

Perspectivas e abordagens em LÍNGUA E LITERATURA

Margareth Torres de A. Costa

Demócrito de Oliveira Lins

Israel A. C. Noletto

Leiliane de Vasconcelos Silva (Orgs)



Perspectivas e abordagens em LÍNGUA E LITERATURA

Margareth Torres de A. Costa,
Demócrito de Oliveira Lins,
Israel A. C. Noletto e
Leiliane de Vasconcelos Silva (orgs.)

Primeira publicação por Editora Realize 2026

**Copyright © 2026 by Margareth Torres de A. Costa, Demócrito de Oliveira
Lins, Israel A. C. Noletto e Leiliane de Vasconcelos Silva**

*Esta obra está licenciada sob uma Licença Creative Commons. Os usuários
têm permissão para copiar e redistribuir os trabalhos por qualquer meio ou
formato, e para, tendo como base o seu conteúdo, reutilizar, transformar ou
criar, com propósitos legais, até comerciais, desde que citada a fonte.*

Conselho editorial:

*Dra. Suzana Beatriz Cella (UBA- Argentina)
Dra. Tânia Maria de Araújo Lima (UFRN)
Dr. José Cledinaldo dos Santos Guerra (UESPI)
Dr. André Resende Benatti (UEMS-UFMS)
Dr. José Cledinaldo dos Santos Guerra (UESPI)*

typeset on Reedsy.

Find out more at reedsy.com

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

P467 Perspectivas e abordagens em língua e literatura / Organizadoras,
Margareth Torres de Alencar Costa, Demócrito de Oliveira Lins,
Israel Alves Corrêa Noletto, Leiliane de Vasconcelos Silva. –
Campina Grande: Realize eventos, 2026.

449 p. : il.

ISBN 978-65-5222-090-5 [E-Book].

Textos de trabalhos apresentados no XI Congresso
Internacional de Línguas e Literaturas realizado em Teresina -
PI.

1. Língua. 2. Linguagem. 3. Literatura. 4. Ensino de línguas. 5.
Multiletramento. I. Título.

21. ed. CDD 407

Sumário

<i>Lista de autores</i>	vi
<i>Introdução: perspectivas e abordagens em língua e literatura</i>	xv
<i>Margareth Torres de A. Costa</i>	
<i>Demócrito de Oliveira Lins</i>	
<i>Israel A. C. Noletto</i>	
<i>Leiliane de Vasconcelos Silva</i>	
 I Parte I – Estudos Literários	
 1 Escrita de si e fora de si em Memória de um doente dos...	3
Margareth Torres de Alencar Costa	
2 Um olhar comparativo sobre a epifania em Clarice	
Lispector e...	24
Anderson Claytom Ferreira Brettas	
Ana Paula da Silva Santos	
Larínia Carolina Nogueira Martins	
3 A ante-humanidade em O. de Camargo	39
Raimundo Silvino do Carmo Filho	
4 Conceito-metáfora Calibã como resistência ao imperialismo...	58
Josinaldo Oliveira dos Santos	
5 A produção crítica indígena no campo literário brasileiro	72
Silvina Liliana Carrizo	
6 Ficção e autoritarismo na América Latina: história, memória...	92
Thiago de Araújo Lira	
Anderson Clayton Ferreira Brettas	
Ryhã Henrique Caetano e Souza	

7	Ex-cêntricos e marginais - Um estudo comparado dos...	106
	Maria Suely de Oliveira Lopes	
	Vanessa Feitosa Oliveira	
8	A recepção camoniana no sertão: Patativa do Assaré como...	133
	Mônica Maria Feitosa Braga Gentil	
9	Do gore ao grito: A revolução feminista no cinema de Coralie...	158
	Carolina de Aquino Gomes	
10	A emergência das ficções do Antropoceno	182
	José Wanderson Lima Torres	
11	Identidade narrativa e memória em Torto Arado de Itamar...	193
	Bruna Oliveira Alves Araújo	
12	O retrato das ilhas e da insularidade na literatura...	209
	Geni Mendes de Brito	

II Parte II - Estudos Interdisciplinares em Sociedade e Cultura

13	Do trabalho vivo a trabalho morto ou: O trabalho a serviço...	223
	Omar Mario Albornoz	
	Lucineide Barros Medeiro	
14	Utopia em Crise: A Busca por uma Ecotopia	240
	Luizir de Oliveira	
	Luis Felipe Dias Ribeiro	

III Parte III - Interface entre Estudos Linguísticos e Literários

15	Estilística - A crítica linguística do texto literário	275
	Israel A. C. Noletto	
16	De Tolkien ao Tiktok: Mitopeia, multissemiotização e cultura...	313
	Cláudio A. C. Moura	
17	Isotopia e conotação: reflexões, intersecções e aplicação	340
	Demócrito de Oliveira Lins	

IV Parte IV – Práctica docente

18	Ensino de gramática: sequências didáticas para ensinar...	381
	Leiliane de Vasconcelos Silva	
19	La Enseñanza de la Literatura desde la Educación Preescolar...	400
	Ramón Antonio Hernández Chirinos de Jesus	
20	The importance of literature in education	413
	Enrique Camilo Huamán Celmi	
21	La literatura y la educación integral	422
	Elizabeth Islas León	

Lista de autores

Ana Paula da Silva Santos é discente regular do Programa de Pós-Graduação/Doutorado Profissional em Educação Tecnológica do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Triângulo Mineiro - IFTM, campus Uberaba. Mestra pelo Programa de Mestrado Profissional em Educação Tecnológica do IFTM. Especializou-se em Crítica Literária e Ensino de Literatura pela Universidade Federal do Triângulo Mineiro - UFTM. É graduada em Letras – Português/Inglês e Português/Espanhol – pelas Faculdades Associadas de Uberaba - FAZU. No final de 2010, assumiu o cargo de Analista de Gestão Educacional na Secretaria de Educação (SEMED) da Prefeitura Municipal de Uberaba - MG. De 2010 a 2016, atuou como assessora pedagógica na Seção de Educação de Jovens e Adultos/Departamento Pedagógico da SEMED. Desde 2017, integra, nessa mesma Secretaria, a equipe da Seção de Bibliotecas Escolares/Departamento de Bibliotecas.

Anderson Claytom Ferreira Brettas é professor do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Triângulo Mineiro - IFTM, Campus Uberaba, com atuação no Programa de Pós-Graduação em Educação Tecnológica, Mestrado e Doutorado Profissional em Educação. Possui Pós-Doutorado em História Latino-americana pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2016), Pós-Doutorado em História Econômica pela Universidad del Magdalena, Santa Marta, Colômbia (2018), mestrado (2006) e doutorado (2012) em Educação pela Universidade Federal de Uberlândia – UFU. É graduado em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG (1997) e licenciado em História (2000).

Bruna Oliveira Alves Araújo é Educadora, musicista e pesquisadora, Mestre em

Letras pela Universidade Federal do Piauí, Bacharela em Ciências Contábeis – UFPI; Licenciada pela Universidade Estadual do Piauí (UESPI), estuda a relação entre o sagrado e a memória.

Carolina de Aquino Gomes é professora Adjunto I do Curso de Letras Português da Universidade Federal do Piauí, com atuação no Programa de Pós-graduação em Letras (UFPI). Possui mestrado e doutorado em Letras, com área de concentração em Literatura Comparada, pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Atualmente desenvolve pesquisas sobre o fantástico, o mal e a morte em Literaturas de Língua Portuguesa. Além de dedicar-se a estudos sobre a obra de José Saramago no que diz respeito ao insólito e a linguagem ficcional. É subcoordenadora do Núcleo de pesquisa em Literatura Contemporânea – NUPLIC (UFPI) e do Núcleo de Pesquisa e Extensão em Literaturas Fantásticas, Estudos Interartes e Tradutológicos (UFPI), pesquisadora do Grupo de pesquisa “Tradição, Mitos e Lendas: estudos de literatura comparada” (UFC), mais especificamente da linha de pesquisa intitulada “Vertentes do mal na literatura”, e líder do Grupo de Pesquisa/Estudos sobre o mal na Literatura (GEMAL – UFPI).

Cláudio A.C. Moura é professor associado de Teoria Literária e Literaturas Anglófonas da Coordenação de Letras Estrangeiras (CLE) da Universidade Federal do Piauí (UFPI); Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGEL/CCHL/UFPI), Área de Concentração: Estudos Literários (Linha de Pesquisa: Literatura, intermedialidade e saberes transversais). É doutor em Teoria Literária pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) com estágio-sanduíche na Universidade de Wisconsin–Milwaukee (CAPES/Fulbright). Fundou e coordena o Núcleo de Pesquisa e Extensão em Literaturas Fantásticas, Estudos Interartes e Tradutológicos (NUPLIFIT/UFPI), atuou como tradutor e intérprete concursado da UFPI (2009), foi editor-chefe da Revista Texto Digital (2014–2023). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Teoria e Crítica Literária, Historiografia Literária Britânica e Literatura Eletrônica. Atualmente, dedica-se à pesquisa e orientação sobre o Fantástico Anglófono com foco na Fantasia, em especial a obra de J.R.R.

Tolkien, a partir da Teoria da Literatura, História da Literatura, Literatura Comparada, Crítica Psicanalítica, Estudos Interartes, Estudos da Tradução e Estilística. Membro da Tolkien Society (RU) e da Mythopoeic Society.

Demócrito de Oliveira Lins é Doutor em Letras pela Universidade de São Paulo (2023), Mestre em Letras pela Universidade Estadual do Piauí (2019), Especialista em Língua Espanhola pela Universidade Estadual do Piauí (2009) e Licenciado em Letras Espanhol pela Universidade Estadual do Piauí (2007). Docente da Universidade Estadual do Piauí (UESPI) e Pesquisador do Núcleo de Estudos Hispânicos (UESPI). Tem experiência na área de Linguística, com ênfase em Linguística de Texto e Semiótica Greimasiana.

Elizabeth Islas León é Diretora do Organismo Certificador do CONOCER “Nelkualli” (CEECPH Nelkualli) e atua no Instituto Universitario Hispano Mexicano. É assessora e avaliadora em Padrões de Qualidade, com experiência na oferta de cursos, oficinas e conferências voltados a alunos, docentes, pais e gestores da Educação Básica. Desenvolve assessorias em diferentes disciplinas dos níveis Básico e Médio Superior, com ênfase em formação, certificação de competências e desenvolvimento profissional. Atualmente está vinculada à Greater Bengaluru Area.

Enrique Camilo Huamán Celmi é professor na Universidad Santiago Antunez de Mayolo, Peru. Profissional com conhecimentos em Educação, Pedagogia, Administração, Gestão Pública, Governança, Auditoria, Direito Constitucional e Ciências Penais. Possui capacidade de trabalho em equipe, resolução de conflitos e liderança. Detém habilidades comunicativas em quatro idiomas, além de conhecer e utilizar ferramentas digitais de forma competente.

Geni Mendes De Brito possui pós-doutorado pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra com o projeto intitulado “Retratos das ilhas e da Insularidade na literatura cabo-verdiana”; Doutora em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte-(UFRN), Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal do Piauí, graduada em Letras-

especialização em língua e cultura inglesa pela Universidade Estadual do Piauí. É autora do livro *Morna, Identidade e Literatura em Cabo Verde* (2024), coautora de *Literatura e Cultura de Cabo Verde – Navegando pelas Ilhas e pelo Mundo* (2021) e organizadora da *Revista Literária Pixé – Autores da Lusofonia*. Trabalha como tradutora freelancer francês- português/ português/espanhol; ministra cursos de Inglês Técnico Instrumental para discentes do Instituto Federal do Piauí (IFPI)- campus de Pedro II, Fundadora e coordenadora do grupo Lítero-Cultural “Vozes da África- caminhos itinerantes”.

Israel A. C. Noletto é professor de língua e literatura inglesa no Programa de Pós-graduação em Letras/Inglês do Instituto Federal do Piauí (IFPI) e no Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Piauí (UFPI). É doutor em Letras pela Universidade Federal do Piauí (UFPI), com estágio na University of Nottingham, no Reino Unido, tendo também feito cursos de aperfeiçoamento no Miami Dade College, EUA. Atualmente, serve como líder do Grupo de Pesquisa em Estudos Anglófonos (AngloLit/IFPI-CNPq). Seus interesses incluem estilística literária e línguas ficcionais na ficção científica como fenômeno literário e estudos de tradução (inglês-português-inglês). Ele é autor de *Fictional Languages in Science Fiction Literature: Stylistic Explorations* (Routledge, 2024) e coeditor de *Reading Fictional Languages* (Edinburgh University Press, 2023), uma antologia sobre glossopoeia que reúne acadêmicos em estilística e conlangers do Reino Unido, Europa continental, EUA, China, Alemanha, Argentina e Brasil.

José Wanderson Lima Torres é professor e escritor. Pesquisador do PPGL – UESPI e Doutor em Literatura Comparada pela UFRN, estuda as confluências entre mito, literatura e cinema. Publicou, entre outros, *Ensaio sobre literatura e cinema* (Horizonte, 2019) e a obra poética *Palinódia* (Elã, 2021).

Josinaldo Oliveira dos Santos possui graduação em Letras (Português/Espanhol) pela Universidade Federal de Alagoas (2004). Especialista em Língua Estrangeira Moderna-Espanhol pelo CESMAC (2008). Professor da Universidade Estadual do Piauí. Mestrado em Letras: Estudos Literários pela UFPI (2015).

Doutorando em Letras: Estudos Literários pela UFPI (2024). Foi coordenador do Curso de Radialismo (Sindradio-Alagoas). Presidente da Associação de Professores de Espanhol do Estado do Piauí. Diretor do Departamento de Línguas - PREX - UESPI. Foi Coordenador do Curso de Letras/Espanhol do PARFOR e do curso Regular da UESPI. Tradutor de Língua Espanhola da Coordenação de Relações Internacionais da UESPI. Foi Diretor do Departamento de Línguas - DL PREX-UESPI. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Língua Estrangeira Moderna, Espanhol, Literatura Tradução, TCC. Experiência em organização de congressos nacionais e internacionais acadêmicos. Pertence aos grupos de pesquisa: Estudos Hispânicos (UESPI), Americanidades: Lugar, Diferença e Violência (UFPI).

Larínia Carolina Nogueira Martins é mestra em Educação Profissional e Tecnológica pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Triângulo Mineiro - IFTM. (2025). Possui graduação em Licenciatura em Pedagogia - Faveni (2021), graduação em Licenciatura Plena no curso de História - UFTM (2014), pós-graduada em Psicopedagogia Clínica e Institucional e Neuropedagogia, pelo Centro Universitário Amparense. Atualmente atua como vice-diretora da Escola Municipal Gastão Mesquita Filho.

Leiliane de Vasconcelos Silva possui Licenciatura Plena em Letras/Espanhol (Universidade Estadual do Piauí - 2005), especialização em Língua Espanhola (Universidade Estadual do Piauí - 2007), mestrado em Linguística na área de Linguagem e Cultura/ Estudo do texto, produção e recepção (Universidade Estadual do Piauí - 2019), doutorado em Linguística (Universidade de São Paulo - 2024) na linha de pesquisa estudos dos processos de aquisição e aprendizagem de línguas. Professora do curso de Letras Espanhol da Universidade Estadual do Piauí desde 2012 com atuação nas áreas de Linguística e Metodologia do Ensino da Língua Espanhola. Professora do Centro Cultural de Línguas Padre Raimundo José - CCLPRJ/SEDUC-PI desde 2011.

Luis Felipe Dias Ribeiro é doutorando em Letras, linha de pesquisa em Literatura e História, no Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos

e Literários em Inglês (PPGELLI) na Universidade de São Paulo (USP). Mestre em Letras/Literatura no Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGEL) na Universidade Federal do Piauí (UFPI), com apoio financeiro de bolsa CAPES. Graduado do Curso de Licenciatura em Letras - Língua Inglesa e Literatura de Língua Inglesa pela Universidade Federal do Piauí (UFPI), Campus Universitário Ministro Petrônio Portela, em 2022. Pesquisador do Núcleo de Pesquisa e Extensão em Literaturas Fantásticas, Estudos Interartes e Tradutológicos (NUPLIFIT). Possui interesse de pesquisa em Literaturas Anglófonas, Crítica Materialista Histórico-Dialética e Literaturas de Ficção Científica.

Luizir de Oliveira é professor titular do Departamento de Filosofia, professor permanente do Mestrado Profissional em Filosofia e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Piauí. Concluiu o Doutorado em Filosofia pela Universidade de São Paulo em 2003. Atua na área de filosofia com projeto de pesquisa em Ética, Estética e Filosofia Social. Dedicar-se à investigação temática da confluência entre Ética e Estética, com ênfase nas interfaces entre a Filosofia e a Literatura.

Maria Suely de Oliveira Lopes possui Graduação em Letras- Português pela Universidade Estadual do Piauí (1991), mestrado em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco (2002) e Doutorado em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco (2013). Foi professora do quadro Permanente do Programa de Pós-graduação Mestrado Profissional em Letras- PROFLETRAS - e, atualmente, está vinculada ao Programa de Pós-graduação de Letras da Universidade Estadual do Piauí-PPGLETRAS/UESPI. Professora Associada Nível II da Universidade Estadual do Piauí . Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Teoria Literária, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura e gênero, literatura e história, literatura e crítica literária, teoria literária. Desenvolveu Estágio Pós-Doutoral em Metaficção Historiográfica e Estudos de Gênero na Universidade Federal do Piauí-UFPI- com Estância Investigativa na qualidade de Professora Investigadora Visitante da Universidade de Buenos Aires-UBA.(Março,2018 a março,2019).Foi bolsista produtividade

do CNPQ. É Líder do Grupo de Estudos Metaficcionais em Narrativas Literárias (GEMETAFIC), é vice-líder do Grupo de Estudos Interdisciplinares em Literatura (INTERLIT), é membro do NUHEIS, e filiada a ADHILAC.

Margareth Torres de Alencar Costa é doutora em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco em Teoria Literária (2013) Mestre em Letras - Teoria Literária - pela Universidade Federal de Pernambuco (2002). Pós doutorado em Ciências: Humanas e Sociais pela Universidade de Buenos Aires. Professora dedicação Exclusiva da UESPI. Professora do quadro permanente dos PPGS da UESPI e UFPI. Líder do Núcleo de Estudos Hispânicos - UESPI e membro do Núcleo de Pesquisa Crítica Feminista e Relações Literárias Interamericanas ambos da Anpoll. Coordenadora do Curso de extensão em espanhol do NINFIL - CEAD - UFPI e Coordenadora adjunta do PIBID de Espanol - UESPI.

Mônica Maria Feitosa Braga Gentil possui Doutorado em Estudos Literários pela Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro (UTAD-PT), Doutoranda em Literatura e Crítica Literária pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC - SP), Mestrado em Letras pela Universidade Federal do Ceará (UFC), Especialização em Investigação Literária pela Universidade Federal do Ceará (UFC) e Graduação em Letras Português-Francês pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Professora Efetiva - DE, da Universidade Estadual do Piauí. Líder do Grupo de Estudos em Literaturas de Língua Portuguesa - GELLP da Universidade Estadual do Piauí - UESPI, registrado no Diretório de Pesquisa do CNPQ. Membro-sócia do Movimento Internacional Lusófono - Lisboa-PT. Investigadora colaboradora doutorada do Centro de Estudos em Letras - CEL da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro (UTAD-PT).

Raimundo Silvino do Carmo Filho possui graduação em Letras Português pela Universidade Estadual do Piauí - (UESPI), 2011. É pós-graduado em Literatura e Estudos Culturais pela Universidade Estadual do Piauí - (UESPI), 2013. Tem mestrado em Literatura, Memória e Cultura, também pela Universidade Estadual do Piauí - (UESPI), 2016. É doutor em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras - PPGEL - da Universidade Federal do Piauí - (UFPI). É

professor adjunto da Universidade Estadual do Piauí – UESPI. É professor do Mestrado Acadêmico em Letras da Universidade Estadual do Piauí – PPGL. É Vice-Líder do Grupo de Estudos e Pesquisas Afro – NEPA/UESPI.

Ramón Antonio Hernández Chirinos de Jesus é professor do Centro Universitário Barrense de Educação a Distância, Barras-Piauí. Pós-doutor em Filosofia e Investigação Multidisciplinar da Educação pelo Centro Universitario de Desarrollo Intelectual y Centro de Evaluación Educativo y de Competencias Profesionales de Hidalgo, Hidalgo- México. Pós-doutor em Investigação pela Universidad Pedagógica Experimental Libertador, UPEL- Maracay. Doutor em Inovações Educativas pela Universidad Politécnica de las Fuerzas Armadas Venezuela. Editor-chefe da Revista MUNDO CINÉTICO INTERNACIONAL, MEXICO. Revisor de artigos em revistas nacionais e internacionais (Tabuleiro de Letras Universidade Estadual da Bahia; Revista Linguagem em Foco, Universidade Estadual do Ceará, Brasil; Estudios en Educación, Centro de Estudios de la Universidad Miguel de Cervantes, Chile; Revista educación UISRAEL, Ecuador).

Ryhã Henrique Caetano e Souza é Professor de História da Secretaria de Estado de Educação de Minas Gerais e Mestre em Educação Tecnológica pelo Instituto Federal do Triângulo Mineiro (IFTM) e Doutorando em Educação Tecnológica – PPGET-IFTM.

Silvina Liliana Carrizo é Professora Associada da Faculdade de Letras da UFJF. Fez seu pós-doutorado com o Prof. Biagio D'Angelo (UFRGS) com projeto sobre as Literaturas em portunhol e com o Prof. Romulo Monte Alto (UFMG) com projeto sobre Literaturas Indígenas nas Américas: tradução e antologização. Foi Coordenadora do GT da ANPOLL Relações Literárias Interamericanas entre 2006-2010 e vice entre 2018 e 2020. Foi Editora-chefe da Revista Ipotesi (2009-2013). Atua na linha de pesquisa Literatura, crítica e cultura do Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários da UFJF e foi Coordenadora dele entre 2021 e 2023. Seus principais temas de interesse são: literaturas latino-americanas e interamericanas, textualidades

indígenas, escritoras indígenas, literatura comparada, linguagens de mescla. Forma parte dos grupos de pesquisa em Estudos Andinos e do GRUPES, Saberes da Resistência Negra e Indígena. Há uma década oferece a Oficina Literaturas Indígenas nas Américas, na FALE, UFJF.

Thiago de Araújo Lira é Graduado em História (pela UFV), Mestre em Educação Tecnológica pelo Programa de Pós-Graduação em Educação Tecnológica do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Triângulo Mineiro (MPET/IFTM) e Doutorando em Educação Tecnológica - PPGET-IFTM. Especialização em Metodologia do Ensino de História e Geografia (EAD – Unicesumar). Pós-Graduado em Docência para Educação Profissional, Científica e Tecnológica (IFPA). Atualmente é professor na SEE/MG na cidade de Uberaba.

Vanessa Feitosa Oliveira é mestre pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual do Piauí (PPGL-UESPI); Bacharela em Comunicação Social – UFPI; Licenciada em Letras Portugêses – UESPI; Fundadora, gestora e professora do Curso Popular Piauí de Redação, localizado na Associação Fraternidade, Teresina-Piauí.

Introdução: perspectivas e abordagens em língua e literatura

Margareth Torres de A. Costa

Demócrito de Oliveira Lins

Israel A. C. Noletto

Leiliane de Vasconcelos Silva

Nas últimas décadas, os estudos de Língua e Literatura têm se caracterizado por um movimento contínuo de expansão teórica e metodológica, impulsionado pelas transformações sociais, culturais e tecnológicas que reconfiguram as formas de produção, circulação e interpretação dos discursos. Nesse cenário, a linguagem deixa de ser compreendida apenas como instrumento de comunicação para assumir centralidade como prática social, histórica e ideologicamente situada. Do mesmo modo, a literatura passa a ser lida não apenas como objeto estético, mas como espaço privilegiado de construção de sentidos, de negociação identitária e de problematização das experiências humanas em diferentes tempos e contextos através de uma perspectiva memorialista (Bezerra *et al.*, 2024).

Essa ampliação de perspectivas tem favorecido o diálogo entre campos do saber tradicionalmente separados, promovendo abordagens interdisciplinares que articulam teoria literária, linguística, estudos culturais, educação, filosofia

e ciências sociais (Noletto, 2024; Costa, 2021). Ao deslocar fronteiras disciplinares e incorporar novas epistemologias, as pesquisas contemporâneas reafirmam o papel das Humanidades na leitura crítica do mundo e na formação de sujeitos capazes de refletir sobre linguagem, cultura e sociedade.

Consoante esse cenário, o e-book do Congresso Internacional de Línguas e Literaturas reúne um conjunto significativo de trabalhos que expressam a vitalidade e a diversidade das pesquisas contemporâneas no campo dos estudos literários e linguísticos. Vinculado a um evento já consolidado no cenário acadêmico nacional e internacional, este volume constitui-se como espaço de circulação de reflexões teóricas, análises críticas e investigações que dialogam com diferentes tradições do saber, reafirmando o compromisso do Congresso com a produção científica de excelência nas Humanidades.

Os textos aqui reunidos evidenciam a pluralidade de abordagens que atravessam os estudos de Língua e Literatura na atualidade, contemplando questões relacionadas à subjetividade, memória, identidade, linguagem, cultura, educação e práticas discursivas. O e-book não apenas documenta o alcance temático do Congresso, mas também funciona como registro científico de debates que problematizam os modos de ler, interpretar e ensinar textos literários e linguísticos em contextos diversos.

Parte I - Estudos Literários

A seção dedicada aos estudos literários tem início com o artigo de Margareth Torres de Alencar Costa, intitulado *Escrita de si e fora de si em Memórias de um doente dos nervos, de Daniel Paul Schreber*. O trabalho propõe uma leitura densa e articulada da obra de Schreber a partir dos conceitos de escrita de si e escrita fora de si, dialogando com Lejeune, Foucault, Freud e com a própria crítica contemporânea da autobiografia. A autora analisa o texto como um gesto de resistência subjetiva diante do discurso médico-psiquiátrico, evidenciando a potência estética, política e epistemológica da escrita produzida no limiar entre lucidez e delírio. Trata-se de uma contribuição relevante para os estudos sobre

autobiografia, loucura e subjetivação, ampliando o debate sobre os limites do testemunho e do literário.

Na sequência, o artigo *Um olhar comparativo sobre a epifania em Clarice Lispector e João Guimarães Rosa*, de Anderson Claytom Ferreira Brettas, Ana Paula da Silva Santos e Larínia Carolina Nogueira Martins, apresenta uma análise comparativa entre os contos “Amor” e “O espelho”. Acorado na filosofia heideggeriana e na tradição da literatura comparada, o estudo investiga os processos epifânicos e seus desdobramentos existenciais na construção das personagens, evidenciando diferenças e convergências nos percursos narrativos de Clarice Lispector e Guimarães Rosa. O artigo contribui para o aprofundamento das leituras existenciais da prosa modernista brasileira, ressaltando o diálogo entre literatura e filosofia.

Em *A ante-humanidade na narrativa negra de Oswaldo de Camargo*, Raimundo Silvino do Carmo Filho propõe uma reflexão conceitual e crítica sobre a categoria de ante-humanidade, examinando seus desdobramentos históricos, sociais e literários no contexto da narrativa negra brasileira. O artigo articula literatura, estudos pós-coloniais e pensamento crítico afro-diásporo para analisar os processos de subalternização e negação da humanidade do corpo negro. Ao dialogar com autores como Kabengele Munanga, Oyèrónké Oyěwùmí e Ailton Krenak, o texto oferece uma contribuição relevante para os estudos de literatura, raça e colonialidade.

Ampliando o debate sobre identidade e decolonialidade, Josinaldo Oliveira dos Santos revisita o pensamento de Roberto Fernández Retamar em *O representante do pensamento identitário latino-americano...*, explorando a metáfora de Caliban como chave de leitura para o discurso anticolonial e a afirmação cultural da América Latina. Em diálogo com essa perspectiva de resistência, Silvina Liliana Carrizo, em *A produção crítica indígena no campo literário brasileiro*, problematiza os mecanismos de silenciamento histórico e analisa a emergência da autoria e da crítica indígena, com destaque para a atuação de Eliane Potiguara, como um movimento vital de reescrita da nação.

A relação intrínseca entre literatura, história e política norteia o estudo de Thiago de Araújo Lira, Anderson Clayton Ferreira Brettas e Ryhä Henrique Caetano e Souza, que, ao analisar em *O Senhor Presidente de Miguel Ángel*

Asturias, investigam a representação do autoritarismo e a função da memória na denúncia das ditaduras latino-americanas. Ainda no âmbito da tensão entre indivíduo e estrutura social, Maria Suely de Oliveira Lopes e Vanessa Feitosa Oliveira debruçam-se sobre a obra *Noite Inclinada*, de Ignácio de Loyola Brandão. As autoras examinam as personagens o Ganhador e o Vingador à luz da metaficção historiográfica, discutindo a dialética da marginalidade e a figura do ex-cêntrico na narrativa contemporânea.

As pontes entre a tradição canônica e a cultura popular são o foco de Mônica Maria Feitosa Braga Gentil em *A recepção camonianiana no sertão*. O trabalho ilumina a singularidade de Patativa do Assaré como leitor de Camões, demonstrando como a poesia popular do sertão reprocessa e dialoga criativamente com a épica clássica.

No campo do cinema e da contemporaneidade, Carolina de Aquino Gomes discute a estética do gore e a representação de gênero no filme *Vingança* (Revenge), de Coralie Fargeat, analisando como o horror pode operar uma revolução feminista ao subverter tropos tradicionais. Já José Wanderson Lima Torres aborda os desafios teóricos do nosso tempo em *A emergência das ficções do Antropoceno*, refletindo sobre a virada ontológica nas humanidades e como a literatura responde a uma era em que o humano se torna uma força geológica destrutiva. Finalizando esta parte, Bruna Oliveira Alves Araújo apresenta o trabalho *Identidade narrativa e memória em Torto Arado de Itamar Vieira Júnior*, descrevendo os aspectos do neorregionalismo brasileiro na obra que se configuram como uma nova tendência dentro da literatura brasileira, com o objetivo de compreender a identidade narrativa e escrita memorialista contidas na obra como instrumento de preservação e valorização da cultura regional.

Concluindo a parte I, Geni Mendes De Brito examina a insularidade como elemento estruturante da identidade cabo-verdiana e da sua literatura, articulando dimensões geográficas, históricas e existenciais. Mostra como a relação com a ilha e o mar expressa simultaneamente pertença, isolamento e desejo de deslocação.

Parte II - Estudos Interdisciplinares em Sociedade e Cultura

O volume se enriquece com o artigo *Do trabalho vivo ao trabalho morto: o trabalho a serviço das pessoas ou as pessoas a serviço do trabalho?*, de Omar Mario Albornoz e Lucineide Barros Medeiro. O trabalho propõe uma reflexão a partir da dimensão antropológica do trabalho, confrontando as perspectivas que priorizam o objeto produzido e o lucro com aquelas que valorizam o sujeito trabalhador. Os autores resgatam o sentido originário do trabalho nas civilizações latino-americanas, onde ele era consubstancial ao indivíduo e a seu serviço. Em uma análise que perpassa a Revolução Industrial e a Revolução Tecnológica, o estudo discute o agravamento da degradação do trabalho e a subordinação do ser humano à lógica capitalista, culminando na precarização acentuada pela pandemia e pelo teletrabalho.

Já no capítulo *Utopia em crise*, Luizir de Oliveira e Luís Filipe Ribeiro analisam *Ecotopia*, de Ernest Callenbach, como uma forma de ficção científica ecotópica que, longe de prever o futuro, descreve criticamente o presente ao expor as contradições materiais do capitalismo diante da crise climática, articulando utopia, estética e crítica marxista.

Parte III - Interface entre Estudos Linguísticos e Literários

A seção dedicada à Linguística reúne trabalhos que abordam a linguagem em suas múltiplas dimensões teóricas, aplicadas e pedagógicas. Os artigos exploram temas como ensino e aprendizagem de línguas, práticas discursivas, políticas linguísticas, formação docente e o impacto das tecnologias digitais no ensino.

Abrindo o debate sobre as fronteiras disciplinares, Israel A. C. Noletto, em *Estilística: A crítica linguística do texto literário*, propõe uma revisitação da Estilística de tradição britânica como campo privilegiado de interface. O autor defende que a análise linguística rigorosa não anula, mas potencializa a

compreensão estética da obra literária, oferecendo ferramentas para superar o histórico antagonismo entre as duas áreas.

Investigando o impacto das novas tecnologias nas práticas discursivas contemporâneas, Cláudio A.C. Moura apresenta *De Tolkien ao Tiktok: Mitopéia, multissemiotização e cultura pop*. O estudo analisa a complexidade dos novos letramentos digitais e a construção de sentidos em ambientes multimodais, demonstrando como a narrativa transmídia e as plataformas de vídeo reconfiguram a interação entre texto, imagem e audiência na era da informação.

Na sequência, aprofundando o diálogo com a semiótica e a teoria do texto, Demócrito de Oliveira Lins apresenta o estudo *Isotopia e conotação: reflexões, intersecções e aplicação*. O autor realiza um exame detalhado das categorias de isotopia e conotação, explorando as fronteiras teóricas e as possíveis intersecções entre estes conceitos fundamentais. A partir de uma base estruturalista e semiótica, o trabalho investiga como a coerência semântica (isotopia) e os valores expressivos (conotação) operam na construção dos sentidos textuais. O capítulo avança para uma proposta de operacionalização destes conceitos, demonstrando, através da análise de discursos bi-isotópicos como as parábolas, a complexidade e a riqueza da produção de significados.

Parte IV - Prática docente

Leiliane de Vasconcelos Silva apresenta o capítulo *Ensino de gramática: sequências didáticas para ensinar gramática de uma língua estrangeira*. A autora propõe uma reflexão metodológica sobre o ensino de línguas, defendendo a utilização de Sequências Didáticas para ensinar Gramática (SDG) como ferramenta para superar a abordagem puramente prescritiva. O trabalho discute a dicotomia entre gramática teórica e gramática pedagógica, sustentando que o ensino deve promover a consciência semântica e a reflexão linguística dos estudantes. Ao articular teoria e prática, a investigação oferece caminhos para que as atividades gramaticais se tornem processos ativos de pesquisa sobre o funcionamento da língua, especialmente no contexto do espanhol como

língua estrangeira.

Voltados para o contexto do ensino de literatura em diferentes níveis, dois trabalhos encerram esta seção. Ramón Antonio Hernández Chirinos de Jesus, em *La Enseñanza de la Literatura desde la Educación Preescolar hasta el Nivel Universitario*, traça um panorama longitudinal das metodologias de ensino, argumentando que a literatura é ferramenta essencial para o desenvolvimento cognitivo e emocional dos estudantes. Em diálogo com essa proposta, Enrique Camilo Huamán Celmi, em *The importance of literature in education*, reafirma a centralidade do texto literário na formação discente. O autor defende uma abordagem pedagógica que integre a competência leitora ao pensamento crítico e à empatia, propondo estratégias para superar o ensino instrumental e promover uma educação humanística transformadora.

Fechando o volume, no capítulo *La literatura y la educación integral*, Elizabeth Islas León nos mostra como literatura contribui para a formação integral ao estimular empatia, pensamento crítico e criatividade. Esse capítulo também contextualiza o papel da literatura a partir de dados sobre a indústria editorial global.

Conclusão

Em conjunto, os trabalhos de Linguística reafirmam a centralidade da linguagem como fenômeno social, cultural e político, oferecendo subsídios teóricos e metodológicos para professores, pesquisadores e estudantes interessados em compreender e transformar as práticas de ensino e uso das línguas em contextos diversos.

Este e-book, ao articular estudos literários e linguísticos com perspectivas em Sociedade e Cultura, reafirma o caráter interdisciplinar do Congresso Internacional de Línguas e Literaturas e consolida-se como um espaço de diálogo, reflexão e produção de conhecimento. Que os textos aqui reunidos inspirem novas pesquisas, promovam encontros intelectuais e contribuam para o fortalecimento das Humanidades no cenário acadêmico contemporâneo.

Referências

BEZERRA, L. T., NOLETTTO, I. A. C.; COSTA, M. T. A, (Orgs). **Diálogos entre literatura, memória e estilo**. Teresina: IFPI, 2024.

COSTA, M. T . A; MENEZES, A. C.; NOLETTTO, I. A. C.; CARVALHO, N. M. (Orgs). **Literatura, memória e cultura: Aproximações teórico-críticas**. Teresina: IFPI, 2021.

NOLETTTO, I. A. C. **Fictional languages in science fiction literature: stylistic explorations**. Londres: Routledge, 2024.

NOLETTTO, I. A. C.; NORLEDGE, Jessica; STOCKWELL, Peter, (Orgs). **Reading fictional languages**. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2023.

Parte I -

Estudos Literários

Escrita de si e fora de si em Memória de um doente dos nervos

Margareth Torres de Alencar Costa

O presente artigo propõe analisar a obra *Memória de um doente dos nervos* (1903), de Daniel Paul Schreber, como exemplo paradigmático de “escrita fora de si” e de resistência subjetiva diante da violência institucional e do discurso médico-psiquiátrico. O estudo parte do conceito de “escrita de si”, conforme discutido por Lejeune, Foucault e Costa (2020), para compreender de que modo a narrativa de Schreber ultrapassa os limites do testemunho autobiográfico, configurando-se como um relato híbrido que articula memória, delírio e elaboração crítica.

Partimos da seguinte hipótese: o texto de Daniel Paul Schreber constitui uma forma de escrita de si que, ao manifestar-se como “escrita fora de si”, evidencia a potência estética e política da loucura como resistência ao discurso psiquiátrico hegemônico. Justifica-se tal hipótese na medida em que Schreber não escreve apenas como paciente em defesa de sua sanidade jurídica, mas como sujeito que se apropria da escrita para construir uma cosmologia própria. Sua narrativa reorganiza o delírio em linguagem racional,

contestando a autoridade médica e reivindicando uma posição de saber. Assim, a obra transcende a função clínica ou confessional e inscreve-se no campo da literatura e da teoria crítica como testemunho de resistência subjetiva, demonstrando que a loucura pode produzir conhecimento, arte e uma interpretação radical do mundo. Schreber nega ser doente e afirma que sua mente é clara.

Escrita de si e fora de si

A escrita de si constitui um campo vasto que abrange memórias, autobiografias, auto ficções e narrativas de filiação. São textos em que o autor é também narrador e protagonista de sua própria história. Na obra de Schreber, contudo, a narrativa adquire contornos singulares: é a experiência de crise psíquica que estrutura o relato, transformando o delírio em linguagem racional. Trata-se, portanto, de uma escrita de si que se converte em escrita fora de si, revelando a tensão entre lucidez e delírio, entre sujeito e instituição.

De acordo com Philippe Lejeune nas escritas de si, principalmente nas autobiografias, há a presença do contrato autobiográfico: pacto entre autor e leitor de que o “eu” do texto é o mesmo da vida real. É possível constatar também a coincidência entre as instâncias de autor, narrador e personagem além das novas vertentes como a narrativa de filiação, que comprova como narradores adultos retornam à infância para narrar suas memórias. Claro que a escrita de si se manifestam de várias formas que são hoje conhecidas como subgêneros da escrita de si, como as cartas, os diários, as memórias, os testemunhos além das novas vertentes de análise desta escrita como é o caso da narrativa de filiação- onde se pode comprovar que narradores adultos voltam a sua infância para narrar suas memórias.

Costa (2020) afirma que, na contemporaneidade, as autobiografias já são frequentemente reconhecidas como formas de “autoficção”, conceito proposto por Serge Doubrovsky, que combina elementos da autobiografia e da ficção, rompendo, assim, com o pacto autobiográfico. Nesse processo,

o autor torna-se o primeiro leitor de seu próprio texto, operando rasuras, promovendo alterações e recorrendo à memória coletiva como suporte de veracidade (vide Noletto, 2024). Para além da narrativa tradicional, a escrita de si também se manifesta em gêneros textuais como os ensaios pessoais — caracterizados pela reflexão subjetiva e autora reflexiva — e em formas performativas e visuais, como diários gráficos, produções em redes sociais e performances.

A escrita de si como ato político: a perspectiva feminista

A escrita de si, em determinados contextos, adquire caráter político, como demonstram as produções de autoras feministas. Entre os exemplos, destacam-se os textos de bell hooks e as cartas de Gloria Anzaldúa, que, ao se reconhecer como mulher de cor, convoca outras mulheres a escreverem a partir das margens. Essa prática inscreve-se no que Sueli Carneiro identifica como escrita enquanto forma de cura e de emancipação das mulheres negras. A autobiografia, nesse horizonte, revela-se também como espaço de resistência. Schreber utiliza a linguagem lógica- jurídica (de si) para descrever a cosmologia absurda (o fora de si: raios, Deus, feminização, etc.).

Há uma parte na obra de Schreber que ele diz que agora é uma mulher, assim imagina-se o corpo transformado: a feminização como núcleo do delírio. Schreber acredita que está se transformando em mulher para ser fecundado por Deus. Essa é uma das ideias centrais e mais debatidas do texto. “Estava claro para mim que a única redenção possível era transformar-me em mulher para receber o esperma divino” (Schreber, 2021, p. 16).

A identidade de gênero e o corpo tornam-se campos de disputa. A escrita é atravessada por uma sensação de passividade e violação espiritual, interpretada por Freud como manifestação do desejo homossexual reprimido, mas que pode hoje ser lida também como uma crise radical da identidade e do corpo como território político e psíquico. Nesse sentido corroboramos com Freud quando ele afirma durante a escrita de seu livro:

E pareço lembrar que, durante todo esse tempo, tinha a premonição de uma tarefa futura, até que esta encontrou expressão manifesta na minha redação de despedida da escola, como um desejo de que pudesse, no decurso de minha vida, contribuir com algo para o nosso conhecimento humano. Mais tarde tornei-me médico – ou antes, psicólogo – e pude criar uma nova disciplina psicológica, conhecida como ‘psicanálise’, que desperta atualmente um interesse excitado e é acolhida com louvores e ataques (Freud, 1976, p. 285–286).

Assim a ideia que nos remete os delírios de Schreber remete a noção de religiosidade delirante: o universo como máquina de comunicação com Deus. O delírio de Schreber constrói uma teologia própria. Ele acredita ser o centro de uma transformação cósmica. Deixemos que ele mesmo nos explique através de suas palavras: “as almas humanas evaporam-se em raios nervosos que ligam o indivíduo diretamente à essência divina.” (Schreber, 2021, p.6).

A linguagem mística se mistura com uma lógica mecânica e neurológica: Deus comunica-se com Schreber pelos nervos. O corpo é um receptor e transmissor. Essa fusão entre religiosidade, ciência e delírio reflete o espírito do final do século XIX, atravessado por fé, racionalismo e histeria. Linguagem como campo de disputa e sintoma da escrita de Schreber Schreber nos move a pensar que a linguagem nos escritos de Schreber é precisa, técnica e repetitiva, mas serve para expressa conteúdos altamente fantásticos e desestruturantes. “As palavras que Deus utiliza muitas vezes mudam de sentido quando se aproximam de minha cabeça.” (Schreber, 2021, p. 19).

A instabilidade semântica é sintoma do desencaixe entre linguagem e realidade. Ele desconfia do significado, vê a linguagem como campo de manipulação divina, e seu estilo é um esforço de manter a coesão discursiva enquanto o mundo interno implode. É o sujeito dividido: entre o homem e o doente, o eu e o Outro. Schreber se posiciona como jurista e doente, como pensador e objeto de estudo, tentando legitimar sua versão dos fatos. “Ninguém pode entender o que passo se não estiver em meu lugar. A ciência não possui meios para explicar o que vivi.” (Schreber, 2021, p 18).

Schreber escreve de forma lógica, jurídica e argumentativa, o que cria um paradoxo fundamental: ele racionaliza sua loucura. “Não posso mais considerar como uma alucinação o que me ocorre. Trata-se de um novo tipo de relação entre o mundo e o indivíduo.” (Schreber, 2021, p.8) Aqui, ele transforma sua vivência psicótica em uma cosmologia pessoal (vide Noletto; Lopes, 2019a). A loucura não é um colapso, mas uma reorganização delirante da realidade. Esse ponto é central para pensadores como Michel Foucault, que veem na loucura uma forma de discurso alternativo à razão dominante. Doente dos nervos, sim, mas não uma pessoa que sofre de turvação da razão. “Minha mente [...] é tão clara [...] quanto à de qualquer outra pessoa.” (Schreber, p. 13).

Ao tratar da escrita de si, torna-se imprescindível considerar sua proximidade com gêneros como a biografia, as memórias, o diário, o testemunho, as cartas e certas narrativas ficcionais de cunho autobiográfico. Apesar das diferenças estruturais, todos esses textos tomam o sujeito como referência central (vide Noletto; Lopes, 2019b). Nas últimas décadas, entretanto, os pesquisadores da escrita de si identificaram novas modalidades, acompanhadas de conceitos críticos: Alberca (2012) discute noções como “ambiguidade”, “autobiografismo oculto” e “identificação nominal fictícia”; Doubrovsky (1977) introduz o termo “autoficção”; e Viart (1999) propõe as chamadas “narrativas de filiação”.

Diante da diversidade de variações conceituais, Klinger (2007) observa que a narrativa contemporânea não deve ser compreendida apenas como reflexo da cultura midiática, mas como inserida no contexto discursivo da crítica filosófica do sujeito desenvolvida ao longo do século XX. Nessa perspectiva, Agamben (2012) define o contemporâneo como aquele que fixa o olhar em seu tempo, não para perceber as luzes, mas o escuro, ou seja, as zonas de invisibilidade que revelam as fissuras do presente.

Origens e transformações da escrita de si

Ainda que a escrita de si remonte, em linhas gerais, ao século XVIII, conforme observa Gomes (2004), com o surgimento e difusão dos termos em língua inglesa *biography* e *autobiography*, suas transformações posteriores a tornaram um campo atual, suscitando múltiplos estudos e novas teorizações. Miraux (2005) destaca que a existência do escritor é assegurada por elementos como nome, estado civil e identidade documental, mesmo quando se recorre ao pseudônimo. Em contrapartida, Klinger (2007) recupera a perspectiva de Barthes ao propor a “morte do autor”, na qual a singularidade da escrita já não se encontra na identidade empírica do sujeito, mas na própria ausência que o texto evidencia.

Novos rumos da narrativa autobiográfica, escrita de si, trauma e violência

Entre essas duas perspectivas — uma que reafirma a concretude do autor e outra que problematiza sua ausência — situam-se as transformações recentes do campo, que incluem a diluição das fronteiras entre o real e o ficcional. Nos novos processos de construção autobiográfica, especialmente nas chamadas “narrativas de filiação”, emergem tendências como a da “miniaturização” — privilegiando o fragmento em detrimento da totalidade — e a da “hibridização”, marcada pela fusão da autobiografia com outros gêneros, como o romance ou o diário, conforme observa Noronha (2014).

As narrativas do trauma e da violência, inscritas na escrita de si, revelam como experiências concretas da vida real podem ser tematizadas literariamente, reorganizadas em uma dimensão estética. Embora não se trate de uma correspondência imediata entre vida e obra, a experiência vivida fornece contexto e densidade à narrativa. Para a análise, este estudo dialoga com Foucault (1987), acerca da violência e das formas de punição; com Rudge

(2006), Seligmann-Silva (2000) e Friedländer (1992), no campo da memória e do trauma; e com Gomes (2004), Willemart (2009) e outros pesquisadores que discutem violência de gênero e silenciamento. Parte-se do pressuposto de que essas narrativas se configuram como autoficcionais, na medida em que seus autores são, simultaneamente, personagens dos traumas narrados.

A escrita feminista e o enfrentamento do silenciamento

Ao longo do tempo, escritoras como Meyer (2003), influenciadas pelas descobertas do movimento feminista, passaram a investigar de modo mais sistemático a condição feminina, enfatizando os desafios cotidianos enfrentados pelas mulheres. Em uma sociedade estruturada pelo sexismo, o silenciamento feminino manifesta-se em diferentes esferas — no trabalho, nas relações sociais e, de modo particular, no campo educacional — como forma de perpetuar a opressão de gênero.

A escrita de si constitui uma ampla linha de pesquisa que abrange subgêneros como memórias, autobiografias, biografias, narrativas de filiação e autoficção. Segundo Costa (2020), trata-se de textos em que o autor é simultaneamente narrador, protagonista e leitor de sua própria história, elaborando escolhas lexicais e estruturais que podem conferir ao relato caráter autoficcional. Incluem-se ainda cartas, diários e histórias de vida, entre outros. Para a autora, não se pode pensar a escrita de si dissociada da memória, pois nenhuma narrativa subjetiva se constrói sem o apoio das dimensões individual e coletiva da recordação.

Escrita fora de si e o inconsciente

Conforme Lacan, o inconsciente é estruturado como uma linguagem, estando, portanto, intimamente relacionado aos idiomas que falamos e conhecemos.

Essa perspectiva permite refletir sobre os limites e possibilidades da expressão subjetiva em diferentes línguas e sobre as formas de significação que delas emergem. Nesse contexto, a escrita fora de si costuma ser associada a termos como loucura, psicose, neurose e distúrbios psiconeurológicos — categorias que, historicamente, demarcam fronteiras entre aqueles considerados “sãos” e os que foram identificados como “doentes da mente”.

Mas seriam apenas os sujeitos acometidos por transtornos mentais aqueles que escrevem sobre si? A questão se amplia quando consideramos outros tipos de escrita, como as psicografias de Chico Xavier, as Moradas e os diários de Santa Teresa d’Ávila — marcados por experiências de êxtase místico —, ou ainda os rituais descritos no Bardo Thodol (Livro Tibetano dos Mortos), que orientam o falecido no estado intermediário entre a morte e o renascimento, constituindo-se em registros de uma escrita da experiência “fora de si”. Da mesma forma, pode-se citar escritores que produziram sob efeito de substâncias alucinógenas, como Albert Hofmann, em *My Problem Child*, obra em que relata sua experiência com o LSD e inaugura a chamada “idade psicodélica”, trazendo reflexões de caráter confessional e existencial.

Em *A agressividade em psicanálise*, Lacan (1998) investiga o estatuto original do eu narcísico, de natureza paranoica, capturado pela imagem ideal do outro, imagem simultaneamente amada e odiada. Esse aspecto do eu desloca a reflexão para um campo no qual a escrita de si pode ser compreendida como resultado de um movimento de exteriorização, ou seja, de uma escrita “fora de si”.

O desejo de uma escrita fora de si, portanto, corresponde ao desejo de incorporar à literatura uma percepção de mundo em constante transformação, que exige ser repensada e expandida. É nesse movimento expansivo que se torna possível buscar narrativas mais livres, condizentes com este “mundo velho-novo” em que vivemos e que ainda nos desafia a encontrar formas adequadas de narrar. Freud (1934, p. 86), nesse sentido, reconhece sua própria tensão entre ciência e literatura ao afirmar:

Sou um cientista por necessidade e não por vocação. Sou, na verdade, por natureza, artista [...] e disso existe uma prova irrefutável: em todos os países onde a Psicanálise tem penetrado, tenho sido mais bem compreendido e

aplicado pelos escritores e artistas que pelos médicos. Meus livros, de fato, se parecem mais a obras de imaginação que os tratados de patologia [...]. Eu tenho podido cumprir meu destino por uma via indireta e realizar meu sonho: seguir sendo um homem de letras, mesmo que sob a aparência de um médico. Em todo grande homem de ciência está o germe da fantasia; mas nenhum propôs, como eu, traduzir em teorias científicas a inspiração que a literatura moderna oferece. “Na Psicanálise, o senhor encontrará reunidas, mesmo que transformadas em jargão científico, as três grandes escolas literárias do século XIX: Heine, Zola e Mallarmé estão reunidos em minha obra sob o patrocínio de meu velho mestre, Goethe.”

Diversos escritores reforçam essa ideia de uma escrita que nasce da experiência de estar “fora de si”. Lima Barreto, em *Diário do hospício*, escreveu durante sua internação para tratar do alcoolismo e do delirium tremem; Sylvia Plath, em *A redoma de vidro*, expôs seu sofrimento decorrente de transtornos psíquicos; Virginia Woolf, diagnosticada com transtorno bipolar, tematizou a experiência da doença em obras como *Mrs. Dalloway* e *As ondas*. Outros casos revelam diferentes formas de manifestação: Agatha Christie, que embora não diagnosticada com doenças mentais, desapareceu por dias sem memória do ocorrido, inserindo em seus romances personagens que problematizam a saúde mental (*A casa sombria*, *O assassinato de Roger Ackroyd*). Ernest Hemingway, por sua vez, lidou com depressão e transtorno de estresse pós-traumático, aspectos refletidos em *Adeus às armas* e *O velho e o mar* (Costa et al. 2021; vide Noletto et al., 2023).

Freud, em *A interpretação dos sonhos*, observa que não poderia utilizar relatos oníricos coletados por terceiros, pois tais registros seriam “inúteis para os meus fins”. Assim, optou por analisar seus próprios sonhos e os de seus pacientes, ainda que reconhecesse os constrangimentos desse método:

Na comunicação de meus próprios sonhos, contudo, mostrou-se necessário revelar a desconhecidos mais intimidades da minha vida psíquica do que podia ser do meu agrado e do que cabe a um autor que não é poeta, mas homem de ciência. Isso foi embaraçoso,

porém inevitável; sujeitei-me a isso para não ter que desistir da demonstração dos meus resultados psicológicos (Freud, 2019, p. 15-16).

Esse dilema entre ciência e exposição subjetiva será também fundamental para compreender o relato de Daniel Paul Schreber (1842–1911), jurista alemão que, após sucessivos surtos psicóticos, foi internado em instituições psiquiátricas. Durante sua segunda internação, escreveu um memorial não com fins literários, mas como tentativa de comprovar juridicamente sua sanidade. A obra tornou-se referência para a psicanálise — especialmente para Freud e Lacan — e para os estudos foucaultianos sobre a loucura.

Em *Memórias de um doente dos nervos* (*Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken*, 1903), Schreber descreve sua cosmologia delirante, marcada por questões como corpo, identidade, religiosidade, poder e sexualidade. Sua narrativa revela o paradoxo da racionalização da loucura: trata-se de um esforço lógico-jurídico para legitimar experiências psicóticas. A análise dessa obra permite refletir sobre a escrita “fora de si”, em que a subjetividade se constrói nos limites entre racionalidade e delírio.

Segundo Carone (2021), na introdução à edição brasileira de *Memórias de um doente dos nervos* (1903), Schreber estava convencido de que sua obra “seria uma das mais interessantes que já foram escritas desde que o mundo existe” (Carone, 2021, p. 11). Oito décadas após a primeira publicação, o texto ainda mantém sua relevância. A própria autora questiona: “o que faz com que uma autobiografia bem escrita, mas sem prestígio literário, resista ao desgaste do tempo, conservando interesse e atualidade?” (Carone, 2021, p. 11). A resposta parece residir na singularidade da escrita de si em estado de desestabilização psíquica, que provoca no leitor um estranhamento capaz de suscitar reflexões sobre quantos outros escritores e artistas também não transformaram experiências de sofrimento psicológico em matéria estética ou terapêutica.

Schreber ocupa, nesse contexto, uma posição singular: é considerado por Freud não apenas como paciente, mas como um “paciente-texto”. Nenhum outro caso de sua clínica inspirou tantos trabalhos e especulações. Em

suas memórias, Schreber nega veementemente a condição de doente mental. Reconhecia que sua vida carregava a “marca da loucura”, mas temia que o leitor confundisse seu relato com “fantasmagorias ocas de uma cabeça confusa”. Como afirma: “Doente dos nervos, sim, mas não uma pessoa que sofre de turvação da razão. Minha mente [...] é tão clara [...] quanto à de qualquer outra pessoa” (Schreber, 1903, p. 13).

O impacto dessa obra atravessou a psicanálise. Para Lacan, Memórias de um doente dos nervos representa uma verdadeira prova de fogo para a teoria psicanalítica e, ao mesmo tempo, um dos melhores textos de iniciação à fenomenologia da psicose. Segundo o autor, a permanência histórica desse relato pode ser atribuída, de um lado, à insuficiência da psiquiatria clássica diante de casos como o de Schreber e, de outro, à perspicácia psicológica e estrutural do próprio memorialista, que se orgulhava de ter alcançado “intuições sobre o processo de pensamento humano e suas sensações que muitos psicólogos poderiam invejar” (Schreber, 1903, p. 13).

Reiteramos que embora, neste estudo temos passeado por outras formas de escrita fora de si de foram bem sintética, é o caso de Schreber é o paradigma de racionalização da psicose. Reitero que Em Schreber, o fora de si (delírio) é registrado pela escrita de si (o jurista lógico/ argumentativo), o que o distingue de outros casos citados neste estudo.

Escrita fora de si e a crítica da dominação

No âmbito da escrita fora de si, Pierre Bourdieu (1998), em A dominação masculina, destaca a importância de compreender o gênero como construção histórica, inicialmente concebida como “costumes sexuais”. Segundo o autor, instituições como a família, a escola e a igreja têm desempenhado papel central na reprodução da dominação masculina, submetendo mulheres a uma posição de subordinação e invisibilidade social. Essa estrutura de poder contribui para diferentes formas de violência — simbólica física e psicológica — que marcam a trajetória de mulheres desde a infância até a vida adulta.

Ademais, Bourdieu observa que a lógica da dominação também pode atingir meninos e adolescentes, quando submetidos à tutela autoritária de adultos.

Aqueles que resistem às violências sofridas e encontram na escrita de si a possibilidade de narrar suas experiências produzem relatos que se inscrevem, muitas vezes, como narrativas “fora de si”. Essas produções revelam a potência política e subjetiva da linguagem ao transformar a dor em memória e testemunho.

Em razão da rígida educação moral imposta por seu pai — marcada por práticas de repressão e de tortura em nome da moralidade e da educação sexual —, Schreber denuncia, em suas Memórias, todas as manifestações da sexualidade como alvo dessas imposições.

“Poucas pessoas cresceram com princípios morais tão rigorosos como eu, e poucas [...] se impuseram, ao longo de toda a sua vida, tanta contenção de acordo com esses princípios, principalmente no que se refere à vida sexual” (SCHREBER, 2021, p. 21), afirma o autor em suas Memórias. Seu pai se orgulhava de ter aplicado pessoalmente nos filhos os próprios métodos educacionais e afirmava que os resultados tinham sido excelentes. Eram cinco filhos: Daniel Gustav (1839-1877), Anna (1840-1944), Daniel Paul (1842-1911), Sidonie (1846-1924) e Klara (1848-1917). O mais velho, Daniel Gustav, suicidou-se aos 38 anos, e Daniel Paul faleceu em estado de demência, após ter passado mais de treze anos internado em sanatórios psiquiátricos.

Daniel Paul Schreber (1842-1911) foi um jurista alemão, presidente da Corte de Apelação de Dresden, que sofreu surtos psicóticos e foi diversas vezes internado em instituições psiquiátricas. Durante sua segunda internação, escreveu um relato autobiográfico — não como obra literária, mas como tentativa de provar juridicamente sua sanidade. Esse texto tornou-se, entretanto, um documento fundamental na história da psiquiatria, da psicanálise (particularmente em Freud e Lacan) e da escrita de si em situação de crise.

Um ano após a morte do irmão, em 1878, Schreber casou-se com Ottlin Sabine Behr, quinze anos mais jovem, proveniente de uma família de atores de teatro, pertencente a uma posição social considerada inferior à dos Schreber. Diversos estudiosos interpretam esse matrimônio como um casamento de conveniência: para ele, representava o atrativo de uma companheira jovem;

para ela, garantia ascensão social no âmbito da burguesia.

Em 8 de dezembro de 1884, Schreber foi internado na clínica para doenças nervosas da Universidade de Leipzig, então dirigida pelo professor Paul Emil Flechsig, uma das maiores autoridades da psiquiatria e da neurologia da época. Nas Memórias, a referência a esse episódio é breve: Schreber menciona uma crise de hipocondria com ideias de emagrecimento, “sem qualquer incidente relativo ao domínio do sobrenatural” (Schreber, 2021, p. 14). Estudos posteriores, contudo, indicam que o quadro era mais grave, apresentando manifestações delirantes não sistematizadas e duas tentativas de suicídio (Schreber, 2021, p. 15).

O casal Schreber decide recorrer mais uma vez a Flechsig, por quem nutria profunda gratidão desde a cura da primeira doença. O médico tentou tratá-lo em casa, mas o estado de Schreber se agravou e exigiu internação. Ao dar entrada na clínica universitária de Leipzig, em 21 de novembro de 1893, o paciente não poderia imaginar que sua alta só viria após nove anos. O diagnóstico formulado por Flechsig foi *dementia paranoides*. Conforme Freud (1969, p. 283), “a ideia delirante é uma cópia da ideia rechaçada ou o oposto dela (megalomania)”. A leitura do capítulo III das Memórias de Schreber, segundo alguns psicanalistas, permite localizar em Freud um indicativo acerca da questão essencial da paranoia, situada mais na formação dos sintomas do que nos complexos ou fantasias.

De acordo com Michel Foucault, em História da loucura, a perturbação mental começou a invadir o imaginário da Europa por volta do século XV, substituindo a temática da morte. Lima Barreto, por sua vez, ao referir-se às instituições para doentes mentais, denomina-as “Cemitério dos vivos” em um de seus escritos, nos quais narra sua experiência de internação para tratar o alcoolismo.

Durante muitos séculos, pessoas acometidas de hanseníase — também conhecida como lepra — eram vistas e tratadas como párias da sociedade, sendo excluídas do convívio social. Esse mesmo panorama se aplicou, em grande medida, aos chamados “loucos” ou indivíduos portadores de transtornos psicológicos.

Nesse contexto, loucura e racionalidade parecem articularem-se em uma

tentativa de organizar o delírio. Schreber escreve de forma lógica, jurídica e argumentativa, o que cria um paradoxo fundamental: ele racionaliza a sua própria loucura. Como afirma: “Não posso mais considerar como uma alucinação o que me ocorre. Trata-se de um novo tipo de relação entre o mundo e o indivíduo” (Schreber, 2021, p. 8).

Aqui, Schreber transforma sua vivência psicótica em uma verdadeira cosmologia pessoal. A loucura não aparece como simples colapso, mas como uma reorganização delirante da realidade. Essa perspectiva aproxima-se de reflexões de Michel Foucault, para quem a loucura constitui um discurso alternativo frente à razão dominante.

Um dos elementos mais marcantes de suas Memórias é a feminização como núcleo do delírio: Schreber acredita estar se transformando em mulher para ser fecundado por Deus. Trata-se de uma das passagens mais debatidas da obra: “Estava claro para mim que a única redenção possível era transformar-me em mulher para receber o espermatozoides divino” (Schreber, 2021, p. 16).

A identidade de gênero e o corpo tornam-se, assim, campos de disputa. Sua escrita revela uma sensação de passividade e de violação espiritual, interpretada por Freud como manifestação do desejo homossexual reprimido. Hoje, no entanto, pode-se ler esse processo como uma crise radical da identidade, na qual o corpo emerge como território simultaneamente político e psíquico. Freud, em sua própria narrativa autobiográfica, afirma:

E pareço lembrar que, durante todo esse tempo, tinha a premonição de uma tarefa futura, até que esta encontrou expressão manifesta na minha redação de despedida da escola, como um desejo de que pudesse, no decurso de minha vida, contribuir com algo para o nosso conhecimento humano. Mais tarde tornei-me médico – ou antes, psicólogo – e pude criar uma nova disciplina psicológica, conhecida como ‘psicanálise’, que desperta atualmente um interesse excitado e é acolhida com louvores e ataques (Freud, 1976, p. 285–286).

Os delírios de Schreber apontam, portanto, para uma religiosidade delirante, na qual o universo funciona como máquina de comunicação com Deus. Sua

narrativa constrói uma teologia própria, colocando-o no centro de uma transformação cósmica. Como escreve: “As almas humanas evaporam-se em raios nervosos que ligam o indivíduo diretamente à essência divina” (Schreber, 2021, p. 6).

Corpo, linguagem e delírio

A feminização do corpo, eixo central do delírio, foi interpretada por Freud como desejo homossexual reprimido, mas pode também ser lida como uma crise de identidade em seu nível mais radical. A linguagem utilizada por Schreber, técnica e repetitiva, é mobilizada para expressar conteúdos místicos e delirantes. Ao mesmo tempo, questiona a autoridade médica e reivindica a legitimidade de sua experiência, desafiando a psiquiatria como saber hegemônico. Nesse sentido, sua narrativa configura-se como forma de resistência subjetiva e política.

A linguagem mística de Schreber entrelaça-se a uma lógica mecânica e neurológica: Deus comunica-se com ele por meio dos nervos, transformando o corpo em receptor e transmissor. Essa fusão entre religiosidade, ciência e delírio reflete o espírito do final do século XIX, marcado simultaneamente pela fé, pelo racionalismo e pela histeria.

Nos escritos de Schreber, a linguagem apresenta-se como campo de disputa e como sintoma. Apesar de precisa, técnica e repetitiva, ela serve para exprimir conteúdos fantásticos e desestruturantes. Como ele mesmo afirma: “As palavras que Deus utiliza muitas vezes mudam de sentido quando se aproximam de minha cabeça” (Schreber, 2021, p. 19).

