vem depois do patriarcado. Traviarcado: onde todes os corpos são acolhidos e humanos. Traviarcado também é reverenciar o passado - nossa transcestralidade - nossa história e memória. O espetáculo narra essa historicidade de transcestralidade. Traviarcado é o poder coletivo, é o entendimento de que, sem luta, nada muda, e de que todes nós juntos somos muito mais fortes (Carvalho, 2023, n.p.).

Para Emerson Silva Meneses (2024, p. 23), o movimento Traviarcado “[...] se caracteriza pela reivindicação de poder e de direitos, pela contestação da cis-normatividade, por um maior protagonismo no debate público e uma presença ativa na luta política”. Portanto, enquanto corpos trans e travestis produzem arte estão ao mesmo tempo sendo ativistas. Esta forma de produção artística é chamada de artivismo, que consiste em, como Paulo Raposo pontua:

[...] um neologismo conceptual ainda de instável consensualidade quer no campo das ciências sociais, quer no campo das artes. Apela a ligações, tão clássicas como prolixas e polémicas entre arte e política, e estimula os destinos potenciais da arte enquanto ato de resistência e subversão. Pode ser encontrado em intervenções sociais e políticas, produzidas por pessoas ou coletivos, através de estratégias poéticas e performativas, como as que André de Castro tem vindo a prosseguir. A sua natureza estética e simbólica amplifica, sensibiliza, reflete e interroga temas e situações num dado contexto histórico e social, visando a mudança ou a resistência. Artivismo consolida-se assim como causa e reivindicação social e simultaneamente como ruptura artística – nomeadamente, pela proposição de cenários, paisagens e ecologias alternativas de fruição, de participação e de criação artística (2015, p. 5).

Dessa maneira, corpos trans e travestis não ficam parados, tampouco suas vozes se calam. A era do traviarcado está cada vez mais ganhando potência, como coloca Bixarte neste trecho de um de seus poemas que escolhemos como título

4 Ao se definir como transpóloga, Renata Carvalho une as palavras “transgeneridade” a “antropóloga”, considerando ainda, no sentido do vocábulo, termos como transfake (usado mundialmente para designar pessoas cisgêneras que interpretam pessoas trans em seriados, filmes e peças), transcestralidade e tavestica (nome pelo qual Renata chama a própria biblioteca). A criação do neologismo se insere em uma prática comum a pessoas trans advindas da necessidade de (re)nomearem certas coisas, trapaceando a essência fascista da língua, encontrando novas formas de dizer o que foi privado de ser dito. Essa necessidade desponta em um país como o Brasil, cujas estruturas são, além de machistas e racistas, transfóbicas e cissexistas (violência que considera a junção da cisgeneridade como norma com o sexismo).

da introdução: “O meu corpo não fica parado, minha voz não vai mais se conter. Que viva a era do traviar, as travas tenebrosas vão pegar você”.⁵ Desde muito tempo, corpos dissidentes procuraram espaços no meio artístico, o que era negado principalmente a pessoas trans e travestis. O trabalho então busca refletir sobre a luta pela visibilidade desses corpos no mundo artístico, destacando alguns artistas trans e suas obras, tendo um olhar para todos os campos das artes⁶: literatura, teatro, televisão, música e principalmente o *Poetry Slam*.

Numa historiografia de autoria trans na literatura, temos, segundo Amara Moira, como primeira escritora, Ruddy Pinho, que na década de 1980 publicou quatro livros: *Eu, Ruddy* (1980); *O sabor do cio* (1981); *Quando eu passo batom me embriago* (1983); *Certos movimentos de um coração* (1980). E na década de 1990 continuou publicando livros como: *Liberdade ainda que profana* (1998); *In...Confidência Mineiras e Outras Histórias* (1999) e ainda *Nem tão bela, nem tão louca* (2007).⁷

Depois de Ruddy, outros autores trans publicaram livros de vivências trans, como podemos citar: *A queda para o alto* (1982), de Anderson Herzer⁸; *Erro de pessoa: João ou Joana?* (1985), *Viagem Solitária: memórias de um transexual trinta anos depois* (2011) e *Velhice transviada: memórias e reflexões* (2019), de João W. Nery⁹; *Meu corpo, minha prisão: autobiografia de um transexual* (1985), de Loris Ádreon¹⁰; *Princesa* (1994), de Fernanda Farias de Albuquerque e Maurizio Jannelli¹¹; *Olhares de Claudia Wonder: crônicas e outras histórias* (2008), de Claudia Wonder; *Metanfetaedro* (2012), de Vic Vieira; *O sexo dos tubarões* (2017), de Naná DeLuca; *Vidas trans: a coragem de existir* (2017), de T. Brant, Amara Moira, João W. Nery e Márcia Rocha; *Contos transantropológicos* (2018), de Atena Beauvoir; *Segunda queda* (2018), de Ave Terrena Alves; *Transvivo* (2018), de Juca Xavier; *Alma grávida* (2020), de Nymeria Ronan; *O casulo de Dandara* (2021)¹², de Vitória Holanda;

5 Trecho do poema 3 de Bixarte, intitulado de “Eu prometi não falar de ódio”. Disponível em: <https://youtu.be/gijjhBEe5DU?si=PB8JiZfChJPNJV3r>

6 É importante destacar que elencamos aqui apenas alguns exemplos de personalidades artísticas trans, lembrando da vasta produção artística produzida até os dias atuais.

7 O livro *Eu Ruddy* foi publicado pela Editora Avenir, do Rio de Janeiro; *O sabor do cio* e *Quando passo batom me embriago* pela Editora Trote; *Certos movimentos de um coração* pela Editora Achiamé, editora anarquista do Rio de Janeiro; *Liberdade ainda que profana* e *In...Confidência Mineiras e Outras Histórias* foram publicados pela Editora Razão Cultural e *Nem tão bela, nem tão louca* pela Editora Niva Razão Cultural, também do Rio de Janeiro. Todas as editoras são independentes, o que também fortalece o projeto estético-político das publicações de artistas trans.

8 Anderson Herzer foi um escritor e poeta trans, ex-interno da Fundação Casa, na época chamada Fundação Estadual para o Bem-estar do Menor, FEBEM. Foi considerado por muito tempo o primeiro autor trans do Brasil.

9 Psicólogo, escritor e ativista brasileiro. Considerado o primeiro homem trans a fazer a cirurgia de redesignação no Brasil. Em seus livros, conta suas vivências como um homem trans.

10 Obra de cunho autobiográfico que vai contar a história de Loris em situação de cárcere na época da ditadura civil-militar.

11 A autobiografia de Fernanda Farias de Albuquerque foi escrita e editada junto com Maurizio Jannelli e narra sobre vivências travestis em Roma e no Brasil.

12 Vitória (mulher cis) narra a história e a tragédia da morte de Dandara dos Santos, sua amiga. Dandara é um forte nome quando se pensa em resistência trans, sendo a mesma símbolo de luta para trans e travestis do Brasil.

A construção de mim mesma: uma história de transição de gênero (2021), de Letícia Lanz; *Da lama ao caos* (2021), de Lama¹³; dentre outras.

Apesar de poucas, dentre as artistas trans que fazem sucesso no cenário musical destacam-se: Liniker¹⁴, Linn da Quebrada¹⁵, Pepita, Kim Petras, Jup do Bairro¹⁶, Majur¹⁷, Urias, Bixarte, dentre outras. Todas levantam a bandeira das cores branco, azul e rosa: a bandeira trans. E são conhecidas por, na maioria de suas músicas, apresentarem letras que relatam verdades sobre a vida de pessoas trans, o que causa atrito, quebrando tabus e desconstruindo estereótipos, além de levantar fortes críticas sociais.

Espaços importantes que pessoas trans e travestis estão ocupando são os palcos e as telas. No ano de 1977, a televisão brasileira apresentou pela primeira vez uma atriz travesti em novelas. Era Cláudia Celeste¹⁸, mas por conta do Regime Militar, que não permitia que travestis e transexuais aparecessem na TV, ela foi obrigada a abandonar as telas. Em 1988 ela volta novamente às telas, em *Olho por olho*, da extinta TV Manchete, na qual se tornou a primeira travesti a ter um papel fixo em uma novela. Entre outros nomes de artistas brasileiras que fazem sucesso nas telas de televisão e cinema temos: Maitê Schneider¹⁹, Maria Clara Spinelli²⁰, Glamour Garcia²¹, Renata Carvalho²², Tânia Granussi²³, Bianca Soares²⁴, Gabriela Medeiros, que recentemente interpretou Buba na nova versão de *Renascer*, da Rede Globo.

Em relação ao *Poetry Slam*, nele existe um grupo de poesia falada criado em 2018 o qual é composto por pessoas trans e não binárias, o *Slam Marginália*, dedicado à poesia falada de corpos travestis e trans, suas vivências e inquietações. Além deste, outros eventos ou movimentos de *Slam* também dão oportunidades para

13 Publicado pela Editora Triluna, no livro *Lama* busca apresentar um retrato do que é ser travesti, desde sua experiência.

14 Cantora, compositora, atriz e artista visual trans brasileira nascida em Araraquara-SP. Foi a primeira mulher trans a ganhar o Grammy Latino e a primeira mulher trans a ser considerada imortal pela Academia Brasileira de Cultura, ocupando a cadeira de número 51.

15 Nasceu em SP, é cantora, atriz, apresentadora e ativista social trans brasileira. Em suas músicas destaca aspectos da linguagem Pajubá, além de relatar as vivências de trans e travestis, bem como o preconceito, estigma, a transição etc.

16 Nascida e criada em Valo Velho-SP. É multiartista trans.

17 Cantora e compositora trans brasileira, nascida em Salvador-BA. Em suas músicas aborda questões de empoderamento.

18 Foi uma multiartista brasileira. Atriz, dançarina, transformista e cantora brasileira nascida no Rio de Janeiro. Foi convidada a participar da novela *Espelho Mágico*, que seria sua primeira participação em novelas, porém na época por se tratar de uma pessoa trans foi censurada e impedida de atuar.

19 Curitibana ativista. Maitê é formada em Letras e Teatro.

20 Atriz trans brasileira, nascida em Assis-SP. Atuou no teatro, em filmes e novelas sendo seus trabalhos mais conhecidos *Salve Jorge* (2013) e *A força do querer* (2017).

21 Nasceu em Marília-SP, atriz trans brasileira que ganhou o troféu de atriz revelação no Melhores do ano em 2019, pela rede globo com seu papel em *A dona do pedaço*, em que interpretava Britney, uma transexual.

22 Atriz, roteirista, dramaturga, diretora e ativista trans. É pesquisadora da representatividade trans no teatro.

23 É atriz, diretora, educadora e fundadora do coletivo *Há-Manas*.

24 Considerada a primeira mulher trans a participar de um reality show (*A casa dos famosos* – 2004 do SBT). Nascida em Curitiba, é multiartista.

estes corpos falarem, como por exemplo: *Slam da Guilhermina*, *Slam Resistência*, dentre outras batalhas de poesia falada espalhadas pelo Brasil.

Segundo Roberta Estrela D’Alva (2011), o *Slam* teria surgido em 1986, em Chicago, nos Estados Unidos. Tem como fundador Marc Smith, que procurou trazer para os bares os *shows* de leitura de poesia, para que atraíssem “aqueles que não se viam acolhidos pelo ambiente das leituras de poesia tradicionais” (Freitas, 2020, p. 2). No Brasil, o *Slam* foi idealizado por Roberta Estrela D’Alva em 2008, na cidade de São Paulo, por meio do ZAP – Zona Autônoma da Palavra. Segundo D’Alva:

O poetry slam é reconhecidamente um movimento social, cultural e artístico que tem sido utilizado como plataforma para criar espaços nos quais a manifestação da livre expressão poética, do livre pensamento e a coexistência em meio à diversidade são experienciados como práticas de cidadania. Desde 1986, ano de sua criação, converteram-se em âgoras onde questões da atualidade são debatidas, em um acontecimento/movimento com traços marcantes, não apenas artísticos, mas também políticos. A auspiciosa junção de política, arte, entretenimento e jogo, somada à sua vocação comunitária, fazem com que os slams sejam celebrados em comunidades no mundo todo, com realidades completamente distintas (2019, p. 270-271).

O *Slam*, então, funciona como uma forma de expressar a realidade das/dos artistas que se apresentam. Sua organização é envolvida por competições e batalhas em vias públicas como praças, escolas, ruas, dentre outras. E é dado um tempo máximo de três minutos para cada apresentação performática. As inscrições normalmente são feitas na hora e no local do evento e da mesma forma sucede a escolha dos jurados. O/a ganhador/a então seria o que mais pontos obtiver, segundo as notas de juradas/os, que avaliam cada poema apresentado com notas de 0 a 10. Para cada rodada de apresentação, o/a *Slammer* precisa recitar uma poesia, sendo no máximo três, dado que são realizadas três rodadas em cada competição.

Ainda de acordo com D’Alva (2019), à medida que os *Slams* surgem, eles vão se diferenciando de acordo com a necessidade dos determinados grupos ou movimentos. Se diferenciam, por exemplo, em regras, temáticas ou públicos-alvo como por exemplo: *Slam Corpo*, dedicado aos surdos e ouvintes; *Slam das Minas*, visado especialmente para mulheres cis e/ou trans; *Slam Nacional de duplas*; *Slam Racha Coração*, dedicado para poesias que falam de amor, *Slam Marginália*, voltado especialmente para pessoas trans e não-binárias, dentre outros.

O *Slam*, portanto, além de ser uma competição de poesia falada, é um espaço de acolhimento para as pessoas marginalizadas e invisibilizadas pela sociedade. É também uma forma de protestar direitos e fazer política. Uma dessas artistas que expressa sua vivência e traz em seus versos a resistência e críticas sociais e políticas é Bianca Manicongo, mais conhecida como Bixarte.

A artista utiliza o *Slam* como ferramenta de protesto. Bixarte é uma artista notável no cenário do *Slam* brasileiro e foi a grande vencedora da edição de dezembro

de 2021 do *Slam Resistência*, apresentando-se diretamente da Paraíba e trazendo a potência de sua poesia. Além disso, Bixarte é bicampeã do *Slam Estadual da Paraíba*, finalista do *Slam Brasil* e ganhadora da FLUP RJ. Ela também foi premiada no Festival Toroh como artista revelação e personalidade do ano, além de ter sido indicada ao prêmio SIM São Paulo em 2021.

Além de *slammer*, Bixarte também é cantora e atriz, uma multiartista Travesti. É natural de Taboão da Serra – SP e crescida na cidade de Santa Rita – PB. Bixarte possui quatro álbuns de carreira: *Revolução* (2019), *Faces* (2020), *Nova Era* (2021) e *Traviarcado* (2023), seu mais recente álbum. Bianca Manicongo é reconhecida por ser multiartista e começou seus trabalhos na infância e ficou bastante conhecida pelas batalhas de *rap* na Paraíba, por seus versos retratarem as condições que pessoas trans, travestis, pretas e pobres passam diante da sociedade, além de apresentar sua ancestralidade, seu cotidiano e suas dificuldades. Como atriz, participou da série *Cine Holliúdy* (2023) da Rede Globo, seu primeiro trabalho na teledramaturgia. Na terceira temporada da série interpretou “Perversa”, capanga de um governador. Atualmente, a artista participa da peça de teatro “Ao vivo (dentro da cabeça de alguém)” que está em cartaz até o dia 1º de dezembro de 2024, no SESI – SP²⁵.

Neste estudo, vamos focar nas apresentações de Bixarte no “Slam Cúir”, realizado pela FLUP RJ, em 2020, que ocorreu de forma *online*. E neles destacaremos a *performance* e a oralitura, o funcionamento da linguagem corporal, o impacto social e cultural que os textos trazem, bem como utilização do *Slam* para expressar identidades culturais e sociais, a resistência, a transcestralidade e a luta pela visibilidade de corpos trans e travestis nos espaços da poesia falada e em outros espaços da sociedade.

2 “Travas no mic sem hype mandando todo conhecimento nesse flow”²⁶: *slam cúir* e a participação de Bixarte

A FLUP – Feira Literária das Periferias, que é tradicionalmente responsável por reunir poetas, escritores e artistas num mesmo lugar, realizou no ano de 2020 a sua 9ª edição. Neste ano, em virtude da pandemia de COVID-19 o evento foi realizado através do Facebook e canal do YouTube. Participaram desta edição dezesseis competidores, sendo eles: Patrícia Meira, Luiza Loroza, Bicha Poética, Maya Dourado, Abigail Campos, Márcia Rufino, AurithaTabajara, Patrícia Naya, Léo, Andrezza, Ana Moura, Julian, Nega Preto, Níve, Bathália e Bixarte.

O *Slam Cúir* teve curadoria de Roberta Estrela D’Alva, foi apresentado por Dani Nega e Marcio Januário e o corpo de jurados foi formado por pessoas da comunidade

25 Informações disponíveis em: <https://www.sesisp.org.br/cultura/noticia/ao-vivo-dentro-da-cabeca-de-alguem>

26 Verso do poema 4 de Bixarte: “A coisa tá ficando preta”. Disponível em: https://youtu.be/yCJwMRQEKQc?si=ED7gNC7-1vIk8_8.

LGBTQIA+. Uma das grandes inovações desta edição foi que cada chave foi aberta com *performances* de artistas de outros países, dentre os quais podemos citar: Argentina, Colômbia, Chile e outros. A final e a semifinal foram exibidas no maior e mais antigo Festival de Palavras do Canadá, o *Toronto Internacional Festival of Authors* (TIFA). A *slammer* Bixarte, em suas apresentações, usou uma camisa preta escrita “Brasilidade” e o número “10”, além de tranças em seu cabelo. Sua arte é caracterizada por suas vivências e experiências, trazendo questões que envolvem gênero, raça e classe, colocando, então, questões da interseccionalidade.

Para Patrícia Hill Collins e Sirma Bilge (2020), a Interseccionalidade “investiga como as relações interseccionais de poder influenciam as relações sociais em sociedades marcadas pela diversidade, bem como as experiências individuais na vida cotidiana” (Collins; Bilge, 2020, p. 16-17). A interseccionalidade é ferramenta analítica oriunda de uma práxis-crítica e, como tal, “considera que as categorias de raça, classe, gênero, orientação sexual, nacionalidade, capacidade, etnia e faixa etária – entre outras – são inter-relacionadas e moldam-se mutuamente. A interseccionalidade é uma forma de entender e explicar a complexidade do mundo, das pessoas e das experiências humanas” (Collins; Bilge, 2020, p. 17). A Interseccionalidade, portanto, pode alinhar-se em diversos campos interdisciplinares, um deles, por exemplo, é o que se conhece como *interseccionalidade Queer*:

[...] a interseccionalidade funciona como ferramenta analítica para abordar a ênfase excessiva da teoria queer na branquitude, nas experiências da classe média e nas preocupações do Norte global, bem como em sua postura anti-identitária. Para especialistas queer e trans que se interessam pela categoria de cor, as identidades coletivas são não apenas politicamente estratégicas, como psicologicamente importantes para queers e trans de cor em uma sociedade com comunidades LGBTQ racistas (Collins; Bilge, 2021, p. 67).

Assim, é sob essa ferramenta analítica que se propõe ler a poesia de Bixarte. No “Slam Cúir”, Bixarte apresentou seis poemas: Poema 1 – “Eles estão nos matando”, Poema 2 – “Uns dizem que é ladainha”, Poema 3 – “Eu prometi não falar de ódio”, Poema 4 – “A coisa tá ficando preta”, Poema 5 – “Bixarte conta uma história” e Poema 6 – “Em cada esquina”. Todos eles são perpassados por uma mirada interseccional, criticando a cisheteronormatividade, bem como nos fazendo refletir sobre as hierarquias sociais existentes e os espaços ocupados não apenas por corpos *queer* ou trans, mas também por corpos negros, pretos e pobres (Collins; Bilge, 2020). Com isso, a poeta se tornou a grande campeã da competição. Analisaremos a seguir algumas dessas poesias faladas.

2.1 “Eu falo, afirmo e firmo: meu corpo não nasceu pra senzala”²⁷: ancestralidade, transcestralidade²⁸ e resistência

Um dos pontos marcantes da poesia falada de Bixarte é a resistência que surge a partir da sua ancestralidade e da transcestralidade. Esta última corresponde às pessoas trans e travestis cujas vivências foram marcadas por preconceitos, estigmas. Tais travestis no passado foram marginalizadas pela sociedade e/ou morreram por conta da transfobia. Portanto, as transcestrais seriam as que vieram antes e são vistas como resistentes ao binarismo e preconceitos de suas épocas (Meneses, 2024). Em alguns trechos de “Uns dizem que é ladainha”, temos referências a algumas transcestrais:

Preta, se ame
Não esqueça Dandara que tem dentro de você
Eu sou neta de Xica, sobrinha de Vera, filha de Dandara
Quem é que vai encarar?
Amiga de Marsha P Jackson, prima de Laciaia
Ei, eu duvido cês não vão conseguir me matar (Bixarte, 2020, n. p.).

As transcestrais, portanto, seriam as trans que vieram antes e que vivem em cada travesti e trans da atualidade, como destacam Barbosa, Farias, Gomes, Mendonça e Yu (2022): “Transcestrais porque permanecem presentes e em presença, nos atravecam²⁹ na quebra do tempo linear moderno e, desse modo, na erosão do mundo que ele sustenta”. Bixarte então tem como transcestrais: Dandara, que foi uma travesti espancada, torturada e morta em fevereiro de 2017, por apenas ser quem era; Vera Verão, travesti famosa e grande marco da história da televisão; Marsha P. Jackson, uma das responsáveis pela Revolta de Stonewall, ocorrida em Nova York em 1969; Laciaia, travesti que foi sucesso nos anos 2000 no *funk*, e Xica Manicongo, considerada a primeira travesti de que se tem história no Brasil segundo a *Notícia Preta* (2022). Cabe ressaltar também que o nome de Bixarte leva o sobrenome de sua transcestral “Manicongo”, uma homenagem e, da mesma forma, um símbolo de resistência, como também para que se possa perceber que existem outras, assim como Xica na contemporaneidade, que resistem e existem.

Além da transcestralidade, a ancestralidade também é algo que se faz perceptível no poema de Bixarte, como podemos observar:

Mas lembrei que pra pele preta só tem tempo pra sobreviver
Senzalas foram estupradas por brancos que são senhores
Aldeias catequizadas por padres colonizadores

27 Verso de uma poesia falada de Bixarte, intitulada de “Uns dizem que é ladainha”. Disponível em: <https://youtu.be/7b0LhtUrUvg?si=o5NXBYVW0pNLfOfu>

28 Segundo Meneses (2024, p. 12) “[...] são artistas que tiveram existências marcadas por estigmatização e violência e trajetórias profissionais intervaladas por prisões e/ou episódios de violência policial.” Para além de artistas, *transcestrais* também consiste em personalidades trans da história.

29 O termo “atravecam” joga com o sentido de “travecos que nos atravessam”.

Meu povo ainda sente dor
Meu povo ainda é preterido
Mas quando é pra ir pro tronco só preto é escolhido
Meu avô era escravo
Falo sem hipocrisia
Quanto mais ele apanhava muito menos ele obedecia
[...]
Lembro de Matamba liderando um exército de 40 mil soldados
Mas esse conto ninguém tem contado
É que Matamba, Xica Manicongo, Agatune, Ganga Zumba
São referências preta que a história não quer contar (Bixarte, 2020, n. p.).

No poema, Bixarte nos remete a seu passado ancestral, apresentando-nos seu avô, que era escravizado e que resistiu à escravização da época, Mas o poema traz um tom de denúncia que ultrapassa o âmbito de uma vivência individual e aponta para o registro das experiências coletivas de dororidade, conceito de Wilma Piedade (2017) que grita a violência impetrada às mulheres negras presente no verso “Senzalas foram estupradas por brancos que são senhores”. E essa violência às mulheres negras amplia-se, historicamente, para seus filhos: “Meu povo ainda sente dor / Meu povo ainda é preterido”. Essa ancestralidade pelo viés da coletividade também é citada através de personagens importantes para a história povo negro: “Lembro de Matamba liderando um exército de 40 mil soldados / Mas esse conto ninguém tem contado / É que Matamba, Xica Manicongo, Agatune, Ganga Zumba / São referências pretas que a história não quer contar”.

Matamba faz referência aos reinos de Ndongo e de Matamba, situados no século XVII na região atual de Angola e sua rainha Nzinga, também conhecida como Jinga ou Ginga, que governou os reinos por cerca de quarenta anos e liderou a guerra contra o avanço da colonização portuguesa em seus reinos. Xica Manicongo foi a primeira travesti não indígena do Brasil, trazida sequestrada da região do Congo, pertencente à categoria das quimbandas de seu povo, sua expressão de gênero era lida pelo colonizador como feminina. No Brasil, foi submetida à condição de escravizada em Salvador, Bahia, atuando como sapateira na Cidade Baixa e recusava-se a utilizar o nome masculino que lhe foi imposto, ao mesmo tempo em que seguia vestida em seus trajes femininos, tal qual em África, enfrentando a perseguição da sociedade e por anos a historiografia a leu como Francisco, silenciando seu direito à memória. Assim, Xica Manicongo representa a luta das travestis pelo direito à memória e reconhecimento. Agatune, ou Aqualtune, fez parte da história do Quilombo dos Palmares. Nascida no Reino do Congo, de linhagem real da Dinastia Nlanza, teria liderado uma parte dos guerreiros na Batalha de Mbwuila, resultando em sua escravização e sequestro para o Brasil. Mãe de Ganga Zumba, também escravizado e trazido para o Brasil e que se tornou o primeiro líder unificador do Quilombo dos Palmares. A história dessas personagens era silenciada por parte de uma sociedade que invisibiliza sujeitos e sujeitas como os / as acima referidas/os e só chegou até nós pela textualidade afro-brasileira e *performances* da oralidade, são memórias de um conhecimento, na acepção de Leda Maria Martins (2003, p. 80):

A textualidade afro-brasileira e as performances da oralidade nos oferecem um amplo feixe de possibilidades de percepção, caligrafando a história e a memória dos afrodescendentes. Essa memória do conhecimento grafa-se, também como aletria, nas pautas do papel e do corpo. Um saber que se borda pela fina lâmina da palavra ou no delicado gesto. Littera e litura. Gravuras da letra, do corpo e da voz.

Assim, os versos de Bixarte caligrafam a histórica textualidade afro-brasileira no corpo e na voz, reverberando resistência. É importante também salientar que a resistência além de vir da escrita-memória de conhecimento ancestral que registra trans e pretos da história é ressaltada através da instituição religiosa e da fé, como Bixarte nos mostra nesses versos:

Por isso meu axé é meu lugar de fala
Eu falo, afirmo e firmo meu corpo não nasceu pra senzala
O meu quilombo é moderno
Tô causando revolução mundial com a caneta e com o caderno
Meu ilê é o que me mantém de pé
É sério que vocês gostam de bater em travesti e colocar a culpa na fé?
(Bixarte, 2020, n. p.).

A poeta então reconhece que o ilê³⁰, sua casa, lhe mantém de pé e fortalece sua fé, seu axé é seu lugar de fala. A religião então aqui também funciona como representação da memória e daquilo que é ancestral, já que o candomblé trabalha com a ancestralidade e divindades ancestrais. Bixarte então utiliza nos seus versos, na sua voz e em seu corpo traços da resistência advinda da sua história e fé. Utiliza então “o corpo e a voz como portais de inscrição de saberes de vária ordem” (Martins, 2003, p. 66). O corpo em *performance* então para Leda Maria Martins seria um local de conhecimento, transmitido através de vários mecanismos que constituem esta *performance*. Martins ainda pontua que:

No circuito da tradição, que guarda a palavra ancestral, e no da transmissão, que a reatualiza e movimenta no presente, a palavra é sopro, hálito, dicção, acontecimento e *performance*, índice de sabedoria. Esse saber torna-se acontecimento não porque cristalizou nos arquivos da memória, mas principalmente, por ser reeditado na *performance* do cantor/narrador e na resposta coletiva (Martins, 1997, p. 146).

Portanto, temos a *performance*, constituída no corpo e na voz de Bixarte como uma transmissão de saberes ancestrais. Na medida em que utiliza de sua poesia falada para citar personalidades tanto transcestrais como ancestrais e ainda traços de sua religiosidade, ela reproduz significados, trazendo de volta todo o conhecimento que marca a construção de sua identidade travesti e preta.

30 No yorubá significa: casa de candomblé.

2.2 “Eles estão nos matando / Será que alguém vai me ouvir? / Primeiro levaram ela / Depois vão atrás de mim”³¹: preconceito, transfobia e racismo

É notória nas poesias faladas de Bixarte a denúncia de todo o preconceito vivido por ela e por corpos como o dela. Dentre os preconceitos citados em sua poesia, destaca-se a transfobia e o racismo, recorrentes do estereótipo que a sociedade tem a respeito desses corpos. Cabe aqui lembrar que o Brasil ainda ocupa o lugar de país que mais mata pessoas trans e travestis no mundo. Segundo a ANTRA – Associação Nacional de Travestis e Transexuais (2023), o Brasil está ocupando esse lugar há 15 anos consecutivos. São pessoas que fogem de um padrão de gênero estabelecido, aquilo tido como normal, mas que é regulado por um regime. Para Judith Butler, “o gênero é performativo porque é resultante de um regime que regula as diferenças de gênero. Neste regime, os gêneros se dividem e se hierarquizam de forma coercitiva” (Butler, 2002, p. 64). Então, a performatividade seriam as repetições das normas heteronormativas que fazem com que os sujeitos tidos como normais possuam ideais do masculino e feminino. E se no caso o contrário acontece, o sujeito que desafia essas normas é tido como insólito, o que pode agravar efeitos partindo da sociedade. Um desses efeitos, por exemplo, é a violência e a morte dessas pessoas consideradas “estranhas”. Discutindo a questão do corpo *queer*, Guacira Lopes Louro nos diz que:

Queer é tudo isso: é estranho, raro, esquisito. Queer é, também, o sujeito da sexualidade desviante – homossexuais, bissexuais, transexuais, travestis, drags. É o excêntrico que não deseja ser integrado “e muito menos tolerado”. Queer é um jeito de pensar e de ser que não aspira o centro nem o que como referência; um jeito de pensar e de ser que desafia as normas regulatórias da sociedade, que assume o desconforto da ambiguidade, do “entre lugares”, do indecível. Queer é um corpo estranho, que incomoda, perturba, provoca e fascina (Louro, 2004, p. 7-8).

Portanto, esses são os sujeitos que “assustam”, ao mesmo tempo em que fascinam, segundo a teórica. São corpos tidos como estranhos e deixados à margem da sociedade. Em um dos seus poemas, Bixarte traz alguns casos de transfobia:

Tua hashtag não contempla minha cintura quebrada
Luane: mais uma travesti que no Ceará foi morta a paulada
Cibelly: que por 4 boys foi espancada
E nesse momento todo mundo some
Xingaram pejorativamente de traveco
E mandavam Cibelly virar homem

Você não sabe o que é sair na rua com a incerteza de não voltar
Ser travesti é ter muita potência

31 Trecho da poesia falada de Bixarte intitulada de “Eles estão nos matando”. Sua primeira poesia da apresentação. Disponível em: https://youtu.be/KInLc9vFRpQ?si=FNDxtZAm_8qHVhhR.

Mas por causa de um sistema transfóbico
Não consegue demonstrar (Bixarte, 2020, n. p.).

Os versos do poema gritam a denúncia contra a violência sofrida não apenas por Luane e Cibelly, mas por tantas pessoas trans e travestis, dado que a violência contra elas é bastante recorrente. Muitas sofrem primeiro a rejeição da família, muitas são obrigadas a conviverem na rua e adentrarem a prostituição. Além disso, a sociedade marginaliza essas pessoas e as torna invisibilizadas. Outras instituições negam apoio para esses corpos, como podemos notar nesses versos, que sinalizam para o silenciamento da polícia, da igreja e da sociedade em geral:

Levantou a mão bateu
Um ferro logo puxou
Dois tiros foi disparado: pa pa
Mais uma trava que ele matou

A polícia inocenta
Quem arranca coração
Travesti não tá segura
Nem na igreja e nem no busão (Bixarte, 2020, n. p.).

E ainda nesses versos de outro poema, que apontam para a demonização de corpos trans desde o ambiente familiar e denunciam o ódio perpetrado contra trans e travestis, corpos que “maculam” o padrão de gênero de uma sociedade preconceituosa e violenta:

Eu sou demonizada na igreja
Expulsa da família
Se cês mata sete leão
Eu mato 8 e a porra da transfobia
Sociedade que não aguenta a diferença
Tem que bater, matar pra poder provar sua machulência
E pra essa raça eu já tô sem paciência
E acredite, não há ciência
Que consiga explicar
O ódio que eu sinto quando eu veja nas minhas você encostar (Bixarte, 2020, n. p.).

Além da violência e da exclusão por ser um corpo trans, Bixarte ainda se vê rodeada de racismo. Desde muito tempo, com a escravização até a atualidade, negros e pretos sofrem preconceito. O racismo ainda hoje é comum e Bixarte usa de suas poesias para reivindicar direitos e expor essa sociedade transfóbica e racista, usando a resistência como uma arma poderosa para o combate desses preconceitos. A artista traz então suas vivências no *Slam*, e afirma seu lugar ao mesmo tempo que produz significado através das *performances* para os outros corpos que se identificam com o dela. Segundo Paul Zumthor (2010), é “pelo corpo que somos tempo e lugar: a voz o proclama, emanação do nosso ser”. Ou seja, é através de seu corpo e de sua voz que Bianca Manicongo / Bixarte performa essas questões sociais.

Paul Zumthor afirma que a *performance* é instância de simbolização, de “integração de nossa relatividade corporal na harmonia cósmica significada pela voz; de integração da multiplicidade das trocas semânticas na unicidade de uma presença” (2010, p. 166). Para o autor, a *performance* representa sempre uma ação dupla, de emissão-recepção, põe em presença atores “(emissor, receptor, único ou vários) e, em jogo, *meios* (voz, gesto, mediação)” (2010, p. 166). Dessa forma, Zumthor nos diz que há uma troca de sentidos e significados a partir da *performance*, do corpo e da voz, tanto da pessoa que está performando, quanto do que está recebendo essas informações.

Dessa forma, a performatividade em todos os poemas falados de Bixarte se faz de grande relevância também para análise. Percebemos gestos, como, por exemplo, o de referência à resistência, punhos erguidos e fechados. Além de outros gestos como o ato de negar, dedos que fazem referências a armas com tiros disparados, o ato de abaixar, dentre outros. São gestos que, segundo Zumthor (2010), fazem parte da *performance*, trazendo grandes significações para a apresentação. A partir de então, Bixarte ressignifica corpos trans e travestis por meio dos seus versos, trazendo então o traviarcado como uma forma de tomar os espaços um dia negados para estes corpos.

2.3 “Que viva todas as mulheres: pretas, gordas e trans / E vou logo te avisar, que por aqui não vai parar / A gente tá chegando com os dois pés na porta / Pra casa grande estourar”³²: a era do traviarcado e empoderamento trans

Corpos políticos adentrando nas diversas esferas da sociedade, uma delas a arte. Trans, de acordo com Toni Reis e Simón Casal (2021), é a “pessoa que possui uma identidade de gênero diferente do sexo designado no nascimento” e Travesti é “uma construção de gênero feminino, oposta ao sexo biológico, seguido de uma construção física de caráter permanente” e que “atualmente, adquiriu um teor político de ressignificação de termo historicamente tido como pejorativo”. O traviarcado então é o empoderamento destes corpos que um dia foram invisibilizados e que ainda hoje sofrem preconceitos e estigmas na sociedade:

Peço licença pra eu poder falar
Sou travesti vim interpretar
Nem adianta eu mandar me calar
Esse trono é meu e eu vim tomar (Bixarte, 2020, n. p.).

32 Verso da poesia falada de Bixarte: “Em cada esquina”. Disponível em: <https://youtu.be/ZkgvLKU-zg0?si=HoFg0J40yk74oIvH>.

Portanto, trans e travestis estão tomando os espaços negados há tempos pela sociedade através da resistência. Bixarte usa sua voz, seu corpo e suas poesias como *performance* para mostrar que o seu povo ainda vive enquanto resiste. E que o patriarcado e o sistema transfóbico, machista, misógino – “a casa grande” – um dia vai cair e corpos diversos ocuparão também os mais diversos lugares. Dessa forma, “a performance é, assim, portadora de um forte caráter político pela sua capacidade de criar formas de intervenção social e simbólica” (Pedron, 2013, p. 159).

A *performance* de Bixarte no *Slam* contribui para a representação de sua identidade e das outras pessoas que possam se sentir representadas de uma certa forma. Corpos trans e travestis então se tornam visibilizados nas artes e em outros campos sociais. O *Poetry Slam* é uma chave para essa luta de resistência contra essa opressão e preconceito. Por fim, podemos citar um dos versos com destaque no traviarcado:

Então é melhor tu se preparar
Que a caçada contra transfóbico acabou de começar
O meu corpo não fica parado
Minha voz não vai mais se conter
Que viva a era do Traviarcado as travas tenebrosas vão pegar você!
(Bixarte, 2020, n. p.).

Podemos perceber então, de acordo com o trecho, que pessoas trans e travestis, que sempre foram subalternizadas pela sociedade, hoje reivindicam direitos e procuram justiça através de seus corpos e suas artes. Assim:

A *performance* verbi-foco-corporal passa a ser um dos principais instrumentos de autorrepresentação usados para combater a opressão e os estigmas por quem foi desbravando o mundo em meio a um labirinto de preconceitos estruturais E aí, nesse complexo universo de disputas discursivas, que observamos também um levante feminino através da palavra poética (Costa; Pimentel; Souza, 2023, p. 9).

O *Slam*, portanto, é um mecanismo importante para que pessoas subalternizadas e deixadas na margem possam ter seus corpos (re)significados. Um movimento significativo também para abalar um meio político e artístico que invisibilizam e calam corpos trans, pretos e marginalizados. O traviarcado então, é um movimento importante para que corpos travestis possam fazer do campo artístico um espaço composto não apenas de pessoas cis, brancas e classe alta, mas também de pessoas trans, pretas, pobres, corpos em geral. Bixarte então, com seus versos e suas *performances* contribui fortemente para a visibilidade de pessoas trans e travestis, que lutam contra o preconceito e o estigma advindo da sociedade.

Considerações finais

*“A gente juntou nossa força e pôs aqui / mostrando que
nosso povo ensinou a resistir”³³*

Desde Xica Manicongo, a primeira travesti de que se tem história no Brasil, até Bianca Manicongo / Bixarte, trans e travestis sempre utilizaram a resistência como uma arma forte de combate contra preconceitos, estigmas e violências no Brasil. Ainda que o país continue no topo do *ranking* dos países que mais matam corpos trans e travestis, estas usam a arte para adentrar nos espaços e reivindicar direitos. Assim, foi possível identificar em Bixarte e na sua poesia falada a resistência a uma sociedade transfóbica, machista, racista e preconceituosa.

Dessa forma, a artista utiliza de sua voz e corpo, segundo postulados de Leda Maria Martins (2003), como “portal da sabedoria”, trazendo então no *Slam* o que Martins nos apresenta como oralitura, que seriam “esses gestos, a essas inscrições e palimpsestos performáticos, grafados pela voz e pelo corpo” (1997, p. 212). A poesia de Bixarte traz esses “palimpsestos performáticos”, eles estão grafados em sua voz e corpo e nesse texto foram apresentadas algumas representações simbólicas nas poesias faladas de Bixarte, que faz com que a artista tenha uma forte representatividade no *Slam*, além de fazer com que pessoas trans e travestis sejam ouvidas e percebidas.

Mas como bem pontua Bixarte, esses corpos sempre são alvos da sociedade e ainda cabe muita luta e resistência contra esse sistema que dizima pessoas trans e travestis. A *Slammer* nos apresenta versos que são constituídos por memórias advinda das lutas de corpos marginalizados, trazendo a transcestralidade, a ancestralidade, a resistência e o traviarcado como elementos marcantes de sua *performance*.

“SÓLO LOS DE CUERPO ABIERTO PUEDEN ESCUCHAR A UN TRAVESTI”: PERFORMANCE Y ORALITURA EN LA POESÍA HABLADA DE BIXARTE

Resumen: Las personas trans y travestis están ingresando cada día a espacios artísticos que alguna vez les fueron rechazados. De esta manera, las artes producidas por estos cuerpos están siendo valoradas, mientras que las personas trans y travestis ganan visibilidad. Teniendo esto en cuenta, este trabajo busca establecer un estudio de los cuerpos trans en el mundo artístico de la poesía slam, teniendo como investigación principal a la multiartista Bianca Manicongo, mejor conocida como Bixarte. La investigación se basará en tres performances realizadas en el Slam Cúir FLUP RJ, que tuvieron lugar de manera virtual en 2020. Para lograrlo, se realizará una revisión bibliográfica sobre el slam de poesía en Roberta Estrela D’Alva (2019) y se utilizó como aporte teórico-metodológico los estudios de Paul Zumthor (2010), que aborda la performance, y la oralitura en Leda Maria Martins (2003).