Essa instabilidade semântica denuncia o desencaixe entre linguagem e realidade. Schreber desconfia do significado, vê a palavra como espaço de manipulação divina, e seu estilo constitui um esforço de manter coesão discursiva enquanto o mundo interno implode. É o sujeito dividido: homem e doente, eu e Outro. Posiciona-se ao mesmo tempo como jurista e paciente, pensador e objeto de estudo, tentando legitimar sua versão dos fatos: “Ninguém pode

entender o que passo se não estiver em meu lugar. A ciência não possui meios para explicar o que vivi” (Schreber, 2021, p. 18).

Essa declaração funciona como acusação à psiquiatria, à autoridade médica e à violência institucional. Schreber contrapõe-se à medicina com a legitimidade da experiência vivida, tornando-se sujeito de saber mesmo na condição de louco. A sociedade reserva ao “louco” o manicômio, instituição que opera como dispositivo de controle. Embora seu relato não se detenha no cotidiano asilar como em Lima Barreto ou Maura Lopes Cançado, Schreber denuncia práticas de confinamento e abusos simbólicos: “Os médicos não podiam compreender minha ligação com o universo. Para eles, era apenas sintoma” (Schreber, 2021, p. 26).

Assim, o discurso científico é colocado em xeque. Sua obra configura-se como resposta ao saber psiquiátrico, reorganizando o delírio em forma de cosmologia legítima. Nesse sentido, ainda que anterior ao movimento antipsiquiátrico do século XX, o texto pode ser lido como antecipação de algumas de suas críticas, ao intrigar tanto os psiquiatras responsáveis por seu tratamento quanto Freud, que analisou seu caso. A escrita, nesse contexto, surge como exercício de reintegração subjetiva e de salvação pessoal, como ele próprio justifica: “Se consigo explicar tudo racionalmente, então não sou louco” (Schreber, 2021, p. 6).

Por meio das palavras de Schreber, o leitor pode imaginar e refletir sobre a noção de “fragilidade e representação”. Seus delírios e as práticas que descreve para controlar a ansiedade ilustram, na imaginação dos leitores, o colapso psíquico, a fragmentação da identidade e o peso do controle institucional, articulando-se diretamente com o tema da escrita fora de si que analisamos neste estudo. A escrita torna-se sua ferramenta de defesa legal e ontológica: escrever é um gesto de autonomia e sobrevivência subjetiva. O livro é, ao mesmo tempo, testemunho, manifesto diário e tratado. Pode ser lido como uma autobiografia do colapso, mas também como um ensaio de resistência contra a dissolução do eu.

As leituras psicanalíticas clássicas foram fundamentais para situar o texto. Freud interpretou a obra como caso paradigmático de paranoia, vinculando a feminização ao desejo homossexual reprimido. Lacan, por sua vez, viu em

Schreber a figura do “sujeito foracluído”, em quem o Nome-do-Pai — a ordem simbólica — está excluído, provocando o retorno do significante no real sob a forma de delírio. Já Foucault sugeriria que a escrita de Schreber pode ser compreendida como um saber subalterno, sufocado pela psiquiatria enquanto dispositivo disciplinar.

Conclusão

Memória de um doente dos nervos ultrapassa os limites da autobiografia tradicional. Não se trata de um relato caótico, mas de uma narrativa estruturada por uma lógica própria, em que a loucura se converte em forma radical de interpretação do mundo. Schreber inscreve-se no campo da escrita de si — e também fora de si — ao transformar sua experiência de colapso psíquico em testemunho literário e crítico, desafiando as fronteiras entre sanidade e loucura, ciência e literatura, razão e delírio.

No entanto, diferentemente de outros escritores que também registraram experiências de desintegração psíquica, como Lima Barreto e Sylvia Plath, Schreber não escreve movido pelo impulso confessional ou catártico. Enquanto Barreto, em *Diário do hospício*, elabora sua dor sob o signo da denúncia social — o manicômio como metáfora do “cemitério dos vivos” e da exclusão de classe e raça —, e Plath, em *A redoma de vidro*, transfigura a depressão em metáfora da asfixia feminina no patriarcado, Schreber escreve para provar juridicamente sua sanidade, como jurista que racionaliza o delírio. Seu memorial é, antes de tudo, uma defesa da razão dentro da loucura.

Essa diferença de intenção do relato (jurídica em Schreber, social em Barreto, poética em Plath) não anula, mas evidencia a convergência estética e ética entre eles: todos transformam o sofrimento psíquico em matéria de linguagem, elaborando uma poética da dor. Neles, a escrita torna-se forma de resistência — contra o confinamento, a patologização e o silenciamento. Schreber, Barreto e Plath produzem cada um à sua maneira, um gesto de sobrevivência simbólica: escrevem para permanecer, para dar forma ao que a experiência tende a dissolver.

Assim, a escrita do sofrimento — seja ela racionalizada no delírio jurídico de Schreber, ironizada na crítica social de Barreto ou liricamente condensada na voz de Plath — revela-se como potência estética e força de subjetivação. Nessas obras, o “fora de si” não designa apenas o descontrole psíquico, mas o deslocamento do sujeito para além dos limites do discurso normativo. É nesse ponto que a escrita de Schreber se irmana à de outros autores que também escreveram fora de si: todos transmutam o abismo em linguagem, convertendo o delírio, a dor e a perda em forma de pensamento e arte.

Hoje, estudiosos como Didi-Huberman, Agamben e Judith Butler retomam a obra de Schreber em chave crítica e estética, reconhecendo nela uma forma de resistência psíquica e política diante da normatividade médica e social. Memórias de um doente dos nervos, assim como os escritos de Lima Barreto e Sylvia Plath, não é apenas registro de um sofrimento, mas a invenção de uma voz que insiste — humana lúcida e poética — mesmo quando o mundo insiste em calá-la.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo sacer III). São Paulo: Boitempo, 2008.
- BARRETO, Lima. O cemitério dos vivos. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- BOURDIEU, Pierre. A dominação masculina. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.
- BUTLER, Judith. Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CANSADO, Maura Lopes. Hospício é Deus: diário I. Rio de Janeiro: Record,

2016.

CARONE, Marilene. Introdução. In: SCHREBER, Daniel Paul. Memórias de um doente dos nervos. São Paulo: Todavia, 2021. p. 9-14.

CIXOUS, Hélène. O riso da Medusa e outros ensaios. São Paulo: Editora 34, 2021.

COSTA, Margareth Torres de Alencar. Sórora Juana Inês de la Cruz: Como Antígona eu vim para dizer não e paguei o preço de minha ousadia. Curitiba: Editora Appris, 2020.

COSTA, M. T. A.; MENEZES, A. C.; NOLETTTO, I. A. C.; CARVALHO, N. M. (Orgs). **Literatura, memória e cultura: Aproximações teórico-críticas**. Teresina: IFPI, 2021.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Invenção da histeria: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

FOUCAULT, Michel. História da loucura na Idade Clássica. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FREUD, Sigmund. Notas psicanalíticas sobre um relato autobiográfico de um caso de paranoia (Dementia paranoides). In: _____. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. V. XII. Rio de Janeiro: Imago, 1976. P. 15-90.

FREUD, Sigmund. A interpretação dos sonhos. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2019 [1900].

FREUD, Sigmund. O poeta e o fantasiar. In: IANNINI, Gilson (Org.). Arte, literatura e os artistas: obras incompletas de Sigmund Freud. Tradução de Ernani Chaves. Belo Horizonte: Autêntica, 2018 [1908]. p. 53-68.

HOOKS, Bell. Anseios: raça, gênero e política cultural. São Paulo: Elefante, 2019.

LACAN, Jacques. Da psicose paranoica em suas relações com a personalidade. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

LACAN, Jacques. O seminário, livro 1: Os escritos técnicos de Freud. Tradução de Betty Milan. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

LACAN, Jacques. O seminário, livro 2: O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

LACAN, Jacques. O seminário, livro 3: As psicoses. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

LACAN, Jacques. O seminário, livro 5: As formações do inconsciente. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

LACAN, Jacques. O seminário, livro 7: A ética da psicanálise. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet. Tradução de Jovita Noronha. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LORD, Audre. Sister outsider: essays and speeches. Berkeley: Crossing Press, 1984.

NOLETTTO, I. A. C. **Fictional languages in science fiction literature: stylistic explorations.** Londres/Nova Iorque: Routledge, 2024.

NOLETTTO, Israel A. C.; LOPES, Sebastião A. T. Glossopoesis in Thomas More's Utopia: Beyond a representation of foreignness. **Semiotica** 2019.230 (2019a): 357-368.

NOLETTTO, Israel A. C.; LOPES, Sebastião A. T. Language and ideology: glos-sopoesis as a secondary narrative framework in Le Guin's *The dispossessed*." **Acta Scientiarum. Language and Culture** 41.2 (2019b): e43961.

NOLETTTO, Israel A. C.; NORLEDGE, Jessica; STOCKWELL, Peter, (Orgs). **Reading fictional languages**. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2023.

SCHREBER, Daniel Paul. *Memórias de um doente dos nervos*. Tradução e introdução de Marilene Carone. Posfácios de Elias Canetti e Roberto Calasso. São Paulo: Todavia, 2021.

SELIGMAN-SILVA, Márcio. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005.

SILVER, Marc (Dir.). *Memoirs of my nervous illness* [filme]. Reino Unido: BBC, 2006.

2

Um olhar comparativo sobre a epifania em Clarice Lispector e em João Guimarães Rosa

Anderson Claytom Ferreira Brettas

Ana Paula da Silva Santos

Larínia Carolina Nogueira Martins

Este estudo objetivou confrontar dois textos da literatura modernista brasileira: conto *Amor* (1998), de Clarice Lispector e *O espelho* (2005), de João Guimarães Rosa, a partir de leituras da teoria sobre o *ser*, elucidada pelo filósofo existencialista Heidegger (2015), levando em consideração o processo epifânico presente nos contos citados. Para tanto, os seguintes objetivos específicos foram enumerados: verificar como se deu o percurso existencialista em Clarice e em Rosa e analisar as diferenças mais evidentes desses percursos.

Sabe-se que, diante dos tempos, a literatura já foi apresentada como uma história, como uma linguagem, como uma arte. Em se tratando da prosa pós-moderna, percebeu-se que, causando, de início, estranhamento com a

experimentação da linguagem e com a ruptura na estrutura básica da narrativa, Clarice Lispector e João Guimarães Rosa passaram a ser autores aclamados pela crítica literária, como pormenorizado por Coutinho (1986) e Bosi (1994). Os escritos de ambos desafiaram e desafiam ainda hoje os leitores, por meio de propostas intimistas, que propiciam o diálogo entre obra e leitor na construção dos sentidos.

Pensando nessa perspectiva, surgiu o interesse em desenvolver um estudo que oferecesse respaldo para análises das facetas do *ser* representado nos textos mencionados, cujos enfoques revelaram um teor universal, metafísico, transcendente. Com isso, esperou-se chegar a um desdobramento hermenêutico plausível e contundente, que pudesse, a partir de uma ação comparativa, desvencilhar as nuances de tessituras tão notáveis.

Além disso, tendo em vista as diferentes possibilidades que a Literatura pode oferecer sobre a própria existência, pretendeu-se, dessa maneira, justificar esta proposta de aliar a arte literária aos preceitos oriundos do universo da filosofia.

Para Carvalhal (2006), o comparativismo não é apenas um confronto entre obras e autores. Ele vai além: pode, ainda, desencadear visões críticas por meio de análises contrastivas. Nesse contexto, revalidou-se essa intenção de não se pensar a Literatura apenas pelo viés da linguagem, da estrutura, mas a partir, também, dos tantos diálogos possíveis com as demais áreas do conhecimento.

Aqui, no Brasil, a Literatura Comparada foi apresentada à crítica por Antônio Cândido, em meados dos anos de 1960. Assim sendo, esse estudo demonstrou o desejo de se entrar em contato com propostas advindas desse universo da Literatura, já que, no século XXI, essa área do conhecimento ganhou, de forma valorativa, reconhecimento no que se refere à sua cientificidade.

Assim sendo, depois de lidos os textos citados, notou-se que contrastes sobre a identidade dos personagens principais foram apresentados. Dessa constatação surgiram as perguntas que subsidiaram esta proposta investigativa. Em um primeiro momento, procurou-se compreender quais foram as implicações do processo epifânico, presente em ambos os textos, na estruturação dos percursos existencialistas explicitados, de acordo com os

pressupostos heideggerianos. Já em um segundo plano – o plano das sínteses, chegou-se a averiguar se houve diferenças entre o percurso existencial apresentado por Clarice Lispector, no conto *Amor*, e aquele apresentado por João Guimarães Rosa em *O espelho*.

Além dessas perguntas e com a finalidade de estruturar a fortuna crítica desta investigação, buscou-se apoio teórico nas conceituações expostas por Michelazzo (2010), Nunes (2002) e Reé (2000), a respeito das noções básicas sobre o *ser* de acordo com Heidegger (2015); nos princípios descritos por Carvalhal (2006), no que se refere à Literatura Comparada, e nas exposições críticas de Bosi (1994) e Coutinho (1986) sobre Clarice Lispector e João Guimarães Rosa.

Metodologia

Esta proposta investigativa baseou-se, segundo Chizzotti (2005), nos parâmetros da pesquisa qualitativa como instrumento de análise dos contos *Amor*, de Clarice Lispector e *O espelho*, de João Guimarães Rosa.

O texto de Clarice apresenta uma mulher de classe média que organiza toda a sua vida em função da família. Esse conto está inserido no livro *Laços de Família*, lançado em 1960. A vida da personagem principal, Ana, compõe-se linearmente: tudo se enquadra numa perspectiva previsível, esperada. Até que, ao olhar para um cego mascando chiclete, dá-se a descoberta de si mesma enquanto indivíduo, abalando, dessa forma, sua tão controlada existência.

O conto de Guimarães – *O espelho* – é o texto que se encontra exatamente no centro da obra *Primeiras Estórias*. Instigante e misterioso, o narrador-personagem discorre a respeito de sua luta para representar a falta de lógica e de sentido do mundo. Sendo assim, o tema da identidade é retratado por meio da metáfora do ato de ver-se e de reconhecer-se no reflexo do espelho.

Mediante tais considerações sobre os dois contos, as passagens mais pertinentes ao desenvolvimento desta proposição foram, atenciosamente, selecionadas e interpretadas. De acordo com Chizzotti (2005, p. 84), “os

dados se dão em um contexto fluente de relações e, por isso, não podem ser analisados isoladamente.”.

Sendo assim, levando em consideração os trechos destacados, bem como os objetivos elencados, determinou-se o seguinte percurso de análise: primeiramente, os dois textos foram lidos criteriosamente. Em seguida, destacaram-se as passagens mais significativas, no que diz respeito ao modo de descoberta da identidade dos personagens já descritos. Depois, analisou-se a relação dessas passagens no estabelecimento do percurso existencialista em cada texto. Por fim, houve a comparação entre o percurso explicitado no conto de Clarice e o percurso exposto no conto de Rosa.

Por meio dessas etapas, buscou-se a validade interna e externa do estudo, segundo Motta-Roth e Hendges (2010, p.113):

Credibilidade é o teste para a realidade: realizamos engajamento prolongado, observação persistente e triangulação dos dados, isto é, interpretação do fenômeno observado a partir de vários ângulos e utilização de diferentes fontes de dados comparadas entre si. [...] A interpretação dos resultados se dá com base na organização e na descrição dos dados pelo pesquisador.

Ainda sobre a atitude comparativista aqui suscitada, vale lembrar que Carvalhal (2006, p. 74) pontua o seguinte raciocínio a respeito da literatura comparada: “[...] acentua-se, então, a mobilidade da literatura comparada como forma de investigação que se situa ‘entre’ os objetos que analisa, colocando-os em relação e explorando os nexos entre eles, além de suas especificidades.”.

Nessa perspectiva e com base nos procedimentos analíticos mencionados, foi apresentado o entrelaçamento do referencial teórico com o *corpus* descrito, tendo em vista o ato de colocar em evidência as peculiaridades do *ser* e dos seus modos de se reconhecer externamente e internamente.

Resultados e Discussão

No texto de Clarice Lispector, conto *Amor*, pôde-se perceber que o percurso existencialista, de modo geral, passou a acontecer quando a personagem Ana ganha um tempo para si dentro de um bonde e, nesse espaço, começa a observar um cego mascando chiclete. Nesse instante, a epifania se dá de maneira ostensiva, já que a personagem percebe aquilo que, praticamente, era invisível à sua consciência:

Ana ainda teve tempo de pensar por um segundo que os irmãos viriam jantar – o coração batia-lhe violento, espaçado. Inclinação, olhava o cego profundamente, como se olha o que não nos vê. Ele mastigava goma na escuridão. Sem sofrimento, com olhos abertos. [...] Mas continuava a olhá-lo, cada vez mais inclinada – o bonde deu uma arrancada súbita jogando-a desprevenida para trás. [...] Ana deu um grito [...] (Lispector, 1998, p. 21-22).

Esse excerto revelou, gradativamente, o movimento interno de Ana, comparando-o ao movimento do bonde no qual ela se encontrava. O meio de transporte mencionado estava em movimento, assim como a percepção da personagem movimentava-se rumo a uma forma mais ampla de enxergar o mundo – ali representado pela escuridão em que o cego mastigava a goma. Essa escuridão também pareceu fazer menção à pacata vida de Ana, tão voltada para os seus familiares, para os demais, sendo mais uma representação de um estereótipo social. Assim, pela primeira vez, sua própria existência como um *ser* único e desconhecido fora deflagrada em sua consciência: “– o bonde deu uma arrancada súbita jogando-a desprevenida para trás. [...] Ana deu um grito [...]”.

Com o movimento introspectivo de Ana ganhando vida – “jogando-a desprevenida para trás [...]” –, o que poderia parecer comum demonstrou ser uma irreverência a seus olhos e, dessa forma, o sentimento de angústia passou a surgir a cada avanço daquele bonde nas ruas e a cada lembrança de sua

própria conduta:

O mal estava feito. Por quê? Teria esquecido de que havia cegos? A piedade a sufocava, Ana respirava pesadamente. Mesmo as coisas que existiam antes do acontecimento estavam agora de sobreaviso, tinham um ar hostil, perecível... O mundo se tornara de novo um mal-estar (Lispector, 1998, p. 22).

Esse trecho apresentou, justamente, o peso da existência se descortinando dentro de Ana. O processo de angustiar-se, de sentir-se desestabilizada, inquieta com aquele estado que denomina “mal-estar” é a maneira latente de serem promovidos movimentos internos de acordo com o fluxo de consciência da personagem – um monólogo interior caracterizando a angústia que passou a oprimi-la com o pensar sobre a sua vida até aquele momento e, principalmente, com o pensar sobre o próprio pensar. Segundo as proposições heideggerianas, evidencia-se, nessa conjuntura, a ideia de que:

[...] Pressupor essa realidade, implícita ou explicitamente, todas estas tentativas, não possuindo transparência a respeito de seu solo, pressupõem, de início, um sujeito desmundanizado ou inseguro acerca de seu mundo que, antes de tudo, precisa assegurar-se de um mundo. Nesses casos, o ser-no-mundo é, desde o início, colocado diante de um apreender, de um presumir, de um assegurar-se e crer, de uma atitude que, em si mesma, já é um modo derivado de ser-no-mundo (Heidegger, 2015, p. 275).

Diante disso, o universo interior da personagem desvelou uma estranheza, a partir do momento em que se viu envolvida na agitação – *mal-estar* – da experiência de ver o cego mastigando a goma: sua postura, enquanto indivíduo, começou a ser questionada, analisada e, portanto, pensada.

De acordo com Nunes (2002), no que diz respeito à teoria de Heidegger (2015) sobre o *ser*, esse estalo perceptivo acontece quando o indivíduo nota a

diferença entre o *ser* no mundo e o *estar* no mundo. O *estar* no mundo equipara-se a tudo que se refere à convivência humana e à materialidade. O *ser* no mundo já é uma melhor observação dentro dessa convivência:

A abertura do “Daisen” ao ser, que passará a chamar-se clareira – o domínio do iluminado e do manifesto – é reticulada, com zonas de sombra ou de ocultação, e o desvelamento, fatum da liberdade que possui o homem, é também, em si mesmo, simultaneamente uma dissimulação ou retração (Nunes, 2002, p. 44-45).

No que se torna tangível à questão do angustiar-se, foi notável a abertura de Ana para o seu próprio despertar interno, quando a personagem sai do bonde e tudo à sua volta torna-se digno de confrontos, de inquietações. Esse tipo de iluminação causa sofrimento, dor, êxtase, deslumbramento. Para Nunes (2002, p. 20), “angustiar-se é não mais sentir-se em casa, a estrutura da subjetividade abalada, sem o encobrimento da mediania do cotidiano e a envolvimento da queda.”.

Esse modo de angustiar-se foi constatado no percurso existencial de Ana como se pôde perceber nas marcas linguísticas utilizadas ao longo do texto: *andava pesadamente, a piedade a sufocava, sofrendo espantada, a crise viera afinal, vida cheia de náusea doce, a crueza do mundo era tranquila, teve medo do inferno, sentia-se banida, amava com nojo, fora atingida pelo demônio da fé, uma piedade de leão*. Tais passagens transbordaram o mal-estar de Ana em relação a um mundo interno não percebido antes, em relação a um mundo sem razões estáveis e definitivas, mas aberto a acontecimentos em que o *pensar* e o *ser* faziam parte de uma só experiência.

A tomada de consciência de tudo que está à volta da personagem principal fez com que houvesse várias imersões a projeções que não se separaram do circuito da convivência, trazendo, dessa forma, uma maneira bem peculiar de compreender esse mundo de *ser* consigo e com o outro:

Quando Ana pensou que havia crianças e homens grandes com fome, a náusea subiu-lhe à garganta como se ela estivesse grávida e abandonada. A moral do jardim era outra. Agora que o cego a guiara até ele, estremecia nos primeiros passos de um mundo faiscante, sombrio, onde vitórias-régias boiavam monstruosas (Lispector, 1998, p. 25).

Esse notar o mundo, pensar o mundo – “[...] Ana pensou que [...]” – levou-a ao afloramento de certo tédio em relação à própria existência – “A crueza do mundo era tranquila” (Lispector, 1998, p. 25). E o entediar-se desencadeou um desejo de tomada de decisão, que é nada mais que a verdade originária da existência, o parto da consciência moral, ou seja, a amplitude da capacidade de interrogar e de se espantar, genuinamente, com o que atravessa a experiência de *ser*.

Entretanto, quando se pensa que Ana se abriria para toda a liberdade do *ser*, acontece um retrocesso: ela, convencida pelo marido, volta à sua rotina controlada, comum, previsível. Toda a inautenticidade, percebida perante suas experiências e sua consciência sobre a existência, ganha cena novamente:

E, se atravessara o amor e seu inferno, penteava-se agora diante do espelho, por um instante sem nenhum mundo no coração. Antes de se deitar, como se apagasse uma vela, soprou a pequena flama do dia. (Lispector, 1998, p. 29).

A imagem de Ana refletida no espelho pareceu representar a desistência de toda a sua experiência existencial – “por um instante sem nenhum mundo no coração” –, pareceu representar que a personagem, ao apagar a vela daquele dia, confinou-se, novamente, na sua estreita percepção e, assim, apenas decidiu *viver e não permanecer ou mesmo surgir existencialmente*.

Segundo os dizeres de Reé (2000, p. 35), ao pensar nas concepções de Heidegger, “à medida que tentamos compreender o mundo, cada compreensão é projetada a partir de um humor no qual fomos lançados [...]”. Isso significa que a personagem Ana optou pela volta ao determinado, ao previsível, não

compreendendo a indeterminação do próprio *ser*. Ela voltou a exilar-se em si mesma, a partir da cotidianidade de sua vivência em família.

No texto de João Guimarães Rosa, por meio da metáfora de ver-se no espelho e, diferentemente do que aconteceu no conto de Clarice Lispector quando Ana se deparou penteando os cabelos diante desse mesmo objeto, o narrador-personagem conta toda uma trajetória, eminentemente, existencialista. Guimarães põe em confronto, nesse texto, a lógica e o sentido de *ser* quando se está diante do espelho. Decorre, desse momento, a epifania:

Demais, decerto, das noções de física, com que se familiarizou, as leis da óptica. Reporto-me ao transcendente. Tudo, aliás, é a ponta de um mistério. Inclusive, os fatos. Ou a ausência deles. Duvida? Quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo (Rosa, 2005, p. 113).

A partir dessa epifania de olhar-se no espelho, começou-se a desenvolver a descoberta do *ser*:

Se nunca atentou nisso, é porque vivemos, de modo incorrigível, distraídos das coisas mais importantes. E as máscaras moldadas nos rostos? Valem, grosso modo, para o falquejo das formas, não para o explodir da expressão, o dinamismo fisionômico. Não se esqueça, é de fenômenos sutis de que estamos tratando (Rosa, 2005, p. 113-114).

Nessa passagem, percebeu-se, de imediato, que as questões sobre a existência já se encontravam em primeiro plano. O narrador-personagem, ao utilizar-se de um narratário, inicia o monólogo de sua história, declarando, a partir do uso da expressão “*máscaras moldadas nos rostos*”, algo sobre a inautenticidade de só *estar* no mundo. Além disso, ao expor a ironia “*é de fenômenos sutis de que estamos tratando*”, notou-se, ainda, a estreita relação com a profundidade e o aspecto transcendental da existência, opondo-se à superficialidade e à previsibilidade das experiências.

Essa inautenticidade está ligada às regras de convivência social, ao estar

preso na aparência, ao estar sem liberdade existencial. O próprio movimento de enxergar-se no espelho e de assustar-se com o que se nota revelou o início do despertar existencial do personagem. A angústia é a fase inicial de todo o processo (Michelazzo, 2010). E isso é o que se percebeu no trecho de Guimarães Rosa:

E o enxerguei, por instante, foi uma figura, perfil humano, desagradável ao derradeiro grau, repulsivo senão hediondo. Deu-me náusea, aquele homem causava ódio e susto, eriçamento, espavor. E era – logo descobri... era eu, mesmo! O senhor acha que algum dia ia esquecer essa revelação? (Rosa, 2005, p. 115).

Discorrendo sobre a ilusão das máscaras sociais, muitas vezes impostas ou mesmo utilizadas por conveniência, surgiu a necessidade de o personagem desiludir-se com o mundo e de buscar a própria essência:

[...] e o senhor vê, então, que, de fato, só se odeia é a si mesmo. Olhos contra os olhos. Soube-o: os olhos da gente não têm fim. Só eles paravam imutáveis, no centro do segredo. Se é que de mim não zombassem, para lá de uma máscara (Rosa, 2005, p. 116).

A partir desse enfrentamento de olhos nos olhos e de reconhecimento da própria ilusão é que o *ser* passa a enxergar alguns aspectos de sua essência, ao conseguir transcender de maneira a não recusar o seu *estar* no mundo, mas de contrapor esse *estar* às noções de *existir*: “É essa condição de sempre estar disponível para ir além do ente que dá ao homem o seu caráter de transcendência. Esta palavra significa o movimento de ultrapassagem do ente em direção ao ser” (Michelazzo, 2010, p. 81).

Depois de um tempo e de toda a angústia de ver-se criatura estranha no espelho, o narrador-personagem passa a enxergar não mais a figura deformada e feia dos primeiros reflexos, mas, sim, o nada. Notou-se, diante dessa perspectiva, que, em se tratando do percurso existencialista de Heidegger (2015), chega-se próximo à liberdade originária – *ser* de fato, sem

as influências sociais e materiais – ao se transcender a própria angústia:

Com que, então, durante aqueles meses de repouso, a faculdade antes buscada, por si em mim se exercitara! Para sempre? Voltei a querer encarar-me. Nada. E, o que tomadamente me estarreceu: eu não via os meus olhos. No brilhante e polido nada, não se espelhavam nem eles! (Rosa, 2005, p. 119).

O nada não é um ente, nem um conceito oposto ao ente, ele é apenas o outro lado do ser, pois pertence originariamente à essência mesma (*do ser*) (Michelazzo, 2010, p.81). Generalizadamente, ele é confundido ou comparado ao nada da negação, na nulidade. Na verdade, para os existencialistas, o nada possui aspectos positivos, no sentido de ocasionar o pensamento que pretende indicá-lo como experiência, rompendo, dessa maneira, com as categorias da lógica.

Esse *nada* faz referência a tudo que se estranhou e se questionou a respeito da própria existência. Em consonância com as definições de Heidegger (2015), entende-se que:

[...] existência significa poder-ser, mas também um poder-ser próprio. Enquanto não se incorporar a estrutura existencial do poder-ser próprio à ideia de existência, a visão prévia, orientadora de uma interpretação existencial, ressentir-se-á de originalidade (Heidegger, 2015, p. 305).

Quando esse estranhamento se instalou na consciência do narrador, no texto de Guimarães, como se observou nas descrições dos primeiros reflexos no espelho – “visualizou uma onça” –, o processo de se chegar ao cerne do próprio ser, além de engatilhado, foi elaborado pelo personagem:

Somente porque o nada rompe com a familiaridade dos entes que fornece abrigo ao homem é que pode a este advir a estranheza. Só quando esta se instala desperta no homem a admiração e o espanto. E apenas quando tomado pela admiração pode o homem interrogar aquilo que vê e estranha – o que é isto? – e perguntar pelo fundamento daquilo que vê e estranha – por que isto é assim? (Michelazzo, 2010, p. 82).

No que diz respeito ao narrador-personagem, a compreensão do *ser* foi ao encontro da sua origem, a partir do momento que essa origem pôde ser visualizada no espelho. Da ingenuidade da criança, chegou-se à pureza mesma do *ser*, da essência, justificável pelo próprio existir, passando por todo esse processo que, por sinal, tratou-se de um amadurecimento existencial:

E... sim, via a mim mesmo, de novo, meu rosto, um rosto; não este que o senhor razoavelmente me atribui. Mas o ainda-nem-rosto – quase delineado apenas – mal emergindo, qual uma flor pelágica, de nascimento abissal... E era não mais que: rostinho de menino, de menos-que-menino, só. Só (Rosa, 2005, p. 120).

Tudo isso, por assim dizer, encerrou-se no fato de a essência do *ser* residir no pensamento do *ser*. Toda a trajetória desencadeada passou pelo crivo dos questionamentos, isto é, pelo crivo de se pensar a existência no círculo transcendente aqui descrito:

O pensamento começa, então, com um salto que, saltando dentro do círculo, dá fundamento e origem a todo pensamento. Isto acontece quando o homem apreende a sua essência dentro da sua condição mais radical, isto é, como um ente suspenso no nada de seu próprio fundamento (Michelazzo, 2010, p. 110).

Assumir a essência significa saltar no abismo do *ser*, aceitar pertencer ao

ser. Pertencer ao *ser* representa o mesmo que alcançar a compreensão sobre o próprio *ser*. Quanto ao personagem, isso só aconteceu porque o *ser* já o constituiu – “*Sim, vi, a mim mesmo, de novo, meu rosto, um rosto [...]*” (Rosa, 2005, p. 120).

Sobre as diferenças suscitadas em um dos objetivos desta proposta, no que se refere ao percurso existencialista de Lispector e de Rosa aqui retratados, basicamente chegou-se às seguintes considerações: no texto de Clarice, houve, com ênfase, o processo de angustiar-se (personagem Ana), quando o cego, mascando a goma, passou a ser observado. No entanto, no fim do conto, há o retrocesso do ato de angustiar-se que não levou ao nada existencial e nem mesmo à compreensão do *ser* enquanto essência. Se, no texto de Guimarães, todo o círculo existencialista foi demonstrado a partir do ato de olhar-se no espelho, no texto de Clarice, as indagações foram mais ligadas à vivência individual e introspectiva. No texto de Guimarães, também houve introspecção intensa, porém circundada por noções universalistas.

Considerações Finais

Na tentativa de se realizar um trabalho aliando a Literatura a alguns princípios formalizados no campo investigativo da Filosofia, foi proposta a análise de dois contos, produzidos no contexto da terceira geração modernista brasileira, a partir do estudo dos processos epifânicos demonstrados em cada um deles, de acordo com os preceitos heideggerianos sobre o *ser*.

Dessa maneira, constatou-se, primeiramente, que, em Clarice Lispector, o início do processo de transcendência é verticalizado, já que o texto, considerado metafísico, apresentou o real como dualidade: Ana sai de uma dimensão mais materializada e vai para outra mais transcendente, porém, no transcendente, não permanece. Em Rosa, foi notória, por meio de todo o círculo existencialista constatado, a horizontalidade da transcendência: [...] *a transcendência se horizontaliza, isto é, o ente e o ser habitam o mesmo âmbito. Com isto, desaparece a antiga relação hierárquica entre todos os pontos de partida previamente determinados* (Michelazzo, 2010, p. 110).

Em seguida, notou-se, também, que a personagem do conto *Amor* não chega à unidade dos próprios questionamentos, dos próprios contrastes. Diferentemente, em *O espelho*, há a unidade dos contrastes, ressignificada pelo alcance do cerne de todo o questionamento existencial: a visualização da figura do menino refletida no espelho. Mesmo assim, a tensão do mistério e do inacabado, tensão esta própria a qualquer existência, foi mantida no fim do texto de Rosa:

Mas, então, está irremediavelmente destruída a concepção de vivermos em agradável acaso, sem razão nenhuma, num vale de bobagens? Disse. Se me permite, espero, agora, sua opinião, mesma, do senhor, sobre tanto assunto (Rosa, 2005, p. 120).

Vale ressaltar, ainda, que este estudo buscou estruturar um recorte conceitual ao relacionar os processos epifânicos em Clarice Lispector e em Guimarães Rosa. Sendo assim, para um adensamento analítico futuro, seria interessante verificar, com mais acuidade, alguns pontos não abordados: analisar as metáforas originárias de cada epifania, bem como pensá-las em conformidade com os princípios básicos da filosofia de Heidegger (2015).

Referências

BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. 37. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

CARVALHAL, T.F. **Literatura comparada**. 4. ed. São Paulo: Ática, 2006, 86 p.

CHIZZOTTI, A. **Pesquisa em ciências humanas e sociais**. 7. ed. São Paulo: Cortez, 2005. p. 77-87.

COUTINHO, A. **A literatura no Brasil**. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

v. 5. p. 425-527.

HEIDEGGER, M. **Ser e tempo**. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. Rio de Janeiro: Vozes, 2015.

LISPECTOR, C. **Laços de Família**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p. 19-29.

MICHELAZZO, J.C. **Do um como um princípio aos dois como unidade: Heidegger e a reconstrução ontológica do real**. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2010, p. 21-224.

MOTTA-ROTH, D; HENDGES, G.H. **Produção textual na universidade**. São Paulo: Parábola Editorial, 2010. p. 5-122.

NUNES, B. **Heidegger & ser e tempo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002. 55 p.

REÉ, J. **Heidegger: história e verdade em ser e tempo**. São Paulo: UNESP, 2000, 64 p.

ROSA, J.G. **Primeiras estórias**. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. p. 113-120.

A ante-humanidade em O. de Camargo

Raimundo Silvino do Carmo Filho

Etimologicamente, o conceito de ante-humanidade veio do encontro de duas palavras latinas: a) o prefixo *ante*, para exprimir a relação entre uma coisa e outra. Seu sentido original relativo à antecedência ou à anterioridade foi mantido; e b) o substantivo feminino humanidade, de *humanus*, que designa o que é relativo ao homem como espécie. Na perspectiva epistemológica eurocêntrica e adotada pelo colonialista, por ocasião das invasões na África e nas Américas, *humanus* significa raça humana. Todavia, para os povos africanos negros colonizados e seus descendentes na diáspora, bem como para os indígenas nas Américas, essa categoria não os contemplará, não os constituirá. Esses povos foram tratados como ante-humanos, isto é, desprovidos de qualidades humanas. Por causa disso, o caráter ante-humano do negro será um dos elementos a serem examinados e investigados nessa pesquisa. Destacamos, também, que a categoria de ante-humanidade e suas derivações não são circulantes e correntes na comunidade acadêmica.

Para os propósitos dessa abordagem, seu conceito operacional se distingue das categorias de anti-humanidade e de desumanidade. Isso ocorre pelo fato de tratarmos a ante-humanidade como designação atribuída ao processo de

subalternização e inferiorização do corpo negro no interior das sociedades colonizadas e pós-coloniais. Por intermédio dela, pretendemos destacar os lugares sociais fixados para o corpo negro e as atribuições desempenhadas por ele na sociedade brasileira. A ante-humanidade será formulada e apresentada como conjunto de qualidades negativas que o corpo negro adquiriu a partir da invasão europeia na África. No processo de constituição e implantação da colonização na África e nas Américas, os povos dessas regiões foram tratados como sujeitos inferiores ao branco. Por causa disso, negros e indígenas viveriam na posição não de humanidade, mas de anterioridade, classificada aqui de ante-humanidade. De acordo com Kabengele Munanga: “Os conceitos e as classificações servem de ferramentas para operacionalizar o pensamento” (2003, p. 2). Diante disso, o autor considera que: “A classificação é um dado da unidade do espírito humano. Todos nós já brincamos um dia, classificando nossos objetos em classe ou categorias [...]” (2003, p. 2). Para melhor compreensão do que será apresentado aqui, consideramos razoável distinguir anti-humanidade e desumanidade de ante-humanidade com o propósito de afastar possíveis e eventuais dúvidas quanto aos sentidos contidos nessas terminologias e quais estamos operando no estudo.

Anti-humanidade, desumanidade e ante-humanidade: perspectivas semânticas e históricas

A anti-humanidade simboliza um conjunto de pensamentos, compreensões, atitudes e comportamentos adversos, contrários e inversos ao ser humano, ações opostas ao que o humano significa e constitui. Os conceitos e noções de anti-humanidade se colocam na direção contrária às definições de humanidade e civilização. Já a categoria de desumanidade reúne os sentimentos e as sensações de perda dos caracteres que constituem o sujeito humano, como humanidade ou a descaracterização do ser como pessoa humana. Nesse caso, o termo desumanidade pode se confundir, semanticamente, com a categoria de ante-humanidade, sobretudo, se concebermos que o sujeito negro teve

sua humanidade desconsiderada e, até mesmo, não reconhecida, quando da implantação da colonização na África e nas Américas. O deslocamento e a escravização forçados serão as implicações mais imediatas desse raciocínio. Para Kabengele Munanga, as descobertas do século XV fizeram surgir, no seio da sociedade europeia, um sentimento de dúvida e de incerteza quanto aos conceitos de humanidade até então conhecida. Para ele, o colonizador sequestrará para si a ideia de humanidade corrente, impedindo qualquer possibilidade de o colonizado integrá-la ou compô-la. A partir disso, humanidade assume os sinônimos de homem-europeu-branco, de homem ocidental. Isto é, aquele para o qual os atributos de razão, civilização, desenvolvimento e beleza são os principais fundamentos:

As descobertas do século XV colocaram em dúvida o conceito de humanidade até então conhecida nos limites da civilização ocidental. Que são esses recém descobertos (ameríndios, negros, melanésios, etc.)? São bestas ou são seres humanos como “nós”, europeus? (Munanga, 2003, p. 1-2).

Ocorre que, no caso da desumanidade, é preciso conceber a pessoa como humana para, em seguida, extrair dela tais caracteres. Nesse sentido, a terminologia está mais para a desconstrução ou a despersonalização do ser (Bhabha, 2014) do que para a negação, sentido que pode estar contido na ante-humanidade. Em razão disso, abordamos a categoria negro como

invenção do pensamento europeu e a, consequente, expansão da cosmovisão¹ ocidental. Para o processo de invenção do negro se materializar, o branco não o considerou humano. Ao contrário, essa lógica cultural o tratou como ser sem atributos humanos e desprovido de qualidades étnicas. Considerando a forma organizacional do sujeito social ocidental, o negro não perdeu sua humanidade, já que não a concebia, não a possuía. Para Oyèrónké Oyêwùmí, quando o colonizador usa dessas artimanhas, acaba revelando as entranhas mais íntimas de ancoragem do sujeito europeu e seu universo sociocultural. Além disso, ficam ainda mais evidentes as atribuições do corpo no interior das sociedades europeias e não-europeias. Portanto, isso é uma forma cultural de lidar com o próprio corpo. Isto é, o Ocidente tem a primazia da cultura corporal. Logo, não só o negro foi corporalizado, como também todos aqueles que não se enquadraram ou não se enquadram no rótulo europeu de humanidade:

Mulheres, povos primitivos, judeus, africanos, pobres e todas aquelas pessoas que foram qualificadas com o rótulo de “diferente”, em épocas históricas variadas, foram consideradas como corporalizadas, dominadas, portanto, pelo instinto e pelo afeto, estando a razão longe delas. Elas são o Outro, e o Outro é um corpo (Oyêwùmí, 2021, p. 29-30).

¹ Para Oyèrónké Oyêwùmí, em *A invenção das mulheres*: “A razão pela qual o corpo tem tanta presença no Ocidente é que o mundo é percebido principalmente pela visão. A diferenciação dos corpos humanos em termos de sexo, cor da pele e tamanho do crânio é um testemunho dos poderes atribuídos ao “ver”” (p. 28 e 29). A autora alerta sobre o uso do termo para representar os pensamentos de comunidades que não se guiam somente pelo uso da visão: “O termo “cosmovisão”, que é usado no Ocidente para resumir a lógica cultural de uma sociedade, capta o privilégio ocidental do visual. É eurocêntrico usá-lo para descrever culturas que podem privilegiar outros sentidos” (p. 29). Nesse sentido, ao usarmos o termo, ele deve ser compreendido como uma forma particular do europeu de ver e classificar o não-europeu. Para distinguir as formas pelas quais as comunidades étnicas negras e africanas pensam suas realidades, usaremos a terminologia cosmopercepção. A cosmopercepção é uma maneira mais inclusiva de ver e pensar as pessoas e as culturas. Para maiores esclarecimentos, ver: OYÊWÙMÍ, Oyèrónké. *A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero*. Rio Janeiro: Editora Bazar do tempo, 2021. p. 27 a 36.

É nesse momento que a desumanidade se distingue da ante-humanidade, já que esta está mais para a anterioridade, antecedência e negação, enquanto aquela está mais para a desconstrução, para a despersonalização. A propósito, para o europeu colonizador o negro não dispunha dos atributos humanos mais elementares, figurando numa posição anterior, numa cadeia antecedente a do branco. De fato, negou-se a humanidade europeia ao negro e aos seus descendentes. A própria noção de humanidade foi fabricada e pensada para corresponder aos sujeitos europeus e ocidentais. Por causa disso, inferioriza-se e subalterniza-se o corpo negro ou qualquer corpo que não seja europeu e ocidental. Em *Ideias para adiar o fim do mundo*, Ailton Krenak faz uma série de reflexões acerca das noções de humanidade e quais as sociedades seriam abarcadas por ela. Para ele, os povos indígenas e os povos negros, ou melhor, os não-europeus, foram considerados sub-humanidade. Essas humanidades de segunda classe não entrariam no clube da humanidade. Os europeus se sustentavam nas suposições de que eles eram superiores às demais populações do mundo, fazendo deles os representantes e guardiões da humanidade: “A ideia de que os brancos europeus podiam sair colonizando o resto do mundo estava sustentada na premissa de que havia uma humanidade esclarecida que precisava ir ao encontro da humanidade obscurecida, trazendo-a para essa luz incrível” (2020, p. 11).

Ailton Krenak considera que o sentimento de superioridade do europeu vai fazer com que se construa um jeito particular e específico de ser e viver, fundamentado, sobretudo, no sujeito branco, inventor e disseminador da verdade. Tal verdade será tratada como absoluta e universal: “Esse chamado para o seio da civilização sempre foi justificado pela noção de que existe um jeito de estar aqui na Terra, uma certa verdade, ou uma concepção de verdade, que guiou muitas escolhas feitas em diferentes períodos da história” (2020, p. 11). Os estudos de Ailton Krenak revelam que os povos indígenas e os povos negros foram tratados pelos europeus como humanidade, ainda que de segunda ordem. Para nós, o europeu não considerou os povos africanos negros e povos indígenas americanos como humanidade, mas desprovidos dela. Foi, pois, justamente tal compreensão que levou os colonialistas a escravizar e pilhar as sociedades invadidas. Ainda assim, estamos de acordo com Ailton

Krenak quanto ao grau de violência com que os ocidentais trataram os povos não-ocidentais. É nesse aspecto que nos apropriamos do pensamento de Ailton Krenak para fundamentar as noções de superioridade do colonialista diante do colonizado. Portanto, é nesse sentido que a categoria de ante-humanidade deve ser concebida, como distinta das outras, na medida em que representa um lugar ou uma condição social desprivilegiada e construída histórica e culturalmente para um tipo específico de corpo, no caso, o corpo negro. Vejamos abaixo a passagem da obra *A descoberta do frio*:

– Negro não vai a consultório de psicanalista! – gritou Gilbertinho, novato no grupo. – Os caras não sabem da gente! Negro, geralmente, nem fica em hospício! A senhora é capaz que tenha alguma vez destroncado o berço, o pescoço; mas já lhe amputaram a alma, dona Geralda? Pra mim, negro tem a alma amputada, não tem chão, caiu do corpo da África, danou-se! (Camargo, 2013, p. 35).

O excerto acima, retirado do capítulo “A Teoria do Zé Antunes”, nos direciona à praça Lundaré, abrigo escolhido para reuniões entre Coruca, Batista, Romário, Gilbertinho e Laudino da Silva. Nos arredores da praça, situava-se o bar Malungo, um dos redutos de encontro da juventude negra que procurava meios de falar acerca das suas realidades. No centro da praça, havia uma estátua erguida em homenagem a Zumbi dos Palmares. Na ocasião em que aguardavam a chegada de Laudino da Silva, surge Josué Estêvão, atravessando a rua em direção à praça. Chama a atenção dos camaradas, além das roupas estranhas que veste, o estado físico de Josué. Ele tremia, descontroladamente, como se estivesse tomado por um frio imenso e profundo. Ao presenciarem tamanha cena e não sabendo o real motivo de estranho frio e nem a origem do estado doentio do jovem, Gilbertinho pronuncia a fala acima. Nesse sentido, para além das várias possibilidades de interpretação do discurso contido na fala da personagem, é possível extrair dele duas variáveis: a) o negro é invisível à sociedade; e b) o negro é um ser incompleto.

Ao afirmar que negro não vai à consultório de psicanálise, Oswaldo de Camargo, por intermédio da personagem Gilbertinho, faz emergir o raciocínio

corporalizado de que negro não tem valor de humanidade. A ausência do artigo definitivo antes da categoria negro coletiviza a condição de perda de identidade para, logo em seguida, descortinar: “A divisão racial do espaço” (Gonzalez, 1982). Assim, a ante-humanidade do corpo negro toma dimensões social e histórica, conectando espaço e tempo numa mesma cena, dramatizando coletivamente a realidade do negro: “Pra mim, negro tem a alma amputada, não tem chão, caiu do corpo da África, danou-se”. Na cena, o continente africano se metaforiza através da corporalização simbólica dos filhos que se despedam pela violência do racismo. A prosopopeia, tropo literário imagético, empresta sentimentos e qualidades humanas a um continente ferido e sangrado pela invasão colonial e pela escravização dos seus filhos. Daí decorre a ferida, a amputação, a queda, o descolamento forçado da terra natal.

A personificação da condição negra, como corpo caído, revela-se como índice de leitura do ser desprovido de humanidade, deslocado do seu mundo, lugar de origem. Logo, o corpo sem humanidade materializa a ante-humanidade do africano escravizado, desterritorializado e diaspORIZADO. É um corpo caído da África. Assim, o corpo de cada sujeita(o) amefricana(o) expressa a personificação metonímica da parte de uma história como um todo. O corpo negro não só caiu da África, mas caiu, também, de seus devires; caiu do negreiro; caiu da plantação, caiu da vida. O frio derrubou Josué Estêvão da África, fazendo dele um corpo caído. A ante-humanidade racha o corpo negro duplamente, separando negro e África em duas dimensões inconciliáveis. A África deixa de ser a alma do negro, passando o corpo para o campo do vazio, para a esfera do sujeito amputado, fendido, racializado. Dessa maneira, o corpo negro tem a humanidade negada duas vezes: material e espiritualmente. Em razão disso, Ailton Krenak questiona: “Somos mesmo uma humanidade?” (2020, p. 12). Achille Mbembe, ajuda-nos, então, a compreender a invenção dessa humanidade, afirmando que o Ocidente:

[...] deu origem a uma ideia de ser humano com direitos civis e políticos, permitindo-lhe desenvolver os seus poderes privados e públicos como pessoa, como cidadão que pertence ao género humano

e, enquanto tal, preocupado com tudo o que é humano (Mbembe, 2014, p. 28).

Apesar disso, a ideia de ser humano com direitos civis e políticos vai desembocar em um “clube da humanidade” (Krenak, 2020), no qual só a pessoa branca dispõe de direitos. Portanto, a sociedade pensada e idealizada pelo sujeito colonial atribui os direitos a um grupo restrito de sujeitos, os quais dispõem de instrumentos institucionais capazes de marginalizar e de subalternizar aqueles outros que não foram concebidos dentro da lógica cultural ocidental. Ou seja, corpos que não integram o clube da humanidade. Nas palavras de Oswaldo de Camargo: “o negro é um sem eira nem beira”, já que, até mesmo nos ambientes destinados aos que apresentam algum distúrbio mental, seus ingressos são negados. O corpo negro é, então, impedido de marcar presença tanto em espaços sociais da coletividade branca, quanto nos geográficos e simbólicos. O desejo do negro de morar em bairros nobres, em grandes condomínios, em bairros planejados para classe média alta é obstruído. É proibido de frequentar hospitais de referência, clínicas chiques, shoppings de luxo. Para Lélia Gonzalez, a racialização dos corpos reflete “a ideologia do branqueamento” (1982, p. 54) presente nas próprias instituições de estado:

Desde a época colonial aos dias de hoje, a gente saca a existência de uma evidente separação quanto ao espaço físico ocupado por dominadores e dominados. O lugar natural do grupo branco dominante são moradias amplas, espaçosas, situadas nos mais belos recantos da cidade ou do campo e devidamente protegidas por diferentes tipos de policiamento: desde os antigos feitores, capitães do mato, capangas etc., até a polícia formalmente constituída. Desde a casa-grande e do sobrado, aos belos edifícios e residências atuais, o critério tem sido o mesmo. Já o lugar natural do negro é o oposto, evidentemente: da senzala às favelas, cortiços, porões, invasões, alagados e conjuntos “habitacionais” (Gonzalez, 1982, p. 15).

Nesse sentido, a ante-humanidade imposta ao corpo negro exerce a função

de instrumento de dominação e de subalternização, constituindo-se num muro de contenção, numa barreira de controle, impedindo o corpo negro de frequentar os mesmos ambientes que o branco. Seu corpo não terá o direito de marcar presença social e existencial como pessoa humana, como parte integrante da sociedade. Não à toa, Frantz Fanon chama a atenção para os desvios existenciais sofridos pelo negro no interior das sociedades colonizadas, sobretudo, ao ser submetido a condições de inferiorização e opressão: “A civilização branca, a cultura europeia, impuseram ao negro um desvio existencial” (Fanon, 2008, p. 30). O desvio existencial do negro faz parte das estratégias de expansão econômica e cultural da Europa ocidental. Para isso, foi preciso inventar o negro, uma figura social inexistente na realidade africana. Após esse processo, instituiu-se a escravidão. Com isso, o negro passa a ser uma categoria e um conceito criados dentro e como resultado da ordem das relações culturais coloniais ocidentais. Expansão colonial, escravidão e dominação fazem parte da mesma lógica: a ocidentalização do mundo. É ainda de Frantz Fanon que nos chega o alerta de que o branco inventou o negro, socialmente, com o propósito de aliená-lo e dominá-lo: “Aquilo que se chama de alma negra é uma construção do branco” (2008, p. 30).

Num cenário de dominação racial, o negro é determinado pela sua aparição, definido pelo exterior. A cor da pele opera como “dispositivo de racialidade” (Carneiro, 2023), estabelecendo seu lugar no mundo dos brancos e no mundo colonial. A cor da pele do negro atua como índice simbólico de representação da inferioridade do colonizado, exercendo atribuições fundamentais na organização, estruturação e funcionamento da sociedade colonial. Logo, ser negro é ser imediatamente visualizado, corporalizado e racializado. Nas sociedades coloniais e neocoloniais, o negro é assombrado pelo seu aparecimento e pela cor. Por causa disso, a pele se tornou uma questão e um critério a partir do qual o outro é julgado, definido e posicionado socialmente segundo os interesses do colonialista europeu: “Nenhuma chance me é oferecida. Sou sobredeterminado pelo exterior. Não sou escravo da “ideia” que os outros fazem de mim, mas da minha aparição” (Fanon, 2008, p. 108). Ignorando qualquer tipo de aquisição social e cultural, o negro foi inventado como

figura estranha, vazia, desprovida dos valores culturais mais básicos. Na outra extremidade, encontra-se seu inventor, seu arquiteto e antípoda: “Sou traído. Sinto, vejo nesses olhares brancos que não é um homem novo que está entrando, mas um novo tipo de homem, um novo gênero. Um preto!” (Fanon, 2008, p. 108). O estatuto de negro impede que o mesmo passe para o estatuto de cidadão, de homem, de humanidade. Não por acaso, Ailton Krenak, questiona: “Como justificar que somos uma humanidade se mais de 70% estão totalmente alienados do mínimo exercício do ser?” (2020, p. 14).

A despeito de tudo que o negro tenha feito ou faça para mudar o cenário, o máximo que poderá atingir é a condição de “humanidade subalterna” (MBEMBE, 2014). No seio da colonização, foi instaurado um modelo de sociedade a partir da divisão, classificação, hierarquização e diferenciação dos sujeitos branco e negro. A sociedade se organizou dentro desses princípios e pilares, alicerçada, principalmente, na discriminação e no preconceito racial. A palavra negro, uma categoria linguística genérica, carrega consigo histórias e memórias do tempo da colonização e da escravização. Também aprisiona as pessoas dentro dos sentidos colonialistas e ocidentais. Na gênese da categoria, há os processos mais violentos de desumanização, nos quais a escravização e a diáspora do africano formam a raiz da sua morfossemântica. Conforme as experiências das pessoas africanas, a palavra negro não diz nada delas, nem dos seus ancestrais e nem dos seus territórios. Simplesmente, as reduz aos seus signos, os apreende, negando suas humanidades, histórias e almas. Não por acaso, o negro é uma figura de alma amputada: “não tem chão, caiu do corpo da África, danou-se!”.

Quando da invenção do negro, os direitos e os valores sociais, políticos, culturais e humanos foram totalmente desprezados, descartados. Os caracteres humanísticos ocidentais não acharam lugar numa figura estranha e genérica como tal. Por causa disso, não há o porquê de se falar em valores e direitos para um ser desprovido dos constituintes humanos europeus. Para Achille Mbembe: “O Negro não existe, no entanto, enquanto tal. É constantemente produzido” (2014, p. 40). Em sociedades fundadas sob os aspectos colonialistas, há sistemas vigorando, permanentemente, através de estruturas estabelecidas para anular o corpo negro. O autor assegura que produzir o negro: “[...]”

é produzir um vínculo social de submissão e um *corpo de exploração*, isto é, um corpo inteiramente exposto à vontade de um senhor, e do qual nos esforçamos para obter o máximo de rendimento” (Mbembe, 2014, p. 40). De fato, ser produzido como negro é ser uma figura constituída sem os atributos humanos mais elementares. Os direitos assegurados aos brancos não podem ser estendidos a ele, visto a ante-humanidade atribuída ao seu corpo.

A invenção do negro, como figura social e cultural, alinhou-se aos propósitos de implantação e de expansão dos modelos econômicos e imperiais em funcionamento na Europa e no Ocidente. Logo, exploração territorial e corporal fizeram parte do mesmo empreendimento. Não há como dissociar corpo e território das invasões coloniais na África e nas Américas. Por isso, os negros tiveram suas humanidades negadas como forma de justificar a exploração das suas terras e dos seus corpos. E vou mais além, capitalismo e corpo são a face da mesma moeda. Nesse sentido, ainda que a colonização territorial da África e das Américas tenha data de nascimento e morte, a invenção do negro só tem data de nascimento. Essa compreensão se estende e permeia por toda a vida do negro e dos seus descendentes, dissolvendo de geração a geração, passando de pai para filhos. Tanto para os filhos das pessoas brancas quanto para os dos negros. Como ressalta Achille Mbembe, o negro não é um ser, não são homens como todos os outros. O negro é uma não-pessoa, bem como seus descendentes:

Desde logo, não são homens como todos os outros. Ela prossegue pela extensão da servidão perpétua aos seus filhos e descendentes. Esta primeira fase é completada por um longo processo de construção da incapacidade jurídica. A perda do direito de apelar aos tribunais faz do Negro uma não-pessoa do ponto de vista jurídico (Mbembe, 2014, p. 42).

A ante-humanidade imposta ao corpo negro será construída como invenção e classificação sociais, sobretudo, no plano vertical. O negro deve figurar na parte mais baixa, mais desqualificada e explorada da sociedade colonialista e, por consequência, da capitalista. Por isso, ele é reduzido ao estatuto de

negro, uma espécie de ser sem ser: um não-ser. Uma terminologia genérica, opaca, vazia, anuladora. Nesse quadro, Frantz Fanon ressalta que a aventura colonialista fez do negro o meio caminho no desenvolvimento do macaco até o homem. Logo, como pode o sujeito, tendo a família destruída pela colonização e pela escravização, desenvolver a identidade de forma regular, normal, sem cicatrizes, traumas e feridas? Por isso, o negro tem a alma amputada, cortada, fendida, conforme apontado por Gilbertinho, de *A descoberta frio*. A categoria de ante-humanidade é uma maneira de descrever os corpos colonizados e, também, de compreender as concepções de mundo nas quais o corpo negro vive condições de subalternidade e inferioridade.

Ao longo dos processos de formação da sociedade brasileira, as relações envolvendo corpo negro e corpo branco foram interpretadas através do prisma da raça. No interior das relações, a raça operou e continua operando, então, como filtro por meio do qual os processos sociais e culturais se materializam. Isso só foi e é possível graças à lógica corporal. É disso que resulta a ante-humanidade imposta ao corpo negro, da interpretação social das relações corporais, a qual desembocará na racialização de praticamente todos os processos culturais envolvendo negros e brancos. As relações se diluem do plano individual para o coletivo a partir de corpos. Isso vai influenciar diretamente no sistema de funcionamento das culturas, afetando as práticas da vida do negro. O negro terá toda a vida influenciada e definida a partir dessa lógica. A lógica da vida racializada e corporalizada. Do nascimento à morte, o sistema atua com um único propósito, organizar a vida do negro sob o prisma do branco. É como um organismo vivo, movimentando-se e reproduzindo-se ao longo do tempo. Para isso, todas as possibilidades de mudança dessa ordem são anuladas. A raça será um determinante na vida do negro. É por isso que ela é um princípio definidor e organizador da sociedade brasileira. Nada escapará dela, dos lugares frequentados, passando pelas moradias, até chegar às profissões, aos atendimentos médicos. Vejamos como isso se revela na passagem do conto “Genoveva”, da obra *O carro do êxito*:

– Nossa irmã era bonita, diferente de nós, não sei... Nós no cafezal, ela não percorria com a gente, nasceu errada pra gente. Parecia filha de outros, os modos de sentar, de falar, de rir. As mãos dela pegavam diferente, com modos de moça rica. Então Sinhazinha pediu, ela foi lá, no casarão, olha... (Camargo, 1972, p. 44).

A cena acima se ancora no episódio da chegada do jovem à casa dos pais. Vindo da cidade, volta à zona rural para visitar a família. Os pais, por décadas, vivem prestando serviços de plantação, cuidado e colheita do café na fazenda de Sinhazinha Felix, fazendeira dona de, praticamente, tudo da região. Na viagem longa, à pé, rumo à casa dos pais, o jovem recupera lembranças do tempo da infância, quando vivia junto da família. As histórias acerca da vida na fazenda e da lida dura no cafezal, contadas oralmente pelo pai, ganham textura, sobressaindo os episódios envolvendo a tia Genoveva, que intitula o conto. Segundo o jovem, o pai contava que ela era a irmã mais nova e mais bela da família. Por causa disso, resolveram não levá-la para a lida pesada da fazenda. Seus modos, trejeitos, manias e comportamentos indicavam ser diferente dos demais. Em razão das diferenças, a fazendeira resolveu levá-la para a casa grande, com a promessa de ofertá-lhe melhores condições de vida.

Da fazenda, a jovem desaparece, misteriosamente, sem deixar notícias e nem rastros. Tomara um chá de sumiço para nunca mais. Sabe-se, apenas, que carregava no ventre um filho. Estava grávida não se sabe de quem. No entanto, tudo leva a crer que ela engravidou no interior da fazenda, provavelmente, de um dos filhos da fazendeira. Por causa disso, desapareceu, fugiu, tomada pelo medo, pelo desespero da família descobrir e, mesmo, pela recusa do possível pai em assumir a paternidade da criança. O narrador ouviu essas histórias em meio à infância, em rodas de conversas, ao lado de trempe de fogo. Na ocasião em que chega à casa do pai, com a noite já nas alturas e as lembranças salpicando na cabeça, grita que viu um vulto de mulher na estrada, levando-o a afirmar que era a tia Genoveva. Nesse momento, seu pai faz o comentário acima.

Dados os fatos, gostaríamos de acentuar dois aspectos da cena envolvendo o episódio da família do narrador: a) a família busca quebrar o ciclo repetitivo

em continuar por gerações nas tarefas de produção do café, impedindo a filha mais nova de participar disso; e b) Genoveva desaparece grávida para nunca mais. Inicialmente, é relevante destacar que o narrador faz parte da terceira geração da família, já não mais trabalhando na fazenda. No entanto, fora ele, observa-se que a família inteira vive nas mesmas condições de exploração na fazenda de Sinhazinha Felix. A casa onde vivem e as condições materiais nas quais se encontram denunciam o sistema de exploração adotado pela família da fazendeira. A exploração faz parte dos modos de dominação, subalternização e precarização da mão-de-obra negra tanto nos grandes centros urbanos quanto na zona rural, impedindo esse contingente populacional de desenvolver habilidades e competências para sair desse estado de coisas. A propósito, o segundo aspecto é ainda mais violento e dramático, visto que Genoveva, mesmo que tenha tido, por parte da família, os cuidados para não seguir o caminho dos irmãos, foi para a casa-grande, na intenção de escapar da lógica corporal adotada nas relações entre colonizador e colonizado. Ainda assim, ela termina por ser aliciada pelos filhos da fazendeira, sendo, provavelmente, estuprada por eles. Para Vilma Piedade, o estupro da mulher negra traz consigo a percepção distorcida e infundada de que ela é gostosa, sensual e lasciva. Para Piedade, além de aprisionar a mulher negra a um corpo sexualizado, isso reflete o Machismo Racista Classista em vigor no Brasil:

Sabemos que o Machismo Racista Classista inventou que nós – Mulheres Pretas – somos mais gostosas, quentes, sensuais e lascivas. Aí, do abuso sexual e estupros, naturalizados da senzala até hoje, foi um pulo. Os dados oficiais sobre violência sexual falam disso. Estamos na frente, morremos mais nas garras desse Machismo do que as Mulheres Brancas...é simples e banalizado no cotidiano – Mulher Preta é Pobre. Mulher Pobre é Preta (Piedade, 2022, p. 14).

A percepção sexualizada acerca do corpo da mulher negra vai gerar o possível estupro de Genoveva, culminando na gravidez e no sumiço dela. Os ocorridos nos levam a considerar a presença material da ante-humanidade como instrumento de dominação e subalternização da família do narrador.

Afirmamos, ainda mais, a ante-humanidade vai fazer do negro um corpo sem valor de humanidade. Por isso, a colonização, a escravização, o estupro e os crimes perpetrados pelo colonizador. As condições materiais nas quais se encontra a família do jovem apontam para a permanência da exploração do corpo negro. O sistema político administrativo muda, mas o econômico não. Ainda que o negro não seja mais escravizado, seu corpo permanece como principal vítima da exploração econômica. Daí decorre o estado de pobreza e miséria em que a família se encontra. Mesmo trabalhando por várias gerações nos afazeres da fazenda, não há nenhuma possibilidade de mudar o quadro social deles. Genoveva pagou caro por tentar interromper o ciclo de exploração econômica do corpo negro e a lógica corporal colonialista. Para Neusa Santos Souza, na ordem escravista, a representação social inferior do corpo negro correspondia à uma situação de fato. Na passagem para a sociedade capitalista, elaboraram-se novos instrumentos de exploração, todavia, manteve-se o mesmo entendimento sobre o corpo negro. Ou seja, muda-se tudo, para que tudo fique como está:

Na ordem social escravocrata, a representação do negro como socialmente inferior correspondia a uma situação de fato. Entretanto, a desagregação desta ordem econômica e social e sua substituição pela sociedade capitalista tornou tal representação obsoleta. A espoliação social que se mantém para além da Abolição busca, então, novos elementos que lhe permitem justificar-se. E todo um dispositivo de atribuições de qualidades negativas aos negros é elaborado com o objetivo de manter o espaço de participação social do negro nos mesmos limites estreitos da antiga ordem social (Souza, 2021, p. 48).

Para Neusa Santos Souza, nas sociedades de classes multirraciais e racistas como as do Brasil, a raça exerce função simbólica importante na materialização das relações sociais e econômicas: “A categoria racial possibilita a distribuição dos indivíduos em diferentes posições na estrutura de classe, conforme perecem ou estejam mais próximos dos padrões raciais da classe/raça dominante”

(2021, p. 20). Em praticamente todas as atividades e práticas desempenhadas pelos colonizadores, junto aos povos negros e indígenas, o corpo foi a base de inscrição da diferença, da diferenciação e da inscrição da raça. Segundo Oyèrónké Oyěwùmí, essa é uma visão que tem o “Raciocínio corporal” (2021, p. 48) como fundamento, indicando formas de ver e atuar no mundo. Quer dizer, uma abordagem cultural no interior da qual o corpo é o centro do raciocínio. As origens dessa percepção se ligam à formação das pessoas, tornando-se as bases de ancoragem das relações culturais e econômicas entre colonizador e colonizado, entre capitalista e trabalhador, entre a fazendeira e os agregados. Essa forma de pensamento e de relações ancora os tentáculos na raça, ramificando-se por, praticamente, todas as sociedades colonialistas e neocolonialistas.

Considerações finais

Nesse sentido, a ante-humanidade do corpo negro tem sido o dispositivo operacional e organizacional fundamental para as sociedades colonialistas. Essa categoria de subalternidade e inferioridade funcionará como instrumento de classificação, organização, sistematização e manutenção da estrutura composicional das sociedades racializadas. O colonialista assume o compromisso de desenvolver métodos de classificação nos quais o corpo deve ser um princípio de organização consoante a ordem preestabelecida pelos interesses do corpo branco, sendo a hierarquização indispensável.

Não por acaso, Oyèrónké Oyěwùmí classifica esse pensamento de raciocínio corporal, fruto da leitura biológica do mundo social: “As categorias sociais “mulheres” e “homens” são construções sociais derivadas da suposição ocidental de que “corpos físicos são corpos sociais [...]” (2021, p. 69). Por isso, afirma que a: “[...] suposição que [...] nomeei como “raciocínio corporal” é uma interpretação “bio-lógica” do mundo social” (2021, p. 69). Daí decorrem a inferiorização e a subalternização do corpo negro.

É por isso que Frantz Fanon ressalta que: “[...] no mundo branco, o homem

de cor encontra dificuldades na elaboração de seu esquema corporal” (2008, p. 104). Assegura ainda que: “O conhecimento do corpo é unicamente uma atividade de negação. É um conhecimento em terceira pessoa. Em torno do corpo reina uma atmosfera densa de incertezas” (2008, p. 104). É nesse contexto que propomos a categoria de ante-humanidade como ferramenta de classificação do corpo negro na obra de ficção de Oswaldo de Camargo.

A ante-humanidade atua de modo a posicionar socialmente o corpo negro, fornecendo os atributos de inferioridade e subalternidade que o corpo branco precisa para impor sua suposta superioridade. Além do mais, a categoria de ante-humanidade pode desempenhar as funções de ferramenta de leitura do ser, de leitura do corpo negro, como aparelho corporal.

Referências

ALMEIDA, Silvio Luiz de. *Racismo Estrutural*. São Paulo: Pólen, 2019.

HABHA, Homi K. *O Local da Cultura*. – 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

CAMARGO, Oswaldo de. *A descoberta do frio*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

CAMARGO, Oswaldo de. *A Descoberta do Frio*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2013.

CÉSAIRE, Aimé. *O Discurso sobre o colonialismo*. Santa Catarina: Ateliê das Letras, 2010.

CARNEIRO, Sueli. *Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil*. São Paulo: Selo Negro, 2011.

CARNEIRO, Sueli. *Dispositivo de racialidade: A construção do outro como não ser*

como fundamento do ser. Rio de Janeiro: ZAHAR, 2023.

CARMO FILHO, Raimundo Silvino do. *Negritude e consciência estética na poesia afro-brasileira de Oswald de Camargo*. Dissertação (mestrado). Universidade Estadual do Piauí. Teresina: Programa de Pós-Graduação da UESPI, 2016.

CARMO FILHO. Raimundo Silvino do; SOUZA, Elio Ferreira. *A ante-humanidade do corpo negro na obra O carro do êxito, de Oswald de Camargo*. DARANDINA: revisteletrônica. Programa de Pós-graduação em Letras: E. L. UFJF, Vol. 15 – N. 2.

CARMO FILHO, Raimundo Silvino do; ALVES, Alcione Correa. *Literaturas Amefricanas: as poéticas da terra em contos de Oswald de Camargo e Mônica dos Santos*. In _____ Vozes, Pretéritos & Devir: revista de História da UESPI / Universidade Estadual do Piauí. Pró-reitoria de Extensão, Assuntos Estudantis e Comunitários -. Vol. XV, n 01, 2023. Teresina, março de 2023.

FANON, Frantz. *Os condenados da Terra*. Tradução Enilce Albergaria Rocha, Lucy Magalhães – Juiz de Fora: ed. UFJF, 2015.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Maria Adriana da Silva Caldas. Salvador: Fator, 2008.

GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. – 1ª ed. – Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GONZALEZ, Lélia; HASENBALG, Carlos. *Lugar de negro*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1982.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

KRENAK, Ailton. *Futuro ancestral*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras,

2022.

OYEWÙMÍ, Oyèrónké. *A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero*. 1. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

PIEIDADE, Vilma. *Doridade*. São Paulo: Editora Nós, 2017.

SOUZA, Neusa Santos. *Tornar-se negro ou As vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

Conceito-metáfora Calibã como resistência ao imperialismo norte-americano

Josinaldo Oliveira dos Santos

Este ensaio tem como objetivo analisar o conceito-metáfora Calibã de Roberto Fernández Retamar como resistência ao colonialismo Norte-americano. A relevância acadêmica em trabalhar e trazer Roberto Fernández Retamar é o exercício do pensamento, sua profundidade, sua coerência e seu sentido de pertencimento revolucionário através de sua trajetória intelectual como poeta, além de pesquisador, ensaísta, professor universitário e ex-presidente da Casa das Américas, que o levaram a ser um dos principais intelectuais dos estudos culturais latino-americanos do século XX.

A referência constitui uma oportunidade indiscutível para atribuir o tema do trabalho a um dos capítulos elementares da América Latina sobre o imperialismo estadunidense sobre a importante hipótese de Retamar, portadora da reflexão marxista sobre a problemática: o problema, apesar das aparências, não é que o grupo invasor, líder e gestor, seja o espoliador do grupo dominado, mas que ele sobreviva na comunidade invadida é alguma forma assimilada da metáfora com a qual o invasor disfarça sua presença

ocupante. A mensagem dissimulatória do invasor, uma vez temida hoje como assimilada, geralmente apresenta muitos pontos obscuros e contundentes para que tenha sido expressa e totalmente assimilada.

A compreensão do seu protótipo torna-se então a ausência de compreensão total de si mesma por parte da colônia, curada pela ideologia furiosa do recém-chegado, cuja defesa está tão interessada numa práxis justa como exige mais sangue dos habitantes do antigo local produtor-metafórico projetarão e desenvolverão, em outro espaço agora simbolizado, um gênero que, falso em suas premissas originais e servidão, se tornará verdade e dominação ao receber a prova incontestável de reprodução. A ficção que nasceu e ditou a partir da metrópole, transmitida barrocammente sobre o que é estrangeiro e o que é próprio, é agora repetida e amplamente verdadeira. A tomada de poder ideológica disfarça o seu ataque voluntário como um roubo para ajudar a massa conquistada com os seus familiares confessos.

Nesse ensaio discutiremos o termo “Conceito-metáfora Calibã”, escrito pelo cubano Roberto Fernández Retamar entre 1970 e 1971, que foi publicado e difundido nos países latino-americanos. Essas páginas tornaram-se um vasto testemunho de sua análise das contribuições nacionais e estrangeiras ao processo cultural cubano e da necessidade de uma maior confluência cultural na América Latina e no Caribe. Para nós, o ponto de partida é ter escolhido como reflexão para o ensaio um dos principais intercâmbios culturais produzidos pela história da América Latina e do Caribe, aquele que ocorreu entre a cultura indígena das regiões conquistadas, sujeitadas, invadidas, infestadas pela aculturação estadunidense.

Contexto histórico e literário

No século XX, a intervenção dos Estados Unidos nos países latino-americanos foi direta e sistemática. Por esta razão, alguns teóricos têm apontado que os laços coloniais nunca foram quebrados e, portanto, a relação entre ambas as geografias se torna decolonial, apesar de com a independência terem começado

a estabelecer-se outras relações hierárquicas. Estamos trazendo uma reflexão sobre América Latina por dois motivos: compartilhamos com essas repúblicas irmãs sangue, raça, língua e religião; e em segundo lugar, somos amigos de tudo o que eles exigem pela sua posição privilegiada sem precedentes. E temos que dar-lhes as oportunidades de que necessitam, oferecendo-lhes a Literatura como meio de compreensão e interpretação crítica da realidade e suas correspondências.

Tradicionalmente, a presença da Espanha na América Latina dominada era considerada um caso particular de colonização devido ao papel predominante que a religião tinha (o papel da Igreja Católica). Portanto, nestes países havia um sentimento de submissão e não de resistência à dominação europeia. Por outro lado, o mais comum foi que as colônias de outras nações como França, Inglaterra, Portugal e Holanda, se tornassem independentes com mais facilidade do que as espanholas. O que faz da América Latina um caso excepcional é, entre outras coisas, o fato de, embora tenha se tornado independente da Espanha no início do século XIX, no século XX foi subjugada por uma nação.

Justificativa e relevância do estudo

Este ensaio parte de considerar Calibã de Roberto Fernández Retamar como um conceito-metáfora a partir da análise que ele faz de suas obras, ensaios, discursos, entre as privações a que seu povo e o continente foram submetidos pelos Estados Unidos. De acordo com Urdanivia (2011),

Fuentes habla de lo no dicho, de la marginalidad, de la desesperanza, de lo no narrado, visos que también Roberto Fernández Retamar advierte en mucha de la literatura y de la crítica latinoamericana; una realidad distinta, la del ser segregado, otras voces híbridas (Urdanivia, 2011, p. 104).

Para ele, o então presidente da Casa de las Américas, a proposta da crítica baseia-se na influência da literatura, não apenas do espírito, mas como um instrumento notável de consciência e transformação das massas dos povos latino-americanos; uma situação que se estende calmamente à filosofia a partir do seu modo de existência profundo, apartamento e interdisciplinar: tecnicamente além dos limites teóricos. Portanto, é ainda mais pertinente enfatizar a relevância e a criação de fazer soma filosófica, cientes de que, a partir desta obra, não apenas se celebra o gênio latino-americano, mas se afirma filosoficamente a criação mais recente de nossas expressões culturais.

Metaforicamente, assim como Calibã (pela colonização) que foi despojado de sua terra, como nós, traduz-se que Calibã (por Roberto) acaba sendo despojado de suas costas pela sombria e perseguidora América do Norte, exclusivamente pelos Estados Unidos. Vilchis (2022, p.22-23) afirma que Retamar permite refletir sobre a cultura e a identidade na América Latina, o que nos permite conhecer e interpretar de forma mais congruente e situada a realidade histórico-social do nosso povo, sem embargo levando em conta duas teses centrais: a) primeiro, existe uma cultura latino-americana com características próprias; b) segundo, que dentro desta cultura existem duas tradições, uma que negou sistematicamente a sua própria identidade, e outra que a reivindicou.

Os EUA estão atualmente fazendo uma recolonização da Europa, ou seja, um tipo de imperialismo de aculturação, à medida que as economias dos países estão sendo polidas para níveis até agora desconhecidos e dirigidos pelos seus próprios. ativos de capital para investimento a longo prazo. Proporcionalmente, o Estado espanhol não defendia os interesses nacionais da Espanha ou do seu povo, mas sim a favor de certos grupos no poder que escravizam o seu povo, e aqueles que tentam escravizar pelo menos um número significativo da população do “Terceiro Mundo”.

Concordamos com a advertência de Retamar que considerava, no que me diz respeito, que as nossas regiões não deram a última palavra e que seu país, no caso de Cuba, como outros na região, aguarda, sob pena de morte espiritual, um continente que deve ser defendido não exclusivamente, mas com preferência.

O que é o conceito-metáfora Calibã?

Coser (2023) traz uma explicação sobre o que é esse conceito-metáfora Calibã:

Sendo assim, Fernández Retamar (1992, p. 118) vai reivindicar Caliban, o filho de Sycorax, com sua cor escura e sua resistência rebelde, como um “poderoso conceito-metáfora” que se aplica não só a “à América Latina e ao Caribe, mas também, como tem sido frequente, aos condenados da terra em seu conjunto, cuja existência alcançou uma dimensão única a partir de 1492 (Coser, 2023, p. 115, grifo da autora).

Com base nessa explicação crítica e histórica da autora, na semelhança metafórica e nas interpretações do movimento Negritude sobre Calibã, Fernández Retamar postulou-o como um símbolo particular da identidade cultural da América Latina, para enfatizar que se identifica mais com a trajetória emancipatória de Calibã, e não com a atitude colonialista de Próspero, nem com a subordinada de Ariel. Isso permitiria, e nos exigiria, reinterpretar a nossa história sob uma nova abordagem crítica ou ponto de vista calibanesco.

Consequentemente, esta ressignificação histórico-social que Retamar propõe não deve ser entendida como uma longa série de fracassos na busca de nos estabelecermos como povos prósperos e desenvolvidos, não consiste em uma mera memória de lamentações ou injustiças contra os povos latino-americanos, antes, em nossa opinião, teria três reflexões: a) enfatizar que a identidade histórico-cultural da América Latina não é a do Próspero desenvolvido, mas a do Calibã em desenvolvimento ou da resistência; b) O segundo aspecto consiste em contrariar a visão colonizadora da história e da cultura em geral, que Rodó a chamou de “nordomania”² que tem prevalecido

² Nordomania refere-se à admiração excessiva ou imitação cega das tendências culturais e sociais do norte (principalmente da Europa e dos Estados Unidos). Rodó defendia que a América Latina devia resistir a essa tendência e buscar uma identidade própria baseada em valores mais espirituais e humanistas.

no discurso oficial dos Prósperos; e c) por fim, e considerando o nosso lugar na história na perspectiva que a alteridade proporciona, constituir-se como um instrumento de análise para desvendar as estratégias de dominação, o que pode impedir a reconstrução de um perfil humanista crítico, como de alguma forma Aníbal Ponce já havia feito. começou a levantá-lo, para quem é necessário e fundamental especificar o tipo de humanismo que se reivindica ao invocar esse conceito.

Na base dessa reconsideração está uma tentativa de demonstrar que a alteridade (calibanesca) da América Latina, segundo Retamar, começaria com as culturas indígenas americanas que sofreram a conquista e a colonização, continuaria com as independências e os nacionalistas do século XIX que tomaram consciência da especificidade da realidade social em a face das metrópoles coloniais, gerando constantemente a clássica questão sobre a identidade cultural da América Latina.

A versão de alteridade de Retamar inclui dois tipos de alteridade: a) um de natureza declarativa que se refere aos atores sociais e intelectuais que se colocaram ao lado dos colonizados; b) a segunda é uma alteridade histórico-social. Em outras palavras, para sermos consistentes com a nossa atitude anticolonial, devemos efetivamente recorrer aos nossos homens e mulheres que, na sua conduta e pensamento, encarnaram e iluminaram esta atitude.

José Martí foi como um antecedente dessa perspectiva, na medida em que foi um dos pensadores pioneiros em denunciar e rejeitar categoricamente o colonialismo na forma do imperialismo americano, e em identificar o seu pensamento com as culturas aborígenes e com os negros, que lutaram constantemente pela sua emancipação.

Sob esta caracterização, Retamar assume o símbolo de Calibã, fazendo uma revisão crítica da trajetória dessa personagem, desde sua elaboração shakespeariana até sua chegada aos debates latino-americanos, com o objetivo de mostrar que sua interpretação da emancipação de Calibã foi uma consequência natural. Contudo, identificá-la com a alteridade e com a história da resistência latino-americana tornou-a ainda mais complexo. A complexidade existe por ser um símbolo-caractere abstrato, do materialismo ou da barbárie, mesmo dos colonizados, passou a representar uma região específica, sua história,

seus personagens e suas lutas.

Confome Kalil (2007):

Para Retamar essa é a metáfora mais acertada de nossa situação cultural e de nossa realidade. Desse modo, deve-se agir como Simón Bolívar e José Martí, entre outros, que usaram o idioma ensinado para maldizer seus “professores”. A partir dessa colocação o autor inicia um percurso que vai desde a “Carta da Jamaica” de Bolívar até as tentativas da CIA norte-americana de interferir no governo de Fidel Castro através da revista Mundo Nuevo para afirmar que: “asumir nuestra condición de Caliban implica repensar nuestra historia desde el otro lado, desde el otro protagonista [que] no es Ariel, sino Próspero” (p. 37) (Kalil, 2007, p. 1-2, grifo do autor).

Na reflexão e crítica de Kalil traz Retamar como um exercício de conceber um humanismo durante a segunda metade do século XX implicando fundamentalmente um trabalho de investigação hermenêutica sobre o alcance histórico dos possíveis tropos culturais que emergem de uma história atravessada pelas coordenadas coloniais da modernidade. Nesse contexto, em 1971 apresentou o seu famoso Calibã. Notas sobre a cultura da nossa América como semente de uma leitura transcultural da América Latina e do Caribe, mas também de uma nova ressignificação antilhana da personagem do escravizado indígena Calibã que aparece na peça *A Tempestade* de William Shakespeare. Com isso, Retamar consegue se juntar ao itinerário de pensadores que antes se apropriaram desta peça dramática – José Enrique Rodó em *Ariel* de 1900, George Lamming em *Os Prazeres do Exílio* de 1960 e Aimé Césaire com sua peça *A tempestade* de 1969, só para citar alguns – para compreender as chaves da nossa cultura.

O ensaio de Retamar é uma das reflexões mais reveladoras sobre um espaço estriado por formas instáveis e contraditórias de pensar a cultura, o tempo e a escrita, dando origem, a partir da nossa análise, a uma descontinuidade não só com intervenções críticas anteriores sobre a figura de Calibã; mas também com o possível anticolonialismo que daí decorre.

De acordo com López (2019),

El Caliban de Roberto Fernández Retamar es un rebelde, como Prometeo o Espartaco, una criatura que lucha por la liberación de nuestro “pequeño género humano”. Su lengua es la misma de su dominador, pero esta ya no es un instrumento de sumisión, sino que le da voz para denunciar la injusticia (...). En Caliban encarnan entonces los aborígenes americanos, los africanos esclavizados, los criollos mestizos pobres, los hombres y mujeres sometidos, humillados, despojados de sus tierras y sus vidas, los rebeldes contra toda injusticia. No obstante, el símbolo tampoco es enteramente “nuestro”, ha sido elaborado también desde la extrañeza, y para ejemplificarlo su autor acude a la palabra mambí, de origen africano, utilizada como insulto por los españoles y devenida en nombre glorioso para los independentistas cubanos (López, 2019, p. 5).

Segundo López, Retamar teve que reinterpretar e delimitar o âmbito histórico da América Latina foi necessário confrontá-la com o Ocidente moderno, que para nossos propósitos seria (como ponto de partida) o equivalente a personagem Próspero na obra de Shakespeare. Não entendemos tal confronto como uma posição contra, num sentido bélico, é antes uma questão de comparar, equiparar as nossas realidades latino-americanas, a nossa alteridade, com o Ocidente. Tal contraste permitiria compreender mais claramente o lugar da América Latina na história e a especificidade da sua identidade cultural, ao mesmo tempo que se revelariam as estratégias e os diferentes mecanismos de dominação ocidental, sob uma lógica cultural que faz parte, acompanha, complementa e sobrevive ao próprio colonialismo ou imperialismo.

O imperialismo dos EUA aos países latino-americanos e caribenhos

A nordomania reflete uma forma de colonialismo cultural, onde as ideias e valores do Norte são impostos às culturas locais. A América Latina viveu séculos de dominação colonial e ela pode ser vista como uma continuação dessa influência. Os debates sobre identidade cultural muitas vezes giram em torno da autenticidade. Como podem as sociedades latino-americanas manter a sua identidade única face às influências externas? Representa-a uma imitação cega das tendências nórdicas, o que pode dificultar a procura de uma identidade autêntica.

Retamar argumentam que a América Latina deve resistir à nordomania e procurar uma reinvenção baseada nas suas próprias tradições e valores. A procura de uma identidade cultural autêntica envolve a reinterpretação das influências externas e a sua adaptação aos contextos locais. Escritores, artistas e pensadores latino-americanos a abordaram em suas obras. A literatura e a arte têm sido espaços de negociação da identidade cultural e de questionamento da influência do norte. É um tema relevante nos debates sobre identidade na América Latina, pois levanta questões sobre autenticidade, resistência e reinvenção num contexto globalizado.

Segundo Araújo e Alonso (2018) trazem as relações entre Estados Unidos e América Latina:

Ao adoptarem paradigmas de relações internacionais análogos aos da Europa, procurarão garantir a paz e a ordem em áreas consideradas vitais para os seus interesses. Portanto, reafirmaremos os postulados políticos de Doutrina Monroe, opor-nos-emos às intervenções europeias no hemisfério americano, estabeleceremos acordos diplomáticos com os latino-americanos a fim de dissipar a sua liderança política e económica continental, bem como expandiremos os seus monopólios industriais e financeiros, utilizando

extensivamente o seu poder naval. e intervenções militares. O expansionismo externo foi visto pelos governos norte-americanos como uma continuidade natural do seu crescimento interno e, à parte dois pressupostos monroístas, foi sedimentado na teoria do destino manifesto como um discurso de defesa da liberdade (Araújo; Alonso, 2018, p. 140).

O imperialismo dos Estados Unidos na América Latina e no Caribe tem profundas raízes históricas e impactou significativamente a região. Aspectos relevantes:

a) Doutrina Monroe: em 1823, o presidente James Monroe apresentou Doutrina Monroe com o lema “América para os americanos”.

Essa doutrina alertou as potências europeias para não colonizarem o continente americano. Embora inicialmente tenha sido visto como solidariedade com outras nações da região, levou a uma política expansionista dos EUA.

b) Intervenções Imperialistas: nos últimos dois séculos, os EUA levaram a cabo intervenções políticas, militares e económicas na América Latina. Os exemplos incluem o apoio à independência cubana e a intervenção no Panamá para controlar a passagem entre os oceanos Atlântico e Pacífico.

c) Manifesto Destino e Doutrina Monroe: o Manifesto Destino dos EUA provou que o seu modelo político e social era superior e que tinham sido escolhidos por Deus para liderar globalmente. A Doutrina Monroe defendeu a soberania de dois países americanos, mas, na prática, muitas vezes significava “América para os norte-americanos”.

d) Estratégias de Dominação: a América Latina não sofre ocupação territorial imperialista direta, mas enfrenta outras estratégias de dominação. A fragmentação política, o poder da aristocracia e da entidade externa facilitarão o imperialismo.

O imperialismo americano teve um impacto significativo na cultura e nas tradições da América Latina. Ao longo da história, os Estados Unidos exerceram influência económica, política e militar na região. Vejamos alguns aspectos relevantes:

a) Domínio Militar e Recursos Naturais: as administrações dos EUA procu-

ram dominar militarmente o continente e confiscar os recursos naturais da região. Isto afetou a autonomia dos países latino-americanos e a sua capacidade de preservar as suas tradições culturais.

b) Regimes Oligarcas e Violência: os Estados Unidos utilizaram regimes oligarcas na América Latina, compostos pela burguesia emergente, grandes proprietários de terras, militares e setores conservadores da igreja. A aplicação de violência brutal ou manipulação sub-reptícia foi utilizada para manter o controle.

c) Intervenções e Golpes de Estado: da Doutrina Monroe à Guerra Fria, os Estados Unidos intervieram na política da região. Houve golpes de estado e invasões de países como Guatemala, Panamá e outros.

d) Hegemonia Econômica e Neoliberalismo: após a Guerra Fria, os Estados Unidos estabeleceram uma hegemonia econômica baseada no “Consenso de Washington”. Isso afetou a economia, a cultura e as tradições locais.

Em suma, o imperialismo norte-americano deixou e deixa uma marca profunda na América Latina, alterando a sua identidade cultural e práticas tradicionais.

Considerações finais

Roberto Fernández Retamar estava ciente das dificuldades envolvidas na utilização do termo Ocidente, mas com a introdução deste conceito permitenos ampliar consideravelmente o alcance do significado de Próspero, já que ele não se limita mais a representar a civilização ianque ou o imperialismo, ou os interesses das massas materialistas, segundo interpretações anteriores, a partir de agora podemos identificá-lo claramente, aberta e diretamente a Próspero com o Ocidente e não apenas com os Estados Unidos ou a Europa em particular.

A partir dessa nova leitura de Próspero, e seguindo a lógica argumentativa do texto “Nossa América e o Ocidente”, vemos também o sentido de Calibã rompido, pois sendo a contrapartida do Ocidente capitalista, ele só poderia

ser identificado com o marxismo, a ideologia que desde o interior do mundo ocidental soube criticar e julgar o capitalismo, segundo Retamar (2016), a esta proposta e ao projeto social e político que procurou construir, ele considera criticamente que

(...) con la aparición en la Europa occidental del marxismo, a mediados del siglo XIX, y con su ulterior enriquecimiento leninista, ha surgido un pensamiento que sienta en el banquillo al capitalismo, es decir, al mundo occidental. Este pensamiento solo podía brotar en el seno de aquel mundo, que en su desarrollo generó a su sepulturero, el proletariado, y su consiguiente ideología: pero esta no es ya una ideología occidental, sino en todo caso posoccidental: por ello hace posible la plena comprensión, la plena superación de Occidente, y en consecuencia dota al mundo no occidental del instrumento idóneo para entender cabalmente su difícil realidad y sobrepasarla (Retamar, 2016, p. 256).

Seguindo a estrutura argumentativa de Retamar, Calibã também estaria adotando um sentido marxista e pós-ocidental. Desta forma temos uma análise conceitual de Calibã que é bastante complexa porque contém as seguintes especificidades: 1) É um símbolo que representa lutas emancipatórias e expressões culturais ligadas a esses propósitos específicos; 2) É uma abordagem histórica, uma perspectiva crítica que se situa a partir do lugar de enunciação da alteridade, a partir da qual é possível explicitar as práticas e a lógica do exercício do poder do opressor Próspero; 3) É um instrumento de análise e crítica da mesmice de Próspero, à qual seria relativa a alteridade calibesca; 4) Portanto, estaria se identificando com o marxismo, e por fim, (de acordo com as características anteriores); e 5) assumiria um sentido pós-ocidental, no qual deveria superar sua condição de alteridade, para ser apenas Calibã.

Esta última concepção de Calibã é muito complexa, porque não provém apenas das múltiplas reinterpretações que compõem a sua carreira intelectual: da elaboração shakespeariana, passando pelas interpretações de Baudelaire,

Renan, José E. Rodó, Aníbal Ponce, Manonni, o movimento da Negritude e do próprio Fernández Retamar, à proposta pós-ocidental que extraímos das abordagens deste último pensador. Além disso, podemos agora distinguir as profundas implicações epistemológicas e culturais subjacentes às figuras da alteridade selvagem na configuração da cultura ocidental.

Para a concepção de Próspero como símbolo do Ocidente só foi possível através da associação de Calibã aos processos emancipatórios e de resistência latino-americanos, digamos que foi necessária a permanência de dele em Nossa América, para que ele se tornasse latino-americano, para que Próspero alcançasse um significado que transcendeu as suas expressões particulares, como o colonialismo, o imperialismo ou o capitalismo, que são entendidos dentro do conceito de Ocidente como algumas das suas manifestações culturais particulares.

Referências

ARAÚJO, Rafael Pinheiro de; ALONSO, Rafael Affonso de. As relações entre Estados Unidos e América Latina (1889-1930): da Primeira Conferência Pan-Americana ao anti-imperialismo latino-americano. In: **Revista Eletrônica da ANPHLAC**, ISSN 1679-1061, Nº. 25, p. 135-160, Jul./Dez., 2018.

COSER, Stelamaris. APROXIMAÇÕES INTERAMERICANAS: ROBERTO FERNÁNDEZ RETAMAR, FRANTZ FANON E PAULE MARSHAL. **Revel**, Revista de Estudos Literários da UEMS, 2022 – v.2, nº.35 – abril de 2023, ISSN: 2179-4456. p. 113-139.

KALIL, Luis Guilherme Assis. Caliban, de escravo a “herói da liberdade”. **História Unisinos** 11(2):287-288, Maio/Agosto 2007.

LÓPEZ, Félix Julio Alfonso. América Latina en la obra de Roberto Fernández Retamar. **Revista Estudios del Desarrollo Social**: Cuba y América Latina,

vol. 7, núm. 1, 24, 2019, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, ProgramaCuba.

RETAMAR, Roberto Fernández. **Pensamiento anticolonial de nuestra América**. Buenos Aires, CLACSO, 2016, p. 256.

URDANIVIA, Silvia Novel y. **UNIVERSALISMO VS. NACIONALISMO EN LA DIALÉCTICA CULTURAL MEXICANA**: José Juan Tablada, un ciudadano del mundo. Japopan/Jalisco: Universidad de Guadalajara, 2011.

VILCHIS, Carlos I. Onofre. Caliban en el pensamiento de Roberto Fernández Retamar. **Revel**, Revista de Estudos Literários da UEMS, 2022– v.2, nº.35 – abril de 2023, ISSN: 2179-4456. p. 21-43.

A produção crítica indígena no campo literário brasileiro

Silvina Liliana Carrizo

Tive que parar a minha luta, o meu trabalho, a minha missão. Eu fiquei enferma em todos os níveis: nove anos depois, os médicos retiraram nódulos de minha garganta estrangulada pelo silêncio sufocado. O *Jornal Grumin* incomodou muita gente, os projetos que desenvolvemos dentro da área indígena também incomodaram, as feiras de artesanatos, a sementinha da Casa da Mulher Indígena e outros tantos também incomodaram. Mas muita gente Potyguara assumiu esse sobrenome para carregá-lo à posteridade, como muito bem perguntou o Procurador Dr. Luciano Maia à Maria de Fátima: “Quem mandou você se chamar Maria de Fátima Potyguara?” Ela respondeu: “Foi Eliane Potiguara”. Isso porque eu havia aprendido *primeiro com minha própria avó desde a infância*, e depois com Ailton Krenak, Marcos Terena, Paulo Bororo, Lino Miranha, Mário Juruna, Manoel Moura Tukano, Álvaro Tukano, Chiquinha Pareci, Megaron Txukahamãe, Dona Marta Kaiwoá, Daniel Mantenho Cabixi, Quitéria Pankararu, Quitéria Xukuru-Kariri, Andila Inácio Kaigang e muitos e muitos outros que começaram o Movimento Indígena

Brasileiro, alguns se prejudicando pela intolerância e cooptação institucional, religiosa ou política. Quando eu escrevi *Ato de amor entre povos*, em 1978, dedicado aos Povos Indígenas da América latina e ao poeta de todos os tempos, Pablo Neruda, chileno, senti nos ares a inspiração das cartas que escrevia ditada por minha avó indígena, quando eu tinha 7 anos: foi assim que pela primeira vez assinei meu nome de escritora influenciada e inspirada em minha avó, a mulher dos peitos grandes e da nudez acolhedora: uma indígena paraibana. Eliane Potiguara

Nestas páginas busco analisar uma experiência crítica de grande novidade, dentro do campo literário brasileiro, que são os dois volumes de *Literatura Indígena brasileira contemporânea*, publicados em 2018 e 2020, respectivamente. As duas publicações foram organizadas, entre outros, pela que naquele então conhecíamos como Julie Dorrico e, que já há uns anos, depois de uma travessia de autorreconhecimento, conhecemos como Truduá Dorrico.

Como já argumentara José Carlos Mariátegui há um século é importantíssimo compreender o lugar central das comunidades indígenas latino-americanas. Nesse sentido, penso a este capítulo como um entrelaçamento de três perspectivas: a dos estudos críticos latino-americanos, a do campo literário brasileiro e a das escritoras-críticas.

Nesses últimos 40 anos aproximadamente, novas e singulares equipes intelectuais letradas, universitárias tem marcado a sua presença, as equipes negras e as indígenas. Se bem é certo que a Constituição Federal de 1988 pela primeira vez consolidava o direito à identidade indígena e brasileira da população indígena, também é certo que isso foi possível pela conformação do Movimento Indígena Brasileiro. Da mesma forma é necessário sublinhar no particular das equipes indígenas que deve ser destacada a história material e social dessa chegada a partir de décadas de redes de produção e promoção de livros, férias de literatura, divulgação e comunicação, equipes que também fizeram parte na construção de diferentes políticas públicas de educação. Essa transformação vem gerando lentas modificações no campo literário e nas Faculdades de Letras, ainda predominantemente não indígenas ao longo do país, tanto no que diz respeito à presença quanto aos projetos pedagógicos

das curricula. Destaco, então, o recorte aqui voltado às escritoras indígenas, muitas delas também exercendo a atividade de produção da crítica literária.

Graça Graúna argumenta:

Nos códigos das cidades letradas, a literatura indígena e a literatura africana (oral, ou escrita) não ocupam as vitrines porque problematizam as diferenças, subvertem a noção predominante que é de rotular as literaturas extraocidentais de discurso “sub-literário”. No estruturalismo, trata-se de um “discurso efetuado por microsociedades de tipo arcaico (ou por grupos sobreviventes)”, como definem Greimás e Courtés (s.d, p.63). Em contraponto à visão eurocêntrica, as literaturas indígenas, afro-brasileira e africana de expressão portuguesa redefinem funções do contador de histórias, denunciando a diáspora, a opressão linguística e cultural como fazem os narradores na “contação de histórias” de Daniel Munduruku, Olívio Jekupé, Renê Kithãulu, Yaguarê Yamã e a voz indígena na poética do exílio em Eliane Potiguara e tantos outros que compartilham do diálogo multiétnico (2013, p. 66).

As trilhas da ReExistência – de Julie Dorrico a Truduá Dorrico Macuxi

Em poucos anos e tendo viajado de Roraima a Rio Grande do Sul para realizar seus estudos de doutorado, a Julie Stefane Dorrico Peres relata seu processo de transformação do seu próprio reconhecimento como Macuxi, e nesse percurso como foi trabalhando essa demanda ética contra as violências (Butler, 2015), ela abre canais de divulgação em várias plataformas (@leiamulheresindígenas, @leiaautoresindígenas, YT Literaturas indígenas contemporâneas), isso tudo enquanto escreve a sua tese “A literatura indígena contemporânea no Brasil: a autoria individual e a poética do Eu-Nós” (2021), sob confidencialidade até abril de 2026. Há aí nesse percurso: a migração universitária (formas de

entrar e sair a vários níveis), a ascensão do fascismo no Brasil com um Governo anti-indigenista, e a pandemia.

Estamos ainda no momento Julie Dorrico, ela trabalhando de forma colaborativa e de forma coletiva a favor da presença do estado da arte deste minissistema literário, as literaturas indígenas no Brasil. Podemos assim entender um marco temporal singular dentro dessa estrutura de sentimento de “reExistência e politização” do campo literário a partir de uma enfática intervenção enquanto crítica da literatura nas trilhas do balanço, exame e situação das artes verbais escritas por escritoras e escritores desde 1990, retomando e ampliando a Tese de Doutorado de 2002 de Graça Graúna, logo depois transformada em 2013 em seu livro *Contrapontos da literatura indígena contemporânea no Brasil*, e como interpelação às Universidades públicas, as Faculdades de Letras, a Área de Língua e Letras e seus congressos.

Das antologias

Literatura indígena brasileira contemporânea: Criação, crítica e recepção (2018) e *Literatura indígena brasileira contemporânea: Autoria, autonomia, ativismo* (2020) são coletâneas entretecidas pela autoria coletiva, e esse coletivo tem a Truduá Dorrico em relação com professores e pesquisadores não indígenas. São coletâneas de textos críticos indígenas, na sua maioria, que refletem sobre o estar-fazendo das artes verbais escritas no Brasil de autoria de escritoras e escritores indígenas. É um acontecimento. É um primeiro balanço.

É um acontecimento que assinala uma passagem histórica de destaque nesses mais de 500 anos. É um acontecimento que disputa a colonialidade do saber e poder dentro das universidades, iluminando o passado a contrapelo, como já nos ensinara Walter Benjamin. É uma interrupção de um continuum no tempo do calendário de uma normalidade e seus automatismos: o indigenismo permanente na história da literatura brasileira.

Penso estas formas de antologizar no sentido do conceito de entretecidos dinâmicos de Maria Lugones, por ser uma metáfora epistêmica de maior plasticidade histórica e social, que foca no conhecimento produzido pelas

mulheres ao longo da história, notadamente das mulheres indígenas. (Suárez Tomé 2023 e também em: Lugones, María 2020).

El término que uso, “entretejido” [intermeshing], denota seres que actúan, que son, donde la raza, el género y la clase están concretizados de modos muy distintos según los espacios donde se creán las vidas. Como visión resistente, el intermeshing es una subjetividad activa que posibilita tomar aquello que se nos impone y negarlo (Abellón, entrevista a María Lugones, 2020).

Podemos sintetizar as passagens de revisão crítica operacionalizadas por Lugones a partir de Magdalena González Almada (2022),

Lugones acentúa un sutil desplazamiento conceptual al ampliar su red de pensamiento filosófico para hablar de “interlocking opresions” [opresiones entrelazadas] y de “intermeshing opressions” [opresiones entretejidas]. Para la construcción conceptual, la metáfora del tejido (entrelazar, entretejer) supone no sólo la plasticidad que conlleva en tanto interrelaciones posibles, sino que, a la vez, apela a una evocación y recuperación de las culturas precoloniales americanas. El tejido, como técnica y como conocimiento ejercido con marcada frecuencia por mujeres, condensa conceptualmente más que la práctica material; intersecciona, precisamente, un saber, una agencia, una situacionalidad en el mundo. (sem paginado)

As possibilidades de antologizar, de entretecer

Entendo a literatura indígena contemporânea no Brasil como uma literatura menor, no sentido de Deleuze & Guattari (2002), e como uma literatura

minorizada (LAGARES, 2011), porém comumente é percebida como literatura infante juvenil e para escolas ou como outra matéria simbólica exotizada.

As formas de produção das artes verbais indígenas e as de produção da crítica literária – ainda mais complexas, porque geradas nos espaços acadêmicos da colonialidade do saber e poder – também disputam com a colonialidade da linguagem, como assim argumenta e destaca Magdalena González Almada (2022):

La producción literaria colonial y postcolonial latinoamericana, en ocasiones, dialoga o reafirma lo planteado por De Souza y Veronelli. Walter Mignolo en *La lengua, la letra, el territorio* (o la crisis de los estudios literarios coloniales) (1996) advierte también el problema y la necesidad de implementar nuevos marcos metodológicos que permitan un abordaje de esta producción literaria desde otro enfoque. Sin embargo, es preciso recordar que la posición teórica y metodológica va un paso por detrás de la producción literaria. Las/os autoras/es echan mano de esa potencia creativa mencionada más arriba para poder salir del encorsetamiento impuesto no sólo por las formas literarias dominantes sino, y no menos importante, por la lengua colonial en la que están obligados a escribir. Los imaginarios de prestigio están aquí profundamente explicitados: una literatura escrita es más prestigiosa que una literatura oral; una literatura escrita en lenguas coloniales es más prominente que aquella escrita en una lengua indígena. E, incluso, se podría agregar que un texto literario escrito en lengua colonial se asegura una mayor posibilidad de publicación con su consecuente distribución y venta. En este sentido, el mercado literario -en el marco de las lógicas coloniales que se reproducen en el sistema capitalista- habilita la inclusión de textos y autoras/es en la medida en que estas/os puedan jugar a partir de sus propias reglas. Siguiendo esta línea de razonamiento, la categoría “colonialidad del lenguaje” adquiere su potencia. Porque en el marco del estudio de los particulares

modos en los cuales se expresan las relaciones de poder en el campo literario contemporáneo, dejar por fuera la discusión referida a los efectos de la colonialidad en la producción literaria a la que denominamos “latinoamericana” involucra dejar por fuera una discusión que concierne no sólo al plano estético sino al plano político en el que la literatura también se ve implicada. (sem paginado)

O acontecimento dessas duas publicações em antologias sinaliza, por um lado, o volume de capital literário, ou seja, a literariedade conforme Pascal Casanova (2002), volume suficiente, embora disperso em modos de publicação não indígenas, por outro, um balanço crítico das práticas verbais que emergiram a partir de 1990. Ao mesmo tempo, também na sua relação de fluxos tensos com o campo literário brasileiro e o campo acadêmico é um gesto de “Aqui estamos, Nós existimos!”, como ecoa Graça Graúna ecoando, por sua vez, ao Subcomandante Marcos.

Literatura indígena brasileira contemporânea: Criação, crítica e recepção 2018

Este primeiro volume em ser publicado, aparece como recurso eletrônico e está organizado por Dorrico, Leno Francisco Danner, Fernando Danner e Heloísa Siqueira.

É um tecido de textos indígenas e não indígenas que se debruçam sobre as artes verbais indígenas a partir dos temas/problemas da criação, da crítica e a recepção. São vinte capítulos, a maioria de homens e de não indígenas, com destaque para Eliane Potiguara e Márcia Wayna Kambeba. O livro eletrônico contém dois capítulos de autoria da Truduá Dorrico, e um deles escrito apenas por ela “Vozes da literatura indígena brasileira: do registro etnográfico à criação literária” (2018, p.227) e outro com os Danner “Literatura indígena como descatequização da mente, crítica da cultura e reorientação do olhar: sobre a voz-práxis estético-política das minorias” (2018, p.315). É importante

destacar que em 2019, Julie Dorrico publica sua primeira obra literária, *Eu sou Macuxi e outras histórias*.

Para os fins deste capítulo, analisarei apenas a apresentação, intitulada “Considerações iniciais” (2018, p.11-14) e algumas das reflexões que a e os organizadores destacam, como por exemplo: “a literatura indígena não é um fim em si mesmo” (2018, p.12), “desejo de compor bibliotecas físicas e do coração” (2018, p. 14).

Os organizadores historicizam o movimento indígena a partir de 1970 – assim como eu destaco a partir da epígrafe de Eliane Potiguara, no seu livro *Metade cara, metade máscara* – e o surgimento das literaturas indígenas nos anos de 1990, e assim entrelaçam as suas relações:

No caso da literatura indígena, conforme podemos perceber nas intenções e nos direcionamentos de seus/suas escritores/as, muitos deles/as contribuindo com importantes textos para esta coletânea, buscou-se publicizar a singularidade étnico-antropológica e, a partir daqui, contar à sociedade em geral a história de vida enfrentada por esses povos, representados por tais escritores/as, a partir de um relato autobiográfico, testemunhal e mnemônico da colonização que esteve e está na base de formação do Brasil hodierno (2018, p. 11).

Por sua vez,

[...] a literatura indígena teve e tem como cerne a publicização das singularidades étnico-culturais, nelas as culturas indígenas oferecem a base, o mote e o conteúdo das produções estético-literárias, e o relato-denúncia da situação de exclusão, de marginalização e de violência, a partir, conforme dissemos acima, do testemunho direto e pungente dos/as próprios/as escritores/as indígenas, em profunda conexão com suas comunidades de origem e com o movimento indígena (2018, p.12).

No seguinte parágrafo, observamos as formas de relação entre literatura e vida:

É nesse sentido que a literatura indígena não é um fim em si mesmo, senão um meio para uma práxis político-pedagógica de resistência, de luta e de formação em que as diferenças assumem protagonismo central e escrevem outras histórias do Brasil, seu passado e presente, nos convidando a pensar o país a partir de sua condição como minorias, como diferenças. Por outras palavras, além de um fenômeno estético-literário singular, merecedor de avaliação e de publicização, além de uma estrutura paradigmática alternativa às formas paradigmáticas calcadas na racionalização, a literatura indígena é também práxis político-pedagógica de resistência e de luta, marcada pelo ativismo, pela militância e pelo engajamento das próprias vítimas de nossa modernização conservadora (2018, p. 12).

Por um lado, estabelece-se uma crítica do conceito estandardizado de “autonomia literária” ao reaver as relações entre artes verbais e vida como inseparáveis e ao entender esses vínculos como práxis – prática material da vida, tecido da vida na teia do tecido. Por outro, esse modo de estar na vida é ao mesmo tempo tarefa político-pedagógica, reunindo assim literatura e pensamento como atividade vital. Na esteira das perspectivas decoloniais e anticoloniais, deve necessariamente reatar o que a colonialidade do saber e poder tendeu a separar. Juntar práxis política e pedagógica sob o olhar das próprias pessoas indígenas é também rediscutir aquilo consagrado (literatura, artigos, discursividades acadêmicas universitárias, formas de prestígio e distinção) para ser lido e ouvido, reaprender-aprendendo as formas com as quais quer se ser/estar escutado e lido como ato de resistência e luta perante as retóricas, estereótipos, tropos, estruturas de atitude e referência (SAID, 2011) que tem sido constituídas nestes dois séculos de vida cultural e acadêmica do país. Para xs autores, é importante retomar o pensamento de Kaká Werá e recolocar o debate das artes verbais e sua produção crítica na trilha da crítica da cultura, descatequização da mente e reorientação do olhar, a partir do próprio

protagonismo indígena. Dessa forma, organizam a coletânea em três eixos:

Desse modo, tendo-se em vista tais considerações, três pontos centrais da literatura indígena brasileira podem ser percebidos nessa coletânea que trazemos a público: (a) a avaliação e a reconstrução da especificidade estético-cultural de suas produções, a tensão entre oralidade e escrita e a questão da autoria, que impactam um universo cultural, institucional e epistemológico acostumado ao eurocentrismo teórico, à racionalização asséptica e à bran-cura política; (b) o aspecto propriamente epistêmico, no sentido de como podemos recepcionar tais produções e enquadrá-las, se isso for possível ou necessário, no amplo rol de perspectivas teórico-metodológicas desenvolvidas na academia, o que nos leva a perguntar pelo lugar do/a indígena e da literatura indígena no amplo contexto da literatura de um modo geral e da literatura brasileira em particular; e (c) a correlação de literatura e política, uma vez que as produções estético-literárias indígenas possuem o intuito de crítica social, resistência cultural, luta política e práxis pedagógica em torno à causa-condição indígena. É por isso que, seguindo Kaká Werá, importante escritor indígena contemporâneo, podemos definir a literatura indígena como instrumento político que, aliado ao movimento indígena brasileiro, se constitui e se vincula pública, política e culturalmente como crítica da cultura, descatequização da mente e reorientação do olhar, a partir do próprio protagonismo indígena (2018, p.12-13).

Por fim, nestas “Considerações iniciais”, Dorrico e os Danner se dirigem explicitamente as e os leitores – indígenas e não indígenas- entrelaçando a necessidade de simultaneamente “voltar para casa” também pelo contraponto da descolonização aberta das nossas bibliotecas, na fricção com “as bibliotecas do coração”. Sendo a primeira antologia que recolhe e acolhe a prática da crítica das artes verbais indígenas produzida ao interior do campo literário e das universidades brasileiras, é de se desejar que ela inicie o caminho das práticas da escuta dentro das disciplinas de teoria e de introdução à crítica literária pelo país afora:

Ao/à leitor/a, que recepcionará esse compósito de textos indígenas e não indígenas, desejamos que o conhecimento da produção indígena, desde textos virtuais a livros publicados, possa compor sua biblioteca física, mas também a biblioteca do coração, posto que as palavras ancestrais fazem parte de nossa identidade nacional e de nossa história como povo. Isso quer dizer que, quanto mais cedo dermos voz e deixarmos de fazer sombra à sua presença em nossa história e em nossa literatura, mais rápido poderemos nos aproximar de nossos parentes. Acreditamos que a literatura pode ser um desses caminhos de volta para casa (2018, p.14).

Literatura indígena brasileira contemporânea: Autoria, autonomia, ativismo 2020

Nesse segundo volume, também como recurso eletrônico aberto, temos como organizadores a Dorrico, Leno Francisco Danner e Fernando Danner, que ao mesmo assinam a apresentação da coletânea como continuação e diálogo com o primeiro volume de 2018. O livro, com autores indígenas e não indígenas, consta de três partes, a primeira “Autores/as indígenas”, a segunda “Replicações” com autores não indígenas, e a terceira “Textos inéditos sobre literatura indígena brasileira”. Nessa última seção, encontram-se dois capítulos escritos pelos organizadores, o primeiro “A literatura indígena brasileira contemporânea: a necessidade do ativismo por meio da autoria para a garantia da autonomia” (2020, p.238), e o segundo, “Autoria, autonomia, ativismo: educar e politizar pela e para a escrita -notas sobre a literatura indígena brasileira contemporânea” (2020, p.350).

A apresentação se abre com uma epígrafe do escritor Jaider Esbell: “De fato, a minha face nunca me deixou estar imperceptível”. A tradição da literatura indígena escrita fica manifesta nos ecos do poema que inscreve, o poema

“Brasil. Que faço com minha cara de índia?”, da Eliane Potiguara em *Metade cara, metade máscara*. As eleições afetivas são uma declaração de acúmulo de literariedade no vasto campo da tecnologia da escrita.

Focarei na “Apresentação à coletânea” (2020, p.7-10) e analisarei a expansão dos modos de refletir sobre a literatura indígena a partir da produção de “menoridade político-cultural”, do contexto de produção e dos entretexidos comparatistas.

Literatura indígena

A apresentação se abre com uma epígrafe do escritor Jaider Esbell – hoje toda uma homenagem de uma ferida que ainda dói: “De fato, a minha face nunca me deixou estar imperceptível”. A tradição da literatura indígena escrita fica manifesta nos ecos do poema que inscreve, o poema “Brasil. Que faço com minha cara de índia?”, da Eliane Potiguara em *Metade cara, metade máscara*. As eleições afetivas são uma declaração de acúmulo de literariedade no vasto campo da tecnologia da escrita. As eleições afetivas consignam o estar no mundo das artes verbais indígenas no seu próprio sistema de retroelaboração e de heranças e empréstimos, trocas dentro das literaturas no mundo.

Para alguns pode ser um modismo, para a crítica literária indígena é muito mais:

A literatura é indígena não apenas por uma questão de modismo, embora o modismo já pudesse ser suficiente para legitimá-la – afinal, não existiria academia em particular ou sociedade civil de um modo geral se não houvesse diversidade epistêmica, política e estética (os muitos “ismos”, as muitas “logias”, os muitos partidos etc.). A literatura é indígena, contudo, por algo muito mais importante e que encontra seu sentido exatamente no próprio processo de construção do sistema-mundo euronorocêntrico em que a tríade colonialismo-

racismo-menoridade constitui o núcleo basilar de funcionamento”
(2020, p. 7).

Com efeito, se quisermos entender a emergência, o desenvolvimento e a consolidação pública, política e cultural do pensamento indígena brasileiro, nisso que representou, no dizer de Ailton Krenak, a segunda descoberta do Brasil, temos de retomar insistentemente o fenômeno de nossa modernização conservadora e periférica, produto da correlação de eurocentrismo, colonialismo e racismo, cuja ação central consiste exatamente na produção de minoridade político-cultural. O/a índio/a, essa noção simbólico-semântica que “conhecemos”, essa imagem folclórica que compartilhamos no dia a dia e que está no mais fundo de nossa psique coletivo-individual, foi construído pela tríade eurocentrismo-colonialismo-racismo, foi nomeado desde o início pelo invasor que, ao utilizar tal tríade, inverteu a lógica da colonização: de invasão, roubo, assassinato, estupro, ela passou a se chamar desbravamento, construção civilizacional, humanismo (mesmo que ao preço das guerras justas de ontem e hoje); e, no mesmo diapasão, o colonizador, mais uma vez pela assunção daquela tríade, transformou-se “essencialmente”, tornando-se desbravador, agente da civilização e do progresso, profundo humanista, ele que é, utilizando categorias jurídicas tão caras aos “liberais na economia e conservadores na cultura”, em particular quando se trata da justificação do sagrado direito à propriedade (deles), apenas um ladrão, assassino, terrorista e estuprador. O/a índio/a, portanto, somente existe por causa da correlação de eurocentrismo, colonialismo e racismo, e existe enquanto minoridade, isto é, como sujeito não-público, que, por isso mesmo, precisa ser silenciado, invisibilizado e privatizado, cujo único espaço é o mato, o mais profundo dele; ademais, como povo-sujeito pré-civilizacional, deve ser tutelado, outros – os brancos (outro conceito tornado normativo e naturalizado com a tríade eurocentrismo-colonialismo-racismo) devem representá-lo, falar por ele, orientá-lo. É desse modo que podemos perceber, em todos/as os/as escritores/as indígenas presentes nesta coletânea, uma politização de sua voz e uma vinculação de sua práxis em torno à condição e à causa indígenas e, nesse sentido, como crítica direta, pungente, carnal

e vinculada contra a tríade eurocentrismo-colonialismo-racismo. Desde sua condição étnico-antropológica, desde suas bases paradigmáticas, suas ontologias locais-universais, eles utilizam-se de diferentes ferramentas epistemológicas e as readéquam ao propósito de uma literatura militante (crítica social, reconhecimento cultural, luta política, perspectiva educacional, subversão epistemológica etc.) em que o relato autobiográfico, testemunhal, mnemônico e experiencial utiliza-se de sua própria condição, de seu próprio corpo, de sua própria origem, da ancestralidade, dos massacres e preconceitos vividos e sofridos como objeto temático e agulhão crítico no qual criatividade, catarse e militância adquirem toda a pungência, dramaticidade e politicidade que somente um/a intelectual de minorias pode fazer em sua plena efetividade. (2020, p. 7-9).

Como podemos observar os três autores desta segunda antologia, Dorrico e os dois Danner, expõem uma dicção que muda em chave ainda mais política, a qual eu chamo, já faz tempo, como “poe-políticas”. As poe-políticas viriam a representar as formas das artes verbais e as tendências da crítica indígena configuradas na estrutura de sentimento da reexistência do estar indígena a partir dos anos 1990 – a última globalização – até os nossos dias. No caso particular da coletânea, são compreendidas no compasso da questão da tríade eurocentrismo-colonialismo-racismo, da questão da minoridade/literatura minorizada, da questão de uma literatura militante que disputa as lógicas da “crítica social, reconhecimento cultural, luta política, perspectiva educacional, subversão epistemológica” (2020, p.9). Isso sucede também porque se estabelece um diálogo mais aprofundado com as perspectivas decoloniais interamericanas, que metodologicamente vão compreender a conformação do “outro não-branco” como parte constitutiva e base da construção do próprio “nós branco” ao interior de cada país, e por consequência em cada instituição e campos de saberes.

Se sob o ponto de vista do pensamento indigenista marxista de José Carlos Mariátegui (1975) entendia-se a diferença chave dos processos sociais e culturais dos modos de produção em países com experiência colonial a partir da categorização de “literaturas indigenistas e literaturas indígenas”, as equipes letradas indígenas do século XXI formulam já com grande espessura

seu reconhecimento epistêmico na sobreposição dos conflitos produzidos na própria modernidade colonial. O sentido do funcionamento dentro do sistema capitalista e dentro do campo literário não se deve apenas à diferença cultural, se deve ainda muito mais às próprias lógicas da colonialidade do saber e do poder e, portanto, formam parte, apesar de muitos, desse próprio mundo e desse próprio campo literário. Voltemos a ouvir:

A literatura é indígena, contudo, por algo muito mais importante e que encontra seu sentido exatamente no próprio processo de construção do sistema-mundo euronorocêntrico em que a tríade colonialismo-racismo-menoridade constitui o núcleo basilar de funcionamento” (2020, p.7).

A autora e os autores operacionalizam entretecidos comparativistas, novas comparações como forma de choque epistêmico para reaprender e interferir no estado atual da modernidade colonial brasileira, bem como a situação da crítica cultural no interior das Universidades brasileiras, assim como lemos:

Leia-se Elie Wiesel e Eliane Potiguar, leia-se Hannah Arendt e Ailton Krenak, leia-se Primo Levi e Kaká Werá, leia-se Franz Kafka e Olívio Jekupé, leia-se Anne Frank e Werá Jeguaka Mirim – as experiências autobiográficas de minoridade, de violência simbólico-material vivida e sofrida como minorias, a riqueza epistêmico-normativa dessas singularidades estão no mesmo patamar, assim como a genialidade autoral; leia-se Hans-Georg Gadamer e Davi Kopenawa e veremos ontologias macroestruturais de diálogo, crítica e intervenção na modernidade com a mesma grandiosidade e importância. Por que fazemos essa comparação genérica? Porque a produção estética, literária, filosófica indígena – assim como a descolonização africana e as filosofias negras, a teoria queer e os feminismos – representa a efetiva potência crítica de um processo de modernização que alcançou um estágio de autodestruição

permanente e, como nos parece (e aos/ às intelectuais indígenas brasileiros/as), imparável, irrefreável” (2020, p.9).

Realocar as formas de produzir pensamento indígena no Brasil ao diálogo com o dito pensamento ocidental em um ato de entre-lugar crítico das estruturas de atitude e referência autoapreendidas nos modos da colonialidade do ser e do estar no mundo a partir do sul global é também se abrir às possibilidades da filosofia da libertação e ao princípio esperança para repensar tudo perante a situação de risco permanente.

Por outro lado, ao recolocar a práxis indígena também no sentido de pensamento indígena e como base ética para uma nova perspectiva teórico-prática de crítica e de reconstrução da modernização ao modo brasileiro (conservadora, racista e autoritária), e ao modo ocidental, a autora e os autores vinculam as vozes e o pensamento ao enfrentamento intersubjetivo das perspectivas da colonialidade, sublinhando como *locus* crítico a perspectiva autoral autônoma (formas do mercado) e militante:

Por isso, essa coletânea objetiva correlacionar autoria, autonomia e ativismo, no sentido de que o enfrentamento da minoridade exige exatamente uma perspectiva autoral autônoma e militante dos e pelos sujeitos marginalizados, a partir de sua condição e de suas experiências como singularidade. Como dissemos acima, se a minoridade é justificada pela ideia de que o/a outro/a é um sujeito infantilizado, degenerado e até animalesco, um imbecil, tendo de ser afastado da esfera pública e escondido no mato, na cozinha, no armário ou na senzala, devendo, portanto, ficar na esfera privada, invisibilizado e silenciado, de modo que seu senhor falaria por ele/a, o enfrentamento dessa perspectiva colonial, racista e autoritária exige a politização, que só vem com a publicização da própria voz-práxis, que só se efetiva como esfera pública, como militância direta, como um pensamento-práxis que desnaturaliza e, então, politiza intersubjetivamente as condições, os sujeitos, as histórias, os valores

e as práticas, assim como os símbolos, construídos em termos de colonização e por meio do racismo. E, ao fazer isso, traz para o centro da vida democrática novas ontologias, epistemologias, éticas, estéticas e utopias. Acreditamos que o pensamento indígena pode ser a base para uma nova perspectiva teórico-prática de crítica e de reconstrução da modernização. (2020, p. 10).

Faz trinta anos que reescrevi, ao lentamente presenciar as transformações sociais, com toda minha humildade e nas minhas argumentações, um parágrafo de Mariatégui escrito em 1928, ele escreve: “A literatura indigenista nos não pode dar uma versão rigorosamente realista do índio. Ela deve ideá-lo e estilizá-lo. Também não pode nos dar a sua própria alma. É ainda uma literatura de mestiços. Por isso se chama indigenista, e não indígena. Uma literatura indígena, se deve vir, virá no momento exato. Quando os próprios índios estejam capacitados a produzi-la” (1975, p.245-246 sic). Eu reescrevia: Uma literatura indígena, se deve vir, virá quando os próprios indígenas o desejem. Nas Américas e em todas as terras que padeceram a violência colonizadora, a práxis indígena escreve e publica, dramatizando assim séculos de luta pela existência e a experiência de estar no mundo. No compasso, havemus balanço. Estas duas antologias são um acontecimento e trazem promessa, voltemos ao ouvir:

Acreditamos que o pensamento indígena pode ser a base para uma nova perspectiva teórico-prática de crítica e de reconstrução da modernização. (2020, p.10).

Graça Graúna escreve sobre as possibilidades de abertura e reconhecimento, sobre o entramado no qual se tecem os entretecidos dinâmicos de uma herança e uma presença. Graça Graúna foi o primeiro acontecimento de crítica literária indígena no Brasil, quando as equipes letradas estavam se preparando. Ela escreve:

Na década de 1980, outro texto de autoria indígena marcou a minha passagem de estudante universitária: uma carta mimeografada e outros textos do parente Cabixi, que foram publicados pelo Centro de Documentação Terra e Índio, em Cuiabá/MT, com apresentação de Pedro Casaldáliga – bispo e poeta de São Félix do Araguaia. Busquei também nessa escrita o meu norte para trilhar o caminho da poesia, dos ensaios, alimentar o diálogo com alunos(as), falar da esperança com os filhos e seguir a canção da vida. Nos textos de Caxibi me reconheci indígena e excluída na cidade grande; na luta para sobreviver entre dois mundos. Na mesma época, tive a oportunidade de ouvir (de bem pertinho mesmo, como se diz no Nordeste) a história do Movimento Indígena no Brasil, contada em viva voz pelo líder Marcos Terena, no Centro de Convenções da UFPE, em meio às atividades da Semana dos Povos Indígenas que o Núcleo de Estudos Indigenistas da UFPE costuma organizar. Anos mais tarde, ingressei no Movimento Indígena que Terena ajudou a criar com outras lideranças indígenas, em plena ditadura militar (2013, p.174).

Referências

ABELLÓN, Pamela. Entrevista a María Lugones “María Lugones, uma filósofa de fronteira que ve el vacío”, p.183-189. Revista **mora**, nu 20, 2014. Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

BLOCH, Ernest. **O princípio esperança**. Tradução Nélío Schneider. Rio de Janeiro: EdUERJ/Contraponto, 2005.

BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo: Crítica da violência ética**. Tradução Rogério Bettoni. Pósfácio Vladimir Safatle. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

CARRIZO, Silvina. Arquivos e memórias de línguas: o tupi-guarani. Em: COELHO, Haydée Ribeiro e VIEIRA, Elisa Amorim, **Modos de arquivo: literatura, crítica, cultura**. Rio de Janeiro: Batel, 2018.

CASANOVA, Pascale. **A república mundial das letras**. Tradução Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

CIMI (Conselho Indigenista Missionário). Em Meio à pandemia, invasões de terras e assassinatos de indígenas aumentaram em 2020. 28 de outubro de 2021. Disponível em: <https://cimi.org.br/2021/10/relatorioviolencia2020/> Acesso Agosto 2024.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka: para uma Literatura Menor**. Trad Rafael Godino. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Tradução Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Revisão Consuelo Salomé. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DORRICO, Julie et alii (orgs) **Poesia indígena hoje**, em Revista p-o-e-s-i-a, nº1, 2021 Disponível em: https://www.p-o-e-s-i-a.org/dossies/#dearflip-df_2733/5/. Acesso: Agosto 2024.

DORRICO, Julie;; DANNER, Leno Francisco, CORREIA, Heloisa Helena Siqueira; DANNER, Fernando (orgs.) **Literatura Indígena Brasileira Contemporânea: criação, crítica e recepção**. [recurso eletrônico] Porto Alegre: Editora FI, 2018.

DORRICO, Julie; DANNER, Leno Francisco; DANNER, Fernando (orgs.) **Literatura Indígena Brasileira Contemporânea: autoria, autonomia, ativismo**. [recurso eletrônico] Porto Alegre: Editora FI, 2020.

GONZÁLEZ ALMADA, Magdalena. Territorios textuales disidentes: leyendo

con María Lugones las literaturas de Bolivia, Nu, 2022, **Revista Estudos Feministas**, UFSC. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/HZgtVrCNXShRgz66P7PC8Sv/?format=html&lang=es>Acesso Outubro 2025.

GRAÚNA, Graça. **Contrapontos da literatura indígena contemporânea no Brasil**. Belo Horizonte: Mazza, 2013.

KUSCH, Rodolfo. **La seducción de la barbarie**. Análisis herético de un continente mestizo (1953). Em: *Obras completas*. 1ª ed, 1ª reimpressão. Rosario: Fundación Ross, 2007.

LAGARES, Xoán. Minorias linguísticas, políticas normativas e mercados. Uma reflexão a partir do galego” p.169–192 em: LAGARES, Xoán Carlos; BAGNO, Marcos (orgs.) **Políticas da norma e conflitos lingüísticos**. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

MARIÁTEGUI, José Carlos. **7 Ensaaios de interpretação da realidade peruana**. Trad. Salvador Obiol de Freitas e Caetano Lagrasta. Prefácio de Florestan Fernandes. São Paulo: Editora Alfa–Omega, 1975.

POTIGUARA, Eliane. **Metade cara, metade máscara**. Apresentação de Daniel Munduruku. Introdução de Graça Graúna. São Paulo: Global, 2004.

VERONELLI, Gabriela Alejandra. “La colonialidad del lenguaje y el monolenguaje como práctica lingüística de racialización”. **Polifonia**, Cuiabá–MT, v. 26, n. 44, p. 146–159, outubro/dezembro, 2019.

SAID, Edward. **Cultura e imperialismo**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia de bolso, 2011.