³³ Verso de um poema de Bixarte intitulado de “A coisa tá ficando preta, nego”. Disponível em: https://youtu.be/yCJwMRQEKQc?si=ED7gNC7-1viCk8_8

Slam está impregnado de una estética en la que se expresan identidad y resistencia. Así, en los textos que constituyen estas performances se observará tanto la oralidad como la potencia de los mensajes de los cuerpos que hablan. De esta manera, la obra busca resaltar la visibilización de las artes de estos cuerpos trans, acercando las batallas de Slam que se insertan en una visión de la contemporaneidad a través de la performance de la oralitura.

Palabras clave: Bixarte; Poetry Slam; Performance; Oralitura; Travestis.

Referências

BENEVIDES, Bruna G. *Dossiê: assassinatos e violências contra travestis e transexuais brasileiras em 2023* ANTRA (Associação Nacional de Travestis e Transexuais) – Brasília, DF: Distrito Drag; ANTRA 2024.

BUTLER, Judith. Criticamente subversiva. In: JIMÉNEZ, Rafael M. Mérida. *Sexualidades transgresoras*. Una antología de estudios queer. Barcelona: Icària Editorial, 2002. p. 55 a 81.

CAZAL, Simón; REIS, Toni. *Manual de educação LGBTI+*. Curitiba, PR: IBDSEX, 2021.

COSTA, Mariana; PIMENTEL, Ary; SOUZA, Fabiana. *As Minas do Slam: nova cena da poesia falada no Brasil*. Rio de Janeiro: Ganesha Cartonera, Editora Periferias, 2023.

COLLINS, Patricia Hill; BILGE, Sirma. *Interseccionalidade*. Tradução Rane Souza. São Paulo: Boitempo, 2020.

D'ALVA, Roberta Estrela. *SLAM: voz de levante*. São Paulo: Ed. Rebento, 2019.

Flup RJ. Slam Cúir | Bixarte “Uns dizem que é ladainha”. YouTube, 29 de janeiro de 2021. Disponível em: <https://youtu.be/7b0LhtUrUvg?si=2i5oUoLSyAdHa_D0>. Acesso em: 10 abr. 2024.

Flup RJ. Slam Cúir | Bixarte “Eu prometi não falar de ódio”. YouTube, 29 de janeiro de 2021. Disponível em: <<https://youtu.be/gijjhBEe5DU?si=PB8JiZFchJPNJV3r>>. Acesso em: 10 abr. 2024.

Flup RJ. Slam Cúir | Bixarte “Em cada esquina”. YouTube, 29 de janeiro de 2021. Disponível em: <<https://youtu.be/ZkgvLkU-zg0?si=HoFg0J40yk74oIvH>>. Acesso em: 10 abr. 2024.

Flup RJ. Slam Cúir | Bixarte “A coisa tá ficando preta, nego”. YouTube, 29 de janeiro de 2021. Disponível em: <https://youtu.be/yCJwMRQEKQc?si=ED7gNC7-1viCk8_8>. Acesso em: 10 abr. 2024.

Flup RJ. Slam Cúir | Bixarte “Eles estão nos matando”. YouTube, 29 de janeiro de 2021. Disponível em: <https://youtu.be/KInLc9vfRpQ?si=FNDxtZAm_8qHVhhR>. Acesso em: 10 abr. 2024.

FONSECA, Rodrigo. Traviarcado é onde os corpos são acolhidos. *Correio da manhã*. Rio de Janeiro, 14 de abril de 2023. Disponível em: <https://www.correiodamanha.com.br/cultura/teatro/2023/04/53436-traviarcado-e-onde-os-corpos-sao-acolhidos.html>. Acesso em: 17 de jun. 2024

FREITAS, Daniela Silva de. Slam Resistência: poesia, cidadania e insurgência. *Estud. lit. bras. contemp.*, Brasília, n. 59, e5915, 2020. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/2316-40185915>. Acesso em: 20 mai. de 2024.

LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da Memória: o Reinado do Rosário no Jatobá*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

MARTINS, Leda Maria. *Performances da oralitura: corpo, lugar da memória*. *Letras*, (26), 63–81, 2023. DOI: <https://doi.org/10.5902/2176148511881>>. Acesso em: 17 abr. 2024.

MENESES, Emerson Silvestre. Transcestralidade, Travestilândia, Traviarcado: o palco e as dissidências de gênero no Brasil. *Rev. Bras. Estud. Presença*, Porto Alegre, v. 14, n. 2, e132188, 2024. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/presenca>. Acesso em: 29 maio 2024

MOIRA, Amara. Transgressão da primeira autora trans. *Suplemento Pernambuco*. Recife, 05 de fev. de 2018. Disponível em: <https://suplementopernambuco.com.br/artigos/2041-transgress%C3%B5es-da-primeira-autora-trans.html>.

PEDRON, Denise. Performance e escrita performática. *Cadernos de subjetividade*, p. 158-167, set. 2013.

Portal Geledés. FLUP 2020: Da periferia carioca para o mundo. *Portal Geledés*, 14 de outubro de 2020. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/flup-2020-da-periferia-carioca-para-o-mundo/>> Acesso em: 4 jun. 2024.

RAPOSO, Paulo. “Artivismo”: articulando dissidências, criando insurgências. *Cadernos de Arte e Antropologia [Online]*, Vol. 4, No 2 | 2015, posto online no dia 01 outubro 2015, consultado o 19 abril 2019. URL: <http://journals.openedition.org/cadernosaa/909> ; DOI: 10.4000/cadernosaa.909. Acesso em: 29 maio 2024.

YU, W. et al. Nelas, através delas, em suas memórias: estigma, afeto e religiosidade em ativismos transcestrais no Brasil. *Líbero*, São Paulo, n. 51, p. 29-51, maio/ago. 2022. Disponível em: <<https://seer.casperlibero.edu.br/index.php/libero/article/view/1750>>. Acesso em: 07 jun. 2024.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

Xica Manicongo, primeira travesti do Brasil, pode dar nome a rua em SP.

In: *Notícia Preta*, 2022. Disponível em: <https://noticiapreta.com.br/xica-manicongo-primeira-travesti-do-brasil-pode-dar-nome-a-rua-em-sp/>. Acesso em: 29 ago. 2024.

Recebido em 30 de setembro de 2024

Aprovado em 28 de novembro de 2024

A FORMAÇÃO DE FUTUROS PROFESSORES DE LÍNGUA INGLESA NO CONTEXTO DA INTERNACIONALIZAÇÃO NA UNIVERSIDADE FEDERAL DO SUL E SUDESTE DO PARÁ: O PAPEL DA ABORDAGEM TRANSLINGUÍSTICA

Rangel Peruchi¹

Resumo: Este artigo tem como objetivo principal discutir a relação existente entre a política de internacionalização das instituições de ensino superior (IES) brasileiras e o conceito de translanguagem. Vive-se, ainda, no Brasil, a ilusão de um monolingüismo e essa falácia precisa ser desconstruída para que uma política de promoção das universidades brasileiras como Universidades de Classe Mundial (Turner, 2014), venha a ser alcançada tendo como base um conceito de língua como algo fluido, com margens pouco delimitadas. O desenvolvimento de falantes bilíngues que possam atuar com autonomia na língua alvo precisa considerar a quebra de paradigma de língua como sendo um código sem permeabilidade. Com isso, os objetivos principais foram: verificar como a política de internacionalização da Universidade Federal Sul e Sudeste do Pará trata o ensino de línguas e; como o conceito da translanguagem propõe o trabalho com a língua em sala de aula. Para o desenvolvimento dessa análise utilizamos documentos oficiais e autores como (Canagarajah, 2013; Garcia & Wei, 2014; Santos, 2017, dentre outros) para um entendimento mais aprofundado do conceito de translanguagem e sua aplicação prática em sala de aula. Tendo em vista o documento analisado e os *insights* oferecidos pelos

autores, concluímos que não há uma indicação nos textos oficiais no que tange à implementação de direcionamento para o ensino de línguas estrangeiras que considere uma visão mais alinhada aos entendimentos mais recentes sobre o ensino-aprendizagem de línguas.

Palavras-chave: internacionalização; formação de professores; translanguagem.

Introdução

Refletir sobre o processo de ensino-aprendizagem de línguas estrangeiras (LEs) para estudantes de graduação em uma licenciatura em Letras com habilitação em Inglês é um desafio vasto e multifacetado, e um único artigo dificilmente abarcaria todas as particularidades deste contexto. A complexidade desse processo

1 Doutor em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal Fluminense. Mestre em Estudos Linguísticos pela Universidade Federal do Paraná. Especialista em Metodologia de Ensino de Línguas Estrangeiras Modernas pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Graduado em Letras Inglês pela Universidade Federal do Paraná. Professor Efetivo da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará. E-mail: rangel.peruchi@unifesspa.edu.br.

se intensifica ainda mais quando inserida no cenário da internacionalização das instituições de ensino superior (IES) brasileiras, que impõe demandas e desafios adicionais. Assim, o presente trabalho busca explorar algumas questões centrais sobre o impacto desse processo de internacionalização, com um foco especial na Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (Unifesspa), e como ele repercute na formação de futuros professores de língua inglesa.

Para atender às exigências do mundo globalizado, torna-se imprescindível que a prática pedagógica no ensino de inglês vá além da simples decodificação de estruturas gramaticais e vocabulares, desenvolvendo nos alunos competências que os capacitem a utilizar a língua em contextos internacionais e multiculturais. Esses futuros professores devem estar aptos a interagir com falantes que, em sua maioria, não têm o inglês como língua materna, o que exige uma formação que inclua habilidades de mediação intercultural e flexibilidade comunicativa. Esse preparo não só aprimora a competência linguística, mas também estimula o pensamento crítico e a sensibilidade cultural, fatores essenciais para que a comunicação ocorra de forma eficaz e harmoniosa, respeitando as particularidades e diferenças culturais de cada interlocutor. Nesse contexto, a abordagem translinguística se mostra uma estratégia pedagógica relevante para a formação de professores, pois ela reconhece e valoriza o repertório linguístico completo dos estudantes. Em vez de restringir o ensino de inglês ao uso exclusivo desse idioma, a translinguagem permite que os alunos façam uso de outras línguas que compõem seu repertório, facilitando a compreensão e construção de conhecimento. Esta prática pedagógica ajuda a desmistificar a noção de que os idiomas devem ser usados de forma rígida e compartimentada, promovendo uma visão mais fluida e integradora da linguagem.

Para estruturar nossa análise, este artigo será dividido em três seções: a primeira discutirá o processo de internacionalização nas IES, com destaque para a Unifesspa, e as novas exigências que ele traz para a formação de professores de línguas; a segunda parte examinará a abordagem translinguística no contexto da formação de futuros professores de inglês, ressaltando suas vantagens e desafios; e, por fim, nas considerações finais, faremos uma reflexão sobre como a internacionalização e a translinguagem podem contribuir para uma formação docente alinhada às demandas do século XXI, promovendo uma educação linguística inclusiva e contemporânea.

2 A internacionalização das instituições de ensino superior (IES)

O processo de internacionalização das instituições de ensino superior no Brasil apresenta uma série de desafios e oportunidades que demandam esforços coordenados para a sua efetiva implementação. Como destacado pela Conferência Mundial sobre Ensino Superior, promovida pela UNESCO em 2009, a internacionalização é um objetivo estratégico para as instituições de ensino superior (IES),

e sua concretização requer a superação de barreiras linguísticas e culturais. A experiência brasileira com programas como o Idiomas sem Fronteiras (IsF) exemplifica o esforço em promover a proficiência linguística necessária para integrar os estudantes brasileiros em um cenário acadêmico internacional. Entretanto, como apontam Amorin e Finardi (2017), ainda há um longo caminho a percorrer no desenvolvimento de políticas públicas e institucionais que consolidem esse processo.

Nesse contexto, a abordagem teórica de Calvet (1999) oferece uma importante contribuição para compreender as dinâmicas linguísticas globais e sua influência sobre a internacionalização das universidades. A ideia de uma língua hipercêntrica, representada pelo inglês, cercada por línguas supercentrais e periféricas, evidencia as desigualdades linguísticas no cenário global. No Brasil, a superação dessas desigualdades exige a capacitação não apenas em inglês, mas também em outras línguas supercentrais, o que ampliaria o alcance da internacionalização.

A partir dos anos 2000, como observado por Paiva e Brito (2019), a demanda pela internacionalização nas universidades brasileiras aumentou significativamente, particularmente nos programas de pós-graduação. A avaliação da CAPES (2013-2016) ressaltou a internacionalização como um critério essencial para a qualificação dos programas de excelência, incentivando o desenvolvimento de estratégias mais robustas. Contudo, como evidenciado pela realidade da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (Unifesspa), que ainda não possui programas de pós-graduação com notas 6 ou 7, há uma necessidade de intensificar os esforços para alcançar esse objetivo.

No cenário internacional, o conceito de universidades de classe mundial (World-Class Universities, WCUs) ganhou destaque a partir da década de 1990. De acordo com Byun, Jon e Kim (2013), essas instituições são fundamentais para o crescimento econômico e a inovação tecnológica, desempenhando papel estratégico no desenvolvimento humano e na competitividade global. Para alcançar esse status, as universidades devem adotar práticas como a internacionalização plena de suas atividades, a criação de currículos alinhados às demandas globais, a oferta de cursos em várias línguas e o estímulo à mobilidade acadêmica. Além disso, Altaback e Salmi (2011) enfatizam a importância de transformações funcionais, incluindo a promoção de publicações internacionais e a ampliação da cooperação acadêmica global, sem comprometer a soberania científica e cultural das instituições brasileiras. Zanotto, Haeffner e Guimarães (2016) também alertam para os riscos de uma posição subserviente em relação a países mais desenvolvidos, reforçando a necessidade de uma internacionalização crítica e equilibrada. No caso da Unifesspa, a implementação de sua política de internacionalização reflete esses desafios globais, mas também apresenta características específicas que demandam maior atenção. A normativa que institui o processo de internacionalização na universidade busca não apenas atender aos padrões globais, mas também adaptar-se às realidades locais, promovendo a inclusão e o respeito pela diversidade cultural e linguística. A análise dessa normativa, assim como a reflexão sobre os

princípios fundamentais da internacionalização, é essencial para compreender os caminhos que a universidade pode trilhar para alcançar seus objetivos estratégicos e contribuir para o avanço do ensino superior no Brasil.

2.1 Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará: a questão do ensino de línguas estrangeiras

No Brasil, dentre as 2.537 Instituições de Ensino Superior (IES), 199 são categorizadas pelo Ministério da Educação como universidades (INEP, 2018). Entre as 199 universidades, encontra-se a Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará, sediada na cidade de Marabá e com campi em Santana do Araguaia, São Félix do Xingu, Rondon do Pará e Xinguara. Ao tratar mais especificamente sobre o processo de internacionalização da Unifesspa, notamos que seu início se deu muito recentemente, ocorrendo apenas no ano de 2019 visto que a referida universidade tem apenas 11 (onze) anos de existência. Ela, inicialmente, era um campus da Universidade Federal do Pará. Assim, o processo de internacionalização na Unifesspa teve início por meio da resolução N° 81, DE 05 DE DEZEMBRO DE 2019. E, em seu artigo 18, estipula a oferta de cursos livres de idiomas estrangeiros e de português para estrangeiros vinculados à Unifesspa com ação conjunta do *Núcleo de Línguas* (NucLi) e com a *Assessoria de Relações Nacionais e Internacionais* (Arni). Sendo a resolução um documento legal de natureza normativa, não constam ali uma apresentação mais detalhada sobre em que moldes se entende o ensino de línguas. Essa discussão, por sua vez, fugiria do propósito principal do documento. Por outro lado, sendo a língua estrangeira, especialmente a língua inglesa, um dos veículos mais importantes para o acesso das universidades brasileiras ao que veio comumente ser chamado de *World Class Universities* (WUs) estranha-se o fato do referido documento apenas se referir aos órgãos que estarão envolvidos para promoção de línguas estrangeiras sem haver em tal documento um detalhamento maior de como esse processo irá ocorrer ou até mesmo o que se entende por domínio de uma língua estrangeira.

No contexto da internacionalização, no qual existe a necessidade de comunicação com estrangeiros, é de se esperar que as LEs ocupem um lugar central no processo, pois, como afirma Guimarães (2020), aprender um segundo idioma pode intensificar os contatos internacionais, sejam virtuais ou presenciais, que são cada vez mais frequentes e importantes na vida das pessoas, permitindo acesso a informações e oportunidades acadêmicas e profissionais. Ainda sobre essa relação entre a internacionalização e LEs, Celada (2018,p.194) aponta para:

[...] a necessidade de conceber a linguagem e as línguas como uma questão altamente relevante quando se pensa em internacionalização e em todas as arestas que essa implica; sem dúvida, a questão deve constituir uma preocupação das conduções universitárias, dos órgãos reguladores de

pós-graduação e das agências de fomento, e atravessar todos os campos do conhecimento.

Um ponto que precisa ser salientado aqui é que além de ainda estarmos em estágio embrionário, a Unifesspa, em especial, assemelha-se a outras IES brasileiras por ter seu processo de internacionalização marcado por uma postura passiva em relação ao Norte global. Além disso, não parece haver um processo distribuído igualmente pelas diferentes regiões do país. Na educação, mas não somente nela, as regiões Sul e Sudeste, ao menos no que diz respeito à elaboração de planos de internacionalização, estão mais imersas no processo de abertura internacional se comparadas ao Norte. O processo de internacionalização das universidades brasileiras, por tudo que foi exposto aqui, deve ser pensado de modo crítico e considerando a posição geográfica e cultural do Brasil no contexto de integração, entre outros elementos por meio da língua, com os demais países latino-americanos. Deste modo, o espanhol, que ocupa um lugar secundário em relação ao inglês, mas ainda de destaque em relação a outras LEs, poderia ganhar mais espaço. Arnoux (2016,p. 305) afirma que há uma tendência que valoriza o inglês como língua que ocupa um lugar hegemônico na ciência e que a produção científica em português e em espanhol é uma luta contra a submissão dos cientistas da América Latina, bem como um elemento que contribui para o desenvolvimento de certo grau de autonomia.

3 A abordagem translinguística para a formação de futuros professores de idiomas

Nas últimas décadas, o ensino de línguas mudou dramaticamente. Os métodos de ensino de línguas são constantemente atualizados para se adaptarem às mudanças culturais, culturais e tecnológicas que afetam a forma como a língua é usada e compreendida. Em muitos casos, o que os investigadores e linguistas partilham nos programas de ensino de línguas leva tempo a ser implementado nas salas de aula. Isto porque as competências dos professores que fazem um excelente trabalho no processo não devem ser ignoradas, mas sim apreciadas. Esses profissionais aprenderão em primeira mão sobre os novos métodos, ideias e mensagens que trazem para o ensino de idiomas e desenvolverão maneiras de fazer os alunos se sentirem melhor. Hoje, o ensino de línguas estrangeiras precisa ser repensado porque é preciso quebrar a hegemonia da língua. Isto requer a utilização de abordagens multilingues, especialmente em cursos destinados à formação de futuros professores de línguas. O conceito de multilinguismo, que se refere ao uso de múltiplas línguas em diferentes contextos, é importante para o desenvolvimento de uma visão e representação unificada das diferentes línguas presentes na sociedade. Esta abordagem atende às necessidades do mercado global e multicultural atual, que exige que os professores em formação estejam preparados para lidar com situações multilíngues e apreciar as diferentes línguas

dos alunos. No Brasil, a visão monolíngue continua, encorajada por declarações que apoiam o português como língua nacional. Esta situação não tem em conta a diversidade linguística da nossa região, que alberga muitas línguas, nem as línguas faladas por pessoas de outros países e grupos. No entanto, isto começa a ser desafiado à medida que investigadores e professores reconhecem a importância de utilizar múltiplas linguagens que reflitam as experiências autênticas dos alunos. Em lugares como o Pará, por exemplo, não é incomum ver alunos falando línguas tradicionais nas dependências da Universidade Federal do Sul do Pará (Unifesspa). Porém, ao verem a taça (pessoa branca), rapidamente mudam para o português, demonstrando medo de perseguição ou influência cultural. Este movimento de línguas mostra a intensidade das pressões monoculturais, uma vez que há poucas línguas e as línguas são pequenas. Esta pressão, combinada com a discriminação linguística e racial, reforça os sistemas que eliminam as barreiras linguísticas e impedem os estudantes de expressar a sua língua e cultura. Para que os futuros professores de línguas compreendam estes desafios e trabalhem em conjunto, é importante que tenham acesso a métodos que garantam todas as formas de comunicação, independentemente da língua utilizada. Teoria da Tradução O termo “tradução” foi cunhado por Cen Williams em 1994 (*apud* García e Wei, 2014), e foi originalmente usado para descrever o que acontece quando os alunos alternam entre o inglês e o galês (galês) para adquirir e melhorar a situação. Na sala de aula. A interpretação é fácil e flexível, permitindo aos alunos comunicar em ambas as línguas dependendo da sua situação e necessidades. Nesta abordagem, os alunos não estão limitados a um idioma em determinadas situações, mas podem usar dois (ou mais) idiomas, o que auxilia na expressão e compreensão. As abordagens interlinguísticas desafiam a visão tradicional das línguas como sistemas independentes e rígidos. Em vez disso, o multilinguismo é visto como um ato de comunicação, fluido e complexo, com falantes que utilizam diferentes línguas para criar significado e interagir com o mundo. A tradução, portanto, tende a fazer com que a língua pareça artificial e fechada, aumentando assim a apreciação do conhecimento pelos falantes e a sua capacidade de integrar e transformar a língua no seu trabalho diário. Essa perspectiva é importante para a formação de professores porque incentiva os futuros professores a seguirem um caminho consistente com a experiência do aluno. Pesquisadores como Canagarajah (2013) e García e Wei (2014) alertam para a necessidade de separar os conceitos de tradução e troca de código. A troca de código vê os idiomas como processos separados e distintos dentro de um único idioma, enquanto a tradução vê os sistemas de comunicação bilíngues ou bilíngues como unificados e inter-relacionados. Além disso, a troca de código geralmente se refere à transferência de conhecimento de uma língua para outra, enquanto a tradução é a integração natural e fluida de uma língua existente, refletindo a cultura e a cultura do falante. Tradução para Formação de Professores Para que a tradução seja eficaz na sala de aula, os professores devem estar preparados para lidar com os desafios linguísticos envolvidos em múltiplos

idiomas. Neste contexto, a formação de professores deve ir além do conhecimento de línguas estrangeiras ou da pedagogia tradicional e incluir uma compreensão mais profunda dos aspectos sociais e psicológicos dos alunos. García (2009) afirmou que uma abordagem de translinguagem proporciona aos professores uma forma de aumentar a flexibilidade e a capacidade de aprender em duas ou mais línguas.

Nesse sentido, há a necessidade de entender a translinguagem como um processo em movimento no qual o falante, como hospedeiro da língua, faz uso dela de diferentes formas e com distintas intenções visto que não há uma distinção fixa entre os códigos linguísticos dominados pelo falante. Jaspers (2017, p.6), nos apresenta um entendimento bastante claro a respeito da translinguagem ao afirmar que:

[...] a translinguagem (como pedagogia e prática) resulte em novas subjetividades, devolva a voz, transforme estruturas cognitivas, aumente os níveis de bem-estar e de realização e, finalmente, transforme uma sociedade desigual em um mundo mais justo. Isso seria esperar muito sobre a introdução de práticas linguísticas específicas na escola, e é uma questão de honestidade intelectual indagar se podemos confiar nos efeitos previstos. (Jaspers, 2017, p. 6).

3.1 A Translinguagem na Formação de Professores

Para implementar eficazmente a língua na sala de aula, os professores devem estar preparados para lidar com as complexidades do trabalho linguístico que envolve múltiplas línguas. Neste caso, a formação de professores deve ir além do conhecimento de uma língua estrangeira ou do conhecimento de conceitos tradicionais de ensino, e incluir uma compreensão profunda da língua-etnia e da identidade do aluno. O processo de tradução oferece aos professores uma forma de melhorar a flexibilidade e as oportunidades de aprendizagem em dois ou mais idiomas, segundo García (2009). Para que isso aconteça, é importante que os futuros professores compreendam o papel da língua como ferramenta de apoio e criação de cultura, especialmente em países com diversidade linguística como o Brasil. A formação inicial de professores de línguas deve incluir a discussão do valor das diferentes línguas e da importância de práticas de ensino que respeitem e integrem as diferentes línguas dos alunos. Esse arranjo é importante para que os professores possam não apenas focar na presença de línguas minoritárias em sala de aula, mas também vê-las como importantes recursos didáticos. Benefícios Sociais e Tradução Os métodos transculturais de tradução não afetam apenas o ambiente educativo, mas também contribuem para a mudança social. A tradução promove o fortalecimento e o apoio de identidades multilíngues, proporcionando oportunidades onde vozes e apresentações são valorizadas e respeitadas. Em sociedades onde as línguas indígenas, afro-brasileiras e outras línguas minoritárias foram historicamente marginalizadas, a tradução pode funcionar como um meio

de resistência cultural, permitindo que os falantes dessas línguas tenham uma chance e reivindiquem que têm o direito de expressar eles mesmos. eles mesmos. Esta influência social é particularmente importante no contexto da discriminação linguística, onde a utilização de uma língua diferente da língua dominante é frequentemente perseguida. A prática da tradução, ao promover a utilização de múltiplas línguas, desafia o domínio linguístico e contribui para a criação de uma sociedade mais inclusiva. Por exemplo, ao promover as línguas locais, a tradução linguística pode ajudar a combater o preconceito e a reforçar a autoestima e o sentimento de pertença da população local que fala essas línguas. Além disso, a tradução pode aproximar grupos de imigrantes, refugiados e outras pessoas que vêm ao Brasil e trazer sua língua e cultura. Ao compreender e honrar a história linguística destes grupos, a sociedade mostra abertura às diferentes culturas, promovendo a unidade e o respeito entre as diferentes comunidades. No local de trabalho, esta abordagem também é útil, porque os indivíduos podem usar tudo o que diz respeito à sua linguagem para acrescentar significado e expandir as possibilidades de comunicação e cooperação. A tradução também pode funcionar como uma ferramenta para criar uma identidade social forte e distinta. Em vez de um sistema nacional e cultural rígido, que liga a língua a uma identidade fixa, a linguística lembra-nos que a identidade é fluida e que a língua é uma expressão desta complexidade. Ao fazê-lo, não só enriquece a experiência de aprendizagem, mas contribui para a criação de uma sociedade que reconhece e valoriza a diversidade como um valor fundamental.

3.2 Desafios e expectativas na implementação da Translinguagem

A despeito dos avanços teóricos no entendimento da translinguagem, a implementação prática desse conceito nas salas de aula continua a ser desafiadora. Como aponta García (2019), “o potencial da translinguagem reside em seu poder de romper com as fronteiras artificiais que separam as línguas, promovendo uma aprendizagem verdadeiramente integrada e acessível” (García, 2019, p. 89). No entanto, nas práticas educacionais atuais, essa potencialidade muitas vezes é limitada pelo predomínio de abordagens monolíngues e pela resistência institucional. Em muitas escolas e universidades, o uso de uma segunda língua é desencorajado ou até mesmo visto como uma falha no processo de aprendizagem, reforçando a ideia de que as línguas são compartimentos estanques e não devem se misturar em sala de aula. Para que a translinguagem seja incorporada de forma mais efetiva, é necessária uma mudança de perspectiva tanto entre professores quanto administradores, que devem entender o uso de múltiplas línguas como uma ferramenta de enriquecimento cognitivo e cultural, e não como uma ameaça à aprendizagem. García (2019) argumenta que “a verdadeira aprendizagem ocorre quando o aluno é capaz de mobilizar todas as suas habilidades linguísticas

para entender e se expressar” (p. 91), o que sugere a necessidade de uma visão mais ampla e flexível do que constitui o aprendizado de línguas. Outro obstáculo significativo é a escassez de recursos pedagógicos que adotem uma perspectiva translinguística. A maioria dos materiais de ensino de línguas segue um modelo que isola o idioma alvo dos demais, deixando pouco ou nenhum espaço para a interação entre diferentes línguas. Para mudar esse cenário, é crucial que novos materiais e abordagens sejam desenvolvidos com foco em práticas translínguas. Esses materiais devem ser pensados para possibilitar a interação entre diferentes repertórios linguísticos dos alunos, oferecendo atividades que promovam o uso de suas línguas de origem como um suporte para a aquisição do novo idioma. Isso permitiria que professores se sentissem mais seguros e preparados para aplicar a translinguagem em suas aulas.

Considerações finais

A internacionalização das instituições de ensino superior é um processo que visa ampliar as redes de colaboração e intercâmbio acadêmico, fortalecer a produção científica e promover uma formação mais globalizada para os alunos. No contexto da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (Unifesspa), esse processo enfrenta desafios específicos, em parte pela diversidade linguística e cultural da região amazônica, onde a presença de línguas indígenas e de comunidades plurilíngues é significativa. Além disso, a crescente demanda por interações internacionais reforça a necessidade de uma abordagem que valorize as múltiplas línguas presentes no ambiente acadêmico, ao mesmo tempo em que garante que os alunos adquiram proficiência em inglês, língua que se tornou o principal veículo de comunicação em ambientes acadêmicos globais. No entanto, o foco exclusivo no ensino da língua inglesa como meio de internacionalização pode gerar uma visão reducionista da diversidade linguística, impondo uma hegemonia linguística que desconsidera o valor das línguas locais e regionais. Isso pode levar à invisibilização das identidades linguísticas dos alunos e à marginalização das suas experiências culturais. A translinguagem, nesse cenário, emerge como uma abordagem pedagógica que desafia essa visão, promovendo uma prática educacional que reconhece e valoriza a fluidez e a complexidade dos repertórios linguísticos dos alunos. Essa prática não apenas facilita o desenvolvimento da proficiência em línguas estrangeiras, mas também permite que os estudantes mantenham e reforcem suas identidades culturais, o que é essencial em uma universidade situada em uma região culturalmente diversa como a Amazônia. A implementação de uma abordagem translinguística, contudo, requer uma mudança de mentalidade e uma reestruturação dos currículos de formação docente. Muitos educadores ainda compreendem a prática translíngua como uma transgressão às normas linguísticas tradicionais, enxergando-a como um “erro” a ser corrigido, como apontado por Santos (2017). Essa visão restritiva desconsidera o potencial cognitivo e cultural que

a translanguagem oferece ao possibilitar que os alunos se expressem e aprendam em múltiplos códigos linguísticos. A prática translíngue não significa a negação das normas gramaticais ou da correção linguística; ao contrário, ela reconhece que o uso de diversas línguas em um ambiente educacional pode enriquecer o processo de aprendizagem, estimulando a criatividade e o pensamento crítico dos estudantes. A formação de professores com uma abordagem translinguística pode contribuir significativamente para a internacionalização da Unifesspa, capacitando-os a lidar com a diversidade linguística de maneira mais inclusiva e crítica. Esse processo de formação deve incluir discussões sobre o papel das línguas indígenas e outras línguas locais, promovendo uma visão que valorize todos os repertórios linguísticos presentes no ambiente escolar. Isso é especialmente relevante em uma instituição como a Unifesspa, onde muitos estudantes têm como língua materna uma língua indígena ou uma variedade do português que difere das normas cultas. A valorização desses repertórios linguísticos em sala de aula não apenas promove uma educação mais inclusiva, mas também fortalece o sentido de pertencimento e autoestima dos alunos, ao reconhecer suas identidades culturais e linguísticas como recursos valiosos no processo de aprendizado. Além disso, a internacionalização que incorpora a translanguagem pode ampliar as perspectivas de colaboração global, pois ao valorizar as competências linguísticas diversas, a instituição cria um ambiente mais acolhedor para estudantes e pesquisadores estrangeiros. A prática translinguística permite que esses indivíduos se integrem de forma mais natural e colaborativa, promovendo o respeito mútuo entre culturas e a troca de conhecimentos de maneira mais equitativa. Em vez de impor o inglês como única língua de comunicação, a translanguagem permite que diferentes línguas coexistam e se complementem, ampliando as possibilidades de interação e colaboração acadêmica. No entanto, a adoção de uma abordagem translinguística enfrenta desafios práticos, como a resistência de docentes e gestores que ainda possuem uma visão monolíngue da educação. Para superar essas barreiras, é essencial investir em políticas institucionais que promovam a valorização da diversidade linguística e ofereçam suporte para que os professores se familiarizem com práticas pedagógicas inclusivas. Oficinas, seminários e cursos de formação continuada são estratégias que podem auxiliar na conscientização sobre os benefícios da translanguagem, mostrando como essa prática pode ser integrada ao ensino de línguas estrangeiras de maneira eficaz e enriquecedora. A criação de materiais didáticos, por sua vez, que incorporem uma abordagem translinguística, é fundamental para apoiar os professores na implementação dessa prática. A maioria dos materiais de ensino de línguas ainda é projetada com uma visão monolíngue, e sua adaptação para um contexto translinguístico exige a criação de atividades que promovam a alternância de línguas de forma natural e significativa. Esses materiais podem incluir textos que mesclam diferentes línguas, exercícios que incentivem o uso do repertório linguístico completo dos alunos e atividades que abordem questões culturais relacionadas às diferentes línguas presentes no ambiente escolar. Dessa

forma, a translanguagem pode ser efetivamente incorporada ao currículo de ensino de línguas, beneficiando tanto os alunos quanto os professores. Em última análise, a integração da translanguagem ao processo de internacionalização representa um avanço no sentido de promover uma educação mais inclusiva, justa e equitativa. Em uma instituição como a Unifesspa, onde a diversidade cultural e linguística é uma característica marcante, essa abordagem pode contribuir para a formação de cidadãos globais conscientes e respeitosos das diferenças. A translanguagem, ao reconhecer e valorizar as múltiplas identidades linguísticas dos alunos, promove a justiça social, desafiando preconceitos linguísticos e fortalecendo o respeito pela diversidade. Dessa forma, a internacionalização e a translanguagem tornam-se elementos complementares, essenciais para a construção de um ambiente acadêmico verdadeiramente inclusivo e comprometido com a promoção da diversidade e da colaboração global.

THE TRAINING OF FUTURE ENGLISH LANGUAGE TEACHERS IN THE CONTEXT OF INTERNATIONALIZATION AT THE FEDERAL UNIVERSITY OF THE SOUTH AND SOUTHEAST OF PARA: THE ROLE OF THE TRANSLINGUISTIC APPROACH

Abstract: *This article's main objective is to discuss the relationship between the internationalization policy of Brazilian higher education institutions (HEIs) and the concept of translanguaging. In Brazil, there is still the illusion of monolingualism and this fallacy needs to be deconstructed so that a policy of promoting Brazilian universities as World Class Universities (Turner, 2014) can be achieved based on a concept of language as something fluid, with poorly defined margins. The development of bilingual speakers who can act autonomously in the target language needs to consider breaking the paradigm of language as being a code without permeability. With this, the main objectives were: to verify how the internationalization policy of the Federal University of South and Southeast of Pará when dealing with language teaching and; how the concept of translanguaging proposes working with language in the classroom. To develop this analysis, we used official documents and authors such as (Canagarajah, 2013; Garcia & Wei, 2014; Santos, 2017, among others) for a deeper understanding of the concept of translanguaging and its practical application in the classroom. Taking into account the document analyzed and the insights offered by the authors, we conclude that there is no indication in the official texts regarding the implementation of guidelines for the teaching of foreign languages that consider a vision more aligned with the most recent understandings about the teaching-learning of foreign languages.*

Keywords: *Internationalization; Teacher Training; Translingualism.*

Referências

AMORIN, G. B.; FINARDI, K. R. Internacionalização do ensino superior e línguas estrangeiras: evidências de um estudo de caso nos níveis micro, meso e macro. *Avaliação*, v. 22, n. 3, p. 614-632, 2017.

BLACKLEDGE, A.; CREESE, A. Heteroglossia as Practice and Pedagogy. In: BLACKLEDGE, A.; CREESE, A. (Eds.). *Heteroglossia as Practice and Pedagogy*. New York: Springer, 1-20, 2014.

BRASIL. Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Coleta CAPES. Disponível em: <https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/index.xhtml>. Acesso em: 6 fev. 2020.

BRASIL. Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (INEP). *Sinopses estatísticas da educação superior – Graduação (2017)*. Brasília: MEC, 2018.

BYUN, K.; JON, J.; KIM, D. Quest for building world-class universities in South Korea: outcomes and consequences. *Higher Education*, v. 65, n. 5, p. 645-659, 2013.

CANAGARAJAH, S. *Translingual practice: Global Englishes and cosmopolitan relations*. Abingdon, UK: Routledge, 2013.

CENOZ, J. Translanguaging in School Contexts: International Perspectives. *Journal of Language, Identity & Education*, v. 16, n. 4, p. 193-198, 2017. DOI: 10.1080/15348458.2017.1327816.

CREESE, A.; BLACKLEDGE, A. Translanguaging and identity in educational settings. *Annual Review of Applied Linguistics*, v. 35, p. 20-35, 2015.

DUARTE, J. Translanguaging in mainstream education: a sociocultural approach. *International Journal of Bilingual Education and Bilingualism*, v. 22, n. 2, p. 150-164, 2019. DOI: 10.1080/13670050.2016.1231774.

FERRARI, L. As práticas translíngues emergentes nas aulas de escola da fronteira Brasil-Bolívia: negociação de sentidos e justiça social. In: *VI Seminário Internacional AMÉRICA PLATINA (VI SIAP) e I Colóquio UNBRAL de Estudos Fronteiriços: América Platina: alargando passagens e desvendando os labirintos da integração*. Campo Grande: UEMS, 2008. *Trab. Ling. Aplic.*, Campinas, n. 59, v. 3, p. 2071-2101, set./dez. 2020.

GARCÍA, O. *Bilingual Education in the 21st Century: A Global Perspective*. Wiley, 2009.

GARCÍA, O.; KLEIFGEN, J. *Educating emergent bilinguals: Policies, programs, and practices for English Language Learners*. New York, NY: Teachers College Press, 2010.

GARCÍA, O.; WEI, L. *Translanguaging: Language, Bilingualism and Education*. Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillian, 2014.

GARCÍA, O. Translanguaging, pedagogy and creativity. In: ERFURT, J.; CARPORAL, E.; WEIRICH, A. (Eds.). *Éducation plurilingue et pratiques langagières: Hommage à Christine Hélot*. Berlin: Peter Lang, p. 39-56, 2018.

GARCÍA, O. The Curvas of translanguaging. In: ZHONGFENG, T.; LINK, H. (Eds.). *Positive synergies. Translanguaging and critical theories in education*. New York: John Benjamins, v. 5, n. 1, p. 86-93, 2019.

GARCÍA, O.; OTHEGUY, R. Plurilingualism and translanguaging: Commonalities and divergences. *International Journal of Bilingual Education and Bilingualism*, 2019. DOI: 10.1080/13670050.2019.1598932.

HELLER, M. *Linguistic Minorities and Modernity: A Sociolinguistic Ethnography*. London: Longman, 1999.

HORNBERGER, N. H. Multilingual language policies and the continua of biliteracy: An ecological approach. *Language Policy*, v. 1, p. 27-51, 2002.

JASPERS, J. The transformative limits of translanguaging. *Language & Communication*, v. 58, dez. 2017. DOI: 10.1016/j.langcom.2017.12.001.

JONES, B. Amrywiaeth caleidosgopig: Addysg ddwyieithog yng Nghymru heddiw [Kaleidoscopic variety: Bilingual education in Wales today]. Disponível em: http://www.gwerddon.org/5_amrywiaeth_caleidosgopig-85.aspx, 2010.

JONES, B.; LEWIS, G. Language arrangements within bilingual education. In: THOMAS, E. M.; MENNEN, I. (Eds.). *Advances in the study of bilingualism*. Bristol, UK: Multilingual Matters, p. 143-172, 2014.

JONES, B. Translanguaging in Bilingual Schools in Wales. *Journal of Language, Identity & Education*, v. 16, n. 4, p. 199-215, 2017. DOI: 10.1080/15348458.2017.1328282.

JONSSON, C. ‘What is it called in Spanish?’: Parallel Monolingualisms and translanguing classroom talk. *Classroom Discourse*, v. 10, n. 3-4, p. 323-346, 2019. DOI: 10.1080/19463014.2019.1631197.

LEWIS, G.; JONES, B.; BAKER, C. Translanguaging: developing its conceptualisation and contextualisation. *Educational Research and Evaluation*, v. 18, n. 7, p. 655-670, 2012. DOI: 10.1080/13803611.2012.718490.

OLIVEIRA, B. S. de; BULEGON, M. Reflexões sobre o ensino de português como língua de acolhimento pelo viés da pedagogia translanguaging. *Revista EntreLínguas*, Araraquara, v. 5, n. 2, p. 430-445, jul./dez. 2019. DOI: 10.29051/el.v5i2.12958.

ROCHA, C. H.; MACIEL, R. F. Ensino de língua estrangeira como prática translíngua: articulações com teorizações bakhtinianas. *Revista DELTA*, v. 31, n. 2, p. 411-445, 2015. DOI: 10.1590/0102-4450437081883001191.

SANTOS, M. E. P. “Portunhol Selvagem”: translanguagens em cenário translíngua/transcultural de fronteira. *Gragoatá*, Niterói, v. 22, n. 42, p. 523-539, jan.-abr. 2017. DOI: 10.22409/gragoata.2017n42a890.

VERTOVEC, S. Super-diversity and its implications. *Ethnic and Racial Studies*, v. 30, n. 6, p. 1024-1054, 2007.

WEI, L. Moment analysis and translanguaging space: Discursive construction of identities by multilingual Chinese youth in Britain. *Journal of Pragmatics*, v. 43, p. 1222-1235, 2011.

WEI, L. Translanguaging as a Practical Theory of Language. *Applied Linguistics*, v. 39, n. 1, p. 9-30, 2018. DOI: 10.1093/applin/amx039.

WILLIAMS, C. Arfarniad o Ddulliau Dysgu ac Addysgu yng Nghyd-destun Addysg Uwchradd Ddwieithog [An evaluation of teaching and learning methods in the context of bilingual secondary education]. Tese de doutorado – University of Wales, Bangor, 1994.

Recebido em 31 de agosto de 2024

Aprovado em 27 de setembro de 2024

A REPRESENTAÇÃO DA VAGINA COMO UM FALO INVERTIDO E A DISSIDÊNCIA DE GÊNERO E SEXUALIDADE NO CONTO “A ESPADA E A ROSA”, DE MARINA DE COLASANTI

Edinaldo Flauzino de Matos¹

Resumo: No presente artigo, analisa-se a pesquisa intitulada: “A representação da vagina como um falo invertido e a dissidência de gênero e sexualidade no conto ‘Entre a espada e a rosa’ de Marina Colasanti”, na qual pondera-se o processo gradativo social dialético que incide da diferença anatômica entre os sexos e as questões de gênero e sexualidade que envolvem os personagens, a saber: uma jovem Princesa e um jovem Rei. Nessa proposição, avalia-se o processo de adaptação e aceitação social que envolve uma dissidente de gênero (Princesa) e a ambígua expressão sexual do jovem Rei. Nesse contexto, a personagem feminina se destaca pelas suas idas e vindas entre acepções tradicionais *versus* progressismo, considerando a composição de temas atuais, a exemplos: gênero e sexualidade que se pluralizam no conjunto de discussões que envolvem as ciências sociais humanas. Corroboram, nessa pesquisa, com maior ênfase, os estudos de Sigmund Freud, no que se refere às consequências psíquicas que envolvem o complexo de castração, Judith Butler e Pierre Bourdieu a respeito das questões de gênero e sexualidade. Acresce, ainda, outros referenciais, de menor inferência teórica que também corroboram na efetivação da análise proposta no *corpus* do artigo. Conclui-

se que o conto “Entre a espada e a rosa” simboliza, alegoriza, metaforiza, em termos semânticos e semióticos, a perspectiva performática dos corpos que não se limitam nas acepções de gênero (masculino e feminino) e a sexualidade pautada pela heteronormatividade.

Palavras-chave: Corpos; Dissidência; Falo; Gênero; Sexualidade.

Introdução

Na leitura interpretativa do conto “Entre a espada e a rosa”, de Marina Colasanti, analisam-se as seguintes temáticas, a saber: a) A perspectiva da semiótica do discurso cuja modalidade analítica da ciência investiga todas as linguagens nas suas pluralidades de sentidos, na qual a polissemia de sentidos incidem do título

1 Doutor em Letras na área de Literaturas em Língua Portuguesa pela UNESP – Universidade Estadual Paulista. Mestre em Estudos Literários pela UNEMAT – Universidade do Estado de Mato Grosso. Graduado em Letras e suas respectivas literaturas pela UNIR, Universidade Federal de Rondônia. Professor efetivo da UNIR, Universidade Federal de Rondônia, Campus de Guajará-Mirim. Líder do GESTELIT - Grupo de Estudos Teóricos e Literários. E-mail: edinaldo.matos@unir.br.

do conto “Entre a espada e a rosa”, pela conjectura da oposição entre os sexos; b) A conjuntura do pensamento freudiano, no que remete à ausência do (pênis/espada) e a inversão do falo (vagina/rosa), na qual se estabelece uma correlação semiótica com o complexo de castração; c) d) A perspectiva de reprodução das hierarquias masculinas que disciplinam o mundo das mulheres, cujas estruturas sociais patriarcais reafirmam a sua objetificação mediante a reprodução da divisão sexual e da dominação masculina.

Como base teórica, destacamos alguns estudos que corroboram nessa pesquisa, considerando a interpretação textual, tais como: Fontanille em *Semiótica do Discurso* (2008) e Santaella em *O que é Semiótica?* (1983), pelos quais pode-se ponderar o direcionamento da metodologia aplicada na leitura do conto. Conforme os semióticos, os signos arbitrários tendem a representar algo, ou seja, o objeto (conto) remete a uma construção literária que se mostra como produto de significação plural quando aplicada à análise semiótica. Ademais, os pensamentos teóricos de maior inferência, nesse estudo, destacam-se: Judith Butler em *Corpos que importam* (2020), e Pierre Bourdieu em *A dominação masculina* (2019). Ambos os estudiosos apresentam críticas contundentes a respeito das identidades e *performances* dos sujeitos envolvidos nas temáticas de sexo, gênero, corpos, sexualidades, considerando que as referidas temáticas encontram-se no centro das discussões políticas, sociais, religiosas e históricas, cujas injunções normativas apresentam restrições compostas de muita desinformação que, por efeito, incidem nos preconceitos e violências de gênero. Também amparamo-nos no pensamento de Sigmund Freud (2011) em “Algumas consequências psíquicas da diferença anatômica entre os sexos”, o qual é invocado nessa análise, o contraste no psíquico no comportamento dos dois sexos, e a problemática que incide do complexo de masculinidade que, por vezes, apresenta demasiada dificuldade ao desenvolvimento estabelecido a respeito da feminilidade. Assim, o complexo de castração, o desejo de ter um pênis pode incidir em ações e atos improváveis, peculiares e até incompreensíveis.

O *Dicionário de símbolos* (2020), de Chevalier, corrobora nesse estudo ao apresentar as relações de imagens, ideias, crenças e emoções. Assim, os autores dispõem do dicionário como estímulos dos analistas nas suas interpretações e, por efeito, esses poderão imaginar outras, considerando que o símbolo tem precisamente a propriedade excepcional de sintetizar as influências do inconsciente e da consciência. As questões referentes à tradição e à modernidade encontram-se pautadas nos estudos de Kalina Silva em *Dicionário de Conceitos Históricos* (2021), pois segundo a estudiosa ao fazer a distinção entre conceitos e categorias ampliamos as noções históricas compreensíveis e relevantes. Outros referenciais, de menor inferência teórica que também corroboram na efetivação da análise proposta no *corpus* do artigo.

1 Contextualização: a polissemia de sentidos no título “Entre a espada e rosa”

Ao analisar o conto “Entre a espada e a rosa” de Marina Colasanti, considerando a temática proposta, pondera-se a perspectiva da semiótica do discurso, pois esse campo do conhecimento apresenta a modalidade analítica que faz parte da ciência que investiga todas as linguagens nas suas pluralidades de sentidos. Nessa proposição, a dinâmica desse exercício de análise destaca-se pelo aspecto semiótico que se mostra polissêmico: “Nessa medida, dentro do conjunto do seu sistema filosófico, a Semiótica é apenas uma parte e, como tal, só se torna explicável e definível em função desse conjunto” (Santaella, 2012, p. 35). É importante destacar que os semioticistas concordam entre si que a busca de sentidos por meio do discurso não limita o seu campo de observação dos signos e das possíveis relações simbólicas: “A semiótica parte da observação e das redes de relações das quais eles participam e tenta flagrar algo, encontrar um vestígio de padrão, de permanência, de configuração, ‘cacos’ de estrutura nos quais ela imagina ver uma ordem, uma lógica” (Fontanille, 2008, p.11). Nesse sentido, a análise do conto “Entre a espada e a rosa”, infere a interpretação que incide do micro (mínimo) ao macro (máximo), ou seja, de forma metonímica, da parte para o todo e vice-versa, cujo objetivo é juntar os cacos de significações (enredo do conto) que, apesar de curto, parece-nos demasiado longo na plurissignificação que envolve as incidências de múltiplos aspectos simbólicos voltados às problemáticas de gêneros e sexualidade.

Em essência, a começar pelo título, os modos de produção e significação do conjunto de sentidos da narrativa “Entre a espada e rosa” se mostram primeiramente na nomeação do miniconto colasantiano, já que se podem ponderar múltiplas possibilidades de inferências possíveis relacionadas à temática apresentada. Nesse sentido, os termos “espada” e “rosa” simbolizam a dissimetria entre os sexos, e essa acepção se encontra contextualizada na perspectiva de oposição entre o masculino e o feminino, ou seja, o título do conto, de certa forma, apresenta um indicativo temático da narrativa que envolve os papéis sociais do homem e mulher na sociedade. Ademais, a preposição “entre”, indica a acepção de espaço ou tempo, entretanto, considerando o enredo, o termo pode inferir, por elipse, certa pluralidade de significantes histórico-sociais de viés tradicional.

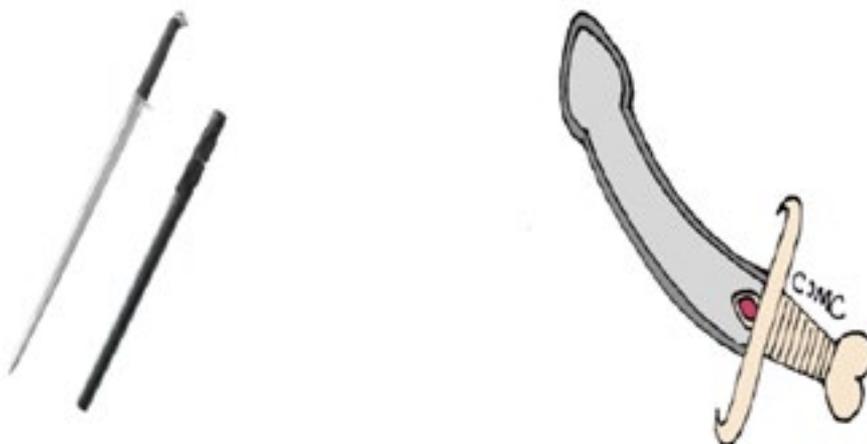
Essencialmente, os seres humanos, no referido conto, são metaforizados em objeto (homem/espada) e planta (mulher/rosa) que, por efeito figurado, representam a dissimetria entre os sexos. Acresce, ainda, a conjuntura simbólica do falo masculino (pênis) e o falo feminino invertido (vagina) que envolve a tradicional divisão das demandas sociais entre o macho e a fêmea no conjunto tradicional conservador “cisgênero” pautadas na heteronormatividade.

O *Dicionário de símbolos* (2020) destaca que a espada representa a virtude, a bravura e, essencialmente, a ideia de poder. Nesse sentido, pondera-se que esse objeto encontra-se relacionado, no miniconto, aos personagens masculinos, pois, essencialmente, a semiótica do termo ‘espada’ remete ao aspecto de poder numa

conjuntura paradoxalmente dúplice entre o positivo e o negativo: “O poderio tem um duplo aspecto: o destruidor, embora essa destruição possa aplicar-se contra a injustiça, a maleficência e a ignorância e, por causa disso, tornar-se positiva; e o construtor, pois estabelece e mantém a paz e a justiça” (Chevalier, 2020, p. 452). Assim, no contexto da narrativa, a personagem feminina se sente incomodada e injustiçada pela ausência da espada/pênis que incide simbolicamente no fato dela não ter o direito de escolha e nem a prerrogativa do poder, pois, em prejuízo, a representação simbólica da rosa/vagina implica culturalmente toda a sua carga de perspectivas sociais impostas ao feminino.

Nessa conjectura, o ponto de vista freudiano, no que remete à ausência do falo (pênis/espada) permite estabelecer uma correlação semiótica com o complexo de castração, ou seja, a personagem metaforizada numa rosa percebe a ausência do falo (órgão genital masculino) que remete à comparação ao objeto espada instituído de poder que a ela, como representação de gênero, é anulado/negado. “Neste ponto se separa o chamado complexo de masculinidade da mulher, que eventualmente reservará grandes dificuldades ao desenvolvimento prescrito à feminilidade, caso não seja logo superado” (Freud, 2011, p. 291). Assim, de forma indutiva, os fatos ocorridos com a personagem na perspectiva da psicanálise poderia ser o reflexo da vontade de ter um pênis, e tornar-se igual aos homens, considerando o poder simbólico que advém do monopólio assegurado ao órgão genital masculino.

Figuras 1 e 2: Espada e a bainha; espada/pênis.



Fonte: Google imagens e adaptadas pelo autor do artigo.

Considerando as figuras acima, ainda, na acepção freudiana, a espada, além do aspecto simbólico, lembra o falo masculino que também remete à percepção do homem e do poder que a ele agrega-se por meio dessa representação de cunho dominante e produz na personagem feminina a consciência de inferioridade: “As consequências psíquicas da inveja do pênis, na medida em que não é assimilada na formação reativa do complexo de masculinidade, são diversas e de largo alcance”

(Freud, 2011, p. 292). Assim, quando a personagem se recusa a casar-se e implora por uma solução que venha do próprio corpo, ela partilha da ideia da não superação da ausência do pênis. Além do mais, o termo “espada”, segundo Chevalier, mostra-se dicotômico, já que na cultura muçulmana os dois gumes da espada simbolizam o poder duplo, considerando que essa duplicidade torna esse poder assimétrico à figura feminina, se considerarmos a conjuntura freudiana em que a vagina simboliza o falo invertido têm-se, então, essa duplicidade de poder entre os sexos, de certa forma, inconciliáveis.

A figura 1² apresenta a espada e a bainha que nos parece muito representativa no sentido de semiotizar o falo masculino e feminino. Ambas as figuras ratificam a inter-relação pressuposta no falo invertido, pois se a “espada” representa o pênis, a bainha, de certo modo, representa a “vagina”. Além disso, a objeto “espada” inserido no receptáculo “bainha” sugere o ato de penetração harmonizado. Por outro lado, os gumes representam a disparidade de poder das personagens masculinas em detrimento da personagem feminina. A figura 2³, sugere que os gumes representam o limite entre o sexos pela representação da bolsa escrotal dupla, (testículos) que infere a representação do falo invertido.

Jean Chevalier também destaca que a espada “[...] é o símbolo do combate pela conquista do conhecimento e a liberação dos desejos; a espada corta a obscuridade da ignorância ou cria o nó dos emaranhamentos” (Chevalier, 2020, p. 452-3). A exemplo do conto em análise, pondera-se que esse objeto, além de representar a figura masculina, por efeito, simboliza o conhecimento como privilégio do homem no período patriarcal. Sendo assim, a Princesa deseja livrar-se daquela situação complexa sem ter que, necessariamente, contrariar o poder do Rei (pai), e depois se comporta através da *performance* de atividades masculinas para agradar o Rei (jovem/enamorado).

É pressuposto que a personagem feminina tenha desejado os mesmos direitos entre os sexos. E, perante esse desejo, no outro dia, percebe que o seu rosto tinha barba, logo sua nova condição dissidente promove/apresenta sabedoria e coragem, uma vez que reafirma visualmente a masculinidade extensiva ao falo masculino. Desse modo, a sua *performance* masculina, em parte, tornava-a qualificada à emancipação social, uma vez que a semiótica do termo ‘espada’ encontra-se relacionada a ideia de luminosidade e clareza: “Às vezes, a espada designa a palavra e a eloquência, pois a língua, assim como a espada tem *dois gumes*” (Chevalier, 2020, p.453, *grifo nosso*). Os termos grifados, considerando estado duplo da personagem que se divide em dois gêneros: o masculino e o feminino. Assim, a presença da barba simboliza a virilidade, a coragem e a sabedoria que, até então, a Princesa não se qualificava pela sua condição de mulher objetificada. É interessante observar

2 CIERI, Christian. *Sword*. Disponível em: <https://www.campustimes.org/wp-content/uploads/2015/04/4-1-15-Penis-Sword-1.png>. Acesso em: 17 set. 2024.

3 Disponível em: <https://lojareidasespadas.com/pt/produtos/5447-espada-de-dois-gumes-honshu-boshin-com-bainha-produtos.html>. Acesso em: 17 set. 2024.

que a Princesa apresenta-se com barba, mas mantêm o órgão genital feminino, logo reconfigura a conjuntura freudiana do falo invertido.

Jean Chevalier vai além, ao ressaltar que nas tradições cristãs a espada é vista como uma arma nobre que pertence a cavaleiros e aos heróis cristãos, ou seja, a nobreza masculina tinha o privilégio de portar a espada pelo fato de serem sujeitos cristãos. Essa intertextualidade bíblica confirma a ideia de profundidade, a exemplo do que está escrito em Hebreus, capítulo 4, versículo 12: “Porque a palavra de Deus é viva e eficaz, *é mais penetrante do que qualquer espada de dois gumes*, e penetra até o ponto de dividir alma e espírito, juntas e medulas, e é apta para discernir os pensamentos e propósitos do coração” (Bíblia, 2007, p.1308, *grifo nosso*). Nesse sentido, a linguagem bíblica, no objetivo de afirmar o poder divino, ou seja, metaforiza o poder da palavra comparada a uma espada. Na perspectiva semiótica, o enunciado bíblico demonstra que sua duplicidade de acesso efetiva a máxima do poder divino masculinizado mediante à palavra. Essa proposição inter-relacionada à personagem dupla (mulher/homem) destaca a perspectiva do sagrado (alma/espírito) e o profano (os desejos do coração). A rosa/mulher metaforizada numa figura “andrógina” incide nesses dois estados, uma vez que ao descobrir que seria obrigada a casar-se o seu estado psicológico fica abalado e, ao mesmo tempo, surge na sua mente, digo “mente” e não “coração”, o desejo de ser igual aos homens e, conseqüentemente, a aspiração se realiza, já que ela acorda barbada. Na conjuntura freudiana, é possível comparar a simbologia da espada com o órgão genital masculino. Essa analogia se mostra coerente, já que o primeiro parágrafo do conto infere a temática do casamento entre a espada (homem) e a rosa (mulher). Concorre que a Princesa não conhecia seu futuro marido e nem poderia opinar sobre a escolha do Rei (pai) ante à negociação matrimonial.

Adiona-se também, nessa análise, a perceptiva poética, cuja correlação da espada com o órgão genital masculino se comprova quando lemos a poesia “Meu sonho/Eu”, do poeta ultrarromântico Álvares de Azevedo, na qual o terceiro verso da primeira estrofe do poema apresenta essa metáfora ligada ao falo masculino, conforme o trecho a seguir:

Cavaleiro das armas escuras,
Onde vais pelas trevas impuras
Com a espada sanguenta na mão?
Porque brilham teus olhos ardentes
E gemidos nos lábios frementes
Vertem fogo do teu coração?
(Azevedo, 1997, p.209, *grifo nosso*).

A estrofe citada apresenta a metáfora/imagem de um ato masturbatório masculino e, essencialmente, confirma a analogia da espada ao órgão genital do homem, isto é, o pênis ereto. O referido poema apresenta uma comparação com os desejos mais íntimos do sujeito lírico, nos quais as trevas não se efetivam como

imagens poéticas da escuridão noite, uma vez que a obscuridade seria a metáfora dos desejos eróticos do eu lírico considerados impuros. Assim, o verso destacado: “Com a espada sanguenta na mão?”, ao modo problematizador, considerando o ponto de interrogação, faz com o que o objeto espada simbolize o falo masculino em riste, no qual o termo espada extensiva aos (dois gumes) reafirma o intimismo do próprio poeta como um ser duplo conflitante em sonho e, por analogia, denuncia os desejos homoeróticos do sujeito-lírico.

No que se refere ao termo ‘rosa’, o *Dicionário de símbolos* (2020), destaca que a flor: “Famosa por sua beleza, sua forma e seu perfume, a rosa é a cor simbólica mais empregada no Oriente” (Chevalier, 2020, p.866). O estudioso acrescenta que a rosa simboliza o floral que eleva e desabrocha. Assim, na Índia a rosa significa uma perfeição acabada, isto é, uma realização sem defeito: “Na iconografia cristã, a rosa é a taça que recolhe o sangue de Cristo ou, o signo das chagas de Cristo” (Chevalier, 2020, p. 867). No sentido dual, a rosa (flor) e a rosa (cor) constituem a perspectiva de regeneração. Desse modo: “A rosa tornou-se o símbolo do amor e mais ainda do dom do amor, do amor puro” (Chevalier, 2020, p. 867). No contexto da semiótica, é interessante observar que a anatomia genital feminina é composta de duas divisões de pele que lembram as camadas das pétalas de uma rosa, por um motivo biológico, essas pétalas/camadas protegem as regiões mais importantes e vulneráveis da vulva, isto é, o canal vaginal e a uretra. Os dois lábios: os menores, mais internos que vão até a região do clitóris e os lábios maiores da vulva cobrem os menores e têm essa anatomia para a proteção da vagina da mulher e, por efeito, são análogos a uma rosa ou botão de rosa.

A representação da rosa ligada ao gênero feminino simboliza um princípio passivo: as flores (vagina/útero) que, por sua vez, aguardam a fecundação. A rosa constarasta em oposição à espada, pois há a necessidade da ação masculina, isto é do (falo/pênis) no cumprimento da sua função reprodutora. Nesse aspecto, a rosa remete ao princípio feminino, veja o que diz a respeito da simbologia de Chavalier, “[...] é a taça que recolhe [...], ou seja, receptáculo tal qual o útero, a terra, os objetos côncavos etc.

Na perspectiva lírica, a exemplificar em uma das mais famosas e regravadas canções do repertório musical brasileiro, a composição de Cartola, trata exatamente da beleza silenciosa das rosas. Nessa canção intitulada: “As rosas não falam” há um destaque que nos interessa nessa análise, pois, nos versos reafirma a exaltação do silenciamento das rosas:

Queixo-me às rosas
Mas que bobagem
As rosas não falam
Simplesmente *as rosas exalam*
O perfume que roubam de ti, ai (*grifo nosso*).

Se inter-relacionarmos o terceiro verso com a problemática proposta no texto de Marina Colasanti, a analogia à figura feminina se mantém. Se no conto em interpretação, a rosa/mulher se incomoda com a negação do direito à voz, na canção de Cartola, o silenciamento das rosas é interpretado como uma condição positiva, uma vez que o eu-lírico masculino se mostra em êxtase diante do perfume feminino exalado pelas rosas que incidem da figura lírica feminina que se recusa a perdoar o sujeito-lírico masculino. O compositor descreve de forma belíssima a relação ambígua entre a mulher que cuida das rosas implicada numa associação de simbiose, cujo sentido destaca uma estreita ligação entre organismos de espécies diferentes, a exemplificar: rosa (planta) mulher (humano).

Carlos Drummond de Andrade, no poema “Anúncio da rosa” – publicado em 1945, em *A rosa do povo* (2012), na quarta estrofe destaca-se a perspectiva da autoria da rosa sempre implicada no sujeito masculino:

Autor da rosa, não me revelo, sou eu. quem sou?
Deus me ajudara, mas êle é neutro, e mesmo duvido
que em outro mundo alguém se curve, filtre a paisagem,
pense uma rosa na pura ausência, no amplo vazio.
(Andrade, 2012, p. 59).

O poema desde o título discute a comercialização da figura feminina metaforizada na rosa. A voz lírica masculina busca desestimular a objetificação desse ser visto como ambíguo (mulher), e de simbiótica relação com a planta (flor). O poema é análogo a demasiada exaltação da rosa/mulher, na sua capacidade de sobreviver “ela é sete flores” polissêmica a “sete fôlegos”: doce, meiga, flagrantemente, exótica, histórica, catártica, mas arremata com a sentença “todas patéticas” (Andrade, 2012, p.59). A estrofe citada confirma a dominação masculina, mesmo que inconsciente, o sujeito lírico, ao não se revelar por inteiro como autor da mulher/rosa, se iguala a Deus em coautoria, numa conjuntura contraditória, considerando que trata a rosa/mulher, como produto de seu direito e monopólio, ou seja, uma exclusividade que remete ao masculino seja homem, seja Deus. “Numa ambígua configuração, ora a rosa é exposta como símbolo de conexão com os outros, ora é resguardada como emblema daquilo que de mais recôndido o poeta preservasse” (Secchin, 2012, p. 168). Há um paradoxo entre o poema citado e um outro poema da coletânea intitulado “A flor e náusea”, no qual a voz lírica arremata a flor (planta) mediante hostil contraponto, a saber: “É feia. Mas é uma flor. Furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio” (Andrade, 2012, p. 14).

Na perspectiva cromática, é interessante observar que o substantivo rosa (flor) pode apresentar os seguintes cromatismos: rosa/rosa, rosa/vermelha, rosa/branca, rosa/amarela. Ademais, a rosa vermelha remete à paixão e a rosa branca evoca a pureza. Em termos cromáticos a rosa, através da conjuntura que envolve a psicodinâmica das cores, indica a feminilidade no contexto da identificação da figura feminina mediante uma carga de juízos de valores estabelecidos ao gênero

feminino. Conforme estudos das cores: “Sabemos que seu valor de expressividade a torna um elemento importante na transmissão de ideia. Não ignoramos também que a ação do indivíduo a ela não tem fronteira espaciais e temporais” (Farina, 1990, p.27). No contexto temático de gênero e sexualidades, o impacto produzido pela cor rosa apresenta certo peso psicológico na distinção dos sexos pautados na heteronormatividade. É certo que o ser humano reage a cor, nesse caso específico, rosa subordinado às influências culturais. Como por exemplo, é demasiado recorrente o uso da cor rosa como revelação do sexo feminino antes do nascimento.

No contexto do conto em pesquisa, a rosa representa a figura feminina infantilizada e associada à ternura, à fidelidade e à simpatia. Assim, a conjuntura semiótica dessa presuposta inocência se apresenta como contraste com a espada (figura masculina). No contexto da definição de gênero e sexualidade, a cor rosa infere demasiado peso psicológico a aqueles que são extremamente conservadores ao inter-relacioná-la como uma cor do feminina. No entanto, Farina ressalta, em sua pesquisa, que a cor rosa é “detestada” pela maioria das mulheres, talvez, considerando o peso simbólico da delimitação social do gênero feminino.

Acresce, ainda, que o nome rosa, no que se refere aos registros de identificação, normalmente é utilizado para nomear crianças femininas, mediante aglutinação e também justaposição, a exemplos: Ana Rosa, Rosa Maria, Rosa Angélica (justaposição). Ademais, os nomes, tais como: Rosalinda, Rosângela (Substantivo flor aglutinado aos adjetivos, nesse caso linda (beleza), Ângela (anjo no feminino/santidade). A inserção de nomes de personagens bíblicas ou de seres celestiais, por analogia, tem o objetivo de complementar a ideia de perfeição, santidade e obediência.

A própria Marina Colasanti insere o nome aglutinado Rosamulher, personagem feminina do conto “A mulher ramada”, no qual reforça a ideia de feminilidade sobre a perspectiva masculina, ou seja, do jardineiro, cujo sentido busca reafirmar a perfeição feminina idealizada pelo viés masculino: “Nunca rosamulher fora tão rosa” (Colasanti, 2006, p.26). Essa variação em torno do mesmo tema se repete no conto título do livro, “Um espinho de marfim”, nesse conto o cheiro de flor impregnado em unicórnio o salvou, quando se encontrava escondido entre os vestidos da Princesa, já que se confundia com os perfumes e cheiro da mulher. A morte de ambos, quando a jovem crava o espinho de marfim em seu peito, intertextualiza o famigerado *Romeu e Julieta*, a famigerada tragédia de William Shakespeare. Assim, conforme trecho do conto: “E nesse último dia, aproximou a cabeça no seu peito, com suave força, com força de amor empurrando, cravando o espinho de marfim no coração enfim florido” (Colasanti, 2006, p. 27). O casal morto é metaforizado pela autora como a “rosa de sangue”. Nessa dinâmica, se correlacionado à perspectiva temática do falo invertido, o marfim simboliza o pênis, pois é a própria personagem feminina que insere o marfim/espada/pênis na rosa/coração/vagina e instaura um polissêmico desfecho ao conto.

A composição colasantiana implica um viés moderno no sentido dicotômico: “Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria,

crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor — mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos” (Berman, 1986, p. 9). O estudioso ressalta que a experiência ambiental da modernidade invalida os limites geográficos e raciais, de classe e de nacionalidade, de religião e de ideologias. “Nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana” (Berman, 1986, p. 9). Essa ideia de integração se mostra paradoxal, uma vez que implica na polarização: “[...] ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia” (Berman, 1986, p.9). Nesse contexto, a ficção de Marina Colasanti une a tradição e modernidade para efetivamente desintegrá-las.

2 Análise temática do enredo conto “Entre a espada e a Rosa” de Marina Colasanti

A primeira investida da voz narrativa no conto “Entre a espada e a Rosa” de Marina Colasanti ocorre mediante a apresentação de certa problemática: “Qual é a hora de casar, senão aquela em que o coração diz ‘quero?’” (Colasanti, 1999, p. 54). Nesse sentido, apesar do enredo pautar-se numa perspectiva tradicional⁴, pondera-se que há uma voz feminina que questiona o poder masculino e reivindica o justo direito de escolha. Nas narrativas de Marina Colasanti é comum depararmos com narrativa ao modo do “Era uma vez”, no qual castelos, reis, rainhas e princesas compõem o ambiente e as personagens. Assim, considerando que a tradição é um conjunto de práticas e valores enraizados nos costumes de uma sociedade patriarcal pela qual o rei tem poder absoluto, então, a Princesa, personagem protagonista, encara sua triste realidade na qual: “A divisão entre os sexos parece estar na ordem das coisas” (Bourdieu, 2019, p. 22). Com tal característica, a narrativa destaca a exclusão das mulheres metaforizada numa personagem feminina que se mostra dissidente.

O enredo apresenta a conjuntura de reprodução das hierarquias masculinas que disciplinam o mundo das mulheres, no qual as estruturas sociais patriarcais reafirmam a reprodução da divisão sexual e da reprodução da masculinidade dominante. Nessa natureza temática, o conflito narrativo destaca as invariantes históricas entre os gêneros e as constantes diferenciações que homens e mulheres são submetidos ao longo da história da humanidade. Assim, a proposição de dominação é autenticada pela voz narrativa no trecho citado a seguir: “A hora que o pai escolhe. Isso descobriu a Princesa na tarde em que o Rei mandou chamá-la e, sem rodeios, lhe disse que, tendo decidido fazer aliança com o povo das fronteiras

4 Conforme *Dicionário de conceitos históricos*: A tradição como tema de estudos tem também ganhado espaço na História. Eric Hobsbawm, por exemplo, estudando o mundo contemporâneo, utiliza o conceito de tradições inventadas para denominar o conjunto de práticas, de natureza ritual ou simbólica, regulado por regras aceitas por todos, que tem como objetivo desenvolver na mente e na cultura determinados valores e normas de comportamento, por meio de uma relação com o passado feita pela repetição constante dessas práticas (Silva, 2021, p. 406).

do Norte, prometera dá-la em casamento ao seu chefe” (Colasanti, 1999, p. 54). É evidente que o poder masculino patriarcalista não apresenta nenhuma preocupação moral ao decidir o futuro matrimonial da filha que sequer foi consultada.

Essa evocação tradicional no conto demonstra historicamente que: “A ordem social funciona como imensa máquina simbólica que tende a ratificar a dominação masculina sobre a qual se alicerça” (Bourdieu, 2019, p. 24). Outrossim, pode-se observar que a Princesa é negociada como um objeto de compra e venda: “Se era velho e feio, que importância tinha frente aos soldados que traria para o reino, às ovelhas que poria nos pastos e às moedas que despejaria nos cofres?” (Colasanti, 1999, p. 54). Essa objetificação da figura feminina é reafirmada pela formação do pensamento que impõe a mulher ao princípio de inferioridade e da exclusão que desumaniza o seu corpo. O sistema mítico ritual confirma e amplia essa divisão de todo o universo feminino, no qual a mulher não é tratada como sujeito e sim como objeto, ela não é agente e sim instrumento de negociação. “A sua única função seria obedecer: “Estivesse pronta, pois breve o noivo viria buscá-la” (Colasanti, 1999, p. 54). Desse modo, os comportamentos tradicionais implicam em formas puras de ação social, ou seja, são atitudes que os indivíduos tomam em sociedade e são orientadas pelo hábito, pela noção de que sempre foi assim, considerando o contexto do “Era uma vez”. Nesse contexto, Kalina Silva destaca que: “Nessa forma de ação, o indivíduo não pensa nas razões do seu comportamento. O comportamento tradicional seria, então, uma forma de dominação legítima, uma maneira de se influenciar o comportamento de outros homens sem o uso da força” (Silva, 2021, p. 405). A exemplo do conto, pode-se ajuizar que a dissimetria instaurada entre os sexos é alicerçada pelas trocas típicas das relações de produção do capital simbólico, cujo aparelho norteador é o mercado matrimonial como base de manutenção de toda ordem social. Segundo Pierre Bourdieu, as mulheres, nesse contexto, são consideradas objetos simbólicos que contribuem para o aumento de capital e poder masculino.

É na lógica da economia de trocas simbólicas – e, mais precisamente, na construção social das relações de parentesco e do casamento, em que se determina às mulheres seu estatuto *social de objetos de troca*, definidos segundo os interesses masculinos para a reprodução do capital simbólico dos homens (Bourdieu, 2019, p. 77, *grifo nosso*).

Desse modo, Marina Colasanti apresenta a temática do imperativo de troca compreendida como atos de comunicação entre os homens e, por conseguinte, demonstra a instituição da violência pela qual as mulheres são relegadas como sujeitos/objetos de troca e de alianças que ocorriam através delas, pelas quais são reduzidas à condição de objetos.

De outra parte, a personagem da Princesa não ficou feliz com a notícia, já que a figura feminina gostaria de escolher o seu próprio marido. Consequentemente, ela isola-se no quarto e chora, mas também exercita o poder da mente, no sentido

de encontrar uma solução para tamanha problemática. Desse modo, é interessante observar que a Princesa não implora um milagre divino. Mas, em demasiado choro, busca a dissolução do impasse através do seu *constructo* físico e psicológico: “Embotada na cama, aos soluços, implorou *ao seu corpo, a sua mente*, que lhe fizesse achar uma solução para escapar da decisão do pai. Afinal, esgotada, adormeceu (Colasanti, 1999, p. 54, *grifo nosso*). Em meio à tradição apresenta uma atitude progressista, moderna⁵, de empoderamento feminino, já que a Princesa sabia que dependeria, em essência, de si mesma para escapar daquela situação conflituosa: “E na noite sua mente ordenou, e no escuro seu corpo ficou” (Colasanti, 1999, p. 54-55). Nesse intervalo de tempo, por efeito, a Princesa, ao acordar é surpreendida pela solução que advém do seu próprio corpo e que, por conseguinte, evidencia a distinção de gênero que corrobora na conjuntura de poder.

Assim, no trecho a seguir: “E ao acordar de manhã, os olhos ainda ardendo de tanto chorar, a Princesa percebeu que algo estranho se passava” (Colasanti, 1999, p. 54-55). Na dialética temporal de uma noite, a pressuposta solução, do ponto de vista antropocêntrico, isto é, ela no centro, empoderada assume uma saída: “Com quanto medo correu ao espelho! Com quanto espanto viu cachos ruivos rodeando-lhe o queixo! Não podia acreditar, mas era verdade. *Em seu rosto, uma barba havia crescido*” (Colasanti, 1999, p. 54-55, *grifo nosso*). O enunciado destacado salienta a ocorrência um tanto paradoxal, pois implica numa parcial dissidência de gênero, uma vez que o seu rosto apresentava barba, isto é, uma aparência masculina que, eventualmente, corroboraria na dissolução da negociação matrimonial.

Conforme o *Dicionário de símbolos* (2020), a barba apresenta o conjunto da virilidade, da coragem e da sabedoria. Nesse sentido, a Princesa, com aparência masculina, seria contextualizada de forma positiva no mundo dos homens e, por conseguinte, se livraria da subserviência feminina. O apreço social pela barba era positivo: “Na antiguidade, dava-se uma barba postiça aos homens imberbes e às mulheres que tivessem dado prova de coragem e sabedoria” (Chevalier, 2020, p. 169). Nesse contexto, entre os semitas, a barba sempre apresentou grande importância, pois, além de ser sinal de virilidade também era característica de beleza ao rosto masculino. No entanto, essa dissidência de ornamento masculino em uma personagem feminina, provavelmente causaria certo horror no castelo, considerando que a presença da barba a transforma numa pessoa andrógena.

Surpreendida, a personagem automaticamente pensa em aparar a barba, porém compreendeu que essa incidência seria o símbolo da sua libertação, pois nenhum rapaz iria querer casar-se com uma mulher barbada. “Passou os dedos lentamente

5 Conforme *Dicionário de conceitos históricos*: Falar em modernidade é pisar em um terreno de contradições, pois esse conceito é muitas vezes posto em oposição ao de tradição, que pode ser considerada de um ponto de vista saudosista ou como algo retrógrado. Por um lado, em determinadas circunstâncias, o discurso modernizador, em particular em sua vertente da eficácia, do progresso, torna-se apenas uma ilusão para muitas pessoas, ou aparece como algo destrutivo e opressor (o progresso técnico pode ser antiecológico e promover a desigualdade social). Mas, por outro, a tradição também pode conter elementos muito conservadores das relações de dominação entre pais e filhos, homens e mulheres, grupos dominantes e dominados etc., enquanto a modernidade, em sua vertente da autonomia, propõe a igualdade e a liberdade (Silva, 2021, p. 300).

entre os fios sedosos. E já estendia a mão procurando a tesoura, quando afinal compreendeu. Aquela era a sua resposta. Podia vir o noivo buscá-la” (Colasanti, 1999, p. 55). Desse modo, houve uma intervenção um tanto ambígua, pois o seu corpo e mente lhe apresentaram uma solução plausível para aquele momento. Essa situação um tanto vexatória, de certo modo, empodera a personagem, considerando que a solução parte dela mesma: “Podia vir com seus soldados, suas ovelhas e suas moedas. Mas, quando a visse, não mais a quereria. Nem ele nem qualquer outro escolhido pelo Rei” (Colasanti, 1999, p. 55). Com tal característica masculina, a Princesa se livra do casamento, uma vez que foi rejeitada por conta da sua pressuposta anomalia masculina.

É essencial observar que a própria personagem tinha consciência de que a duplicidade de gênero a tornaria uma espécie de aberração andrógina. Nessa dinâmica, ao se mostrar como dissidente de gênero a figura feminina e masculina é expulsa do pressuposto paraíso em que vivia. Ironicamente, o privilégio masculino advindo da “barba” infere na Princesa uma espécie de cilada, considerando que, em contrapartida, a rejeição do casamento incide da sua parcial condição masculina que exalta valores masculinos e, por isso, sua virilidade é submetida à prova quando busca vivenciar o mundo dos homens, adaptado para homens. Nesse contraste, o texto evidencia ganhos e perdas para a personagem: “Salva a filha, perdia-se, porém, a aliança do pai. Que tomado de horror e fúria diante da jovem barbada, e alegando a vergonha que cairia sobre seu reino diante de tal estranheza, ordenou-lhe abandonar o palácio imediatamente” (Colasanti, 1999, p. 55). Dessa forma, era previsto que o universo patriarcal ao avaliar que a personagem feminina não se enquadrava na perspectiva de valores de um casamento negociado, o preço a pagar seria, de alguma forma, demasiado alto.