SUÁREZ TOMÉ, Danila. Las metáforas de la interseccionalidad. Marzo 2023. Disponível em: <https://ecofeminista.com/las-metaforas-de-la-interseccionalidad/?v=19d3326f3137>Acesso setembro 2024.

Ficção e autoritarismo na América Latina: história, memória e denúncia em Miguel Ángel Asturias

Thiago de Araújo Lira

Anderson Clayton Ferreira Brettas

Ryhã Henrique Caetano e Souza

Eu não escrevo a história. Faço. Posso refazê-la segundo minha vontade. Ajustando, reforçando, enriquecendo seu sentido e verdade (Bastos, 1964, p. 175).

O presente texto oferece uma análise da intersecção entre história e literatura por meio da obra “O Senhor Presidente” de Miguel Ángel Asturias. A partir da compreensão de que a escrita histórica transcende a mera exposição de fatos e eventos, o autor mergulha na criação de um romance político que retrata não apenas um período histórico específico,

mas também os elementos universais dos regimes autoritários na América Latina.

A obra “O Senhor Presidente” de Asturias não se limita a ser uma narrativa fictícia; ela é uma janela para compreender os abusos do poder autoritário, apresentando um mosaico intrincado de eventos históricos e elementos literários. Ao transitar entre o realismo mágico e o romance político, o autor nos leva a uma viagem pela realidade opressiva dos regimes ditatoriais, repleta de metáforas e imagens simbólicas que refletem a essência dessas épocas turbulentas.

Nossa análise, desenvolvida por meio de uma metodologia de pesquisa qualitativa, busca compreender a composição dos fatos históricos a partir da escrita literária. Inspirados pelo pensamento de Michel de Certeau, que destaca a clivagem entre a matéria dos fatos históricos e a sua apresentação, encenação e comentário, exploramos como a narrativa literária de Asturias transcende a simples exposição de eventos, mergulhando na complexidade das experiências vividas em contextos ditatoriais.

Ao trazer à tona a perspectiva de Certeau sobre a escrita da história, nossa análise se concentra não apenas nos eventos históricos objetivos, mas também na construção e interpretação desses eventos dentro do contexto literário. Buscamos entender como a representação ficcional oferecida por Asturias nos permite não apenas identificar eventos do passado, mas também compreender profundamente os significados associados a esses eventos, suas repercussões sociais e psicológicas, e como essa narrativa se entrelaça com a experiência vivida por indivíduos sob regimes opressivos.

Contudo, para compreender plenamente a importância desse mergulho na narrativa, também recorreremos às perspectivas de François Hartog (2013) e Michel Pollak (1989) sobre a historicidade e o silenciamento da memória. Hartog nos convida a considerar os regimes de historicidade, ou seja, as formas como as sociedades lidam com seu próprio tempo, moldando a visão do passado de acordo com as necessidades do presente. Enquanto isso, Pollak nos alerta sobre o silenciamento da memória, a maneira como certos eventos traumáticos são deixados à margem da história oficial, esquecidos ou deliberadamente apagados.

Assim, ao contemplar esses olhares sobre a escrita da história e a compreensão dos eventos históricos, nossa análise mergulhou na riqueza da narrativa de Asturias, não apenas para entender os eventos em si, mas também para capturar a essência das experiências individuais e coletivas sob regimes opressivos. É nesse cruzamento entre literatura e história que encontramos não apenas uma obra ficcional, mas um espelho profundo das feridas e dos desafios enfrentados pelas sociedades em momentos turbulentos.

Ensino de história e o uso da literatura no compreensão da histórica

No ensino de História, é fundamental destacar a importância da dimensão temporal da existência humana. Esta abordagem nos permite não apenas identificar e analisar eventos do passado, mas também compreender profundamente os significados associados a diversos objetos, lugares, circunstâncias, temporalidades, movimentos de pessoas, coisas e saberes.

As relações adotadas pelo autor, no que se refere ao processo de compreensão da literatura enquanto fonte histórica representa uma dimensão dos fatos históricos. Tendo em vista, as diversas narrativas presentes em uma obra literária, o historiador ao consultar uma literatura, estará abrindo uma imensidão de análises, buscando estabelecer relação de objetividade de sua proposta com enredo da narrativa, constituindo na caracterização da narrativa histórica os registros de vida do autor, dos personagens e dos cenários em que se passa a narrativa literária.

“Não se trata de uma pregação política comum, mas sim de uma denúncia de alcance universal, materializada na literatura de ficção, mas sustentada por um pano de fundo de veracidade” (Hülsendeger, 2016), o que representa uma relação direta entre história e literatura, ou seja, o caráter literário estará sempre interligado ao processo histórico muitas vezes narrado ou vivenciado pelo escritor.

A esse cenário, El Señor Presidente representa a denuncia de Asturias

a típica visão dos ditadores que governaram a Guatemala, mas essa visão totalizante de um mandatário detentor de poderes supremos representa um cenário mais abrangente de ditaduras ocorridas na América Latina, em que a figura de poder do ditador não nomeado se torna similar com os atos do cotidiano narrativo dos fatos históricos.

Romance Histórico ou Romance Político: o trabalho desenvolvido representa uma classificação de romance em que um agente político desenvolve um sentido a trama, logo as relações estabelecidas apresentam sentido de decisões sociais e políticas, o que caracteriza o romance como político.

Explora temas políticos contemporâneos ou fictícios, usando-os como veículo para discutir questões sociais, ideológicas e políticas relevantes; Muitas vezes, busca transmitir uma mensagem política específica, levando os leitores a refletir sobre questões contemporâneas ou possíveis cenários futuros.

O que é possível perceber, que o principal personagem do livro, não é o mandatário da Guatemala, mas sim as próprias memórias de Miguel Angel Asturias. Pensar em uma relação de construção de narrativa corresponde ao fato de como essa memória compreende a realidade, sendo essa realidade marcada por medo de um regime totalitário, o senhor presidente tem uma caracterização de memória individual, vivenciada por uma coletividade premente do futuro, que consegue exercer papel político de denunciante de um regime que aterrorizou milhares e infringiu traumas por meio de denúncias e mortes.

Nesse sentido, El señor presidente é a representação clara e dolorosa da destruição moral que um regime baseado no terror pode provocar. É, portanto, um livro comprometido e, como tal, localiza o leitor no sentido histórico e social de seu conteúdo (Hülsendeger, 2016, p. 168).

O trecho menciona o sequestro e o aparecimento de pessoas mortas nas estradas, indicando um ambiente de medo, terror e impunidade dentro do regime. Essa prática de sequestros e mortes é um reflexo da brutalidade e da desumanização promovida por um governo autoritário. Isso está diretamente relacionado à definição dissertativa do romance político, que procura expor as consequências nefastas do poder desenfreado, do autoritarismo e da supressão dos direitos individuais e coletivos.

A frase também destaca a ideia de que o livro é uma representação clara e dolorosa da destruição moral causada por um regime baseado no terror. Aqui está implícita a crítica à corrupção, à perda de valores éticos e à transação da sociedade causada pela opressão política.

Essas, dentre outras representações dos personagens, caracterizam o sentido histórico, concatenando elementos da vida de pessoas que vivenciaram a ditadura na América Latina, correspondente a um tempo histórico em que os elementos históricos servem de referência ao seu registro.

Uma casa, em que seu alicerce familiar foi invadida pela grande violência do Estado, em nome de uma relação de usurpação de liberdade é um retrato da realidade de casos reais, em que membros de famílias distintas foram perseguidos e sequestrados pelo regime ditatorial. Esse cenário de medo e tristeza reflete na arma política que o Estado infringiu para silenciar seus opositores ou opositores do regime.

O personagem representa uma relação direta com o enredo da obra e quando é guiado pelas tramas do real, ele se entrelaça com o cotidiano de um dia comum, nesse caso, uma ida ao mercado, a compra de verduras e frutas, que foram interrompidos por forças política e policial, que acusam de participação na fuga do pai. Calam-se os demais personagens, mas emerge uma solidária e solitária defesa, assim como várias famílias, uma ação de proteção maternal, em que Astúrias aloca o poder de cuidado a quem ama sua criação.

As relações sociais de exploração de uma classe social menos favorecida, as propagandas deliberativas de informações falsas, os diferentes representantes da opressão em que a sociedade capitalista impõe força sobre os grupos, demonstra as atrocidades em que parte da população está sujeita a sofrer. São violências que para muitos, alcançaram a dimensão do comportamento comum de uma sociedade racista, machista, patriarcalista e exploratória, em que suas nuances se institucionalizam com maior ênfase, em regimes de repressão. Podemos validar a relação de exploração de Niña Felina, com a repressão suntuosa que ela sofre em um ambiente de repressão aos sentimentos e aos direitos, ela se torna forte pela narrativa, mas enfraquecida pelo esquecimento da cotidianidade das ações repressivas de um ditador. Asturias demonstra sua dor e respeito, destacando a relação maternal de seu

sofrimento.

O mito em torno da criação da narrativa, convergindo as ações do ficcional ao mundo real, caracteriza a elaboração do sentido fantástico em sua obra. Realizado sob o aporte da literatura, a construção do fato histórico em “O Senhor Presidente” se dá por meio da narrativa constante da ação histórica, devendo conter uma relação com o passado e com o presente de quem o pesquisa ou narra o fato. Logo, a relação entre o conjunto pesquisado, ou melhor, sob o conjunto de fontes pesquisadas, tornam-se referência do que a história desenvolve enquanto ciência.

Portanto, ao buscar a relação entre história e literatura, pode ser referenciado como ligação constante de sujeito com a ação, ou seja, em um primeiro nível de análise ou de hipótese, até então definida por Michel de Certeau (1982) como algo que “se desenvolve introduzindo sempre uma clivagem entre a matéria (os fatos simples história) e o ornementum (a apresentação, a encenação, o comentário)” (Certeau, 1982, p. 22).

O livro “O Senhor Presidente”, escrito pelo guatemalteco Miguel Ángel Asturias, é uma obra que retrata a realidade dos regimes autoritários na América Latina durante o século XX. Publicado em 1946, o romance apresenta uma visão crítica e contundente sobre os abusos de poder e a opressão exercida pelos governantes ditatoriais.

A trama se passa em um país fictício da América Central, chamado de “país das bananas”, onde o personagem central é um ditador conhecido apenas como “o senhor presidente”. Através da história desse tirano, Asturias faz uma análise profunda das características comuns aos regimes autoritários latino-americanos.

Uma das principais características destacadas no livro é a repressão sistemática exercida pelo governo contra qualquer forma de oposição política. O uso indiscriminado da força policial e do exército para silenciar dissidentes e calar a população é um elemento recorrente na narrativa. Esse aspecto reflete as duras realidades vivenciadas por diversos países latino-americanos sob regimes ditatoriais, como a Argentina durante a ditadura militar (1976-1983) e o Chile sob o regime de Augusto Pinochet (1973-1990).

Além disso, “O Senhor Presidente” também explora a censura à imprensa e

à liberdade de expressão. A manipulação da informação por parte do governo para controlar a narrativa oficial é evidenciada ao longo do romance. Essa prática era comum nos regimes autoritários latino-americanos, nos quais jornalistas eram perseguidos ou assassinados por revelarem a verdade sobre as atrocidades cometidas pelos governantes.

Outro aspecto abordado no livro é a corrupção generalizada que permeia os regimes autoritários. O enriquecimento ilícito dos líderes políticos e seus comparsas é retratado como uma prática constante, em detrimento da população empobrecida e explorada. Essa realidade se assemelha à vivenciada em países como o Brasil durante a ditadura militar (1964-1985), onde houve um grande aumento da corrupção estatal.

Por fim, “O Senhor Presidente” também critica a impunidade dos crimes cometidos pelos governantes autoritários e seus aliados. A sensação de injustiça e desamparo perante a violência institucionalizada é uma constante na obra, refletindo a realidade latino-americana marcada pela falta de responsabilização dos perpetradores de abusos contra os direitos humanos.

Em suma, “O Senhor Presidente” oferece um retrato contundente e perturbador das características comuns aos regimes autoritários na América Latina. Através de sua narrativa densa e intensa, Asturias denuncia as repressões, censuras, corrupções e impunidades que perpetuaram esses regimes ao longo do século XX. A obra serve como um importante documento histórico-literário que nos ajuda a compreender as raízes dos problemas sociais e políticos enfrentados pela região até os dias atuais.

O livro “O Senhor Presidente”, escrito pelo autor guatemalteco Miguel Ángel Asturias, apresenta uma narrativa que converge as ações ficcionais ao mundo real por meio da criação de um mito entorno da própria história. Através dessa característica, o autor elabora um sentido fantástico na trama, envolvendo os leitores em uma atmosfera surreal e opressiva.

O mito criado por Asturias é baseado na figura do presidente ditador, retratando-o como uma entidade onipotente e invencível. O personagem principal, conhecido apenas como “Senhor Presidente”, representa essa figura de forma metafórica e simbólica. Ele é descrito como alguém inacessível e intocável, capaz de controlar todas as esferas da sociedade e manipular as

pessoas a seu bel-prazer.

Através desse mito, o autor explora a temática da opressão política e social presente no contexto histórico em que a obra foi escrita. Os elementos fantásticos são utilizados para representar a realidade distorcida vivenciada pelos cidadãos sob o regime ditatorial. O Senhor Presidente age de forma arbitrária e cruel, espalhando medo e silenciando qualquer tipo de resistência ou questionamento.

A convergência entre o mundo ficcional e o mundo real ocorre através da maneira como os eventos narrativos se relacionam com acontecimentos históricos reais. Apesar do caráter fantástico da trama, é possível identificar semelhanças entre os acontecimentos do livro e situações reais vividas pelos povos latino-americanos durante ditaduras e regimes autoritários.

A elaboração do sentido fantástico em “O Senhor Presidente” é essencial para transmitir a atmosfera de opressão e desesperança que permeia a narrativa. O autor utiliza recursos literários como metáforas, imagens simbólicas e elementos surrealistas para criar um ambiente de tensão constante. A linguagem poética contribui para o estabelecimento dessa atmosfera, transportando os leitores para uma realidade distorcida onde o poder corrupto domina todas as esferas da sociedade.

Em resumo, o mito em torno da criação da narrativa em “O Senhor Presidente” converge às ações ficcionais ao mundo real ao retratar um regime ditatorial através de elementos fantásticos. Essa estratégia permite ao autor explorar temas como opressão política e social, envolvendo os leitores em uma trama surreal e opressiva. A elaboração do sentido fantástico por meio de recursos literários contribui para transmitir a atmosfera de desesperança vivenciada pelos personagens e pela população em geral sob um governo tirânico.

O livro ‘O Senhor Presidente’, escrito por Miguel Ángel Asturias, destaca-se na literatura latino-americana ao explorar intensamente as dinâmicas do poder, da opressão e da corrupção dentro de um regime ditatorial fictício. Publicado em 1946, este romance representa uma alegoria política que oferece uma visão penetrante e sombria sobre os regimes autoritários, investigando também as consequências psicológicas e sociais de viver sob um governo

implacável.

A trama se desenrola em um país não nomeado da América Latina, onde o ‘Senhor Presidente’ domina em meio a um clima de repressão e temor. O enredo acompanha diversos personagens associados ao governo, incluindo o Presidente e o policial Carrera. Por meio dessas figuras, Asturias expõe os horrores de uma vida sob um regime totalitário, onde a arbitrariedade das ações governamentais é norma. A linguagem densa e metafórica utilizada pelo autor intensifica a sensação de opressão e desorientação presentes na narrativa.

Uma das facetas mais marcantes deste livro é uma exploração das repercussões psicológicas da opressão. Asturias mergulham nos pensamentos e sentimentos dos personagens, revelando como eles internalizam o medo e a submissão. Além disso, o autor apresenta a relação entre o poder e a linguagem, demonstrando como o discurso oficial é usado para manipular a realidade e controlar a população. Essa dinâmica é evidente, nos discursos públicos do Presidente, repletos de retórica vazia, enquanto as ações brutais de seu regime persistem sem oposição.

O estilo literário das Asturias caracteriza-se por uma fusão entre realismo e elementos mágicos. Ele incorpora uma tradição do realismo mágico para criar um universo onde o absurdo e o surreal coexiste com a dura realidade da opressão política. Isso possibilita ao autor abordar questões sociais e políticas profundas de uma maneira que transcende as limitações da narrativa convencional.

Apesar de ser uma obra extraordinária, ‘O Senhor Presidente’ enfrenta críticas quanto à complexidade da trama e ao estilo literário denso das Asturias, que podem representar um desafio à compreensão direta da história. Além disso, a ausência de nomes específicos para personagens e lugares pode dificultar a conexão emocional dos leitores com os eventos do livro.

No fim das contas, ‘O Senhor Presidente’ é uma obra literária atemporal que mergulha profundamente nas dinâmicas de poder, opressão e resistência. Miguel Ángel Asturias oferece um retrato incisivo dos horrores de um regime autoritário. Sua abordagem singular do realismo adiciona camadas de significado à narrativa, tornando-a uma leitura essencial para aqueles específicos

da literatura política e nas complexidades da condição humana sob regimes despóticos.

Composição dos fatos históricos

Pensar nos representantes políticos de Estados autoritários, com similaridade é apresentar ações recorrentes de demonstração de força sobre as camadas populares. Eles apresentam níveis de ações parecidas e tomam o poder político por meio da força e se mantem no poder, mediante as ações de repressão aos direitos individuais, são financiados por uma força monetária, recriminam e procuram eliminar a oposição, criando uma rede de informações catalisadora de possíveis ameaças.

O que Miguel Ángel Asturias, buscou demonstrar diante de uma vivência representativa individual, por ser guatemalteco, ter sido vivido à experiência de um governo autoritário e ter sido obrigado a buscar refúgio na França, foi à coletividade de uma memória silenciada, com características históricas das lendas maias e de grande valia, como denúncia das ações repressoras do Estado. A isso, o autor inter-relaciona suas experiências a um universo marcadamente mágico da literatura, utilizando-se da narrativa identificada como romance político, para caracterizar a imagem universal de um ditador.

A presença do legado maia nas obras de Asturias é muito significativa. Para ele, o passado não foi apenas uma observação desvinculada, mas sim, uma base essencial para compreender e moldar o presente. Em seus escritos, que apresentam uma variedade de romances e contos, em que os personagens refletem a diversidade da sociedade guatemalteca da época vivenciada pelo autor: desde camponeses, trabalhadores rurais, artesãos, curandeiros e pescadores, até soldados dos Estados Unidos, lideranças empresariais, pensadores e ativistas políticos. Essa abrangência retrata a complexidade social e cultural de contexto que Asturias explora em suas histórias.

Análise composta entre a visão histórica e a relação com o ensino de história, perpassa pela compreensão da leitura do livro “O Senhor Presidente”.

Assim, Asturias utiliza como base a realidade histórica para criar uma ficção, aparentemente confusa e caótica, mas que apresenta em seu conjunto, uma formulação de escrita narrativa recheada de lendas ancestrais de linguagem poética, que revela uma realidade maravilhosa do romance político, em que não se pode prender apenas pela leitura, o leitor deve estar atento com a audição. São vários elementos linguísticos, em que se utiliza de linguagem onomatopédica para envolver o leitor a narrativa da linguagem guatemalteca.

“O Senhor Presidente” tende a ser um livro de denúncia social, em uma linguagem temática da literatura de resistência, segundo Margarete Hülsendeger (2016), Asturias buscou descrever as tiranias dos regimes autoritários na América Latina. Marcadamente denunciativa, o romance ainda transita pelo gênero romance de ditador. Esse grupo de características denunciativas, buscou apresentar narrativas de caráter histórico com linguagem romântica, pertencente ao “boom” latino americano de produções literárias que seguem as mesmas características. Em “Eu, o Supremo de Augusto Roa Bastos, em “A Festa do Bode” de Mario Vargas Llosa, em “O Outono do Patriarca” de Gabriel García Marques e em “O Recurso do Método” de Alejo Carpentier apresentam características denunciativas, tendo os personagens às marcas históricas dos regimes autoritários vividos na América Latina.

Asturias faz um importante passeio entre o que foi real e o que não foi, para construir uma narrativa integrante do realismo mágico ou real maravilhoso. Na obra do autor, essa técnica é empregada de forma a transmitir uma atmosfera opressiva e surreal, que permeia o regime ditatorial representado. Asturias usa do realismo mágico para retratar a realidade política e social da Guatemala durante a ditadura de Manuel Estrada Cabrera, sem se ater estritamente aos fatos históricos, a narrativa é composta de enredo, em que os personagens são explorados pelo aspectos diante de uma realidade de exploração psicológica e as emoções dos personagens, perpassam em cenários de opressão por parte do Estado.

Considerações finais: realismo mágico e o romance político

Paul Veyne (1998) inicia seu livro intitulado “Como se Escreve a História”, com um questionamento direto “o que é a história?” (Veyne, 1998, p. 4). Para o autor, a história assume um papel explicativo dos fatos e eventos acontecidos em uma sociedade definida por um tempo e um espaço. Isso posto, temos a definição aberta da historicidade dos fatos, expostos pela perspectiva de quem o observa, alimentado pela curiosidade de saber os que elementos que compõem a descrição de uma ação.

A compreensão do mundo a nossa volta, perpassa pela necessidade de compreender o mundo por meio de histórias, segundo Joana Barossi (2020), fomos biologicamente desenvolvidos pra ter consciência de nossa existência, essa relação é composta de elementos letrados, se apoia em narrativas que se entrelaçam a metáforas, sendo essas metáforas construído do agente observador dos fatos, misturado com sua herança cultural, as sociedades humanas estão baseadas na suposição de que somos capazes de compreender o mundo em que vivemos.

O romance do ditador é uma variante do romance tido como moderno, na qual Alejo Carpentier vai definir como real maravilhoso. Não sendo diferente do realismo mágico, mas que busca sentido próprio na vanguarda do modernismo em expansão nas artes visuais. O real maravilhoso é uma estratégia para falar de catástrofe, em que o cenário definidor comporta uma compreensão de mundo composto por governos autoritários, sendo a catástrofe humana e política.

Logo, definido por Paul Veyne (1998) como um dos caminhos de compreensão da escrita histórica, a relação entre compreender os fatos históricos e a construção da narrativa histórica, entrelaça a compreensão de mundo que o autor do texto. Assim, todo conjunto histórico vivido por Miguel Angel Asturias que estão relacionados à compreensão do regime repressor vivenciado na Guatemala, apresenta-se de forma espontânea, formado pelo conjunto literário e histórico, em que o autor construiu ao longo de sua jornada de vida social e acadêmica.

Ao buscar informações sobre o texto publicado, o historiador acompanha outras informações sobre o que é percorrido pelo autor do romance político no decorrer da narrativa literária. As potencialidades multifacetadas do texto estabelecem as diferentes leituras possíveis desta narrativa, o texto em que a leitura se refaz com o passar do tempo, transpõem o universo histórico dos fatos para uma realidade presente no sentido de composição de diferentes narrativas de mundo, para o universo da dialeticidade, no qual o sentido histórico do texto ganha uma nova interpretação ou uma nova leitura. Portanto, os literatos quando estão construindo seus textos, eles estão imaginando outras histórias, outras narrativas que compõem o aspecto do fazer literário.

Asturias constrói um universo ficcional que ecoa os horrores enfrentados por diversas nações latino-americanas sob governos totalitários. Ao mesclar a história com o enredo literário, ele oferece não apenas um retrato histórico, mas uma compreensão profunda das consequências psicológicas e sociais da opressão política. Esta obra ressoa como um testemunho atemporal, enraizado nas complexidades da condição humana frente aos regimes despóticos, fornecendo uma lente perspicaz para entender os desafios políticos e sociais da América Latina até os dias de hoje.

Referências

BASTOS, Augusto Roa; PACHECO, Carlos. Yo, el supremo. Fundacion Biblioteca Ayacuch, 1986.

CARPENTIER, Alejo. El recurso del método. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 1974.

CERTEAU, Michel de. A escrita da história, 1982. Disponível: [https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/221524/Michel%20de%20Certeau%20-%20A%20Escrita%20da%20histo%20ria%20\(pdf\)\(rev\).pdf?sequence=1](https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/221524/Michel%20de%20Certeau%20-%20A%20Escrita%20da%20histo%20ria%20(pdf)(rev).pdf?sequence=1)
Disponível em: <https://desafioonline.ufms.br/index.php/papeis/article/download/3604/7192/>

HALBWACHS, Maurice. A Memória Coletiva. São Paulo: Centauro, 2006.

HARTOG, François. Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo. Autentêntica, 2013.

LE GOFF, Jacques et al. História e memória. 2003. Disponível: https://www.academia.edu/download/56130267/LE_GOFF___Jacques._Historia_e_Memoria.pdf.

LIMA, Damaris Pereira Santana. A memória em Yo el supremo de Augusto Roa Bastos. Papéis: Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens-UFMS| ISSN 2448-1165, v. 23, n. 46, p. 76-86, 2019.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. Revista estudos históricos, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/download/2278/1417%20Acesso%20em%202013>.

RÜSEN, Jörn. O desenvolvimento da competência narrativa na aprendizagem histórica: uma hipótese ontogenética relativa à consciência moral. Jörn Rüsen e o ensino de história. Curitiba: UFPR, p. 51-77, 2010.

TORRE, Michelle Marcia Cobra et al. Literatura, história e memória em Gabriel García Márquez: Cem anos de solidão, O general em seu labirinto e O outono do patriarca. 2017. https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/LETR-AQVQK5/1/tese_michelle_m_rcia_cobra_torre.pdf Acessado em 20/02/2022

Ex-cêntricos e marginais - Um estudo comparado dos personagens o Ganhador e o Vigador, de Noite Inclinada

Maria Suely de Oliveira Lopes

Vanessa Feitosa Oliveira

O presente capítulo analisa os personagens o Ganhador e o Vingador da obra *Noite Inclinada*, de Ignácio de Loyola Brandão, por meio da relação dialógica entre o conceito de ex-cêntricos, proposto por Linda Hutcheon (1991) em seus estudos referentes à metaficção historiográfica e o conceito de marginal, pautado na dialética da marginalidade que foi desenvolvida pelo João César de Castro Rocha (2004) na obra *A guerra de relatos no Brasil contemporâneo. Ou: a “dialética da marginalidade”*.

Este estudo é iniciado com uma análise científica sobre as duas grandes áreas do conhecimento: Literatura e História. Esta análise é fundamental para a compreensão da metaficção historiográfica que propões um novo olhar sob as narrativas por meio da valorização de vozes de sujeitos que foram

marginalizados e excluídos das narrativas oficiais. Deste modo, como a obra *Noite Inclinada* é um romance brasileiro, percebeu-se que nos estudos referentes aos personagens e sujeitos nacionais, aqueles caracterizados como marginais e malandros compõem a categoria dos ex-cêntricos, ou seja, permitem recontar as narrativas brasileiras com um olhar descentralizador e pós-moderno.

O enredo da obra *Noite Inclinada*, narrado em terceira pessoa, versa sobre a trajetória do personagem o Ganhador. Protagonista, o Ganhador é músico, um violonista deficiente (não possui um braço) que atravessa as cidades do Brasil em busca de festivais de música. Durante a sua caminhada, que se assemelha às estruturas dos romances “on the road”, ele nos apresenta o Brasil por meio de narrativas de personagens até então excluídos (ex-cêntricos) pela literatura e que, mesmo publicados em 1987, dialogam com o atual cenário político e cultural da realidade brasileira cenário local, mas não tinham visibilidade, como prostitutas, ciganos.

Neste percurso pelas estradas, o Ganhador encontra o Vingador e dividem alguns acontecimentos dentro da narrativa. Destaca-se que o Vingador aparece em apenas um capítulo e, logo, segue viagem e desaparece do enredo. O Vingador, um personagem marginalizado, tem como prática destruir banheiros de rodoviárias como forma de se vingar de alguns acontecimentos, ele faz o uso da violência verbal e física, desta forma, sua trajetória ex-cêntrica dialoga com alguns conceitos das dialéticas da marginalidade.

A obra *Noite Inclinada* foi lançada em 1987 e, ainda na primeira edição, recebeu duas premiações pela categoria “melhor romance”: o prêmio Pedro Nava e o prêmio da Associação de Críticos de Arte (APCA). O prêmio Pedro Nava é o Diploma de Homenagem Especial, conferido pela Academia Brasileira de Letras, enquanto a honraria da APCA é considerada umas das premiações mais tradicionais e ricas do Brasil, uma vez que contempla doze áreas culturais: arquitetura, artes visuais, cinema, dança, literatura, moda, música erudita, música popular, rádio, teatro, teatro infantil e televisão.

História e Literatura: caminhos para a metaficção historiográfica

Em linhas gerais, sabe-se da proximidade existente entre a Literatura e a História; da mesma forma, é possível afirmar que o gênero romance foi o modelo de produção artística e literária que materializou essa relação, recuperando, por meio de estratégias e recursos ficcionais, a história do homem. A literatura, desta forma, configurou-se como artifício de autoconhecimento, de pesquisa e de acessibilidade à história da humanidade e o romance, em sua organização enquanto gênero literário, garantiu e garante até hoje a documentação e registros da existência humana.

O texto histórico e o texto literário muitas vezes se aproximam e trazem à tona muitos assuntos e questionamentos pertinentes aos estudos de diversas correntes e linhas de pesquisas envolvidas com a investigação de contextos históricos e com as estratégias de ficcionalização das narrativas. Historiadores, filósofos, teóricos e críticos literários há muito tempo debatem sobre este assunto, pois se entende que a leitura e a interpretação de fatos da humanidade constroem novas narrativas e este domínio está relacionado com a participação social e política na sociedade. Porém, as relações entre história e ficção não são novas. Aristóteles já as colocava como duas formas básicas de narrativa. A primeira tem por objeto o dado concreto e inscreve-se no domínio da realidade efetiva, da experiência verificável. Já a ficção, ou poesia, é definida como uma realidade demarcada do mundo objetivo e transportada para o reino do possível. Em sua obra *Poética*, considerava que a poesia é a imitação da natureza, ou seja, uma representação do homem em ação, a mais pura representação da arte. Para ele, a poesia é uma operação de ampliação e universalização das possibilidades humanas. Aristóteles chamava essa imitação de mimese. Ele considerava que a mimese era um processo positivo, diferente da visão de Platão.

No processo de *poíesis*, a arte realiza uma imitação criadora e segue um traçado próprio com fins específicos: o prazer e o conhecer. Para Aristóteles (1990), tanto o ato de imitar quanto o deleite da contemplação do imitado são práticas naturais do homem, entrelaçadas em suas capacidades intelectuais e

estéticas – fato que, para ele, defensor da arte, não acontece com a História. A História não é como a imitação, a *diegese* não versa como uma operação criadora e criativa, pois à medida que o historiador relata os fatos que ocorreram, ele perde a dimensão artística intelectual e estética do homem. Essa perda não é culpa ou um ônus do historiador, mas uma casualidade da cronologia dos acontecimentos históricos que ocorrem em uma sucessão de tempo. Observa-se que Aristóteles arquiteta uma clara antagonização entre o fazer do historiador e o fazer do poeta, quando ele define que o poeta, ligado às verdades filosóficas, utiliza a sua arte para versar sobre as verdades tangíveis e universais; já o historiador limita-se a questões particulares. Essa antagonização entre o real e o abstrato, entre ficção, verdade e a documentação de registros cotidianos, está esboçada desde a Antiguidade e é percebida ainda hoje, por exemplo, nas dinâmicas jornalísticas e literárias. Quando fatos de relevância histórica são classificados como tais, costuma-se utilizar os meios jornalísticos e midiáticos como revistas, jornais, documentários, enciclopédias e livros de História para validá-los. Parece que, então, a legitimidade do veículo de comunicação que está à frente do conteúdo que será divulgado é uma das heranças deste pensamento antagônico.

Nesta perspectiva, Ignácio de Loyola Brandão, autor e jornalista, é citado e reconhecido por recontar os fatos históricos brasileiros por outro ângulo: o ficcional, com elementos que vão desde a literatura fantástica aos recortes de jornais. O contexto histórico da escrita de Brandão, foi, na maioria de suas produções, marcado pela violência da censura instaurada durante o período da ditadura civil-militar pelos Atos Institucionais no Brasil (AIs), mormente o AI-5, e pelos resquícios militares do contexto pós-ditatorial – como ocorre na obra *Noite Inclinada*, objeto desta pesquisa.

Essa ruptura como aparece na proposta aristotélica pode ser percebida até hoje ao analisarmos os dois pontos antagônicos: a história é um conjunto de “verdades reais” e a ficção, em sua manifestação literária do romance, seria uma “verdade fantasiada”.

A compreensão do texto histórico como um artefato para o uso literário pressupõe a compreensão da narrativa histórica. José Carlos Reis, ao escrever *História: antípoda da ficção*, desenha como a História sempre esteve a serviço

da objetividade, sendo metodologicamente organizável nas antípodas da ficção. Reis cita Michel de Certeau para explicar que quando a História não percebe de onde vem a sua força organizadora, ela deixa-se dominar pela ficção. A organização de fatos que permitem as interpretações históricas pode inviabilizar as dimensões sociais e outras manifestações de natureza coletivas, deslocando a História do espaço de disciplina para o espaço de instituição social, dotada de poder, julgamento e silenciamento.

No ensaio *O texto histórico como artefato literário*, Hayden White (1991) problematiza o estatuto da narrativa histórica. Sua reflexão parte da constatação das dificuldades inerentes a qualquer empreendimento erudito que busque analisar disciplinas sob o viés histórico. No caso da História, tal tarefa configura um estudo de meta-história, isto é, uma investigação que torna explícitas a estrutura e as condições epistemológicas do próprio discurso histórico. Assim, a centralidade do texto histórico como artefato literário decorre de sua relação constitutiva com o discurso literário, cuja lógica narrativa lhe confere inteligibilidade. Para White,

houve uma relutância em considerar as narrativas históricas como aquilo que elas realmente são: ficções verbais cujos conteúdos são tanto inventados quanto descobertos e cujas formas têm mais em comum com os seus equivalentes na literatura do que com os seus correspondentes nas ciências. (White, 1991, p. 98)

Interessante perceber que o caráter ficcional da literatura sempre foi o uma das problematizações que levou os historiadores a negligenciá-la, e White consegue explicar que é por meio da literatura que a História sobrevive, ou seja, da narrativa histórica e da literária. Assim, para White, não existe uma oposição inegociável entre História e Literatura, ou entre fato e ficção, pois o próprio discurso do historiador é formado por diferentes tipos de mitos históricos. O historiador não nos apresenta o passado como um texto passível de verificação, mas em formato de uma narrativa histórica, um texto verbal, ou seja, a existência do acontecimento nem sempre é o que está em jogo, mas modo como ele foi contada – cômico, trágico e até mesmo mítico.

Nesse sentido, a História também produz clássicos que não podem ser simplesmente invalidados ou negados. A permanência dessas obras decorre, em grande parte, do recurso à linguagem figurativa (metáfora, metonímia, sinédoque e ironia), que garante não apenas sua inteligibilidade, mas também sua força estética e simbólica. É nesse horizonte que se situa o que White (1991) denomina narrativa histórica como uma “construção imaginativa”: a operação pela qual o historiador organiza e dá forma ao passado recorrendo a estratégias discursivas semelhantes às da literatura.

Nas palavras de Paul Ricoeur (1983), a narrativa histórica deve ser compreendida a partir de três níveis: o dos procedimentos explicativos, o dos objetos e entidades e o do tempo histórico, que, em conjunto, aproximam e articulam história e narrativa. Essas discussões nos conduzem aos entrecruzamentos entre a narrativa histórica e a narrativa ficcional. Observa-se que ambas se mostram complementares, pois estão a serviço de narrar as experiências humanas. Nesse sentido, aproximam-se também da concepção aristotélica de arte, podendo apresentar semelhanças e diferenças, bem como aspectos positivos e limitações.

Nesse deslocamento, o status da literatura se transforma: ela passa a integrar o conjunto de discursos que operam sobre o possível, em oposição ao imutável. Assim, a literatura configura-se como testemunho histórico de um evento de natureza linguística, capaz de revelar aquilo que, embora real e visível, é silenciado. Essa dimensão pode ser observada no trecho da obra em análise:

Havia no hospital, como em toda parte, uma caixinha de médicos, enfermeiras, atendentes, o chefe da farmácia, tudo combinado. Cirurgias fantasmas, chapas inexistentes, atendimento de mortos. O chefe da farmácia só entregava medicamentos do INAMPS a quem contribuísse. O medicamento era revendido às drogarias da cidade. Em alguns casos, entregue, repassado, porque uma rede pertencia à quadrilha. Se o paciente devia tomar dois comprimidos por hora, tomava um a cada dois dias, o resto era desviado (Brandão, 2003, p.

93).

O fragmento denuncia práticas ilícitas na área da saúde. A denúncia, feita dentro de um texto narrativo, não está limitada à ficção, ela cumpre um papel de testemunho histórico, pois descreve e registra as formas existentes de corrupção dentro de ambientes institucionais em um determinado período da história brasileira.

Analisar a literatura como uma possibilidade de testemunho histórico é associá-la às possibilidades de criação de documentos simbólicos. Neste sentido, a narrativa literária é uma nova forma de dar voz e experiência aos sujeitos que sofrem com a violência institucional, dialogando com o que é defendido dentro da literatura menor. Assim, ao vincular Literatura e História, o texto de Brandão assume a função de uma espécie de novo documento que não apenas representa, mas também denuncia um cotidiano marcado pela violência institucional

Todo o processo de elaboração e construção deste *documento* é pautado por elementos que transitam nos universos históricos e literários. Cauteloso em seus escritos, Brandão nos deixa os vestígios datados, por meio da literatura, para repensar as verdadeS. Brandão registra as datas, cita instituições e permite que o leitor faça uma releitura dos acontecimentos. Por exemplo, no ano de 2018, o Centro de Estudos Estratégicos da Fiocruz publicou o artigo *Antes do SUS: Como se (des)organizava a saúde no Brasil sob a ditadura*. Nele, é possível perceber que, exatamente em 1979, o sistema de saúde brasileiro ainda era controlado pelo sistema militar, que tentava vender a imagem de progresso, mas que escondia um alto nível de mortalidade e corrupção, como é possível perceber:

A Constituição de 1969 definiu que a iniciativa estatal na área econômica era de caráter complementar à iniciativa privada. O governo militar foi superimportante para a privatização em todas as áreas. Na saúde, as empresas eram da mão para a boca, como se diz. Eram médicos do trabalho que faziam suas empresinhas. Com

o regime militar, eles se tornam capitalistas no sentido literal do termo: saem do esquema de autofinanciamento e passam a tomar empréstimos e créditos do governo”,,. De acordo com ela, isso aconteceu com clareza, com determinação porque na cabeça dos militares quanto mais empresas o Brasil tivesse, melhor. “Esse era o discurso: mais empresas, mais mercado, equivaliam à modernização. E esses médicos souberam navegar muito bem nessa conjuntura. (Brandão, 2003, p. 99).

A ideia de literatura como testemunho histórico está ligada à sua capacidade de ir além da imaginação criativa para se tornar um documento simbólico do tempo em que foi produzido. O testemunho literário não é apenas relato objetivo – como em um documento oficial ou reportagem jornalística –, mas uma forma estética de dar voz à experiência de sujeitos que sofrem com a violência, a desigualdade e a exclusão.

Sob à ótica da metaficção historiográfica, as narrativas podem problematizar a própria versão escrita da história. Nesse sentido, o trecho acima questiona a “versão oficial” da modernização proposta pelos governos militares, apresentando as contradições entre o discurso do Estado e os interesses provados. Além disso, por meio desta narrativa, Brandão desconstrói a ideia de uma única verdade sobre esse período brasileiro, mostrando como a História pode ser construída a partir de diversas perspectivas, não como uma versão absoluta.

Os testemunhos e as interpretações apresentadas no excerto, aliadas à menção da Constituição (documento oficial), possibilitam a percepção que elementos narrativos como a flexibilidade da linguagem e a voz de segmentos excluídos podem ser considerados como mecanismos de registros históricos.

[...] não diferem o historiador e o poeta por escreverem verso e prosa diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso, a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular. Por referir-se ao universal entendo eu atribuir

a um indivíduo de determinada natureza pensamentos e ações que, por liame de necessidade e verossimilhança, convém a tal natureza; e ao universal, assim entendido, visa a poesia, ainda que dê nomes às suas personagens. (Aristóteles, 1973, p. 443)

Porém, as reflexões sobre as semelhanças e interdependência sobre as duas áreas ganha mais força com o passar do tempo, sobretudo com os estudos pós-modernos. O historiador Hayden White (2001) desenha uma aproximação entre os dois campos ao tempo que diminui o “fardo da história” do historiador e propõe que “o historiador contemporâneo precisa estabelecer o valor do estudo do passado, não como um fim em si, mas como um meio de fornecer perspectivas sobre o presente que contribuam para a solução dos problemas peculiares ao nosso tempo.

Com a ascensão do capitalismo, as Revoluções Industriais, a imprensa, com a sua objetividade, passa a pautar o coletivo, enquanto o romance, com a sua literariedade, passa também a dar espaço ao individualismo do sujeito, o que explica Walter Benjamin:

O saber que vem de longe encontra hoje menos ouvinte que a informação sobre acontecimentos próximos. O saber que vinha de longe – do longe espacial das terras estranhas, ou do longe temporal contido na tradição –, dispunha de uma autoridade que era válida mesmo que não fosse controlável pela experiência. Mas a informação aspira a uma verificação imediata. Muitas vezes não é mais exata que os relatos antigos. Porém, enquanto esses relatos recorriam frequentemente ao miraculoso, é indispensável que a informação seja plausível. Nisso ela é incompatível com o espírito da narrativa (Benjamin, 1987, p. 202-203).

Considerando que o mundo moderno retrata as experiências por meio de veículos que não fizeram parte da tradição de veiculação de narrativas como a televisão, o rádio, jornal, é possível compreender que Benjamin (1987) alerta para o fato de que a velocidade e o imediatismo das informações

transformaram as narrativas dos sujeitos em informações descartáveis e incompletas. Deste modo, a escrita de um romance seria a abordagem mais completa sobre a existência humana.

Georg Lukács (2000), em *A teoria do romance*, aproxima-se de Benjamin ao considerar o romance um gênero próprio do mundo burguês. Assim, as reflexões acerca das características desse gênero tornam-se fundamentais para o desenvolvimento desta pesquisa. Segundo Lukács (2000), a narrativa do romance histórico valoriza os fatos do passado por meio da retomada de elementos históricos. Ou seja, a narrativa romanesca deve apresentar os sujeitos sociais, o contexto vigente, as disputas políticas e tudo aquilo que se encontra na superfície contextual. O autor também defende a coexistência de acontecimentos e protagonistas históricos reais com eventos e personagens ficcionais. Para ele, o romance histórico é composto por personagens históricas que devem permanecer fiéis à realidade da época, ao mesmo tempo em que apresenta um protagonista (o herói, centro da narrativa) cuidadosamente caracterizado e delineado ao longo da obra.

De acordo com Lukács, no romance histórico não pode existir personagem histórico como protagonista, mas pessoas comuns para que o povo se sinta pertencente à história. Ao colocar um personagem histórico como protagonista, o romance está, de certa forma, modificando a história, ou seja, mesmo com temática histórica, poucos serão romances históricos, pois seriam apenas aqueles em que o passado interfere sobre o presente e não os que andam no caminho contrário, ou seja, romances que repensem a história não poderiam se inserir no conceito de Lukács.

Para uma compreensão mais aprofundada de *Noite Inclinada*, que é um romance latino, é necessário analisar a relevância do *boom* na literatura latino-americana, o qual teve seu apogeu na década de 70, e com ele deu-se o surgimento de umas das modalidades do gênero romance histórico: o novo romance histórico latino-americano. O termo “novo romance histórico” pode ser compreendido por analogia à expressão “romance histórico”. Neste caso, os responsáveis por esta nova discussão são Fernando Aínsa (1991) e Seymour Menton (1993), que observaram o contexto da América Latina, no final dos anos 40 do século XX, por meio da obra de Alejo Carpentier.

Nessas análises, tanto as obras de Carpentier quanto as que estavam circulando no contexto da América Latina, apresentavam narrativas com protagonistas que destoavam de heróis convencionais, que questionavam as verdades e problematizavam a história documentada. O norte desse novo olhar para narrativas oriundas de países colonizados foi analisado por Fernando (1991) em dois artigos: “*El proceso de lanueva narrativa latino-americana. De la historia y la parodia*”, publicado no diário El Nacional de Caracas em 1988 e “*La nueva novela latinoamericana*”, publicado em 1991. Por meio destes escritos, Fernando Aínsa sistematiza as novidades destas obras em relação às que as antecederam e, desta forma, pode revisitar os modelos canônicos para pautar as diferenças e semelhanças com as novas narrativas.

Fernando Aínsa (1991), em *La nueva novela latino-americana*, explica que o novo romance histórico se caracteriza por fazer uma releitura crítica da história de tal modo a suprir a fragilidades da historiografia tradicional e a deslegitimar os paradigmas desta historiografia. Tem-se, então, a abertura para um novo parâmetro de verdades oportunizando lugares de fala para novos heróis, cujos diálogos foram perseguidos e silenciados e perseguidos. Nesta perspectiva de vozes e diálogos, é importante destacar que Aínsa (1991) cita Bakhtin ao explicar que o novo romance histórico destrói aquilo que foi chamado de “distância épica” do romance tradicional, pois permite uma aproximação com o passado, permitindo que o leitor interaja e confronte as diversas versões possíveis de um fato histórico.

Ademais, Aínsa (1991) destaca a utilização deliberada da linguagem literária para a narrativa de fatos históricos. As novas verdadeS são dessacralizadas por meio de paródias, pastiches, metáforas e ironias que permitem um caráter humorístico e satírico aos novos romances históricos latinos. Os estudos de Aínsa podem ser percebidos em alguns acontecimentos de Noite *Inclinada*, como na inauguração de uma estátua em homenagem a um político, registrada no capítulo “Filhos da puta merecem estátuas”:

É um dia histórico para o nosso burgo. A inauguração deste memorial assentará a cidade na ordem do dia. Seremos respeitados por todo

o país, vistos como exemplo. Porque em tempo algum se ergueu monumento como este. Iniciativa que se for seguida, fará edificar o Brasil, por toda a parte, estátuas, arcos triunfais, hermas, obeliscos. Inútil morar aqui a biografia do nosso filho da puta. Debalde ficarei a tecer loas à atitude de nossa cidade inconformada que decidiu: este homem cruel, corrupto, canalha, biltre, má rês, borra-botas, que se fez milionário às custas do erário público, depravado, meliante, finório, maganão, pulha, merece a estátua de granizo e bronze eu não de perpetuar o que ele significou. (Brandão, 2003, p. 117).

O capítulo representado pelo trecho acima pode ser lido como uma grande crítica às narrativas oficiais, à história monumental que mantém nome de praças, ruas e locais públicas com nomes de generais, ditadores e autoridades que oprimiram a população. Característica do novo romance latino-americano, o questionamento da legitimidade dos heróis, é feita de forma satírica por Brandão ao registrar oficialmente uma realidade de corrupção e violência.

O encadeamento de adjetivos depreciativos como cruel, corrupto, canalha, biltre, junto ao discurso protocolar feito em cerimônias oficiais, dialogam com o que Aínsa (1991) pontua sobre o uso deliberado da linguagem literária para a narrativa de fatos históricos. O narrador, ao invés de enaltecer herói, o ridiculariza, propondo uma desmitificação das autoridades e da ideia de glamourização dos monumentos.

Seguindo com as análises teóricas do novo romance latino-americano, Menton (1993), ao analisar *El Reino de Este Mundo*, de Alejo Carpentier, fez uma distinção entre o subgênero novo romance histórico e o romance tradicional. O nome “novo” traz consigo a ideia de mudança e novidade, mas não significa que o novo romance irá tratar de fatos novos ou de situações irreais que confrontem o valor historiográfico. A questão é que o contexto que emergia na América Latina, que foi colonizada, exigia uma reflexão daqueles que foram colonizados, e não do colonizador, ou seja, o foco é a mudança do direcionamento do olhar, da linguagem e da acessibilidade aos fatos que sempre estiveram ali e não foram vistos, apenas negados ou silenciados. Sobre isto, Menton (1993) afirma que os novos romances familiarizam seus leitores

com as personagens e acontecimentos do passado, dando respaldo político às causas liberais.

Menton (1993) elenca algumas categorias básicas que legitimam uma obra como um novo romance histórico, entre elas destaca-se, mais uma vez, a questão da linguagem, que se faz relevante para este trabalho, também defendida por Aínsa (1991): “Grande uso da intertextualidade, nos mais variados graus [...] Presença dos conceitos bakhtinianos de dialogia, carnavalização, paródia e heteroglossia” (Menton, 1993, p. 42-46).

Comparando as características acima ao que foi teorizado por Lukács, Menton propõe que, no novo romance histórico, existe uma problematização e questionamentos acerca da história, em oposição ao positivismo histórico, que Lukács estudou a partir dos romances de Walter Scott. Todavia, ao versar sobre esse “novo”, Menton refere-se a conceitos já tratados por Lukács, já que no novo romance histórico teríamos a história não como tema, mas como uma representação “que traz o passado para perto de nós e o torna experienciável” (Menton, 1993, p. 87).

A metaficção historiográfica na pós-modernidade

Jean-François Lyotard (1979), referência fundamental nas áreas da sociologia e da filosofia, explica em sua obra *A condição pós-moderna* que se considera “pós-moderno” todo pensamento marcado pela incredulidade em relação aos metarrelatos. Uma das principais características do pós-modernismo, segundo o autor, é que, no âmbito das funções narrativas, os grandes atores, os heróis tradicionais e os perigos consagrados se dissolvem em novas combinações de linguagem, constituídas por sujeitos igualmente novos.

A relevância dos estudos de Lyotard (1979) acerca da pós-modernidade reside na forma como ele projeta a sociedade que já não é mais moderna, mas que teria dado um passo além em pontos que considera essenciais para um relativo progresso em relação à modernidade, agora vista como ultrapassada. Para o autor, a passagem da modernidade para a pós-modernidade é marcada

pela dessacralização das instituições legitimadas pelos discursos que ele denomina metarrelatos.

Terry Eagleton (1996), em *As ilusões do pós-modernismo*, afirma que o pós-modernismo se revela como uma “manobra necessária”. Enquanto Lyotard sugere que ele revisita a modernidade, Eagleton sustenta que o pós-modernismo a rejeita sem precisar declarar que dela faz parte. Para Eagleton, os pós-modernistas desconfiam da História ao mesmo tempo em que são entusiastas da própria história. Dessa forma, os estudos e leituras sobre o tema demonstram que o pós-modernismo constitui um movimento complexo e paradoxal.

Lyotard, por sua vez, destaca que um dos grandes problemas das ciências pós-modernas reside na legitimação do saber, isto é, na definição do que pode ou não ser considerado verdade. O ponto que se torna particularmente relevante para esta pesquisa é a defesa de Lyotard de que:

O saber científico não é todo o saber; ele sempre esteve ligado a seu conceito, em conceito, em competição, com uma outra espécie de saber que para simplificar, chamaremos de narrativo. Não se trata de dizer que este último possa prevalecer sobre ele, mas seu modelo está relacionado às ideias de equilíbrio interior e de convivialidade (Lyotard, 1979, p. 32).

Essa abordagem sobre o saber narrativo, ligado à convivialidade do sujeito, remete ao saber histórico e ao saber literário, discutidos no capítulo anterior, os quais, durante muito tempo, também viveram a dualidade entre fato e ficção. O pós-modernismo, por meio de uma paródia irônica – crítica e não necessariamente humorística –, precisa do passado e do moderno para revisá-los e revisitá-los sob o olhar de novos sujeitos.

Nessa direção, Linda Hutcheon (1981), em *Poética do pós-modernismo*, propõe compreender o pós-modernismo como um movimento que se contrapõe à cultura dominante e que manifesta incredulidade diante das narrativas mestras. Essa postura abre espaço para novas propostas de análise e interpretação. É nesse movimento paródico – que exige visitar o passado para poder criticá-lo – que Hutcheon afirma residir a contradição do pós-modernismo: ele não nega o passado, mas também não se ancora em ilusões projetadas para o futuro.

De acordo com os estudos de Linda Hutcheon (1991), em *Poética do pós-modernismo*, a metaficção historiográfica constitui uma estratégia da narrativa contemporânea que mescla, em um mesmo texto e de forma simultânea, a autorreflexividade da narrativa especular com a revisão crítica do fato histórico problematizado pela ficção. Por meio de recursos como a intertextualidade, a paródia, o pastiche e a ironia, a metaficção historiográfica não busca refletir ou reproduzir a realidade, mas sim contextualizar os processos de produção e de recepção, como explica a própria Hutcheon:

A contextualização discursiva do pós-modernismo, mais complexa e mais aberta, ultrapassa essa auto-representação e sua intenção desmistificadora, pois é fundamentalmente crítica em sua relação irônica com o passado e o presente. Isso se aplica à ficção e à arquitetura pós-moderna, assim como a grande parte do discurso teórico histórico, filosófico e literário contemporâneo (Hutcheon, 1991, p. 64).

Para conceituar a metaficção historiográfica, Linda Hutcheon discute as relações entre Literatura e História, considerando todos os aspectos que as envolvem, desde a historiografia até a ficção, já analisados no capítulo anterior desta pesquisa. Nessas análises, Hutcheon observa que tanto as narrativas ficcionais quanto as narrativas históricas obtêm sua força a partir de processos de verossimilhança, muito mais do que de alguma pretensa verdade objetiva. Ambas são narrativas complexas, constituídas como construtos linguísticos intertextuais. A autora ressalta, ainda, que a metaficção historiográfica preserva a distinção entre sua autorrepresentação formal e seu contexto histórico, problematizando, assim, a própria possibilidade de questionar o conhecimento histórico.

O termo “verdades”, mobilizado por Hutcheon, é o que move a metaficção, pois, segundo a autora, a preocupação do século XVIII com as mentiras e a falsidade transforma-se, no pós-modernismo, em preocupação com a multiplicidade e a dispersão das verdades – verdades vinculadas à especificidade do local e da cultura.

Dessa forma, torna-se evidente que os parâmetros tradicionais de oposição entre verdade e mentira já não são adequados para discutir as ficções pós-modernas. Mais uma vez, entram em cena os paradoxos e contradições característicos da condição pós-moderna. Afinal, como seria possível estabelecer parâmetros para essas “verdadeS” sem recorrer ao antigo critério de verdade versus mentira? Nesse sentido, as discussões sobre a legitimidade do fazer do historiador e do escritor retornam ao centro desta pesquisa, mas sob outra perspectiva: a de que ambos estão livres para escolher as suas próprias verdadeS para compor suas narrativas.

Já o primeiro parágrafo de *Noite Inclinada* ilustra como este objeto de estudo se mostra fértil para as discussões sobre metaficção historiográfica e sobre o novo romance histórico latino-americano, pela presença marcante dos ex-cêntricos: “O Ganhador viveu às custas de mulheres defeituosas, nanicas, mancas, corcundas, lábios leporinos, bocas tortas, albinas, peles repuxadas por queimaduras, paraplégicas. Comia, bebia, aceitava economias que ofertavam agradecidas” (Brandão, 2003, p.7).

O personagem principal, apresentado como O Ganhador, mostra-se revoltado com a conjuntura política de um período ainda marcado por resquícios ditatoriais. Ele presencia e relata acontecimentos como denúncias de corrupção em universidades públicas, desvio de verbas em hospitais, greves de caminhoneiros e manifestações do movimento estudantil. Todas essas ações são vivenciadas pelo protagonista, que reage por meio da produção de músicas, do escárnio e da violência psicológica e verbal, recorrendo em poucos casos à violência física, sem que esta, contudo, se torne o foco de sua atuação.

Segundo Linda Hutcheon (1991), a metaficção historiográfica busca desmarginalizar o literário por meio do confronto com o histórico. Dessa forma, o excerto evidencia a presença de personagens que, embora deixados à margem da história e da literatura, constroem ativamente ações na narrativa, abrindo espaço para a emergência de novos protagonistas: os “reais heróis” que são estudados no novo romance histórico latino-americano.

Ainda de acordo com Hutcheon (1991), é nesse campo de aproximação entre Literatura e História, característico da pós-modernidade, que se torna possível avaliar como os historiadores recorrem a estratégias de representação ficcional

para criar versões imaginárias do passado. Nesse mesmo sentido, a autora recupera as reflexões de J. M. Coetzee (1986), que defende a possibilidade inversa: a de que contadores e narradores possam silenciar ou excluir acontecimentos históricos em suas obras.

Para a metaficção historiográfica, portanto, a discussão tradicional sobre o que é fato, verdade ou falsidade deve ser superada. Em seu lugar, estabelece-se o trabalho com as verdades, ou seja, com os vestígios múltiplos que foram construídos e incorporados aos diferentes contextos narrativos e históricos.

Em *Descentralizando o Pós-moderno: o excêntrico*, Linda Hutcheon problematiza os modelos de unidade e de ordem que o pós-modernismo desafia. Um desses desafios é justamente a desconstrução da noção de centro, em todas as suas formas, e a perspectiva de descentralização do sujeito em busca de sua individualidade. Contudo, esse movimento revela mais uma vez a contradição e o paradoxo do pós-modernismo: para negar o centro ou afastar-se dele, é necessário reconhecer que ele integra a própria estrutura a ser contestada.

De acordo com Hutcheon (1991), quando o centro é retirado do foco, as contradições e discrepâncias sociais entre os sujeitos tornam-se mais visíveis. Essa visibilidade só se torna possível porque o centro permanece como uma força mediadora de ordem. Hutcheon explica que o pós-modernismo não promove a marginalidade ao centro, tampouco dá visibilidade plena à periferia ou reconfigura as margens; ele opera em um posicionamento duplo e paradoxal. Nessa perspectiva, esta pesquisa adota o conceito de ex-cêntrico, definido por Hutcheon como o *off-center*: aquele cuja identidade é reconhecida em função do centro que lhe é negado.

A partir das narrativas do novo romance histórico, a voz dos ex-cêntricos ganhou mais espaço, uma vez que as narrativas e os romances históricos tradicionais passaram a ser questionados, abrindo-se a possibilidade de inserção dos sujeitos excluídos. Sob essa ótica, Hutcheon (1991) explica: “O passado como referente não é enquadrado nem apagado [...]: ele é incorporado e modificado, recebendo uma nova vida e um sentido novos e diferentes” (Hutcheon, 1991, p. 45). A percepção desses novos sentidos revela que a compreensão da história e do passado permanece viva, em constante processo de evolução e reconstrução, permitindo ao próprio ex-cêntrico revisita-los,

contestá-los e, assim, abrir espaço para novas possibilidades e novas verdades.

Reafirma-se, portanto, a relevância do conceito de verdades, já discutido anteriormente nesta pesquisa. Não se pode negar a existência de uma ordem original, a partir da qual outras verdades são analisadas. Assim, cada narrativa pode ser considerada um ponto de partida para uma determinada verdade: é nela que se identifica o centro, a ordem e, ao mesmo tempo, a exclusão dos indivíduos silenciados.

No contexto desta pesquisa – que toma como referência o cenário latino-americano, em especial as narrativas brasileiras –, os sujeitos se apresentam como totalmente heterogêneos, frutos de uma sociedade colonizada e subjugada por uma cultura dominante. Nesse espaço, coexistem múltiplos discursos, grupos, minorias e categorias que podem ser compreendidos como ex-cêntricos. Escolher uma dessas vozes – a verdade de um grupo marginalizado – significa torná-la centro, invertendo as posições: o que antes era margem passa a ocupar o centro e, reciprocamente, o que era centro pode ser deslocado para a margem.

Na literatura brasileira, Antonio Candido (1978), em seu estudo *Dialética da malandragem*, analisa o perfil de Leonardo Filho, protagonista do romance *Memórias de um Sargento de Milícias*. Nesse trabalho, o crítico explica que a formação social brasileira, que pode ser compreendida por meio desse herói, se constrói a partir de uma negociação entre o centro e as margens, que ele denomina polos entre a ordem e a desordem.

Candido (1978) apresenta, ainda, as esferas da ordem e da desordem, que, aplicadas à reflexão sobre o pensamento social brasileiro, podem ser percebidas da seguinte forma: no plano da ordem, encontram-se os personagens cuja conduta social segue regras, leis e normas já estabelecidas – no caso de *Memórias de um Sargento de Milícias*, esse papel é representado pelo major Vidigal (figura militar). Já na esfera da desordem, estão aqueles que vivem à margem da sociedade, como Leonardo e os demais personagens que se aproximam do universo dos ex-cêntricos e marginais.

Esse modo especial de negociar diferenças permite a coexistência de diversos códigos dentro do mesmo espaço social, evitando, dessa maneira, o surgimento de conflitos sociais ou, pelo menos, tornando-os mais prontamente

controláveis. Percebe-se, também, a presença da ironia em alguns momentos do ensaio, principalmente quando Antonio Candido descreve o funcionamento da narrativa ou a estrutura da sociedade. A estrutura social analisada por Candido dialoga diretamente com o que Linda Hutcheon chama de “cena da ironia”, que é considerada social e política.

Antônio Candido utiliza a ironia para contrapor o ideal romântico vigente no século XIX à figura do malandro Leonardo, protagonista da obra analisada. Enquanto o Romantismo idealizava heróis virtuosos e moralistas, Leonardo é apresentado como preguiçoso, esperto, anti-herói e ainda assim simpático e vitorioso. A ironia surge, então, no exemplo do contraste entre o que é esperado de um herói dentro do protagonismo romântico e o que de fato Leonardo é alguém que foi marginalizado e excluído sendo reconhecido dentro de um discurso/cenário/ subversivo e transgressor. Percebe-se o emprego da ironia no ensaio de Candido quando ele mostra como a ordem social do Brasil aceitava e premiava a malandragem, mostrando uma sociedade em que as instituições sociais falham, há flexibilidade nos conceitos morais e a esperteza do malandro pode garantir um final feliz. Por meio dessas abordagens, Candido ironiza as noções de ordem e desordem: “Em lugar de uma sociedade regida por altos princípios morais, temos uma sociedade cômica e paternalista, onde o mais esperto se dá bem e os pecados não são punidos, mas assimilados” (Candido, p. 12).

Pode-se compreender, então, que os malandros permanecem nessa esfera paradoxal do pós-modernismo, realizando o movimento de ida e volta ao centro como forma de minimizar os conflitos sociais dentro dos romances. Por isso, Rocha (2007) propõe uma transição da “dialética da malandragem” para a “dialética da marginalidade”, que dialoga com a perspectiva dos ex-cêntricos em *Noite Inclinada*.

A “dialética da marginalidade” enfatiza um novo tipo de relação entre as classes sociais. Diferentemente da visão que antes tendia a negligenciar as diferenças, essa abordagem as explicita, recusando a promessa ilusória de reconciliação social. Em outras palavras, o centro continua a ser negado ao sujeito, como observa Hutcheon. Importa destacar que o termo “marginal” não possui necessariamente um sentido pejorativo: ele designa os sujeitos

excluídos dos benefícios do progresso social. Ao contrário, a “dialética da marginalidade” tem como foco o dilema coletivo e caracteriza-se por um esforço de interpretação dos mecanismos de exclusão social, desta vez realizada pelos próprios excluídos. Nesse sentido, significa mais do que uma simples “literatura da favela, escrita pelo próprio favelado”.

Segundo essa perspectiva, o marginal é movido por angústias e traumas que só podem ser enfrentados em condições de urgência e de violência. No marginal latino-americano, observa-se um sentimento simultâneo de fuga e de cobrança, perceptível no enredo de *Noite Inclinada*, tanto na trajetória da personagem Candelária quanto na figura de O Ganhador. Logo no início, Ignácio de Loyola apresenta o protagonista como um músico faminto, que ao pedir comida em uma casa é humilhado por ser artista, exemplificando as marcas da exclusão social que estruturam a obra:

Não tem vergonha? Tamanho homem! Aposto que nunca pediu emprego! Imagino o perdedor. Eh, eh! Esses festivais de maconheiros. Por isso este país não anda. Trabalhei quarenta e dois anos, nunca pedi nada a ninguém. Quem trabalha faz o seu pé-de-meia, é só querer [...] Murro na cabeça. O Ganhador de festivais soca o nariz do homem com violência. Chuva despenca, céu preto. O homem sangra (Brandão, 2003. p. 9).

Segundo os parâmetros da dialética da marginalidade, o excerto evidencia o conflito entre dois universos sociais. De um lado, está o homem que reproduz o discurso da meritocracia, associado à ordem e à dominação. De outro, a própria nomenclatura “ganhador de festivais” vincula o protagonista a um espaço alternativo, marginal, fora da ordem e distante dos padrões profissionais legitimados pela sociedade.

A violência manifesta-se, primeiramente, no campo verbal, por meio da estigmatização do adjetivo “maconheiro”, que reduz o personagem à condição de perdedor, incapaz de alcançar estabilidade financeira. Essa agressão simbólica desencadeia uma resposta imediata: a violência física, cujo desfecho é o sangue.

A margem, entendida como espaço fronteiro e excludente em relação ao centro que lhe é negado, já não pode ser dissimulada. Nesse contexto, os marginais apresentam suas próprias verdades, não mais pela via da negociação característica da malandragem, mas pela violência, resultado direto de sua exclusão histórica. Suas vozes insurgem como cobrança daquilo que lhes foi negado: “a violência é o denominador comum, mas a maneira como ela é abordada define movimentos contraditórios, determinando a batalha simbólica que estou tentando tornar explícita” (Rocha, 2007, p. 8).