Todavia, a aparência masculina, possivelmente, facilitaria a sua vida fora de casa. Entretanto, no trecho a seguir: “A Princesa fez uma trouxa pequena com suas joias, escolheu um vestido de veludo cor de sangue. E, sem despedidas, atravessou a ponte levadiça, passando para o outro lado do fosso” (Colasanti, 1999, p. 55). Nesse contexto de deslocamento na narrativa, a personagem feminina passa por dois tipos de transição: a) *do corpo* – ou seja, o rosto feminino apresentava-se como masculino por conta da barba em contraste com falo masculino invertido (vagina). Consequentemente, ela é expulsa do Castelo e, por efeito, passa pela segunda transição: b) *do ambiente* – “Atrás ficava tudo o que havia sido seu, adiante estava aquilo que não conhecia” (Colasanti, 1999, p. 55). A personagem deixa um espaço (castelo/fechado) pressuposto como lugar seguro, ou seja, a Princesa irá deslocar-se de um ambiente conhecido para um determinado mundo desconhecido, mas paradoxalmente aberto, isto é, infere a ideia de liberdade.

Na sequência da narrativa, a Princesa sai pelo mundo à procura de um espaço/abrigo: “A primeira aldeia aonde chegou, depois de muito caminhar, ofereceu-se de casa em casa para fazer serviços de mulher. Porém ninguém quis aceitá-la porque, com aquela barba, parecia-lhes evidente que fosse homem” (Colasanti,

1999, p. 55). Essa citação demonstra as dificuldades que uma pessoa não binária vivencia para ser incluída no mundo do trabalho, a exemplo da personagem que não apresentava a identidade de gênero única e por isso o fato de ela parecer um homem por conta da barba, conseqüentemente não era aceita para exercer funções reconhecidas como de mulher. Assim, frustrada na primeira tentativa de sobreviver socialmente, a Princesa segue o seu caminho, entretanto, considerando que foi recusada para trabalhos domésticos resolve propor exercer funções masculinas: “Na segunda aldeia, esperando ter mais sorte, ofereceu-se para fazer serviços de homem. E novamente ninguém quis aceitá-la porque, com aquele corpo, tinham certeza de que era mulher” (Colasanti, 1999, p. 55). Nesse contexto, é evidente a percepção do corpo pautado como requisito para que alguém possa exercer uma função trabalhista.

Judith Butler, filósofa e pesquisadora de gêneros destaca que: “Na verdade, a construção de gêneros opera apelando para meios de exclusão” (Butler, 2020, p. 25). A estudiosa ressalta que os limites do construtivismo são expostos e, efetivamente, estão interligados aos limites do corpo, ou seja, os corpos dissidentes são vistos como abjetos e, por conseguinte, são deslegitimados. “Se o corpo entendido como anterior à significação é um efeito de significação, então o status mimético e representacional da linguagem, que afirma que os signos seguem os corpos como seus espelhos necessários” (Butler, 2020, p. 60). Nesse sentido, a Princesa sofre, na pele, os efeitos sensoriais e discursivos advindos da materialização e objetificação dos corpos.

Apesar das tentativas frustradas em conseguir emprego e moradia, a personagem busca uma outra alternativa, isto é, tirar a barba, na esperança de ser aceita na Aldeia próxima, “[...] a Princesa pediu uma faca emprestada a um pastor, e raspou a barba. Porém, antes mesmo de chegar, a barba havia crescido outra vez, mais cacheada, brilhante e rubra do que antes” (Colasanti, 1999, p. 56). Nesse trecho pode-se observar que a tentativa de resolver a situação resultou em um efeito contrário. Assim, sem esperanças, a jovem aristocrata começa a vender seus pertences, cujo objetivo era buscar meios de se masculinizar: “Então, sem mais nada pedir, a Princesa vendeu suas joias para um armeiro, em troca de uma couraça, uma espada e um elmo. E, tirando do dedo o anel que havia sido de sua mãe, vendeu-o para um mercador, em troca de um cavalo” (Colasanti, 1999, p. 56). É evidente que a Princesa busca não ser mais reconhecida nem como homem e nem como mulher. Entretanto, pode-se observar que ela escolhe uma indumentária masculina, ou seja, de algum modo, ela busca abrigo por meio de uma *performance* masculina. “Agora, debaixo da couraça, ninguém veria seu corpo, debaixo do elmo, ninguém veria sua barba. Montada a cavalo, espada em punho, não seria mais homem, nem mulher. *Seria guerreiro*” (Colasanti, 1999, p. 56, *grifo nosso*). A voz narrativa busca afirmar a proposição de neutralidade que a *performance* de um guerreiro não apreende o sexo masculino e nem o feminino, porém o próprio termo (guerreiro) é reconhecido na língua portuguesa como substantivo masculino. Sendo assim, é evidente

que a construção simbólica, nesse caso, se reduz a uma operação estritamente performática e simbólica do corpo e das práticas representativas do masculino.

Na sequência da narrativa, o plano foi um sucesso, considerando que a Princesa performatizada de “guerreiro” conseguiu exercer funções masculinas aos senhores dos Castelos:

E guerreiro valente tornou-se, à medida que servia aos Senhores dos castelos e aprendia a manejar as armas. Em breve, não havia quem a superasse nos torneios, nem a vencesse nas batalhas. A fama da sua coragem espalhava-se por toda parte e a precedia. Já ninguém recusava seus serviços. *A couraça falava mais que o nome* (Colasanti, 1999, p. 56, grifo nosso).

O enunciado destacado reafirma o poder simbólico da representação do herói masculino por meio da couraça. Essa couraça remete à linguagem do imaginário fantasioso que reafirma o mistério, a força, a coragem como adjetivos atribuídos ao homem. Dessa forma pode-se ponderar que: “[...] o princípio da visão dominante não é uma simples representação mental, uma fantasia, uma ideologia, e sim um sistema de estruturas duradouramente inscritas nas coisas e nos corpos” (Bourdieu, 2019, p. 74). Assim, o cavalo (animal), a espada (objeto), a couraça (corpo objetificado) incidem na visão dominante do poderio masculino. Então, o pressuposto guerreiro torna-se uma espécie de andarilho bem sucedido, porém sua condição de nômade ocorre reiteradas vezes para que não ficasse muito tempo no mesmo lugar e fosse desmascara, ou seja, reconhecida a sua real identidade andrógina.

Pouco se demorava em cada lugar. Lutava cumprindo seu trato e seu dever, batia-se com lealdade pelo Senhor. Porém suas vitórias atraíam os olhares da corte, e cedo os murmúrios começavam a percorrer os corredores. Quem era aquele cavaleiro, ousado e gentil, que nunca tirava os trajes de batalha? Por que não participava das festas, *nem cantava para as damas*? Quando as perguntas se faziam em voz alta, ela sabia que era chegada a hora de partir. E ao amanhecer montava seu cavalo, deixava o castelo, sem romper o mistério com que havia chegado (Colasanti, 1999, p. 56-7, grifo nosso).

A problemática destacada demonstra que a leitura do imaginário coletivo diante dessa figura misteriosa pressupõe o gênero masculino questionável, principalmente porque não galanteava com as mulheres, o que reafirmaria a postura do macho conquistador e dominador. Assim, para evitar explicações, a jovem palaciana vivia uma vida solitária: *“Somente sozinha, cavalgando no campo, ousava levantar a viseira para que o vento lhe refrescasse o rosto acariciando os cachos rubros. Mas tornava a baixá-la, tão logo via tremular na distância as bandeiras de algum torreão”* (Colasanti, 1999, p. 57, grifo nosso). A demasiada solidão da personagem ocorre porque ela não se encaixa nem no universo masculino e nem no feminino. O fato de causar estranhamento por não se portar como um conquistador (macho alfa) reafirma que a construção do sujeito e seu gênero é entendida de forma como

um processo unilateral que visualiza um sujeito prévio por trás das máscaras e, de certo modo, fortalece um sujeito imaginado por meio do discurso, ou linguagem, ou pelo social: “Em termos filosóficos, a proposição constativa é sempre performativa em algum grau” (Butler, 2020, p. 32). O caráter heroico, performatizado pela Princesa, atende ao referencial do comportamento e atuação do masculino.

Nessa dinâmica, mantêm-se a sua condição de nômade: “Assim, de castelo em castelo, havia chegado àquele governado por um jovem Rei. E fazia algum tempo que ali estava” (Colasanti, 1999, p. 57). Considerando que o conto remete aos aspectos do “era uma vez”, nos quais a Princesa encontrará um homem para salvar a sua triste vida, já que a sequência da história apresenta novos desdobramentos:

Desde o dia em que a vira, parada diante do grande portão, cabeça erguida, oferecendo sua espada, ele havia demonstrado preferi-la aos outros guerreiros. Era a seu lado que a queria nas batalhas, era ela que chamava para os exercícios na sala de armas, era ela sua companhia preferida, seu melhor conselheiro. Com o tempo, mais de uma vez, um havia salvo a vida do outro. E parecia natural, como o fluir dos dias, que suas vidas transcorressem juntas (Colasanti, 1999, p. 57).

O encontro de ambos: O Rei (Jovem) e o Guerreiro misterioso (Princesa), a princípio, revela uma amizade homoafetiva, provavelmente destituída da aceção amorosa sexual, uma vez que partilhavam de atividades afins ao universo masculino. Por outro lado, esse companheirismo demasiado leva o Rei (jovem) a reconhecer um sentimento até então nunca vivido. A convivência demasiada próxima implica em sentimentos dúbios ao guerreiro e, por efeito, esses afetos escapavam à lógica heterossexual. Diante desse sentimento/afeto novo, o jovem Rei não consegue admitir a distinção parcial entre gênero e a sexualidade e, por efeito, não consegue negociar a sua identificação de gênero masculino ao seu desejo (sexualidade). Esse aparente desconforto indica que a amizade considerada heteronormativa desloca-se para a homoafetividade, conforme trecho a seguir:

Companheiro nas lutas e nas caçadas, inquietava-se porém o Rei vendo que seu amigo mais fiel jamais tirava o elmo. *E mais ainda inquietava-se, ao sentir crescer dentro de si um sentimento novo, diferente de todos, devoção mais funda por aquele amigo do que um homem sente por um homem.* Pois não podia saber que à noite, trancado o quarto, a princesa encostava seu escudo na parede, vestia o vestido de veludo vermelho, soltava os cabelos, e diante do seu reflexo no metal polido, suspirava longamente pensando nele (Colasanti, 1999, p. 57-58, grifo nosso).

Do outro lado, mal sabia o jovem Rei que a Princesa já estava apaixonada por ele. O vestido de veludo vermelho simboliza a perspectiva da paixão feminina. No entanto, sem reconhecer uma figura feminina o moço Rei se apaixona por um ser de *performance* masculina. “Muitos dias se passaram em que, tentando fugir do que sentia, o Rei evitava vê-la. E outros tantos em que, percebendo que isso não a afastava da sua lembrança, mandava chamá-la, para arrepende-se em seguida

e pedia-lhe que se fosse” (Colasanti, 1999, p. 57-58). Nesse contexto, é evidente que o jovem Rei reconhece um sentimento homoerótico pela personagem e, por conseguinte, ele atrai e afasta a Princesa porque acredita estar diante de um sentimento dissidente do heteronormativo. “A lógica heterossexual que exige que a identificação e o desejo sejam mutualmente exclusivos é um dos instrumentos psicológicos mais redutores do heterossexismo” (Butler, 2020, p. 396). Nessa lógica, o Rei/enamorado busca o afastamento, pois acreditava que o aceitável seria que alguém que se identifica com o gênero masculino só poderia desejar alguém do gênero feminino. O Rei, então, perde o controle da situação e resolve desmascarar o amigo. É interessante observar a mudança do tom de voz ao ordenar que a personagem se revelasse:

Por fim, como nada disso acalmasse seu tormento, ordenou que viesse ter com ele. E, em voz áspera, lhe disse que há muito tempo tolerava ter a seu lado um cavaleiro de rosto sempre encoberto. Mas que não podia mais confiar em alguém que se escondia atrás do ferro. Tirasse o elmo, mostrasse o rosto. Ou teria cinco dias para deixar o castelo (Colasanti, 1999, p. 58).

Paralisada, a Princesa se neutraliza, ou seja, ela não quer se revelar e, por outro lado, não quer abandonar o Castelo, já que está apaixonada pelo Rei/enamorado. Nesse sentido, a solução desejada que resultou na barba, mais uma vez, se mostra como um problema para a personagem. Em outras palavras, conforme ditado popular: “O feitiço virou contra o feiticeiro”.

Sem resposta, ou gesto, a Princesa deixou o salão, refugiando-se no seu quarto. Nunca o Rei poderia amá-la, com sua barba ruiva. Nem mais a quereria como guerreiro, com seu corpo de mulher. Chorou todas as lágrimas que ainda tinha para chorar. Dobrada sobre si mesma, aos soluços, implorou ao seu corpo que lhe desse uma solução. Afinal, esgotada, adormeceu (Colasanti, 1999, p. 58).

Se no início da narrativa a personagem implorou ao seu corpo e mente por uma solução em que a livrasse de um casamento indesejável, nesse momento ela faz o reverso, uma vez que busca/deseja uma solução para um casamento de sua escolha.

E na noite sua mente ordenou, e no escuro seu corpo brotou. E ao acordar de manhã, com os olhos inchados de tanto chorar, a Princesa percebeu que algo estranho se passava. Não ousou levar as mãos ao rosto. Com medo, quanto medo! Aproximou-se do escudo polido, procurou seu reflexo. E com espanto, quanto espanto! Viu que, sim, a barba havia desaparecido. Mas em seu lugar, rubras como os cachos, rosas lhe rodeavam o queixo (Colasanti, 1999, p. 58-59).

Nessa dinâmica de transição, a aparência masculina (barba) cede lugar ao feminino (rosa) que remete ao título do texto, ou seja, a personagem retorna ao gênero reconhecido socialmente:

Naquele dia não ousou sair do quarto, para não ser denunciada pelo perfume, tão intenso, que ela própria sentia-se embriagar de primavera. E perguntava-se de que adiantava ter trocado a barba por flores, quando, olhando no espelho com atenção, pareceu-lhe que algumas rosas perdiam o viço vermelho, fazendo-se mais escuras que o vinho. De fato, ao amanhecer, havia pétalas no seu travesseiro (Colasanti, 1999, p. 59).

A condição feminina da personagem seria denunciada pelo perfume das rosas. Desse modo, a sua representação feminil a obrigava por manter-se no espaço fechado, porém nesse caso, ela gostaria de ficar naquele Castelo por escolha própria. Essa conjuntura de escolha desloca-se da perspectiva tradicional à cetero progressismo coerente à atualidade, na qual Colasanti com seus quase noventa anos, encontra-se inserido.

Restituída a sua condição de mulher, considerando quando as rosas murcharam e um rosto feminino ganha forma: “Uma após a outra, as rosas murcharam, despetalando-se lentamente. Sem que nenhum botão viesse substituir as flores que se iam. Aos poucos, a rósea pele aparecia” (Colasanti, 1999, p. 59). O termo relativo a rosa infere a ideia de beleza, pureza e perfeição: “Até que não houve mais flor alguma. *Só um delicado rosto de mulher*” (Colasanti, 1999, p. 59, *grifo nosso*). O enunciado destacado simboliza a recondução da personagem às imposições sociais às mulheres, uma vez que o seu estado normal incide na assertiva de que o feminino atinge a perfeição ante a delicadeza relativo apenas a mulher e que pressupõe ser prerrogativa para que seja aceita no *constructo* social masculino.

A sua nova *performance*, ainda na perspectiva do “Era uma vez” pressupõe um final feliz, no qual a conjuntura social de um casal heteronormativo representaria a exigência social do reinado: “Era chegado o quinto dia. A Princesa soltou os cabelos, trajou seu vestido cor de sangue. E, arrastando a cauda de veludo, desceu as escadarias que a levariam até o Rei, enquanto um perfume de rosas se espalhava no castelo” (Colasanti, 1999, p. 59). Considerando a pressuposição de um final feliz, numa perspectiva progressista o desfecho do conto fica em aberto, ou seja, será imaginado por meio da acepção social de cada leitor. Resta saber, diante da problemática instaurada, se consideramos que o Rei se apaixonou por uma *performance* masculina, qual seria sua reação diante da figura feminina? Por mais que os leitores dos contos tradicionais vislumbrem um final feliz, é pressuposto que a presença da Princesa reconhecida no gênero feminino resolve a questão social e simbólica da exaltação pública dos valores masculinos. Entretanto, em contrapartida, temos que considerar que o Rei enamorado se apaixonou por uma *performance* de gênero que exalta os valores masculinos (virilidade). A questão que se impõe, como Princesa, ao se enquadrar nos parâmetros sociais femininos, como

ficaria o interesse do Rei pela sua feminilidade? Outras problemáticas se impõem: a Princesa terá que reaprender as funções domésticas impostas socialmente ao feminino? Caso isso ocorra, haverá um afastamento entre ela e o rei? Os afetos entre ambos, por extensão, seriam readaptados?

Apesar do pressuposto final feliz que preserva uma tradição, essa dinamicidade corrobora na problematização da questão do gênero e as sexualidades, no sentido de quebrar paradigmas, uma vez que a Princesa, na perspectiva progressista (modernista) assevera a não inexorabilidade na hierarquia de poder masculino, no contexto demarcado pela acepção da heteronormatividade: “Na medida em que as normas de gênero heterossexuais produzem ideais inatingíveis, pode-se dizer que a heterossexualidade opera por meio da produção regulada de versões hiperbólicas de ‘homem’ e ‘mulher’” (Butler, 2020, p. 392). É evidente, nessa narrativa, a referência colasantiana a respeito das *performances* impostas pela sociedade. Nesse sentido, segundo uma das maiores autoridade no assunto, supracitada em demasia nesse estudo: “[...] são performances impostas, performances que nenhum de nós escolheu perfazer, mas que todos somos obrigados a negociar” (Butler, 2020, p. 392). Resta saber: se o Rei enamorado pelas *performances* masculinas vai negociar?

Considerações finais

Com base na análise empreendida pode-se ponderar que o conto “Entre a espada e rosa”, de Marina Colasanti, na sua perspectiva temática, descreve as acepções de gênero e sexualidades como metáforas e alegorias que simbolizam as relações humanas. Esses ajustes e desajustes sociais, no texto analisado, encontram-se implicados no conservadorismo tradicional, porém, em constante duelo com as acepções sociais contemporâneas. Desse modo, as transformações e as adaptações da personagem feminina, duplicada e transvestida no masculino confirma as dissidências de gêneros como problemática que envolve a exclusão dos corpos dissidentes.

Os temas discutidos, nesse estudo, evidenciam as modalidades e alternativas de gênero e sexualidades que escapam ao conceito de heteronormatividade e, por conseguinte, contestam os limites sociais estabelecidos. O desfecho em aberto nos permite ponderar a possibilidade de um futuro emancipatório do “bem viver humano” ajustado nas diferenças de gênero e sexualidade tanto da jovem Princesa como do jovem Rei. A descentralização dos sujeitos tanto feminino quanto masculino confirmam as dissidências e, por efeito, evocam a necessidade dos seres humanos de se ajustarem aos novos modos de exercerem a sexualidade e suas plurais possibilidades.

Nesse sentido, o discurso literário, a exemplo do conto analisado, surge como mais uma forma de poder da literatura que ressignifica as acepções de gênero e sexo, por efeito, considerado positivo, pois rearticula a dinâmica social da reciprocidade humana, no que se refere aos limites que separam as pessoas por conta

de ideias antiquadas sobre gênero e sexualidade. Desse modo, esse estudo destaca as possibilidades de ressignificação dos conceitos pré-estabelecidos a respeito do tema discutido. Sendo assim, a ficção, por sua vez, corrobora, como discurso, ao apresentar mecanismos reflexivos que perpetua a possibilidade de evitar a reprodução de preconceitos arraigados na sociedade.

Assim, considerando os estudos de Judith Butler e Pierre Bourdieu, já que ambos concordam que gênero e sexualidade se encontram atreladas às interações nas “vivências” sociais, uma vez que os sujeitos interagem entre si. É concluso que as questões de gênero e sexualidades vão além das normatizações sociais definidas, já que os estudos promovem contornos de processos fluidos e em constantes devir, no sentido que leva a compreendermos a materialidade do corpo e desmitificarmos a ideia dos corpos vistos como objeto do pensamento singular, uma vez que os corpos tendem a indicar um mundo plural, isto é, que vai além das limitações sociais e históricas.

THE REPRESENTATION OF THE VAGINA AS AN INVERTED PHALLUS AND THE DISSIDENCE OF GENDER AND SEXUALITY IN THE SHORT STORY “THE SWORD AND THE ROSE” BY MARINA DE COLASANTI

Abstract: *In this article, the research entitled: “The representation of the vagina as an inverted phallus and the dissidence of gender and sexuality in the short story ‘Between the sword and the rose’ by Marina Colasanti”, is analyzed, in which the gradual social dialectical process that focuses on the anatomical difference between the sexes and gender and sexuality issues that involve the characters is pondered, namely: a young Princess and a young King. In this proposition, the process of adaptation and social acceptance that involves a gender dissident (Princess) and the ambiguous sexual expression of the young King is evaluated. In this context, the female character stands out for her comings and goings between traditional meanings versus progressivism, considering the composition of current themes, for example: gender and sexuality that are pluralized in the set of discussions involving the human social sciences. This research corroborates, with greater emphasis, the studies of Sigmund Freud, with regard to the psychic consequences involving the castration complex, Judith Butler and Pierre Bourdieu regarding issues of gender and sexuality. In addition, there are other references, of lesser theoretical inference, that also corroborate with the effectiveness of the analysis proposed in the corpus of the Article. It is concluded that the short story “Between the Sword and the Rose” symbolizes, allegorizes, metaphori- zes, in semantic and semiotic terms, the performative perspective of bodies that are not limited in the meanings of gender (male and female) and sexuality guided by heteronormativity.*

Keywords: *Bodies; Dissent; Phallus; Gender; Sexuality.*

Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- AZEVEDO, Álvares de. *Lira dos vinte anos*. 2. ed. São Paulo: FTB, 1997.
- BARROSO, Juarez. As rosas não falam. Disponível em: <https://genius.com/Cartola-as-rosas-nao-falam-lyrics>. Acesso em: 19 ago. 2024.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução: Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BÍBLIA. Português. *A Bíblia Sagrada*. Trad. João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade bíblica Trinitariana do Brasil, 2007. Edição corrigida e revisada, fiel ao texto original.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução: Maria Helena Kühner, 15. ed. Rio de Janeiro: Beltrand Brasil, 2019.
- BUTLER, Judith. *Corpos que importam: os limites discursivos do sexo*. Tradução: Veronica Daminelli e Daniel Yago Françoli. 1. ed. São Paulo: Crocodilo, 2020.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução: Vera Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim, Lúcia Melim. 34. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2020.
- COLASANTI, Marina. *Um espinho de marfim e outras histórias*. Porto Alegre: L&PM, 1999.
- COLASANTI, Marina. *Doze reis e a moça no labirinto do vento*. São Paulo: Global, 2006.
- FARINA, Modesto. *Psicodinâmica das cores em comunicação*. 4. ed. São Paulo: Edgard Blücher, 1990.
- FREUD, Sigmund. *Obras completas, volume 16: O eu e o id, "Autobiografia" e outros textos (1923-1925)*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- FONTANILLE, Jacques. *Semiótica do discurso*. 1. ed. Tradução de Jean Cristtus Portela. São Paulo: Contexto, 2008.
- SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

SECCHIN, Antonio Carlos. *A rosa, o povo*. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012

SILVA, Kalina Vanderlei. *Dicionário de conceitos históricos*. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2021.

Recebido em 20 de setembro de 2024

Aprovado em 26 de novembro de 2024

DIVAS POP, LETRAS E A PRODUÇÃO DE MEMES: UM ESTUDO FUNDAMENTADO NA SEMÂNTICA DE FRAMES

Alan Márcio Santana Silva¹

Crysna Bomjardim da Silva Carmo²

Resumo: Este estudo objetiva discutir a função dos frames semânticos presentes nas letras das canções das divas pop do Brasil na criação de *memes*, tendo em vista a manifestação do embate entre as pautas da luta feminista e a camuflagem de valores machistas na produção desse gênero virtual. Para tanto, elege estudos sobre Gênero (Scott, 1995), Hipersexualização dos corpos (Richard-Bessette, 2006), Objetificação sexual (Fredrickson; Roberts, 1997) e Pornificação da Cultura (Gail Dines, 2010), Meme (Guerreiro; Soares, 2016), Linguística Cognitiva (Geeraerts; Cuyckens, 2007; Evans; Green, 2006), Semântica de frames (Fillmore, 1976, 1982; Cienki, 2007) e Léxico (Carmo, 2005; Jackendoff, 2002; Biderman, 1978). A metodologia vem dos pressupostos da Linguística de *Corpus* (Sardinha, 2000). O *AntConc* (Anthony, 2020) é o concordanciador selecionado para tratamento do *corpus* de estudo que será compilado a partir das letras de músicas disponíveis na *Internet* em sites específicos. Já os memes são capturados, via buscador *Imagens Google*, *memes* cuja construção partem desses itens. A partir dos dados levantados, chega-se ao seguinte resultado: o *corpus* de estudo é guiado pelo Macroframe SEXO que orienta e é orientado por outros três: AÇÕES (toma, senta, desce, bota e

brincando) que, por sua vez, estabelece agentes que performam papéis. Esses agentes humanos, não só possuem um corpo constituído de PARTES (bumbum e bunda), como também recebem qualificações enquanto INDIVÍDUOS (mandada, recalçada e periguete). Tais qualificações servem de insumo para a criação de memes que ora apoiam ora atacam, não apenas as divas pop.

Palavras-chave: Divas Pop; Gênero; Meme; Semântica de Frames; Linguística de *Corpus*.

Introdução

Em março de 2022, a cantora pop Anitta chegou ao 1º lugar no *Spotify* (*Spotify*, 2024) com a canção “Envolver”. Desde a sua criação em 2008, esta é a primeira

1 Bolsista Programa de Iniciação Científica (Picin/UNEB-2022-23). Graduando em Letras Língua Portuguesa e Literaturas pelo Departamento de Educação – Campus X, da Universidade do Estado da Bahia [UNEB]. E-mail: alanmss@outlook.com.

2 Doutora em Estudos Linguísticos pela Universidade Federal de Minas Gerais [UFMG]. Mestre em Letras/Linguística pela Universidade Federal de Juiz de Fora [UFJF]. Professora Adjunta da Universidade do Estado da Bahia [UNEB]. É Docente, bem como a atual Coordenadora, do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), do Departamento de Educação – Campus X da Universidade do Estado da Bahia [UNEB]. Vincula-se ao Grupo de Estudos Interdisciplinares em Cultura, Educação e Linguagens [GEICEL]. E-mail: ccarmo@uneb.br.

vez em que uma artista brasileira alcança o 1º lugar nessa plataforma em esfera mundial. Com um clipe polêmico, viralizado no TikTok, com o vídeo “El paso de Anitta” (g1.globo.com, 2022), levando a canção à décima posição (10ª) nesse aplicativo, a cantora dividiu opiniões. Entre as acusações recebidas está a questão da hipersexualização de sua imagem. Para alguns, isso é uma questão de “empoderamento” feminino, para outros a cantora é mais um instrumento da indústria audiovisual e midiática que, em sua maioria, pertencem ou são comandadas por homens. Entretanto, essa acusação sobre a hipersexualização de imagem não se restringe apenas a Anitta, mas a todas as chamadas “divas pop”. Conforme Isabela Guiduci, do site da Revista *Rolling Stone* (Rollingstone, 2020), o termo “diva” era utilizado antigamente para se referir à cantora principal de uma ópera. Do latim *divus* (“deusa”), o termo posteriormente passou a ser utilizado para aludir às grandes cantoras dos vários gêneros musicais: diva do jazz, diva do blues, diva do pop. No cenário atual, a diva pop mais que música, voz, performance, *look*, espetáculo, empoderamento, abarca um tipo de posicionamento artístico diferencial na cena da indústria midiática do audiovisual. Sendo assim, este estudo, orientado pela perspectiva linguística, elege como arena de investigação as letras das canções das artistas consideradas divas pop do mercado fonográfico brasileiro, colocando como recorte temporal os anos entre 2013 e 2022: o primeiro marcado pelo lançamento do *single* “Beijinho no Ombro” de Valesca Popozuda e o último, pelo *single* “Envolver” de Anitta – ambos marcados pela polêmica dentro das vertentes do movimento feminista. Diante deste contexto, marcado pela ambivalência de posições, este estudo busca pensar em que medida as letras das canções das chamadas divas pop da cena fonográfica brasileira contemporânea colaboram ou não com a hipersexualização do gênero feminino, haja vista os frames semânticos, evocados cognitivamente, via itens lexicais presentes nessas práticas linguísticas? Para tanto, cumpre o seguinte percurso: (i) **identifica** os itens lexicais referentes ao gênero feminino nas letras das canções das divas pop do Brasil; (ii) **explicita** os frames disparados por esse conjunto de itens lexicais, bem como a posição que o gênero feminino ocupa nesse esquema; e (iii) **captura memes** cuja construção parte desses frames presentes nas letras das canções das divas pop do Brasil, tendo em vista como a posição que o gênero feminino ocupa nesse esquema.

1 Fundamentação Teórica

Para responder ao problema de pesquisa, este estudo arrola trabalhos sobre Gênero, Hipersexualização dos corpos, Objetificação sexual e Pornificação da Cultura, Linguística Cognitiva, Semântica de Frames e Léxico os quais apresentamos a seguir.

1.1 Questões de gênero, hipersexualização e a auto-objetificação do eu/corpo

Em Linguística, dentro da discussão gramatical, gênero refere-se às relações morfosintáticas de concordância que envolvem nomes e seus satélites. Entretanto, a despeito do senso comum, além de sistemas linguísticos que observam o sexo na definição da categoria gramatical de gênero – a exemplo das línguas indo-europeias, nas quais há um morfema para opor os gêneros masculino (don[o]) e feminino (don[a]); há línguas em que sexo é um dado irrelevante para definir a categoria – a exemplo das línguas algonquianas cuja distinção se dá entre os traços animado e inanimado. Por outro lado, há línguas, como a família dos urálicos, em que essa categoria nem é observável (Silva, 2019). Dessa forma, sexo e gênero são dissociados dentro do plano gramatical. Todavia, esse tema é polêmico:

Concomitantemente aos movimentos feministas, surgiram teorias de não neutralidade linguística, as quais consideravam a língua sexista. Essas teorias se basearam no fato de o gênero gramatical masculino exercer a função de gênero não marcado, regendo a concordância, por exemplo. (Silva, 2019, p. 23)

O fato é que as línguas humanas são sistemas complexos, constituídas por elementos estruturais, pragmáticos e cognitivos que, ao serem efetivadas pelos sujeitos, expressam sistemas de crenças, dentro das diversas situações comunicativas nas quais interagem. Nesse contexto, os sujeitos pouco refletem sobre o funcionamento da gramática de sua língua ou de seu sistema de crenças: ambos estão dados como estruturas pré-existentes. Contudo, as ideias não nascem da gramática ou do léxico, mas dos sujeitos que interpretam o mundo (Silva, 2019). Em outras palavras, a língua não é sexista, ela manifesta o sexismo dos sujeitos. Sendo assim, importa a perspectiva do gênero das Ciências Sociais e Humanas, já que a expressão deste no interior da sociedade pode implicar em relações assimétricas entre feminino e masculino. Nesse contexto, a questão de gênero vem ganhando espaço, tanto nas Ciências Humanas e Sociais quanto na Saúde. Para além desses campos de conhecimento, essa categoria que tem sido compreendida como “um elemento constitutivo de relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos e como uma forma primária de dar significado às relações de poder” (Scott, 1995, p. 86), vem ocupando o centro da cena Política, em razão da difusão da Teoria Feminista e da luta das mulheres pela paridade entre os gêneros, em todas as esferas da vida. Nesse projeto de pesquisa, destaca-se a arena da música pop, ou seja, do mercado do audiovisual e da mídia, ligados ao entretenimento – atravessados por aquilo que a socióloga americana Gail Dines (2010) definiu como “cultura pornificada”, ou seja, a medida em que a pornografia foi se tornando mais extrema e violenta, a cultura pop passou a acomodar as imagens sexualizadas mais “leves”, tendo em vista atrair patrocinadores. Nesse

contexto, observa-se dois fenômenos que envolve a diferença entre os gêneros: “hipersexualização” e a “auto-objetificação”.

O primeiro envolve o uso excessivo de estratégias centradas no corpo para fins de sedução (Richard-Bessette, 2006). Conforme Richard-Bessette (2006), a hipersexualização do corpo se manifesta, entre outras coisas, pelas: roupas que destacam partes do corpo, acessórios e produtos que acentuam certas características e escondem “falhas”, transformações corporais destinadas a destacar características ou sinais sexuais; intervenções cirúrgicas que transformam o corpo, posturas corporais que enviam o sinal de disponibilidade sexual, comportamentos sexuais focados na genitalidade e no prazer do outro. Já o segundo envolve a internalização da objetificação por parte das mulheres, ou seja, muitas mulheres começam a se “auto-objetificar”, tratando-se como um objeto a ser observado e avaliado com base em sua aparência (Fredrickson; Roberts, 1997). Nesse contexto, por razões diversas, este estudo destaca os trabalhos das cantoras *Valesca Popozuda, Anitta, Luiza Sonza, Iza e Ludmilla*, consideradas “divas” na Internet, tanto em termos de *hits*, comportamento e engajamento.

1.2 Princípios da Linguística Cognitiva

A Linguística Cognitiva parte do pressuposto de que a linguagem humana é um instrumento cognitivo para organizar, processar e transmitir informações entre os sujeitos, com vistas o movimento destes dentro da diversidade de contextos produzidos individual e coletivamente. Em outros termos, *as estruturas formais da linguagem são estudadas não como se fossem autônomas, mas como reflexos da organização conceitual geral, princípios categorização, mecanismos de processamento e influências experienciais e ambientais.* (Geeraerts; Cuyckens, 2007, p. 3).³ Essa abordagem despontou no final dos anos setenta e início dos anos oitenta. Entre os precursores, destacam-se nomes como os de Lakoff, Ronald Langacker e Leonard Talmy.

Em relação às outras abordagens linguísticas, pode-se dizer que a Linguística Cognitiva é marcada por três fundamentos: (i) a semântica está no centro da análise linguística, o significado linguístico não só é marcado por sua (ii) natureza enciclopédica, como também é marcado por sua (iii) natureza perspectiva – conforme Geeraerts & Cuyckens (2007). Sendo assim, uma das preocupações da Linguística Cognitiva é como modelar o inventário de unidades linguísticas que constituem uma língua particular e em que condições essa modelagem é constituída. Vale ressaltar que uma unidade convencional pode ser um *morfema* (um agente nominal: *-ista* em *linguista*), uma *palavra* (*língua*), uma sequência de *palavras em unidade* (*língua de trapo, guarda-chuva*), uma *sentença* cujo sentido pode ser literal

3 Tradução nossa: The formal structures of language are studied not as if they were autonomous, but as reflections of general conceptual organization, categorization principles, processing mechanisms, and experiential and environmental influences.

ou não (*O jogador chutou a bola versus Quem corre cansa*) e uma unidade textual ou interacional (*edital de concurso* ou audiência judicial). Em outras palavras, para essa corrente de investigação, as línguas naturais espelham uma estrutura sistemática que, por sua vez, reflete o nosso sistema conceitual. Nesse contexto, há certas expressões linguísticas que fornecem evidências de que a estrutura de nossos sistemas conceituais se reflete nos padrões da linguagem.

Para explicitar essa relação direta entre expressões linguísticas e sistema conceptual, este estudo destaca os *domínios conceptuais* que estruturam o nosso conhecimento enciclopédico e que, armazenados em nossa memória, resultam de nossas experiências individuais e coletivas nos diversos contextos interativos nos quais realizamos “ações conjuntas” (Tomasello, 2003). Portanto, esses domínios conceptuais são criados, convencionalizados, readaptados e, sobretudo, acionados. Diante disso, este projeto assume que, dentro dos processos de significação, os significantes linguísticos que compõem as línguas naturais apenas fornecem pistas nesse processo, muito mais rico e elaborado do que os significados mínimos fornecidos pelo inventário das línguas (Fauconnier 1997; Turner 1991). *Consequentemente, o que a linguagem codifica não é o pensamento em sua totalidade complexa, mas, em vez disso, instruções rudimentares ao sistema conceitual para acessar ou criar ideias ricas e elaboradas.* (Evans; Green, 2006, p.8)⁴. Dentre esses domínios conceptuais, nos quais estão inclusos *domínios de conhecimento, modelos cognitivos idealizados*, destacamos a noção de *frames*. Vale ressaltar que todos esses domínios derivam de uma abordagem linguística que entende as línguas como sistemas de comunicação que refletem o mundo como este é construído pelos humanos, e não como algo que apenas representa o mundo *pari passu* (Cienki, 2007). Para encerrar esta seção, vale ressaltar que este estudo seleciona como pista entidades do nível morfológico/lexical da língua e, dentro dos fenômenos cognitivos, o conceito de *frame semântico* – o qual explora-se a seguir.

1.2.1 A Semântica de Frames

A *semântica de frames* erigiu-se como uma resposta às teorias semânticas dominantes na linguística americana na década de 1970, nas quais os linguistas tentavam capturar os significados das palavras em termos de conjuntos de condições necessárias e suficientes, ou seja, na busca pelas condições de verdade. Coube a Charles J. Fillmore (1976) introduzir a semântica de frames, estabelecendo a diferença entre os conceitos de *cena* e *frame*. Conforme o autor, em um sentido geral, *cena* envolve cenas visuais, tipos familiares de transações interpessoais, cenários padrão definidos pela cultura, estruturas institucionais, experiências de atuação, imagem corporal. Isto é, aquilo que posteriormente foi capturado como

4 Tradução nossa: Accordingly, what language encodes is not thought in its complex entirety, but instead rudimentary instructions to the conceptual system to access or create rich and elaborate ideas.

domínio. Por outro lado, ele toma o termo *frame* para se referir a qualquer sistema de escolhas linguísticas – palavras, padrões ou categorias gramaticais – associadas às instâncias prototípicas dessas cenas mais gerais. *Embora frames sejam usados do ponto de vista linguístico, vale ressaltar que não se apresentam como uma abordagem independente da análise linguística, mas sim como parte de um paradigma, integralmente ligado à ideia de cenas* (Cienki, 2007, p.172)⁵. De outro modo, enquanto a cena diz respeito às porções de conhecimento abstrato – não-linguístico, o *frame* reúne o conjunto das expressões linguísticas que enfeixam uma perspectiva em comum sobre uma certa cena conceitual (Bertoldi, 2011).

Para efeito de exemplificação, recorta-se o termo *café-da-manhã* (*breakfast*), que pode ser a primeira refeição do dia. No entanto, se um americano ler um anúncio de um restaurante dizendo: *servimos café-da-manhã o dia todo*, ele vai entender que não se trata da primeira refeição do dia, mas de um tipo de alimento tipicamente servido no café-da-manhã (Fillmore, 1982). Ou seja, tem-se aqui dois *frames* da cena *café-da-manhã*: primeira refeição do dia e tipo de alimento tipicamente servido no café-da-manhã.

1.3 Léxico como espaço de conhecimento dinâmico

Grande parte da interação social é mediada via expressões linguísticas, as quais podem se realizar tanto de modo sintético, a exemplo de *linguista*, quanto analítico como em *a pessoa que estuda linguística*. Contudo, o primeiro modo fixa referentes no mundo na forma de *palavras*. Uma parcela significativa destas carregam em si as marcas sociais e culturais das comunidades humanas nas quais essas palavras surgem e são armazenadas, cognitivamente, no *Léxico* – repositório que reúne todas as palavras de uma língua. Contudo, o léxico é mais do que um simples dicionário mental, na realidade, a despeito de suas idiossincrasias, esse componente da língua é um espaço de conhecimento dinâmico, cujas regras internas permitem a criação de novos itens lexicais, não só em termos de formas novas, mas também a partir de padrões já existentes. Para além de suas regras internas (produtivas ou parcialmente produtivas), o léxico absorve informações advindas do contexto extralinguístico no processo de criação lexical (Carmo, 2005; Jackendoff, 2002). Diante disso, podemos afirmar que o léxico se relaciona tanto com o processo de nomeação quanto com a cognição da própria realidade (Biderman, 1998). É por meio de seu acervo que constatamos a história da evolução das línguas humanas, bem como as mudanças sócio-linguísticas-culturais que ocorrem no interior das comunidades humanas – verbais por natureza. Sendo assim, o léxico possui um caráter marcadamente social. Dentro dos processos que envolvem a criação de palavras no *Léxico*, destaca-se a *neologia*. De acordo com Alves (1996), esse processo

5 Tradução nossa: Though frames are talked about from a linguistic viewpoint, it is noteworthy that they are not presented as an independent approach to linguistic analysis, but rather as one part of a paradigm, integrally linked to the idea of scenes

envolve a criação de novos itens lexicais, ou seja, novas palavras, denominadas de *neologismos*. Estes podem envolver o surgimento de uma nova palavra, a atribuição de um novo significado ou a mudança de categoria gramatical de formas já existentes. Uma palavra perde tal *status* quando incorporada aos documentos oficiais de uma dada comunidade linguística.