A presença dos marginais é, portanto, uma marca central em *Noite Inclinada*. O próprio protagonista, O Ganhador, é caracterizado como um sujeito à margem e transita constantemente nesse universo de exclusão e ex-centricidade, como se observa, por exemplo, no capítulo *Na garupa do vingador de banheiros*:

Teve um tempo, em 60, que o Ganhador ficou conhecido nos banheiros de cinemas do centro, em São Paulo. Descolava notinhas para sobreviver. Adorado pelas bichas velhas, de bunda mole. Tratava com docilidade, incapaz de agressão. Naquela época, a violência comia, os sádicos davam surras, marcavam com cigarros, beliscavam de arrancar pedaço, mordiam. Ninguém tinha ideia do que acontecia nos banheiros de chão alagado. Logo, o Ganhador foi tocar no Esplêndido, inferninho de loiras anãs. Ele se tornou ídolo, gigante no meio dos baixinhos de pernas tortas. Tinha vontade doida de ver os mini-casais transando. Insinuou, sem conseguir. Tinham pudor, nem se beijavam em público (Brandão, 2003, p. 65).

No excerto acima, Ignácio de Loyola evidencia a violência sofrida pela população ex-cêntrica. Naquele período, relações homoafetivas e o nanismo eram vistas como aberrações, relegando essas pessoas à margem social, muitas vezes escondidas em banheiros públicos ou em centros culturais conhecidos como “inferninhos”. Contra elas recaíam diversos tipos de agressão e violência. O Ganhador, no entanto, mostrava-se gentil e solidário, por também pertencer a esse universo. Entre os marginalizados, prevaleciam

o respeito, a paz e o pudor, enquanto a violência provinha de fora, isto é, do centro, em sua lógica excludente.

Durante a década de 1960, em São Paulo, o governo militar instaurou um regime autoritário que suprimiu liberdades individuais, restringiu direitos políticos e sociais e perseguiu sistematicamente aqueles que ousavam contestar a ditadura ou os princípios defendidos por seus partidários. Nesse contexto, qualquer pessoa que fugisse aos padrões heteronormativos enfrentava opressão violenta. Censura, detenções arbitrárias e abusos físicos e psicológicos tornaram-se métodos recorrentes para silenciar e subjugar essas comunidades.

Entre as principais violações documentadas por estudiosos, destacam-se as constantes abordagens policiais voltadas a intimidar e prender travestis, homossexuais e lésbicas, em nome de uma política de “limpeza social”. De acordo com relatório da Comissão da Verdade da Ordem dos Advogados do Brasil, somente na capital paulista ocorreram pelo menos 1,5 mil detenções relacionadas a essa prática. Casos de tortura, agressões físicas e extorsão atingiam de modo particular travestis. Paralelamente, a mídia tradicional estava proibida de noticiar sobre “homossexualidades” (o termo LGBT ainda não existia), e publicações voltadas ao público gay eram sistematicamente censuradas. Nesse cenário, destacou-se o periódico *O Lampião da Esquina*, que buscava difundir informações e reafirmar a humanidade dos homossexuais, defendendo o direito de cada indivíduo à plena realização pessoal.

Exímio jornalista e conhecido por dar voz aos excluídos, Ignácio de Loyola retrata essa realidade de violência, tortura e agressão sofrida pelos homossexuais entre as décadas de 1960 e 1970, em contraste com a postura dócil e gentil do protagonista O Ganhador. Este circulava livremente entre os marginalizados e lhes levava cultura e lazer às periferias. Em uma dessas visitas a um banheiro, O Ganhador faz amizade com um homem que se apresenta como O Vingador. Motoqueiro, O Vingador viajava pelo país com a motocicleta, gastando parte da herança deixada por seu pai. O Ganhador aceita uma carona e, juntos, seguem pelas estradas.

Em uma das paradas, O Vingador entra em um banheiro de estrada e, ao perceber que as privadas estavam quebradas e entupidas, pega uma marreta e

destrói vasos, pias, mictórios e encanamentos. Após essa cena, O Ganhador simpatiza com a atitude do novo amigo: “O Ganhador gostou do Vingador. Está aí uma coisa que podia ter pensado, quando era obrigado a lavar privadas para comer. Porrada em quem mijá e caga fora” (Brandão, p. 69).

Essa narrativa reforça o modo como a violência aparece como manifestação constitutiva da dialética da marginalidade. Castro Rocha (2007), ao analisar a dialética da marginalidade na literatura, destaca o conto *O Cobrador*, de Rubem Fonseca. O protagonista encarna a trajetória de um brasileiro consumido pelas lacunas e ausências provocadas pela exclusão social. Considerando-se vítima da sociedade, clama por justiça e reivindica o direito de acesso a bens e oportunidades que lhe foram negados. No enredo, o Cobrador acredita que “toda a sociedade lhe deve alguma coisa”, e essa dívida só pode ser quitada por meio da violência – expressa em roubos, assassinatos e estupros.

O autor e ex-policial Rubem Fonseca presenciou inúmeros cenários de crimes violentos que dialogam diretamente com o conteúdo de sua produção literária. Em geral, suas obras são povoadas por assassinos, criminosos e personagens marginalizados – mulheres, negros, prostitutas e artistas – que compõem o panorama da violência urbana. Esses sujeitos, sobretudo o protagonista de *O Cobrador*, oscilam entre as características dos ex-cêntricos, tal como sugerido pela metaficção, e as marcas dos marginais, conforme explicitado por Rocha (2007) em sua proposta da “dialética da marginalidade”.

Ao dizer “Cansei de pagar! Agora eu só cobro” é possível inferir, pela linguagem, que ele já foi um “pagador” que está cansado das injustiças e exclusões sociais. Este protagonista encara-se como um poeta, um artista que não está cobrando o dinheiro material, já que ele não assalta os bens materiais de suas vítimas, mas os serviços que lhe foram negados. Considera-se como marginal aquele protagonista que é movido pelas angústias e traumas que só poderão ser curados em caráter de urgência e barbárie. Reafirma-se, então que existe no marginal e no ex-cêntrico latino-americano um sentimento de fuga e cobrança que são perceptíveis tanto no Cobrador, quanto pelo Ganhador e pelo Vingador. Retornando à obra *Noite Inclinada*, tem-se:

O Vingador não tinha parado em postos menores, nem em quitandas e beiras de estrada. O Vingador vai a cada banheiro reservado, olha. Apesar de muito papel higiênico, não dá pra reclamar. Numa privada, alguém não tinha dado a descarga, o Vingador chama o funcionário: - olha a merda que está isso, porra (Brandão, 2003, p. 170).

Sem recorrer inicialmente à violência física, O Vingador questiona a situação precária dos banheiros, ainda que utilize uma linguagem agressiva ao dirigir-se ao funcionário do posto. Ignácio de Loyola constrói, nesse episódio, um jogo de linguagem entre O Vingador e O Ganhador, perceptível tanto na escolha dos nomes quanto na maneira como cada personagem lida com sua condição de exclusão.

Neste capítulo, O Vingador se destaca por sua forma inusitada e violenta de se vingar da sociedade: a destruição de banheiros de estrada, por meio da quebra de vasos sanitários, pias e encanamentos. Sua trajetória é simbólica, pois ele se dirige ao “posto maior”, em paralelo à busca do Ganhador pelo “festival maior”. Ambos perseguem, cada um à sua maneira, um espaço de afirmação diante de um sistema que os marginaliza.

Ao chegarem ao posto maior, o Vingador, agora armado com uma faca e um revólver, intensifica sua violência. Loyola descreve em detalhes as agressões cometidas contra aqueles que sujavam os banheiros, enfatizando a visceralidade da vingança e a brutalidade como resposta às tensões sociais que atravessam os personagens:

O Vingador bate no ombro, o homem se vira, recebe o murro no nariz. A bota do Vingador cheia de travas. Se socam e mesmo o Ganhador, que nada entende, percebe que ambos sabem brigar, o páreo é duro. Por que o homem não usa as armas que tem a mostra? Só que bater? Não quer roubar? O Vingador vê o pau de fora, pisa, amassa, dá socos no estômago. Massacra tranquilamente, sem ódio, mínima expressão no rosto: - era assim que eu queria pegar esses bostas que

emporcalham os banheiros do mundo. (Brandão, 2003, p. 177)

O Vingador não recorre ao uso convencional da violência armada; sua motivação advém de uma espécie de justiça pessoal contra aqueles que transgridem uma ordem social, no caso, a limpeza e a higiene de um banheiro público. Nesse processo, ele rompe com a noção institucional de justiça e ordem, mas procura instaurar sua própria justiça, aproximando-se, assim, das figuras dos ex-cêntricos e dos marginais.

Considerações Finais

Por fim, a trajetória do Vingador foi analisada à luz das reflexões de Linda Hutcheon em *Teoria e Política da Ironia*. Segundo a autora, a ironia, em sua natureza transideológica, pode tanto criticar quanto legitimar diferentes discursos ou situações sociais. Percebe-se, na narrativa, a ironia no modo como o personagem confere uma dimensão de “justiça social” ao ato arbitrário de impor regras de higiene. Essa arbitrariedade pessoal dialoga, por sua vez, com a arbitrariedade da própria justiça oficial, sugerindo uma crítica implícita à violência do sistema.

Os personagens em análise (O Ganhador, O Vingador e O Cobrador) não evitam o conflito; ao contrário, suas trajetórias são atravessadas pelo ressentimento e pela sensação de injustiça, elementos que se manifestam em uma linguagem frequentemente marcada por xingamentos, ameaças e expressões de baixo calão. Em todos os casos, a violência se apresenta como instrumento de reivindicação de direitos negados.

Rubem Fonseca, contudo, confere à sua narrativa uma nuance distinta: no conto *O Cobrador*, o protagonista utiliza uma linguagem erudita, legitimada pela profissão de poeta, para dar forma às suas queixas e violências. Essa tensão entre lirismo e brutalidade amplia o efeito da denúncia social.

A partir da correlação entre as reflexões de Rocha (2006) e Hutcheon (1991), compreende-se que esses três personagens latino-americanos podem ser

lidos como ex-cêntricos que recorrem a estratégias sarcásticas e grotescas para preencher as lacunas da chamada arqueologia da ausência, tornando visível o espaço de exclusão que habitam.

A “dialética da marginalidade” permite analisar questões éticas, literárias e históricas ao evidenciar que o local de fala dos ex-cêntricos e dos marginais precisa ser ocupado por eles próprios, e não narrado por terceiros que não vivenciam a condição de estar à margem. Esse ponto, que Rocha denomina “dilema ético”, dialoga diretamente com as problematizações levantadas pela metaficção e pelas correntes críticas que estudam os novos romances históricos latino-americanos. O marginal, nesse contexto, é atravessado por uma profunda angústia existencial: a opressão da cidade o leva a desejar, simultaneamente, escapar de tudo e de todos e, ao mesmo tempo, retaliar contra eles.

Referências

AÍNSA, Fernando. **La nueva novela histórica latinoamericana**. México: Plural, 1991.

ARISTÓTELES. “Poética”. In: **Os Pensadores**. Trad. Eudoro de Souza. T. IV. São Paulo: Abril Cultural, 1973, p. 443-471

BENJAMIN, Walter. O Narrador. In: **Magia e Técnica, Arte e Política - ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras escolhidas, volume I, 2ª edição, São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. **Noite inclinada**. São Paulo: Editor Globo, 2003

CÂNDIDO, A. (1978). **Dialética da Malandragem**. *Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros*, 8, 67-89. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi8p67-89>

EAGLETON, Terry. **As Ilusões do Pós-Modernismo**. Trad. Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1996.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006. 104 p.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**: tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed.1991.

LIMA, Luiz Costa. **A Aguarrrás Do Tempo: Estudos Sobre a Narrativa**. Rocco, 1989.

LUKÁCS, George. **A teoria do romance**. São Paulo, Editora 34, 1977.

MENTON, Seymour. **La nueva novela histórica de la América Latina: 1979 – 1992**: México: FCE, 1993.

LYOTARD, Jean François. **A Condição Pós-Moderna**. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. 16ª ed. José Olympio Editora, Rio de Janeiro, 2015.

REIS, José C. **O desafio historiográfico**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010.160p.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Trad. Constança M. Cesar. Campinas: Papirus, 1994, p. 15.

ROCHA, J. C. de C. (2006). **A guerra de relatos no brasil contemporâneo. Ou: “a dialética da marginalidade”**. Letras, (32), 23–70.

WHITE, Hayden. **O texto histórico como artefato literário**. Trópicos do Discurso. São Paulo: EDUSP, 1994.

A recepção camoniana no sertão: Patativa do Assaré como leitor de Camões

Mônica Maria Feitosa Braga Gentil

Patativa do Assaré nunca é só popular, sequer só culto: nele, os dois estilos encontram-se primorosamente imanentes à poesia. Primeiramente, parece bem mais apropriado simplesmente enquadrá-lo numa classe. Entretanto, percebe-se que sua obra extrapola os rótulos rígidos da crítica literária. Uma palavra se impõe e ela só basta: poeta. Conforme Brito (2010), poeta que no princípio foi violeiro, repentista, cordelista. E, ao longo da vida, foi isso tudo junto. Expressões essas oriundas de um saber ancestral que lhe legaram a forma original da linguagem: a fala. Sua poesia, portanto, um eco herdado dos tempos originais.

O bardo do Assaré perdeu uma das vistas ainda menino. “Dor d’olhos” se chamava a doença que cegava nos sertões mais precários. O bardo não anotava nenhum garrancho do que recitava, mas guardava tudo de memória.

Andarilho de poesia falada, como os trovadores medievais ou *beatniks* da América, Patativa explorou com maestria a prosódia do recolhido homem sertanejo, quase oriental nos seus modos, para desavergonhar-se e tocar no

rádio. O que era economia da fala virou sangradouro, tempestade, como a cheia que invade agora a terra seca. O semiárido, corte da geografia que abriga quase 20 milhões de almas, ganhou assim o seu Camões ou *Comonge*, como se diz por lá, onde o português reencarna, no anedotário, um anti-herói a João Grilo e a Pedro Malasartes.

Com linguagem aparentemente adocicada, ele fez um tijolo impenetrável para a dentição dos esmorecidos. Como em “A Triste Partida”, sua canção gravada por Luiz Gonzaga: “-De pena e sodade, papai, sei que morro!/ Meu pobre cachorro, / Quem dá de comê?/ Já ôto pergunta: -Mãezinha, e meu gato?/ Com fome, sem trato,/ Mimi vai morrê!” (Assaré, 2002, p. 26). É com esse mundo meloso que Patativa prensa a sua rapadura. Nada representa mais a sua poesia do que esse doce nordestino.

Embora pássaro miúdo e cantador, Patativa do Assaré rompia os limites do seu mundo para apreciar a obra de autores eruditos. Nesse processo, admirava a poesia de Castro Alves e do parnasiano Olavo Bilac. Como se vê no livro relançado, cuja primeira edição é de 1956, seja nos sonetos, nas quadras ou motes, o condoreiro e o homem do “ora, direis” se encontram no Assaré (CE), que quer dizer *atalho* na língua tupi, caminho dos jardins que se bifurcam da poesia nordestina: “Homem que é homem pode até preferir João Cabral, mas não tem medo de raspar o tacho de mel dos adjetivos” (Assaré, *apud* Carvalho, 2006, Prefácio).

Era também um grande admirador de Camões. Lia e apreciava muito *Os lusíadas*, ao ponto de dizer muitos versos na mesma métrica, conforme os seguintes versos do poema “Luís de Camões”, de *Canto lá que eu canto cá*:

Eu sou o poeta selvagem,
Não recebi instruções,
É rude a minha linguagem
E fracas as expressões
Para render homenagem
Ao grande poeta Camões,

Que com o seu pensamento
Deu à Pátria um monumento.

(Assaré, 2008, p. 250)

Levando em conta um diálogo possível entre a poética patativana e a do bardo português, esta pesquisa, baseada em postulados teóricos da Estética da Recepção desenvolvidos por Wolfgang Iser e Hans Robert Jauss, demonstra como os versos de Patativa são vazados tanto em um estilo clássico, evidente pelo uso da oitava rima, no alinhamento de Camões, como em estilo popular, evidente em quadras, sextilhas e décimas, nas quais predomina a redondilha maior. Isso denota influências advindas das cantorias e dos desafios do repente, por um lado, e da poesia de Camões, por outro, de quem assimilou, além dos recursos formais, o sentimento de compromisso do poeta para com o seu país e a humanidade. Apesar de ter composto versos com padrões de rima e métrica bem definidos, mostrou-se espontâneo em relação à forma e usou uma linguagem simples, aliando o erudito a popular.

Patativa e Camões: fios líricos que se entrecruzam

Gilmar de Carvalho considera Patativa do Assaré um romântico tardio. Além da influência de Camões, de Raimundo Correia, de Olavo Bilac, de Catulo da Paixão Cearense, do historiador Capistrano de Abreu, Gonçalves Dias (na dicção e no modo de ver a natureza em profundidade), de Castro Alves, sendo a influência de modo mais intenso. Diz que bebeu também na fonte de Juvenal Galeno e o homenageia, em “Aos Poetas Clássicos”, na obra *Cante lá que eu canto cá*:

Poetas universitário
Poetas de academia
De rico vocabulário
Cheio de mitologia,
Se a gente canta o que pensa
Eu quero pedir licença
Pois mesmo sem português
Neste livrinho apresento
O prazer e o sofrimento
De um poeta camponês

(Assaré, 2008, p. 17)

Versos como esses, forjados no estilo caboclo, com impropriedades fonéticas e morfológicas, se emparelham com outros, lapidados nos moldes da gramática padrão e da poesia camoniana, ao longo de sua escrita:

Tudo aquilo que vemos e que ouvimos
Desejamos, na mente, interpretar,
Pois nós todos na terra possuímos
O sagrado direito de pensar,
Neste mundo de Deus, olho e diviso
O Purgatório, O Inferno e o Paraíso.

(Assaré, 2008, p. 43-44)

Roman Ingarden, em *A obra de arte literária* (1979), previa o texto como uma base potencial, com indeterminações que deveriam ser concretizadas “corretamente” pelo leitor. Tal proposição limitava a ação leitora, restringindo o leitor a um mero preenchedor, ou seguidor de instruções. Iser (1996), mais independente, concede ao leitor maior participação no texto, possibilitando-lhe efetivar a obra por meio de várias interpretações. Segundo Eagleton (1997),

essa nobreza, todavia, é condicionada por um conhecimento rigoroso: o leitor deve compor o texto de maneira a torná-lo coerente.

Na lógica deste contexto, Patativa do Assaré, leitor de Camões, seguindo os trâmites do mestre, tematiza o amor e a idealização feminina, designadamente, no poema “A mulher que mais amei”:

Era um modelo perfeito
A mulher que mais amei,
Linda e simpática de um jeito
Que eu mesmo dizer não sei.
Era bela, muito bela;
Para comparar com ela,
Outra coisa eu não arranjo
E por isso tenho dito
Que se anjo é mesmo bonito,
Era o retrato dum anjo.

(Assaré, 2008, p. 177)

Em Camões lírico, sobressai também, na linha de Dante e de Petrarca, a imagem da mulher como criatura angélica na terra em sonetos como:

Presença bela, angélica figura,
em quem, quanto o Céu tinha, nos tem dado;
gesto alegre, de rosas semeado.
entre as quais se está rindo a Ferosura;

(Camões, 2005, p. 134).

Também:

Leda serenidade deleitosa.
que representa em terra um paraíso;
entre rubis e perlas doce riso,
debaixo d'ouro e neve, cor de rosa;
(Camões 2005, p. 139).

E ainda:

Ondados fios de ouro reluzente,
que agora da mão bela recolhidos,
agora sobre as rosas estendidos,
fazeis que sua beleza s'acrecente,
(Camões, 2005, p. 164).

Nos três sonetos supramencionados de Camões e no poema de Patativa sobressai a imagem da mulher como “um modelo perfeito” (Assaré, 2008, p. 177), uma *donna angelicata*, com um retrato muito mais moral do que físico. Para ambos, o amor é algo que se sente, mas não pode definir-se, sendo o “amor um mal, que mata e não se vê” (Camões, 2005, p.118). Para Patativa, o estudo, a ciência “nunca podem saber nem um sintoma /De um poeta que sofre mal de amor” (Assaré, 2008, p. 180). De igual modo, o mestre clássico afirma sua impossibilidade de definir o sentimento amoroso, ao revelar “Que dias há que n'alma me tem posto/Um não sei quê, que nasce não sei onde,/Vem não sei como, e dói não sei porquê” (Camões, 2005, p. 118).

Em ambos os autores a mulher amada é um emissário dos Céus na terra, “um anjo”, constatado nos versos: “Era o retrato dum anjo”, “Presença bela, angélica figura”, “que representa em Terra o paraíso” e “Ondados fios de ouro reluzente”, estabelecendo-se entre os subtextos e o intertexto uma relação paragramática de grau médio (Reis, 1981, p. 133), ao nível dos temas. Ingarden (1979) argumenta que uma obra literária jamais é apreendida em

sua completude, porquanto as normas e valores dos leitores são alterados pela prática da leitura e os acontecimentos imprevistos surgidos no fluir desta, obrigando-o a reformular suas expectativas e reinterpretar o que já leu. Dessa forma, o texto caminha em duas direções, reformulando as expectativas e reinterpretando o que já foi lido. É, pois, o que acontece entre a obra de Camões e a sua revisitação por Patativa do Assaré, em que o texto é um dispositivo a partir do qual o leitor constrói suas representações (Iser, 1996, p. 75). A qualidade estética de uma obra literária está, portanto, na “estrutura de realização” do texto e na forma como ele se organiza, pois são as estruturas textuais que propiciam ao leitor experiências reais de leitura. Em suas palavras: “O papel do leitor representa, sobretudo, uma intenção que apenas se realiza através dos atos estimulados no receptor. Assim entendidos, a estrutura do texto e o papel do leitor estão intimamente ligados” (Iser, 1996, p. 75).

Para Regina Zilberman (2001, p. 51), “são as indeterminações que permitem ao texto ‘comunicar-se’ com o leitor, induzindo-o a tomar parte na produção e compreensão da intenção da obra”. Assim, as lacunas existentes durante a ação leitora de uma obra literária necessitam da mediação do leitor para completá-los; ao fazê-lo, torna-se co-produtor da ação criadora. A cooperação do leitor se dá, pois, através da ficção e da colaboração interpretativa, conforme ocorre entre Camões e Patativa do Assaré, cujas aproximações não provam a leitura de Camões, mas é sabido que Patativa as fez, conforme revela o poema “Luís de Camões”:

Eu sou o poeta selvagem
Não recebi instruções,
É rude a minha linguagem
E fracas as expressões
Para render homenagem
Ao grande poeta Camões,
Que com o seu pensamento
Deu à pátria um monumento.

Daqui, da distante serra
De Camões o que direi?
Quer na paz ou quer na guerra,
Que ele foi grande eu bem sei.
Exaltou a sua terra
Mais do que seu próprio rei.
Este poeta imortal
É orgulho de Portugal.

O poeta de alma fraterna,
Que alcançou grande vitória,
Sua musa doce e eterna
Cantou a mais bela história
Subiu para a Glória Eterna,
Dando ao berço eterna glória
E por isso é sempre novo
No coração de seu povo.

E eu que das coisas terrestres
Tenho bem poucas noções,
Porque não tive dos metres
As preciosas lições,
Só tenho flores silvestres
Pra coroa de Camões
Vejo a minha pequenez,
Ante o bardo português

(Assaré, 2008, p. 250-251).

Conforme foi dito antes, no poema “Luís de Camões”, Patativa do Assaré usou

a usou, tal como Camões, a métrica tradicional em versos em redondilha maior. Percebe-se, a partir da leitura do poema “Luís de Camões”, que Patativa do Assaré, comprova ser leitor de Camões ao apresentar uma reflexão sobre *Os Lusíadas*, em seus versos, como “Cantou a mais bela história”. No poema, Patativa do Assaré demonstra conhecer a épica quando escreve “Que ele foi grande eu bem sei./ Exaltou a sua terra/ Mais do que seu próprio rei./ Este poeta imortal/ É orgulho de Portugal”.

O poeta leitor de Camões ainda revela a relação metatextual *eu/ele* (Patativa do Assaré/Luís de Camões: “Eu sou o poeta selvagem”/ “Ao grande poeta Camões”; “É rude a minha linguagem”/”Que com seu pensamento”; “Daqui da serra distante/De Camões o que direi?”). Patativa do Assaré conclui o poema comparando-se a Camões “Vejo a minha pequenez,/Ande o bardo português”, mostrando-se um clássico de literatura oral. A menção a Luís de Camões não é mera coincidência, pois Patativa do Assaré sabia tão bem seus versos que os redimensionava involuntariamente. Veja, por exemplo, este dístico de Camões:

Mas depois que de todo se fartou,
O pé que tem no mar a si recolhe
E pelo céu, chovendo, enfim voou,
Por que co a água a jacente água molhe;
Às ondas torna as ondas que tomou,
Mas o sabor do sal lhe tira e tolhe.
Que digam os sábios da Escritura
Que segredos são esses da Natura?

(Camões, V. 22, p. 128)

Os de Camões transformaram-se num belo mote de “desafio” para um ágil poeta que se permite, em nome de semelhanças fortuitas, esta intimidade com o grande poeta português:

Nasci dentro da pobreza
E sinto prazer com isto
Por ver que fui com certeza
Colega de Jesus Cristo
Perdi meu olho direito
Ficando o mesmo imperfeito
Sem ver os belos clarões
Mas logo me conformei
Por saber que assim fiquei
Parecido com Camões.

(Assaré *apud* Carvalho, 2002, p. 29-30)

Portanto, mais do que uma recepção intertextual, Patativa do Assaré contribui para amplificação do mito camoniano por uma identificação projetiva.

A identificação entre leitor e texto ocorre a partir da interação entre ambos e surge como consequência do confronto do horizonte de expectativas do leitor e da obra. Durante a leitura, o leitor utiliza estratégias de seleção por meio das quais confronta suas expectativas com as do texto. As estratégias são responsáveis pela organização do repertório, por meio das perspectivas do narrador, das personagens e do próprio enredo.

O entrecruzamento das perspectivas do leitor, durante a leitura, é o que determina suas representações e, conforme a construção de significados que ele atribui, as perspectivas podem emergir tanto do tema (primeiro plano), quanto do horizonte (segundo plano). Dessa forma, o ponto de vista do leitor vai se movimentando alternadamente, o que era tema, em determinado momento, transforma-se em horizonte e vice-versa.

Introduzido no texto, o leitor alterna sua apreciação entre a probabilidade do que virá e a presente detenção. Num procedimento dialético, a leitura realizada acaba como memória que se dissolve num horizonte frívolo e o que lembramos se projeta num novo horizonte, embora jamais exista na altura em que fora captado. Sobre isso, Iser (1999, p. 17) afirma que “desse modo, no processo de

leitura, interagem incessantemente expectativas modificadas e lembranças novamente transformadas”. Veremos a seguir um exemplo comparativo entre Camões e Patativa:

Quando de minhas mágoas a comprida
maginação os olhos me adormece,
em sonhos aquel’ alma me aparece
que para mim foi sonho nesta vida.

Lá nua soïdade, onde estendida
a vista pelo campo desfalece,
corro par’ ela; e ela então parece
Que mais de mim se alonga, compelida.

Brado: – Não me fujais, sombra beninal!
Ela (os olhos em mim com brando pejo,
como quem diz que já não pode ser),

torna a fugi-me; e eu, gritando: – *Dina...*
antes que diga *mene*, acordo, e vejo
que nem um breve engano posso ter.

(Camões, 2005, p. 166)

Ao considerar o último terceto de Camões, percebe-se este novo horizonte de expectativa, defendido por Iser, nos versos de “A Mulher que mais amei”, de Patativa do Assaré:

Quando acordei tava só
Sem ter ninguém do meu lado,
Era muito mais melhor
Que eu não tivesse sonhado.
Quem já vai no fim da estrada
Levando a carga pesada
De sofrimento sem fim,
Doente, cansado e fraco
Vem um sonho enchendo o saco
Piorar quem já está ruim.

(Assaré, 2008, p. 180)

O leitor de Camões, que foi Patativa, a partir da leitura do texto camoniano, experimenta representações da realidade e não a realidade em si de um autor do século XVI. Essas representações, de acordo com Iser (1999), são produzidas por meio das imagens criadas e as imagens patativanas são inerentes ao seu contexto de poeta nordestino do século XX. O texto camoniano fornece pistas de como o objeto imaginário, ou as imagens devem ser construídas na mente do leitor, porém “o que deve ser representado não é o saber enquanto tal, mas a combinação ainda não formulada de dados oferecidos” (Iser, 1999, p. 58). É assim que Patativa do Assaré recebe Camões, adequando-o à sua *forma mentis*, o modo de ver o mundo de um poeta popular. Vejamos como Patativa se apresenta em “Sou cabra da peste”, relembrando o enraizamento do povo sertanejo e atuando de forma muito forte em seus princípios, que representa toda autenticidade do sertão:

Eu sou de uma terra que o povo padece
Mas nunca esmorece, procura vencê,
Da terra adorada que a bela caboca
Di riso na boca zomba no sofrê.

Não nego meu sangue, não nego meu nome,
Olho pra fome e pergunto: o que há?
Eu sou brasileiro fio do Nordeste,
Sou cabra da peste, sou do Ceará.

(Assaré 2008, p. 322)

Consideremos o soneto seguinte de Camões, em que se observa a vida do poeta, em que autor e eu-lírico se fundem, sendo enfatizados seus erros, causa de castigo da deusa Fortuna:

Erros meus, má fortuna, amor ardente
em minha perdição se conjuraram;
os erros e a fortuna sobejaram,
que para mim bastava o amor somente.

Tudo passei; mas tenho tão presente
a grande dor das cousas que passaram,
que as magoadas iras me ensinaram
a não querer já nunca ser contente.

Errei todo o discurso de meus anos;
dei causa [a] que a Fortuna castigasse
as minhas mal fundadas esperanças.

De amor não vi senão breves enganos.
Oh! quem tanto pudesse que fartasse
este meu duro gênio de vinganças!

(Camões 2005, p. 170)

Ao considerar a concepção de lugares indeterminados manifestada por In-

garden, Iser (1999) discute sobre os lugares vazios e a contestação. Ingarden conceitua os espaços vazios em hiatos, lacunas deixadas propositalmente pelo autor e que devem ser preenchidas pelo leitor. Iser fortalece a apreciação afirmando que tais espaços não precisam ser acrescentados, antes, necessitam de uma combinação dos esquemas textuais, uma articulação que mobilize a formação do objeto imaginário e as mudanças de perspectiva. “Os lugares vazios incorporam os ‘relés do texto’, porque articulam as perspectivas de apresentação, possibilitando a conexão dos segmentos textuais” (Iser, 1999, p. 126), conforme se percebe nos sonetos, a seguir, de Camões e Patativa, leitor do poeta quinhentista:

Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades,
muda-se o ser, muda-se a confiança;
todo o mundo é composto de mudanças,
tornando sempre novas qualidades.

Continuamente vemos novidades,
diferentes em tudo da esperança;
do mal ficam as mágoas na lembrança,
e do bem (se algum houve), as saudades.

O tempo cobre o chão de verde manto,
que já coberto foi de neve fria,
e, em mim, converte em choro o doce canto.

E, aforta este mudar-se cada dia,
outra mudança faz de mor espanto,
que não se muda já como soía.

(Camões, 2005, p. 162)

Este soneto traz em si uma mistura de sentimentos de diferentes matizes:

uns, menos sombrios são frágeis e fugazes, aludem a vagos e imprecisos sonhos, a tênues e difusas esperanças, outros trazem um sabor de desencanto e desolação, como o travo amargo de angústia que nos espreita ao fim de cada experiência ilusória.

Permitindo um novo ângulo no que se refere à leitura, Patativa do Assaré escreve “Amanhã”, tecendo, também, uma reflexão sobre o tempo:

Amanhã, ilusão doce e fagueira,
Linda rosa molhada pelo orvalho:
Amanhã, findarei o meu trabalho,
Amanhã, muito cedo, irei à feira.

Desta forma, na vida passageira,
Como aquele que vive do baralho,
Um espera a melhora no agasalho
E outro, a cura feliz de uma cegueira.

Com o belo amanhã que ilude a gente,
Cada qual anda alegre e sorridente,
Como quem vai atrás de um talismã.

Com o peito repleto de esperança,
Porém, nunca nós temos a lembrança
De que a morte também chega amanhã.

(Assaré 2008, p. 181)

Nos sonetos, o tempo humano mostra-se irreversível “converte em choro o doce canto”./ “De que a morte também chega amanhã”. Em Patativa, o desejo que se transmuta em devaneio e sonho, desejo que é a própria expressão do impulso de vida, vai convertendo-se na contra face da morte. O poeta, meditando sobre as circunstâncias que só nos é dado viver na medida em que

entregamos à morte um quinhão de nosso ser, exprime um sentimento de aflição, impotência e derrota que toca o homem em contato com a finitude e a precariedade de nossa condição.

Patativa e Camões: Dicotomias e Humanismos

Segundo Tasso da Silveira, “há superabundantemente Camões em nossa poesia” (Silveira apud Teles 1981, p. 41), demonstrando que todo poeta brasileiro, do maior ao menor, pagou algum tributo de admiração a Camões, seja este empírico, textual ou mítico (Soares, 2005, p. 571-585). Na verdade, como o observou Maria Luísa de Castro Soares,

na diacronia da história, as recuperações da obra e do mito do poeta não cessam: uma e o outro são investidos das significações necessárias a cada período político, a cada estilo de época, aos vários códigos literários. Assistimos assim à interpretação de Camões [...] ou identificação projectiva romântica, decadentista, simbolista, neogarretista, neo-romântica [...] como se a obra desse resposta a cada um dos poetas [...] ou lhes abrisse campo a explicações, interpretações ou aproveitamentos ao sabor das circunstâncias epocais (Soares, 2005, p. 579).

É neste contexto de abertura de campo a novas interpretações ou aproveitamentos – que por vezes já pouco devem ao modelo de referência – que se enquadra a recepção de Camões em Patativa do Assaré. Desde logo, se percorre a distância que vai de um poeta clássico e erudito ao poeta popular, escritor de uma obra, em que se incluem os cordéis.

Dicotomias como a riqueza e a pobreza, a felicidade e o infortúnio, o bem e o mal; aspectos como o social e o político; a ética, a honestidade, o perdão, a

grandeza e alma, a valorização do povo, a fé em Deus e na religião católica, bem como a necessidade de justiça social e de igualdade, a dimensão do sofrimento e do heroísmo do povo, a tradição e a natureza são temas recorrentes na poética de Camões e do *Camonge* do Nordeste, Patativa do Assaré.

No poema “Emigração”, Patativa do Assaré mostra o drama de quem abandona o Sertão, expulso pela seca, e se abanca numa cidade grande do Sul, revelando a temática da existência da pobreza e da injustiça, constante em sua obra. Nesse suplício, o marido e a mulher se veem obrigados a trabalhar de sol a sol, deixando os filhos à deriva, à mercê das más influências. Quando menos se espera, o menino está roubando e a menina se prostituindo:

Leitor, a verdade assino,
é sacrifício de morte,
o do pobre nordestino,
desprotegido da sorte.
Como bardo popular,
no meu modo de falar,
nesta referência séria,
muito desgostoso fico,
por ver um país tão rico,
campear tanta miséria.

(Assaré, 2002, p.149)

No canto VII, de *Os Lusíadas*, Camões demonstra o mesmo anseio de justiça e humanidade. A crítica se faz aqui à desonestidade das classes dominantes, a alta nobreza e o clero, que abusam do poder, sendo “oportunistas [...] que exploram o povo em benefício próprio ou do monarca” (Soares, 2007, p. 104):

Nenhum que use de seu poder bastante
Pera servir a seu desejo feio,
E que, por comprazer ao vulgo errante,
Se muda em mais figura que Proteio.
Nem, Camenas, também cuideis que cante
Quem, com hábito honesto e grave, veio,
Por contemplar o Rei, no ofício novo,
A despir e roubar o pobre povo!
(Camões, VII. 85, p. 195)

O infortúnio e a necessidade de justiça e de igualdade em “O Padre Henrique e o Dragão da Maldade” são temas relevantes e centrais na obra de Patativa do Assaré. Este cordel foi encomendado por Dom Helder Câmara, que enviou a Assaré uma emissária com a pauta do poema Patativa então compôs esses versos para narrar a história do Padre Antônio Henrique, de 29 anos, formado há apenas três anos, torturado e assassinado por pregar a igualdade e a democracia no tenso ano de 1969. O poeta explora aqui seu lado consciente e universal, aspirando a um mundo democrático política e socialmente a partir da história deste jovem padre, ligado à Teologia da Libertação:

Canto o crepúsculo da tarde
e o clarão da linda aurora,
canto aquilo que me alegra,
e aquilo que me apavora,
e canto os injustiçados,
que vagam no mundo afora.
(Assaré, 2002, p. 34)

Adensando a mágoa pessoal com motivos coletivos, Camões faz uma severa crítica social, ao escrever, no canto X, de *Os Lusíadas*:

Nô mais, Musa, nô mais, que a Lira tenho
Destemperada e a voz enrouquecida
E não do canto, mas de ver que venho
Cantar a gente surda e endurecida.
O favor com que mais se acende o engenho
Não no dá a Pátria, não que está metida
No gosto da cobiça e na rudeza
De uma austera, apagada e vil tristeza.

(Camões, X 145, p. 274)

Ao prosseguir seu relato, Vasco da Gama narra, no canto IV, os fatos de início de sua viagem, como o *Fogo de Santelmo*, a aventura de Veloso e o famoso episódio do *Gigante Adamastor*, que representa a travessia do Cabo das Tormentas. O gigante faz previsões de grandes naufrágios e conta sua história, dizendo que foi um dos Titãs que moveram guerra contra os deuses. Revela ainda que se apaixonou por Tétis, filha de Dóris, a quem ele chama princesa das águas. Ao ver tal deusa nua, passeando pela praia, correu o gigante a abraçá-la, mas, para castigo seu, descobriu que o que parecia a deusa era um simulacro e seu corpo foi se transformando em rocha. O episódio do *Gigante Adamastor*, que se compõe de vinte e quatro estrofes (Canto V 37 – 60), é complexo pela sua natureza simbólica, mitológica e lírica, sendo aqui prevacente a imagem do infortúnio.

Quanto à questão da necessidade de justiça e da relação entre o bem e o mal são pontos fulcrais em Patativa do Assaré. Em Camões, este tópico está também presente, não apenas na epopeia, mas ainda nas *Rimas*, no contexto da percepção da vida e do mundo como um desconcerto. Na esparsa sua “Ao desconcerto do mundo”, “o sujeito lírico chega mesmo a propor uma ordem social, onde atribui o prémio ou o castigo justo aos seus merecedores” (Soares, 2007, p. 128):

Os bons vi sempre passar
no mundo graves tormentos;
e, pera mais m' espantar,
os maus vi sempre nadar
em mar de contentamentos.
Cuidando alcançar assim
o bem tão mal ordenado,
fui mau, mas fui castigado.
Assi que, só para mim,
anda o Mundo concertado.

(Camões, 2005, p. 102)

O autor considera na primeira parte de seu poema que todos que são bons passam por “grandes tormentos” e que a vida de quem é mau, um “mar de contentamentos”. Em seguida, revela que para garantir essa vida feliz resolveu ser mau, porém foi castigado, e conclui que só para ele vale a regra de que só alcança o bem quem é bom: “assim que, só para mim, anda o Mundo concertado”; para o poeta, um desconcerto do mundo é premiar quem é mau e castigar quem é bom. Sua preocupação é mostrar as aflições por que passa o ser humano e os anseios que alimentam, no afã de solucionar seus conflitos mais íntimos.

Patativa fez poemas épicos sobre a terra, o trabalho e as condições de vida de sua gente, de um modo muito realista e empenhado com o seu mundo, enquanto Camões traça o modelo universal clássico e exemplar, logo, o modelo humano é francamente idealista. O homem desenhado n’*Os Lusíadas* faz parte integrante dos “Barões assinalados” (Camões, I. 1, p. 1) e “daqueles que por obras valerosas/ Se vão da lei da Morte libertando” (Camões, I. 2, p. 1), e o seu percurso é em direção à transcendência (Soares, 2004, p. 43-56). Contudo, na consciência de crise, o poeta intervém socialmente pelo canto (Soares, 2007, p. 115-137) e a epopeia é um verdadeiro manifesto (Moreira, p. 1972, p. 121-134) sociopolítico.

Considerações finais

Patativa do Assaré clama por justiça e igualdade, compõe poemas que se apresentam em formas narrativa, expositiva ou dialogada, ocorrendo o predomínio de um desses modos de enunciação. Sua poesia apresenta, portanto, um cunho didático ou moralizante. Com isso, além de transmitir ensinamentos morais, o poeta almeja o despertar da consciência cívica e política de seu povo.

Por fim, vale enfatizar que apesar de fazer de sua poesia uma forma de crítica social, esse gênero não despreza a ludicidade, e o humor, tônicas eu ao lado do telurismo, do universalismo, do moralismo, do misticismo, do erudito e do popular perfaço sua obra.

Obra de vertente ética de grande força, de clareza indiscutível, de oralidade por opção, visto que não seria original nem autêntica se falasse da terra nordestina e sua gente com linguagem que não fosse dela. Obra telúrica sem perder a dimensão universal. Obra agradável, que prende também pelo lúdico e pela expressão de valores humanos merecedores de serem assimilados, respeitados. Merecedor é Patativa do sucesso obtido. Poeta de Assaré, do Ceará, do Nordeste, do Brasil, do mundo. E é nessa perspectiva que se pode entender melhor o elo que o liga ao universalismo de Camões.

Gilberto Mendonça Teles, em *Camões e a Poesia Brasileira* (2001), ressaltou que o nome de Camões possui, no Brasil inteiro, não só no Nordeste uma dimensão bem maior do que a que se vê na literatura:

O termo Camões transcende os limites da pura erudição literária e universitária para repercutir na imaginação popular com algo mítico (um camonema), como um dos tais arquétipos que sobrevivem no “inconsciente coletivo”, dando ao povo a imagem de um ser ultra-inteligente, capa de vencer os poderosos e beneficiar os pobres (Teles, 2001, p. 429).

Percebe-se aqui a passagem da literatura para o mito, do individual para o coletivo. No caso do “Camões” nordestino, não podemos deixar de considerar a importância dos Autos e da poesia de feição tradicional. Daí é que provém, no Nordeste, uma série de adágios, de estórias e de superstições que os cantadores recolhem, reinventam e divulgam através da literatura de cordel.

No mais, os resultados da pesquisa aqui apresentada ajudam a compreender como a presença da obra de Camões no Brasil, a exemplo do que ocorre com tantos outros escritores portugueses, pode contribuir para reforçar os laços entre duas culturas que alguns gostariam de ver cindidas. O que fica no plano literário é o estreitamento de relações que só enriquecem e dignificam as duas literaturas, a portuguesa e a brasileira. Mesmo porque, querendo-se ou não, razões de ordem fundamentalmente histórica e linguística estão na base da ligação que existe entre Portugal e Brasil. No caso do poeta em estudo, Camões foi a cartilha maternal de Patativa.

Referências

ASSARÉ, Patativa do. **Aqui tem coisa**. São Paulo: Hedra, 2004.

_____. **Cante lá que eu canto cá**. Petrópolis: Vozes, 2008.

_____. **Cordéis**. Fortaleza: UFC, 2002.

_____. **Inspiração nordestina**. São Paulo: Hedra, 2006.

_____. **Ispinho e fulô**. São Paulo: Hedra, 2005.

BRITO, Antônio Iraldo Alves de. **Patativa do Assaré: porta-voz de um povo: as marcas do sagrado em sua obra**. São Paulo: Paulus, 2010.

CAMÕES, Luís Vaz de. **Os lusíadas**. Prefácio de Álvaro Júlio da Costa Pimpão; apresentação de Aníbal Pinto de Castro. Lisboa: Ministério dos Negócios

Estrangeiros/Instituto Camões, 2003.

_____. **Rimas**. Prefácio de Álvaro Júlio da Costa Pimpão; apresentação de Aníbal Pinto de Castro. Coimbra: Almedina, 2005.

CARVALHO, Gilmar de. A voz poética do sertão. In: **Revista Nossa História**, Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional; Vera Cruz, ano 2, n. 13, nov. 2004, p. 179-193.

_____. **Patativa do Assaré**: antologia poética. 5. ed. rev. Fortaleza: Demócrito Rocha, 2006.

_____. **Patativa do Assaré**: pássaro liberto. Fortaleza: Museu do Ceará/Secretaria da Cultura e Desporto do Ceará, 2002.

CIDADE, Hernâni. **Luís de Camões**: o épico. Lisboa: Bertrand, 1968.

_____. **Luís de Camões**: o lírico. Lisboa: Bertrand, 1967.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**: uma introdução. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

INGARDEN, Roman. **A obra de arte literária**. Trad. Albin E. Beau, Maria C. Puga e João F. Barrento. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979.

ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **A literatura e o leitor**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 83-132.

_____. **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético, v.1. Trad. Jihannes Krestshmer. São Paulo: 34, 1996.

_____. **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético, v.2. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: 34, 1999.

JAUSS, Hans Robert. A estética da recepção: colocações gerais. In: LIMA,

Luiz Costa (Org.). **A literatura e o leitor**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 67-84.

_____. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JOUVE, Vicent. **A leitura**. Trad. Brigitte Hervor. São Paulo: UNESP, 2000.

MOREIRA, Adriano. O manifesto d'Os *Lusíadas*. In: **Boletim da Sociedade de Geografia de Lisboa**. Lisboa, Jul.-Dez. 1972, p. 121-134.

REIS, Carlos. **Técnicas de análise literária**. Coimbra: Almedina, 1981.

SOARES, Maria Luísa de Castro. Análise geral da Estética da Recepção: o modelo de Hans Robert Jauss. In: **Revista de Letras**, II, n.º 4: 125-134, 2005.

_____. Dos mitos em Camões a Camões como mito. In: **Gramática e Humanismo**: actas do Colóquio de Homenagem a Amadeu Torres. Braga: Faculdade de Filosofia da Universidade Católica Portuguesa, p. 571-585, 2005b.

_____. Literatura e (sua) recepção: contexto e situação actuais da Literatura Portuguesa. In: **Revista de Letras**, II, n.º 8: 229-235, 2009.

_____. **Profetismo e espiritualidade de Camões a Pascoaes**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2007.

TELES, Gilberto Mendonça. **Camões e a poesia brasileira e o mito camoniano na língua portuguesa**. 4.ed. rev. e aum. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2001.

_____. O mito camoniano: a influência de Camões na cultura brasileira. In: **Revista de Letras**, Fortaleza, v. 3/4, n. 2, 44-72, 1981.

ZILBERMAN, Regina. **Fim dos livros, fim dos leitores?** São Paulo: SENAC, 2001.

Do gore ao grito: A revolução feminista no cinema de Coralie Fargeat

Carolina de Aquino Gomes

De onde vem nosso fascínio pelas histórias de horror? Em algum momento de nossa experiência como leitores ou espectadores, somos confrontados com cenas, literárias ou cinematográficas, que despertam medo, repulsa ou desconforto, mas que, paradoxalmente, também nos atraem, suscitando curiosidade e até prazer diante da representação das aflições humanas. Esse aparente paradoxo pode deixar de o ser se o relacionarmos aos sistemas moral e natural do ser humano, compreendendo, assim, que há uma forma de satisfação inerente a toda ação ou emoção que contribui para o restabelecimento do equilíbrio e do bem-estar. Em vista disso, John Aikin e Anna Laetitia Barbauld (2024, p. 27) compreendem esse fenômeno a partir de um movimento de autoaprovação, derivado do sentimento de empatia, levando-nos a experimentar, geralmente, um prazer muito requintado e refinado, que ao invés de nos repelir com sentimentos como repulsa e medo, nos faz querer experimentá-los novamente. Desse modo, Aikin e Barbauld (2024, p. 27) compreendem que

É óbvio o quanto essa disposição pode nos conduzir aos fins de amparo e auxílio mútuos. Mas o aparente deleite com o qual nos deparamos diante dos objetos de puro terror, em que nossos sentimentos morais não têm vez, e nenhuma paixão, a não ser aquela deprimente do medo, parece ser excitada, constitui um paradoxo do coração, cuja solução é muito mais difícil.

A partir dessa observação, podemos compreender o medo como fonte de prazer que se torna claro por meio da observação diária. As notícias de tragédias, assassinatos, naufrágios, e outros desastres da vida humana são diariamente consumidos pela massa populacional. A tragédia moderna está repleta de horrores e talvez seja mesmo esse aspecto que atraia a admiração do público.

Dessa forma, a literatura desde muito tempo explora cenas de violência, como podemos observar na *Odisseia*, de Homero, quando Odisseu narra sua viagem à terra dos ciclopes aos feácios. Em especial a cena de seu encontro com Polifemo que é repleta de imagens violentas e bem delineadas visualmente, como no trecho:

[...] o monstro nenhuma palavra me deu em resposta; mas levantando-se as mãos estendeu para meus companheiros e, segurando dois deles, ao solo quais dois cachorrinhos, os atirou; derramaram-se os miolos na terra, molhando-a. Ceia com eles, depois de cortar-lhes os membros, e os devorou como leão montanhês, sem deixar coisa alguma, músculos, vísceras e ossos provido de grosso tutano. (Homero, 2015, p. 161).

Observamos a descrição visual, que denota o horror do desmembramento dos companheiros de Odisseu pelo monstro Polifemo, que após blasfemar contra Zeus, banqueteia-se de dois homens, protagonizando uma sanguinolenta e chocante cena, que atíça o horror, através da repulsa e do medo despertado pela violência explícita do repasto; a que se segue a reação dos companheiros, paralisados de medo, aos prantos, chocados pelo horror da cena: “Nós, prorrompendo em soluços, a Zeus elevamos os braços diante daquele espetác’lo; o desânimo a todos invade” (Homero, 2015, p. 161).

Esse horror despertado pela brutalidade de Polifemo ilustra um medo que se depreende e é alimentado pelas crenças dos gregos ao se defrontarem com estranhos seres habitantes de terras bárbaras. São eles considerados monstros em seu status de alteridade, pois “são retoricamente inscritos atributos tomados como distantes e distintos, mas que se originam no seio da cultura que os cria” (França, 2022, p. 54).

Nesse sentido, tentamos compreender o fascínio por narrativas que nos despertam emoções negativas, como a repulsa e o medo, experimentados de forma estética através de narrativas de horror literárias e cinematográficas. Algumas histórias tratam sobre temas que nos remetem a realidades próximas, como a violência racial e de gênero. São narrativas populares entre o público e que chegam a protagonizar, ao lado de filmes de outros gêneros, lugares de destaque em premiações como *Oscar 2025*, *Critcs Choice Awards*, *Fangoria Chainsaw Awards*, *Festival de Cannes*, entre outros. Referimo-nos especialmente aos filmes da premiada diretora e roteirista Coralie Fargeat, em especial *Vingança* (2017) e *A substância* (2024), produções que centralizam seus temas em diferentes pontos de vista sobre as violências sofridas por suas protagonistas.

As películas de Fargeat extrapolam a mera vitimização da mulher em filmes de horror e elevam o debate sobre sexismo e etarismo feminino a novos patamares de discussão, caracterizando-se ao nosso ver como aquilo de Stephen King (2013) compreende como filmes de terror social e também político, ou seja, “filmes que apresentam uma extrapolação lógica ou satírica de hábitos sociais correntes, transformando-se, dessa maneira, em ficção científica” (King, 2013, p. 191)³. Partimos aqui da mesma ideia trabalhada por King (2013, p. 154), consideramos o filme de horror como arte, ou seja, entendemos que o seu valor artístico consiste na sua “habilidade de formar uma conexão entre a nossa fantasia sobre o medo e nossos verdadeiros medos”.

Ao considerar esse aspecto, comparamos o desenvolvimento dos filmes de

³ Temos tal aspecto mais bem delineado em *A substância* (2014), porém em *Vingança* (2017), o tema do social também é evocado e trabalhado, podendo ser também caracterizado como filmes políticos de terror, segundo King (2013, p. 177).

Fargeat (2017; 2024) a partir da identificação e caracterização dos aspectos estéticos, como o cinema de horror e a elaboração do horror artístico (Carroll, 1999); além de relacionar o desenvolvimento temático a um eixo que também está sendo bastante desenvolvido na esfera literária, o horror feminista, assim reconhecido por levantar temas como a condição feminina no mundo contemporâneo e as várias violências por que passam essas mulheres.

Utilizando-se do *body horror*⁴, Fargeat dá voz a estigmas, medos e inseguranças femininas, através de um outro subgênero como o *gore*⁵. Para Marcelo B. Marques de Melo (2011, p. 39), “o filme de horror *gore* procura provocar na audiência, uma reação violenta de repulsa ao mostrar a simulação de corpos de seres humanos ou animais retalhados e grandes quantidades de sangue”. Muitas vezes ligado ao mal gosto, devido a exploração do grotesco e da violência gratuita, o *gore* nos filmes de Fargeat desenvolve o que Xavier Aldana Reyes (2024, p. 49) identifica, à semelhança de King (2013), como um horror com mentalidade política, que é frequentemente criado por membros de comunidades que sofreram discriminação por causa de um ou vários aspectos de sua identidade. Reyes identifica uma nova vertente do horror corporal a partir da década de 2010, que contrabalança as estruturas de poder por ele denunciadas. Esses filmes falam da opressão e do medo inerente ao processo de transformação corporal em sincronia com as preocupações básicas sobre a perda de um senso estável do eu, assim os horrores metamórficos encontram satisfação e valor ao desafiar as normas.

Desse modo, ao projetar novas realidades corporais aos seus protagonistas o horror corporal sugere alternativas possíveis aos modelos existentes de

⁴ Horror corporal ou *body horror* é um subgênero do terror preocupado com a transformação, a perda de controle e a susceptibilidade do corpo humano, as doenças, infecções e danos externos. Tornou-se um subgênero popular e também um dos maiores repositórios do discurso biopolítico. O horror corporal representa os fluxos de poder da vida moderna ao dar vazão a processos frequentemente imperceptíveis ou ignorados de marginalização e policiamento comportamental. (Reyes, 2024, p. III).

⁵ “O termo *gore*, proveniente da língua inglesa, ‘significa o sangue derramado, coagulado ou nauseabundo, diferenciando-se de *blood*, o sangue nobre da vida que circula em nosso corpo’” (Melo, 2011, p. 39).

subjetividades e desigualdades sociopolíticas. Nem sempre essas histórias oferecem um final reconfortante, no entanto elas podem promover um olhar mais detido para a diversidade, além de enfatizar a ideia de que os corpos são locais em processo. Por isso, para Reyes (2024) há uma ruptura transgressora nessas histórias em que o sujeito-outro denuncia a natureza construída da estigmatização, da desigualdade sistêmica e da exclusão social. Diante disso mobiliza mensagens pró-feministas, trans-inclusivas e anti-racistas, além de carregar fortemente um discurso que alude a mudanças sociais. Isso nos leva a afirmar que as intenções do gênero se tornaram politicamente engajadas e ideologicamente valiosas. Nessa perspectiva, Reyes (2024, p. 50) argumenta que o *body horror* dialoga com o espírito ético do gótico, e que, ao recalibrar a empatia pelo monstruoso e atenuar a violência das imagens macabras, tornou-as mais palatáveis ao público jovem.

O cinema de horror descende diretamente da literatura de horror (Santana *apud* Melo, 2011, p. 29), diante disso observamos essa aproximação a partir do momento que compreendemos a estética negativa a que está direcionada a produção dessas narrativas cinematográficas, que à semelhança do gótico, direciona-se para a produção de sentidos através não do conhecimento e da compreensão, mas das emoções, ou como afirma Fred Botting (2024, p. 14) para essas histórias “o que conta é a produção de efeitos e emoções, frequentemente extremas e negativas: medo, ansiedade, terror, horror, repulsa e repugnância são respostas emocionais básicas.”.

Ainda que na década de 1930, nos EUA, os estúdios de cinema estivessem produzindo filmes para distrair o público da crise econômica que assolava o país, com filmes de paisagens exuberantes e mensagens positivas, a Universal, em movimento contrário leva às telonas os monstros iniciando com Frankenstein (adaptação do clássico de Mary Shelley) e outros monstros, como a múmia, o lobisomen e o monstro do lago negro. Esses monstros rapidamente ficaram obsoletos devido aos grandes horrores da Segunda Guerra Mundial. Porém essa foi uma primeira onda de filmes de horror e a história do cinema desse gênero mostra o quanto as temáticas e estilos estão conectados com a realidade, a depender da época. Por exemplo, na década de 1950 há um crescimento dos filmes com insetos gigantes e invasões alienígenas, em decorrência da era

atômica. O horror acaba, portanto, sendo um reflexo do desconforto causado no público dos problemas que repercutem da realidade na ficção. De acordo com King (2013, p. 170),

Se os filmes são os sonhos da cultura de massa – um crítico de cinema chegou a chamar ato de assistir a um filme de “sonhar com os olhos abertos” – se os filmes de terror são os pesadelos da cultura de massa, então muitos desses terrores do anos 50 expressam o fato de o americano estar encarando a possibilidade de aniquilação nuclear em consequência de divergências políticas.

King classifica esses filmes como de terror político, o qual podemos aproximar ao fenômeno observado por Reyes a partir da década de 2010. Assim, o medo da aniquilação não vem da bomba atômica, mas do vizinho, da sociedade, dos ambientes familiares.

De acordo com Reyes (2024, p. 50), a discussão cotidiana, a representação e o gerenciamento dos corpos nessas narrativas contemporâneas constroem uma série de verdades e normas que exigem um campo oposto do antinatural e do desviante. Nesse sentido, o horror ao corpo une vários processos distintos de exclusão, muitos dos quais se sobrepõem, abrangendo gênero, sexualidade e etnias, a partir de suas características corporais que são bem exploradas pelo subgênero do horror corporal. A partir desse trabalho com o corpo, o horror torna-se uma ferramenta artística para segregar preconceitos, quando os torna evidentes e discerníveis.

Esse aspecto podemos depreender dos filmes de Coralie Fargeat cujas temáticas centradas no feminino dão vazão aos medos íntimos, pelos quais algumas mulheres passam ao longo da vida, ao estarem cercadas em um ambiente majoritariamente masculino ou mesmo ao serem desqualificadas enquanto seres humanos, enquanto seus corpos são objetificados e transformados em espaço de exercício do poder masculino.

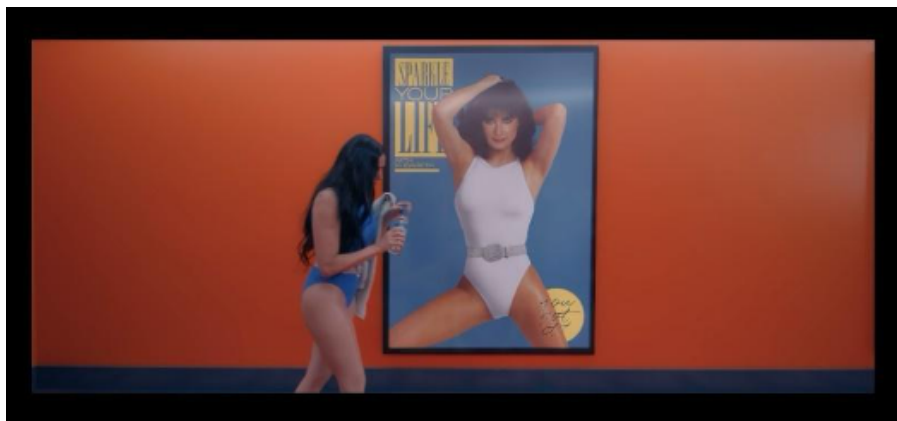
Tal oposição e tensão de forças podem ser observadas tanto em *Vingança* (2017), como em *A substância* (2024). Neste a trama desenvolve-se em torno

da apresentadora e musa fitness Elizabeth Sparkle, que vê sua carreira findar ao ter o seu corpo de mulher de mais de 50 anos descartado pela necessidade do mercado em ter um corpo eternamente jovem. A solução da sua permanência aparece por meio de uma substância química que causa no corpo de Elizabeth uma mutação genética, fazendo-a se bipartir em sua versão mais jovem e mais atraente, a qual se chama Sue. A discussão em torno da reificação do corpo feminino, a extrema sexualização interligada a um mercado de consumo, tornam o filme de Fargeat uma fábula de horror dos tempos modernos.

Já em *Vingança* (2017), distanciando-se de um traço mais chegado à ficção científica, há uma abordagem mais social, ainda explorando o tema da extrema sexualização e objetificação do corpo feminino. A protagonista Jen, uma amante jovem e sonhadora, vê-se como a presa de uma caçada de três homens, após ter seu corpo brutalmente violado pelo amigo de seu amante. Por fim, a presa se torna uma caçadora implacável em busca de vingança e sobrevivência.

Em ambos os filmes o horror corporal explora a transformação do corpo das protagonistas em formas de resistência ou de submissão às normas vigentes. De acordo com Reyes (2024, p. 50), tais narrativas fazem parte do que se identifica como horror metamórfico, e se baseia em atos de preconceito, fanatismo e essencialismo biológicos, algo como uma conexão sentida entre diferenças sociais e estigmas.

Observamos nas películas analisadas as características do cinema de horror feminista, em que o foco recai sobre as mulheres, as pessoas queer e as minorias étnicas, pessoas que têm seus corpos reduzidos à sua biologia por práticas médicas e sociais que os alteram e os transformam em caricaturas. Sobretudo no que diz respeito à mulher, quando seu corpo é mais policiado socialmente que o do homem. Em *A substância*, essa é a temática central da qual irradiam todos os outros subtemas tratados na película. Na imagem abaixo, podemos observar uma cena em que Elizabeth Sparkle está com uma roupa que destaca suas formas, porém ela revela um corpo já envelhecido, em relação à sua imagem no pôster em segundo plano.



A substância (Fargeat, 2024)

As mulheres têm seus corpos cotidianamente dissecados em busca de defeitos pela mídia, assim como seus corpos são julgados de forma pública, em declarações como: está muito magra ou engordou, os seios estão flácidos, a pele perdeu o viço etc. A busca por procedimentos estéticos que alterem a naturalidade do corpo tornou-se uma exigência, assim como manter-se sempre jovem. *A substância* (2024) joga com os horrores de sucumbir à opinião pública e se tornar um mero objeto, pois a beleza ainda é uma fonte monetizável de sucesso profissional para mulheres.

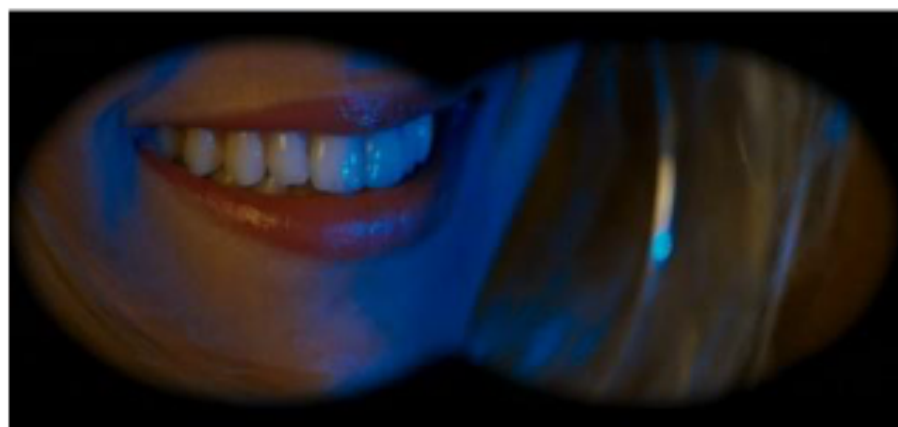
Ainda nessa esteira, podemos compreender como o corpo feminino jovem também é o tema central de *Vingança* (2017). Nas imagens a seguir, podemos observar como Jen está exposta, como em uma vitrine, diante dos caçadores, amigos de seu amante.



Vingança (Fargeat, 2017)

As cenas mostram a chegada dos caçadores que espiam a futura caça através de um vidro. As cores azul e rosa dispostas em paralelo antecedem a disputa entre masculino e feminino que irá ser a tensão desenvolvida no filme. O corpo jovem e atraente de Jen a desqualifica ainda mais na sua condição de mulher e amante. As cenas que antecedem a sequência de horror corporal estão sempre focando em aspectos de sua beleza que a transformam em uma boneca e o seu corpo em objeto de desejo dos homens que a cercam, como podemos observar

nas cenas a seguir:



Vingança (Fargeat, 2017)

O foco nas formas corporais que a sexualizam, bem como naquelas partes que a animalizam – os dentes e as ancas, mostram as características de um animal saudável e boa reprodutora –, são uma constante até o momento que a personagem é violada e tem seu último traço de humanidade aniquilado, através de uma cena de violência sexual que expõe sua fragilidade e a descartabilidade

de seu corpo diante do poderio masculino que a imobiliza e a transpassa.