A autora identifica pelo menos 04 tipos de neologismos: (i) *fonológico*: refere-se à criação de um item cujo significante é inédito, ou seja, criado sem base em nenhuma outra palavra, costuma envolver onomatopeias (*Aquela poc teve a audácia de tocar no meu cabelo*)⁶; (ii) *sintático*: refere-se às palavras formadas a partir da combinação de palavras já existentes na língua. Os itens envolvidos podem circunscrever tanto o nível lexical quanto o nível sintagmático. No primeiro caso, temos a junção de um afixo à uma base: *A uberização é uma tendência para o futuro* – [uberBase [izaçãoSufixo)]; no último, temos a composição sintagmática (*Governo confirmou que o Bolsa Família em 2021 terá aumento de valor*); (iii) *semântico*: refere-se a palavra que ganha um novo significado, não afetando outros existentes. Normalmente, resultam de processos metafóricos e metonímicos (*Ana militou pelo direito das mulheres*); e (iv) *por empréstimo*: refere-se as formações que possuem em sua estrutura palavras ou elementos morfológicos estrangeiros (*Smartphone em promoção tem no Magalu!*).

1.4 Meme: o gênero viral das redes virtuais

Com o avanço da tecnologia e o desenvolvimento da Internet, temos uma ampliação vertiginosa na troca de informações, tanto em termos de velocidade, quanto no que se refere ao surgimento de novos espaços de interação, precipitando o surgimento de novos gêneros, marcados pela multimodalidade, ou seja, os gêneros virtuais. Segundo Guerreiro e Soares (2016):

“as práticas da linguagem na pós-modernidade constituem-se, principalmente, de modo multimodal, ou seja, diversos modos semióticos fundem-se para criar novos efeitos aos discursos, aliados juntamente aos novos layouts, fontes textuais e softwares disponíveis no ciberespaço.” (Guerreiro; Soares, 2016, P.04)

Nesse cenário, destacamos o *meme*. Esta nova prática de linguagem surge como um novo gênero discursivo dentro das redes sociais. Contudo, o termo surge, em 1976, com o biólogo britânico Richard Dawkins ao se referir à capacidade reprodutora dos genes, na seleção natural. (Guerreiro; Soares, 2016). De acordo com Guerreiro e Soares (2016):

6 Dentro da comunidade LGBTQIA+, o termo “poc” é utilizado pejorativamente para se referir aos gays mais afeminados (*bicha poc*). O termo teria derivado da onomatopeia “poc poc”, a qual representa o som que resulta do contato do salto alto com uma dada superfície. (DICIONÁRIO INFORMAL, 2024).

“A palavra agora faz referência, especificamente, a algumas imagens que ora são postadas, sobretudo, nas redes sociais (...), sendo elas criações dos próprios usuários que mesclam uma situação – que obteve destaque nas mídias e de certa forma tornou-se memorável– com diversas frases cotidianas, que juntas se complementam e acabam tendo um significado, comumente humorístico.” (Guerreiro; Soares, 2016, p.06).

Além disto, os criadores do meme não possuem compromisso estético ao criar estes textos, apenas utilizam de aplicativos de edição e, muitas vezes, não tem divulgada nem a autoria. Esse gênero se espalha de forma muito rápida. Na Tabela, temos as principais características do meme enquanto gênero:

Tabela 1: Características recorrentes dos memes.

Objetivo	Conteúdo Proposicional	Forma	Função Social
Interagir com os participantes (representados e interativos)	Registrar histórias sociais e culturais, contextos atuais	Multimodal (incorporação de diferentes modos semióticos)	Mostrar ideologias sociais incorporadas

Fonte: (GUERREIRO; SOARES, 2016 p.08).

Em sequência, é importante analisar de que maneira estas publicações expressam uma opinião sobre algo e como as pessoas absorvem essas informações. De acordo com Guerreiro e Soares, (2016, p.07), citando os autores Candido e Gomes (2015, p. 1298), os memes “retratam geralmente situações do dia a dia de forma cômica e satírica”. Quando um *meme* viraliza, de maneira positiva (cômica), os usuários da rede irão responder negativa ou positivamente. No entanto, quando o teor desta publicação é negativo (satírico), as pessoas que o receberem tomarão atitudes para reprimir ou a pessoa que postou e/ou quem produziu, ou a pessoa alvo. Porém, nota-se que, nos dois casos, alguém estará lucrando com a postagem, tanto que se torna fonte de renda para diversos influenciadores. Em uma entrevista dada para a revista online *Pequenas Empresas e Grandes Negócios*, o ex-radialista *Felipe José Misale*, de 34 anos, afirma o seguinte:

“Um dia, em 2014, chegou em casa e, entediado, fez um vídeo experimental e criou uma página no YouTube para publicá-lo. “Era uma estética chamada *vaporwave*, que tinha um filtro igual ao de VHS e estava no auge em 2013. Peguei vídeos de festas infantis e imagens antigas e fiz a edição”, afirma. Depois que postou o primeiro, não parou mais. Era o começo da “*Meltd Videos*”, página de memes que já conta com mais de 1 milhão de seguidores no Instagram.” (Revistapegn, 2021)

É nítido que estas ferramentas possuem não só um impacto social, como também financeiro, uma vez que se tornaram ferramentas de trabalho. Por conseguinte, quando estes vídeos e fotos “viralizam” de maneira negativa, apesar de continuarem dando lucros aos donos de páginas, os *memes* deixam de ter caráter

humorístico e passam a ser ferramentas de condenação e punição a certa pessoa ou órgão presente na postagem. Este ato de punir com memes é conhecido atualmente como a “cultura do cancelamento”. Tema muito discutido em 2021 quando a cantora Karol Conká, participante do Programa de TV *Big Brother Brasil*, passou a ser alvo de críticas e piadas nas redes sociais, em razão de seu comportamento controverso no *reality*.

Figura 1: Meme *Minha língua é igual chicote - Karol Conká*.



Fonte: Retirado da internet.

Na Imagem 1, para compor o meme, o autor retira uma imagem da cantora no *reality* (*uma careta com a língua para fora*). Ao lado, vemos uma frase dita por ela (*minha língua é igual um chicote. Plu plé, plu plé*). O meme criado serve a correlação com qualquer outra situação em que uma pessoa se porte de maneira direta e sincera, sem se preocupar com os sentimentos alheios, como fez a Conká em algumas oportunidades. Na época, esse meme servia para reforçar, satiricamente, as falas da competidora no programa. Nesse contexto, o uso do meme, serve como uma espécie de “termômetro social” em relação à avaliação positiva ou negativa acerca de alguma questão.

2 Metodologia

A Linguística de *Corpus* (LC - Sardinha, 2000) é o caminho metodológico que orienta este estudo. Com abordagem empírica, a LC prevê a coleta e a compilação de *corpus* da língua em uso, falada e/ou escrita, cujo tratamento passa obrigatoriamente pelo uso do computador, a fim de identificar comportamentos e características de uma língua ou variedade linguística. Em seus estudos Tony Berber Sardinha (2004), por sua vez, declara que para compor um corpus, de acordo com os princípios da LC, é preciso considerar: (1) *Modo* [falado ou escrito]; (2) *Tempo* [sincrônico, contemporâneo e histórico]; (3) *Seleção* [de amostragem, monitor, dinâmico, orgânico, estático e equilibrado]; (4) *Conteúdo* - [especializado, regional ou dialetal e multilíngue]; (5) *Finalidade* [de estudo, de referência, de treinamento ou teste]; (6) *Disposição interna* - [paralelo ou alinhado].

Para processar o corpus de estudo, este trabalho utiliza o *AntConc* (2020)⁷. Concordanciador projetado por Laurence Anthony (2020, este é um *software* livre, capaz de ser processado em sistemas diversos (*Windows*, *Mac* e *Linux*) e possui funções variadas, tais como: lista de palavras, linhas de concordância da palavra-chave, gráfico de distribuição da palavra-chave, localização das diferentes ocorrências da palavra-chave, palavra-chave em diversas ordens (alfabética, frequência, terminações e probabilidade), contexto de ocorrências da palavra-chave e lista das palavras-chave em contexto com possibilidade de comparação com um *corpus* de referência (Anthony, 2020). Vale destacar que o *AntConc* opera com arquivos em *.txt*. Para carregar o arquivo do *corpus* em análise na ferramenta, é preciso converter o arquivo na ferramenta *AntFile Converter* – também disponível no mesmo site⁸.

O buscador *Imagens Google* foi a ferramenta utilizada para capturar os memes que servem à pesquisa, para tanto, foi utilizado como índice de busca itens lexicais oriundos do corpus. Por fim, como já adiantado, os dados para compilação do *corpus* de estudo são oriundos das letras de músicas das cantoras: *Valesca Popozuda*, *Anitta*, *Luiza Sonza*, *Iza* e *Ludmilla*. Nesse contexto, o *corpus* deste estudo foi definido nos termos da Tabela 2:

Tabela 2: Critérios de compilação do *corpus*.

Critérios definidores do <i>Corpus</i> de Estudo/Música Pop/Funk		
Modo	Escrito	Letras de músicas
Tempo	Contemporâneo	Período de 2014-2021
Seleção	Amostragem	Finita (2.666 palavras)
Conteúdo	Especializado	Generos musicais: pop e funk
Finalidade	Estudo	Identificar itens lexicais referentes ao gênero feminino nas letras das canções das divas pop/funk do Brasil

Fonte: Elaborado pelo autor.

3 Resultados do estudo

3.1 Caracterização do *corpus* de estudo

Uma vez compilado o *corpus* de estudo, temos os seguintes números: **2.666** palavras distintas (*types*) que se realizam em **31.854** ocorrências (*tokens*). Na Tabela 3, temos as palavras mais frequentes do *corpus*, quais sejam:

7 <https://www.laurenceanthony.net/software/antconc/>

8 <https://www.laurenceanthony.net/software/antfileconverter/>

Tabela 3: Termos mais frequentes no *corpus*.

	Type	Rank	Freq
1	Dar	13	353
2	Rebola	16	303
3	Toma	30	168
4	Senta	34	155
5	Bumbum	65	84
6	Desce	82	68
9	Brincando	145	31
10	Bunda	163	34
11	Bota	165	33
12	Mandada	858	4
13	Recalcada	1309	2
14	Periguete	1309	2

Fonte: Elaborado pelo autor.

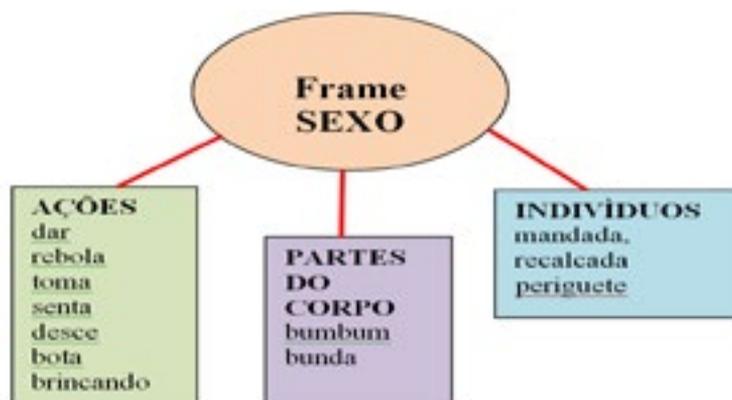
Como podemos ver, os itens mais frequentes são: dar [353]; rebola [303]; toma [168]; senta [155]; bumbum [184]; desce [68]; brincando [31]; bunda [34]; bota [33]; mandada [4]; recalcada [2]; periguete [2].

3.2 Frame SEXO: descrição

Considerando a teoria de frames semânticos, ou seja, molduras comunicativas que configurarem eventos, no quais interagimos, envolvendo: identidades, papéis sociais, agenda do encontro, alinhamento, permitindo a identificação do que está sendo posto em movimento na interação, podemos afirmar que o *corpus* de estudo é guiado pelo Frame SEXO. Antes de apresentarmos a sua descrição, cabe pensar como este frame é acionado. Para tanto, precisamos compreender que este frame serve de insumo para um tipo de interação definida como “relação sexual”. Segundo o site *Dicionário informal do português (2023)*, *sexo* significa: “ato sexual entre uma mulher e um homem, dois homens ou duas mulheres; sexo.” Já o site de saúde *Gineco (2023)* informa: “relação sexual é qualquer aproximação íntima que envolva os órgãos sexuais das pessoas. Dessa forma, ao contrário do que muitas pessoas pensam, diversas práticas que não necessariamente envolvem a penetração vaginal são consideradas relação sexual.” O significado de relação sexual se mostra mais completo que o de sexo, que na maioria de vezes aparece como algo relacionado a questões de diferenciação de gênero biológico (feminino x masculino). Assim sendo, é possível concluir que se trata de uma interação sexual que envolve: AÇÃO, PARTES DO CORPO (íntimas ou não), bem como INDIVÍDUOS.

Com base em tudo que foi discutido até aqui, é possível delinear o Frame SEXO nos seguintes termos:

Figura 2: Esquema do Frame SEXO.



Fonte: Elaborado pelo autor.

Como podemos ver, na Figura 2, temos o Frame SEXO que envolve: AÇÕES (*toma, senta, desce, bota e brincando*) que, por sua vez, estabelece agentes que performam papéis. Esses agentes humanos, não só possuem um corpo constituído de PARTES (*bumbum e bunda*), como também recebem qualificações enquanto INDIVÍDUOS (*mandada, recalçada e periguete*). De outro modo: o SEXO funciona como um *macroframe* (Fonseca; Miranda, 2014) que orienta e é orientado por outros. Este conjunto de frames que disparam uma moldura semântica que orienta a interação sexual: o frame AÇÃO reúne ações consideradas sexuais ou sedutoras que pertencem ou levam ao sexo; o frame PARTES DO CORPO reúne o conjunto das partes que formam a anatomia humana; e por fim, o frame INDIVÍDUOS reúne as possíveis identidades/papéis dos sujeitos que podem estar presentes na interação.

É importante mencionar o significado que cada um destes lexemas possui, ligados ao frame em questão. Antes cabe destacar que alguns são *neologismos* e outras apresentam sentidos metafóricos, os quais não serão explicados aqui, pois acreditamos que são sentidos presentes no senso comum: *dar* em seu uso informal alude ao ato de ter relações sexuais com alguém; *rebola* é a ação de se remexer de forma exagerada como um ato de sedução; *toma* designa o ato de penetração; *senta* é a ação de dobrar as pernas até colocar as nádegas em algum lugar; *desce* significa se deslocar de cima para baixo; *bota* alude a inserir uma genitália dentro da outra; *brincando* está ligado a se divertir fazendo algo; *bunda/bumbum* corresponde a região das nádegas; *periguete* define geralmente uma mulher que, possuindo um relacionamento ou não, demonstra interesse e/ou se envolve com outras pessoas (casadas ou solteiras). Estes significados foram retirados do site *Dicionário Online do Português*, (2023). *Recalçada*, segundo o site Significados (2023), “é o indivíduo que tem recalque, termo utilizado popularmente como sinônimo de pessoa invejosa

e que reprime os desejos e felicidades alheios.”; e, por fim, *mandada* determina uma pessoa subserviente à outra.

Como pode ser observado na Tabela 4, temos os termos envolvidos no frame AÇÕES (Cf. Figura 2 acima), ou seja, verbos. Segundo a *Nova Gramática do Português Contemporâneo* (Cunha; Cintra, 2021), *verbo* é definido como: “uma palavra de forma variável que exprime o que se passa, isto é, um acontecimento representado no tempo.” (p. 391). No *corpus*, os verbos apresentam as seguintes características:

Tabela 4: Modo e tempo verbais dos verbos encontrados.

VERBOS	MODO	TEMPO
dar	Infinitivo	
rebola	Imperativo	Presente
toma	Imperativo	Presente
senta	Imperativo	Presente
desce	Imperativo	Presente
bota	Imperativo	Presente
brincando	Gerúndio	

Fonte: Elaborado pelo autor.

É perceptível o fato de que salvo os verbos *dar* e *brincando* (que se encontram nas formas nominais, infinitivo e gerúndio respectivamente), todos os outros estão no modo imperativo, no tempo presente, ou seja: “o modo imperativo é usado para expressar ações que se exige **do** interlocutor, por meio de ordens, pedidos, sugestões ou conselhos.” (site português, 2023). Isto quer dizer que quem canta está dando uma ordem a quem está ouvindo, ou, como ocorre na maioria dos casos em que as músicas são cantadas por dois artistas, um dirige a ordem ao outro. Observemos os exemplos a seguir retirados do *corpus* de estudo:

Exemplos 2:

- (1) “Bola, **rebola**, rebola, bola rebola.”
- (2) “Agacha e **toma**, toma, toma, toma.”
- (3) “Eu tô *sentando* em outro lugar, **senta**, senta, senta.”
- (4) “**Desce**, rebola gostoso, empina me olhando.”
- (5) “**Bota** tudo nessa porra.”

É válido ressaltar dizer que as palavras *rebola*, *toma*, *senta* e *desce* são pronunciadas por uma voz masculina na música, ao passo que apenas *bota* é dita por uma voz femininas. Ademais, um traço relevante acerca dos verbos *dar* e *bota* é que eles, na maioria das vezes, exigem um objeto para complementar o sentido, como no exemplo:

Exemplos 3:

- (6) “**Bota** o prato na pia.”
(7) “Vou **dar** um abraço no meu pai.”

No *corpus* este objeto não é mencionado, como se o ouvinte já soubesse do que se trata. Como por exemplo, no seguinte contexto em que o lexema “dar” aparece no *corpus*:

Exemplo 4:

- (8) “Quero te **dar**, quero te dar, dar, dar.”

Como podemos ver, o verbo é mencionado mais de uma vez sem objeto, o que não impede o interlocutor de entender a mensagem e o que pretende ser dado (neste caso a vagina ou ânus da eu-lírico).

Em sequência, o *frame* PARTES DO CORPO é composto por dois substantivos comuns: *bunda* e *bumbum*, termos informais usados para se referirem as nádegas ou glúteos. Um comportamento importante a ser mencionado é que estes, no *corpus*, estão sempre se referindo a parte do corpo da mulher, nunca a do homem, bem como são usados em contextos de sedução, tais como nos exemplos a seguir:

Exemplos 5:

- (9) “Quando mexe o **bumbum**, enlouquece qualquer um.”
(10) “Eu vou quebrar seu coração com a **bunda** no chão.”

No *frame* INDIVÍDUOS temos *periguete*, *mandada* e *recalcada* que pertencem à classe dos adjetivos. Neste último, observa-se que *periguete*, *mandada*, *recalcada*, aparecem no *corpus* sempre em um contexto depreciativo, onde a eu-lírico critica a sua concorrente. Observe alguns exemplos retirados do *corpus* na tabela a seguir:

Exemplos 6:

- (11) “Rala sua **mandada**”
(12) “A **recalcada** pira”
(13) “O meu sensor de **periguete** explodiu”

Geralmente, estes modificadores são atribuídos às mulheres que desejam os parceiros sexuais da outra. No caso das letras analisadas aparecem sempre ditas por uma figura feminina direcionados à outra.

3.3 Frame SEXO e a produção de memes

A partir do momento em que as músicas chegam até o público e há uma interpretação do que as divas pop querem comunicar com essas letras, a comunidade virtual começa a expressar a sua opinião sobre estas produções e, portanto, sobre essas mulheres. Estas opiniões são expressas de várias formas. Contudo, em tempos de redes sociais, o gênero digital meme é o que mais mobiliza, haja vista as

suas características e o meio no qual circula. Nesse contexto, abaixo, analisamos *memes* cuja construção parte do frame SEXO, presentes nas letras das canções das divas pop do Brasil, tendo em vista a observação da posição que o gênero feminino ocupa nesse esquema. O *corpus* de análise reúne 07 *memes*:

Figura 3: Meme *rala sua mandada* - Valesca Popozuda.



Fonte: Retirado da internet.

A Imagem 4 traz a figura da diva pop Valesca Popozuda no clipe da sua música *Beijinho no Ombro* (2014). A frase também é um trecho desta mesma música, na qual a cantora se dirige a outra mulher, exigindo que esta se retire. Essa outra mulher, tida como sua rival, recebe uma ordem através da gíria “rala”, sinônimo informal do verbo no imperativo “saia”. O meme em questão não tem uma função propriamente humorística, mas sim de passar uma mensagem indireta a outra pessoa.

Figura 4: Meme *quero de dá Ø* - Valesca Popozuda.



Fonte: Retirado da internet.

Na Figura 4, é possível observar em primeiro plano a imagem da diva pop e funkeira, *Valesca Popozuda*, acompanhada da seguinte frase: “posso falar? quero te da”, com as palavras “to” (para) em inglês e “from” (de), logo abaixo. O *meme* de humor segue o modelo do gênero textual *bilhete*, cujo objetivo do remetente é declarar a sua intenção sexual para outra. Inclusive, no meme há um espaço para colocar o remetente (*from*) e destinatário (*to*). O verbo *dar* aparece no texto sem complemento, o que não implica no entendimento do texto, já que o objeto do verbo é interdito, já que se relaciona com sexo. Além do mais, a frase veio de uma música da cantora: *Quero te dar* (2018).

Figura 5: Meme *pega no meu Ø e mama* - Valesca Popozuda.



Fonte: Retirada da internet.

Na Figura 5, temos novamente a figura da cantora Valesca Popozuda, acompanhada desta vez do texto: “pega no meu Ø e mama”. Neste texto, o substantivo, que é núcleo do adjunto adnominal *meu*, é interdito, pois corresponde a um termo que compõe o Frame SEXO, o qual corresponde a “grelo”, um dos sinônimos informais para o órgão genital feminino. O verso pode ser encontrado na música da cantora: *Mama* (2017).

Figura 6: Meme *o dia em que Anitta criou o feminismo*.



Fonte: Retirado da internet.

Na Figura 6, temos um *meme* da cantora Anitta, constituído a partir do recorte um vídeo no qual a artista está em um programa de TV e um homem dança de forma sedutora para a cantora, pedindo que ela pise nele. A cena viralizou na internet e, na imagem acima, é acompanhada da frase “o dia em que Anitta criou o feminismo”, fazendo alusão ao fato dela ser uma mulher e estar pisando em um homem.

Figura 7: Meme *Anitta não é uma puta, machista.*



Fonte: Retirado da internet.

Na Figura 7, temos um meme com teor mais satírico cujo objetivo é ridicularizar a cantora Anitta. Para além da imagem, à direita do enquadramento do meme, lemos o seguinte texto na margem superior: “Anitta não é uma puta, machista!!!! Ela é uma grande mulher que merece respeito!!”, reproduzindo a defesa de mulheres que apontam Anitta como uma “grande mulher”. Contudo, o texto subsequente, no qual temos uma declaração pública da cantora (“Tranzo com qualquer coisa que cruze meu caminho”) é colocada para contradizer o que foi dito antes, já que esse comportamento para parte da sociedade não é aceitável para uma mulher.

Figura 8: Meme *Eu adoro ri-cas.*



Fonte: retirado da internet.

Na Figura 8, temos a personagem *Félix* em primeiro plano. Interpretado pelo ator *Mateus Solano*, na novela brasileira *Amor à vida* (2013-14), este personagem era marcado pela polêmica, não só por ser um homossexual com comportamento afeminado, mas também por sabotar a irmã em razão de ciúmes. Embora controverso, ganhou a empatia do público, graças as suas frases de efeito. Em seguida, vemos um texto no qual temos um trocadilho constituído com o adjetivo “ri-cas”, cuja interpretação, em segundo plano, envolve o verbo “rir” seguido da preposição “com”, ou seja, corresponde “ri-cas” corresponde ao sintagma “rir com”. Nesse caso, o objetivo é debochar de uma terceira pessoa – a recalcada.

Figura 9: Meme Saiba como reconhecer uma periguete.



Fonte: retirado da internet.

A Figura 9 acima, segue um modelo de esquema no qual no centro observamos a a figura de uma mulher, com legendas apontadas para suas vestimentas, acessórios e partes do corpo, explicando o modo de se vestir de uma *periguete*. O *post* promete ajudar o receptor a identificar este tipo de figura feminina através do comportamento e vestimentas. Geralmente este formato de texto é utilizado nos livros de biologia para a descrição anatômica de seres diversos, dando a entender que a *periguete* pertence a uma espécie diferente da humana ou um tipo de mulher diferente das outras.

3.4. A questão da hiperssexualização nas músicas das divas pop

Como pode ser observada, a prática de *hiperssexualização* presente nas músicas das divas pops, não fica presa somente nas letras das canções. Muitos destes *lexemas* caem em circulação nas redes e contribuem para a construção da imagem que um dado público tem dessas mulheres. Aqueles que as apoiam, produzem *postagens* e *memes* com avaliações positivas. Os que pensam o contrário, afirmam

que é tendencioso, machista. Um fato a ser considerado é que as músicas possuem sim um conteúdo sexual, muitas delas representando situações de poder dentro do sexo, no qual os envolvidos têm total domínio sobre o outro naquele momento. Isto pode ser observado através do uso excessivo de verbos no imperativo nas letras destas canções. A pesquisadora Sylvie Richard Bessette (1995) discute isto em seu artigo *Pornografia ou dominação sexual*, quando apresenta o seguinte conceito:

““Pornotopia” refere-se não apenas às manifestações extremas desse poder, como estupro, relações sadomasoquistas, mas também e sobretudo às normas que moldam os papéis sexuais por meio da publicidade, moda, a chamada literatura “erótica”, educação sexual e que determinam as relações cotidianas entre homens e mulheres (p.á16).” (Bessette, 1995, p.02)

Ainda sob o ponto de vista da autora, a:

“Pornotopia” prejudica as mulheres porque mente para elas sobre sua sexualidade, assegurando-lhes que um homem, o que quer que ele faça, as levará infalivelmente ao prazer e que esse prazer inevitavelmente será alcançado pela penetração. “Pornotopia” desapropria-os do controle sobre sua própria sexualidade e a entrega aos homens, que se tornam responsáveis tanto pelo seu prazer quanto pelo de seu parceiro. Retira das mulheres o privilégio de determinar a natureza, o lugar e as condições de seu gozo (p. 16).” (Bessette, 1995, p. 02-03)

Outro fator a ser destacado diz respeito à evolução do estilo musical dessas cantoras, observado durante a coleta de material para o *corpus*. Algumas delas, como a *Luiza Sonza* e *Iza* (Ao contrário de cantoras como *Anitta*, *Valesca Popozuda* e *Ludmilla*), começaram fazendo *covers* de MPB (música popular brasileira) cujas músicas falam de relacionamentos e romance. Depois de um tempo, nota-se um aumento do conteúdo sexual em suas músicas, sem contar a própria maneira de se vestir, que se tornou mais hiperssexualizada. Isto pode estar ligado às estruturas de uma sociedade que só viraliza e perpetua um tipo de coisa: a que der lucro. Consequentemente, se no mercado musical o que está vendendo mais é a figura hiperssexualizada da mulher, isto levará cantoras de estilos variados a aderirem a este comportamento, já que vende mais. Outro ponto importante para ser considerado diz respeito a quem escreve e dirige a carreira destas divas, se isto é feito por elas ou por homens – escondidos por trás das câmeras, promovendo, dessa forma, a predominância de conteúdo machista bastante presente nas letras e performance musicais, cantadas e encenadas por mulheres.

Considerações finais

A sociedade contemporânea é constituída por diversos tipos de comunidades de fala que, no interior do conjunto social, lutam por direitos e reconhecimento. Entre as estratégias utilizadas nessa demanda encontram-se produções linguísticas

de toda ordem: conversas cotidianas formais e informais, artigos, manifestos, tratados, declarações, memes, músicas, etc. Contudo, nem sempre o efeito dessas produções linguísticas é pacífico, a exemplo das letras das canções das chamadas divas do pop. Nesse contexto, este estudo identificou os itens lexicais mais frequentes do *corpus* de estudo, constituído a partir das letras das canções das intituladas divas pop. Tais itens permitiu a explicitação dos frames linguísticos que compõe o macroframe SEXO. Uma simples pesquisa na internet, a partir dos itens apontados pelo *corpus*, possibilitou a captura de memes nos quais estes itens participam. Nesse contexto, este estudo comprovou aquilo que encontramos na cena pública: o caráter polêmico das canções dessas cantoras, dado o conteúdo veiculado e seu potencial como instrumento de engajamento na arena virtual cada vez mais difusa. Como essas letras são manifestações linguísticas que questionam ou legitimam imagens e ideias relativas à mulher, entendemos que ao estudá-las, estamos “estudando a sociedade e a cultura das quais ela é parte constituinte e constitutiva” (Fabrício, 2008, p. 48).

É nessa arena linguística eivada de polêmica que esta pesquisa se justifica em sentido lato. Em sentido stricto, ela se justifica por: (i) contribuir com as pesquisas linguísticas que investigam manifestações linguísticas ligadas a questões polêmicas que emergem no interior da dinâmica social, cujas consequências atingem determinadas comunidades ou sujeitos – a exemplo das mulheres e de sua imagem dentro do conjunto social; (ii) colaborar com o debate sobre o machismo e a luta feminista, via perspectiva linguística, dado que este tema envolve os mais diversos campos do conhecimento: Ciências Humanas, Sociais e Saúde até o cenário Político. Nessa perspectiva, a pesquisa linguística oferece um importante aporte, visto que lança luz sobre aquilo que a alienação discursiva oculta: a complexidade de insumos, não apenas linguísticos, mas também cognitivos, alinhando os processos de formação de imagens e ideias que se imbricam nos diversos processos de formação e/ou fortalecimento das comunidades de fala e movimentação dos sujeitos entre as comunidades, por sua vez marcados por sua vez marcados por contradições e disputas.

POP DIVAS, LYRICS AND THE PRODUCTION OF MEMES: A STUDY BASED ON FRAMES SEMANTICS

Abstract: *This study aims to discuss the function of semantic frames present in the lyrics of songs by Brazilian pop divas in the creation of memes, taking into account the manifestation of the clash between the agendas of the feminist struggle and the camouflage of sexist values in the production of this virtual genre. To this end, it chooses studies on Gender (Scott, 1995), Hypersexualization of bodies (Richard-Bessette, 2006), Sexual objectification (Fredrickson; Roberts, 1997) and Pornification of Culture (Gail Dines, 2010), Meme (Guerreiro; Soares, 2016), Cognitive Linguistics (Geeraerts; Cuyckens, 2007), Frame Semantics (Fillmore, 1976, 1982; Cienki, 2007) and Lexicon (Carmo, 2005; Jackendoff,*

2002; Biderman, 1978). The methodology comes from the assumptions of Corpus Linguistics (Sardinha, 2000). The AntConc (Anthony, 2020) is the concordancer selected to process the study corpus that will be compiled from song lyrics available on the Internet on specific websites. On the other hand, memes are captured, via the Google Images search engine, memes whose construction is based on these items. From the data collected, the following result is reached: the study corpus is guided by the Macroframe SEXO which guides and is guided by three others: ACTIONS (takes, sits, gets down, puts on and playing) which, in turn, establishes agents who perform roles. These human agents not only have a body made up of PARTS (butt and ass), but they also receive qualifications as INDIVIDUALS (sent, repressed and periguette). Such qualifications serve as input for the creation of memes that sometimes support and sometimes attack, not just pop divas.

Keywords: Pop Divas; Gender; Meme; Frame Semantics; Corpus Linguistics.

Referências

ANTHONY, Laurency. *Lawrence Anthony Website (AntConc)*, 2020. Disponível em < <http://www.laurenceanthony.net/software/antconc/>>

SARDINHA, Tony .B. *Linguística de Corpus: histórico e problemática*. In: DELTA [online]. Vol. 16, n. 2, 2000, p. 323-367.

BIDERMAN, Maria. T. C. *Teoria linguística: teoria lexical e linguística computacional*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1978.

CARMO, Crysna. B.S. A configuração da rede polissêmica de construções agentivas denominais x-ista: Uma abordagem sociocognitiva. *Dissertação* (Mestrado em Linguística), Universidade Federal de Juiz de Fora, 2005.

CIENKI, Alan. Frames, Idealized Cognitive Models, and Domains, (p. 170-187). GEERAERTS, Dirk; CUYCKENS, Hubert. *Cognitive Linguistics*. New York: Oxford University Press, 2007.

CUNHA, Celso; CINTRA, Lindely. *Nova Gramática do Português Contemporâneo*. Rio de Janeiro: Lexikon, 2017.

DICIONÁRIO INFORMAL. Poc. 2024. Disponível em: <https://www.dicionarioinformal.com.br/poc>.

DICIONÁRIO ONLINE DO PORTUGUÊS. *Machismo*. 2023. Disponível em <<https://www.dicio.com.br/machismo/>>

FABRÍCIO, B. F. Linguística Aplicada como espaço de desaprendizagem. In: MOITA LOPES, Luiz Paulo da. (Org.) *Por uma Linguística Aplicada Indisciplinar 2* ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2008, pp. 45-65.

- G1.GLOBO.COM. ‘El paso de Anitta’: Dança de ‘Envolver’ viraliza em países hispânicos e Anitta chega ao top 30 global”. *Pop&Arte*. g1.15/03/2022. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2022/03/15/el-paso-de-anitta-danca-de-envolver-viraliza-em-paises-hispanicos-e-anitta-chega-ao-top-30-global.ghtml>
- GUERREIRO, Anderson; SOARES, Neiva Maria Machado. Os memes vão além do humor: uma leitura multimodal para a construção de sentidos. *Revista Texto digital*, Florianópolis, v.12, n.2, p.185-208,2016.
- FILLMORE, Charles. Frame semantics. In: *Linguistic Society Of Korea* (ed.). *Linguistics in the Morning Calm*. Seoul: Hanshin, p. 111-137, 1982.
- FILLMORE, Charles. Frame Semantics and the Nature of Language. *Annals of the New York Academy of Sciences: Conference on the Origin and Development of Language and Speech*. n. 280, p. 20-32, 1976.
- FREDRICKSON, B. L., et ROBERTS, T.-A. Objectification theory: Toward understanding women’s lived experiences and mental health risks. *Psychology of Women Quarterly*. 21. 1997. P. 173–206.
- GAIL DINES. *Pornland: How Porn Has Hijacked Our Sexuality*. Boston: Beacon Press, 2010.
- SCOTT, J. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação e Sociedade*, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 71-99, jul./dez. 1995.
- JACKENDOFF, Ray. *Foundations of Language*. New York: Oxford University Press, 2002.
- REVISTAPEGN. *Memes viram fonte de renda na internet; veja como faturar neste mercado*. 2021. Disponível em: < <https://revistapegn.globo.com/Banco-de-ideias/Mundo-digital/noticia/2021/12/memes-viram-fonte-de-renda-na-internet-veja-como-faturar-neste-mercado.html>>
- RICHARD-BESSETTE, S. Léxique sur les différences sexuelles, le féminisme et la sexualité, chargée de cours-département de psychologie et sexologie, *UQAM*, 2006. [pdf]
- ROLLINGSTONE. **Afinal, o que é ser diva pop em 2020?** Lady Gaga e Taylor Swift se enquadram? *Rollingstone*. 09/06/2020. Disponível em: < <https://rollingstone.uol.com.br/noticia/afinal-o-que-e-ser-diva-pop-em-2020-lady-gaga-taylor-swift-se-enquadram/>>
- SILVA, Perla Haydee da. De Louca a Incompetente: Construções discursivas em relação À ex-Presidenta Dilma Rousseff. **Tese** (Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem) Universidade Federal de Mato Grosso c, 2019. 139 f.

SPOTIFY. *O que é o Spotify?* 2024. Disponível em: <https://support.spotify.com/br/article/what-is-spotify/>

TOMASELLO, Michael. *As origens culturais da aquisição do conhecimento humano*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

Recebido em 04 de outubro de 2024

Aprovado em 25 de novembro de 2024

O GÊNERO MEMORIAL COMO PROCESSO DIALÓGICO DE (RE)CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA

Tania Benedita Fortunato Silva¹
Cristhiane Ferreguett²

Resumo: Este artigo apresenta duas análises de memoriais produzidos, em sala de aula, por alunos do nono ano do Ensino Fundamental II, oriundos da zona rural e da zona urbana, matriculados no 9º ano do Colégio Municipal Anísio Teixeira – CMAT, na cidade do Prado, estado da Bahia. Discute-se como esses memoriais se constroem, representam e se relacionam com as identidades dos alunos escritores. Identifica-se, a partir de uma análise comparativa, os pontos de aproximação e/ou distanciamento da construção identitária dos alunos do nono ano, oriundos da zona rural e da zona urbana, através dos memoriais - *corpus* desta pesquisa. Como embasamento teórico-metodológico, discute-se a abordagem específica da pesquisa em ciências humanas apresentada pela Análise Dialógica do Discurso, Bakhtin (2017), Volóchinov (2017) e Medviédev (2012). Destaca-se a discussão sobre gêneros do discurso, na perspectiva bakhtiniana, para melhor compreensão dos memoriais e das relações dialógicas presentes nos discursos dos sujeitos desta pesquisa. As análises são desenvolvidas de modo qualitativo e comparativo, observando semelhanças e diferenças nos discursos verbais que constituem os memoriais selecionados, sendo um de estudante da zona urbana e outro da zona rural.

A partir das análises realizadas, percebeu-se como as experiências passadas e sonhos futuros desses sujeitos refletem suas identidades em formação, contrariando estereótipos e destacando a importância da família e do ambiente social na construção de suas identidades.

Palavras-chave: Construção identitária; Gênero discursivo; Memorial.

Introdução

Apresentaremos neste artigo um recorte do trabalho de pesquisa realizado durante a produção de nossa dissertação de mestrado, defendida em junho de 2024 no Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL), Departamento de Educação – Campus X da Universidade do Estado da Bahia. Pontuamos, neste trabalho, os objetivos da pesquisa e destacamos a metodologia sistematizada para analisar

1 Mestra em Estudos Linguísticos pela Universidade do Estado da Bahia- UNEB – Campus X. Professora da Educação Básica. E-mail: taniafortunatof@gmail.com.

2 Doutora em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul –PUCRS. Professora Titular da Universidade do Estado da Bahia- UNEB- Campus X. E-mail: cferreguett@uneb.br.

os memoriais produzidos por alunas do nono ano do Ensino Fundamental do Colégio Municipal Anísio Teixeira, na cidade de Prado- Bahia – nosso *corpus*, e os resultados de duas, das quatro análises realizadas na dissertação

Dessa forma, apresentamos as análises de memoriais escritos por duas alunas do nono ano do Ensino Fundamental II, sendo uma oriunda da zona rural e outra da zona urbana, matriculadas no 9º ano do Colégio Municipal Anísio Teixeira – CMAT, na cidade do Prado, estado da Bahia. E a partir dessas análises, discutimos como esses memoriais são construídos, representam e se relacionam com as identidades das autoras. Identificamos, a partir de análises comparativas, os pontos de aproximação e/ou distanciamento da construção identitária das alunas do nono ano, oriundas da zona rural e da zona urbana, através dos memoriais - *corpus* da pesquisa - produzidos por elas, em sala de aula. Como embasamento teórico-metodológico, integramos a abordagem específica da pesquisa em ciências humanas apresentada pela Análise Dialógica do Discurso (ADD) desenvolvida principalmente, pelos membros do Círculo de Bakhtin - com Bakhtin (2017), Volóchinov (2017) e Medviédev (2012).

Na primeira seção de desenvolvimento deste artigo, traçamos um panorama da teoria da ADD e a importância do estudo do gênero do discurso. Percebemos que a ADD desempenha um papel fundamental na compreensão do gênero do discurso memorial ao evidenciar os intricados alinhavos que permeiam as formas comunicativas. Por meio desta teoria, foi possível analisar a interação entre signo ideológico, palavra e enunciado, revelando como esses elementos conferem significados e refletem posturas ideológicas no contexto discursivo. Destacamos também o dialogismo e a alteridade como elementos essenciais na co-construção coletiva dos discursos, demonstrando como as diferentes vozes e perspectivas se entrelaçam na produção de sentidos.