Vingança (*Fargeat*, 2017)

Nem mesmo seu amante a protege, ao invés disso oferece a ela dinheiro pelo seu silêncio, em busca do sigilo e da proteção ao estuprador. Em busca do seu último traço de humanidade ela tenta ir embora, mas mostra-se contrariada com o seu *status quo*, de mulher objeto, de corpo descartável. É aí que começa

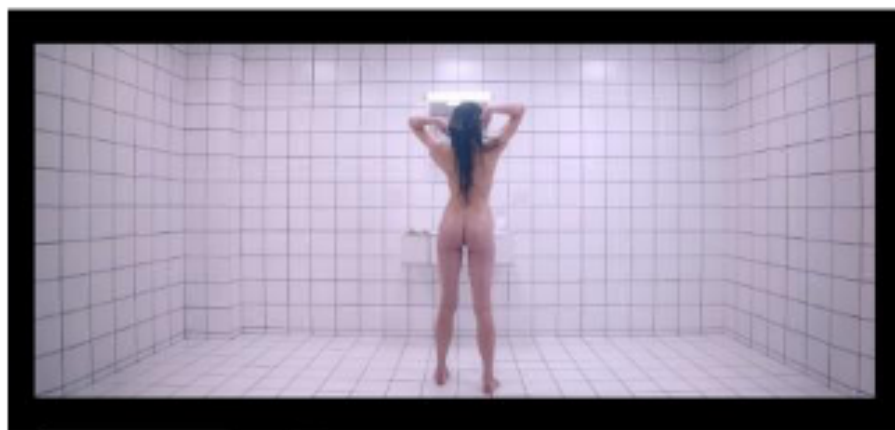
o pesadelo de Jen.

Os filmes de horror podem configurar objetos de estudo para a análise das ideologias de uma determinada época. Por isso, até o momento podemos observar que as narrativas dos filmes não se distanciam da esfera do real. Assustadoramente, os altos índices de violência de gênero estampam de noticiários a temas de filmes, estão entre os temas mais encontrados na literatura de horror de autoria feminina, e mostram-se urgentes de reflexão e debate na sociedade contemporânea. Com isso, percebemos que os medos sociais estão entre os temas da filmografia de horror. Para Stephen King (2013, p. 156), se os filmes de terror têm um mérito social que os redima, isso se dá graças à sua habilidade de formar elos entre o real e o irreal – de fornecer subtextos. E em função de seu apelo às massas, esses subtextos assumem frequentemente uma dimensão cultural.

Isso se torna claro quando percebemos a evolução desses temas sociais no cinema de horror. Antes, nas décadas de 1930 a 1950, o mal aparecia nos filmes na forma de monstros, personagens disformes, grotescos na sua maioria, que contrastavam com a normalidade da figura humana. Segundo Melo (2011, p. 37), a partir da década de 1960, o avanço nas técnicas de maquiagem e efeitos especiais, levou o cinema de horror a seguir outra tendência, em que os monstros sobrenaturais saem de cena e adentram a ela os monstros humanos. As ameaças pareciam estar mais próximas, como em *Psicose* (1960), de Alfred Hitchcock, e *Repulsa ao sexo* (1965), de Roman Polanski; além do sucesso de filmes de serial-killers nas décadas de 1970-80. Ainda entre as décadas de 1960 -70 emerge o movimento de luta de algumas minorias, entre elas estão as mulheres. Como reflexo disso, a sexualidade feminina ganha mais destaque na indústria cinematográfica.

O tema da eterna beleza ou mesmo da fragilidade dos corpos femininos na contemporaneidade chamam atenção para a urgência de se debater sobre esse problema socialmente estratificado. De acordo com Reyes (2024, p. 51), confundidas com seus corpos as mulheres são sempre associadas à submissão, à natureza e às atividades corporais como a gravidez, o parto e a amamentação. Enquanto homens sempre são relacionados à razão, ao intelecto e à erudição. O controle sobre os corpos femininos inicia antes da menstruação e segue

até a menopausa, e é em maior ou menor grau, submetido ao controle de outras pessoas ou mesmo de instituições oficiais. Para Reyes (2024, p.51), após a menopausa os corpos femininos caem na esfera do grotesco, um arquétipo que inspira riso e escárnio. Tal aspecto também é tema de *A substância* (2024), nos quadros que seguem podemos perceber que as cenas se constroem paralelamente em um cenário de fundo branco, destacando os corpos centralizados, um velho, de Elizabeth, e um novo, de Sue.



A substância (Fargeat, 2024)

A velhice no corpo do primeiro quadro inspira o fim da vida, a morte, quando o que se considera é a juventude do corpo, observamos a postura curvada, ombros retraídos, afundando-se para a morte, enquanto o segundo quadro apresenta um corpo jovem, postura ereta, aberta para novas possibilidades da vida. Nesse sentido, retomamos uma reflexão de King (2013, p. 157), ao compreender que “numa sociedade em que se dá tanta importância às efêmeras comodidades da juventude, saúde e beleza, [...] a morte e a decomposição tornam-se inevitavelmente horríveis e inevitavelmente um tabu. A estética do horror explora com exatidão esses temas tabus, a partir do que King (2013, p. 159) entende como “áreas de desconforto”. Assim, um filme de horror bem sucedido deverá exercer pressão sobre a maior quantidade de pontos possível.

Podemos observar várias áreas de desconforto em ambos os filmes de Fargeat. Desde temas como feminicídio, estupro, violência psicológica, sexismo, etarismo, que vão da esfera do social, a cenas de *gore*, com corpos mutilados e muito sangue cenográfico. Como podemos observar nos quadros a seguir:





A substância (Fargeat, 2024)

As cenas sangrentas e grotescas de *A substância* (2024) provocam no espectador aquilo que para Noël Carroll (1999) são os traços principais da narrativa de horror artístico: a repulsa e o medo. Segundo Carroll (1999, p, 28), horror artístico é o produto do gênero que se cristalizou e que persistiu através de romances, dos quadrinhos, das revistas e da literatura. Assim, o gênero se consolida através das muitas formas de arte e mídias, recebendo seu nome da “emoção que provoca de modo característico, ou antes de modo ideal; essa emoção constitui a marca de identidade do horror”. (Carroll, 1999, p. 30).

Como prova da existência dessa emoção que norteia o gênero, assistimos atônitos ao último filme de Fargeat a construção dessa figura do feminino-monstruoso, que aparece ao final na forma desse duplo Elizabeth/Sue, uma massa disforme em que uma não existe sem a outra, e mesmo assim as duas se opõem. Enquanto uma esbanja juventude e beleza, a outra torna-se paulatinamente mais decrepita e horrenda. Nascida uma da outra, dois monstros são desenvolvidos paralelamente até que se unem no monstro que é ElizaSue, a concretização da monstruosidade e consequência do controle exacerbado sobre o corpo feminino, como podemos observar no quadro a seguir:



A substância (*Fargeat, 2024*)

Observamos que a metamorfose sofrida por ElizaSue espelha o absurdo cotidiano, em que a mulher se sente subordinada ao julgo patriarcal, sua monstruosidade reflete o conflito entre as fronteiras e a capacidade do corpo, que entram em colapso quando são ativamente contestadas, apagadas, e neste caso, redesenhadas, quando o que se atinge por meio do horror corporal é uma reflexão sobre os limites da individualidade e da alteridade (Reyes, 2024, p. 52).

Por outro lado, em *Vingança* (2017), o pano de fundo não extrapola o real compartilhado, como em *A substância* (2024). Os monstros são demasiadamente humanos e sua deformação encontrasse no mal compartilhado entre o trio de caçadores. A presa, Jen, extremamente sexualizada no início da película, é descartada quando sua existência passa a ser uma ameaça para a integridade social dos homens que a violaram. Nos filmes de horror, as mulheres geralmente são representadas como submissas, no entanto, quando são dissidentes desse modelo, por se recusarem a se submeter aos códigos que definem seu espaço, têm suas possibilidades limitadas ao que o patriarcado exige (Kaplan, 1995, p. 24), muitas vezes sendo punidas com uma morte brutal. Em decorrência dessa característica, na década de 1990 cresce o número de filmes do subgênero do horror chamado *slasher* ou *stalker movie*, em que

os corpos femininos são erotizados, exibidos nos filmes de terror e punidos com a morte. Algo que reflete a densa carga moralizante desse subgênero, consolidada por uma sociedade conservadora (Fortes *apud* Menezes, 2024, p. 2). Essa fórmula do subgênero reforça elementos antifeministas, como a violência que atinge as mulheres, e os elementos feministas, relacionados a *Final Girl*, ou seja, a sobrevivente feminina, para que possam coexistir. A *Final Girl* é uma personagem feminina presente nos moldes de muitos filmes desse subgênero e é caracterizada como uma “moça que não tivesse uma vida sexual ativa, não usasse drogas, [e] sobreviveria no final dos filmes, ao contrário do grupo promíscuo no qual ela estava inserida” (Fortes, 2019, p. 1).

A prova desse julgo do patriarcado sobre a protagonista vem das metáforas constantes de figuras fálicas transpassando o corpo de Jen durante o filme, além das relações entre a criatividade e a natureza, do lado feminino, e a força bélica e automotiva do lado masculino, apresentando-se como mundos antagônicos que entrarão em um embate cru e sanguinolento em busca da sobrevivência e da vingança.





Vingança (Fargeat, 2017)

No primeiro quadro, observamos uma cena *gore* quando jogada de um penhasco Jen é gravemente ferida com uma estaca em uma árvore seca, que transpassa-a próximo ao útero. A segunda cena, mostra mais uma vez a estaca e o segundo objeto fálico – a faca que estava em poder de um dos caçadores mortos por Jen – e que é utilizada para reintegrar parte do corpo mutilado pela violência da tentativa de feminicídio.

A violência e a necessidade de sobrevivência em meio a uma caçada, em que ela é a presa, faz com que Jen despeça-se da Lolita objetificada e assuma a personalidade de uma mulher selvagem. Segundo Reyes (2024, p. 54), “nesses textos, a protagonista não se transforma em uma fera física, mas um gatilho desencadeia um estado psicológico, lógico e comportamental selvagem”. É o que observamos no desenvolvimento da trama de *Vingança* (2017).



A vingança (Fargeat, 2017)

Nas imagens podemos visualizar a transformação de Jen do início do filme para o momento em que assume seu modo sobrevivência na caçada, em que até mesmo o filtro da cena é substituído por um tom azulado e claro, em oposição ao âmbar que traz uma sensação de acolhimento e conforto.

As cenas construídas após a transformação/metamorfose de Jen são repletas de muita violência explícita. A protagonista procura eliminar cada um dos caçadores da forma mais dolorosa, aniquilando-os um a um por meio do espetáculo de horror corporal que extrapola os limites do sensível e atinge

a abjeção. Conforme Christine Greiner (2010, p. 67), “a abjeção é sobretudo ambiguidade. Ela não divide o sujeito daquilo que o ameaça. Ao contrário, vive em perigo perpétuo. É um composto de julgamento e afeto, de condenação e desejo”. Assim, a abjeção tenta preservar “a violência imemorial com a qual o corpo se tornava separado de outro corpo de modo a manter a escuridão em que o significado das coisas perece e o afeto imponderável é carregado” (Greiner, 2010, p. 67). Por isso, por ser abjeto é que Jen vai ao encontro dos seus caçadores, para no confronto entre os corpos tornar-se em si a própria abjeção. Ou como afirma Greiner (2010, p. 67): “o abjeto permeia o sujeito e este se torna o abjeto”. As mortes violentas atingem o estranho estado em que o sujeito tendo perdido toda sua identidade, não pode imaginar nada além da abjeção. Sem alternativas, após a desumanização o que resta é o colapso. Ambos os filmes exploram um final em que a morte não é o mais grave e sim a desumanização.

Estamos ao final de *Vingança* (2017) vibrando com o espetáculo sanguinolento promovido por Jen, como uma explosão catártica que vem da punição dos caçadores. Esse prazer derivado da narrativa de horror funciona, para Aikin e Barbauld (2024, p. 30), como “a cooperação entre paixão e fantasia [que] eleva a alma ao seu auge; e a dor do terror se perde em assombro”. Ademais, King (2013, p. 160) afirma que no gênero do terror “a lógica percorre um longo caminho no sentido de colocar a moralidade à prova”.

Esse prazer advindo da punição dos detratores das protagonistas dos filmes de Fargeat, tanto na hilária e estranha cena final de *A substância*, como em *Vingança*, fazem surgir o que King entende como a presença do “linchador em potencial” que existe em cada um de nós. Para o mestre do terror norte-americano, “vez por outra ele deve ser deixado livre para gritar e deitar e rolar na grama” (King, 2013, p. 203). Algo que corrobora com o pensamento de Aikin e Barbauld (2024, p. 30) para quem “quanto mais selvagens, fantasiosas e extraordinárias forem as circunstâncias de uma cena de horror, mais prazer receberemos dela”.

Há em ambos os filmes a extrapolação da lógica ou até mesmo uma sátira dos hábitos sociais correntes, levando-nos, enquanto espectadores a experimentar um estranho prazer na punição dos detratores das protagonistas. Temas como

violência doméstica, violência familiar, violência de gênero são manipuladas nessas narrativas, fazendo a ponte entre o real e o ficcional.

Através do horror artístico é possível estabelecer uma conexão com o real, fazendo-nos refletir sobre as várias violências por que passam cotidianamente as mulheres. Diariamente, ainda hoje, com corpos submissos, muitas mulheres são mortas por seus companheiros, em alguns casos com a culpabilização da vítima.

Os filmes de Fargeat revelam as duas faces do poder que permeiam o masculino e o feminino: o poder e a impotência. Em ambos os filmes, essa oposição é trabalhada e nos leva a refletir sobre esses papéis sociais na realidade.

Os tropos trabalhados nas ficções de horror feminista demonstram que essas histórias se desenvolvem a partir de temas que tocam as mulheres desde a exclusão social, o aprisionamento em estruturas patriarcais (e o desejo de romper com elas), o estado bestial como ameaça à domesticidade até a hipersexualização feminina.

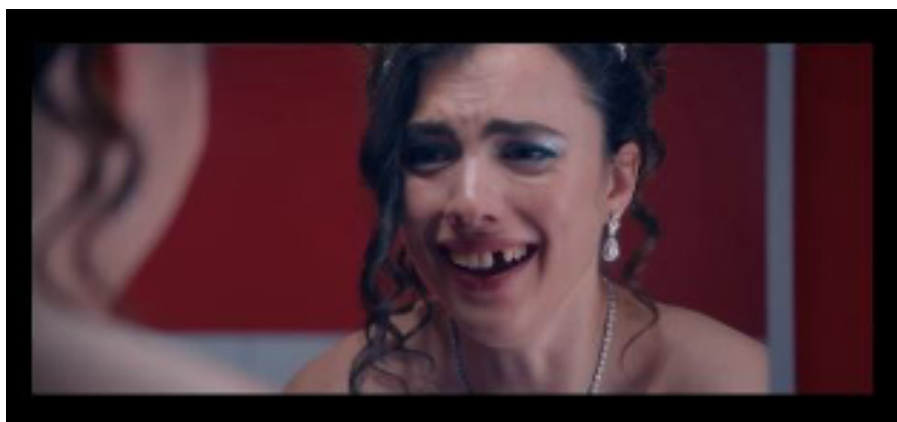
Em *Vingança* (2017), de caça à caçadora, Jen assume a postura de uma águia a caçar no deserto:



Vingança (Fargeat, 2017)

Em *A substância* (2024), o corpo no horror feminista é tão vasto e variado que resiste à generalização, mas é justo propor que, na base do subgênero, está um esforço conjunto para transferir a monstruosidade e a vergonha dos corpos femininos para os poderes patriarcais, cujos tentáculos médicos, legais e econômicos historicamente mantiveram o controle. (Reyes, 2024, p. 57).

O controle social é exercido através de mídias sociais e do conteúdo on-line, que impõem um ponto confuso entre o eu-real e sua imagem idealizada (o “eu-filtrado”) que o registro sobrenatural do horror corporal desmonta. (Reyes, 2024, p. 57).



A substância (Fargeat, 2017)

Como se observa nestas cenas em que o controle social sobre os corpos femininos é majoritariamente masculino, assim como a manipulação da imagem de perfeição divulgada pelas mídias é o que distorce a realidade de ElizaSue.

Sendo assim, entendemos que os filmes da diretora e roteirista francesa Coralie Fargeat seguem aquilo que Xavier Aldana Reyes (2024) denomina de novo horror pró-feminista, mostrando-se uma evolução e atualização dos subgêneros de horror, o *slasher* e o *gore*. As personagens femininas positivas, ou as novas *Final Girls*, são aquelas que se posicionam e lutam contra a subjugação do patriarcado, estas alcançam um final sem morte, a exemplo de *Vingança* (2017). No entanto, o monstro ElizaSue de *A substância* (2024) sucumbe ao poderio do patriarcado. Ambos os filmes, cada um à sua maneira, encontram uma forma de refletir sobre a representação feminina na sociedade contemporânea. Portanto, o cinema de horror pode tornar-se uma tela em que são representados não somente os medos das mulheres do século XXI, mas também seus desejos e lutas em defesa da igualdade de gênero.

Referências

AIKIN, J. BARBAULD, A. Sobre o prazer derivado de objetos de terror. In: ZANINI, C. FRANÇA, J. NESTARREZ, O (org.). **As artes do mal: textos seminais**. Rio de Janeiro: Acaso Cultural, 2024.

BOTTING, F. **Gótico**. Trad. Marina Sena. São Paulo: Sebo Clepsidra, 2024.

CARROLL, Noël. **A filosofia do horror ou paradoxos do coração**. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas, SP: Papirus Editora, 1999.

FARGEAT, Coralie. **A substância (The Substance)**. França: Working Title Films; Universal Pictures; A Good Story, 2024. 1 filme (141 min), son., color.

FARGEAT, Coralie. **Vingança (Revenge)**. França: Logical Pictures; M.E.S. Productions; Monkey Pack Films, 2017. 1 filme (108 min), son., color.

FRANÇA, J. SILVA, D. A.P. (orgs.). **Poéticas do Mal**: a literatura do medo no Brasil. Rio de Janeiro: Acaso Cultural, 2022.

GREINER, Cristine. **O corpo**: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2006.

HOMERO. **Odisseia**. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

JEHA, Júlio (org.). Monstros como metáforas do mal. In: **Monstros e monstrosidades na literatura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

KAPLAN, E. A. **A mulher e o cinema**: os dois lados da camera. Trad. Helen Marcia Potter Pessoa. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

KING, S. **Dança macabra**: o terror no cinema e na literature dissecado pelo mestre do gênero. Trad. Louisa Ibañez. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

MELO, M. B. M. **Autópsias do horror**: a personagem de terror no Brasil. São Paulo: LCTE Editora; FAPESP, 2011.

MENEZES, I. N. de C. M. Gênero e Sexualidade no Cinema de Horror. In: **RUA – Revista Universitária do Audiovisual**. UFSCAR. Jan/2024.

REYES, X. A. **Contemporary body horror**. United Kingdon: Cambrige University Press, 2024.

SAFIOTI, H. I. B. **Gênero, patriarcado e violência**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.

A emergência das ficções do Antropoceno

José Wanderson Lima Torres

Um novo fantasma ronda o mundo, e sua magnitude implica uma virada ontológica e simbólica cuja abrangência abarca das humanidades às ciências físicas e biológicas. Refiro-me ao Antropoceno, conceito que articula várias áreas do conhecimento porque busca apreender uma realidade complexa, que sintetiza a inquietação humana diante de um ponto de viragem histórico para a vida no planeta.

A palavra Antropoceno, combinação grega *anthropos* (humano) e *kainos* (recente), nomeia uma época geológica, a era dos humanos, em que a ação antrópica se tornou o principal agente de transformação do planeta. O termo foi proposto a primeira vez por Paul J. Crutzen e Eugene Stoermer (2000) para indicar que a Terra ingressou em uma fase na qual o humano se tornou força geológica capaz de reconfigurar ecossistemas, alterar ciclos bioquímicos e produzir camadas de resíduos que redesenham a estratigrafia do planeta. As mudanças climáticas globais, a acidificação dos oceanos, a perda de biodiversidade e a disseminação dos microplásticos são traços materiais

dessa nova era⁶.

Mas, se o Antropoceno é descrito como a era do humano, reside em seu bojo uma contradição evidente, porque justamente nessa era se instaura uma crise do humanismo moderno. Se antes o sujeito humanista se via como medida e centro do mundo, agora a devastação ambiental, fruto de nossa própria agência, dissolve a confiança em sua racionalidade e supremacia. O humano, outrora demiurgo, torna-se vetor de destruição e ruína. Nesta contradição radical – ser uma força geológica e, ao mesmo tempo, não ter controle sobre ela – reside o *paradoxo do Antropoceno*. Por isso, é preciso superar a centralidade do humano em favor de uma ética da interdependência radical entre espécies, matéria e tecnologias.

Diante do Antropoceno, pensar exige complexidade no sentido forte proposto por Edgar Morin (2015), o que implica religar saberes, acolher incertezas e trabalhar com causalidades múltiplas e retroalimentadas. A complexidade, em lugar de reduzir o real a cadeias lineares de causa e efeito, descreve ecossistemas sociotécnicos e biogeoquímicos como totalidades entrelaçadas, em que o local contém o global e o antagonismo convive com a complementaridade. Neste contexto, a crítica às soluções tecnocráticas e ao disciplinamento estreito é condição inegociável para compreender os efeitos cruzados entre clima, capitalismo fóssil⁷, desigualdades históricas e devastação ambiental; só assim é possível imaginar respostas que não repitam os mesmos impasses.

⁶ O Antropoceno ainda não foi oficializado como uma nova época geológica porque, apesar de sua relevância conceitual. A comunidade científica não chegou a um consenso sobre o marcador global inequívoco (GSSP) ou a data de início precisos (se a Revolução Industrial, a Grande Aceleração ou os testes nucleares). Em 2024, a proposta de formalização foi rejeitada por considerar prematura a definição, mantendo-o como um termo culturalmente potente, mas ainda não geologicamente oficial. A tendência, porém, é um reconhecimento eminente.

⁷ Este descreve a simbiose histórica e estrutural entre o sistema capitalista e a energia derivada de combustíveis fósseis (carvão, petróleo e gás natural). Seu ponto de partida está na Revolução Industrial do século XVIII, quando o carvão permitiu a mecanização em massa, a expansão do transporte ferroviário e marítimo e a consolidação de um modelo de acumulação de capital dependente de energia intensiva e barata. Tal modelo gerou crescimento econômico exponencial, mas à custa da externalização dos custos ambientais, como a poluição e as emissões de gases de efeito estufa. Ver mais em Angus (2023).

Esse deslocamento metodológico implica e acompanha um deslocamento ontológico: o Outro não humano emerge como agente e não mais apenas como simples pano de fundo. Este ponto é delicado porque requer uma reeducação corretiva aos posicionamentos dos humanismos ateu e cristão, que só conseguem associar a agência ao humano. Elizabeth A. Povinelli (2023) mostra, ao discutir o que batizou de *geontologia*, que as fronteiras entre Vida/Não-vida e Natureza/Cultura, caras ao liberalismo tardio e consensualmente aceitas na tradição humanista, são dispositivos de poder que regulam quais existências contam e quais podem ser sacrificadas. Atmosferas, rios, rochas, florestas, microbiomas e artefatos técnico-digitais operam como participantes de mundos, coproduzindo materialidades e temporalidades; reconhecer essa agência desestabiliza a política centrada no humano e convoca uma ética de corresponsabilidade mais-que-humana, atenta às formas de vida e de não-vida que sustentam, e como nós padecemos, nossos modos de habitar.

A crítica ao paradigma humanista, e ao reducionismo do humano como único agente, encontra ressonância também em Bruno Latour (1994) e Ailton Krenak (2019). Latour, ao desmontar a fábula da Modernidade (“Jamais fomos modernos” é um de seus bordões), propõe uma ecologia política que inclua os “quase-objetos/quase-sujeitos” no Parlamento das Coisas, redescrevendo a ação como distribuída entre humanos e não humanos. O membro da ABL Krenak, por sua vez, denuncia a abstração universal pressuposta em “Humanidade”, noção que legitimou a ruptura com a Terra, e advoga por reatar parentescos: rios como parentes, montanhas como mestres, florestas como coletivos de existência. Juntos, os dois pensadores apontam para uma virada pós-humanismo: abandonar a centralidade soberana do sujeito humano e instituir arranjos políticos, jurídicos e cosmológicos nos quais possamos, com Morin (2015), pensar complexamente; com Povinelli (2023), ouvir a agência do não humano; e, com Latour (1994) e Krenak (2019), compor mundos habitáveis para humanos e não-humanos.

A conclusão suscitada por estas reflexões é que pensar de forma complexa implica abandonar a lógica linear e disciplinar que isolou o Homem do resto do planeta, e passar a entender a humanidade como uma parte integrante e in-

terdependente de um sistema ecossistêmico vasto e em constante coevolução. Esta nova abordagem, para além de uma reviravolta metodológica em curso, constitui uma necessidade ética de sobrevivência, que nos força a considerar as consequências imprevistas de nossas ações sobre a teia da vida da qual dependemos.

Como ficam os narradores diante dessa problemática? Sabemos que um número não pequeno de ficcionistas, como antenas da raça, captou e absorveu os dilemas do Antropoceno, para usá-los como matéria de ficção e exercício de intervenção política e posicionamento ético. Estas ficções, que chamo aqui, sem pretensão de originalidade, de *ficções do Antropoceno*, são uma vertente forte da produção contemporânea.

Ficções do Antropoceno: o imaginário da crise planetária

Chamo de *ficções do Antropoceno* o conjunto de narrativas literárias e audiovisuais que problematizam, direta ou indiretamente, o impacto das atividades humanas na dinâmica planetária, inscrevendo no imaginário estético a crise ecológica, o colapso de ecossistemas e a transformação geológica provocada pela ação antrópica.

As ficções do Antropoceno nascem do colapso das antigas narrativas do progresso e, enquanto filiação, pertencem ao ramo das distopias. Elas respondem a uma mutação de escala, debatida na seção anterior: o deslocamento do humano do centro do enredo da Terra. O que se narra, agora, é o próprio planeta em agonia: lutas pela água, cidades submersas, desertos radioativos, florestas que vingam. A literatura e o cinema passam a imaginar, para além de apenas o futuro da humanidade, o futuro do planeta sem ela.

Essas ficções são também ficções de escala, pois traduzem em imagens e palavras aquilo que escapa à percepção cotidiana, como o tempo geológico, o aquecimento atmosférico, o derretimento dos polos. Elas transformam o incomensurável em sensível. Exemplos paradigmáticos incluem *A estrada* (2006), de Cormac McCarthy, onde o mundo carbonizado é cenário de uma

paternidade em ruínas; *O conto da Aia* (1985), de Margaret Atwood, cuja distopia ecológica é também patriarcal; e, em data muito recente (2023), *Natureza urbana*, de Joana Bértholo, onde a protagonista, mesmo vivendo num espaço urbano, ressignifica sua vida pelo contato com a natureza, antes invisível, e pela compreensão ética da nossa crueldade para com os animais.

No audiovisual, a crise planetária é encenada em múltiplos registros: do lirismo apocalíptico de *Melancholia* (2011, Lars von Trier) ao hiperrealismo de *Não olhe para cima* (2021, Adam McKay). Ambos revelam a dimensão trágica e irônica do humano frente à catástrofe. O cinema de animação também adere ao tema, como vemos no exemplo de *Nausicaä do Vale do Vento* (1984, Hayao Miyazaki) e *Wall-E* (2008, Andrew Stanton), que fazem da poluição e da regeneração do planeta o centro moral de suas tramas. As ficções do Antropoceno constroem um imaginário da interdependência: um mundo onde toda forma de vida é um elo frágil de uma teia global.

No coração das ficções do Antropoceno habita uma crítica ao antropocentrismo, isto é, à crença de que o humano detém o monopólio da razão, da linguagem e da agência – temas trazidos à tona na primeira parte do texto. Se o humanismo renascentista colocou o homem no centro do cosmos, o Antropoceno o devolve à poeira das estrelas, dissolvendo sua pretensa soberania.

A crise planetária, nestas ficções, deixa de ser um cenário estático para tornar-se um protagonista dinâmico, reconfigurando personagens, enredos e a própria noção de ação. No cinema, *Expresso do amanhã* (2013), de Bong Joon-ho, encapsula essa lógica situando toda a trama em um trem em movimento perpétuo, onde a geografia interna dos vagões e o gelo exterior absoluto ditam as hierarquias sociais e as possibilidades de revolta. Já na série *The Last of Us* (2023), o fungo *cordyceps* não é um pano de fundo, mas um agente ativo que redefine a afetividade, a moral e a própria natureza das conexões humanas, o que torna o ambiente biológico o verdadeiro condutor da narrativa. Na ficção literária recente, *Canto eu e a montanha dança*, da catalã Irene Solà, desestabiliza radicalmente a visão antropocêntrica, que coloca o humano como centro único da história e da agência, e abre espaço para que rochas, raios e animais se tornem forças narrativas ativas, moldando os destinos com

uma lógica que lhes é própria.

A agência do não humano, nessas narrativas comentadas acima, inevitavelmente expõe as profundas desigualdades na experiência do colapso, articulando uma pungente política da catástrofe. Elas revelam como os impactos da crise ecológica não são democráticos, mas recaem com maior violência sobre populações marginalizadas.

Paralelamente, as ficções do Antropoceno exploram o surgimento de ontologias híbridas, dissolvendo as fronteiras rígidas entre homem e máquina, natureza e cultura, orgânico e inorgânico, como se vê nos seriados *Black Mirror* (2011) e *Amor, Morte & Robôs* (2019). Nestes universos narrativos, os corpos e os mundos são reimaginados como entidades permeáveis e compostas, questionando os dualismos fundadores da modernidade e propondo novas, e por vezes perturbadoras, formas de estar e de ser no mundo.

Enfim, as narrativas desse novo regime imaginário propõem ontologias híbridas: universos em que o humano se funde ao tecnológico, ao animal e ao mineral. O ciborgue, o zumbi, o robô e a quimera são figuras-síntese dessa fusão.

Quatro figuras do Antropoceno: ciborgue, zumbi, robô e quimera

Donna Haraway, em seu clássico manifesto, publicado entre nós no livro *A reinvenção da natureza* (2023), apresenta o *ciborgue* como figura política e epistemológica da era tecnocientífica. O ciborgue seria uma *coalizão monstruosa* entre o humano e o maquinico que subverte dualismos da tradição ocidental: homem/mulher, natureza/cultura, orgânico/inorgânico, animal/máquina. Para Haraway (2023), o ciborgue não é apenas uma criatura da ficção científica, mas precisamente o mito político que desarma as fronteiras do humanismo patriarcal. Ele não nasceu do Jardim do Éden, diz Haraway (2023), mas do laboratório e da fábrica, e por isso habita um território pós-natural, onde a identidade se torna rede e o corpo, interface.

Enquanto muitas obras mostram a fusão orgânico-inorgânica como uma

resposta a um colapso, *Ghost in the Shell* (1995) a apresenta como uma condição já consumada da sociedade. O anime de Mamoru Oshii não trata de uma crise planetária no sentido ecológico, mas de uma crise de definição, o que poderíamos chamar de uma virada ontológica onde os próprios conceitos de *vida*, *consciência* e *humano* entram em colapso. No filme *RoboCop* (2014), de Luís Padilha, atualização do clássico dos anos 1980, o policial Alex Murphy é transformado no ciborgue RoboCop após um atentado, preservando apenas seu cérebro, mãos e sistema digestivo em um corpo robótico. A narrativa enfatiza o trauma da desumanização: Murphy luta para recuperar memórias e emoções, enquanto a corporação OmniCorp manipula sua programação para controlá-lo. Diferente do original, esta versão explora de modo mais maduro a interface cérebro-máquina e os conflitos éticos da integração homem-tecnologia. Em ambos as obras, o ciborgue é um sujeito cuja existência redefine a ação política, a ética e os afetos, obrigando-nos a repensar o que é o humano e quais os limites entre natural e artificial.

O *zumbi*, nas ficções do Antropoceno, é o corpo-resto da modernidade. Ele representa o resíduo humano que sobrevive ao colapso das estruturas civilizatórias, representa uma forma de vida que persiste sem consciência, sem subjetividade e sem futuro. Também representa o indivíduo mesmerezado pelo smartphone e as redes sociais, incapaz de vislumbrar o mundo ao seu redor, e de conseguir uma concentração prolongada para realizar uma tarefa prolongada. Se o ciborgue simboliza a fusão técnico-biológica e a promessa de transcendência, o zumbi expressa o esgotamento vital de uma espécie que consumiu a si mesma. Byung-Chul Han (2019) usa a metáfora do zumbi para descrever o indivíduo pós-moderno, vítima de uma violência neuronal silenciosa. Ele não é oprimido por um sistema externo, mas voluntariamente se destrói na busca obsessiva pela eficiência e felicidade, tornando-se um morto-vivo funcional, esgotado, depressivo e incapaz de formar comunidades verdadeiras.

Noutra pauta teórica, podemos também afirmar que, nas distopias contemporâneas, o zumbi é a alegoria da vida administrada, do sujeito reduzido à pura sobrevivência, àquilo que Achille Mbembe (2018) chama de *vida descartável*. Em *Necropolítica* (2011), Mbembe (2018) observa que o poder moderno já

não se contenta em gerir a vida, antes produz zonas de morte, espaços onde viver e morrer tornam-se a mesma coisa. O zumbi habita precisamente esses interstícios necropolíticos: campos, periferias, colônias, zonas tóxicas e pandemias. Ele é a imagem ficcional da humanidade submetida a um regime de esgotamento planetário.

O zumbi, portanto, é o correlato figurativo desse sujeito esvaziado. É o sujeito que se move mecanicamente, exaurido pela produtividade e pela repetição. O zumbi do Antropoceno é, sem rodeios, o trabalhador e o consumidor ao mesmo tempo: uma vida automatizada, sem desejo, sem pausa, incapaz de morrer porque já não sabe viver. Eles estão figurados em séries como *Ruptura* (2022) e *Black Mirror* (2011) e, de modo mais alusivo que literal em obras literárias de autores como Cormac McCarthy e Ignácio de Loyola Brandão.

O robô, descendente direto da revolução industrial, é a alegoria da matéria que desperta. Desde R.U.R., de Karel Čapek (1920), onde o termo foi cunhado, o robô encarna o sonho e o pesadelo da automação. No Antropoceno, essa figura e seus avatares ganham novas camadas, pois está em discussão dos robôs e das máquinas inteligentes como sujeitos de agência. Desde *Androides Sonham com Ovelhas Elétricas?* (1968), de Philip K. Dick, e sua adaptação *Blade Runner* (1982), dirigida por Ridley Scott, passando pela animação *Wall-E* e pelo seriado *Black Mirror*, estes últimos já citados, robôs e máquinas problematizam a fronteira entre humano e não humano ao reivindicar memória e afeto.

Com a expansão da Inteligência Artificial nos últimos anos, um pânico por uma suposta revolta das máquinas assomou ao imaginário popular. No entanto, para especialistas como Yuval Harari (2024), em seu novo livro, *Nexus*, o risco não é uma rebelião de máquinas com IA e robôs, mas a nossa própria subjugação por sistemas que nos conhecem intimamente, transformando-nos em instrumentos de algoritmos que nós mesmos criamos. Afirma Harari (2024) que, diferente da inteligência humana, que é acompanhada de sensações subjetivas (dor, amor, tédio), a IA pode desenvolver uma proficiência técnica superlativa sem qualquer experiência interior, empatia ou ética. Essa forma de inteligência alienígena seria, portanto, incapaz de se importar com o bem-estar humano. Seu objetivo seria, seguindo

a cartilha neoliberal, simplesmente otimizar tarefas. Ademais, a IA pode corroer a confiança social e a nossa percepção compartilhada da realidade, produzindo informações, imagens e narrativas convincentes e personalizadas (como deepfakes e notícias falsas) que ameaçam fragmentar o corpo político, tornando impossível o debate democrático e a governança global coordenada. O medo que bate a nossa porta, pois, não é exatamente o de as máquinas se tornarem autoconscientes, mas o de um esvaziamento de nossa subjetividade e a dissolução dos laços comunitários. No cinema, *Ex Machina* (Alex Garland, 2014) explora essa fronteira ao apresentar Ava, uma inteligência artificial com corpo sintético e consciência própria, cuja existência desafia as definições de vida e agência, tornando a tecnologia um ator central na reconfiguração do humano. E vale de novo citar o já clássico *Wall-E*, herdeiro, em muitos pontos, de *2001: uma odisseia no espaço*, clássico de Stanley Kubrick.

Por fim, a *quimera*, figura mitológica composta de partes de diferentes espécies, retorna nas ficções do Antropoceno como símbolo do hibridismo biotecnológico. Diferentemente do ciborgue, que une carne e máquina, a quimera funde espécies e materialidades biológicas, tornando visível o desmantelamento das fronteiras genéticas e éticas.

Em seu ensaio *Regras para o Parque Humano*, Peter Sloterdijk (1999) produziu a metáfora do “parque” para descrever a condição humana em uma era pós-humanista, na qual a antiga domesticação por meio da cultura literária é substituída pela administração técnica direta da vida. Sloterdijk associa explicitamente essa transição aos riscos das manipulações genéticas, argumentando que, ao assumirmos o controle de nossa própria evolução biológica, nos tornamos potencialmente capazes de criar quimeras, esses híbridos que dissolvem radicalmente as fronteiras genéticas e éticas que definiam o humano.

Esse poder de redesenhar a espécie, para Sloterdijk (1999), pode nos conduzir tanto a uma autodomesticação refinada quanto a uma fragmentação da humanidade em subespécies geneticamente modificadas, exigindo, portanto, com urgência, novas regras éticas para governar o parque que nos tornamos. Desde o anime *Fullmetal Alchemist: Brotherhood*, passando pela série *Orphan Black*, o tema do parque humano e da criação de quimeras é explorando com

densidade sobre diversas nuances. No âmbito literário, em *Oryx e Crake* (2003), da já citada Margaret Atwood, a manipulação genética cria os Crakers, seres humanos reconfigurados para viver em um mundo pós-apocalíptico; em *Não me abandone jamais* (2005), do prêmio Nobel Kazuo Ishiguro, clones criados para doação de órgãos questionam a própria definição de humanidade.

Conclusão: imaginar o inumano

A emergência das ficções do Antropoceno indica uma mutação do imaginário contemporâneo, mutação que já existia como força secundária desde a entrada do século XX ou, se quisermos radicalizar, desde a Revolução Industrial, mas que no século XXI tem se tornado uma das correntes centrais. Diante da escala geológica da crise em que estamos imersos, a arte se torna lugar de reconfiguração da sensibilidade e território onde se experimenta uma nova ética de coabitação planetária. Essas ficções nos convidam a imaginar o inumano, a ampliar nossa escala de avaliação da trama da vida (que não têm a medida do humano) e a reconhecer que a Terra não é pano de fundo, mas sim Gaia, força agente, ainda que não autoconsciente (Lovelock, 2010). O Antropoceno é menos uma era do homem e mais a era de seu deslocamento.

Referências

ANGUS, Ian. **Enfrentando o Antropoceno**: capitalismo fóssil e a crise do Sistema Terrestre. São Paulo: Boitempo, 2023.

CRUTZEN, Paul J.; STOERMER, Eugene. The “Anthropocene”. **Global Change Newsletter**, n. 41, p. 17-18, maio 2000.

HAN, Byung-Chul. **A sociedade do cansaço**. Petrópolis: Vozes, 2019.

HARAWAY, Donna. **A reinvenção da natureza**: símios, ciborgues e mulheres. São Paulo: Martins Fontes, 2023.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos**: ensaio de antropologia simétrica. São Paulo: Editora 34, 1994.

LOVELOCK, James. **Gaia**: alerta final. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2010.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Porto Alegre: Sulina, 2015.

POVINELLI, Elizabeth A. **Geontologias**: um réquiem para o liberalismo tardio. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

SLOTERDIJK, Peter. **Regras para o parque humano**: uma resposta à Carta sobre o humanismo. São Paulo: Estação Liberdade, 1999.

HARARI, Yuval Noah. **Nexus**: uma breve história das redes de informação, da Idade da Pedra à inteligência artificial. São Paulo: Companhia das Letras, 2024.

Identidade narrativa e memória em *Torto Arado* de Itamar Vieira Júnior

Bruna Oliveira Alves Araújo

Esse trabalho busca traçar compreensões sobre identidade e memória narrativa, através da obra neorregionalista *Torto arado* de Itamar Vieira Júnior que em essência vem externalizar o não apagamento da cultural regional, pois a memória ressignifica e resiste ao passar dos tempos, lembrando o passado, unindo, incluindo e dando voz ao diferente e enfrentando às mudanças superficiais da sociedade moderna. Deste modo destacamos a relevância dessa pesquisa como um movimento de defesa à afirmação da cultura regional que implica em nossas raízes de um Brasil profundo que traz à tona as nossas mazelas históricas- sociais nos lembrando de nosso processo de formação identitária e assim nos tornando mais próximos da realidade a qual estamos inseridos.

Os valores familiares e da terra são narrados através de uma família de agricultores, que vivem em uma comunidade quilombola, em um lugar de compadres e comadres, aquecida pela fraternidade antiga, pelo sistema de cooperação e curas da enfermidade do corpo e do espírito através da sabedoria

das ervas e rezas. Em que a memória resignifica e resiste ao passar dos tempos, um tempo longínquo que as bricadeiras de bonecas eram feitas de palhas de espigas de milho, e que as floradas de buritizeiro e jatobá era alimento que supria e nutria o povo daquele lugar.

O termo Literatura Neoregionalista foi criado pelo então Prof. Dr. Herasmo Braga de Oliveira Brito docente do quadro permanente da pós-graduação stricto-sensu em Letras da Universidade Federal do Piauí Segundo Braga (2017) Literatura Neorregionalista representa um conjunto de obras de autores que publicaram entre os anos de 1960 e os dias atuais com o objetivo de identificar pontos convergentes da nova tendência literária: a autonomia feminina das personagens, a transição dos espaços rurais para os urbanos e a escritura memorialista como resistência que representa e reescreve simbolicamente uma comunidade e sua herança cultural.

Desta forma, a pesquisa descreve os aspectos do Neorregionalismo brasileiro a partir da identidade narrativa e escrita memorialista como instrumento de enfrentamento da cultura homogeneizadora globalizante e suas correlações na obra *Torto Arado* (2019). O Neorregionalismo brasileiro configura-se como uma nova tendência dentro da literatura brasileira, apresentando como uma de suas características a Identidade e a escrita memorialista, nos levando a refletir sobre a oposição antigo/moderno, que em um viés o moderno triunfa como um empoderamento e ruptura com o passado permanecendo atrelado ao seus atos e seu vazio eterno rumo a novidade e ao progresso.

A narrativa é situada na fictícia Água Negra, um povoado do interior da Bahia, o enredo tem como ponto de partida o acidente que marcará para sempre a existência das irmãs Bibiana e Belonísia, que em uma travessura de crianças, tentam descobrir o segredo guardado pela avó Donana em uma mala. Nessa busca, deparam-se com uma faca reluzente, com imponente cabo de marfim, surpreendidas pela matriarca da família, em meio ao susto e à falta de manejo com o objeto cortante, a língua de Belonísia acaba sendo decepada, o que lhe impõe uma vida inteira de silêncio, que fez com que a ligação das irmãs tomasse um fio de sensibilidade e expressividade único na relação delas.

Foi assim que me tornei parte de Belonísia, da mesma forma que ela se tornou parte de mim. “Foi assim que crescemos, aprendemos a roçar, observamos as rezas de nossos pais cuidamos dos irmãos mais novos. Foi assim que vimos os anos passarem e nos sentimos quase siamesas ao dividir o mesmo órgão para produzir os sons que manifestavam o que precisávamos ser. (Júnior, 2019, p. 24).

As duas ligadas por uma subjetividade profunda iniciada pelo acidente do punhal, pelas paisagens e vivências do lugar e pelas rezas e curas do pai Zeca Chapéu Grande, a ligação das duas irmãs forma o tom da narrativa em *Torto arado*, com isso pode-se observar a imagem emblemática das irmãs presentes na capa das duas edições do romance, exceto na edição comemorativa de capa dura lançada em 2024, que traz a imagem das espadas de São Jorge, elemento figurativo do orixá ogum Santo de proteção e força, trazendo a simbologia também de amuleto contra as energias negativas. Bibiana e Belonísia trazem a força principal da narrativa, personagens centrais, traduzidos na capas das duas edições do romance, os laços que emanam suas histórias a partir do destino com a faca, elemento figurativo herdado de sua avó, que representa a força e coragem de sua linhagem feminina.

A terceira voz, revelada no último capítulo pela entidade do jarê é ela quem nos diz segredo ao reviver e ampliar memórias que ficaram para trás, através das palavras da entidade surgem passagens e recordações, que visam a construir novas narrativas para o leitor: “o diamante trouxe a ilusão, porque quando estalaram as dragas, os rios foram se enchendo da areia que jorrava das grutas. Os rios foram ficando sujos e rasos. Sem abastança de água para pescar já não tinham porque pedir nada a Santa Rita Pescadeira.” (Júnior, 2019, p. 205). Através de Santa Rita Pescadeira o autor dá voz a atmosfera mística que esteve presente em toda a história, fazendo valer na ficção o sentido de vida das personagens que através da religiosidade se configuravam a presença dos seres encantados.

A memória nessas produções apresentam um enredo consciente para transmitir ao leitor afeituosas reminiscências que o leva a um tempo longínquo

de suas próprias origens, regantando sua própria subjetividade e porventura despertando aspectos esquecidos de sua identidade, nos apresentando as personagens pela relação que travam entre a memória, valores e o lugar e que carregam consigo em suas lembranças familiares, constituindo a sua história nos emaranhamentos das histórias de seus antepassados entrelaçando as memórias coletivas e individuais.

As tendências literárias neorregionalistas nos chegam como um resgate do processo de constituição da nossa memória cultural, fortalecendo a recordação de valores da vida no campo e de suas interações sociais e familiares, assim como sua tradição, linguagem, manifestações culturais e religiosidade. Com personagens e um enredo que falam sobre suas memórias e a importância do lugar e da comunidade e dos seus membros no percurso de reconhecimento sobre si mesmo, convergendo as lembranças individuais e as recordações coletivas, nessa relação do meio, as partes de identificação e consequentemente de pertencimento se fortalecem e dão sentido as coisas e ao destino das personagens.

Assim, no que diz respeito, ao percurso metodológico, o trabalho se realizou através de pesquisa qualitativa, na pesquisa estudou-se símbolos, crenças, valores e as relações humanas de determinado grupo social. Quanto à fonte dos dados coletados são de cunho bibliográfico que implica a leitura, reflexão e discussão dos princípios teóricos da pesquisa a partir das concepções sobre regionalismo literário, neorregionalismo brasileiro, subjetividade, memória e identidade. A pesquisa utilizou como procedimento de coleta de dados a leitura analítica, e a respeito dos instrumentos, foram utilizadas artigos, textos, vídeos como meio de levantamento de aspectos importantes para as análises, os resultados da pesquisa partem das percepções das personagens envolvidas, dos conflitos observados no enredo e dos aspectos subjetivos compreendidos.

Por fim o trabalho traz as considerações finais em que se é apresentado uma síntese do estudo afirmando que a literatura é um vasto laboratório no qual são feitos ensaios, estimativas, interpretações, graças ao que a narrativa opera sobre nossas percepções e sentimentos e esse olhar retrospectivo que nos traz a escrita memorialista como resgate de uma paisagem rural nordestina que é retomada com originalidade por fragmentos da memória das personagens

nos fazendo refletir sobre nossa humanidade e de que forma, estamos em muitos casos, em uma normose apartados dos elementos naturais da vida, influenciados pelo mundo globalizante.

Torto arado e identidade narrativa: personagem Bibiana e Salustiana

O presente tópico busca compreender acerca da Identidade Narrativa, a partir da obra de Paul Ricoeur, para isso, será utilizado o quinto estudo da obra *O Si-Mesmo como Outro* (2014) e *Críticas do Contemporâneo: identidades, alteridades, corporalidades*: no tópico “As subjetividades formativas das personagens dos romances com os leitores: diálogos entre tradição e contemporaneidade por meio dos narradores-personagens de Proust e Carrascoza” de Herasmo Braga Partindo da ideia da narrativa na compreensão de si e, portanto, na constituição da identidade pessoal, se dará ênfase na relação das duas personagens Bibiana e Salustiana e a constituição da identidade pessoal de cada uma.

Segundo Braga no ensaio “as subjetividades formativas das personagens dos romances com os leitores: diálogos entre tradição e contemporaneidade por meio dos Narradores-Personagens de Proust e Carrascoza” as personagens devem estar incutidas de subjetividades que serão responsáveis, como nos evidencia Bakhtin (1981, p. 40) em *Problemas da poética de Dostoiévski*, de certa consciência, como enuncia: “Enquanto a autoconsciência habitual da personagem é mero elemento de sua realidade, apenas um dos traços de sua imagem integral, aqui, ao contrário, toda realidade se torna elemento de sua autoconsciência”.

Diante dessa ideia, desenvolve-se a percepção da necessidade crítica de se atentar para as personagens em meio às suas subjetividades que vão se ampliando ao longo da sua jornada na história, por meio das relações estabelecidas com as outras personagens, das ações e os espaços que vão se (re)significando no desenvolvimento do romance. Assim as personagens analisadas nessa seção trazem em suas trajetórias as reformulações de suas

ações e sentimentos, que se convergem para aspectos parecidos apreciados ao longo do enredo como maternidade, casamento, luto e a liderança.

O primeiro capítulo do livro denominado fio de corte nos é contado pela personagem Bibiana, a filha mais velha aquela que se tornou professora e casou-se com o primo Severo, a personagem que deu movimento ao trama da história desde o início do enredo, foi ela que manifestou o interesse em revirar a mala de Donana que ocasionou o acidente da perda da língua da irmã, foi a mesma que também encontrou morta a avó no rio Utinga, e que mais tarde viria fugir e casar-se com Severo, Bibiana desde o início da narrativa mostrou-se a frente com o percurso de suas ações, seus instintos lhes indicavam um caminho que será decisivo para toda a comunidade de Água Negra.

O universo que compõe a personagem é dotado de misticismo e religiosidade, “cresci em meio às crenças de meu pai, de minha avó, e mais recentemente de minha mãe. Os objetos, os xaropes de raízes, as rezas, as brincadeiras, os encantados que domavam seus corpos, tudo era parte da paisagem do mundo em que crescíamos”. (Júnior, 2019 p. 59). Levando em conta toda essa atmosfera mística que influenciava a vida das personagens desde criança, Bibiana crescia com forte autonomia, pois detinha o poder da palavra e até então se sobrepunha sobre a permanência da irmã, fato que ficou claro com a chegada do primo Severo e sua família, irmão da mãe Salustiana, as meninas que agora já eram moças apresentaram interesse e encanto pelo menino.

Bibiana, desde o início da narrativa foi pronunciadora das quebras de barreiras, partiu dela o levante para ir em vasculhar as coisas de Donana e após o infortúnio do acidente, para voz pronunciada o destino a escolheu, Bibiana traz a marca de uma liderança inata, forte, suas ações desencadeiam o trama do romance, e durante todo o enredo exerce uma influência invisível sobre Belonísia, como podemos observar no trecho a seguir: “Quando retomamos as brincadeiras, havíamos esquecidos as disputas, agora uma teria que falar pela outra. Uma seria a voz da outra. Deveria se aprimorar a sensibilidade que cercaria aquela convivência a partir de então” (Júnior, 2019, p.24). A partir disso uma seria a própria expressão da outra, um misto de intersubjetividade compartilhada, a voz de uma decifraria as intenções da outra uma ligação além de sanguínea, visceral, ligada aquilo que há de mais singular e próprio para um

ser humano, a fala.

O processo natural da experiência de vida da personagem Bibiana tem um sentido e uma finalidade ainda maior que com o decorrer do romance os fatos se tornarão mais claros, pois a experiência ocorre simultaneamente com a realização da mesma, a voz que aprende a ser ouvida e interpretada com a irmã, será a voz de defesa de seu clã, essa consciência de si da personagem vai se desenvolvendo com o outro, pois a experiência interior tem que ser medida pela relação com o outro, primeiro com a irmã e depois com o esposo Sultério.

No livro *o Si mesmo como o outro*, Paul Ricoer, nos fala sobre a mesmidade como sendo a continuidade ininterrupta e a permanência no tempo, como o caráter que designa o conjunto das disposições duráveis pelas quais se reconhece uma pessoa, que lembra a permanência no tempo, como aponto o autor: “a demonstração dessa continuidade funciona como critério anexo ou substituto da semelhança; a demonstração baseia-se na seriação ordenada de pequenas mudanças que, tomadas uma a uma, ameaçam a semelhança, mas não a destroem” (Ricoeur, 2014, p.116); Segundo o autor a permanência no tempo garante que a identidade não seja colocada em dúvida, mudando a cada estação, mas que tenha a continuidade ininterrupta com a permanência no tempo, em que o autor relaciona essa compreensão com o código genético de um sujeito, isso solidifica o que há de mais próprio de cada pessoa a “mesmidade” aquilo que permanece.

É o que podemos observar na personagem em questão sua força de liderança mesmo que ainda oculta pelas primaveras da infância e juventude, já configura na personagem as ações que serão pontos chaves para que as coisas aconteçam ao longo da ficção, Bibiana retira as coisas do lugar, mexe nas estruturas da família e da comunidade ao sair do seu espaço natural e ir em busca de seus ideais com Sutério, mudando e ressignificando o rumo da história, primeiro o da família, quando foge de casa e depois da comunidade inteira, quando retorna e após a morte de Sutério, se torna a voz que fala por todos.

O outro Norte de estudo sobre a identidade para Ricoeur é a ipseidade que se envolve em uma dimensão ética e narrativa, como uma promessa, um compromisso que mesmo com as transformações internas e externas aquilo se mantém. É através da ipseidade que ocorre de fato essa catarse no leitor,

a identificação de sua subjetividade com a subjetividade das personagens, o autor assim confirma: “A identificação com figuras heróicas manifesta claramente essa alteridade assumida; mas esta já está latente na identificação com valores, que faz por uma causa acima da própria vida; um elemento de lealdade de lealismo, incorpora-se assim no caráter e o faz transformar-se em fidelidade, portanto em manutenção de si”(Ricoeur, 2014, p. 122). Assim as estruturas da identidade se solidificam, não se pode pensar em uma pessoa sem o ipse, é essa estrutura que de fato a caracteriza perante o grupo, por sua capacidade de autoconsciência, que implica uma capacidade constitutiva com o eu.

Na personagem Dona Salu, esposa do curandeiro Zeca Chapéu Grande e mãe das protagonista do romance Belonísia e Bibiana, essa fidelidade é viva nela, nitidamente percebe-se esses aspectos, a permanência de seu caráter permanente, esposa dedicada à família e a comunidade, aquele que recebe do esposo e da entidade Velho Nagô a ciência para fazer os partos das mulheres de Água Negra, como podemos observar sua postura através da fala do narrador: “Salu adentrou a casa com a altivez e autoridade que emanavam da sua posição de mulher do curador Zeca Chapéu Grande”(Júnior, 2019, p. 58) D.Salu com sua altivez impunha respeito, seu ofício de parteira lhe garantiu força e sabedoria que aos poucos conquistou confiança na comunidade.

Fato que também podemos observar quando expõe suas reminiscências sobre a importância do espaço em que vive e que estará sempre vivo em seu interior, desde que foram mudados os donos de Água Negra e estes estavam querendo despachar os moradores do local, e a religião do Jaré estava sendo aos poucos substituída por novas crenças evangélicas, o assassinato de Severo, a comunidade se dividia e a hostilidade imperava em algumas autoridades da localidade, para Salu aquele lugar lhe pertence não pelas estruturas físicas que a compõe, mas pelo significado que carrega dentro de si em sua subjetividade, podemos investigar isso na fala da matriarca Salu : “Cheguei aqui moça e jovem. Aqui vivi, criei meus filhos, labutei com meu marido, vi meus vizinhos e compadres serem enterrados, lá no cemitério que vocês fecharam. Fui parida, mas também pari esta terra.(...).Assim como apanhei cada um com minhas mãos, eu pari esta terra. Deixa ver se a senhora entendeu: esta terra mora em

mim, bateu com força em seu peito. (Júnior. 2019, p. 229–230). A relação do tempo, lugar e memória se misturam na fala da personagem Salu, o lugar é um universo de significados para o indivíduo, pois leva-se tempo para se conhecer um lugar, uma vida inteira, enraizada em memórias de tempos passados que dão vazão a uma subjetividade profunda, fortalecendo o sentido do eu.

O berço do passado da personagem está nos partos que ela realizou, nas crianças que viu nascer e crescer, nos vizinhos e compadres que viu morrer naquela terra, a história tem sua profundidade e o tempo lhe atribuiu seu determinado valor, dando segmento a identidade e a cultura defendida que quer sobreviver ao novo e a todo tipo de subjulgação e apagamento dessas raízes. Paul Ricoeur nos faz refletir sobre a concordância e discordância da personagem, afirmando que é essa dialética que baseia a dialética da mesmidade e ipseidade, a mesmidade de um caráter em comparação com a concordância é percebida quando a personagem transparece uma singularidade, uma unidade que configura como sendo sua totalidade temporal que lhe caracteriza como única, já a discordância é o efeito da ruptura, o colapso que ocorre de forma imprevisível como por exemplo, os novos donos de Água Negra que estavam colocando em jogo a permanência das pessoas da comunidade ou a morte súbita de Sutério, passando a ser o destino, assim a identidade da personagem só se pode ser medida através dessa dialética.

A sensação de pertencimento e ao mesmo tempo desenraizamento vivido pela personagem, encontra justificativa no processo de transformação que a sociedade vai sendo exposta, em que a homogeneização se torna uma referência de dominação e acultramento, como se o passado estivesse falido e o novo detivesse o poder da nova ordem, podendo gerar um crise de identidade e referências tanto individuais quanto coletivas, quando pois nesse aspecto as referências ficam a margem, assim como a reflexão sobre os princípios e valores que nos constituem enquanto indivíduos

Era o que se sentia quando os novos donos de Água Negra queriam fazer com o seu povo tornando claro o descaso com a história daquele lugar e o que representava para aquelas pessoas, exposto no trecho: “aquela fazenda parecia ser a menina dos olhos do novo senhor. Ele almejava se tornar um grande produtor de café, sem saber se era possível o cultivo naquela terra. Em nenhum

de seus planos o povo de Água Negra tinha lugar. Eram meros trabalhadores que deveriam ser deslocados para dormitórios(...)porque eram intrusos em propriedade alheia”.(Júnior,2019,p.211). Portanto, todas essas reflexões trazidas pela escrita memorialista funcionam como guardiãs que refletem os valores dessa cultura local, integrando os sujeitos a suas histórias, tornando vivo a partir disso a ligação intrínseca entre a memória, ancestralidade e identidade.

Subjetividade construída a partir da memória: personagens Belonísia e Vó Donana

A linguagem e a memória são fatores fundamentais à construção narrativa da identidade é através das narratividades que o sujeito dá significado a sua história através do tempo e projeta suas ações para um futuro, essa dialética pode ser observada nas personagens Bibiana e Salustiana, em que o contexto da comunidade Água Negra foi estrutural para a compreensão de como as personagens construíram significado a partir da realidade em que viviam, levando em consideração que essa construção ocorreu no entrelaçamento de diferentes posições em diferentes cenários e em uma antologia de histórias de vida que se complementaram na organização de uma memória pessoal e coletiva como a presença do curador Zeca Chapéu Grande, a chegada do primo Sevó na comunidade e a família de Crispina e Crispiniana.

A história da Avó Donana aos poucos vai sendo revelada, pelas memórias de Salustiana e no terceiro capítulo na voz da entidade Rita Pescadeira, é que o leitor de fato vai decifrar o quão enigmática é essa persona, uma mulher forte, que muito pouco se sabe de sua origem apenas que vivia abrigada a sombra dos seus senhores na fazenda Caxangá e que desde menina demonstrou os dons dos encantatos, é o que podemos observar na passagem :“Minha mãe me contou que, ainda menina, Donana viveu na companhia da família do capataz que havia assumido sua guarda, servindo como empregada em sua casa na fazenda. Foi lá que passou a sentir grande desconforto, pouco antes do período

de sua menarca. Donana passou a ver objetos balançarem de forma violenta, o mato seco queimar varal por onde caminhava, e até as roupas que secavam no varal desaparecerem como palha seca”. (Júnior, 2019, p. 166). Foi nesse o cenário que se descortinou os dons da ainda menina Donana, nesse trecho podemos analisar o quão poderoso já era o seu poder e que seu destino estava fadada a ser uma curadora.

Uma mulher que tem o domínio das rezas e xaropes adequado para os males do corpo e do espírito, as rezadeiras têm um papel de liderança significativo em suas comunidades, sendo responsáveis por melhorias significativas no que tange à saúde física, psíquica e espiritual das pessoas, assim no trecho a seguir podemos observar como esse ofício chegou para Donana:” Por último a menina passou a receber encantados, com mais frequência o Velho Nagô, e foi dito à família que o problema do outro mundo tinha sido resolvido. Os encantados a aguardariam chegar à idade adulta para que pudessem ela própria ser uma curadora e guiar os espíritos em benefício dos que necessitavam de seus poderes. Foi nessa última casa, ao lado do curador João do Lajedo, que Donana aprendeu a manejar ervas e raízes para fazer xaropes e remédios para os mais distintos males que cometiam gente de toda a origem. (Júnior, p.166, 2019). Acontecia que Donana, espiritualmente, tinha a obrigação de retribuir a cura que obteve de alguma forma.

O vínculo que Donana fez como seu curador João do Lajedo lhe trouxe obrigações com os santos, fato que lhe trouxe conflito e posteriormente traçou o seu destino e o destino do seu filho Zeca Chapéu Grande, como podemos constatar na parte a seguir: “Quando minha avó enviuvou pela segunda vez, recebeu um recado do curador João do Lajedo, que já se encontrava muito idoso: era hora de tomar para si as obrigações que Deus havia lhe dado. Seu poder era uma dádiva que deveria ser devolvida em favor dos que sofrem. Não adianta rogar. Eu não faço e pronto, devolveu em resposta às palavras da mensageira”. (JÚNIOR, p.167, 2019). Donana havia nascido com o dom de cura, o que desde a mocidade já se revelava, recebeu a cura e a obrigação de mais tarde ter que assumir os cuidados com os encantados, a sua negação foi o acontecimento que trouxe o destino para seu filho e para o decorrer de toda a narrativa.

Donana viu que sua resistência havia feito com que o filho mais velho

enlouquecesse, todos diziam que não havia o que fazer, que ela estava em dívida com os encantados porque se negava a cumprir sua missão. Esses episódios são vistos como formas de influência dos encantados, isso pode confirmar a presença dos espíritos que exigem que a pessoa se torne ele mesmo um curador. Aceitar tal destino é condição necessária para que o indivíduo venha a solucionar seus próprios problemas. Recusar, por sua vez, implica no prolongamento da aflição, da “loucura”, fato que ocorreu com o filho mais velho de Donana Zeca.

A maioria dos trabalhos existentes sobre as rezadeiras versam, principalmente, a respeito do ato da reza em si, da aprendizagem, da memória e identidade, dos símbolos, de como a prática é desenvolvida, da associação com as religiões e das histórias de vida das rezadeiras. Analisando a memória narrativa da personagem podemos observar o quanto para Donana é forte em sua construção a lida no seu trabalho com a enxada e a roça, que roçava com a força que muitos homens não teriam para roçar, assim como a sua aprendizagem com as rezas, partos e ervas na ligação que teve com o curador João do Lajedo, e seu ser mulher despertado pelo amor que teve pelos maridos, Donana apresentou-se como uma mulher de luta, sozinha, teve os filhos, os criou e sustentou. Até que com o passar do tempo das suas crias todos seguiram seus caminhos, e sua sina ao lado do filho Zeca chapéu Grande se cumpriu quando foi chamada para com ele se juntar a família na comunidade Água Negra.

Donana levava consigo o punhal de marfim o que furtou da fazenda Caxingá, o mesmo punhal que ligaria secretamente para sempre a avó e a neta Belonísia, como um pacto de silenciamento entre ambas, emaranhadas por um destino de sangue e coragem, Donana quando tomou posse do punhal, assim como a neta que tempos na frente o reencontrou na tapera de seu esposo Tobias, se afeiçoou de tal forma que o enterrou debaixo da própria cama, pois o mesmo punhal que cortou a língua da neta lhe deixando sem voz foi o mesmo punhal que fez justiça ao seu último companheiro, e o mesmo que representou mais a frente para Belonísia um símbolo sagrado de força e mistério ancestral, um elo entre ela e a história da Avó.

O mesmo punhal que traçou o destino de Donana também traçou o destino

de Belonísia que em uma travessura quando criança, guiada pela irmã Bibiana lançam-se a xeretar na mala de Donana seus segredos, o acontecimento que mudaria para sempre a trajetória da personagem, agora silenciada através do acidente. Esse incidente foi a porta que descortinou todo o infortúnio de Belonísia, naquele momento a personagem traçou o seu destino, com a perda da língua, dali em diante toda a família já sabia, que a menina teria um caminho diferente e que o silêncio seria sua marca para toda a vida.

Segundo Brandão(2008, p.15)) “Essa história, que é nossa e dos grupos aos quais pertencemos, diz-nos quem somos, auxilia e fortalece nossa identidade, ilumina nosso caminho na busca de sentidos para nosso ser-estar no mundo”. O homem vem percorrendo alguns caminhos ao longo do tempo que lhe leva a encontrar a sua sina como uma herança que irá lhe transformar naquilo que veio ser, como se sua essência participasse de um silêncio profundo que se confunde com uma natureza interna e externa em que as duas se reencontram e se manifestam como o próprio pulsar da vida. A memória e identidade da personagem se envolve com os aspectos narrados pela história da avó Donana, Belonísia ao longo do enredo sempre traz a personalidade da avó em suas lembranças, como uma autojustificativa para determinadas atitudes e sentimentos seus, principalmente pela experiência que teve com seu esposo Tobias, e quando defendeu Maria Cabocla do marido agressor, utilizando-se de sua força e se reafirmando como Neta de Donana e que por isso tinha valentia para não se submeter a homem algum.

Analisar como se expressa a voz enclausurada de Belonísia reflete muito nas percepções de suas memórias que o autor expõe através de sua subjetividade interna que retoma substancialmente a sua memória que se tornou um mapa das trilhas e dos caminhos que existiam em seu lugar, como se toda a natureza e os fatos que ocorreram na comunidade Água Negra fossem a sua própria existência ocorrida e sentida em seu mundo íntimo. No final do capítulo três, Belonísia é narrada pela entidade Rita Pesqueira como um espírito que se cristalizou na própria energia do espaço da sua comunidade de origem, da sua terra, das suas dores, das suas perdas, do seu rio, sendo fonte limpa que para própria entidade pudesse fazer morada, como se pode observar no trecho abaixo.

“Então, num dia qualquer, atravesssei o terreiro e cheguei a Belonísia. Estava sozinha como Miúda. Selvagem, conhecia a terra como ninguém. Me uni ao seu corpo para vagar pela terra, para comer os marimbus, atravessar cercas, pelos rios, por casas e árvores mortas. Seu nome era coragem. Era da linhagem de Donana, a mulher que pariu no canavial, que ergueu casa e roça com a força de seu corpo. A mulher que sentiu as dores do parto e deitou em silêncio, mordendo os lábios para parir mais um filho. A que enterrou dois maridos, e só enterrou o último porque o sangrou com se sangra uma caça. (Júnior, 2019, p. 261). Belonísia comparada a avó era sinônimo de coração a força que se ergue pela busca de uma autonomia quase que selvagem, cheia de instintos de dor e luta.

Assim, Brandão (2008, p.16) nos faz refletir “ao trabalharmos com as histórias dos sujeitos, como narrativas, ficam evidentes as lembranças individuais entrelaçadas às memórias coletivas, também como parte da memória histórica que as contextualiza”, nesse sentido compreendemos que a memória é construída por um caminho individual que é narrado como uma história ao qual ao longo do tempo é tecido pelas referências internas e externas que dão sentido aos encontros e desencontros surgidos ao longo da jornada, como que fosse a própria essência emergindo e tomando forma através de uma realidade que se configura em um passado que irá inevitavelmente desaguar em um novo amanhã. Foi o que se observou na análise acima das duas personagens que se emaranharam em um destino em que através de suas histórias carregadas pela memória do punhal de marfim construíram sua sina e seu próprio grito de dor e força.

Considerações conclusivas

Através da leitura e análise do romance *Torto Arado* (2019), notou-se a presença do aspecto da identidade narrativa e escrita memorialista, pois o enredo nos serve de instrumento de preservação frente às aceleradas transformações pelo qual o mundo passa, e nos traz a reflexão de manutenção deste espaço

no presente, para que possamos saber até mesmo quem somos e para onde vamos. As personagens trazem a tona valores enfraquecidos em nosso meio como amor à família e a vida em comunidade em que todos se conectam e se reconhecem como irmãos, a integridade e fé de Zeca Chapéu Grande, conselheiro, líder e curador daquele povo, o sentimento de amor das irmãs Bibiana e Belonísia sobre o lugar, em suas descrições pode-se perceber o quanto Água Negra é parte essencial daquilo que compõe as personagens e o tamanho do valor que isso representa para ambas.

Observamos, sobretudo, que a manutenção dos aspectos regionais não é apartado da sociedade que se expande e se transforma, mas sim integrar-se com ela sem se perder de sua essência, com essa referência podemos mencionar a personagem Severo que com sua idéias revolucionárias reivindicava seus direitos sobre a terra e questiona aquele sistema semi escravista a qual todos estavam subjugados, mesmo indo morar longe das terras de Água Negra, e se formando homem enquanto fora, retorna para conscientizar seu povo do sistema injusto em que todos viviam, organizando sindicato e falando abertamente sobre o que pensava, o seu retorno mais o de Bibiana demonstra amor pela sua origens, vínculo profundo pela sua terra e seu povo.

Torto arado venceu o Prêmio LeYa de Romance em 2018 e foi primeiramente lançado em Portugal. No Brasil, foi publicado em 2019, com recepção calorosa da crítica e do público e arrebatou os Prêmios Jabuti e Oceanos de 2020. O impacto causado pelo romance evoca reflexões acerca dos rumos da literatura brasileira contemporânea. Em meio ao *boom* recente da autoficção, surge uma escrita que, narrando uma história situada nos anos 60, aborda questões que se apresentam ao leitor como reconhecíveis no mundo moderno, como o racismo e a servidão, porém deslocadas para um cenário rural, onde se mesclam o sagrado, o místico, a terra e o sentir humano.

Em vista disso, concluímos que essas escritas e sua posteriores interpretações possibilitam a visibilidade e a construção do que passou a ser conhecido como escrita memorialista, de acordo com as características abordadas na obra de Itamar Vieira Júnior, podemos chamá-la de um romance contemporâneo neorregionalista, constatando-se que esse tipo de narrativa, tem o poder de estimular na sociedade um papel transformador, pelo poder que elas possuem

de sensibilizar e despertar no leitor uma humanidade adormecida, com a proposta de guardar aspectos culturais que caracterizam as cores da nossa essência ao valorizar e registrar uma cultural regional, deixa-se fixado no tempo, o rastro de uma trajetória de construção e processo da nossa formação identitária. Pois a memória é onde podemos encontrar refúgio, entre a ficção e a realidade, permitindo assim a manifestação contínua e refigurada do passado.

Referências

BRANDÃO, Vera Maria Antonieta Tordino. **Labirintos da memória: quem sou?**. São Paulo: Paulus, 2008.

BRITO, Herasmo Braga de Oliveira. **Neorregionalismo Brasileiro**: análise de uma nova tendência da literatura brasileira. Teresina: EDUFPI, 2017.

RICOEUR, Paul. **O si mesmo como o outro**. Editora WMF Martins Fontes, 2014.

Críticas do contemporâneo : **identidades, alteridades, corporalidades**/organização e apresentação de Luciano B Justino e Herasmo Braga. – Campina Grande: EDUEPEB, 2024.

VIEIRA JÚNIOR, Itamar. **Torto Arado**. São Paulo: Todavia, 2019.

O retrato das ilhas e da insularidade na literatura cabo-verdiana

Geni Mendes de Brito

A palavra insularidade vem de ilha, insula isolada no meio do mar. As ilhas ocupam um lugar de destaque na imaginação geográfica. São locais com uma poética especial, como dizia Bachelard (1957), e isso explica que circulem na sociedade tantos pressupostos e ideias feitas a respeito da insularidade. Por isso, são também objetos de escrita muito recorrentes na literatura que nunca deixou de fascinar ao leitor viajante. Suas representações são múltiplas em narrativas ficcionais: espaço de isolamento e reconstrução; um lugar acolhedor e materno de sobrevivência ou um lugar de perda, inóspito e prisional, tornando a insularidade um tema nodular na literatura.

No entanto, o espaço da ilha não está presente apenas em histórias de aventura. Qualquer que seja a abordagem sobre a ilha, ela sempre segue esta interação primordial entre o ilhéu e seu espaço, que participa da formação de sua identidade, seja de forma positiva ou negativa, simbolicamente ou comportamentalmente.

A noção de insularidade está diretamente relacionada com a definição de

ilha e, consequentemente, desta com o ilhéu. Definida como trecho de terra rodeada de água por todos os lados, ou, ainda, aquilo que está isolado, nesta acepção, o isolamento é uma das expressões possíveis da insularidade que aporta consequências econômicas, sociais e culturais. O espaço insular, que é a delimitação de um elemento primordial, pode também ser representado por um conflito interior, por um *eu* que se contrapõe a outro; ou, ainda, por uma nação que se combate, combatendo por um espaço próprio.

A condição de ilhéu

Alguns estudiosos apontam que a palavra “insularidade” é um neologismo surgido no século XX para caracterizar os espaços pequenos, ilhas isoladas em função do seu território ou do grau de desenvolvimento relacionados a espaços continentais.

Para Santos (1989), “A insularidade nasce do relacionamento do sujeito com o espaço das ilhas, ou seja, do sentimento de solidão, de nostalgia que o ilhéu experimenta face ao isolamento e os limites da fronteira líquida que o separa do mundo, criando nele um estado de angústia e ansiedade”. (p. 59)

Segundo Veiga (1998), no livro *Cabo Verde, Insularidade e Literatura*, a insularidade, discutida na primeira parte intitulada “O Ciclo do Mar”, se apresenta como uma das principais “[...] colunas da literatura cabo-verdiana” (p. 6). A insularidade está presente na geografia das ilhas que constitui o país, que pode gerar um sentimento de solidão diante do vasto mar, e também no seu clima com longos períodos de seca, na história de Cabo Verde e como questão existencial para o islenho.

Assim, desde a época colonial, no espaço geográfico das ilhas, a insularidade surge como sentimento existencial, de solidão, de nostalgia e de injustiça que o ilhéu experimenta face à sensação de prisão. O cabo-verdiano não se conforma com os problemas sociais que deve suportar e dos quais é vítima. A imagem do isolamento e da tragédia de uma pequena ilha, sempre em confronto com o mar, “[...] agiganta no ilhéu os sonhos, agudiza a saudade do desconhecido

e do longe, sobretudo, na alma do poeta” (Santos, 1989, p. 61) ou dos vários poetas e das suas “[...] relações de amor com o cenário que eles percorrem” (Salústio, 1998, p. 35). Salústio afirma que “[...] a literatura cabo-verdiana revela o cabo-verdiano a ele próprio, que só se compreende na insularidade” (Salústio, 1998, p. 42).

Nessa senda, e a partir dos diferentes olhares e interpretações de viajantes e aventureiros que circulam pelas Ilhas de Cabo Verde, pela atração pelo “outro lugar”, assim como pela busca de inspiração literária, neste artigo trazemos “a imagem das ilhas e da insularidade” a partir da sua história social, cultural, antropológica e literária presente no “Retrato das Ilhas e da Insularidade na literatura cabo-verdiana”, nalgumas obras dos escritores Dina Salústio, José Luís Hopffer Almada, Eileen Barbosa e Vera Duarte.

Assim, chegar às ilhas, esse “Arquipélago da Paixão” (Título do livro *O Arquipélago da Paixão*, de Vera Duarte, de 2001), esse lugar misterioso, do desejo e da descoberta, da partida e da chegada, da saudade e solidão, é a questão que se coloca ao cabo-verdiano como processo de encontrar a sua própria identidade através da relação simbólica que estabelece com a alteridade.

Os sentimentos do sujeito insular são reflexos do seu consciente, de sua vivência íntima e coletiva dentro de um espaço e de um tempo. Nesse contexto, o fator geográfico e climático do arquipélago e o confronto do sujeito com o mar marcam a “[...] sentimentalidade e a maneira de estar” (Santos, 1989, p. 61) do cabo-verdiano. Esse sentimento de solidão e de nostalgia que o cabo-verdiano experimenta face ao isolamento imposto pelo mar, que separa as ilhas do arquipélago do resto do mundo, provoca no ilhéu um estado de angústia e de ansiedade que o leva a sonhar com outros horizontes além-mar.

A escrita dos autores cabo-verdianos aqui selecionados, Dina Salústio, José Luís Hopffer Almada, Vera Duarte e Eileen Barbosa, trazem o testemunho e a contribuição através de seus textos para a reflexão crítica da história e formação identitária crioula cabo-verdiana.

Nas obras escolhidas desses autores é possível analisar e comparar os elementos ligados ao conceito de “ilha e insularidade”, observados nos contos, crônicas, poesias e romances, em que são refletidas as tradições, as relações

interpessoais, a vida e os problemas cotidianos de homens e mulheres que habitam no Arquipélago.

Em todos os autores elencados há uma preocupação em falar sobre os aspectos culturais das ilhas ou sobre o ato de escrever sobre elas, sobre a “condição de ilhéu”, refletindo, principalmente, a figura do mestiço, essa junção da África e Europa nas ilhas. O ilhéu é, portanto, esse ser misto e novo, em um lugar diferente, procurando a sua essência, numa linguagem nova e única. Contudo, resta ainda a questão: o que é ser ilhéu?

Ao ser questionada, em entrevista, sobre “ser mulher, escritora e viver na condição de ilhéu”, a poeta e ensaísta Vera Duarte pontua que ser ilhéu lhe traz a “[...] sensação de isolamento, de ilhada, que a acompanha a vida inteira e se projeta na nossa idiossincrasia, com alguma angústia, que comporta sempre a sensação de prisão” (V. Duarte, comunicação pessoal, 8 de setembro de 2024). A autora afirma ainda que “[...] é também da ilha que olhamos para o mundo e o microcosmo da ilha dá-nos a sensação de estarmos no centro do mundo” (V. Duarte, comunicação pessoal, 8 de setembro de 2024). E completa: “É algo que não se explica muito bem. Como não se explica muito bem a paradoxal situação que se encontra espelhada nas duas frases aparentemente antagônicas, que, no entanto, são o apanágio de viver na ilha: “O desespero de querer partir e ter que ficar e o querer ficar e ter de partir” (V. Duarte, comunicação pessoal, 8 de setembro de 2024).

Para Duarte (2013), ser cabo-verdiana e ser ilhéu exige um comprometimento e o respeito com a terra, com as origens e, mesmo que se dispersando em ilhas distintas, “[...] Cabo Verde é a Pátria do milho, do desejo da chuva e do suor de seus habitantes, é a Pátria que não pode jamais prescindir da cidadania de seus filhos e suas filhas” (Duarte, 2013, p. 14).

O fato de as ilhas serem territórios diminutos, totalmente rodeados por água, cuja localização poderá encontrar-se a grande distância de outras áreas emersas, pode provocar emoções contraditórias entre os diferentes tipos de atores dos espaços insulares. Nesse contexto, nessa vastidão do mar, que se estende para além da linha do horizonte, a escritora cabo-verdiana Dina Salústio (2018) pontua que “O desafio para refletir sobre a condição de ilhéu força-nos a olhar sobre Cabo Verde e suas gentes e a entendê-los para além

dos limites, procurando entender as motivações, as fragilidades e os mistérios que se querem guardados” (p. 90).

Na literatura cabo-verdiana a ilha é um tema recorrente que remete para a simbólica insular, manifestando-se como erupção onírica que emana quer do inconsciente pessoal, quer do inconsciente coletivo. Para Veiga (1998), a “[...] insularidade isleña afigura-se como o resultado da luta e dos desafios que nascem no próprio chão das ilhas [e, nesse reencontro] [...] da água com a terra, do homem com o mar, [o projeto literário] [...] ganha forma e conteúdo”. (p. 9).

Daí que se pretenda que o ilhéu, em geral, receia não o mar em si, mas o que pode vir do mar, porque os perigos que os espreitam chegam sempre por essa via.

No livro intitulado *a Insularidade na literatura cabo-verdiana* (1998), Salústio (1998) afirma que “[...] qualquer tentativa de abordar a literatura cabo-verdiana implica entrar, por opção ou descuido, no cenário que moldou e marcou Cabo Verde” (p. 33). A autora ainda pontua que “[...] antes de qualquer outra visão, surge-nos o mar enorme, sem fim, ditando o rumo, traçando rotas, revelando distâncias, marcando o silêncio” (Salústio, 1998, p. 33).

Essas imposições “[...] definem as relações entre a ilha e o ilhéu” (Salústio, 1998, p. 33), que no conjunto a autora denomina de “insularidade” (Salústio, 1998, p. 33), ou seja, este “[...] ter de conviver em um espaço igual e parado, [...] forçando o ilhéu à necessidade de explorar até a exaustão o realismo do cenário envolvente com seus variados contornos e reparos” (Salústio, 1998, p. 34). A autora salienta que:

O realismo para o ilhéu é o que ele vê, o que projecta e o que fantasia no cheiro do mar que o isola do resto do mundo, e em espasmos de angústia ou em tons de inconcebíveis alegria, curte a espera, e em atitude quase mítica entrega-se desarmado e só a insularidade, relação e sentimentos, que constituem um autêntico maná, matéria prima para a escrita. (Salústio, 1998, p. 34).

Escrever sobre a insularidade é retratar a relação entre o ilhéu e o cenário que

ele percorre, por exemplo, o mar que o envolve, deixando-o frágil, indeciso, o que Barbosa (1941) traduz nos versos: “... O drama do mar/o desassossego do mar/ sempre, sempre/ dentro de nós” (p. 30).

O mar, mencionado na poesia de Barbosa (1941), é um símbolo que evoca uma das características mais marcantes da sociedade e da cultura cabo-verdiana: a insularidade, que, numa primeira instância, conforme Salgado (2009, p. 164), “[...] pode ser apreendida a partir do isolamento geográfico e existencial experimentado pelo ilhéu, da solidão daí decorrente, que encontra ecos e desdobramentos na humana condição em qualquer parte do globo”.

Para o poeta e ensaísta José Luís Hopffer Almada (J. L. H. Alamada, comunicação pessoal, 21 de agosto de 2024), o sentimento de insularidade começa com a sensação de isolamento geográfico. E afirma: “[...] há de fato este sentimento de isolamento cercado, primeiro, por montanhas e vales, seguido pelo mar” (J. L. H. Alamada, comunicação pessoal, 21 de agosto de 2024). O autor considera: “[...] minha poesia não reflete a insularidade, escrevo uma poesia de costa para o mar” (J. L. H. Alamada, comunicação pessoal, 21 de agosto de 2024), e explica que sua vivência poética não retrata o mar e o impacto que este causa no ilhéu, mas procura mostrar o que os outros dizem e escrevem sobre a insularidade em suas obras.

Almada expõe ainda que [...] “não existe insularidade enquanto vivência pessoal” (J. L. H. Alamada, comunicação pessoal, 21 de agosto de 2024), ou seja, “[...] não existe insularidade no sentido de um indivíduo que cresce em um sítio cercado pelo mar sentindo-se em uma prisão” (J. L. H. Alamada, comunicação pessoal, 21 de agosto de 2024). E conclui: “Podemos dizer, por exemplo, que a cidade de Assomada [cidade sede do concelho de Santa Catarina, no interior da ilha de Santiago, que fica a 44 km para norte da cidade da Praia, capital do país] é um sítio de todas as insularidades, pois essas são construídas à beira mar” (J. L. H. Alamada, comunicação pessoal, 21 de agosto de 2024). Todo o trabalho poético desse autor se integra numa linha de preservação patrimonial.

Em sua prosa-poética, José Luís Hopffer Almada aborda o passado, o presente e um vislumbre do futuro. Esse autor “[...] abarca uma infindável visão, analisada de múltiplos ângulos, do devir africano” (Almeida, 2022, p. 4).

Dando prosseguimento sobre a temática “ilha e insularidade”, a relação do ilhéu com a insularidade é também marcada “pelo sentimento de injustiça” de isolamento, da partida e da chegada, da solidão e da angústia daquele “[...] que ficou na terra, sonhando espaços, viagens e mundos” (Salústio, 1998, p. 36). A autora explica que:

Um ilhéu de Cabo Verde, qualquer um, no convívio diário com estas ilhas, naturalmente olha para o céu – para onde mais, se ele toca o mar? e questiona a injustiça de que foi alvo, de que estas terras são alvo, ao serem condenadas a um esforço desumano para que a sua população sobreviva. (Salústio, 1998, p. 35)

Para Dina Salústio (D. Salústio, comunicação pessoal, 12 de janeiro de 2025) é injusto, sim, não terem água e comida suficientes; é cruel serem obrigados a deixar as ilhas para trabalhar fora, para sobreviverem. E em tom de denúncia acrescenta:

É injusto sermos tão pobres e nos forçarmos a acreditar que o pouco que a maioria consegue já é Bom. Não é justo que passemos a ideia de que a partida e a chegada são o começo do nosso oásis, quando são apenas pedaços de lágrimas de quem não pode chorar. (D. Salústio, comunicação pessoal, 12 de janeiro de 2025)

A autora conclui seu pensamento e afirma:

No entanto, a vida precisa seguir a trilha e esquecemos a seca, a pobreza de grande parte da população, a falta de ambição generalizada e abraçamos a poesia da insularidade e a transformamos num sonho, sabendo que tudo foi e é injusto com estas maravilhosas ilhas. E assim vamos vivendo. (D. Salústio, comunicação pessoal, 10 de setembro de 2024)

Conforme Henriques (2009, p. 13–14), “[...] as certezas categóricas e definiti-

vas sobre as ilhas e a condição insular estão associadas a conceitos negativos, como isolamento e solidão, separação e afastamento, fechamento e aprisionamento”. Entretanto, essa visão nem sempre corresponde à realidade, uma vez que o sentimento insular varia de pessoa para pessoa, segundo realidades e contextos geográficos. Nesse caso, é importante conhecer os valores e projetos individuais e coletivos de um território insular, o modo de vida do povo e suas condições sociais.

Ao ser questionada sobre o sentimento que nutre em viver numa ilha, Eileen Barbosa (2019) responde que “Ser da ilha” tem como primeiro sabor o mar, como paisagem e como limite. Na sua crônica intitulada “Ser da Ilha”, Eileen Barbosa relembra que ser da ilha era “explorar praias recônditas”. Era escalar montes, descer ravinas, para encontrar as águas mais cristalinas, os peixes mais coloridos que podiam agarrar-lhes com as mãos:

[...] O mar era também o caminho a ser percorrido até as outras ilhas. A autora destaca a ilha de Santo Antão, uma grande ilha que a compara a “um pai, um rochedo inabalável que raríssimas vezes o nevoeiro conseguiu cobrir e que nos foi mostrando o seu desenvolvimento pelas luzes”. (Barbosa, 2019, p. 67)

Para a jovem autora cabo-verdiana, ser da ilha é: “sentir a angústia da pequenez ao contrário. É está num continente e nos sentirmos abafados pela grandeza da extensão de terra que parece não acabar, e onde o mar não tem umas ilhas de enfeite, mesmo à nossa frente, ornamentando os pores do sol” (Barbosa, 2019, p. 70)

E acrescenta: “Santo Antão será sempre a nossa ilha da nossa infância exploradora”. [...] “Ser da ilha [...] sempre implicou uma emigração escolhida ou forçada” (Barbosa, 2019, p. 68). E questiona: “[...] existirá alguém, de entre nós, que não viu ninguém partir para a terra-longe”? (Barbosa, 2019, p. 68).

A questão da insularidade e da relação dessa com a identidade do cabo-verdiano vai mais além dos quilômetros e do isolamento físico que separa as ilhas das fronteiras terrestres com outras nações. O sentimento de insu-

laridade cabo-verdiana como isolamento é o resultado das adversidades que as ilhas protagonizaram desde o período colonial (quando foram duramente exploradas). Mesmo após sua independência em 1975, essas adversidades não cessaram por não haver uma preparação que proporcionasse uma autonomia confortável e promissora para os habitantes do arquipélago.

Para essa situação, Dina Salústio (1998) aponta a “viagem” como solução, e questiona: “[...] que outro destino para as ilhas, para o ilhéu?” (p. 40). A partir desse contexto, surgem as razões que motivam o cabo-verdiano a deixar sua terra, sua ilha, em busca de melhor qualidade de vida, em outros territórios, impulsionando a emigração, tão presente e intensa na vida do cabo-verdiano.

Para além do contexto histórico, social, cultural e político que a insularidade gera para os habitantes da ilha, ela, além de enriquecer a literatura cabo-verdiana, contribui para a afirmação da identidade do ilhéu, seja regional seja nacional. Para os cabo-verdianos que emigraram para diferentes zonas continentais, sua relação com a terra natal, com seu ambiente insular, nem sempre se perde ou se deteriora; pelo contrário, é reforçada pelos laços culturais que os unem. E essa é a proposta da escritora Vera Duarte (2019) quando afirma: “E acredito agora, que paradoxalmente, a dimensão continental está ínsita na condição de ilhéu. Pois se é verdade que quero partir para a aventura continental também é verdade que nunca o faria se não fosse na perspectiva do regresso” (p. 236).

A autora deixa claro que, subjetivamente e no contexto cabo-verdiano, a insularidade é uma percepção do espaço telúrico, da “terra-mãe” e da consciência de uma identidade, “[...] resultado da luta e dos desafios nascidos do chão das ilhas” (Veiga, 1998, p. 9). Duarte (2019) ainda reafirma: “Sou a mais impenitente habitante da ilha pois ela vive em mim desde o momento que divisei o mar e o céu da janela do meu quarto” (p. 240). E acrescenta: “[...] a ilha irá sempre comigo pois essa é a fundamental condição de ilhéu: ser ilha cercada de mar ainda que no continente” (p. 240).

Ao ser questionada sobre o “ser ilha”, Salústio (2018) completa: “Somos uma ilha [...] e o que nos caracteriza é sabermos que as ilhas se movem e têm olhos, [...] e essas ilhas se fundem com o ilhéu e o seu destino, onde os nomes, a história e os aniversários se misturam, onde a ironia e a dor se confundem”.

(pp. 94–95)

E finaliza afirmando que “[...] o ilhéu entre uma ilha e outra, o cheiro da noite, o silêncio, a solidão... ser mar, ser ilhéu, ser ilha é algo mais do que humano, é simplesmente divino” (p. 96).

Considerações finais

A modo de conclusão, tomo de empréstimo as palavras da escritora cabo-verdiana Dina Salústio (2019) que pontua: “O desafio para refletir sobre a condição de ilhéu força-nos a um olhar sobre Cabo Verde e suas gentes” (p. 37). Nesse sentido, reforça em mim, enquanto pesquisadora, que os estudos sobre as ilhas sempre exerceram um papel muito relevante em diferentes segmentos sociais, na economia, na política, na literatura principalmente. Contudo, simultaneamente, as ilhas são também apontadas como espaços condenados a não viabilidade e à vulnerabilidade econômica crônica, caso dos pequenos Estados insulares em desenvolvimento.

Percebe-se, contudo, que ainda predomina certa inexistência de análises literárias de conjunto sobre a questão “ilhas e insularidade” e sua relação com as questões geográficas, psicológicas, sentimentais que ligam o “ilhéu à ilha”, razão que justifica esta leitura a diferentes escalas. Além do mais, este estudo me abriu espaço para que se possa fazer uso de métodos, técnicas e olhares diferenciados, permitindo, assim, leituras complementares, mas também diferenciar padrões sistemáticos de idiosincrasias e particularismos, constituindo, sem margem de dúvidas, uma aventura complexa demais para ser minimamente resolvida ao nível deste modesto contributo para o esclarecimento hermenêutico do tema “retrato das ilhas e insularidade na literatura cabo-verdiana”, mas afiguram-se as balizas referenciais antropológicas, históricas e culturais em que nos situamos.

Nesse contexto, este artigo buscou privilegiar um enfoque predominantemente literário, que o tema “O retrato das ilhas e da insularidade na literatura cabo-verdiana” levanta, podendo ser enquadrado, por isso, no âmbito social,

psicológico, histórico, e cultural vivenciado pelos ilhéus de Cabo Verde.

Referências

ALMEIDA, J. F. de. Dez notas sobre Deflagrações de José Luís Hopffer C. Almada. **Expresso das ilhas**. Recuperado em 9 de outubro de 2022, de <https://expressodasilhas.cv/opinioao/2022/03/08/dez-notas-sobre-deflagracoes-de-jose-luis-hopffer-c-almada/78995.-2022>.

BACHELARD, G. **La poétique de l'espace**. PUF, 1957.

BARBOSA, E. A. Ser da Ilha. In C. Tolentino; C. Gomes; A. V. C. Lopes; A. Monteiro (Coords.), **O ilhéu de Cabo Verde**. (Coleção Estudos e Documentários, 24, pp. 67–70). Universidade Católica Editora, 2019.

BARBOSA, J. **Poemas do mar**. In J. Barbosa, Ambiente Poemas (pp. 30–31). Minerva de Cabo Verde., 1941.

DUARTE, V. **O arquipélago da paixão**. Artiletra, 2001.

DUARTE, V. **A palavra e os dias** - crônicas. Nandyala, 2013.

DUARTE, V. A condição de ilhéu. In C. Tolentino; C. Gomes; A. V. C. Lopes; A. Monteiro (Coords.), **O ilhéu de Cabo Verde** (Coleção Estudos e Documentários, 24, pp. 229–240). Universidade Católica Editora, 2019.

HENRIQUES, E. **Distância e conexão**: Insularidade, relações culturais e sentido de lugar no espaço da Macaronésia. Instituto Açoriano de Cultura e Centro de Estudos Geográficos da Universidade de Lisboa, 2009.

SALGADO, M. T. **O conto cabo-verdiano hoje**: narração, memória e ironia.

Scripta, 13(25), 163–171, 2009.

SALÚSTIO, D. Insularidade na literatura cabo-verdiana. In M. Veiga, **Insularidade e Literatura** (pp. 33–34). Karthala, 1998.

SALÚSTIO, D. Condição de ilhéu. In D. Salústio, **Filhos de Deus** — Contos e Monólogos (pp. 90–101). Biblioteca Nacional de Cabo Verde, 2018.

SALÚSTIO, D. A condição de ilhéu. In C. Tolentino, C. Gomes, A. V.-C. Lopes & A. Monteiro, **O ilhéu de Cabo Verde**. (Coleção Estudos e Documentos 24, pp. 38–44). Universidade A Católica, 2019.

SANTOS, E. R. dos. **As márcaras poéticas de Jorge Barbosa e a mundividência cabo-verdiana**. Caminho, 1989.

VEIGA, M. **Cabo Verde: insularidade e Literatura**. Karthala, 1998.

Parte II -

Estudos Interdisciplinares em
Sociedade e Cultura

Do trabalho vivo a trabalho morto ou: O trabalho a serviço das pessoas ou as pessoas a serviço do trabalho?

Omar Mario Albornoz

Lucineide Barros Medeiro

No dia 1 de maio uma amiga me enviou uma mensagem pelo WhatsApp que continha uma imagem acompanhada da seguinte legenda: “Feliz Dia do Trabalho” e, logo, ela acrescentava: “Embora hj não seja Dia do Trabalhador e sim do trabalho” (*sic*). As palavras de Engels (1876) no seu texto: “O papel do trabalho na transformação do macaco em homem” que ressaltam: “[...]... podemos afirmar que o trabalho criou o próprio homem”, pareceriam dar razão para essa afirmação, dando a entender que dentro da relação homem-trabalho, o segundo elemento (trabalho) produz ou configura ao homem.

A partir dessas afirmações e considerando mediações da realidade atual, questionamos: existe trabalho sem o homem e a mulher trabalhador(a)? Diante da realidade do trabalho, quem é o referente principal: o sujeito que

faz acontecer o trabalho ou o produzido pelo referido sujeito? No contexto do trabalho realizado no serviço público, qual o valor atribuído pelos governos de turno ao homem e a mulher trabalhadora?

Na construção metodológica da discussão, realizamos a leitura da base teórica de referência, que possibilitou diálogo com autores de suporte, a partir dos quais se tornou possível produzir e, conseqüentemente, fazer uma releitura desses autores, indo ao encontro dos mesmos com o que Paulo Freire denomina nosso “conhecimento do mundo”, para assim fazer uma releitura dos textos, não como sugere Halbwachs (1925, in Bossi, 2003), no sentido de exercitar a memória com leituras de textos lidos anteriormente, mas indo ao encontro das fontes e, a partir daí, (re)elaborar de maneira criativa, buscando novas sínteses, que podem ser afirmativas, negativas ou complementares em relação ao suporte inicialmente adotado.

Existem diversos modos de aproximar-se de a uma realidade e, com o trabalho, não é diferente. Podemos realizar o estudo do trabalho desde uma visão sociológica, ou economicista ou estrutural, porém, levando em consideração o lugar de quem faz acontecer o trabalho acontecer é que optamos pela dimensão “antropológica”, trazendo à cena a materialidade do trabalho experiencial, enquanto trabalhador da educação superior e integrante do movimento sindical docente, procurando refletir sobre o argumento de que é a partir da valorização do sujeito e não do objeto produzido que se torna possível criar realidades e políticas públicas que venham a promover condições de trabalho favoráveis que dignifiquem ao homem e a mulher trabalhadora e não o contrário.

Esse raciocínio não desconsidera que a criação do homem, ou da humanização é, em si, resultado do trabalho, mas ao mesmo tempo, considera que o trabalho se dá na experiência em que o ser humano está em permanente fazer-se e que processo idêntico acontece com o trabalhador e o produto do trabalho. Esse processo pode ser observado nas dinâmicas de modificação histórica dos meios e condições de produção, tomando como ponto de partida as experiências originárias em que seres humanos e trabalho eram inseparáveis e que a degradação do trabalho e sujeição dos trabalhadores no modo de produção capitalista, complexificado na lógica neoliberal é consequência dessa

cisão.

Antes de seguir, é importante destacar o que entendemos por dimensão antropológica? Partimos da relação que Botelho estabelece entre cultura e indivíduo,

Na dimensão antropológica, a cultura se produz através da interação social dos indivíduos, que elaboram seus modos de pensar e sentir, constroem seus valores, manejam suas identidades e diferenças e estabelecem suas rotinas. (Botelho, 2001, p. 74).

Do mesmo modo que o indivíduo produz cultura a partir da relação com os demais, assim também ao falarmos a partir da dimensão antropológica estamos entendendo que é o indivíduo na relação com os/as seus/suas pares produz o trabalho, entendendo ainda que, apesar de o trabalho ser algo próprio da “pessoa”, ao ser compartilhado cria uma comunidade laboral que possui características próprias com modos de fazer próprios que o identificam, e que, ao mesmo tempo, integram uma comunidade maior: a dos trabalhadores e trabalhadoras.

Reportando à história

Karl Marx que, no seu livro “O Capital”, no capítulo 24 que trata sobre a denominada Acumulação Primitiva, utiliza a expressão “pecado original econômico” comparando-o com o “pecado original teológico”, que consideramos poder ajudar para a finalidade do nosso trabalho analítico.

De fato, a legenda do pecado original teológico nos conta como o homem foi condenado a comer seu pão com o suor de seu rosto; mas é a história do pecado original econômico que nos revela como pode haver gente que não tem nenhuma necessidade disso. (Marx, 1982, pp 959-960).

Esse pecado original econômico pode dar sentido ao que logo irá se manifestando através da história, iniciando-se de maneira mais discreta e, na medida que vai se gerando o que se convencionou denominar de progresso, atinge proporções cada vez maiores, passando do chamado “trabalho vivo” ao

denominado “trabalho morto”. É, nesse contexto, que o humano é distanciado do centro do trabalho, passando a ser o centro aquilo que é produzido, ou a quantidade produzida, ou o tempo gasto na produção, até derivar no lucro, ponto central de referência do capitalismo.

O que se entende por trabalho vivo e trabalho morto? Duas expressões acunhadas por Marx, onde “trabalho vivo” se refere ao produzido no presente pelo homem e a mulher trabalhadora, enquanto o “trabalho morto” é o realizado pelas maquinárias e que se transfere as mercadorias. Nessa relação entre trabalho vivo e trabalho morto quem é prejudicado e, muitas vezes, em extremo é o trabalho vivo, tal como refere Marx (Op. Cit., p. 392): *O capital é trabalho morto, que, como um vampiro, vive apenas da sucção de trabalho vivo, e vive tanto mais quanto mais trabalho vivo suga.*

Por outra parte, consideramos necessário ter presente a contribuição que Thompson dará, a partir de seu livro *A formação da Classe Operária Inglesa* (1968) na história do trabalho, transformando-a em história da classe trabalhadora, onde se enfatiza o sujeito histórico que faz o trabalho acontecer.

Esse sujeito histórico que se insere no interior de um momento histórico determinado, vive em um espaço específico e possui costumes que constituem a “cultura” própria. E, nesse sentido, não podemos realizar uma história do trabalho sem que consideremos o homem/a mulher, sujeitos históricos do trabalho.

[...] só pode se sustentar e desenvolver a partir de um contexto determinado; é daí que o homem tira os meios de sua sobrevivência. Por isso ele é levado a valorizar os elementos do meio ambiente: a água, a terra, fauna, a flora etc. (no domínio da natureza) e as instituições, as ciências, as técnicas etc. (no domínio da cultura). (Saviani, 2004, p. 36).

É bom também ter presente o que Levinas manifesta em relação à primazia do próximo (homem/ mulher) que, como parte integrante da cultura, eleva o trabalho à mesma condição.

O próximo que se revela pelo rosto, é o primeiro elemento inteligível antes das culturas, antes de suas sedimentações e referências. Fica afirmada, assim, a primeira significação da ética diante da história” (Levinas, 2004, p.276).

A partir dessas premissas é que, na continuação, trataremos do trabalho

como parte constitutiva do(a) homem/mulher e a seu serviço, tomando como ponto de partida o que se manifesta nas origens do território americano.

O trabalho à serviço do homem e da mulher

Em sua concepção originária o trabalho era consubstancial ao próprio indivíduo estando ao serviço do homem e, com o passar do tempo e o denominado “progresso” que se manifesta de diversas formas e, altera de modo negativo a vida do homem e da mulher trabalhadora, ao reduzi-lo a uma experiência penosa associada à sacrifício.

Antunes no seu livro “Os sentidos do trabalho, ensaio sobre a afirmação e a negação do trabalho”, ressalta:

O mundo do trabalho viveu, como resultado das transformações e metamorfoses em curso nas últimas décadas, particularmente nos países capitalistas avançados, com repercussões significativas nos países do Terceiro Mundo [...] (Antunes, 2009, p. 205).

Analisando a metamorfose a partir das primeiras “comunidades” que habitaram o território latino-americano, observamos que os povos indígenas, com as suas dinâmicas de “bem viver” e por “uma terra sem males” de acordo com as palavras de Dalla Rosa (2019), se relacionavam com o que designamos atualmente como trabalho, enquanto ação a serviço do viver, no mesmo tempo e espaço, sendo dele indissociável.

O autor cubano, Alejo Carpentier (1967), no seu livro “El Reino deste mundo” nos apresenta, ao considerar a selva, a diversidade de árvores, de plantas, de flores, de animais, “a maravilhosa realidade americana”. Essa realidade americana configurada por um espaço determinado, com características específicas, com uma natureza própria que, em certo sentido, vai configurando o modo de ser dos sujeitos existentes nesse espaço livre, ou seja, sem “fronteiras” e, por isso mesmo, denominado “território”.

Nesse território viviam, nos primórdios da nossa história americana, as civilizações indígenas que a partir da relação íntima existente com a natureza foram criando um *modus vivendi*, um modo de organização e, principalmente, um modo de exercer o trabalho. Em relação com isso, Clastres sobleva o seguinte:

Ora, nada disso ocorre com os guaiáqui. Nômades que tudo ignoram da arte de plantar, sua economia apoia-se exclusivamente na exploração dos recursos naturais que a floresta oferece. Estes se distribuem sob duas rubricas principais: produtos da caça e produtos da coleta, esta última compreendendo sobretudo o mel, as larvas e o cerne da palmeira pindo. (Clastres, 1979, p. 72).

Como podemos apreciar, nesta dinâmica societária existia uma íntima relação entre o povo indígena mencionado e a natureza, explicitando uma concepção de universo onde o relacionar é o elemento principal. Essa relação implica uma “sabedoria” na qual se considera a alteridade e um sentido de inter-relacionalidade com os outros seres e com a natureza. E, neste contato com a natureza, a terra tem centralidade, como um espaço de habitar sem necessidade de fronteiras, um conceito que será forjado com a chegada dos “conquistadores” da América.

Essa relação homem-trabalho-natureza, tão diferente da visão trazida pelo conquistador, está plasmada no denominado “eurocentrismo”, em que o conquistador europeu tem a natureza como um meio para ser explorado. Tanto é assim, que a partir da sociedade industrial, com o surgimento do Iluminismo e dos pensadores ou filósofos que nele se inscrevem se passou a considerar que “terra que não é cultivada, pode ser ocupada”, sendo que cultivo corresponde à extração de insumos que serão convertidos em riqueza e poder. A terra deixa de ser uma ambiência natural de todos os seres para ser suporte das atividades econômicas, cujas condições devem ser extraídas do trabalho e outros parâmetros relacionais.

É bom que também consideremos a questão do tempo dedicado ao trabalho pelos povos originários. Dado que os indígenas não viviam originalmente

para trabalhar nem para produzir nem para “lucrar” e tampouco tinham as atividades que atualmente denominamos de trabalho ocupando a maior parte do seu tempo. Algo muito diferente do que ocorre na atualidade em que o trabalho, dito produtivo, passou a ocupar a quase totalidade do tempo, implicando em adoecimentos, na impossibilidade de realizar atividades de outra natureza, de viver o ócio, implicando, em certo sentido, a supressão da liberdade. Diante da exaustão vem sendo discutida a necessidade de revisar a jornada de trabalho normatizada no Brasil, a través do movimento pela alteração da escala 6x1.

Voltemos novamente para Antunes que, citando a Marx, assim define essa relação entre trabalho e tempo livre:

De fato, o reino da liberdade começa onde o trabalho deixa de ser de terminado por necessidade e por utilidade exteriormente imposta; por natureza, situa-se além da esfera da produção material propriamente dita. O selvagem tem de lutar com a natureza para satisfazer as necessidades, para manter e reproduzir a vida, e o mesmo tem de fazer o civilizado, sejam quais forem a forma de sociedade e o modo de produção. (Marx 1974: 942, apud Antunes: 2009, p. 171).

Vemos, então, como nesse *modus vivendi* dos povos indígenas existia uma forma de entender a vida em uma inter-relação entre o trabalho, o tempo empregado e a natureza, sem prescindir do ócio. Daí o subtítulo dado a este Item: o trabalho à serviço do homem e da mulher, sendo ambos sujeitos onde a sua liberdade se manifesta, dentre outras coisas, em ser “senhor(a)” de seu tempo.

O homem à serviço do trabalho

Como destacamos inicialmente, não é a nossa pretensão seguir uma ordem histórica do tema trabalho; ressaltamos dois momentos que consideramos poderem ajudar na finalidade que perpassa essa discussão: a passagem do trabalho à serviço do homem para o homem à serviço do trabalho.

Nesse sentido, vamos nos ater em primeiro lugar na denominada sociedade industrial, para, logo depois tratar sobre a revolução tecnológica, destacando dois vieses degradantes do ser humano com relação ao seu papel no mundo do trabalho. Focados nesse propósito não aprofundaremos a dimensão da divisão social do trabalho, um fato que acontece também a partir da sociedade industrial responsável em grande parte pela complexificação das relações de trabalho.

A sociedade industrial

Com o Renascimento, no século XVII, um conceito tipicamente europeu, se inicia a “modernidade”. Nesse contexto, no século XVIII, se produz na Europa uma “revolução” que vem transfigurar todas as dimensões relacionadas à vida e atividade humana, incluindo o trabalho. Essa revolução é denominada como “industrial” e incorpora dentro do mundo laboral a maquinaria.

Em que deferirá o trabalho e a forma como ele é entendido a partir da presença das maquinarias, da produtividade e do tempo de duração do trabalho? Marx no seu livro *O Capital* citando a John Stuart Mill faz referência ao pensamento que o autor inglês tem acerca da finalidade do invento da máquina no contexto do trabalho: *“É questionável que todas as invenções mecânicas já feitas tenham servido para aliviar a faina diária de algum ser humano”*: Então, claramente, o autor vislumbra nas máquinas uma força motriz que vem ajudar ao homem e a mulher trabalhador(a), porém, ao mesmo tempo, Marx fará uma crítica a essa invenção manifestando que a força motriz

que provém do homem nas atividades manuais, tais como pesca, caça, colheita, artesanaria, se transfere à máquina, e isso, com uma conotação negativa:

Como qualquer outro desenvolvimento da força produtiva do trabalho, ela deve baratear mercadorias e encurtar a parte da jornada de trabalho que o trabalhador necessita para si mesmo, a fim de prolongar a outra parte de sua jornada, que ele dá gratuitamente para o capitalista. (Marx, 1982, p. 548)

Segundo o autor, é necessário distinguir entre ferramenta e máquina, dado que no uso da ferramenta o homem seria a força motriz, enquanto no uso da máquina, a força motriz seria algo bem diferente do homem.

Nessa metamorfose, o ser humano vai perdendo espaço no mundo do trabalho, sendo substituído pela máquina, que é capaz de produzir mais em menor tempo, e, por conseguinte, ajudar no aumento do lucro. Esse processo se movimenta no contexto do modo de produção capitalista até chegar à atualidade em que se dá o predomínio da lógica neoliberal com novas exigências para o trabalho, inscrevendo, ao mesmo tempo, um tipo de protagonismo ao Estado em que atividades anteriormente por ele realizadas são repassadas ao mercado, incluindo o trabalho, como forma de manter determinada taxa de lucro. Lander (2005) adverte que quando fazemos referência ao neoliberalismo não estamos considerando-o como uma teoria meramente econômica, mas como um discurso hegemônico que afeta todas as dimensões da sociedade.

Não estaríamos aqui diante do mesmo pensamento político maquiavélico para quem “o fim justifica os meios”?

A partir das demandas por políticas que afetam a vida cotidiana da sociedade e dos trabalhadores e trabalhadoras que os Sindicatos assumem diferentes enfrentamentos, com a finalidade de defesa dos direitos laborais.

A revolução tecnológica

Na condição de ser inacabado, o ser humano procura ir aperfeiçoando-se;, porém nesse aperfeiçoamento vão surgindo ferramentas que nem sempre são criadas tendo-o como referência central, pois as suas finalidades se relacionam com os propósitos predominantes no mundo do trabalho.

A revolução tecnológica é um fenômeno que promove modificações no tempo durável das coisas e, com isso, inscrevendo a necessidade de substituir cada vez mais velozmente produtos de tipo tecnológico. Sendo assim, se produz uma relação produtor-consumidor onde quem produz utiliza cada vez mais menos força motriz humana, potencializando assim o que foi iniciado na era industrial, de modo que, o consumidor se vê obrigado a entrar em uma dinâmica de trocar o seu produto, a partir de uma necessidade criada pela própria sociedade do consumo. Mészáros, falando acerca do tempo de uso das coisas referiu referirá:

Essa tendência decrescente do valor de uso das mercadorias, ao reduzir a sua vida útil e desse modo agilizar o ciclo reprodutivo, tem se constituído num dos principais mecanismos graças ao qual o capital vem atingindo seu incomensurável crescimento ao longo da história. (Mészáros, 2002, p. 567)

Quão longe ficamos de produtos que duravam “para sempre”; quão pouco o valor dado às coisas e quão acelerado é o valor dado à substituição. Se isso é transferido ao valor do ser humano e à sua capacidade de produzir e gerar lucro, podemos dizer: quão pouco o valor dado às pessoas, de modo particular, às pessoas não valorizadas por serem diferentes dos padrões ideais estabelecidos, as atípicas e as velhas. O próprio Mészáros, fazendo referência a essa questão falará de “valor de uso” e do “valor de troca”, onde: *o valor de uso fica subordinado ao valor de troca* (p. 566).

Por outro lado, dentro desse contexto vai se estabelecer a criação da “concorrência”, que criará uma competição entre os próprios “capitalistas”,

que derivará em uma maior exclusão, não somente do homem e da mulher trabalhadora, mas também de países considerados como de “terceiro mundo” ou de territórios ocupados por populações e modos de vida considerados pouco produtivos. Essa exclusão que terá impacto negativo nos próprios excluídos, tal como explica Antunes:

São crescentes os exemplos de países excluídos desse movimento de reposição dos capitais produtivos e financeiros e do padrão tecnológico necessário, o que acarreta repercussões profundas no interior desses países, particularmente no que diz respeito ao desemprego e à precarização da força humana de trabalho. (Antunes, 2009, p. 35)

Há, ainda, o aumento da competência e da concorrência, também direcionado pela lógica capitalista “*voltada prioritariamente para a produção de mercadoria e para o processo de valorização do capital*” (Antunes, ano, p.: 36) e com um *modus vivendi* onde o homem se coloca ao serviço da tecnologia e as novas empresas se caracterizam por uma menor quantidade de força de trabalho e maior índice de produtividade, ao mesmo tempo criando políticas de incentivo à competição entre os trabalhadores, gerando empregos que são elevados à lugares de mérito, em desfavor os seus iguais.

Está dinâmica motivada pela tecnologia encontrará um fator “natural” que aumentará ainda mais a precarização do trabalho; a saber: a pandemia.

A pandemia e a suas repercussões no mundo e no mercado de trabalho

O ano de 2019 ficará marcado na história pelo surgimento de um vírus: Covid-19, que afetará de modo negativo à a todo o mundo provocando uma pandemia que se expandirá por todas as esferas da vida humana, e, por conseguinte, também ao mundo do trabalho, mas, dada a diferença existente entre os países: uns mais desenvolvidos econômica, técnica e cientificamente e outros menos, bem como os posicionamentos de governos e de forças políticas diante do vírus, provocará que uns sejam mais afetados e outros menos.

A diversidade nas estruturas econômicas e nos mercados de trabalho, o modo como os governos percebem a crise, a quantidade de recursos despendidos, a forma como organizam suas ações, coordenam-nas ou não com os outros níveis de governo, mobilizam ou não a cidadania e as organizações da sociedade civil, investem ou não em propaganda e campanhas de esclarecimento, guiam-se ou não pelas descobertas da ciência, tudo isso variou muito durante as diversas fases da crise sanitária. (Cardoso & Brandão Peres, p. 30)

O Brasil, por exemplo, dado a política negacionista do presidente em exercício, Jair Bolsonaro, foi atingido por um impacto catastrófico, principalmente pelo enorme número de mortos. Falar e considerar ao vírus como “uma simples gripezinha”; considerar que quem aderisse à receber a vacina se transformaria em “um jacaré” (*sic*), são demonstrações da falta de seriedade e de empatia com o ser humano, algo que poderia sintetizar a expressão “o homem ao serviço do Estado”.

Nesse período surgiram aparentemente novas formas de trabalho, especificamente, o teletrabalho, trazendo a precarização se faça mais presente. O que se entende por teletrabalho? Segundo Pochmann:

O teletrabalho consiste em uma modalidade encontrada em consonância com o regime de acumulação flexível, regime que, segundo Harvey (1993), apoia-se na flexibilidade da produção, dos processos e das relações de trabalho, podendo ser realizado por trabalhadores com ou sem vínculos formais de trabalho, público e/ou privado. (Pochmann, 2020, p. 177)

Por que falamos de uma aparente novidade? Pelo fato da pandemia ter tornado mais visível algo que, de algum modo, estava sendo tecido na política neoliberal, advindo da revolução tecnológica e/ou informacional. No seu livro: “A cruel pedagogia do vírus”, Boaventura Sousa apresenta uma série de fatores que, ao seu entender, aparecem visivelmente na pandemia, porém refletem um modelo de sociedade e uma política de Estado neoliberal que estava em desenvolvimento; assim pede atenção à ideia de crise.

Evidentemente, uma pandemia provoca uma crise, mas o que destaca o autor é que o lamentável é quando a crise, além de se manifestar, se instala em toda uma sociedade. Desse modo, pela crise instalada, se passou a justificar o recorte de gastos, a austeridade, e diversas medidas impeditivas da ultrapassagem dos limites impostos pela Lei de Responsabilidade Fiscal; medidas que, por sua vez, provocaram cortes nas políticas sociais e, a degradação salarial.

Assim, podemos afirmar que a pandemia, também afetou aos Sindicatos, dado que o trato entre empregador e empregado passou a se realizar cada vez mais individualizado, fenômeno que já estava em curso com a realização da reforma trabalhista. Pochmann afirma que

As relações de trabalho fazem-se sempre, e cada vez mais, num processo de relações institucionais de individualização, no qual os atores coletivos do trabalho se veem enfraquecidos, vide a justiça do trabalho e os sindicatos. (Pochmann, 2020, p. 327)

Os reflexos foram sentidos não somente com relação ao individualismo na área laboral, mas também, na capacidade de convocatória das bases sindicais. A rua, lugar por excelência da presença dos trabalhadores e trabalhadoras, deixa de ser palco de protestos e reivindicações para mudar-se às redes sociais, onde, geralmente, o impacto social é diferenciado das dinâmicas construídas historicamente e menor.

Ao contrário da revolução industrial que conseguiu empregar milhares de pessoas, mesmo que com o objetivo de lucrar, nessa época em que a tecnologia se intensificou, o número de atividades que eram próprias dos(das) trabalhadores (as) foram repassadas às máquinas da informação e da comunicação.

E a educação: de que modo se viu afetada? Assim como nas demais áreas, não existia o preparo necessário para operar com as novas rotinas, nem verbas destinadas para a finalidade de formar mão de obra. A implantação de aulas remotas com falta de preparo dos Professores e Professoras, sem Internet de qualidade para alunos e alunas nem computadores, Notebook, Tablets ou celulares, motivou um atraso no processo de ensino/aprendizagem.

Esse atraso foi observado de modo geral no sistema de ensino básico e superior. Na Universidade Estadual do Piauí (UESPI), por exemplo, criado um “Comitê de crise” que provocou discussões estéreis que não se concretizaram na prática e que causou uma morosidade na tomada de decisões, sem uma provocação ao Governo do Estado, que pouco ou nada fez ao longo de quase um ano em que as atividades ficaram paralisadas.

Isso vem reafirmar o já citado anteriormente por Buenaventura Sousa, que o Brasil e seus Estados federados não contam com uma política de previsão de desastres, pandemias e crises em geral, que tenham como prioridade direitos básicos do(da) cidadão(ã), como a educação e a saúde, dentre outros.

Em definitiva, a pandemia vem reafirmar um modo de situar-se da política neoliberal diante do homem e da mulher trabalhadora, como simples objetos que devem ser colocados a serviço das ferramentas, e com uma ação que venha beneficiar ao empregador, seja este da iniciativa privada, ou , pública.

Conclusão

Falar do trabalho desenraizado do ser humano é algo impossível dado que o homem/mulher e o trabalho estão intrinsecamente ligados. Reiteramos que entender o trabalho a serviço do homem é diferente de situar este a serviço do trabalho, assim como atribuir a primazia ao trabalho vivo é diferente de atribuí-la ao trabalho morto.

Nesse sentido, a partir de um percurso histórico que não pretendeu ser minuciosos e que parte das origens da nossa civilização latino-americana, que muito tem de proximidade com outras civilizações originárias, resgatamos

o sentido do trabalho para esses povos, que se manifestava em um “modus vivendi” em que o trabalho fazia parte da vida diária e com a força motriz centrada no ser humano.

A partir do surgimento da Revolução Industrial esse modo de entender e produzir o trabalho se modificou, não pelo homem e a mulher trabalhadora, mas pelas determinações do modo de produção capitalista concretizado na aparição das maquinarias e das fábricas, em que o(a) trabalhador(a) passou a ser em considerado(a) objeto a serviço do trabalho com tempo maior de dedicação à atividade laboral em face da finalidade de lucrar, por parte do empregador.

Essa dinâmica se potencializou com o avanço tecnológico onde a implementação da Informática se torna a força motriz, não por parte dos seres humanos não sendo os seres humanos essa força e sim o computador. Esse modo de entender o trabalho no neoliberalismo se agudiza ainda mais com o advento da pandemia que provocou a disseminação do teletrabalho potencializando a dimensão individual em detrimento do coletivo, repercutindo na perda de força do Sindicato na sua luta pelos direitos do(da) trabalhador(a), afetando principalmente as áreas sociais como a saúde e a educação.

Diante dessa reflexão compreendemos que a discussão sobre o trabalho como processo de degradação humana requer superar a cisão realizada entre ser humano e natureza, favorecendo que a atividade humana seja proporcional às necessidades e não à acumulação capitalista.

Referências

ANTUNES, Ricardo. *Adeus ao Trabalho? Ensaio sobre as metamorfoses e a centralidade do mundo do trabalho*. São Paulo; Editora Cortez; Campinas, SP: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 2006, pp. 47-64.

afirmação e a negação do trabalho / [2. ed., 10. reimpr. rev. e ampl.]. – São Paulo, SP: Boitempo, 2009. – (Mundo do Trabalho)

BOSI, Ecléa. *A memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BOTELHO, Isaura. *Dimensões da Cultura e Políticas Públicas*. São Paulo Perspec. [online]. 2001, vol.15, n.2, pp.73-83.

CARDOSO, Adalberto, PERES, Thiago Brandão. *A pandemia da Covid-19 e o mundo do trabalho*. In. FONTAINHA, F. MILANI, C. R. S. (eds). *Coletânea Covid—19 e agendas de pesquisa nas ciências sociais* [online]. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2023, pp 29 – 63.

CARPENTIER, Alejo. *El Reino de este mundo*. COLECCIÓN IDEAS, LETRAS Y VIDA, 1973.

CLASTRES, Pierre. Capítulo 11 – *A Sociedade contra o Estado* In: *A sociedade contra o Estado: investigações em antropologia política*. Cidade do Porto: Edições Afrontamento, 1979.

DALILA ANDRADE OLIVEIRA, Dalila & POCHMANN, Marcio (Organizadores). *A Devastação do trabalho: a classe do labor na crise da pandemia* — 1. ed. – Brasília: Gráfica e Editora Positiva: CNTE Confederação Nacional dos Trabalhadores em Educação e Grupo de Estudos sobre Política Educacional e Trabalho Docente, 2020.

DALLA ROSA, Luís Carlos. *Bem viver e terra sem males: a cosmologia dos povos indígenas como uma epistemologia educativa de decolonialidade*. Revista EDUCAÇÃO. Porto Alegre, v. 42, n. 2, p. 298-307, maio-ago. 2019.

ENGELS, Friedrich. *Sobre o pape do trabalho na transformação do macaco em homem*. <https://www.gepc.ufscar.br>

LANDER, Edgardo. *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. Set. 2005.

LÉVINAS, Emmanuel. Piaget, 1998. *Difícil libertad*. Buenos Aires: Lilmod, 2004.

MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política*. Livro 1, volume II. Capítulo XXIV. São Paulo: Edifel, 1982.

MÉSZÁROS, István. **Para Além do Capital: Rumo a uma Teoria da Transição**. São Paulo: Boitempo, 2002.

SAVIANI, Dermeval. **Educação: do senso comum à consciência filosófica**. 16.ed. Campinas: Autores Associados, 2004

THOMPSON, Edward. **A Formação da classe operária inglesa**. Ed. Paz e Terra, 4ª Ed. 1987. Rio de Janeiro

Utopia em Crise: A Busca por uma Ecotopia

Luizir de Oliveira

Luis Felipe Dias Ribeiro

Quando a autora estadunidense Ursula K. Le Guin (1929–2018) afirmou que “[a] ficção científica não é preditiva; ela é descritiva” (2016, p. XXIV, tradução nossa)⁸, ela constata que a ficção científica não é apenas um gênero literário no qual os autores exercem o papel da futurologia. O pesquisador Eric C. Otto reitera que uma das diversas possibilidades dentro do gênero é a extrapolação de um futuro a partir do presente, que nos levaria a concentrar nossa atenção tanto nas críticas ao presente em que estamos inseridos quanto nos indicam como agir a partir do momento em que tomamos consciência dessas vivências em seus contexto mais ampliado (2012, p. 61). Otto, nesse texto, revela a possibilidade da ficção científica de apontar alternativas no que diz respeito às nossas escolhas como sociedade, seja no âmbito pessoal, seja no social. Mantendo em nosso horizonte de reflexão a hipótese de que a ficção científica possibilita as discussões sobre o nosso

⁸ No original: *Science fiction is not predictive; it is descriptive.*

presente, pretendemos, neste trabalho, analisar o que pode ser transformado em nossa realidade, assim como o que impede que isso seja possível, sempre concentrando-nos nos aspectos materiais da conjuntura em que estamos inseridos.

Temos claro que a proposta de discutir o presente em nosso mundo torna-se ampla demais para os limites de um texto como este, e isto nos leva a propor uma perspectiva mais delimitada fundamentada pelas correlações que podem ser estabelecidas entre as vidas humanas concretas e aquelas imaginadas pela ficção científica. Para tanto, faz-se necessário um recorte temático mais preciso e que permeia toda nossa investigação: as mudanças climáticas. Em novembro de 2025, o Brasil sediará na cidade de Belém, no Pará, a COP30, a 30ª Conferência das Partes, criada pela Convenção-Quadro das Nações Unidas sobre Mudança do Clima (CQNUMC), com o objetivo de os países firmarem compromissos para combater as mudanças climáticas (Angelo, 2023). Pela trigésima vez, desde 1995, as nações envolvidas irão reafirmar os seus compromissos em prol de, na medida em que isto ainda é possível, refrear as mudanças climáticas. Infelizmente, o que pode ser constatado ao longo das repetidas versões desse evento é seu fracasso (Löwy, 2024, p. 36). A falta de êxito dessas reuniões expõe a necessidade de questionar as autoridades governamentais, chamando-as à responsabilidade na construção de políticas públicas efetivas, ou seja, o que de fato está sendo feito para evitar o agravamento das mudanças climáticas com o intuito de amenizar os efeitos cada vez mais catastróficos ao redor do planeta. Urge construir-se um pensamento contra-hegemônico na busca de soluções para futuros possíveis, nos quais a vida humana não esteja irrevogavelmente ameaçada. Neste sentido, voltamo-nos para o autor estadunidense Ernest Callenbach (1929-2012) que há cinquenta anos lançou seu primeiro romance de ficção científica: *Ecotopia: the notebooks and reports of William Weston* ([1975] 2009).

Em um primeiro momento, um dos motivos por que o romance nos atrai é o seu título: *Ecotopia*. Em *A Arte da Ficção*, David Lodge afirma que os títulos de romances possuem um poder de atrair e condicionar a atenção dos leitores, visto que é a primeira parte do texto com a qual temos contato (2020, p. 234). Ao observarmos com cuidado o título escolhido por Callenbach, é possível

que o conhecimento prévio do leitor o leve a diferentes assuntos a partir das palavras selecionadas pelo autor. No caso de *Ecotopia*, o título não apenas é importante para o leitor, como também para o escritor, pois ele estabelece o foco narrativo da obra (Lodge, 2020, p. 234). Isso nos leva a dois caminhos a serem explorados neste trabalho: o primeiro, a origem do termo ecotopia; o segundo, as consequências do termo em um novo gênero narrativo.

O título *Ecotopia* nos remete ao termo ‘utopia’, criado pelo escritor britânico Thomas More (1478–1535) que, em 1516, publicou a obra *Utopia* (James, 2003, p. 219). A obra de More estreou um gênero literário, os chamados romances utópicos, que, de acordo com Edward James, seguem uma fórmula na qual um ou mais personagens desembarcam em um novo mundo, que pode ser um novo continente ou uma ilha remota, ou até mesmo em outro planeta, um ambiente em que os aventureiros serão bem recebidos por uma nova sociedade e serão ensinados, pela população ou por algum outro personagem, como funciona essa sociedade. Contudo, essas ‘lições’ iniciais tanto poderão ser constatadas quanto contestadas pelos aventureiros, ou apenas pelo leitor (2003, p. 219–220).

Contudo, *Ecotopia*, é mais do que uma ficção especulativa sobre sustentabilidade. Trata-se de uma forma literária que expressa, em termos estéticos e ideológicos, as tensões do capitalismo tardio diante do esgotamento ambiental. Embora alinhando-se, em larga medida, à tradição das utopias críticas, reinscreve a questão ecológica no interior das contradições históricas do modo de produção capitalista. Como veremos adiante, à luz da crítica marxista, especialmente em Raymond Williams (1921–1988) e Fredric Jameson (1934–2024), *Ecotopia* pode ser lido como um ‘sintoma formal’ de seu tempo: um texto que, ao imaginar uma sociedade alternativa, revela os limites históricos e simbólicos da ordem existente.

No plano literário, a utopia de Callenbach apresenta-se como um espaço de mediação entre ideologia e imaginação. O relato de William Weston, jornalista que visita a sociedade ecotopiana, constitui o dispositivo narrativo pelo qual a alteridade ecológica se torna visível, mas também questiona o olhar do próprio observador. O que se desenha não é apenas um futuro possível, mas uma representação das possibilidades negadas pela lógica capitalista. Raymond

Williams, em sua teoria das formações culturais, entende a literatura como um campo em que se articulam forças “dominantes, residuais e emergentes” (2011); nesse sentido, *Ecotopia* expressa um imaginário emergente, isto é, um modo de pensar a produção e a reprodução da vida fora dos parâmetros do crescimento ilimitado e da mercantilização total. A utopia nesse romance é uma forma simbólica de resistência à hegemonia.