Observamos que a responsabilidade e a compreensão responsiva na ADD ressaltam a importância da reciprocidade e da empatia na comunicação, influenciando diretamente na elaboração e na interpretação dos discursos dentro do gênero discursivo memorial. Em seguida, discutimos o aporte teórico-metodológico da pesquisa estruturado por Volóchinov (2017) em diálogo com o modelo metodológico sistematizado por Ferreguett (2014), que nos possibilitou a compreensão dos memoriais e de suas relações no processo de inter-relações dialógicas. A memória discursiva que cada grupo informou sobre processos identitários em formação, assim como a interpretação das questões reflexivas mediante o gênero discursivo produzido a partir da ótica dos sujeitos envolvidos.

1 Gênero do Discurso na Perspectiva da ADD

A indagação dos mecanismos pelos quais os indivíduos exercem responsabilidade em suas ações e compreensões é uma questão que permeia o discurso filosófico contemporâneo. A obra de Mikhail Bakhtin oferece uma abordagem singular para

a compreensão dessas práticas. Em particular, seus conceitos de enunciado, signo ideológico, gênero do discurso, dialogismo, alteridade, ato responsável e compreensão responsiva apresentam uma paisagem rica para a exploração de empreendimentos sociointeracionistas inerentes à condição humana. Nesse contexto, visamos investigar como esses conceitos se manifestam, frisando a interdependência relacional e os imperativos éticos nessa perspectiva que implica uma atitude aberta, sensível e reflexiva em relação às vozes sociais presentes na interação.

Nessa perspectiva, a concepção de gênero do discurso em Bakhtin é uma abordagem que enfatiza o caráter social e interativo da linguagem. Segundo Bakhtin (2017), o discurso é uma forma de interação humana que ocorre em diferentes contextos e situações comunicativas. No entanto, para estudarmos o gênero do discurso em Bakhtin, é preciso ir “além de os gêneros do discurso”, como pontua Maciel (2011, p. 29), “parece-me razoável ir além do famoso texto *O Gênero do Discurso* (Bakhtin, [1952-1953]), buscando em outros escritos as origens do pensamento, o qual é condensado nesta obra de Bakhtin dos anos cinquenta.” À semelhança do que diz Maciel (2011), Oliveira (2021, p.54) corrobora ao afirmar que “essa travessia pelas obras é necessária porque o conceito de gênero do discurso está intimamente ligado a outros conceitos, como, por exemplo, signo ideológico, ética, estética, dialogia.” E nas palavras de Bakhtin (2017, p.12), “pode parecer que a heterogeneidade dos gêneros discursivos é tão grande que não há nem pode haver um plano único para o seu estudo[...]”. Todavia, não é possível abarcar toda a discussão sobre Gênero do Discurso em um artigo. Assim, pontuaremos aspectos fundamentais que dialoguem com o gênero do discurso memorial.

Para Bakhtin (2017, p.12), “a riqueza e a diversidade dos gêneros do discurso são infinitas porque são inesgotáveis as possibilidades da multifacetada atividade humana [...]”. E para isso, “o emprego da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos) concretos e únicos[...]” (Bakhtin, 2017, p.11). Nessa perspectiva, “o gênero do discurso não é uma forma da língua, mas uma forma típica do enunciado; como tal forma, o gênero inclui certa expressão típica que lhe é inerente: no gênero a palavra ganha certa expressão típica” (Bakhtin, 2017, p. 52). Esse filósofo da linguagem – designação dada pelo próprio Bakhtin a ele mesmo em entrevista concedida a Viktor Duvakin em 1973 (2008, p.45) - enfatiza a natureza social e interativa da linguagem, destacando como os diferentes contextos e situações influenciam a forma como nos comunicamos.

Bakhtin abordava os gêneros do discurso como formas padronizadas de comunicação que surgem em contextos específicos, moldadas por fatores sociais, culturais e históricos. Para ele, esses gêneros vão além de meras formas de expressão, funcionando como modos de interação que refletem relações de poder e ideologias presentes na sociedade. Ele enfatiza que, em nossa comunicação, utilizamos uma variedade de gêneros, tanto orais quanto escritos, com diferentes níveis de habilidade e confiança, e menciona que até na conversação mais informal moldamos nosso discurso conforme determinados gêneros.

Além disso, Bakhtin destaca que os campos de atuação humana e seus usos da linguagem são dinâmicos e complexos, evoluindo à medida que se desenvolvem. Ele classifica os gêneros do discurso em duas categorias: Gêneros Primários, os quais são considerados simples, e Gêneros Secundários, sendo mais complexos. Essa categorização reflete a diversidade e a adaptação da linguagem em diferentes contextos sociais e culturais.

Para Bakhtin (2017), os gêneros do discurso são caracterizados por suas distinções entre primários e secundários, cada um apresentando estruturas linguísticas e finalidades comunicativas específicas. Por exemplo, um discurso religioso visa convencer e transmitir valores, enquanto um discurso político visa persuadir e influenciar a opinião pública. Apesar dessas diferenças, os gêneros primários e secundários interagem e se influenciam mutuamente no processo de elaboração discursiva.

Além disso, Bakhtin também analisa a relação entre estilo, conteúdo e forma composicional, dimensões indissociáveis na constituição dos gêneros do discurso, afirmando que esses elementos refletem as condições e finalidades de seus campos específicos. Oliveira (2021) complementa essa visão ao enunciar que a combinação de conteúdo temático, estilo e construção composicional forma uma tríade que proporciona estabilidade aos gêneros. Contudo, essa relação deve ser entendida como dinâmica e interconectada, fundamentada em estudos e abordagens da teoria da Análise Dialógica do Discurso.

É importante ressaltar que a ADD não vê o gênero do discurso como algo rígido ou fixo, mas sim como algo dinâmico, que se adapta às mudanças sociais e históricas. Além disso, a compreensão e o uso adequado dos gêneros do discurso são essenciais para a construção de uma comunicação efetiva e inclusiva.

A Análise do Discurso (ADD) propõe o conceito de signo semiótico, onde a semiose resulta da união entre a representação material e a significação, afirmando que sem signos não há ideologia (Volóchinov, 2017). Um objeto material somente se transforma em signo ao representar outra realidade, podendo distorcê-la ou refletir uma perspectiva específica.

Os signos estão intimamente relacionados ao campo ideológico, com Volóchinov afirmando que “tudo que é ideológico possui significação sígnica” (2017, p. 93). Essa relação entre signos é contínua e única, e qualquer produto de consumo pode se tornar um signo ideológico, pois “a consciência se forma e se realiza no material sígnico criado no processo da comunicação social de uma coletividade organizada” (idem, 2017, p. 97). Exemplificando, Volóchinov (2017) menciona o pão e o vinho como símbolos religiosos que, apesar de serem produtos de consumo, foram transformados em signos ideológicos. Ele observa que todo discurso carrega posicionamentos ideológicos, refletindo a “ideologia do cotidiano” que molda nossas ações e estados conscientes (Idem, 2017, p. 213).

Ademais, a realidade do signo é determinada pela comunicação, pois, segundo a ADD, a existência de um signo é a materialização da comunicação, que acontece

em plenitude e clareza na linguagem - o signo verbal- sendo a palavra um “fenômeno ideológico par excellence” (Volóchinov, 2017, p.98). E cabe à palavra a função de ser signo.

Bakhtin (2017) enfatiza que a palavra deve ser entendida não como uma unidade isolada, mas como parte de um complexo sistema de interações sociais, carregando um histórico de perspectivas, valores e vozes. E segundo Volóchinov, “toda palavra serve de expressão ao ‘um’ em relação ao ‘outro’, permitindo que eu me defina do ponto de vista do outro e da minha coletividade” (Volóchinov, 2017, p. 205). Portanto, na Análise do Discurso (ADD), o sentido da palavra se completa apenas dentro de um contexto comunicativo, que se materializa por meio dos enunciados — unidades completas de fala que conferem vida e significado à palavra. Cada enunciado integra-se a uma “corrente complexamente organizada de outros enunciados” (Bakhtin, 2017, p. 26), o que destaca a relevância do contexto social, cultural e histórico na produção e compreensão da linguagem. Assim, os significados das palavras e dos enunciados são construídos em interação com outros falantes, sendo imprescindível considerar o contexto de produção e interpretação. Nesse sentido, Bakhtin (2017) pontua que

Nosso discurso, isto é, todos os nossos enunciados (inclusive as obras criadas) é pleno de palavras dos outros, de um grau vário de alteridade ou de assimilabilidade, de um grau vário de aperceptibilidade e de relevância. Essas palavras dos outros trazem consigo a sua expressão, o seu tom valorativo que assimilamos, reelaboramos, e reacentuamos. (2017, p. 54)

A compreensão da palavra e do enunciado na perspectiva do Círculo de Bakhtin nos permite uma visão mais ampla e dinâmica do processo de comunicação humana, conforme explicitado por Volóchinov (2017, p.204), “o enunciado se forma entre dois indivíduos socialmente organizados, e, na ausência de um interlocutor real, ele é ocupado, por assim dizer, pela imagem do representante médio daquele grupo social ao qual o falante pertence.” Ao considerarmos o contexto social e histórico, bem como a interação entre os falantes, adquirimos uma compreensão mais rica e complexa da palavra.

Volóchinov (2017, p.207) afirma que “o enunciado no processo da sua constituição ‘ainda dentro da alma’, a essência em questão não será alterada, pois a estrutura da vivência é tão social quanto a estrutura da sua objetivação exterior [...] É claro que essa orientação social da vivência pode possuir diferentes graus de consciência, precisão e diferenciação”. Em outros termos, os sentidos são pautados pela formação discursiva em que o enunciador está inserido.

Para a ADD, a interação entre interlocutores é o princípio essencial da linguagem, indo além da simples comunicação. Ela sustenta que a linguagem é instituída através da interação humana, onde o homem e sua vida são essencialmente dialógicos, sempre em comunicação com outros e com os signos ao redor. Bakhtin (2003)

destaca que “a vida é dialógica por natureza”. O conceito de dialogismo, conforme Bakhtin (2017), enfatiza a importância das vozes dos outros na comunicação.

O dialogismo de Bakhtin (2017) apresenta um desvio dos modelos tradicionais que veem o diálogo como mero intercâmbio de informações. Ele aponta dois tipos de relação dialógica: a primeira é a relação entre os sujeitos (interlocutores). E a segunda é a relação do sujeito com a sociedade, com o seu contexto sócio-histórico. “Nesse diálogo, o homem participa inteiro e com toda a vida: com os olhos, os lábios, as mãos, a alma, o espírito, todo o corpo, os atos. Aplica-se totalmente na palavra, e essa palavra entra no tecido dialógico da vida humana, no simpósio universal.” (Bakhtin, 2010a, p. 348).

E essa perspectiva bakhtiniana não se limita apenas nesses pressupostos, mas leva em consideração a concepção de alteridade. Essa concepção é transcendente, além da consciência da existência do outro, perceber o estranhamento e o pertencimento. O outro é o lugar da incompletude e da transitoriedade e, concomitantemente, o lugar da percepção e do contexto de existir. E ao se opor à visão unidirecional da linguagem, Bakhtin argumenta que,

O simples fato de que eu, a partir do meu lugar único no existir, veja, conheça um outro, pense nele, não o esqueça, o fato de que também para mim ele existe – tudo isso é alguma coisa que somente eu, único, em todo o existir, em um dado momento, posso fazer por ele: um ato do vivido real em mim que completa a sua existência, absolutamente profícuo e novo, e que encontre em mim somente a sua possibilidade. (Bakhtin, 2010b, p.98).

Na concepção bakhtiniana, a relação com o outro, na linguagem é possível “[...] a empatia, a coincidência com o outro, a perda de meu lugar único na singularidade do existir [...]” (Bakhtin, 2010b, p.62). Isso estabelece a maneira como a relação que o sujeito estabelece consigo mesmo e com o outro. O “eu” revela-se na sua unicidade, na individualidade, e também na sua alteridade, na relação com o “outro”.

Faraco (2009, p.19) pontua que Bakhtin, em seu livro *Para uma filosofia do ato responsável*, critica a ideia de sistema, pois neste não há espaço para o individual, o singular, o irrepitível, o evêntico. E acrescenta que, apesar de Bakhtin se posicionar criticamente em relação à teoria, ao teoreticismo, ele não rejeita. Ao contrário, reconhece a importância deste. O que ele não aceita é sua total desvinculação do mundo da vida.

Bakhtin discute essa indissociável relação do sujeito entre o eu e o outro. Ele enfatiza a importância de considerar as vozes e perspectivas do outro na comunicação. Ao estabelecer essa relação, Bakhtin instaura a arquitetônica do mundo real do ato singular, do ato responsável. “É o fato vivo de um ato primordial ao ato responsável, e criá-lo, juntamente com seu peso real e sua obrigatoriedade; ele é o fundamento da vida como ato, porque ser na vida significa agir, é ser não indiferente ao todo na sua singularidade” (Bakhtin, 2010b, p.99). No ato responsável, há todos

os valores de espaço, tempo, cultura, etc., que se organizam nas inter-relações, as quais permitem ver a si próprio, sem perder sua identidade, e o outro numa concepção única, na “unicidade” - “eu-para-mim, outro-para-mim e eu-para-o-outro”.

Um “ato responsável”, na ótica de Bakhtin, é uma ação realizada com plena consciência da própria participação no diálogo infinito da existência. O indivíduo adota uma postura onde todas as ações são performadas nas suas interações.

Somente a partir do interior de tal ato como minha ação responsável, e não de seu produto tomado abstratamente, pode haver uma saída para a unidade do existir. Somente no interior de minha participação pode ser compreendida a função de cada participante. No lugar do outro, como se estivesse em meu próprio lugar [...] (Bakhtin, 2010b, p.65).

Para Bakhtin (2017), a linguagem não é apenas um sistema de códigos e regras gramaticais, mas sim uma forma de interação social que se molda e é moldada por seus participantes. Nesse sentido, o ato responsável vai além da simples emissão de palavras ou enunciados, envolvendo uma consciência ativa do contexto, dos interlocutores e das preocupações comunicativas.

O ato responsável implica a habilidade de considerar o outro como sujeito ativo e responsivo na comunicação. A teoria do ato responsável e compreensão responsiva, na perspectiva de Mikhail Bakhtin, traz à tona aspectos essenciais sobre a natureza da linguagem, reflexões das interações humanas e do papel dos sujeitos responsáveis na esfera comunicativa.

Para Bakhtin (2010b), cada indivíduo traz consigo uma bagagem singular de experiências e conhecimentos, que atua como elemento influenciador na forma como compreende e responde aos enunciados. “Desde o início, o falante aguarda a resposta deles, espera uma ativa compreensão responsiva. É como se todo o enunciado se construísse ao encontro dessa resposta” (Bakhtin, 2010a, p.301). Dessa maneira, a compreensão responsiva caracteriza-se como uma construção bilateral.

Assim, torna-se significativo estabelecer uma relação do gênero discursivo memorial com a teoria da ADD. No sentido geral, as memórias reputam a um outro tempo, “uma terra distante” (Fortuna, 1997, p. 131), ou seja, o tempo passado. No entanto, Sartori (2008), na tese na qual trabalhou com memorial de formação, atribui que em memórias “por mais nítida que pareça a lembrança de um fato antigo, ela não é a mesma imagem que se experimenta no passado, porque não se é o mesmo de então e também porque a percepção alterou-se e, com ela, as ideias, os juízos de valor, a forma de pensar e agir sobre o mundo” (2008, p.98). Portanto, o sujeito que relata suas experiências constrói uma narrativa baseada em pontos de vista contemporâneos, ou seja, moldados pelo contexto atual em que se encontra.

Bakhtin compreende que a comunicação é sempre um processo de negociação em que os sujeitos buscam construir um significado comum a partir de suas perspectivas distintas. O memorial é uma possibilidade de diálogo entre os indivíduos, ao possibilitar que os significados acumulados sejam transmitidos ao longo do

tempo. Em suma, analisar o conceito de memorial permite entender a linguagem como um processo dinâmico e interativo, em que os significados são construídos a partir das relações sociais entre os indivíduos. O memorial é a expressão da história e da cultura de um grupo social, manifestada por meio da fala, da escrita e da literatura. Assim, ele se relaciona com a noção de dialogismo, sendo a ideia de que a linguagem é um processo de interação entre sujeitos que possuem perspectivas e interesses iguais e/ou diferentes.

Além disso, no gênero discursivo memorial, também é evidenciada a maneira como o autor se posiciona em relação aos eventos que ele está relatando. Volóchinov (2017) destaca que todo discurso é marcado por posicionamentos ideológicos, ou seja, o autor sempre tem uma opinião sobre o que ele está falando, “a ideologia do cotidiano é o universo do discurso interior e exterior, não ordenado nem fixado, que concebe todo nosso ato, ação e estado consciente” (Volóchinov, 2017, p. 213). No caso do memorial, esse posicionamento ideológico se torna ainda mais evidente, uma vez que o autor está falando sobre sua própria vida e, portanto, traz suas próprias experiências e opiniões para o texto.

Outro aspecto importante do gênero discursivo memorial é a maneira como ele é construído. De acordo com Volóchinov (2017), todo gênero discursivo tem suas próprias regras e convenções, as quais são construídas a partir de interações sociais específicas. No caso do memorial, essas regras e convenções são construídas a partir da relação entre o indivíduo e a sociedade. Dessa forma, o memorial se torna uma ferramenta importante para compreender as regras e convenções que estão presentes na sociedade na qual o autor vive.

2 Construção Teórico-Metodológica Da Pesquisa

Ao aplicarmos o texto/enunciado como princípio desta pesquisa, temos em vista que, para Bakhtin, a realidade interacionista do sujeito e de seu discurso se revela no texto/enunciado por ele produzido, pois, para o autor, “Onde não há texto, não há objeto de pesquisa e pensamento [...]. Independentemente de quais sejam os objetivos de uma pesquisa, só o texto pode ser o ponto de partida” (Bakhtin, 2010, p. 308).

Ademais, a perspectiva dialógica na análise do discurso destaca a presença simultânea de diversas vozes, a interação contínua e a importância ética da linguagem, atribuindo uma qualidade intrinsecamente humanizadora à maneira como entendemos e praticamos a comunicação. Este método não só aprimora a análise linguística e dos discursos, como também fornece uma base teórica significativa para promover interações mais inclusivas, respeitadas e conscientes do poder transformador da linguagem na formação de relações interpessoais e sociais. Dessa forma, permite que o pesquisador adote uma abordagem mais humanizada ao analisar os dados coletados, afastando-se da perspectiva fria e imparcial tradicionalmente adotada.

Considerando o mesmo objeto de observação e análise – dois grupos de alunos em uma mesma série e memoriais produzidos por eles, é possível ampliar as oportunidades e melhorar as compreensões do objeto de pesquisa, efetuando relações do mundo vivido pelos sujeitos. Neste sentido, esta pesquisa se intitula como qualitativa, pois analisará os dados obtidos à luz dos teóricos do Círculo de Bakhtin.

A partir da metodologia apresentada em *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (2017) de Volóchinov e a metodologia sistematizada por Ferreguett (2014), elaboramos uma metodologia que atenda nosso objeto de estudo.

Ao considerar a complementaridade entre a abordagem metodológica em *Marxismo e filosofia da Linguagem* de Volóchinov (2017) e a metodologia sistematizada proposta por Ferreguett (2014), é possível perceber um diálogo fecundo entre as perspectivas teóricas e metodológicas que visam a compreender e desvelar as relações de poder, as hierarquias sociais e as formas de dominação presentes na linguagem e na comunicação.

Barbosa e Di Fanti (2020) estabelecem uma correlação com as duas orientações metodológicas apresentadas pelo autor por Volóchinov (2017) em *Marxismo e Filosofia da Linguagem - Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*: a primeira orientação, Volóchinov denomina “exigências metodológicas fundamentais”. A segunda, o teórico denomina de “ordem metodológica”. Ambas conduzem três orientações metodológicas. Para estabelecer essa relação, as autoras Barbosa e Di Fanti elaboram um quadro.

Quadro 1: Orientações metodológicas.³

Exigências metodológicas fundamentais	Ordem metodológica
<p>1. Não se pode isolar a ideologia da realidade material do signo (ao inseri-la na “consciência” ou em outros campos instáveis e imprecisos).</p> <p>2. Não se pode isolar o signo das formas concretas da comunicação social (pois o signo e uma parte da comunicação social organizada e não existe, como tal, fora dela, pois se tornaria um simples objeto físico).</p> <p>3. Não se pode isolar a comunicação e suas formas da base material.</p>	<p>1) [...] formas e tipos de interação discursiva em sua relação com as condições concretas;</p> <p>2) [...] formas dos enunciados ou discursos verbais singulares em relação estreita com a interação da qual são parte, isto é, os gêneros dos discursos determinados pela interação discursiva na vida e na criação ideológica;</p> <p>3) [...] revisão das formas da língua em sua concepção linguística habitual.</p>

Fonte: Barbosa; Di Fanti (2020, p. 197)

³ Quadro tal qual apresentado pelas autoras.

As autoras, ao exporem essa comparação, esclarecem que a primeira abordagem trata do processo de transformações substanciais que cada signo experimenta em seu desenvolvimento social. Na segunda instância, “é fundamentada para o estudo da língua”, segundo Volóchinov (2017, p. 220). Elas destacam as semelhanças entre essas abordagens metodológicas distintas.

Com relação à primeira abordagem, Barbosa e Di Fanti (2020) argumentam que os signos possuem uma origem ideológica e que seu relacionamento não é objetivo, mas está vinculado a diferentes ideologias. De forma alternativa, a linguagem, tanto verbal quanto não verbal, deve ser vista em seu contexto sócio-histórico concreto, conectada à sua esfera discursiva específica. Isso permite que percebamos toda a expressão individual como ideológica, associando-se à esfera de atividade e ao ambiente de comunicação em que os signos se manifestam.

Sobre a segunda perspectiva, Barbosa e Di Fanti (2020) destacam que entre as duas orientações metodológicas, esta recebeu maior atenção devido à sua “indissociável relação entre o signo ideológico e as formas organizadas de comunicação, além da relação entre as formas dos enunciados e sua interação, ou seja, os gêneros envolvidos nas interações ideológicas.” (2020, p. 197). As autoras consideram que essas duas abordagens se completam e ressaltam a importância de ambas para a análise dos gêneros em sua natureza dinâmica e heterogênea, intrinsecamente ligados à interação social e às ideologias, das quais são parte integrante.

Na terceira instância, Barbosa e Di Fanti (2020) apontam uma relação peculiar entre formas linguísticas, sua realização concreta e a palavra como signo ideológico. Volóchinov (2018, p. 106) afirma que “o problema da correlação entre a base e as superestruturas [...] pode ser amplamente compreendido através do estudo da palavra”. Nessa perspectiva, a dialética do signo ideológico, entendida como a concretude da palavra, revela “suas multiacentuações e os valores que (trans)formam ideologicamente a sociedade.” (Barbosa e Di Fanti, 2020, p. 198). De acordo com Volóchinov (2018, p. 2020), é necessário entender a “revisão das formas da língua na sua concepção linguística comum” em seu uso concreto, isto é, no enunciado cotidiano comunicativo. “Por isso, a análise será do enunciado, considerando, entre outros aspectos, a dialética do signo ideológico, a multiplicidade de vozes e as posições axiológicas” (Barbosa e Di Fanti, 2020, p. 198).

Escolhemos, também, a metodologia sistematizada apresentada por Ferreguett (2014) porque visa proporcionar um arcabouço teórico e prático para a pesquisa em ADD, orientando o pesquisador na elaboração e execução de estudos que adotem uma perspectiva crítica e dialética. Assim, adaptamos os passos metodológicos seguidos pela autora de forma que atendam satisfatoriamente nosso objeto de estudo.

Na metodologia adotada para a produção discursiva do gênero memorial na turma em questão, iniciamos com a leitura de memórias do livro “Crianças do Brasil - suas histórias, seus brinquedos, seus sonhos”, de José Santos. Essas narrativas, que retratam experiências marcantes da infância de adultos, foram bem recebidas

pelos alunos devido à sua relevância com as realidades vividas por eles. Embora as memórias lidas não seguissem rigorosamente a estrutura do gênero memorial, a escolha desse material visou motivar os estudantes ao conhecimento desse tipo de texto. Após discutirmos as memórias, apresentamos um memorial descritivo de Criziane da Silva Madruga, que, graças à sua linguagem acessível, serviu como modelo para as próximas atividades.

Na aula subsequente, orientamos os alunos sobre como escrever um memorial e entregamos um roteiro para guiá-los nesse processo criativo. Eles foram incentivados a buscar ambientes tranquilos para a escrita, mas enfrentaram dificuldades iniciais, como insegurança sobre suas experiências e a inibição de expor seus relatos pessoais. Para aliviar essas tensões, reiteramos que suas identidades permaneceriam anônimas, permitindo que escolhessem pseudônimos. Após a coleta dos textos, realizamos uma triagem e leitura cuidadosa, durante a qual destacamos elementos discursivos que revelavam a individualidade dos autores. Finalmente, os textos foram organizados conforme o local de origem dos alunos, dividindo-os entre aqueles da zona rural e urbana.

3 O Gênero Memorial e Sua Cinesia Dialógica

A contextualização da vivência e do pertencimento dos sujeitos em uma pesquisa é crucial para a compreensão aprofundada dos resultados obtidos. Conhecer o contexto social, cultural e histórico dos participantes permite uma interpretação ampliada dos dados coletados, revelando nuances importantes e respeitando a diversidade das trajetórias individuais que influenciam suas experiências e comportamentos. Essa abordagem sensível e ética não apenas enriquece a qualidade e validade dos nossos estudos, mas também oferece insights mais robustos e significativos que refletem a complexidade das realidades vividas pelos sujeitos.

Um exemplo prático desse enfoque pode ser observado no município de Prado, na Bahia, onde a memorialista Lara está inserida. Com uma história marcada pela influência de uma comunidade indígena Aimoré e a elevação de vila a cidade em 1886, Prado se destaca atualmente como um destino turístico no Extremo Sul Baiano, conhecido por suas belas praias e oferta de serviços relacionados ao turismo. Além disso, a cidade mantém uma diversidade econômica que inclui artesanato e atividades rurais, refletindo uma complexa teia de interações sociais e culturais. A produção de gêneros discursivos, como os memoriais escritos por discentes, evidencia a natureza dialógica da linguagem proposta por Bakhtin, que considera a interação constante no discurso e a formação da identidade do sujeito por meio da comunicação.

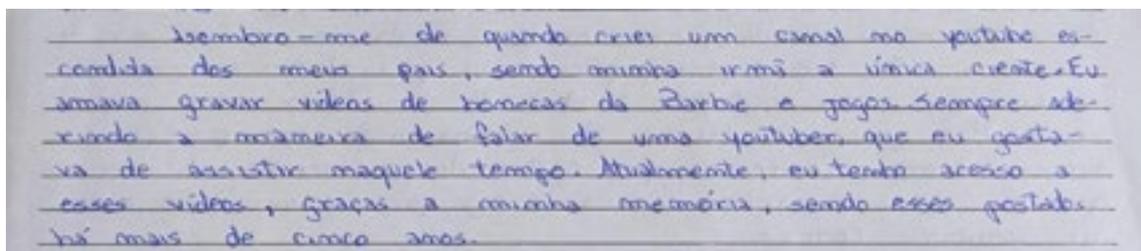
E, na perspectiva da ADD, é uma forma de discurso permeada pela interação social e pela dialogicidade. Sob esse prisma, destacaremos alguns excertos observando os critérios propostos na metodologia desta pesquisa. Cada texto será identificado pelo pseudônimo escolhido pelo discente.

Os excertos do primeiro memorial analisado foram produzidos por Lara, 14 anos, aluna do Ensino Fundamental II, 9º ano, moradora da Zona Urbana.

Excerto do memorial da Lara (2023)

Lembro-me de quando criei um canal no youtube escondida dos meus pais, sendo minha irmã, a única cliente. Eu amava gravar vídeos com bonecas da barbie e jogos. Sempre aderindo a maneira de falar de uma youtuber, que eu gostava de assistir naquele tempo. Atualmente, eu tenho acesso a esses vídeos, graças a minha memória, sendo esses postados há mais de cinco anos.

Figura 1: Memorial da Lara (2023) - Estudante urbana - Escaneado pela pesquisadora.



Fonte: Acervo das autoras.

Volóchinov (2017, p. 205) mostra que a palavra é basicamente dialógica - “e na palavra, eu dou forma a mim mesmo do ponto de vista do outro e, por fim, da perspectiva da minha coletividade. A palavra é uma ponte que liga o eu ao outro”. Sob esse prisma, percebe-se no fragmento do memorial supracitado que, ao rememorar suas experiências com a irmã, toda essa relação dialógica permeada pelos discursos de outras vozes, nesse caso, as vozes da internet, dos *youtubers*, fica exteriorizada por meio das escolhas lexicais: “Sempre aderindo à maneira de falar de uma ‘youtuber’, que eu gostava de assistir naquele tempo.”

Na perspectiva da análise dialógica de discurso, a experiência narrada reflete a emergência de um eu em sua interação com a mídia. A articulação do “eu” se dá por meio de intertextualidades e influências dialógicas, evidenciadas pela emulação de maneirismos e discursos específicos presentes nos conteúdos consumidos. A presença de elementos dialógicos entre a autoria dos vídeos e a audiência representada (a irmã e potencialmente outros interlocutores imaginados) cria um espaço discursivo rico e complexo.

A ocultação do canal em relação aos pais sugere uma negociação entre as expectativas sociais e a expressão pessoal, destacando os limites impostos pela autoridade familiar e a busca por autonomia discursiva.

A interação lúdica com bonecas e jogos como temas dos vídeos revela uma negociação entre o imaginário infantil e a influência midiática, apontando para a construção de uma identidade moldada por diferentes discursos e performances ao longo dos anos. É como se houvesse um diálogo entre o “eu adolescente” e o “eu criança”, revelando insights sobre como foi influenciada pelas vozes que a cercavam.

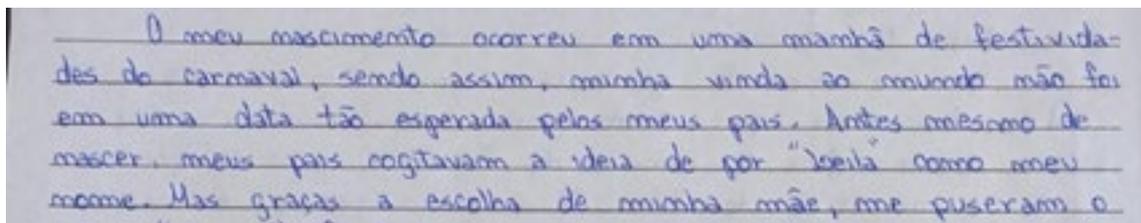
As vozes que interagem no discurso são sempre diferentes e, portanto, têm

pontos de vista e experiências distintas. Essas ressonâncias podem ser notadas nas palavras da memorialista:

Excerto do memorial da Lara (2023)

O meu nascimento ocorreu em uma manhã de festividades do carnaval, sendo assim, minha vinda ao mundo não foi em uma data tão esperada pelos meus pais. Antes mesmo de nascer, meus pais cogitavam a ideia de por "Leila" como meu nome.

Figura 2: Memorial da Lara (2023) - Estudante urbana - Escaneado pela pesquisadora.



Fonte: Acervo das autoras.

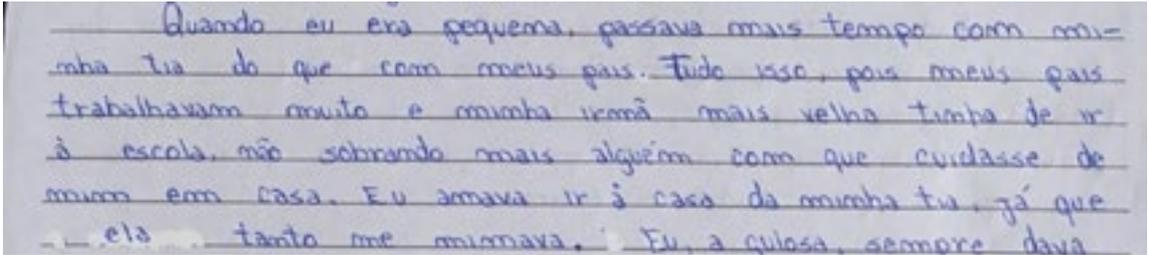
O relato do nascimento revela uma relação de eventos pessoais com o universo simbólico e cultural que envolve a celebração do carnaval e demonstra, nesse fio discursivo, todo um contexto urbano. O momento do nascimento em meio às festividades ressalta a imprevisibilidade e a complexidade das circunstâncias, evidenciando a interação entre o destino pessoal e o contexto cultural. A partir de suas palavras, as quais são palavras do outro (os pais), mas carregadas de seu próprio valor. E ao citar a festa do carnaval, (festividades do carnaval, não foi em uma data tão esperada pelos meus pais) parece claro que não é qualquer festa, uma festa popular no Brasil e, pela escolha do léxico, mostra que era uma festa muito importante para seus pais, quando afirma que não foi em uma data tão esperada pelos seus pais.

Pelo recurso linguístico da memorialista, pareceu ser um fato negativo, segundo seu julgamento e expressividade singular. No entanto, ao recorrer à expressão: Antes mesmo de nascer, isso não se confirma, por ficar claro o quanto era esperada e desejada pelos pais, os quais já se preocupavam com a escolha do seu nome. Este exemplo também é significativo para se entender o que se torna uma consciência cultural, como pontua Bakhtin (2010, p.89), “Este é o caminho pelo qual uma consciência viva torna-se consciência cultural, e uma consciência cultural se encarna em uma consciência viva. Houve um tempo em que o ser humano afirmou realmente todos os valores culturais, e agora está ligado a eles.”

A menção à cogitação do nome “Leila” antes do nascimento aponta para a negociação de identidades em meio a uma rede de influências e projeções simbólicas (Moscovici, 2003). A escolha do nome, como expressão de uma relação dialógica entre pais, família e tradições culturais.

Quando eu era pequena, passava mais tempo com minha tia do que com meus pais. Tudo isso, porque meus pais trabalhavam muito e minha irmã mais velha tinha de ir à escola. Não sobrando mais alguém que cuidasse de mim em casa. Eu amava ir à casa da minha Tia, já que ela me mimava muito.

Figura 3: Memorial da Lara- Estudante urbana- Escaneado pela pesquisadora.



Fonte: Acervo das autoras.

Observamos a formação da identidade do eu por meio das relações afetivas e interpessoais, destacando a influência das figuras parentais e não parentais, especialmente a tia, no desenvolvimento identitário. A presença significativa da tia ilustra como as interações fora da família nuclear contribuem para uma compreensão mais ampla da família urbana contemporânea, cuja configuração é moldada por dinâmicas sociais e emocionais pluralistas.

Além disso, aborda as inter-relações entre responsabilidades profissionais e cuidados parentais em um contexto urbano, evidenciando como a necessidade de ambos os genitores no mercado de trabalho afeta a estrutura familiar. Essa realidade traz desafios que exigem uma reconfiguração das dinâmicas familiares, na qual a figura da tia pode oferecer suporte afetivo e mediador, ressaltando a importância do diálogo com outras vozes e experiências na construção da identidade individual. Assim, o sujeito se compreende em relação ao outro, reconhecendo a diversidade de perspectivas que contribuem para sua autoidentificação.

O memorial escrito por Ana, aluna do 9º ano do Ensino Fundamental II, reflete a vivência de uma jovem moradora da comunidade rural Pontinha, também conhecida como “Terra do Beiju”. Para uma melhor compreensão da história contada, é fundamental analisar o contexto de pertença dessa aluna. As visitas e pesquisas realizadas indicaram que a comunidade não passou pelo processo de assentamento do INCRA.

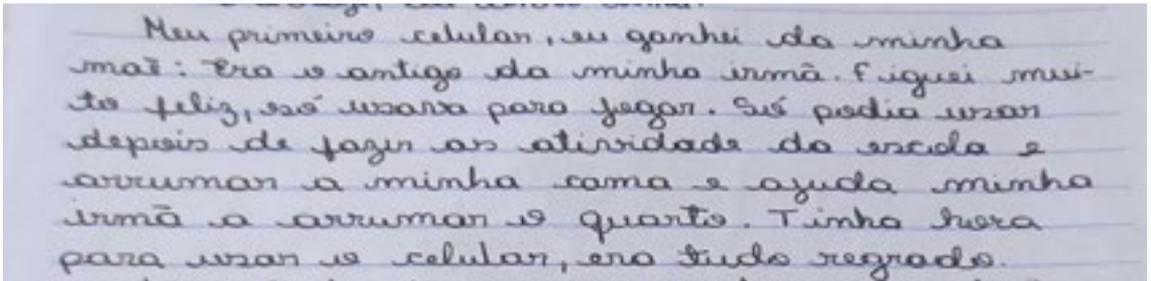
Na Comunidade da Pontinha, a produção tradicional de beiju, um alimento de origem indígena, reforça o sentimento de pertencimento da Ana e fundamenta o nome do lugar, evidenciando a continuidade de saberes e práticas culturais entre os moradores. A proximidade das moradias na comunidade simboliza não apenas a coesão social, mas também a importância da partilha de recursos e da conexão humana, características essenciais da vida rural.

Os excertos seguintes são do memorial escrito por Ana, 14 anos, aluna do Ensino Fundamental II, 9º ano, moradora da Zona Rural.

Excerto do memorial da Ana (2023)

Meu primeiro celular, eu ganhei da minha mãe: era o antigo da minha irmã. Fiquei muito feliz, só usava para jogar. Só podia usar depois de fazer as atividades da escola e arrumar a minha cama e ajuda minha irmã a arrumar o quarto. Tinha hora para usar o celular, era tudo regado.

Figura 4: Memorial da Ana (2023) – Estudante rural – Escaneado pela pesquisadora.



Fonte: Acervo das autoras.

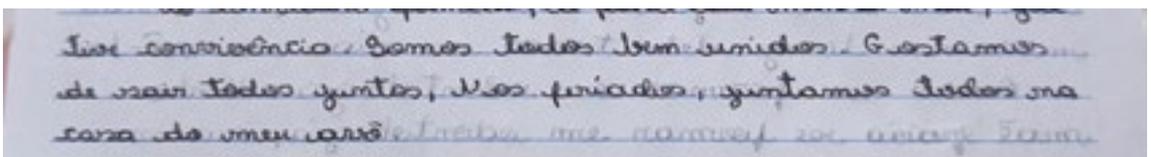
A experiência do primeiro celular revela um diálogo entre o indivíduo e as expectativas familiares e escolares, destacando a continuidade e compartilhamento de práticas associadas ao objeto herdado da irmã. A atitude da mãe em presenteá-la com o celular antigo não apenas reflete generosidade, mas também encoraja uma dinâmica de reaproveitamento de recursos na família. A imposição de horários e tarefas antes do uso do celular ilustra as relações de poder e responsabilidade, onde interações normativas orientam as práticas cotidianas. A colaboração nas tarefas, como “ajudar minha irmã a arrumar o quarto”, enfatiza a interconexão de responsabilidades, reforçando valores de colaboração, respeito e comprometimento no ambiente familiar, o que fortalece os laços e promove uma educação fundamentada em princípios sólidos. O contexto rural vivido por Ana contrasta com o de Lara, indicando que “cada época e cada grupo social possui o seu próprio repertório de formas discursivas da comunicação ideológica cotidiana” (Volóchinov, 2017, p. 109).

E nesse contexto familiar dialógico e de respeito mútuo, que Ana retrata a sua família:

Excerto do memorial da Ana (2023)

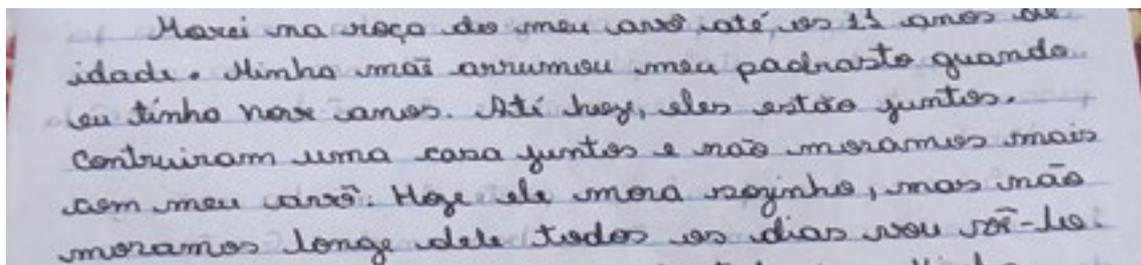
Somos todos bem unidos. Gostamos de sair juntos. Nos feriados, juntamos todos na casa do meu avô [...] [...] Morei na roça do meu avô até aos 11 anos de idade. Minha mãe arrumou meu padrasto quando eu já tinha nove anos. Até hoje, eles estão juntos e construíram uma casa juntos e não moramos mais com meu avô. Hoje, ele mora sozinho, mas não moramos longe dele. Todos os dias vou vê-lo.

Figura 5: Memorial da Ana (2023) – Estudante rural – Escaneado pela pesquisadora.



Fonte: Acervo das autoras.

Figura 6: Memorial da Ana (2023) - Estudante rural - Escaneado pela pesquisadora.



Fonte: Acervo das autoras.

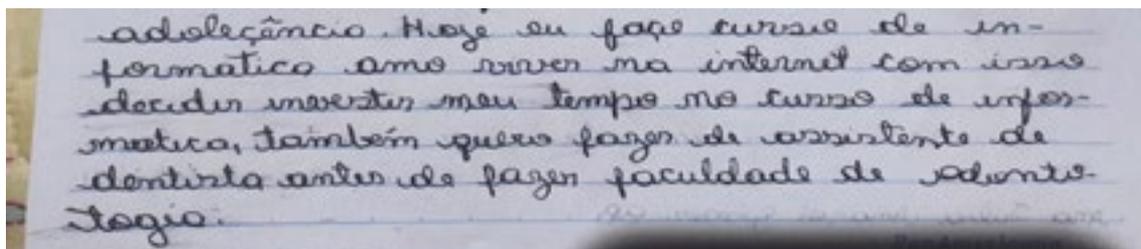
No relato apresentado, a vida de uma adolescente rural é destacada pelo fortalecimento dos laços familiares e conexão com a comunidade local. A narrativa enfatiza a importância da união familiar, evidenciada nos hábitos de celebrações conjuntas e reuniões na casa do avô, ilustrando a continuidade de tradições familiares. Estes aspectos reforçam a coesão e o apoio mútuo entre os membros da família, fundamentais para o desenvolvimento do adolescente. A vivência na roça do avô até os 11 anos marca uma forte ligação com esta figura, cuja influência é significativa na construção da identidade da jovem. A mudança para uma nova moradia com a mãe e o padrasto representa um desafio que evidencia sua capacidade de adaptação e resiliência diante das transformações familiares que enfrenta.

Mesmo com a mudança, a adolescente mantém contato diário com o avô, destacando a importância dos vínculos afetivos e as relações intergeracionais. O relato de Ana revela que a prática de se reunir na casa do avô cria um ambiente de pertencimento e coesão comunitária, facilitado pela proximidade das moradias nos assentamentos. Este cenário familiar molda interações baseadas na afetividade e ideologia de coesão, em consonância com o que diz Volóchinov (2017, p. 95), “uma consciência só passa a existir como tal na medida em que é preenchida pelo conteúdo ideológico, isto é, pelos signos, portanto apenas no processo de interação social”.

Excerto do memorial da Ana (2023)

Hoje eu faço curso de informática amo viver na internet com isso decidir investir meu tempo no curso de informática, também quero fazer de assistente de dentista antes de fazer a faculdade de odontologia.

Figura 7: Memorial da Ana - Estudante rural - Escaneado pela pesquisadora.



Fonte: Acervo das autoras.

O relato evidencia a relevância dos sonhos e da responsabilidade na vida da memorialista, que, apesar das turbulências da adolescência, demonstra um planejamento consciente voltado para o futuro. A escolha de cursar informática, motivada pela paixão pela internet, reflete seu interesse em desenvolver novas habilidades e crescer pessoal e profissionalmente na área de tecnologia. Ademais, a aspiração de se tornar assistente de dentista antes de ingressar na faculdade de odontologia revela uma intenção de ganhar experiência prática na saúde bucal, evidenciando uma abordagem responsável e estratégica em sua trajetória profissional. Nesse contexto, a relação com os pais é marcada por empatia e respeito mútuo, onde a memorialista reconhece as diferenças individuais e aceita a hierarquia familiar, permitindo diálogos respeitosos que enriquecem sua formação identitária e interpessoal.

Considerações finais

Embora a produção escrita dos discentes tenha sido concisa — abaixo das expectativas de textos mais longos e detalhados sobre o cotidiano em família e na comunidade, o trabalho com este gênero discursivo favoreceu a compreensão do sujeito dialógico na narrativa de sua história e suas posições em relação a si mesmo e ao grupo. As experiências passadas dos estudantes se refletiram de maneira significativa no presente, permitindo-nos perceber que a construção identitária desses indivíduos ocorre em circunstâncias variadas. Nos trechos analisados, os alunos estabelecem, mesmo que inconscientemente, uma relação dialógica ao compartilhar suas experiências sociais, culturais e históricas, que, em alguns momentos, se distinguem e, em outros, se assemelham. Como afirma Bakhtin (2003, p. 349), “o homem entra no diálogo como voz integral. Participa dele e não só com seus pensamentos, mas também com seu destino, com toda a sua individualidade”.

As alunas expressaram tanto suas vivências quanto suas aspirações futuras em suas narrativas, evidenciando como esses processos são moldados por um contexto social que influencia seu compartilhamento de discursos familiares. Ana, por exemplo, menciona o desejo de se profissionalizar conforme as expectativas da mãe. Bakhtin (2017, p.58) observa que “nossa própria ideia – seja filosófica, científica, artística – nasce e se forma no processo de interação e luta com os pensamentos dos outros”, o que se reflete nas falas dos alunos e na formação de suas identidades.

Além disso, os relatos das memorialistas desmantelam a percepção tradicional que associa os jovens rurais a um estilo de vida limitado a habilidades práticas relacionadas ao campo, mostrando seu desejo de sonhos mais amplos e a utilização da tecnologia. É crucial, portanto, combater estereótipos e proporcionar uma visão mais inclusiva dos adolescentes rurais, reconhecendo suas contribuições e oferecendo igualdade de acesso a oportunidades educacionais. Para isso, políticas públicas efetivas devem ser elaboradas. O entendimento da dicotomia entre vida

urbana e rural, observada pela discente, destaca a importância de atravessar essa fronteira, algo que minha experiência prévia com esses jovens e a análise de seus memoriais permitem apreciar de maneira significativa.

Pontuamos na introdução da dissertação de mestrado alguns questionamentos a respeito da diferença percebida do comportamento em sala de aula dos discentes rurais em relação aos discentes urbanos. Após a análise dos memoriais, a possível razão pela qual os discentes rurais apresentam maior tranquilidade, disciplina e respeito em relação aos professores pode ser atribuída ao contexto social em que estão inseridos. Os valores e normas predominantes nas comunidades rurais, caracterizadas por laços de proximidade e reciprocidade, podem levar esses adolescentes a internalizar desde cedo princípios de respeito, cooperação e obediência. Ademais, as vivências cotidianas da discente rural, que incluem atividades laborais, como tarefas domésticas, contribuem para o desenvolvimento de habilidades como disciplina e responsabilidade, que se refletem em atitudes favoráveis no ambiente escolar.

Por outro lado, a discente urbana não relatou a mesma exposição a tarefas domésticas, o que, segundo estudos recentes, pode impactar negativamente suas posturas colaborativas e responsáveis na escola. A realidade urbana, marcada por ritmos acelerados e individualismo, pode dificultar a interação respeitosa entre adolescentes e professores. É relevante destacar que nossas observações são baseadas na análise dos memoriais e cada adolescente é único, apresentando experiências diversas. Também notamos que o suporte familiar é fundamental nas vidas das participantes, proporcionando uma base sólida para a construção da identidade e desenvolvimento de valores, além de fortalecer a autoestima e resiliência das adolescentes frente às dificuldades da vida.

Aproveitamos para convidar o leitor para uma leitura aprofundada de toda a pesquisa; o estudo pode ser acessado no site do Repositório Institucional da Universidade do Estado da Bahia - UNEB⁴. Na dissertação, será possível visualizar os memoriais completos, os vários recortes e análises deles.

THE MEMORIAL GENRE AS A DIALOGICAL PROCESS OF IDENTITY (RE) CONSTRUCTION

Abstract: *This article presents two analyzes of memorials produced, in the classroom, by students of the ninth grade of elementary school II, from the rural and urban area, enrolled in the 9th grade of the Anísio Teixeira Municipal College - CMAT, in the City of Prado, Bahia State. It discussed how these memorials are built, represent and relate to the identities of students writers. From a comparative analysis, the points of approximation and/or distancing of the identity construction of ninth grade*

4 SILVA, Tania Benedita Fortunato. *O gênero memorial como processo dialógico de (re)construção identitária*. Orientadora: Cristhiane Ferreguett. 2024. 112f. Dissertação (Mestrado Acadêmico) - Universidade do Estado da Bahia. Departamento de Educação. Programa de Pós Graduação em Letras - PPGL, Campus X. 2024. Disponível em: <https://saberaberto.homologacao.uneb.br/items/fa57b4c3-dbc5-485f-bfa0-6364eb8beb15/full>

students, from the rural and urban zone, are identified through the memorials - corpus of this research. As a theoretical-methodological basis, the specific approach to the research in Human Sciences presented by the Dialogical Discourse Analysis, Bakhtin (2017), Volóchinov (2017) and Medviédev (2012) is discussed. The discussion about speech genres stands out, from the Bakhtinian perspective, for a better understanding of the memorials and dialogical relations present in the discourses of the subjects of this research. The analyzes are developed qualitatively and comparatively, observing similarities and differences in the verbal discourses that constitute the selected memorials, being one of a student from the urban zone and another from the countryside. From the analyzes performed, we realized how past experiences and future dreams of these subjects reflect their identities in formation, contradicting stereotypes and highlighting the importance of family and the social environment in the construction of their identities.

Keywords: Identity construction; Discursive genre; Memorial.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. O autor e a personagem na atividade estética. In: BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. . Tradução de Paulo Bezerra.

BAKHTIN, Mikhail; DUVAKIN, Viktor. *Mikhail Bakhtin em diálogo - Conversas de 1973 com Viktor Duvakin*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2008.

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010a. 476p.

BAKHTIN, M. *Para uma filosofia do ato responsável*. São Carlos: Pedro e João Editores, 2010b. 155p. Tradução aos cuidados de Valdemir Miotello & Carlos Alberto Faraco.

BAKHTIN, Mikhail. O problema do conteúdo, do material e da forma na arte verbal. In: *Questões de literatura estética: a teoria do romance*. 7 ed. São Paulo: Hucitec, 2014[1924]. Tradução de Aurora Fomoni Bernardini (et al).

BAKHTIN, Mikhail. *Os Gêneros do discurso*. São Paulo: Editora 34, 2017. Paulo Bezerra (Organização, Tradução, Posfácio e Notas); Notas da edição russa: Seguei Botcharov.

BARBOSA, Vanessa; DI FANTI, Maria Da Glória. Notas sobre gêneros do discurso em Bakhtin, Volóchinov e Medviédev. IN: ROCHA, Décio *et al. Em discurso 4 — Pesquisar com gêneros discursivos: interpelando mídia e política organizadores*. 1ª ed. Rio de Janeiro-RJ: Cartolina, 2020, 250 p. Disponível em: <https://repositorio.pucrs.br/dspace/handle/10923/19773>. Acesso em 20 ago 2023.

FARACO, C. A. *Linguagem & diálogo*. Ideias linguísticas do círculo de Bakhtin. São Paulo: Parábola, 2009.

FERREGUETT, Cristhiane. *Relações dialógicas em revista infantil: processo de adultização de meninas*. Orientador: Profa. Dra. Maria da Glória Corrêa di Fanti. 243 f. 2014. Tese (Doutorado em Linguística) – Programa de pós-graduação em Letras- Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul- PUCRS. Disponível em: <https://repositorio.pucrs.br/dspace/handle/10923/6929>. Acesso em 09 Jan. 2023.

MACIEL, Lucas Vinício de Carvalho. Além de “Os gêneros do discurso”. *Cadernos de Estudos Linguísticos*, v. 53, n. 1, p. 27-38, 2011.

MEDVIÉDEV, Pável Nikoláievitch. *O método formal nos estudos literários: introdução a uma crítica poética sociológica*. São Paulo: Contexto, 2012[1928]. Tradutoras Sheila Camargo Grillo e Ekaterina Vólkova Américo.

MOSCOVICI, Serge. *Representações Sociais - Investigações em psicologia social*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003. Tradução de Pedrinho A. Guareschi.

OLIVEIRA, Gisele de Freitas Paula. *Diálogos e silenciamentos docentes: O(s) Gênero(s) do Discurso argumentativo em sala de aula*. Orientador: Luciano Novaes Vidon. 215 f. 2021. (Doutorado em Linguística) - Programa de Pós-Graduação em Linguística- Universidade Federal do Espírito Santo -UFES. Disponível em: <https://repositorio.ufes.br/items/eea340d7-5047-4c2d-ad0b-2e253f1af3c7>

SANTOS, José. *Crianças do Brasil - Suas histórias, seus brinquedos, seus sonhos*. São Paulo: Peirópolis, Museu da Pessoa, 2008. 96 p.

SARTORI, Adriane Teresinha. *Os professores e sua escrita: o gênero discursivo “memorial de formação”*. Orientador: Profa. Dra. Raquel Salek Fiad. 219p. 208. Tese (doutorado em Linguística) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1607029>. Acesso em: 09 jan. 2024.

VOLÓCHINOV, Valentin. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. 1ª ed., São Paulo: Editora 34, 2017. Tradução de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo.

Recebido em 15 de outubro de 2024

Aprovado em 25 de novembro de 2024

ENSAIOS

A CRIANÇA, O MAQUINISTA E O HOMEM: A QUESTÃO DA FORMAÇÃO DA MASCULINIDADE NEGRA EM *CANÇÃO PARA NINAR MENINO GRANDE* DE CONCEIÇÃO EVARISTO

Wanderson Barbosa dos Santos¹

Introdução

Canção para ninar menino grande é um romance de Conceição Evaristo que nos mostra a vida do personagem de Fio Jasmim por uma perspectiva de uma narrativa feminina. A história do personagem é contada por fragmentos de memórias das mulheres que passaram por sua vida. A narradora tece os fios do romance a partir das histórias das mulheres que são parte constitutiva da história afetiva de Fio Jasmim. No romance de Conceição Evaristo, Fio Jasmim é um homem negro que trabalha como maquinista de trem. Em suas andanças e perambulações por estações de trem, Fio Jasmim cultiva relações com diversas mulheres, mesmo estando noivo de Pérola Maria. A constelação de memórias de Fio Jasmim, como um mosaico de vivências, é montada por meio das suas vivências amorosas ao longo de sua vida. Em contraponto ao silêncio de Fio Jasmim, a narradora dá voz a vida das mulheres que orbitam em torno do protagonista do romance.

Este ensaio apresenta um retrato de Fio Jasmim, personagem do romance *Canção para ninar menino grande* de Conceição Evaristo. Na forma de uma crítica literária e de um retrato sociológico, este trabalho discute a questão da formação da masculinidade negra tendo como documento estético e histórico o romance supracitado. Ao longo do texto são discutidas questões que orbitam ao tema da construção da masculinidade negra como a questão da autoestima, a afetividade e a repressão dos sentimentos. Nesse aspecto, o ensaio discute o modo como a subjetividade do negro atravessa dilemas sobre sua racialização e as formas de enfrentamento e a inferiorização de sua autoestima. Por fim, apresentamos algumas notas sobre a socialização masculina e os significados do “ser homem” no romance.

1 Doutor em sociologia, mestre em sociologia, licenciado em ciências sociais e bacharel em sociologia pela Universidade de Brasília - UnB. Dedicou-se à pesquisa em Teoria Crítica, Sociologia da Literatura e Educação das relações étnico-raciais. E-mail: wanderson_santos@outlook.com.

O mergulho na subjetividade negra masculina desenhado por Conceição Evaristo em seu romance é profundo no que tange a compreensão das vivências que constituem a masculinidade negra. Da criança que é preterida no ambiente escolar por não se encaixar no ideal da branquitude, as sensações que preenchem a subjetividade pelo sentimento de ausência e não-reconhecimento, até às formas de habitar o mundo de forma insensível, isto é, sem preocupação com a afetividade do outro. Nesse amplo panorama de vivências, a autora do romance desenha um importante mosaico de afetos da identidade negra.

Quando criança Fio Jasmim é preterido por sua professora e perde o posto de príncipe para um menino branco. A rejeição projeta uma marca profunda na identidade de Fio Jasmim. O preconceito racial que, em sua infância, o convence da beleza superior da branquitude é motivo de sofrimento para Fio². Em sua vida adulta aprende a ser um conquistador, a projetar uma narrativa de si sob o signo do que o “homem deve fazer”, e se coloca em relações no quais o desejo se mistura com a sua insegurança, a afetividade contrasta com uma indiferença ao sentir da outra. Um habitar no mundo a partir do registro de uma compensação, forma de vingança da humilhação racial sofrida em sua infância. No entanto, o norte da comprovação de seu charme leva Fio Jasmim ao sofrimento subjetivo, identificado como um vazio e angústia.

Nas páginas que constroem a narrativa de *Canção para ninar menino grande* o mosaico de sentimentos que dão sentido à vida de Fio Jasmim convoca o leitor para uma reflexão sobre a formação do homem negro. A infância de Fio Jasmim, ferida por um golpe em sua autoestima como homem negro, é remediada por seu silêncio. Não falar sobre o que ocorreu. Esconder nas dobras da memória aquilo que o feriu no ponto de vista mais íntimo. Não falar para que talvez possa um dia esquecer. Mas a dor da inferiorização, da injustiça do preconceito não desaparece quando não dita. No caso de Fio Jasmim, ela gruda em sua subjetividade. Ao tentar esconder as dores de sua autoestima, Fio Jasmim consegue o contrário, mostra suas feridas em seu olhar vazio, sua insensibilidade diante do outro.

Fio Jasmim é um personagem do silêncio que se expressa a partir de suas relações. Tanto que, a narradora do romance, fala da vida de Fio através das vidas de Pérola Maria, Juventina, Neide, Angelina, Aurora, Antonieta, Dolores, Dalva e Eleonora. Eleonora é a interlocutora sentimental de Fio Jasmim. É com ela que ele rompe o silêncio ruidoso de sua existência no mundo. É ela que se faz abrigo a Fio, tornando-se uma irmã para ele. Os não-dizeres masculinos são formados

2 Na forma da arte literária, Conceição Evaristo sublinha o modo de funcionamento do pacto da branquitude, conceituado por Cida Bento (2022). É por meio do pacto narcísico da branquitude que as estruturas de violências simbólicas do racismo preservam-se no Brasil. Os sujeitos brancos em sua homogeneidade nos postos de poder instrumentalizam seus privilégios para a submissão da população negra. Como forma narcísica de preservação, a branquitude passa a valorizar somente a si mesma. A sua cultura, a sua estética, o seu modo de ser no mundo. Em contrapartida, rebaixam tudo aquilo que considera como o “outro”: “Esse pacto da branquitude possui um componente narcísico, de autopreservação, como se o “diferente” ameaçasse o “normal”, o “universal”. Esse sentimento da ameaça e medo está na essência do preconceito, da representação que é feita do outro e da forma reagimos a ele.” (Bento, 2022, p.18).

por uma construção da identidade que se baseia na rejeição da sentimentalidade, entendida por um viés sexista como atributo do mundo feminino. Fio Jasmim reproduz o sexismo que, em alguma medida, também produz sofrimento a ele.

Nesses sentidos, ao pensarmos o personagem de Fio Jasmim colocamos em questionamentos a complexidade da construção da identidade do homem negro. Atravessada por um sentimento de inferiorização provocado pelo racismo e pela imposição de um padrão de beleza da branquitude, bem como por uma repressão dos sentimentos e pelo sexismo da cultura brasileira³. A pergunta “o que é ser homem?” perpassa a construção de Fio Jasmim como personagem, mas também como fragmento de uma experiência coletiva do que é ser um homem negro em uma sociedade racista e sexista. A criança, o maquinista e o homem são momentos vivenciais da constelação das experiências da construção da masculinidade negra de Fio Jasmim. Pensando a potência da narrativa de Conceição Evaristo, portanto, propomos rascunhar algumas notas ao longo do ensaio a respeito da construção da masculinidade negra a partir da obra *Canção para Ninar menino grande*.

1 Questões de subjetividade: tornar-se negro

Em uma sociedade que mobiliza seus sentidos por meio do racismo, a compreensão de si como um sujeito negro se dá por meio de um choque de racialidade. É na tensão com o padrão da branquitude que o sujeito se enxerga negro. O choque racial, em muitos casos, ocorre logo na infância, como retratado por Conceição Evaristo em *Canção para ninar menino grande*. Fio Jasmim, protagonista do romance, entende-se como um sujeito racializado em sua infância, na ocasião em que é perde seu papel de príncipe para um menino branco e loiro. No momento do choque racial a branquitude reafirma o caráter ideológico de sua superioridade, rebaixando a beleza negra, inferiorizando-a em sua autoestima e segregando a sociedade. A travessia que leva a formação da identidade racial negra, portanto, perpassa um momento de choque da inferiorização.

Fio jasmim seria o príncipe da noite. Se naquele dia, quando tinha apenas oito anos de idade, a professora, Dona Celeste, depois de ter contado a história da Cinderela, impediu que ele encarnasse o papel do príncipe, chamando, no jogo cênico, um menininho loiro, ele agora poderia ser tudo, Seria então o Príncipe negro da noite e encontraria tantas mulheres, tantas cinderelas, quanto o seu coleguinha branco, com certeza, estava

³ Penso que a alusão crítica aos escritos de Lélia Gonzalez a respeito da relação entre sexismo e racismo seja fundamental para o entendimento do ponto. Lélia Gonzalez (2020) sublinha que o resultado da dupla opressão, racial e de gênero, fere particularmente a vida das mulheres negras. Na obra de Conceição Evaristo o ponto é relevante, afinal, em resposta ao sofrimento racial e ao preconceito, Fio Jasmim assume a forma do sexismo como meio de subjetivação de sua masculinidade. Como aprendemos com Lélia Gonzalez, é importante refletirmos criticamente sobre o lugar das mulheres negras nas estruturas de poder, sobretudo para não perpetuar a negação dos problemas de opressão da sociedade brasileira: “Nossos parceiros do movimento reproduzem as práticas sexistas do patriarcado dominante e tentam nos excluir da esfera de decisão do movimento. E é justamente por esse motivo que buscamos o movimento de mulheres, a teoria e a prática feministas, acreditando poder encontrar ali uma solidariedade tão cara à questão racial: a irmandade.” (Gonzalez, 2020, p.148).

encontrado na vida. Eles eram homens. E, como o homem branco, ele conquistava todas as mulheres que surgissem na sua frente. Eram iguais, ele e o homem branco, assim pensava Fio Jasmim... (Evaristo, 2022, p. 22).

A lembrança da inferiorização na escola é uma ferida carregada por Fio Jasmim com muito sofrimento, na medida em que, gruda em sua autoestima e se torna uma vergonha que o assombra por toda a vida. Crescer sob o signo da falta, da impossibilidade de ser um outro desejado por uma cultura do embaquecimento, produz em Fio Jasmim uma série de reações de compensação à situação de humilhação ocorrida em sua infância.

Neusa Santos Souza (2021), no livro *Tornar-se negro*, propõe uma interpretação para as experiências do negro em uma sociedade ideologicamente branca. A socialização das crianças negras no racismo é cruel, na medida em que as coloca em um lugar de constante ausência e renúncia de sua identidade. Como apresenta a autora, ao negro tudo que lhe cabe são as formas de ser em negatividade: irracional, feio, exótico, ruim e sujo, sendo assim negada a ele toda a possibilidade de construir uma autoestima própria a partir dos padrões de sua raça. No entanto, a profundidade da violência é maior, visto que o próprio sujeito negro se convence ideologicamente de sua inferioridade. Nesses temos a ideologia racista da branquitude produz um ser social violentado em sua própria essência, ferido em sua identidade e propício para acreditar em uma subjetividade pautada na negatividade: “O negro acreditou no conto, no mito, e passou a ver-se com os olhos e a falar a linguagem do dominador.” (Souza, p. 60, 2021).

A lembrança da exclusão racial na infância marca profundamente Fio Jasmim e se torna uma ferida não-nomeada. Ao longo da trama o personagem é marcado pelo silêncio. Sabemos de sua história a partir das experiências contadas pelas mulheres que passaram em sua vida. Como uma memória que palpita ainda atualizada para Fio Jasmim, o não-reconhecimento de sua beleza na infância, o rebaixamento como homem, a insinuação de que não seria digno de ser um príncipe, deslocam o personagem para um comportamento de compensação, ou melhor, uma espécie de vingança silenciosa contra o preconceito racial que o feriu em sua infância.

Na vida adulta, Fio Jasmim se embrenha no caminho da conquista das mulheres. Para ele é a forma de reverter o rebaixamento sofrido em sua infância. Como se fosse um modo de provar que tudo foi uma injustiça e que ele pode ser o príncipe negro. O fato de ser narrado do ponto de vista das mulheres que se apaixonaram por Fio Jasmim, gera no leitor a impressão de que se trata de um príncipe negro, cordial, mas que se entrega ao amor de forma fugaz, ritmado por suas paradas pelas estações de trem. Ao se afirmar como um homem atraente, o príncipe negro, Fio Jasmim subjetivamente se sente vingado da dor não-nomeada do preconceito em sua infância. A ferida não elaborada do ponto de vista de uma reflexão profunda, escondida como um segredo não-dito é remediada por sua relação com as mulheres. Mas o antídoto se mostra como um veneno para

Fio Jasmim, uma vez que não ameniza sua angústia e o seu vazio: “Talvez ele já estivesse tão viciado em conquistar as mulheres, que nem pensasse mais no que estava fazendo. Ah, homem tem que ser assim! E, já que tinha começado, iria até o fim.” (Evaristo, 2022, p.70)

Fio jasmim, socializado em uma cultura machista e desconhecedor de uma formação de identidade negra afirmativa, somente tem como remédio para suas dores o sexismo. Instrumentaliza sua beleza para objetificar as mulheres. Como forma de elaboração da rejeição sofrida na infância, coloca-se no mundo como um ser insensível. O ponto é relevante para pensarmos a importância da construção de outros padrões de identidade, mais afirmativos no sentido da valorização da cultura e da empatia pelo outro. Ao longo do romance, as referências positivas de masculinidades são escassas. Na contramão, lemos um repertório diversificado de um padrão masculino que condiciona o que é o “ser homem” e o “ser macho” para um sentido do patriarca que submete um outro sem vontade.

Assim, a vingança de Fio Jasmim contra a sociedade é ainda assim alienada. Não se dá por um empoderamento e valorização de sua identidade como homem negro, mas sim, pela submissão da mulher e a instrumentalização de sua beleza em prol da conquista. A prova que Fio Jasmim oferece internamente contra a injustiça do seu rebaixamento racial se dá a partir na forma como ele facilmente conquista outras mulheres. Nesse aspecto, é interessante pensar como Patricia Hill Collins (2022) que destaca a questão da interseccionalidade, isto é, compreender a forma relacional das estruturas de poder em seu vínculo de classe, raça e gênero. Fio Jasmim, vítima do preconceito racial na infância, se municia do sexismo de sua cultura para manter relações de subordinação em que ele é o dominador. A experiência literária da vivência de Fio Jasmim aponta para a necessidade de pensarmos não somente a abolição da dominação da branquitude patriarcal capitalista, mas também a necessidade de produzir novas formas de relações, dessa vez pautadas em um ideal de justiça e, sobretudo, alicerçadas em práticas antirracistas e feministas.

Fio Jasmim encarna os dilemas de um sujeito ferido em sua autoestima pelo preconceito racial mas que, de algum modo, se apropria do sexismo para se subjetivar pela via do machismo, ou melhor, da masculinidade patriarcal. Novamente pensando com Patricia Hill Collins (2019), a sociedade contemporânea que se alimenta de uma herança colonial de subordinação dos sujeitos se estrutura a partir da produção de imagens de controles e definições sobre o que é ser um sujeito racializado. Essas imagens de controle servem para a opressão, na medida em que sustentam ideologicamente as visões de superioridade ideológica da elite branca e masculina. Para Collins (2019), as mulheres negras estão na base de todas essas opressões, uma vez que lhe foram negadas as possibilidades de construção de imagens próprias e que são objetificadas a partir de estereótipos raciais. Fio Jasmim como homem negro ocupa uma posição de relativo poder em sua sociedade e o mobiliza sobretudo para a subordinação das mulheres negras.

Assim, mesmo que ferido pelo sofrimento do preconceito racial, as experiências de Fio Jasmim mostram o problema da adoção do padrão de dominação sexista que objetifica a mulher em uma rede de relações. Embora as relações de Fio Jasmim com as mulheres do romance tenham se dado no âmbito do consentimento mútuo, ele as enganava ocultando seu casamento e suas intenções de casualidade. O engano das relações se dava no âmbito dos não-ditos e da ilusão da entrega. Da perspectiva das mulheres do livro, permanece o sentimento do abandono de Fio Jasmim. A cada parada nas intenções de trem ele renova o seu desejo e vai embora em seguida deixando o desamparo e a solidão feminina. Na narração do romance, percebemos o personagem de Fio Jasmim alheio as dores dessas mulheres, insensível à solidão das mulheres de sua vida.

A narradora situa o ponto na cena em que Fio Jasmim descobre que uma de suas amantes cometera suicídio. No relato outros homens conversam com Fio sobre o ocorrido. O momento é revelador da questão da maneira como se constroem as alianças masculinas para a objetificação da mulher. Diz o trecho, “Fio Jasmim e os outros maquinistas tiveram notícias da trágica morte da moça. Por um minuto, não mais se penalizaram com o destino dela, para depois comentarem que ela parecia mesmo aluada.” (Evaristo, 2022, p.37). A definição de “aluada” serve como o mecanismo de manutenção das alianças masculinas a partir de uma transformação da mulher na “louca”. Perpassa o tecido dessas relações a insensibilidade com a experiência do mundo da mulher, mas sobretudo a sua estigmatização a partir do registro da insanidade.

A masculinidade como uma forma de apoio, um pacto entre homens, é o que confere a Fio Jasmim o amargo remédio para suas dores existenciais. Remédio que se torna um veneno, na medida em que o sofrimento não cessa com os encontros calorosos do príncipe negro. Fio Jasmim é um personagem que se mostra incapaz na retribuição do afeto. Bell Hooks, no livro *Tudo sobre o amor*, apresenta uma importante reflexão crítica sobre esse sentimento. O amor é algo que se aprende, isto é, não é natural aos seres humanos, mas sim, aprendido socialmente: “Nós aprendemos sobre o amor na infância. Seja no nosso lar feliz ou problemático, na nossa família funcional ou disfuncional, é essa a primeira escola do amor.” (HOOKS, 2021, p. 10). A infância de Fio Jasmim carrega um pouco desse tipo de desamparo em relação ao amor, ou melhor, uma forma disfuncional de amar. O amor aprendido, sobretudo a partir das lições de seu pai, é o amor disfuncional que objetifica as mulheres e as coloca como um objeto para a mediação de seu próprio gozo. No romance, o amor aprendido na infância não é um amor baseado numa ideia de justiça e reconhecimento do outro. A insensibilidade de Fio Jasmim, a incapacidade de retribuir o afeto é percebida por Dalva em uma cena em que enxerga Fio como um menino desamparado. A mulher novamente assume as rédeas da doação afetiva para que o homem permaneça seguro em sua casca na qual a sentimentalidade não adentra: “Aliás precisava sim, de afetos. Mas seu príncipe negro parecia tão sozinho, tão desamparado, tão escorregadio em sentimentos

para além de uma virilidade física que, uma vez satisfeita, apontava para o nada.” (Evaristo, 2022, p.86).

2 Os não-dizeres masculinos: repressão dos sentimentos

A história de uma vida contada pelo olhar de outras pessoas. O encontro entre duas pessoas que de sua natureza fugaz sintetiza o destino de uma vida. O fragmento da memória, a saudade, o desejo realizado por um dia que embala o tecido do tempo da própria vida. Fio Jasmim é um homem que tem sua vida contada pelas memórias das mulheres que passaram por sua vida. No romance de Conceição Evaristo a narração tem um contorno inovador, na medida em que a trajetória de vida é composta pelos retalhos da memória, ou seja, é tecida pela forma literária da escrevivência.

O retrato de Fio Jasmim é pintado por suas relações ao longo da vida. Das memórias de criança, os ensinamentos de seu pai, seu trabalho como maquinista de trem, seu casamento com Peróla Maria, suas experiências com suas amantes, são todos relatos que vão montando a sua existência através das relações com o outro.

A leitura do romance situa o silêncio de Fio Jasmim, em determinado momento, o seu silêncio diz muito sobre a sua experiência no mundo. O rompimento do silêncio, a fala sobre suas amarguras se dá na improvável amizade entre ele e uma mulher. Tão acostumado em objetificar sua relação com o sexo feminino, Fio Jasmim encontra em Eleonora Distinta de Sá uma interlocutora sentimental. Ele também aparece na vida dela dessa forma. Eleonora é uma mulher lésbica. Tem em sua trajetória a dor da não aceitação e o vazio de um amor perdido. Do encontro fortuito em uma mesa de bar nasce o que a narradora chama de uma “irmandade”. É através de Eleonora que sabemos dos segredos mais íntimos de Fio Jasmim: a dor da rejeição e o fardo de não saber amar. Assim nasce um laço: “Ela nos trouxe uma face encoberta de Fio Jasmim, que talvez nem ele mesmo soubesse ser possuidor. Distinta de Sá foi a única mulher que percebeu o esvaziamento que Fio trazia no peito. Ela compreendeu que nele morava também o desespero.” (Evaristo, 2022, p.129). Fio Jasmim e Eleonora Distinta de Sá tornam-se confidentes. Um tipo de encontro que à primeira vista desvela o outro na nudez da alma. Os dois identificam-se em sua solidão. Se Fio Jasmim de forma cínica se apresenta ao mundo como um homem perfeito, Eleonora enxerga para além da fantasia do príncipe negro e enxerga a solidão do menino humilhado. Se Eleonora tenta curar as dores de um amor não correspondido, Fio Jasmim enxerga o caráter implacável do tempo e acolhe a dor de alguém que não experimentou o amor.

A correspondência afetiva entre Fio Jasmim e Eleonora Distinta de Sá é um ponto chave da narrativa. É através de Eleonora que sabemos dos dilemas mais íntimos de Fio. Mesmo tendo inúmeras oportunidades de se abrir para sua esposa e suas amantes, Fio sempre demonstrou uma espécie de vazio, distanciamento, um caráter *blasé*. A indiferença para com o sentimento do outro é quebrada ao

conhecer a história de sofrimentos e interdições de Eleonora: “Foi preciso que esse homem, que se julgava perfeito, encontrasse com Eleonora Distinta de Sá, para que ele se atentasse para as próprias dores e para as que existem no mundo.” (Evaristo, 2022, p.120). Nasce ali uma forma de empatia que embala as cenas das confissões de Fio que nunca chorava, sempre reprimira as lágrimas como aprendera em sua infância, mas com Eleonora transborda sua sentimentalidade e as dores do racismo que minaram sua autoestima. Os silêncios de Fio e Eleonora ecoam na trama de *Canção para ninar menino grande*, como diz a autora “partitura da composição musical”, sobre as dores do mundo que projetam as suas existências.

Quando Distinta de Sá contou a Fio Jasmim partes de dores da vida dela, o homem se abismou. Ele nunca tinha prestado muita atenção aos sofrimentos dos outros, nem aos dele próprio. A dor que Jasmim guardava e que nunca comentara com ninguém foi quando não pôde ser o príncipe na escola. Mas tudo havia ficado no passado distante; ao crescer, ele foi construindo seu reino próprio, experimentando modos de viver outras realezas. *Dores também não eram sentimentos para homem. E sim das mulheres.* (Evaristo, 2022, p.120, grifos nossos)

A ilusão biográfica de Fio Jasmim é a de que o passado permanece do passado, como em uma lógica progressista, sempre linear de superação. É uma ilusão. O passado informa o presente, projeta o futuro e é a base para a constituição de todo ser social. Fio se convence que é um ser sem historicidade, como se sua vida iniciasse sempre no instante do presente. Derivado do conjunto de opressões de sua sociedade, sobretudo a violência racial, Fio Jasmim apresenta uma subjetividade alienada⁴. O automatismo dos seus atos de traição desvela a condição irrefletida de seu ser social. Liberado do gozo libidinal ele se volta ao seu vazio, fato percebido por Eleonora.

Aliás, é através da empatia com a história de vida dela que Fio Jasmim liberta-se do eclipse da alienação, ao visitar de forma autêntica as vivências de sofrimento de Eleonora. A irmandade empática de Eleonora e Fio se desenlaça na trama como um rompante para a transformação subjetiva. A potência da vivência de outro, do olhar sensível para aquilo que assombra, atormenta, se mostra como um antídoto para o veneno da reprodução das opressões sociais. Se Fio Jasmim convive na trama ferido pelas dores da violência racial e municiado pelo padrão de relações patriarcais que submetem a mulher negra, é mediado pela experiência de uma mulher lésbica que ele se remonta.

4 Pensamos aqui no conceito de alienação presente no livro *Manuscritos econômico-filosófico* de Karl Marx. As transformações sociais que fundam o capitalismo produzem uma nova ontologia. O ser social do capitalismo encarna o estranhamento diante do mundo do trabalho, mas também uma alienação de si mesmo. A objetivação da vida, a predominância da lógica do valor, empobrece a experiência humano rumo à uma própria desumanização. A questão da alienação nos provoca a pensar um processo de autoalienação, ou melhor, de autoestranhamento, quando o sujeito desconecta de sua essência esvaziando seus sentidos históricos e culturais. A ontologia moderna em sua face alienada produz formas de empobrecimento da experiência do ser. No que diz respeito a situação do romance, notamos o retrato de Fio Jasmim como um retrato da experiência de alienação racial. A colonização e o processo de escravização produziram no negro uma alienação racial, na medida em que, ele se coloca no mundo como um ser com uma história apagada.

No entanto, a lição de cunho mais severo e doce que Fio Jasmim aprendeu foi com uma mulher. Uma mulher a quem ele nunca cortejou. Com ela, aprendeu que o homem podia, sim, verter em lágrimas suas dores e sua perplexidade diante da vida, diante do mundo. (Evaristo, 2022, p.130).

3 A questão da masculinidade

O que faz um sujeito? Como é moldada a sua identidade? Quais experiências grudam em sua subjetividade? Rascunhamos algumas notas para parte de algumas dessas questões a partir da crítica do livro *Canção para ninar menino grande*. Vimos que o texto de Conceição Evaristo através da escrivência desvela os conflitos e experiências que passam a constituir a vida de Fio Jasmim. Há na questão da masculinidade reflexões importantes para a elaboração em crítica literária. O que significa ser homem perpassa o mundo do trabalho, a repressão dos sentimentos e a submissão da mulher. Os três atributos como uma tridente da injustiça do mundo são alicerçados por uma performatividade predatória do homem no mundo. O homem não pode negar fogo, não pode falhar no trabalho, não pode se expressar do ponto de vista dos sentimentos...uma identidade construída na interdição, sendo apenas permitida a raiva que incendeia e tornar-se fogo: “Que tipo de homem ele era? Já estava negando fogo? Tão jovem assim...” (Evaristo, 2022, p.56). A experiência de preconceito racial, como vimos, produz reações de compensação e uma constante inquietude ocultada como um segredo pelo personagem. Sua vida é marcada por uma tentativa de vingar o príncipe negro infantil retirado de seu trono por sua professora. A ferramenta da conquista do reino do príncipe foi a conquista, a objetificação da mulher e a instrumentalização do sexismo. Embora a frieza das relações com o mundo feminino tenha sido quebrada por sua irmandade com Eleonora Distinta de Sá, importa a nós pensarmos a forma como sua experiência masculina foi elaborada no romance.

Há passagens presentes na obra de Conceição Evaristo que nos concedem fragmentos de reflexividade sobre a formação da masculinidade negra. O que significa ser homem para Fio Jasmim? A resposta, elaborada esteticamente ao longo do romance, tem muito de um documento de experiência para a elaboração mais ampla sobre a construção da masculinidade. O ponto que já se mostra apresentado ao longo do ensaio é que tal formação é embebida na cultura sexista. Tal incorporação da cultura internaliza no sujeito sentidos e práticas para uma submissão da mulher, em específico na obra, no âmbito da afetividade.

Tal incorporação da cultura sexista se dá por um pacto da masculinidade na obra e o significado de ser homem perpassa por três aspectos: a subjetivação através do trabalho, a contenção do que é visto como sentimentalidade e o controle das mulheres. No que diz respeito ao trabalho, Fio Jasmim rememora seu pai para quem é por meio do ofício que se forja o “homem de ferro”, referência à ideia de que o homem se entrega ao trabalho de modo incansável, mantém-se nele de forma firme e objetiva. Na situação do romance que Fio Jasmim se envolve com

Aurora e, perdido em sua paixão fugaz, faz com que o trem atrase, é a memória de seu pai que o atormenta: “Ele sabia o tamanho do seu erro. Seu pai, seus tios, seus primos mais velhos., todos os homens de sua família eram homens de trabalho. Homens de ferro, de barro não, pois barro quebra...” (Evaristo, 2022, pp.48-49). O trabalho como uma forma de afirmação da masculinidade também se afirma como o âmbito da celebração dos pactos masculinos de submissão da mulher. Sendo o trabalho entendido como um valor do ser homem, pensamos que ele é assim por ser a esfera de silenciamento das vozes femininas, domínio por excelência do ponto de vista do homem sobre a história.

O espaço de trabalho, como área de celebração do pacto da masculinidade, é também o terreno da reprodução de noções sobre a virilidade. Como elabora Fio Jasmim: é necessário ser um homem de ferro, um homem que não quebra, como uma haste rija que sempre tem o que oferecer. Nesse sentido, o mundo da rigidez do trabalho masculino naturalmente é contraposto pelo mundo de barro que, aqui deduzimos ancorados em nossa leitura crítica, é o mundo da feminilidade e da sentimentalidade.

A construção da masculinidade de Fio Jasmim portanto perpassa uma outra dimensão. Ser homem significa aprender a conter os impulsos do sentimento, não expressar as emoções como forma afirmativa de estar no mundo. As cenas de Fio Jasmim e Eleonora ao final do romance são reveladoras de uma quebra dessa dimensão da masculinidade de Fio. O encontro de Fio com Eleonora revela o momento em que as emoções transbordam e que o personagem se mostra em sua nudez de sentimentos. No entanto, ao longo da constelação de memórias de Fio presentes na trama, lemos um homem que foi socializado na forte convicção da repressão do sentimento.

Fio Jasmim, depois que se entendera por gente, ou melhor, bem antes, ali pelos dez anos, chorara muito pouco diante de alguém. Se tinha raiva, medo ou tristeza, lágrimas vertidas para dentro pretendiam dar conta de qualquer sentimento. Aprendera, desde cedo, a engolir o choro e deixar de lado qualquer sentimento que parecesse dor ou tristeza. Só a raiva era permitida, se não fosse contra os mais velhos. Raiva, explosão, enfrentamento na rua eram atitudes de um menino que estava se tornando homem. (Evaristo, 2022, p.111).

Tornar-se homem no contexto do romance é adentrar a gaiola da performatividade masculinista da insensibilidade. O único sentimento válido ao homem é a raiva que logo transborda na violência e naturaliza formas de agir calcadas na força. Como mostramos ao longo do ensaio, o veneno da violência racial levou Fio Jasmim a se iludir com o antídoto do sexismo. Como um homem negro profundamente ferido pela violência racial, ferida profunda que se deu em sua autoestima, aprendeu que a opção para seus conflitos e dilemas subjetivos era o silêncio. Afinal, ser homem significa não falar sobre essa esfera que é particular do mundo feminino.

Do ponto de vista de uma crítica literária, compreender a elaboração literária de Conceição Evaristo como um aprisionamento da masculinidade, é a chave para a interpretação crítica do livro. Não se trata de justificar a visão de mundo de Fio ou condená-lo como um homem. Parece-nos que o ponto da constelação de experiências dessa literatura é contemplar e criticar de forma propositiva os padrões de relação do mundo patriarcal e racista. O encontro final entre o protagonista da obra e Eleonora é representativo de um momento em que faíscas da experiência literária fagulhas que sinalizam caminhos para um outro mundo, mais justo, sensível, empático e menos masculino. Um movimento de justiça estruturado por um radical sentimento de empatia e humanização das relações em oposição ao mundo objetificado do racismo e do sexismo.

A última camada da tríade da masculinidade predatória é a submissão da mulher. Embora ela se expresse nas concepções excessivamente fálicas do ser homem também no trabalho e na repressão da sensibilidade, no campo específico das relações entre homens e mulheres ela se apresenta em sua expressão mais desnudada. O pai, como a referência máxima do que é ser um homem para Fio Jasmim, é a representação da cultura masculina do sexismo. É pela expressão da masculinidade predatória que as mulheres são presas nas estruturas matrimoniais que projetam na mulher a figura da esposa. Da conjugação de matrimônios de aparência, eclodem as rupturas dos adultérios escondidos que são naturalizados a partir dos pactos da masculinidade. A busca irrefletida pela conquista de mulheres, que suas interlocutoras na narrativa a nomeia como um “vício”, é a face concreta do sexismo das relações entre os homens e mulheres. Fio Jasmim ancora seu comportamento na justificativa subjetiva de vingança do príncipe negro e vemos que, ao longo de sua vida, há mais reflexividade sobre suas ações. No entanto, é a partir dos sentidos de uma cultura sexista que ele constrói sua trajetória de vida. Engenhosamente, Conceição Evaristo situa o seu aprendizado no padrão de referência masculino de Fio Jasmim, no caso, seu pai.

Ancorar seu corpo nos corpos de diversas mulheres tinha sido uma lição que Fio Jasmim aprendera com o próprio pai. Filho de Máximo Jasmim, um homem de pequeno porte, aparentemente tímido e que tinha uma prole de dezessete filhos espalhados pelo interior de Minas Gerais afora. [...] Fio cresceu ouvindo as proezas do pai. Aprendera com ele que ser homem era ter várias mulheres. E o mais certo era escolher, dentre elas, uma mais certa ainda para o casamento. Cedo, Fio Jasmim começou a buscar avidamente por mulheres, como se o nosso corpo não tivesse outra função, a não ser a de ancoradouro para os homens. (Evaristo, 2022, p.93).

O pai de filhos ausentes e que entende a mulher como posse é a síntese da cultura sexista brasileira e suas bases patriarcais e racistas.

Considerações finais

Ao longo deste ensaio refletimos sobre o retrato literário de Fio Jasmim. O romance *Canção para ninar menino grande*, de Conceição Evaristo, foi lido como documento estético e literário, mas também como documento da cultura, retrato sociológico. Nesse sentido, as reflexões sobre a formação da masculinidade negra, o impacto do racismo na construção de uma subjetividade ferida e os demais temas refletivos nas páginas deste ensaio se mostram como questões que são tanto intrínsecas ao romance, como também são experiências do mundo. O olhar do autor deste ensaio mirou tanto nos aspectos internos da obra, como também nos seus diálogos com o momento histórico-cultural. E é nesse âmbito que penso o livro de Conceição Evaristo como uma experiência movente de apreensão dos sentidos que formam os sujeitos e, sendo assim, como um documento relevante para pensarmos a literatura e a sociedade.

Referências

- BENTO, Cida. *O pacto da branquitude*. São Paulo: Companhia das letras, 2022.
- COLLINS, Patricia Hill. *Bem mais que ideias: a interseccionalidade como teoria social crítica*. São Paulo: Editora Boitempo, 2022.
- COLLINS, Patrícia Hill. *Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento*. São Paulo: Boitempo, 2019.
- EVARISTO, Conceição. *Canção para ninar menino grande*. Rio de Janeiro: Pallas, 2022.
- GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.
- HOOKS, Bell. *Tudo sobre o amor: novas perspectivas*. São Paulo: Editora Elefante, 2021.
- MARX, Karl. *Manuscritos econômicos-filosóficos*. São Paulo: Editora Boitempo, 2004.
- SOUZA, Neusa Santos. *Tornar-se negro ou as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

Recebido em 23 de agosto de 2024

Aprovado em 18 de novembro de 2024

LITERATURA INFANTIL, CONTOS CLÁSSICOS E QUESTÕES SOCIAIS - UM OLHAR À LUZ DE “JOÃO E MARIA” (SOBRE A COLETA DOS IRMÃOS GRIMM)

Lucas Reis de Souza¹
Joabson Limas Figueiredo²

Introdução

Este ensaio tem como premissa a compreensão e delineamento de como se dá a literatura infantil, bem como o modo de elaboração dos contos clássicos. Em seguida, será analisado o conto “*João e Maria*”, sob a coleta dos irmãos Grimm, com olhar atento às relações estatais e o entrelaço com “*Vidas Secas*”, do canônico Graciliano Ramos, com vistas a elencar um traço de comparação entre as obras literárias, além de tecer críticas e comentários a respeito da representação do abandono nos contos maravilhosos e a comparativa com o social.

De início, é importante compreendermos que a literatura infantil se constrói - como outras literaturas - seguindo processos estéticos, literários e objetivos de alcance, considerando o nível de habilidade de leitura que o leitor infantil esperado já possui. O autor de literatura para crianças deve optar por uma maneira de se comunicar que se adapte à idade do público-alvo, levando em consideração seus interesses e respeitando suas características individuais. Ademais, é através do envolvimento emocional e estético proporcionado por elementos fictícios e de fantasia que a literatura infantil compartilha conhecimento sobre o mundo e oferece ao leitor um meio de se identificar (Cademartori, 2010, p. 23).

Nesta perspectiva, os contos infantis são os principais propagadores dessa literatura, pois estimula no(a) leitor(a) a imaginação, ao envolver as crianças em histórias cheias de ficção e fantasia, auxiliando o desenvolvimento da criatividade

1 Graduando em Letras, Língua Portuguesa e Literaturas na Universidade do Estado da Bahia - UNEB, campus XVI - Irecê. email: falecomlucasreis@gmail.com.

2 Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia (UFBA); mestre pela Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS) no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural; Especialista em Estudos Literários pela UEFS e licenciado em Letras pela mesma universidade. Atualmente, é professor da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), Campus XVI - Irecê. email: jobdeliteratura@gmail.com.

e da imaginação; na superação dos desafios, uma vez que apresentam personagens com os quais as crianças podem se identificar, como heróis e heroínas que superam desafios e adversidades, ajudando os pequenos a lidar com seus próprios problemas e medos; são repletos de elementos mágicos e fantásticos, como fadas, bruxas, criaturas míticas e objetos encantados que cativam a imaginação das crianças e as transportam para mundos de maravilhas e aventuras; além de entrelaçar características do real com o imaginário, ajudando-os a “identificar e examinar percepções, sentimentos, fatos, situações cotidianas, formando, assim, conceitos” (Cademartori, 2010, p. 22).

1 João e Maria, Vidas Secas e Situações de Abandono Demarcadas

Compreendido as nuances que englobam a literatura infantil e os contos insólitos, vamos analisar o conto *João e Maria* coletado pelos irmãos Grimm, que narra a história de dois irmãos que são abandonados na floresta por seu pai e pela madrasta devido à fome. Eles encontram uma casa de doces, mas ela é habitada por uma bruxa canibal. Os irmãos conseguem enganar a bruxa e, finalmente, voltam para casa com tesouros roubados.

Quando se trata de contos excêntricos, *João e Maria* adere a características estruturais e narrativas que são emblemáticas dessas narrativas. Em primeiro lugar, o conto incorpora elementos mágicos, como a casa de doces que João e Maria descobrem na floresta e a bruxa que a habita, características comuns nesses contos, nos quais a fronteira entre realidade e o imaginário muitas vezes se mescla. Além disso, segue uma estrutura narrativa padrão, onde os protagonistas enfrentam desafios e perigos. Neste conto específico, os irmãos são abandonados pelo pai e madrasta na floresta e, posteriormente, confrontam a ameaça representada pela bruxa. A jornada dos personagens, seus enfrentamentos e a busca pela sobrevivência desempenham um papel fundamental nas histórias de histórias maravilhosas. Outro elemento crucial é a presença de lições éticas: a narrativa ilustra valores como a astúcia, a coragem e a solidariedade demonstrada pelas crianças diante das adversidades. Ademais, o conto também transmite a noção de que o mal é derrotado e a justiça prevalece, características que frequentemente permeiam as histórias encantadas.

Adicionalmente, é notório que as narrativas fantásticas mesclam elementos do mundo real com o imaginário, e um aspecto que desperta minha atenção na obra sob análise é a questão do abandono parental em relação às crianças. No enredo, as crianças não se perdem, mas sim são deliberadamente abandonadas na floresta como resultado de um problema social-familiar que poderia ter sido resolvido de diversas maneiras. Essa situação me faz refletir sobre a “regra” do abandono paternal que ocorre no Brasil.

Nesse contexto, em relação aos registros civis, dados da Central Nacional de Informações do Registro Civil³ revelam que, em 2020, mais de 80.000 (oitenta mil) nascimentos foram registrados apenas com o nome da mãe na certidão de nascimento. Paralelamente, o Anuário Brasileiro de Segurança Pública de 2022⁴ apresenta informações preocupantes. Em 2020, houve o registro de 7.145 ocorrências de abandono de incapazes, envolvendo vítimas com idades entre 0 e 17 anos em todo o território nacional. No ano subsequente, em 2021, esse número aumentou para 7.908 casos, representando um aumento de 11,1% nas taxas por 100 mil indivíduos nessa faixa etária. Isso evidencia que, mesmo que tenha sido escrito há tempos, o conto de fadas entrelaça elementos da realidade, como o abandono parental, com o mundo imaginário, como a figura da bruxa canibal.

Evidencia-se dessa maneira que o abandono é, infelizmente, algo presente em nossa sociedade. Ao aprofundarmos as discussões em *João e Maria*, é possível notar que os adultos desempenham o papel de autoridade central na história, uma vez que direcionam/condicionam o futuro dos menores. Isso se alinha com a perspectiva de Michel Foucault (1979, p. 281), que aponta a família como o primeiro ambiente onde os seres humanos entram em contato com as dinâmicas de poder. O pai figura como o representante do Estado, especialmente à luz do sistema patriarcal que historicamente influenciou a estrutura social, ocupando a posição dominante na narrativa, mas, paradoxalmente, age de maneira passiva e negligente ao não buscar resolver o problema enfrentado e ao deixar à margem aqueles que são representativamente marginalizados, como João e Maria no conto. Essa atitude reflete a falta de responsabilidade e empatia dos pais em relação aos filhos, expondo as profundas falhas em seu papel de proteção e orientação na família.

Semelhante a isso, a obra *Vidas Secas* do brasileiro Graciliano Ramos, narra a história de uma família que fora abandonada pelo Estado, que diferente dos irmãos da historinha não possuem sorte alguma, mas que demarcam o mesmo grau de força, persistência e luta pela vida. Ambas as obras exploram o abandono, mas de maneiras distintas, e é interessante observar como essas narrativas contrastam nas ações dos personagens diante das adversidades.

Na narrativa brasileira, Fabiano emerge como um exemplo de tenacidade e resiliência em face da adversidade, embora seja incapaz de demonstrar afeto e preocupação de maneira adequada para com os filhos e a esposa. No entanto, apesar de todas as dificuldades, do problema de elucidar sentimentos humanos universais e do descaso governamental, ele permanece ao lado de sua família, lutando para garantir a sobrevivência. Sua dedicação é uma representação do forte senso de responsabilidade social-familiar que prevalece, mesmo nas circunstâncias mais desafiadoras. A obra de Graciliano Ramos, inserida no contexto do Modernismo,

3 Disponível em <https://sistema.registrocivil.org.br/portal/?CFID=24719726&CFTOKEN=a5aa582d1756e-47-D6D9D9D4-C111-20E4-42F0356E5A8ECE54>. Acesso 17/10/2023, às 21:18.

4 Disponível em <https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2022/07/12-anuario-2022-as-violencias-contra-criancas-e-adolescentes-no-brasil.pdf>. Acesso 17/10/2023, às 22:42.

ênfatiza a luta do homem do sertão nordestino, buscando resgatar a dignidade e a humanidade em meio à seca e à pobreza.

Em contraste, o conto *João e Maria* apresenta uma representação bem diferente da parentalidade. O pai e a madrasta das crianças, diante da fome, escolhem abandoná-las na floresta para garantir sua própria sobrevivência. Aqui, o egoísmo dos adultos prevalece, e a falta de consideração pelas necessidades e bem-estar das crianças é evidente. Essa história ilustra a ausência de responsabilidade familiar e a falta de empatia pelos filhos.

Desse modo, o entrelaçamento entre as duas obras pode ser observado na forma como cada uma aborda o tema da sobrevivência e da família. Enquanto *Vidas Secas* ressalta a importância da solidariedade e da unidade familiar em face da adversidade, *João e Maria* pinta um quadro sombrio do egoísmo humano em detrimento das crianças.

No contexto do Modernismo, *Vidas Secas* busca retratar a realidade do sertão brasileiro e dar voz aos excluídos, destacando a força e a humanidade daqueles que enfrentam condições extremamente difíceis. Por outro lado, *João e Maria* é um conto que apesar de não ter a mesma preocupação com o retrato realista do mundo, ainda aponta para questões humanas universais, como a crueldade e a necessidade de empatia.

2 Histórias Coletas e Não Inventadas

Falando um pouco mais de conceito e teoria, os contos clássicos são coletados e não inventados, pois são um misto de narrativa popular com marcas eruditas, de modo a serem transmitidos ao longo das gerações através de narradores que contavam essas histórias de boca a ouvido. Inicialmente, essas histórias não eram registradas por escrito, mas sim compartilhadas oralmente em comunidades.

A coleta e registro por escrito dos contos fantásticos foi um processo que ocorreu quando estudiosos e escritores começaram a reconhecer o valor dessas histórias e decidiram preservá-las para as futuras gerações. Autores como os irmãos Grimm na Alemanha ou Charles Perrault na França coletaram e registraram muitos desses contos, ajudando a estabelecer as versões escritas que hoje conhecemos (por isso acrescento ao título “sobre a coleta dos irmãos Grimm”).

Assim, tais contos são coletados porque sua origem está enraizada na tradição oral e na cultura popular, e sua preservação por escrito foi uma maneira de garantir que essas histórias ricas em significados e ensinamentos continuassem a ser apreciadas e compartilhadas, como também entregá-las ao domínio burguês.

3 Valores que Cercam os Contos Maravilhosos e a Literatura Infantil

Os contos populares são de fato uma forma de narrativa que frequentemente aborda os aspectos da vida cotidiana, os valores ético-sociais e as lições de sabedoria

prática. Eles têm raízes profundas na tradição oral e muitas vezes servem como veículos para transmitir valores culturais, tradições e conhecimento de geração em geração.

A respeito disso, Nelly Novaes Coelho (2010, p. 25) afirma que os contos populares muitas vezes contrastam com as novelas de cavalaria, que eram mais associadas à aristocracia e à nobreza; contudo, enquanto as novelas de cavalaria frequentemente apresentavam um mundo de idealismo extremo, heroísmo e magia, os contos populares tendem a ser mais próximos da vida real e das experiências comuns das pessoas. Eles exploram os desafios e dilemas enfrentados pelos indivíduos, muitas vezes com uma pitada de elementos sobrenaturais ou mágicos, mas que ainda são relacionados ao mundo real.

Adicionado a isso, eram direcionados ao público adulto, pois, conforme Cademartori (2010, p. 29), não apenas tratava com sarcasmo o popular, mas ainda tematizava a morte, o pudor, a feminilidade ambígua, amarrando severidade e indulgência. No entanto, com o movimento de Contrarreforma, foi preciso editar os contos, dos quais foram retirados a violência e referência ao profano, no intuito de cristianizar e difundir os valores defendidos pela igreja católica, estando, desse modo, mais próximos das versões atuais.

Devo ressaltar ainda que se levarmos em conta as adaptações cinematográficas, haverá outros processos de interpretação e leitura dos contos, mas o intuito aqui é compreender que a literatura sofre modificações em função da tradição de quem a seleciona, surgindo como uma tentativa de justificar a própria existência de uma literatura que se possa qualificar como “boa” e digna de leitura e disseminação. Ainda assim, os contos seguem o padrão instituído na contrarreforma ao tentar condicionar o comportamento infantil, sendo necessário dizer que a literatura infantil deve buscar, ao invés de condicionar a criança, auxiliá-la nas nuances da interpretação.

Ainda em se tratando das origens da literatura infantil, é extremamente valioso elucidar que no contexto da pedagogia escolar, em contraste com a pedagogia cristã, não é uma tradição que existe desde tempos imemoriais. Sua emergência como um gênero literário distintamente direcionado às crianças foi uma resposta à evolução das necessidades educacionais e sociais. À medida que a sociedade começou a valorizar a educação formal nas escolas, houve uma demanda crescente por ferramentas educacionais adequadas para crianças. A partir disso, a literatura infantil surgiu como uma forma de “burilar e fazer cintilar os valores morais e os bons costumes que, pelas mãos de Perrault, as crianças do mundo moderno começaram a aprender” (Lajolo, 1993, p. 22). Ou seja, dentro do contexto escolar, a literatura infantil passou a enfatizar elementos retóricos persuasivos e sonoridades poéticas para prender a atenção das crianças e facilitar a transmissão de lições ditas importantes.

Nesse sentido, o conto *João e Maria* enquanto instrumento pedagógico pode ser usado para exemplificação de como a literatura infantil pode ser uma ferramenta valiosa na pedagogia crítico-reflexiva ao promover a interpretação e a

reflexão em vez de condicionar o comportamento, utilizar essa história clássica para capacitar as crianças a desenvolver habilidades cognitivas e éticas de maneira independente. À medida que os educadores utilizam esse conto e outros textos similares, eles podem criar um ambiente educacional que encoraja a curiosidade, o pensamento crítico, uma vez que apresenta dilemas morais e escolhas complexas, podendo as crianças serem desafiadas a refletir sobre as decisões dos personagens, considerar alternativas e discutir as implicações de suas ações. Esse exercício de pensamento crítico é fundamental para o desenvolvimento cognitivo e se alinha com uma abordagem de ensino que valoriza a autonomia intelectual e a tomada de decisões autônomas, preparando os alunos para enfrentar os desafios do mundo com confiança e sabedoria.

Considerações finais

A análise realizada neste ensaio nos permitiu explorar a importância da literatura infantil, usando o conto *João e Maria* como um exemplo valioso. Como vimos, a literatura infantil desempenha um papel fundamental no desenvolvimento das crianças, estimulando a imaginação, promovendo a criatividade e transmitindo valores morais e éticos. Ela não apenas entretém, mas também educa de maneira lúdica.

Através do conto, observamos como a literatura infantil pode abordar questões complexas, como o abandono, de uma forma acessível às crianças. Esta história nos lembra que os contos de fadas muitas vezes se entrelaçam com a realidade, permitindo que as crianças identifiquem e compreendam percepções, sentimentos e desafios do mundo ao seu redor.

Além disso, a comparação com “Vidas Secas” de Graciliano Ramos destacou como diferentes autores abordam temas semelhantes de maneiras distintas, oferecendo uma visão ampla das questões sociais e morais presentes nas histórias. Enquanto Graciliano Ramos enfatiza a solidariedade e a resiliência em face da adversidade, “João e Maria” retrata um quadro sombrio do egoísmo humano.

É importante reconhecer que os contos clássicos, como “João e Maria”, são coletados e não inventados, uma vez que têm raízes profundas na tradição oral e na cultura popular. Eles foram preservados por escrito para garantir que histórias ricas em significados e ensinamentos continuassem a ser apreciadas e compartilhadas ao longo das gerações.

Por fim, é essencial entender que a literatura infantil evoluiu como resposta às necessidades educacionais e sociais, tornando-se um gênero literário distintamente direcionado às crianças. Ela não apenas condiciona, mas auxilia as crianças nas nuances da interpretação, incentivando-as a refletir sobre valores morais e éticos, como coragem, solidariedade e empatia.

Assim, a literatura infantil, exemplificada por *João e Maria*, continua a desempenhar um papel vital na educação das crianças, contribuindo para o crescimento

emocional, cognitivo e social, ao mesmo tempo em que as entretém com histórias mágicas e cativantes. É uma ferramenta pedagógica poderosa que enriquece a vida das crianças, ajudando-as a compreender o mundo e a si mesmas, ao mesmo tempo em que perpetua tradições culturais e valores fundamentais.

Referências

COELHO, Nelly Novaes. *Panorama histórico da literatura infantil/juvenil*. Barueri. São Paulo: Manole, 2010.

CADEMARTORI, Lígia. *O que é literatura infantil*. Tatuapé. São Paulo: Brasiliense, 2010.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

LAJOLO, M.P. No mundo da leitura. In: *Do mundo da leitura para a leitura do mundo*. São Paulo: Ática, 1993.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 23. ed. São Paulo: Martins, 1969.

Recebido em 02 de agosto de 2024

Aprovado em 18 de outubro de 2024

RESENHA

ILUMINAR UM VALE, CLAREAR DOIS CAMPOS: *LEITURAS TRANSVERSAIS – INTERARTES E INTERMÍDIA*, DE MARIA ELISA RODRIGUES MOREIRA E BRUNA FONTES FERRAZ

Luana Della-Flora

MOREIRA, Maria Elisa Rodrigues; FERRAZ, Bruna Fontes. *Leituras transversais: Interartes e Intermídia*. São Paulo: Editora Mackenzie, 2023. 177 p. (Coleção Conexão Inicial; 47).

Quem quer que já tenha ousado se aventurar pelo vale dos Estudos Interartes e Intermídia provavelmente experimentou a dúvida e a confusão geradas pelos conceitos e terminologias desses dois campos do conhecimento. Tais sensações se devem não apenas à contemporaneidade de tais estudos (estabelecidos a partir da metade do século XX, porém em profunda transformação nos últimos trinta anos), mas à ausência de unicidade e consonância em relação aos conceitos por eles apresentados. Essa multiplicidade de termos e definições parece, inclusive, ter impedido tentativas de sistematização e categorização dos dois campos. E é justamente por esse vale — ainda bastante obscuro — que Maria Elisa Rodrigues Moreira e Bruna Fontes Ferraz caminham na obra *Leituras transversais: Interartes e Intermídia* (2023), preenchendo a lacuna que existia até então — ao menos na produção científica brasileira — no que diz respeito à apresentação, contextualização e sistematização dessas áreas que se tornam cada dia mais relevantes devido aos movimentos inter-relacionais que abrangem, impulsionados pelo contemporâneo e suas características atreladas à globalização, à conectividade, ao digital, ao deslocamento de fronteiras, aos diálogos entre formas, conteúdos e meios etc.

Não à toa, as autoras — cujos históricos, produções e atuações acadêmicas evidenciam uma longa trajetória de pesquisa e trabalho com o tema — dividem o conteúdo da obra de forma muito didática em quatro capítulos, com as seguintes

1 Doutora em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM), com bolsa do CNPq. E-mail: dellafloralu@gmail.com.

temáticas: i) conceitos fundamentais; ii) histórico e contextualização; iii) práticas e métodos e iv) transmidialidade exemplificada. Além disso, *Leituras transversais* conta também com bibliografia comentada e glossário.

Sem fugir das dubiedades e obstáculos impostos pelos campos sobre os quais se debruçam, pelo contrário, Moreira e Ferraz abrem o primeiro capítulo da obra, intitulado “Estudos Interartes e Estudos Intermídia: conceitos fundamentais”, tratando justamente dessa complexidade terminológica: “[...] esses campos de investigação [...] são atravessados por termos e expressões diferentes para remeter a fenômenos similares, ou por termos comuns que, no entanto, apresentam conceitos distintos” (Moreira; Ferraz, 2023, p. 13), e alertam que todo estudo desenvolvido nessas áreas deve se atentar às “escolhas terminológicas e conceituais das quais se valem” (Moreira; Ferraz, 2023, p. 13), uma vez que até mesmo os termos que nomeiam os campos são de difícil definição, ou de definição dificilmente compartilhada e aceita. Nada mais justo, então, que convidar o leitor a dar os primeiros passos na obra — e, conseqüentemente, nos Estudos Interartes e Intermídia — identificando as (im)possibilidades de se definir “arte” e “mídia”.

Em relação à “arte”, Maria Elisa Moreira e Bruna Ferraz traçam um breve histórico de como ela foi definida ao longo dos séculos, passando pela valorização da representação da realidade por meio da verossimilhança e da mimesis, alcançando o seu oposto com as vanguardas europeias do século XX e seu questionamento do poder das instâncias e espaços de legitimação, até chegar à arte contemporânea híbrida e transgressora, cujas produções “[...] mesclam gêneros, suportes e mídias, numa perspectiva plural e *polifônica*, e cruzam características de outras artes, como o teatro, a literatura, a música, a dança e o cinema, constituindo-se, portanto, como objetos impuros” (Moreira; Ferraz, 2023, p. 23, grifos das autoras). As pesquisadoras destacam, ainda, o caráter excludente de toda definição de arte, uma vez que as produções que não apresentam as características definidas e/ou definidoras passam a ser desconsideradas, e chamam atenção para o fato de que tais características foram, historicamente, estabelecidas por um grupo específico, “geralmente pertencente à categoria de homens brancos e ricos” (Moreira; Ferraz, 2023, p. 19), cuja visão de mundo e de arte não contemplava as criações de grupos outros — como a arte produzida por povos tradicionais e em países periféricos.

O subcapítulo seguinte, que trata das definições de “mídia”, recorre mais diretamente às pesquisas já consolidadas nesse campo, uma vez que o estabelecimento desse conceito é tarefa tão árdua quanto a anterior, considerando que “mídia” é um “constructo abstrato” (Moreira; Ferraz, 2023, p. 24), mas, de modo geral, as autoras se baseiam nas propostas de Claus Clüver e entendem mídia como “os diversos sistemas que possibilitam a comunicação entre os seres humanos” (Moreira; Ferraz, 2023, p. 25). A partir disso, apresentam também definições para o conceito de intermidialidade — e para os três tipos de relações intermidiáticas categorizadas por Irina Rajewsky: as referências intermidiáticas, a combinação de mídias e a transposição midiática (nessa altura da obra, as sombras da incerteza e

da incompreensão voltam a cobrir o vale percorrido pelo leitor, mas os exemplos fornecidos pelas autoras lançam luz a essas muitas “midialidades”). Tais categorizações demonstram também a efervescência que caracteriza a área: “Nos dois campos [interartes e intermídia] fica clara uma questão: não há como abordarmos esses objetos, fenômenos e situações sem recorrermos ao diálogo entre distintas áreas do conhecimento, uma vez que eles as atravessam e são por elas atravessados continuamente” (Moreira; Ferraz, 2023, p. 29). Por essa razão, Moreira e Ferraz reservam a última parte do primeiro capítulo para tratar brevemente da importância da transdisciplinaridade, considerando que os objetos analisados por esses campos exigem um olhar transversal, dialógico, aberto, capaz de dar conta dessas composições híbridas e multimodais — o que, por sua vez, exige uma abordagem também transversal, dialógica e aberta do conhecimento, das disciplinas e dos métodos.

O capítulo dois, “A conformação histórica desses campos de estudos”, contextualiza historicamente os movimentos que fizeram os estudos interartes e intermídia constituírem-se como área do saber, a começar pela clássica rivalidade entre poesia e pintura, sustentada por Platão e Da Vinci e retomada por diferentes pensadores ao longo dos séculos, mas já amplamente refutada. Os estudos interartes “resolveram”, de certo modo, essas desavenças, haja vista que demonstraram as “inter-relações entre as artes, atestando, assim, a impossibilidade de autonomia de uma sobre a outra” (Moreira; Ferraz, 2023, p. 41). A consolidação e institucionalização desse campo aconteceu na esteira da Literatura Comparada, oficialmente em 1955, e suas propostas respondiam às correntes teórico-críticas que consideravam apenas a linguagem do texto literário, em voga desde o início do século XX, como o Formalismo russo e o Estruturalismo francês. No entanto, com a virada cultural que marca a segunda metade do último século e o advento das mídias eletrônicas e digitais, os Estudos Interartes passam a ser chamados Estudos Intermídia, “afinal a primeira rubrica mostrava-se limitada para abarcar as novidades advindas dos movimentos artísticos de vanguarda [...] e intensificadas pela era da internet” (Moreira; Ferraz, 2023, p. 43). As mídias eletrônicas e digitais passam a compor objetos de arte que, conseqüentemente, não se encaixam nas concepções e classificações artísticas tradicionais e exigem da estética contemporânea novas alcunhas, mais elásticas e inclusivas — discutidas pelas autoras na última seção do segundo capítulo.

Como adiantamos, ao longo desses dois primeiros capítulos, além das conceituações, das contextualizações e dos exemplos artístico-midiáticos, o leitor passa a conhecer também alguns dos principais nomes que investigam esses campos, como Claus Clüver, Irina Rajewsky, Rosalind Krauss e Florencia Garramuño — cujas obras são apresentadas ao final da obra, na “Bibliografia comentada”.

Considerando a maleabilidade das formas híbridas produzidas no contemporâneo e a conseqüente dificuldade em analisá-las, uma vez que escapam aos métodos, processos e técnicas estabelecidos pelas disciplinas tradicionais, Maria Elisa Moreira e Bruna Ferraz apresentam, no terceiro capítulo de *Leituras transversais*,

uma série de “Práticas interartísticas e intermediáticas: possibilidades e métodos de pesquisa”, como o próprio título revela. Tendo a literatura como parâmetro, as autoras fazem aproximações com outras artes, como as artes plásticas — por meio da pintura, da fotografia e dos quadrinhos —; o audiovisual — por meio do cinema, da televisão e dos *games* —; e a música — por meio das relações sonoras entre canção e palavra. Já na segunda parte do terceiro capítulo é o cinema que ocupa o lugar central ao qual se aproximam outras artes, como a dança, o teatro, os jogos etc. E se, à primeira vista, tais exemplos, que vão dos clássicos aos contemporâneos, das produções nacionais às estrangeiras, podem parecer “apenas” adaptações, inspirações ou transposições, relações muito mais profundas e significados bem mais amplos são revelados pelo olhar e análise das autoras, cujo desenrolar demonstra maneiras de fazer, isto é, mais do que fornecer exemplos de objetos interartes e intermediáticos — embora esse seja, de fato, um movimento importante quando falamos de uma obra de cunho introdutório, didático e metodológico, uma vez que inspira investigações e indica possibilidades de pesquisa —, esse capítulo da obra de Moreira e Ferraz demonstra diferentes maneiras de se olhar para os objetos de análise desses campos, como entender suas intersecções, atravessamentos e o que tais relações produzem de sentido significado nas formas e nos conteúdos — fronteira essa, aliás, que também parece especialmente dissolvida nas produções intermediáticas contemporâneas.

Cabe destacar, ainda sobre o capítulo três, a seção destinada à literatura digital — que, como ressaltam as autoras com base em N. Katherine Hayles, uma das principais pesquisadoras do tema, não pode ser pensada “a partir dos pressupostos das obras impressas, sendo necessário um deslocamento de nossos princípios conceituais e analíticos” (Moreira; Ferraz, 2023, p. 74), uma vez que compõe um campo vasto e “permeado pelas relações intermediáticas” (Moreira; Ferraz, 2023, p. 77) — e o quadro “Repositórios da literatura eletrônica” (Moreira; Ferraz, 2023, p. 78-79), que apresenta sete repositórios digitais a partir dos quais é possível acessar obras de literatura eletrônica “em diversos idiomas e formatos, e que se configuram nos mais diversos gêneros” (Moreira; Ferraz, 2023, p. 77) e funciona, para o leitor, como registro de um guia de possibilidades nesse campo continuamente em expansão que ainda tem muito a ser explorado, conhecido e investigado.

Por fim, no quarto e último capítulo, “O universo transmídia”, as autoras retomam a menção que fizeram à transmidialidade no capítulo inicial de *Leituras transversais*, na seção que trata da transdisciplinaridade, para apresentar melhor esse conceito e suas implicações. “[...] associada à cultura da convergência e à criação de universos narrativos complexos que se espalham por diferentes mídias em sua constituição” (Moreira; Ferraz, 2023, p. 117), a transmidialidade é conceito fundamental e inescapável quando se trata de compreender as produções e objetos artístico-midiáticos do contemporâneo. Para tanto, Moreira e Ferraz apresentam os caminhos teórico-conceituais que demarcam as definições e abrangências das narrativas transmídia, os vínculos que essas narrativas estabelecem com a indústria

do entretenimento, a cultura de fãs e de consumo, e, por último, apresentam também cinco exemplos de narrativas transmídia e sua inserção no mercado cultural.

Utilizado pela primeira vez no contexto musical, o termo “transmídia” chega à Comunicação em 1991, com a publicação de um livro da professora estadunidense Marsha Kinder onde aparece a ideia de *transmedia intertextuality* (intertextualidade transmídia, em tradução livre). Outras expressões semelhantes surgem ao longo da década, mas é só com as pesquisas de Henry Jenkins que o conceito se consolida, a partir de 2001. Inspiradas nas propostas e reflexões do autor, Maria Elisa Rodrigues Moreira e Bruna Fontes Ferraz destacam “o que há de essencial na narrativa transmídia: sua vinculação a um universo construído narrativamente a partir da conjunção de diferentes mídias nas quais essas histórias são contadas a um público que busca por uma experiência complexa e aprofundada” (Moreira; Ferraz, 2023, p. 120); ao mesmo tempo, pontuam também que, com o passar dos anos e o desenvolvimentos de novas narrativas, novas tecnologias e novas mídias, outros aspectos precisam ser considerados, como a diferenciação entre as narrativas transmídia e as adaptações e a comunicação *cross-media*, que as autoras explicitam nessa seção, bem como as potências e as dificuldades de novas formas e campos de estudos, como a Narratologia transmídia.

Sobre a relação das narrativas transmídia com a indústria e o mercado, as autoras ponderam prós e contras e ressaltam a importância de não se adotar uma postura maniqueísta sobre o tema:

Quando pensamos em narrativas transmídia na contemporaneidade, não podemos deixar de considerar que elas se inserem, em grande medida, em um mercado de produtos culturais e de entretenimento permeado por estratégias industriais e comerciais, que envolvem tanto a produção quanto a circulação e o consumo desses produtos por meio de mecanismos cada vez mais complexos. [...] De um lado, devemos ter cuidado para não ceder à tentação de pensar em todos os consumidores como fãs e na narrativa transmídia como a melhor forma de se contar histórias, ou seja, para não nos deixarmos levar pela retórica [...] do discurso da indústria. De outro, é preciso atentarmos para que outras características desse discurso não impeçam nosso olhar acadêmico para esses produtos: acreditar, por exemplo, que as franquias transmidiáticas são movidas apenas por uma “atitude capitalista” [...] seria desconsiderar sua potencialidade narrativa e seu impacto na sociedade (Moreira; Ferraz, 2023, p. 126-127).

Finalizam o capítulo com a análise de casos exemplares de narrativas transmídia, em um panorama bastante amplo e diverso, que trata desde grandes produções mundialmente estabelecidas, como é o caso da franquia *Star Wars*, até exemplos brasileiros de menor escala, como as telenovelas *Senhora do Destino* e *Cheias de Charme*, que demonstram o alcance e a propagação dessas produções, difundidas e atreladas a diferentes aspectos de nossas vidas; daí a importância de se pensar e pesquisar sobre elas — aspecto muito bem elucidado na obra.

Aliás, sobre esse caráter didático e metodológico, explicitado pelas autoras desde a “Apresentação” de *Leituras transversais* — que define, dentre os objetivos da obra, a intenção dessa ser uma introdução a esses campos —, vale ressaltar a opção de Moreira e Ferraz por uma linguagem simples — mas não simplista — na composição do texto, além do uso de um discurso de certo modo interativo, de uma estratégia retórica com a presença de pronomes da 2ª pessoa do singular que chamam o leitor para o texto e conversam diretamente com ele, como quando as autoras perguntam “Você se lembra de que no primeiro capítulo [...]?” (p. 117), ou quando dizem “Como você pode perceber [...]” (p. 17) e supõem que “Talvez você esteja estranhando [...]” (p. 29). Nesse mesmo caminho, destaca-se a dinamicidade do projeto gráfico, que apresenta, além das tradicionais notas de rodapé, quadros informativos sobre determinados assuntos mencionados no texto — cuja menção é destacada em negrito e fundo de cor —, bem como as citações longas em cor e fonte diferentes do texto corrido e as palavras do glossário também em destaque. Tais aspectos rompem, de certa forma, com algumas determinações estilísticas comuns aos textos científicos e deixam a obra mais atraente, sem que ela perca sua relevância teórica. Trata-se de um livro abrangente mas não superficial, de leitura agradável e rica em referências.

A preocupação em apresentar uma bibliografia comentada e um glossário ao final da obra contribuem significativamente para a concretização de seu caráter didático e metodológico e, unidos ao conteúdo dos capítulos, tais materiais de apoio consolidam *Leituras transversais: Interartes e Intermídia* (2023) como um importante recurso na expansão desses campos e como proveitosa fonte de consulta e inspiração para que docentes e discentes possam caminhar por esse vale “sem temer mal algum” — afinal, ele já está bem menos obscuro.

Recebido em 30 de setembro de 2024

Aprovado em 02 de dezembro de 2024