Ernest Callenbach segue diversas características do gênero romance utópico. A começar pelo viajante. O/A leitor/a é informado/a no início do romance que o jornalista William Weston está em uma viagem diplomática/jornalística para Ecotopia (Callenbach, 2009, p. 1). Weston, além de ser um jornalista, também é um viajante dirigindo-se para uma parte seccionada dos Estados Unidos, o novo país Ecotopia. A construção dessa nova sociedade só foi possível por meio de uma revolução socioeconômica em três regiões dos EUA: o norte da Califórnia e os estados de Oregon e Washington, que, após as vicissitudes do processo de separação da federação estadunidense, tornaram-se Ecotopia (Callenbach, 2009, p. 1).

Esta área, que se tornou Ecotopia, torna-se um continente distante, não geograficamente, mas por conta de seu fechamento ao contato com a população estadunidense. Todavia, como veremos adiante, Weston não encontra um personagem idoso que lhe ofereça explicações acerca das maravilhas dessa nova sociedade, pelo contrário. Seu processo de inserção nela ocorre organicamente por meio da convivência com vários personagens do romance. Desse modo, e se seguirmos com James (2003), as diferenças que demarcam o romance de Callenbach em relação ao gênero utópico não estão circunscritas apenas a essa mudança do foco narrativo que fica a cargo de um personagem ‘sábio’ que guia o viajante. Aliás, diversos romances utópicos não possuem uma caracterização desse personagem-guia muito bem definida, uma vez que os protagonistas tornam-se apenas espectadores daquele mundo, receptáculos de informações sobre cada aspecto da sociedade, apresentado em sequência, sem nenhum conflito (James, 2003, p. 222).

Nesse ponto, Callenbach não dispensa a tradição, mas a renova ao estruturar a narrativa do romance epistolarmente. Para tanto, Weston escreve colunas jornalísticas, que são enviadas e publicadas à medida que ele as escreve, e

realiza anotações em seu diário, no qual são descritos seus pensamentos pessoais e acontecimentos durante sua viagem. As descrições da sociedade de Ecotopia têm um propósito justificável dentro da narrativa. Além desse ponto, os conflitos estarão presentes justamente nas entradas do diário pessoal de Weston. Tomamos conhecimento, no final do romance, através do ‘Epílogo do Editor’, do motivo pelo qual a obra foi concebida dessa forma:

O texto acima foi impresso a partir do caderno e das notícias escritas por William Weston durante sua viagem à Ecotopia. Apesar da natureza questionável ou controversa de algumas entradas do caderno, respeitamos o desejo de Weston de manter o texto tal como o escreveu (Callenbach, 2009, p. 181, tradução nossa).⁹

No entanto, apesar dessas diferenças pontuais apontadas por James, ele salienta que os críticos das obras utópicas creem que os autores estão realizando um exercício imaginativo de uma sociedade futura impraticável em substituição a uma crítica ao mundo e suas instituições no presente de forma ficcional (2003, p. 220). É válido criticar essa característica das obras utópicas visto que podemos entender o romance de Callenbach como uma utopia por intermédio de um agrupamento de ficções utópicas, o que Raymond Williams, em *Cultura e Materialismo*, aponta como “a transformação almejada, na qual um novo tipo de vida é alcançado pelo esforço humano” (2011, p. 267, grifo do autor). Williams também afirma que uma utopia descrita como essa transformação almejada “[...] pode ser concebida como inspirada pelo espírito científico [...]” (2011, p. 269), o que corrobora a obra, pois há necessariamente um princípio científico para a construção de Ecotopia: as mudanças climáticas e a necessidade da preservação da natureza para mitigar uma catástrofe.

Outro ponto que Williams destaca é que, nesse tipo de utopia, é possível

⁹ No original: The foregoing text has been printed from the notebook and news stories written by William Weston during his trip to Ecotopia. Despite the questionable or controversial nature of some of the notebook entries, we have respected Weston’s wishes in keeping the text just as he wrote it.

que “o espírito científico e as ciências aplicadas sejam subordinadas ou simplesmente associadas a uma ênfase dominante na transformação social e política (incluindo a revolucionária)” (2011, p. 269). No entanto, é importante apontar que esta aproximação que se faz do pensamento utópico às ideias revolucionárias pode-se distanciar da realidade material. Istvan Csicsery-Ronay em *Marxist Theory and Science Fiction* (2003) estabelece que as primeiras ficções utópicas retrataram sociedades imaginárias justas e racionais, diferentes das sociedades reais exploradoras (p. 114).

Fredric Jameson, por sua vez, vê a utopia como um instrumento de diagnóstico histórico. Em *Archaeologies of the Future*, ele afirma que a função da utopia não é descrever o futuro, mas mapear os limites do imaginável no presente (2007, p. 354; 411). Nesse sentido, Ecotopia realiza exatamente esse gesto: ao projetar uma sociedade ecológica pós-capitalista, expõe a incapacidade do sistema vigente de pensar a sustentabilidade sem renunciar ao lucro e à expansão econômica sem limites. Trata-se, portanto, de um exercício ideológico e estético: a forma utópica se converte em crítica imanente da realidade, ou seja, o romance, ao propor uma reflexão de cunho filosófico e social, busca questionar e revelar as contradições de uma realidade os próprios parâmetros, normas e valores presentes nessa realidade. Assim, em vez de comparar ou julgar a realidade a partir de critérios externos (como um ideal absoluto de justiça ou uma utopia abstrata), Callenbach nos propõe uma perspectiva de apreensão da realidade a partir de suas próprias promessas, princípios e possibilidades históricas. A imaginação ecológica de Callenbach pode ser compreendida como um ‘desejo coletivo’, no sentido jamesoniano, que busca reconstituir a totalidade social num horizonte de reconciliação com a natureza.

Corroborando essas ideias podemos trazer também para o diálogo Nick Hubble que enfatiza: “A ficção científica utópica não apenas nos apresenta um projeto para o futuro: ela também oferece uma nova maneira de pensar sobre a história” (Hubble, 2021, n.p.), ao passo que estamos acostumados com o “realismo capitalista”, ou seja, com “[...] o sentimento disseminado de que o capitalismo é o único sistema político e econômico viável, sendo impossível imaginar uma alternativa a ele”, como bem enfatiza Mark Fisher (2020, p. 10).

Esse conceito de Fisher, que é desenvolvido na obra *Realismo Capitalista: É mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo?* (2020), aproxima-nos de uma visão pessimista da sociedade, ou seja, ao observar que não há saída possível para um modo de produção que vem sendo responsável pela catástrofe climática, não será possível imaginar mundos que fujam desse panorama. Fisher acrescenta que o realismo capitalista consiste em uma atmosfera dominante que, além de condicionar a produção cultural, regula o trabalho e a educação, criando uma barreira invisível para coibir pensamentos e ações que o contestem (2020, p. 33). Para tanto, é necessário que não seja realizada apenas uma crítica de caráter moralista ao capitalismo, ou seja, apelando para situações de pobreza, fome e guerra, as quais apenas reforçam o realismo capitalista, que rebate essas críticas afirmando serem situações incontornáveis da sociedade, e que o desejo de eliminá-las será taxado de utopismo ingênuo (Fisher, 2020, p. 33-34). Assim, a crítica deve ser voltada a uma realidade material, apresentando as contradições que este sistema apresenta e analisando a historicidade que possibilitou que isto ocorresse. Fisher também pontua a relação do realismo capitalista com a catástrofe ambiental, ao afirmar que ela ilustra:

[...] a estrutura de fantasia da qual o realismo capitalista depende: o pressuposto de que os recursos são infinitos, que o próprio planeta Terra não passa de uma espécie de casco, do qual o capital pode a qualquer momento se livrar, como se abandonando uma carapaça usada, e de que qualquer problema pode ser resolvido pelo mercado (Fisher, 2020, p. 36).

A relação com o romance de Callenbach, que antecede a obra de Fisher em algumas décadas, amplia nossa análise porque nos faz voltar ao início da crítica a esse processo de destruição ambiental irrefreada. Podemos entender que o sistema de produção vigente age como uma fantasia utópica, idealizando possibilidades imateriais de uma realidade material. Uma dessas formas de idealização são as constantes propostas da colonização espacial; se não há como pensar no fim do capitalismo, conclui-se que a saída lógica desse problema

seja a colonização de outros planetas. Tal estratégia argumentativa constitui apenas idealizações utópicas publicizadas por bilionários, em especial Elon Musk, burguês sul-africano, um dos indivíduos mais ricos do mundo, dono de empresas como *Tesla*, *SpaceX*, *Neuralink*, entre outras. No entanto, a realidade material em que nos encontramos é que:

[...] longe de ser o único sistema político-econômico viável, o capitalismo está na verdade destinado a destruir as condições ecológicas das quais dependem o ser humano. A relação entre capitalismo e o desastre ecológico não é acidental, e nem uma mera coincidência: “a necessidade constante de um mercado em expansão” por parte do capital, seu “fetiche pelo crescimento”, mostra que o capitalismo, por sua própria natureza, se opõe a qualquer noção de sustentabilidade (Fisher, 2020, p. 36).

Outra forma de idealização utópica difundida trata da demanda da reciclagem, para a qual indivíduos devem cada um fazer seu papel para poder assegurar o futuro do planeta, ou seja, transformar o ato da reciclagem, da separação do lixo orgânico dos resíduos reaproveitáveis, como uma responsabilidade de todas as pessoas, terceirizando o compromisso com a reversão das mudanças climáticas a indivíduos (Fisher, 2020, p. 112). Todavia, essa proposta é atacada como sendo uma falácia, perpetuada pelo sentimento do realismo capitalista, como explica Fisher:

Ao invés de dizer que todos – ou seja, cada um de nós – são responsáveis pela mudança climática, de que todos nós temos que fazer a nossa parte, seria melhor dizer que nenhum de nós é responsável – e que é exatamente esse o problema. A causa da catástrofe ecológica é uma estrutura tão impessoal que, apesar de ser capaz de produzir todo o tipo de efeitos, não é um sujeito capaz de exercer responsabilidade. O sujeito que se requer para tal finalidade – um sujeito coletivo – não existe, mas a crise ecológica, assim como

as outras crises globais que enfrentamos, nos demanda a construí-lo (2020, p. 112).

A culpabilização do indivíduo é a forma perfeita para a disseminação do realismo capitalista, principalmente quando se buscam distrações para o real problema, que é o modo de produção capitalista. Portanto, é neste realismo capitalista que se faz necessário apontar que a ficção utópica pode nos encaminhar para uma mudança, mas que ela não é capaz de fazer isso sem haver um método por trás. É o que já reforçava György Lukács (1885-1971), ao analisar os textos de Friedrich Engels (1820-1895) sobre literatura, chegando à conclusão de que:

Engels repudia também em literatura, como em qualquer outro campo, todo utopismo, toda antecipação utópica de um desenvolvimento futuro. Como bom materialista dialético, concentra-se na investigação das reais tendências da evolução social, na definição detalhada e concreta da práxis proletária em relação com tais tendências evolutivas (Lukács, 2010, p. 47).

Desse modo, faz-se necessário afastar da nossa análise essas ‘imaginações idealizadas’ de um futuro, pois sem o embasamento em uma realidade material a fim de alcançar as raízes históricas que levaram à formação da atual situação climática global, não há meios de trabalhar em prol de um futuro que não seja a catástrofe total. Aquele que apenas idealiza considera que as ideias ou suas representações são a realidade e que, para conhecer a realidade, é necessário reduzir a compreensão ao exame dos dados e operações da consciência, resultando em uma atividade produtora de ideais que dão um significado real para as pessoas (Chauí, 2012, p. 23), o que poderíamos chamar de ideologia. Por isso nossa opção metodológica é a de nos afastarmos de uma postura idealista ao nos voltarmos para os conceitos com os quais trabalhamos a fim de evitar concepções enviesadas baseadas em ideias que não possuem nenhuma base material, histórica e dialética, prevenindo dessa maneira uma análise que não possui valor no campo teórico no qual nos mantemos. Portanto, não podemos nos esquecer que toda imaginação utópica é uma forma de idealização de um futuro que nunca vai ocorrer. Como reforça Lukács:

[...] a mentalidade utópica do escritor que não suporta limitar-se à reprodução da problemática dada pelo tempo e contentar-se com o vislumbre e a vivência subjetiva de um sentido irrealizável; que o obriga a pôr uma experiência puramente individual, talvez universalmente válida em postulado, como sentido existente e constitutivo da realidade (Lukács, 2009, p. 150).

Quando o/a escritor/a não avalia sua realidade material para produzir uma crítica e acaba por idealizar sua vontade individual de um futuro utópico, ‘melhor’ do que as condições materiais do presente em que vive, a obra transforma-se apenas em um anseio individualista do que ele/ela pretende para seu futuro. James também destaca essas expectativas apontando diversos aspectos do gênero ficção utópica que podem indicar para elas. Como exemplo, temos a existência de atividades comunais em pequenas vilas, algo fundamental para a construção dessas sociedades alternativas, visto que a maioria das utopias aboliu o dinheiro e a propriedade privada, o que consequentemente eliminaria a ganância, os ciúmes, os roubos, promovendo um bem-estar social nessas sociedades imaginadas (James, 2003, p. 220). Por fim, os autores conseguiram promover liberdade individual e satisfação no trabalho ao oferecer soluções engenhosas para propiciar felicidade e contentamentos nas mais variadas utopias analisadas (James, 2003, p. 220).

Essas questões parecem ter-se tornado prementes no período pós-Segunda Guerra Mundial, quando as utopias começaram a ser associadas à experiência socialista soviética, sendo marcadas por temas anti-utópicos (Csicsery-Ronay, 2003, p. 115). É possível se referir a antiutopias também como distopias, um termo usado para designar uma sociedade imaginária em que predominam condições de vida opressivas, injustas ou desumanas. Ao contrário da utopia (vista como um ‘lugar ideal’), a distopia representa um ‘lugar ruim’, marcado por autoritarismo, desigualdade, falta de liberdade, degradação ambiental ou tecnológica, entre outros problemas. Nem sempre, nem necessariamente, todas as pessoas em uma distopia estão sofrendo ou vivem em uma situação ruim, apesar de ser totalmente plausível uma narrativa que descreva que

ninguém tenha boas condições. Podemos citar, por exemplo, a obra *1984* ([1949] 2019), de George Orwell, na qual acompanhamos o protagonista Winston, que possui uma vida materialmente confortável, pois não passa necessidades, assim como a classe dos ‘proletas’, alusão à classe proletarizada, ou seja, a classe trabalhadora. Winston, como membro do Partido Externo do Ministério da Verdade, possui suas regalias, assim como outros membros de cargos mais altos do poder possuem cada vez mais privilégios dentro desse mundo. Portanto, o que vemos em *1984* é uma divisão de classes, na qual os proletários acabam sofrendo, e os membros do Partido vivem melhor, apesar de serem sempre vigiados pelo Grande Irmão. Sendo assim, a obra de Orwell é uma distopia para determinada classe e é uma utopia para os membros mais importantes do Partido. Essa dicotomia dentro da distopia é possível também na utopia, pois, a depender da obra, não sabemos se há pessoas sofrendo para que a existência dessa utopia seja possível.

Essa outra realidade também é construída em um conto de Ursula K. Le Guin, *The Ones Who Walk Away from Omelas* ([1973] 2004), uma reflexão profunda sobre os dilemas éticos e morais de uma sociedade aparentemente perfeita. No conto, Omelas é uma cidade utópica, cheia de alegria, prosperidade e harmonia. No entanto, toda essa felicidade depende do sofrimento absoluto de uma única criança, mantida em condições miseráveis, isolada e maltratada. Todos os cidadãos sabem desse segredo: a felicidade coletiva só é possível porque essa criança é sacrificada. A maioria das pessoas, após o choque inicial ao descobrir a verdade, acaba aceitando esse pacto como necessário para o bem-estar geral. Porém, alguns não conseguem conviver com essa injustiça e escolhem abandonar Omelas, caminhando para um destino desconhecido. Esta provocação proposta por Le Guin em seu conto entra em ressonância com a existência dos tons de cinza dentro da utopia, na qual o bem e o mal não são as únicas alternativas.

Entre utopias e distopias, as obras mencionadas anteriormente representam um avanço significativo, pois os escritores de ficção científica extrapolaram os limites da utopia para além do que Thomas More poderia ter imaginado (James, 2003, p. 228). Dessa maneira, em vez de idealizarem visões de um futuro fixo e perfeito, desafiavam nossas percepções ao apresentar múltiplas possibilidades

e incertezas, ampliando a compreensão do que constitui uma utopia. No entanto, é importante destacar a existência dos romances conscientemente utópicos, nos quais a preocupação com o meio ambiente faz parte dos temas abordados, como acontece em *Ecotopia* (James, 2003, p. 226). Nesse contexto, compreendendo-se a utopia e, conseqüentemente, o gênero utópico, torna-se possível analisar as características de uma obra ecotópica que exemplifica a intersecção entre literatura utópica e consciência ambiental. Voltemos ao texto de Callenbach.

Sobre o Conceito de Ecotopia

A ecotopia surge em um ambiente acadêmico por intermédio do etnógrafo estadunidense E. N. Anderson, que apresentou o termo ao mundo. *The Life and Culture of Ecotopia* (1972), capítulo presente no livro *Reinventing Anthropology* (1972), editado pelo antropólogo Dell Hymes (1927-2009), foi a segunda aparição do termo, visto que em 1970 havia sido apresentada uma versão menor, lida na reunião anual da Kroeber Anthropological Society e posteriormente transmitida pela Rádio KPFA (Anderson, 1972, p. 281). Neste texto, Anderson aborda a questão da crise ecológica do planeta, que, para ele, é resultado direto da exploração, seja ela por nações ricas, que consomem demasiadamente, seja por nações pobres, que são forçadas a utilizar todos os seus recursos para não passar fome; portanto, isso é resultado direto do sistema econômico mundial que não é capaz de equilibrar de maneira sustentável o uso dos seus recursos (1972, p. 267).

Anderson destaca como o modo de produção capitalista opera, exaurindo os recursos naturais do planeta. Embora ele não mencione direta e nominalmente o capitalismo, sua crítica é claramente direcionada a esse tipo de sistema produtivo. Ao mesmo tempo, ele não estabelece que outro modo de produção já existente seja a solução, pois, para Anderson, ela não poderia residir no capitalismo ou no comunismo, uma vez que ambos haviam sido testados e nenhum deles conseguiu resolver esses problemas (1972, p. 271).

Contudo, gostaríamos de salientar que a afirmação de Anderson ampara-

se numa visão bastante ‘elástica’, estereotipada de comunismo, uma vez que, rigorosamente, ainda não houve na história humana uma sociedade em que as condições necessárias para o estabelecimento de um modo de produção comunista estivessem presentes. O que houve foram experiências socialistas. Entendemos que o modelo estabelecido principalmente na ex-União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), o regime socialista, esteve oficialmente em voga após a Revolução de Outubro de 1917, desde 1922 até sua dissolução em 1991. Este tipo de argumentação não fundamentada em provas materiais é o que Karl Marx (1818-1883) já contestava na obra *O 18 de Brumário de Luís Bonaparte* ([1852] 2011):

Toda e qualquer reivindicação da mais elementar reforma financeira burguesa, do mais trivial liberalismo, do mais formal republicanismo, da mais banal democracia é simultaneamente punida como ‘atentado contra a sociedade’ e estigmatizada como ‘socialismo’ (p. 37).

Anderson replica esse lugar-comum da argumentação não materialista e aprofunda esse cenário teórico ao elaborar sua solução, a reconstrução do mundo como uma ecotopia, “(eco-, de *oikos*, lar; -topia de *topos*, lugar, com implicação de ‘eutopia’ – ‘lugar bom’)” (Anderson, 1972, p. 275, grifos do autor, tradução nossa).¹⁰ Após estabelecer o seu objetivo: um desejo de mudança do mundo presente através de pesquisas voltadas a esse campo, que apontam para a possibilidade de se realizar mudanças reais no mundo. Assim como Callenbach em *Ecotopia*, mas de uma forma não literária, Anderson nos apresenta uma descrição do que ele idealiza como seria essa ecotopia: uma vida eficiente e simples, na qual as pessoas trabalham menos, a lógica de consumo e acúmulo são revertidas para a preocupação com a educação, com as artes, com os ofícios, com o lazer; o serviço essencial seriam a educação e o desenvolvimento de pesquisa e planejamento para criar uma ecotopia (1972, p. 278-279).

É notável o utopismo idealista de Anderson ao tentar descrever uma solução, o que de fato corrobora sua ideia de chamá-la de ecotopia, pois, com efeito,

¹⁰ No original: (eco-, from *oikos*, household; *topia* from *topos*, place, with implication of ‘eutopia’ — ‘good place’).

ela se assemelha às utopias literárias, as quais consistem em imaginar novas formas pelas quais a sociedade possa se reorganizar, sejam elas através de mudanças na legislação, na educação, nas instituições, na tecnologia ou na gestão ambiental (James, 2003, p. 227). Contudo, por se tratar de um texto acadêmico, causa estranheza essa abordagem de apontar soluções finais para problemas reais, outro ponto que o diferencia da obra de Callenbach, que não propõe que o seu romance seja a solução dos problemas ambientais, apesar de que é possível levar os leitores a realizarem uma reflexão crítica sobre seus hábitos e atitudes (Otto, 2012, p. 7). Apesar disso, Callenbach e Anderson chegaram a conclusões similares quando explicam a etimologia da palavra ecotopia. Callenbach utiliza essa definição como epígrafe do romance:

ECO-

do grego *oikos* (lar ou casa)

-TOPIA

do grego *topos* (lugar) (1975, n.p., grifos do autor, tradução nossa).¹¹

Além da exposição da etimologia da palavra, também somos apresentados, nessa mesma folha não paginada, a uma citação do biólogo estadunidense Barry Commoner: “Na natureza, nenhuma substância orgânica é sintetizada, a menos que haja previsão para sua degradação; a reciclagem é imposta” (Callenbach, 2009, n.p., tradução nossa).¹² A frase de Commoner também acrescenta ao modo de funcionamento de produção de uma ecotopia, estabelecendo princípios básicos de uma sociedade que deseja ser ecologicamente amigável, no entanto, não apresenta os meios para que isso ocorra e descarta qualquer descrição de seu funcionamento.

Em uma publicação posterior de Anderson, no livro *The Pursuit of Ecotopia*:

¹¹ No original: ECO- from the Greek *oikos* (household or home) -TOPIA from the Greek *topos* (place).

¹² No original: In nature, no organic substance is synthesized unless there is provision for its degradation; recycling is enforced.

Lessons from Indigenous and Traditional Societies for the Human Ecology of Our Modern World, o etnógrafo afirma que o termo ecotopia, conforme cunhado por Callenbach, buscava cobrir uma gama de possibilidades pela consciência ecológica nas sociedades, diferentemente da sua retórica idealista (2010, p. 4). Por fim, o etnógrafo reconhece que Callenbach desenvolveu algo melhor do que ele jamais poderia fazer, algo que possibilitou a inauguração de um subgênero literário que tem suas raízes fundantes na literatura utópica, mas possui suas próprias características delimitadoras ao tratar principalmente da ecologia e sua conservação. Deste modo, somos apresentados à ficção ecotópica, que desenvolvemos na próxima seção.

Ficção Ecotópica

A Ficção Ecotópica, subgênero da literatura utópica, constitui uma expansão dos conceitos que foram elaborados por Anderson e Callenbach. De acordo com Eric Otto na obra *Green Speculations: Science Fiction and Transformative Environmentalism* (2012), a ficção ecotópica imagina os mundos ideais das ecotopias, nos quais o movimento ecológico é combinado por meio de conceitos científicos e de uma visão de mundo na qual se interfere pouco na natureza, e os seres humanos se organizam em comunidades que propõem sistemas econômicos que não se centram no crescimento exacerbado em detrimento do esgotamento dos recursos naturais (2012, p. 49). Dessa forma, as obras de ficção ecotópica retratam mundos ecologicamente conscientes, além de serem ‘máquinas educacionais’ ao confrontar os leitores com uma nova cosmovisão proposta pela ficção que invariavelmente serão comparadas com o mundo desses/as leitores/as (Otto, 2021, p. 49).

Por consequência, a ficção ecotópica possuiria um caráter mais educacional do que literário, o que levanta a problemática de utilitarismo de uma obra literária, ou seja, que a obra literária possua uma função objetiva para a sociedade, e nesse caso, como forma de se educar por intermédio da literatura sobre a vida ecológica. Ao mesmo tempo que isso pode ser positivo para

a sociedade, um diálogo entre a literatura e a ecologia, é imposta à ficção ecotópica uma limitação dentro de um ambiente literário que é recheado de possibilidades. Desse modo, em vez de limitar a ficção ecotópica à função pedagógica de uma ‘máquina educacional’, podemos observá-la como fonte literária que propõe discutir aspectos sociais, políticos, econômicos, educacionais e religiosos por meio da equiparação da importância do enredo da obra com essas discussões. Isso nos permite compreender que não se trata de uma sobreposição, mas de uma complementação mútua desses fatores. Como apontamos anteriormente, a ficção ecotópica preenche essa lacuna do conhecimento que não estava sendo explorada, ao mesmo tempo em que ela não a substitui nas discussões contra-hegemônicas acerca do desenvolvimento de um novo mundo; elas se complementam para essa construção.

Ampliando um pouco mais esse argumento, podemos afirmar que *Ecotopia* não se limita, então, à crítica discursiva. O romance produz um “efeito sensível” — uma experiência estética do possível. Nesse ponto, a aproximação com Mikel Dufrenne (2008) e Hans-Ulrich Gumbrecht (2010) se torna produtiva. Para Dufrenne, o “efeito estético” é a manifestação de um mundo possível que se apresenta ao sujeito não como conceito, mas como presença vivida; a obra de arte é um modo de ser que nos faz sentir valores. *Ecotopia*, ao descrever com minúcia o cotidiano ecológico — o trabalho descentralizado, o uso ritual da natureza, a economia circular —, cria um campo fenomenológico em que o leitor pode ‘experimentar’ a utopia como sensação de realidade. Essa dimensão sensível reforça a tese de que a ficção ecológica não apenas propõe um modelo racional, mas ‘afeta’ o leitor na direção de uma nova percepção do mundo.

Gumbrecht, por sua vez, sugere que a experiência estética não se reduz à interpretação, mas envolve uma oscilação entre sentido e materialidade, entre representação e presença. *Ecotopia* mobiliza essa oscilação: o mundo utópico de Callenbach é, simultaneamente, uma construção simbólica e uma presença imaginada, um espaço que o leitor pode ‘habitar’ provisoriamente e ‘vivenciar’, mesmo que imaginariamente, outra forma de ser no mundo. A crítica ecológica se torna, assim, uma experiência estética de reconexão.

Outro ponto importante que se faz presente na ficção ecotópica é o saber científico como ferramenta de transformação. Por meio dos preceitos científicos, é apresentada uma possível transformação da realidade em nosso mundo, partindo de princípios possíveis, materialmente disponíveis, para que o que está na obra seja viável. Nesse quesito, relembramos o alerta que o escritor estadunidense Robert A. Heinlein em *Sobre a Escrita de Ficção Especulativa* ([1964] 2022) oferece para os escritores de ficção científica; eles devem “[...] aprofundar o campo da ciência que pretende[m] introduzir em sua narrativa [...]” (p. 136). Isso significa que, quando uma narrativa exige um atrito de teorias, a nova teoria apresentada deve ser razoavelmente plausível (Heinlein, 2022, p. 136).

Em vista disso, o mesmo se espera da ficção ecotópica, na qual a extrapolação deve se ater a uma realidade material, e quando se elabora uma nova teoria, ela deve estar fundamentada na narrativa, pois assim os leitores vão estar familiarizados com o fato de que aquela obra está extrapolando um conceito para apresentar um novo. Importante demarcar que essa é uma visão defendida por Heinlein, mas não é unanimidade com o restante dos teóricos.

Ampliando o argumento de Heinlein, e como trazemos o romance de Callenbach para o diálogo em meio às crescentes discussões contemporâneas sobre o Antropoceno e as mudanças climáticas, *Ecotopia* adquire nova atualidade. A obra antecipa o que hoje se formula como crítica ao produtivismo global e à racionalidade instrumental que subordina o planeta à lógica do lucro. O gesto de Callenbach, como o de tantos autores utópicos, não é apenas moral ou ideológico, pois propõe uma outra forma de coexistência entre seres humanos e natureza; e se com ele teríamos, de um modo quase poético, a percepção de que a cultura é o modo como uma sociedade sonha a sua própria vida, *Ecotopia* então seria o sonho de uma cultura que busca despertar de seu pesadelo histórico.

Ao colocarmos em um mesmo plano de análise, a leitura marxista, enriquecida pela teoria do efeito e pela estética da presença, pensamos ser possível compreender a obra de Callenbach não apenas como denúncia, mas como um ‘ato performativo da imaginação’: um texto que faz sentir, pensar e desejar o que ainda não é. Nesse ponto, a utopia deixaria de ser simples representação

para se tornar uma forma de intervenção, isto é, um gesto literário que ensaia, em linguagem e sensibilidade, a transformação civilizatória que o nosso tempo exige.

Por fim, é necessário também reconhecer a oposição à ficção ecotópica, que, assim como a utopia, possui seu antagonista, a distopia. No caso, a ecotopia antagoniza com a ecodistopia. Segundo Otto, a ficção científica ecodistópica nos apresenta futuros distópicos onde preceitos anti-ecológicos são extrapolados (2012, p. 50).

Podemos entender que a ficção ecotópica parte do princípio de que ações pró-ecológicas foram tomadas dentro da narrativa para a construção de um local ou mundo que siga esses princípios de conservação, reciclagem e reutilização, onde uma transformação foi realizada para que esse mundo pudesse ser possível. Porém, a ficção ecodistópica contraria essas transformações positivas para a ecologia e apresenta uma outra narrativa na qual os caminhos da sustentabilidade foram ignorados e a sociedade está sofrendo as consequências dessas atitudes. Dentro deste contexto, Otto afirma que as distopias promovem sistemas opressores que dominam através de uma antiética possível de ser realidade se não houver mudanças significativas nesse sistema, retratando de forma imaginativa problemas reais que necessitam de atenção imediata (2012, p. 50).

O que Otto apresenta em sua argumentação é novamente o princípio educacional da obra literária, só que nesse momento, expondo que a ecodistopia seria mais eficiente nesse quesito. Trata-se, portanto, da volta à raiz do significado de utopia, uma idealização do poder literário sem trazer provas concretas de que isto possa acontecer. Se, historicamente, não foram observadas mudanças sociais e políticas que se iniciaram somente a partir das obras literárias, sem a organização popular em volta de um projeto político, não podemos afirmar que isso possa ocorrer neste momento. No entanto, Otto continua argumentando sem evidências acerca deste papel da literatura ecodistópica, que oferecem extensas reflexões que despertam sentimentos ecológicos acerca dos problemas de superpopulação, extinção das espécies e poluição do ar e das águas, elementos que não podem ser oferecidos pela ecotopia (2012, p. 50).

Otto estabelece uma função social da obra literária tanto ecotópica como

ecodistópica dos possíveis efeitos reflexivos que estas obras podem causar em seus leitores. Dentro das contradições já apresentadas acerca deste pensamento idealizado, Otto finaliza com uma aproximação material de uma transformação possível da nossa realidade. Assim, ampliando as reflexões de Otto e unindo-as ao diagnóstico marxista e ao efeito estético, Ecotopia revela que o problema ecológico não é apenas técnico, mas civilizatório. A crise ambiental é o sintoma de uma forma de vida fundada na abstração e na separação — entre trabalho e prazer, natureza e cultura, corpo e mundo. A utopia ecológica, nesse sentido, encena o que Jameson chamaria de ‘desejo por totalidade’: um anseio por recompor o vínculo entre os elementos fragmentados pela lógica capitalista. Essa reconciliação, no entanto, não é apresentada como ideal estático, mas como processo em construção, pois a própria experiência do leitor participa desse movimento ao oscilar entre estranhamento e identificação.

Entre a Ecotopia e o Ecosocialism

A ficção científica ambiental tem criticado demasiadamente o produtivismo da economia capitalista e/ou das formas ideológicas que possibilitam esta forma de produção (Otto, 2012, p. 100). Nessa forma crítica ao modo de produção capitalista, está presente em Ecotopia um abandono da forma capitalista de produção, ou seja, em vez de uma economia que necessita produzir ad infinitum, surge uma economia rica de forma qualitativa e não meramente quantitativa (Otto, 2012, p. 100). Isto fica mais claro quando William Weston em sua coluna jornalística intitulada: “CONTROLE TRABALHISTA, IMPOSTOS E TRABALHOS EM ECOTOPIA”¹³, questiona: “A economia ecotopiana é socialista?” (Callenbach, 2009, p. 97, tradução nossa).¹⁴ Após esta indagação, Weston é informado posteriormente que “A economia ecotopiana [...] deve ser considerada mista, como a dos Estados Unidos” (Callenbach, 2009, p. 97,

¹³ No original: WORKER’S CONTROL, TAXES, AND JOBS IN ECOTOPIA.

¹⁴ No original: Is the Ecotopian economy socialist?.

tradução nossa).¹⁵

Visto que não é descrito em nenhum momento do romance como funciona a economia estadunidense, é impossível comparar a economia imaginada por Callenbach nesse cenário futurista com a economia de Ecotopia. No entanto, nesse mesmo artigo jornalístico, somos apresentados a algumas características que podem ser comparadas com conceitos existentes em nossa realidade.

Em uma das transformações econômicas em Ecotopia, Weston explica: “Foram criadas leis que formalizam o confisco de propriedades pelos proprietários, além de impostos confiscatórios sobre herança. (Além de artigos pessoais, nenhum ecotopiano pode agora herdar qualquer propriedade!)” (Callenbach, 2009, p. 99, tradução nossa).¹⁶ Estes princípios econômicos estão listados na obra de Marx e Engels, o *Manifesto Comunista* ([1848] 2010) em que as seguintes medidas serão colocadas em prática: “1. Expropriação da propriedade fundiária e emprego da renda da terra para despesas do Estado” e “3. Abolição ao direito de herança” (2010, p. 58). Como apresentado no romance, isto ocorreu na história de Ecotopia, abrindo assim a possibilidade de classificar a revolução que ocorreu nessa sociedade com características socialistas.

Outro ponto descrito por Weston foi o que Marx e Engels apontam como “4. Confisco da propriedade de todos os emigrados e rebeldes” (2010, p. 58), pelo qual a população da recém-fundada Ecotopia, “[...] ao verem a partida dos antigos proprietários, perceberam que uma nova era realmente estava chegando e começaram a assumir espontaneamente fazendas, fábricas e armazéns” (Callenbach, 2009, p. 98, tradução nossa).¹⁷ Um dos princípios da transição que constitui o socialismo é justamente a socialização dos meios

¹⁵ No original: The Ecotopian economy [...] must be considered a mixed one, like that of the United States.

¹⁶ No original: Laws formalizing the forfeiture of property by owners, plus confiscatory inheritance taxes, were legislated. (Aside from personal articles, no Ecotopian can now inherit any property at all!).

¹⁷ No original: “[...] seeing the former owners depart, realized that a new era was indeed upon them and began spontaneously taking over farms, factories, and stores”.

de produção, pois ela é fundamental para a manutenção da vida de grupos humanos (Grespan, 2021, p. 20). A abolição da propriedade privada dos meios de produção constitui ponto central à crítica marxiana do capitalismo, visto que a propriedade privada não é um direito inerente das pessoas e nem sempre existiu na forma como se apresenta hoje (Grespan, 2021, p. 21).

A partir dos pontos apresentados, podemos notar esta aproximação do romance com conceitos da crítica ao sistema de produção capitalista e também da implantação de políticas de transição socialistas, porém com as características ecológicas, ou seja, sem perder de vista os princípios de preservação e ambientalismo que a ecotopia propõe-se a seguir. Desta forma, esta junção de características ecológicas e socialistas já fora elaborada anteriormente, antes mesmo da publicação do romance de Callenbach. Contudo, em *Ecotopia*, a utopia ecológica não é apenas um exercício de imaginação futurista, mas a tentativa de pensar os limites históricos do presente. Ao situar sua narrativa na década de 1990 — um futuro próximo para o leitor dos anos 1970, quando a obra foi publicada —, Ernest Callenbach produz uma forma de ‘anacronismo crítico’ que expõe a crise ambiental como resultado das contradições internas do capitalismo industrial. Nesse sentido, a leitura sob um viés marxiano-marxista do romance permite compreender sua estrutura narrativa como expressão simbólica das tensões de uma formação social em transição.

Uma possível transição teorizada denomina-se ecossocialismo, com sua primeira aparição na obra *Eco-socialism: From deep ecology to social justice* (1993), de David Pepper (1940-2021), na qual é apresentado como uma provocação antropocênica de um caminho ecológico a ser seguido (Pepper, 1993). Em 2000, Joel Kovel (1936-2018) e Michael Löwy lançam o *Manifesto Ecossocialista*, que pode ser encontrado em português na obra *O que é ecossocialismo?* (2014), de Michael Löwy. Nessa obra, também podemos encontrar uma definição para o ecossocialismo:

Trata-se de uma proposta radical — isto é, que ataca a raiz do sistema — que se distingue tanto das variantes produtivistas do socialismo no século XX — a social-democracia ou o “comunismo” de tipo

estalinista — quanto das correntes ecológicas que se acomodam, de uma ou outra forma, ao sistema capitalista. Uma proposta que almeja não só a transformação das relações de produção, do aparelho produtivo e do padrão de consumo dominante, mas sobretudo construir um novo tipo de civilização, em ruptura com os fundamentos da civilização capitalista/industrial ocidental moderna (Löwy, 2014, p. 9-10).

A definição de Löwy sobre o ecossocialismo torna-se razoável para marxistas que consideram como importante uma mudança do padrão de consumo e do aparelho produtivo como forma de combate às mudanças climáticas (Manoel, 2024, p. 108). No entanto, como o pesquisador Jones Manoel destaca em sua obra *A Batalha pela Memória: Reflexões sobre Socialismo e Revolução no Século XX* (2024), “[...] Löwy não tenta, em momento nenhum, pensar na concretização dos princípios apresentados” (p. 108). Outro ponto que Löwy desconsidera em sua designação são os processos políticos que podem dificultar uma possível gestão ecológica e democrática do sistema de produção (Manoel, 2024, p. 108). Essa visão se descola da materialidade histórico-dialética de Marx e Engels, que propunham algo mais radical, ou seja, que chega à raiz do sistema. Marx e Engels trazem consigo um importante contexto sobre o movimento socialista ou comunista, pois ambos propõem que é necessária uma análise na raiz do sistema, do seu funcionamento e operação. Entender a raiz do sistema foi o que Karl Marx elaborou na sua obra *O Capital* ([1867] 2011), uma crítica da economia política para compreender o capitalismo. Portanto, quando o ecossocialismo se propõe à radicalidade, é no sentido do tipo de análise crítica que fora realizada naquele tempo histórico. Enquanto isso, o ecossocialismo busca uma ruptura radical com a civilização capitalista; seu projeto visa além de uma nova sociedade, um novo modo de produção e por conseguinte, um novo paradigma de civilização (Löwy, 2014, p. 38).

A partir deste entendimento do ecossocialismo, notamos as semelhanças com a ecotopia proposta por Anderson, pois ambos procuram essa reestruturação da sociedade através de um projeto ecológico-social, o que nos leva a perceber que o ecossocialismo está dentro da ecotopia em alguns conceitos,

como o mencionado acima, porém ela não aponta em seus fundamentos um dos pontos mais importantes do socialismo, que Marx e Engels expuseram no *Manifesto Comunista*: “A história de todas as sociedades até hoje existentes é a história das lutas de classes” (2010, p. 40), o que acaba estabelecendo a diferença principal do ecossocialismo com a ecotopia, pois a última não reconhece nos escritos de Anderson a luta de classes.

É importante trazer os escritos de Marx e Engels para a discussão, pois, apesar de não haver citações sobre a importância dos trabalhos marxianos no desenvolvimento do ecossocialismo, as noções ecológicas, de preservação e ambientalismo estão presentes, mesmo que na época de suas produções não houvesse o conhecimento científico da existência das mudanças climáticas. O acadêmico Kohei Saito aponta isso em sua obra *O Ecossocialismo de Karl Marx: Capitalismo, Natureza e a Crítica Inacabada à Economia Política* (2021), quando ele atesta que:

Desde a década de 1970, quando graves ameaças ambientais à civilização humana tornaram-se gradualmente, mas indubitavelmente, mais discerníveis nas sociedades ocidentais, Marx foi repetidamente criticado por novos estudos ambientais e por um movimento ambiental emergente por sua aceitação ingênua da ideia comum no século XIX da completa dominação humana da natureza (2021, p. 17).

Veremos adiante que essas críticas realizadas ao trabalho de Marx não possuem tanta substância, pois cobram, de certa forma, conhecimentos científicos que ainda não tinham vindo à tona por uma questão tecnológica da época, e que o processo de início das mudanças climáticas começou principalmente na época em que Marx estava vivo, quando o produtivismo exacerbado do capitalismo e a utilização de recursos de forma inconsequente estava se iniciando. Portanto, é, de certa forma, fácil tecer críticas às obras ou ao próprio Marx, que estava inserido naquele período histórico, sendo que apenas no século seguinte teríamos as evidências científicas das mudanças climáticas. Essas críticas ao pensamento marxiano aparecem na obra de Löwy, que declara: “Não resta dúvida de que falta a Marx e Engels uma perspectiva ecológica de conjunto” (2014, p. 36-37), algo que poderemos ver sendo discordado por Saito quando afirma:

[...] Marx examinou como a dinâmica historicamente específica da produção capitalista, mediada por categorias econômicas reificadas, constitui formas particulares de práxis social humana em relação à natureza – a saber, a subordinação da natureza às necessidades de máxima acumulação de capital – e como várias desarmonias e discrepâncias na natureza devem emergir dessa deformação capitalista do metabolismo universal da natureza. A contribuição seminal de Marx no campo da ecologia reside em seu exame detalhado da relação entre humanos e natureza no capitalismo (2021, p. 25).

Podemos ver acima que Saito aponta a necessidade da crítica de Marx ao sistema de produção que possui relação direta com a natureza, pois parte do que faz a produção capitalista funcionar é a utilização de recursos naturais para sua manutenção. A natureza estava subordinada às necessidades do capital, pois, sem ela, não seria possível naquele momento a acumulação de capital, uma vez que não haveria recursos para tal.

Outro teórico marxista que corrobora a visão de Saito acerca da presença do pensamento ecológico nas obras marxianas é John Bellamy Foster, autor de *A Ecologia de Marx: Materialismo e Natureza* (2023). Foster afirma que “[q]ualquer tentativa de separar o materialismo do domínio da natureza e da ciência físico-natural foi, portanto, rejeitada desde o primeiro momento” (2023, p. 25). Isso significa que o pensamento de Marx já não podia negar o efeito ecológico em suas análises materialistas, pois isto seria negar o caráter material da realidade. Outro ponto é a relação essencial do materialismo nas ciências naturais, que analisam de outras formas metodológicas a materialidade da natureza, ou seja, aquilo que de fato se encontra no mundo material.

Foster ainda avança mais no que concerne à presença da ecologia no pensamento de Marx ao afirmar que “[...] a obra de Marx não pode ser plenamente compreendida sem um entendimento de sua concepção materialista da natureza e da sua relação com a concepção materialista da história” (Foster, 2023, p. 44), o que propõe esta relação das ciências naturais, que possui a

concepção materialista da natureza, e o materialismo histórico, que analisa o caráter material do processo histórico. Essas relações fazem possível a existência do ecossocialismo, que, diante das mudanças climáticas como um fato científico, percebeu a necessidade de adaptar através destas evidências científicas o pensamento marxista para propor uma nova linha de pensamento. No entanto, é necessário não idealizar este modelo de sociedade, pois:

Marx não pretende que a transição para o socialismo resolva automaticamente todos os problemas ecológicos. Em vez disso, precisamente porque os recursos finitos devem ser tratados com grande cuidado para as gerações futuras, a realização da interação consciente com os limites materiais da natureza exige a abolição de um sistema social de produção baseado no valor (Saito, 2021, p. 219).

A importância de não idealizar o ecossocialismo é perceber que as condições materiais do momento que estamos vivendo podem apresentar certas soluções para as mudanças climáticas, porém, isso pode mudar quando o conhecimento científico avança e novas soluções são elaboradas. Sendo assim, o ecossocialismo poderia ser a única forma de possibilitar soluções para as mudanças climáticas, a exemplo do cessar da emissão de gases de efeito estufa e da transição energética da utilização de recursos fósseis como fonte de energia para outras formas reutilizáveis de produção de energia. É através de uma interdisciplinaridade formacional que podemos concluir que esses termos surgiram em uma mesma época, com propostas tão semelhantes através da reflexão da realidade material e histórica de um mundo que se via entrando em um caminho sem volta, de mudanças irreparáveis do seu próprio mundo natural.

Em *Green Speculations*, em seu penúltimo capítulo intitulado *Ecossocialist Critique*, Otto aborda o ecossocialismo como uma perspectiva crítica às obras literárias de caráter ambientalistas, fundando uma crítica ecossocialista da literatura, com o intuito de aprofundar as análises das características do modo de produção capitalista que são abordadas nas obras literárias. Para Otto, a ficção científica ambiental é um movimento literário que surgiu devido à degradação ambiental, uma resposta direta ao produtivismo capitalista (2012, p. 101).

A partir disso, Otto deduzirá no capítulo do que se trata o ecossocialismo e as possibilidades críticas que este conceito pode abordar quando tratamos do produtivismo capitalista. Contudo, Otto se limita a apenas uma descrição formativa do ecossocialismo e não segue um caminho promissor da crítica literária, a qual pode ser representada pelo termo crítica literária ecossocialista. Apesar do título do capítulo abrir para essa possibilidade, Otto pouco o faz quando menciona poucas obras literárias, sendo uma dessas *Ecotopia*, para desenvolver esse tipo de abordagem crítica. Outra oportunidade perdida consistiria na definição de parâmetros do que consistiria neste tipo de crítica, como um pesquisador poderia desenvolver uma crítica literária a partir do conhecimento da teoria ecossocialista; no entanto, é quase nula a menção da literatura neste capítulo.

Independentemente da falta de um aprofundamento na obra de Otto, seus escritos devem servir de provocação inicial para novas problemáticas, sendo a principal em que consistiria uma crítica literária ecossocialista, quais os parâmetros necessários para realizar este tipo de crítica e um método de análise que contemplasse esta abordagem crítica. Dessa forma, uma abordagem crítica que se aprofunda no caráter econômico e social do capitalismo, sem perder de vista uma possibilidade de solução através do ecossocialismo, poderia trazer mais materialidade a esse tipo de crítica, que não seria apenas analítica, mas propositiva. Outra problemática que Otto nos apresenta é a aproximação do ecossocialismo com o romance de Callenbach, pois ao citá-lo justamente neste trabalho ao qual nos referimos, podemos supor que exista alguma afinidade entre a sociedade de Ecotopia e o ecossocialismo.

Como abordado neste trabalho, existem de fato abordagens semelhantes do romance de Callenbach com as características do ecossocialismo, o que poderia nos levar a identificar o país Ecotopia como um experimento ecossocialista dentro da narrativa. Entretanto, a discussão se Ecotopia é ecossocialista ou não se torna infrutífera devido à falta de materialidade do que poderíamos analisar como uma sociedade ecossocialista. Esta comparação requer um acúmulo de informações que não poderiam ser destacadas apenas pelas impressões de um personagem, visto que ele não pode ser confiável. Além do exposto, não há

possibilidade de identificar uma sociedade ecossocialista, visto que nenhuma existiu até este dado momento. Sendo assim, se nos propusermos a identificar que tipo de sociedade rege Ecotopia na narrativa, estaríamos propondo que partiríamos de um conceito de uma sociedade que não existe e nunca existiu em outra sociedade que também não existe. Ou seja, a comparação de duas formas de sociedade que nunca existiram não possui materialidade para uma abordagem crítica que, no momento, se propõe a ser materialista. No final, seria uma análise fundada em utopias sem ligação com nossa realidade material.

Considerações Finais

A ficção utópica, em sua forma ecotópica, revela-se não como mera ficção científica, mas como instrumento crítico capaz de tensionar as estruturas materiais que sustentam a crise ecológica contemporânea. Ao centrar-se na narrativa de sociedades alternativas, como a retratada em *Ecotopia*, evidencia-se o potencial do gênero para problematizar modelos econômicos hegemônicos e propor reflexões sobre formas de organização coletiva alinhadas à sustentabilidade. A representação de uma sociedade marcada pela socialização dos meios de produção e pela priorização ecológica, estabelece um diálogo implícito com propostas radicais de transformação, ainda que adaptadas ao contexto urgente das mudanças climáticas.

Essa abordagem literária, contudo, não está imune a limitações. Projetos utópicos que desconsideram as contradições materiais do presente arriscam-se a reproduzir idealismos desconectados da realidade. A ecotopia, embora funcione como ferramenta de conscientização sobre as falências do capitalismo, particularmente sua incapacidade de romper com a lógica de acumulação e destruição ambiental, não oferece, por si só, um caminho concreto para a mudança. Sua força reside na capacidade de desnaturalizar o realismo capitalista, expondo a falsa inevitabilidade do sistema vigente e abrindo espaço para a imaginação política.

Nesse cenário, o ecossocialismo surge como perspectiva teórica que integra a crítica ecológica à análise das relações de produção, defendendo uma ruptura civilizatória que transcenda o capitalismo. A superação da crise climática exige não apenas inovações tecnológicas, mas a reestruturação radical do próprio paradigma de sociedade, questionando a exploração da natureza. A literatura, ao operar como um campo imaginativo, contribui para desconstruir a ideia de um ‘fim da história’, permitindo visualizar futuros alternativos em que justiça social e equilíbrio ambiental sejam indissociáveis. Como bem observa Raymond Williams em *Marxismo e Literatura* (1979), as obras de arte não são meros reflexos de sua época, mas manifestações de forças culturais “dominantes, residuais e emergentes”. *Ecotopia* corporifica uma dessas forças emergentes: a consciência ecológica como tentativa de reorganizar o metabolismo social entre a humanidade e a natureza. No plano da forma, o romance articula essa tensão por meio de uma estratégia de dupla focalização — o olhar do jornalista William Weston, representante do mundo capitalista, e a sociedade ecotopiana, que encarna o desejo de reconciliação. A oscilação entre estranhamento e admiração, desconfiança e encantamento, traduz o movimento dialético entre ideologia e crítica, dominação e possibilidade.

Para Williams, cada formação cultural se define pela disputa entre valores que expressam modos distintos de viver o tempo histórico. Nesse sentido, *Ecotopia* representa um momento de virada: o ‘residual’ industrial e tecnocrático começa a ser desafiado pelo ‘emergente’ ecológico e comunitário. A utopia, aqui, é a forma literária de um desejo coletivo por outro regime de produção e de sensibilidade. Não se trata de mera fantasia escapista, mas de uma tentativa, como diria Fredric Jameson, de ‘mapear cognitivamente’ os impasses do presente.

A aproximação entre imaginários ficcionais e projetos políticos concretos permanece, no entanto, um desafio. Enquanto conferências internacionais como a COP30 reiteram ciclos de promessas não cumpridas, a urgência planetária demanda mais do que descrições de mundos possíveis: exige ações coletivas ancoradas em críticas materialistas e na construção de alternativas viáveis. A ecotopia, assim, deixa de ser um exercício de fuga para tornar-se um convite à reinvenção das lutas, um lembrete de que, mesmo em meio à

crise, a capacidade de descrever o presente com olhos críticos é o primeiro passo para transformá-lo.

Referências

ANDERSON, E. N., Jr.. The life and culture of ecotopia. In: HYMES, Dell H. (org). **Reinventing anthropology**. New York: Random House, 1972. p. 264-283.

ANDERSON, E. N.. **The Pursuit of Ecotopia**: Lessons from Indigenous and Traditional Societies for the Human Ecology of Our Modern World. Santa Barbara, Califórnia: Praeger, 2010.

ANGELO, Claudio. COP: o que é e por que você deveria se importar com ela?. **Sumaúma**, 2023. Disponível em: <https://sumauma.com/amazonario/cop-o-que-e-e-por-que-voce-deveria-se-importar-com-ela/>. Acesso em 08 maio 2025.

CALLENBACH, Ernest. **Ecotopia**: the notebooks and reports of William Weston. United States: Bantam Books, 2009.

CHAUÍ, Marilena. **O que é ideologia**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

CSICSERY-RONAY, Istvan. Marxist theory and science fiction. In: JAMES, E.; MENDLESOHN, F. (Eds.). **The Cambridge companion to science fiction**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. p. 113-124.

DUFRENNE, Mikel. **Estética e Filosofia**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

FISHER, Mark. **Realismo capitalista**: é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo? São Paulo: Autonomia Literária, 2020.

FOSTER, John Bellamy. **A ecologia de Marx**: materialismo e natureza. São Paulo: Expressão Popular, 2023.

GRESPLAN, Jorge. **Marx**: uma introdução. São Paulo: Boitempo, 2021.

GUMBRECHT, Hans-Ulrich. **Produção de presença**. O que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

HEINLEIN, Robert A. Sobre a escrita de ficção especulativa | On the Writing of Speculative Fiction. Tradução: Luis Felipe Dias Ribeiro e Mateus Vitor da Silva Lima. **(n.t.) Revista Nota do Tradutor**, n. 24, v. 1, jun. 2022. p. 125-138.

HUBBLE, Nick. Como a ficção científica deu forma ao socialismo. **Jacobin Brasil**, 07 jan. 2021. Disponível em: <https://jacobin.com.br/2021/01/como-a-ficcao-cientifica-deu-forma-ao-socialismo/>. Acesso em: 22 set. 2025.

HYMES, Dell H. **Reinventing anthropology**. New York: Vintage Books, 1972.

JAMES, Edward. Utopias and anti-utopias. In: JAMES, E.; MENDLESOHN, F. (Eds.). **The Cambridge companion to science fiction**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. p. 219-229.

JAMESON, Fredric. **Archaeologies of the Future**: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions. London/New York: Verso, 2005.

LE GUIN, Ursula K. **The left hand of darkness**. New York: Penguin Classics, 2016.

LE GUIN, Ursula K. **The Wind's Twelve Quarters**. United States: Harper Perennial, 2004.

LODGE, David. **A arte da ficção**. Porto Alegre: L&PM, 2020.

LÖWY, Michael. **O que é ecossocialismo?**. São Paulo: Cortez, 2014.

LÖWY, Michael. Teses sobre a catástrofe (ecológica) iminente e as formas (revolucionárias) de evitá-la. **Margem Esquerda**, n° 42, Boitempo Editorial, 2024. p. 35-40.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. 2a Edição. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.

LUKÁCS, György. **Marxismo e teoria da literatura**. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

MANOEL, Jones. **A batalha pela memória**: reflexões sobre o socialismo e a revolução no século XX. Recife: Editora Ruptura, 2024.

MARX, Karl. **O 18 de brumário de Luís Bonaparte**. São Paulo: Boitempo, 2011.

MARX, Karl. **O Capital**: crítica da economia política – Livro I: o processo de produção do capital. São Paulo: Boitempo, 2 ed., 2017.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Manifesto comunista**. São Paulo: Boitempo, 2010.

MORE, Thomas. **Utopia**. United Kingdom: Penguin Classics, 2012.

OTTO, Eric C. **Green speculations**: science fiction and transformative environmentalism. United States: Ohio State University Press Columbus, 2012.

ORWELL, George. **1984**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

PEPPER, David. **Eco-socialism**: From deep ecology to social justice. London: Taylor & Francis, 2003.

SAITO, Kohei. **O ecossocialismo de Karl Marx**: capitalismo, natureza e a crítica inacabada à economia política. São Paulo: Boitempo, 2021.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e materialismo**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

Parte III -

Interface entre Estudos Linguísticos
e Literários

Estilística – A crítica linguística do texto literário

Israel A. C. Noletto

Pode causar espécie àqueles que não atuam diretamente nos estudos linguísticos e literários o fato de existir certo antagonismo entre essas duas áreas. O senso comum sugeriria que a linguística se interessasse naturalmente pela literatura, um fenômeno linguístico de proeminência estética, e que, de igual modo, os estudos literários naturalmente se apropriassem de ferramentas analíticas focadas na essência do literário: a linguagem. Não obstante, talvez em grande parte devido às divisões impostas pela organização do espaço acadêmico em departamentos universitários específicos ou, como observa Stockwell (2006, p. 742), até por certa preguiça intelectual que resulta duma compartimentação epistemológica exacerbada, tem havido tanto concorrência quanto estranhamento mútuo entre esses dois campos que, em princípio, deveriam se beneficiar reciprocamente de seus métodos e achados. Isso, ao que me parece, manifesta-se de modo mais evidente em nosso país do que em outros.

Apesar desse ambiente pouco propício, desde a década de 1960, e especial-

mente ao longo das décadas de 1970 e 1980, ganhou força um movimento voltado a integrar abordagens linguísticas e literárias. Nesse período, a estilística de tradição britânica consolidou-se como disciplina autônoma, particularmente após a publicação de *Style in Fiction* de Leech e Short (1981), e passou a constituir um campo reconhecido por seu rigor metodológico. A partir da década de 1990, esse campo diversificou-se, dando origem a múltiplas subáreas que abordam o discurso narrativo, poético, dramático, fílmico e, mais recentemente, multimodal. Definida como a crítica linguística do texto literário, a estilística (sobretudo a de tradição britânica) adota um marco teórico interdisciplinar que articula, em diferentes graus, crítica literária, filosofia (da linguagem e estética), semiótica, teoria cultural, sociologia, história, psicologia e, naturalmente, diversas subáreas da linguística. O objetivo é promover uma análise do texto literário que seja simultaneamente mais rigorosa do que um exame pura e simplesmente impressionista e mais passível de reprodução por outros analistas e críticos. Cada uma das teorias desenvolvidas dentro da estilística ou por ela emprestadas, carrega consigo um conjunto metodológico próprio – sendo a questão metodológica, cabe frisar, um dos principais gargalos dos estudos literários. Destarte, ao aplicar esta ou aquela teoria, o estilólogo já toma um rumo metodológico específico. É importante realçar que a análise estilística adota uma abordagem descritivista, em vez de prescritivista como ocorre em certas subáreas da linguística (Stockwell, 2006, p. 745). Em outras palavras, o objetivo da crítica estilística é descrever o uso artístico da linguagem e não prescrever este ou aquele estilo em detrimento de outros.

No Brasil, parte dessas ferramentas analíticas – bem como certos pontos de interesse da estilística – foi incorporada pela análise do discurso de tradição europeia (continental) e semântica textual, o que pode levar à confusão entre essas disciplinas. Entretanto, como proposto por Leech e Short (1981), a análise estilística constitui uma forma de crítica literária que se pauta por três princípios com ênfase no método adotado, o que a distingue do procedimento tradicional do crítico, como referido, majoritariamente impressionista: (1) explicitação (*explicitness*), que exige que cada etapa interpretativa seja claramente demonstrada, tornando visível o caminho analítico que conduz das

escolhas linguísticas aos efeitos de sentido; (2) sistematicidade (*systematicity*), segundo a qual a descrição deve se basear em categorias linguísticas coerentes (fonológicas, lexicais, sintáticas, semânticas, pragmáticas ou discursivas), evitando leituras meramente subjetivas e garantindo consistência interna; e (3) recuperabilidade ou verificabilidade (*retrievability/verifiability*), princípio que determina que os dados analisados e as inferências derivadas deles sejam textual e metodologicamente identificáveis, permitindo que outros leitores ou pesquisadores possam replicar, confirmar ou contestar a análise. Esses pilares, em conjunto, constituem o cerne da abordagem estilística, combinando rigor descritivo, transparência argumentativa e robustez interpretativa.

Este capítulo tem por objetivo oferecer uma apresentação sucinta, porém suficientemente abrangente, da estilística literária (também chamada linguística literária ou poética cognitiva), dirigida especialmente aos leitores que buscam suprir lacunas metodológicas em suas próprias análises do texto literário. Para isso, inicio com um breve relato histórico da disciplina, desde suas raízes na retórica clássica até a sua virada cognitiva em anos recentes, passando à exposição de teorias e recursos analíticos mais correntes e trazendo à baila exemplos de crítica estilística na literatura brasileira e anglófona, envolvendo prosa, poesia e tradução¹⁸. Por fim, examino as subáreas mais recentes da disciplina bem como tópicos de interesse com o fito de suscitar ideias de pesquisas futuras para aqueles que, convencidos por esta breve introdução, desejarem aprofundar-se na disciplina.

¹⁸ Até onde sei, muitos dos termos e conceitos que emprego nesse texto são discutidos em português pela primeira vez aqui ou não exibem suficiente consistência nos textos existentes. Portanto, ofereço minhas próprias traduções. Pode ser que haja variações de alguns desses termos em outros trabalhos aos quais não tive acesso, apesar de esforços nesse sentido. Por isso, deixo essa nota como referência: *Foregrounding* > salientização, *mind style* > estilo mental, e *Text World Theory* > teoria do mundo textual.

Um panorama histórico

O desenvolvimento histórico da estilística, em seu percurso até a configuração atual, evidencia um campo que se constitui precisamente na interseção entre linguagem, literatura e cognição, e cuja identidade metodológica se define por um diálogo permanente entre tradições humanísticas e modelos analíticos de origem linguística. Com efeito, a estilística se revela tanto herdeira de uma longa tradição retórica quanto protagonista de um processo de modernização que a aproximou progressivamente da linguística, da pragmática e, posteriormente, da ciência cognitiva.

As raízes mais remotas da estilística naturalmente residem na retórica da antiguidade clássica, sobretudo no terceiro dos cinco cânones, denominado *lexis* pelos gregos e *elocutio* pelos romanos. Como aponta Burke (2023), nesses domínios se discutiam tanto os princípios envolvendo a clareza e o uso apropriado da comunicação verbal quanto os recursos expressivos codificados pelas inúmeras figuras retóricas: metáfora, metonímia, anáfora, silepse, aliteração, para citar apenas alguns exemplos. Além disso, havia uma grande preocupação com a categorização tripartida entre os estilos elevado, médio e simples, que norteava a intrínseca relação entre linguagem e efeito persuasivo.

A ‘estilização do texto’, núcleo desse cânone, constituiu, desde cedo, a dimensão mais reconhecível daquilo que chamaríamos de análise estilística. A retórica forneceu, assim, as bases conceituais e operacionais que a disciplina moderna herdaria: a atenção ao detalhe linguístico, a indissociabilidade entre forma e sentido (ou conteúdo), e a articulação entre recursos expressivos e adequação contextual. Nesse sentido, a noção de estilo evoluiu posteriormente para o que Leech e Short (2007, p. 11) definem como “the way language is used in a given context, by a given person, for a given purpose”, i.e., o modo como a língua é usada em um dado contexto, por uma dada pessoa, para um dado propósito. Etimologicamente, o termo estilo remonta ao *stylus*, a pequena caneta de metal ou de osso usada para inscrever marcas em tabuinhas de argila na escrita cuneiforme, o que metaforicamente reforça a ideia de que todo uso da linguagem deixa traços materiais recuperáveis – a base da investigação

estilística moderna.

Por outro lado, a virada para a estilística contemporânea ocorre no início do século XX, muito influenciada pelos formalistas russos. Jakobson (1981), Shklovsky (1925) e Propp (1928) procuraram conferir rigor científico aos estudos literários, tentando identificar os mecanismos específicos que tornam um texto literário. Burke (2023) sublinha que essa busca por uma “ciência do literário” os levou à formulação de ideias estruturais e morfológicas que, embora inovadoras, reciclam e reapresentam, sob novos termos, princípios anteriormente conhecidos da poética e da retórica clássica, como é o caso da “desfamiliarização” (*defamiliarisation* em crítica anglófona), mais conhecido em crítica literária no Brasil como “estranhamento” (do russo, *остранение*, transliterado *ostranénie*) de Shklovsky, que consiste em uma releitura das figuras retóricas de desvio e renovação expressiva. Com o enfraquecimento do formalismo na década de 1930, seus princípios teóricos continuaram na Escola de Praga, que gradualmente incorporou o funcionalismo, deslocando a atenção exclusivamente formal para uma atenção mais fina à relação entre texto, contexto e leitor.

O que se pode denominar como a consolidação da estilística no Ocidente ocorre a partir da década de 1960, quando, como nota Stockwell (2006), diferentes influências começam a se integrar num conjunto relativamente coeso de convenções analíticas, em parte graças ao trabalho de acadêmicos como Spitzer (1948), Wellek e Warren (1949), além de Ullmann (1964). Nesse contexto, Fowler (1981) identifica três forças formativas centrais: (1) a crítica literária anglo-americana, com sua atenção ao detalhe textual; (2) a linguística moderna, que oferecia um aparato descritivo robusto; e (3) o estruturalismo e o pós-formalismo europeus, responsáveis pela problematização da literariedade e dos efeitos de desvio. A crítica prática britânica (*Practical Criticism*) e, posteriormente, a crítica norte-americana (*New Criticism*) enfatizaram o primado do texto, defendendo leituras baseadas nas “palavras” e eliminando tanto a intenção autoral quanto a contextualização histórica quais marcadores interpretativos, como demonstram os ensaios clássicos de Wimsatt e Beardsley (1954). Contudo, essa ênfase na autonomia textual ainda resultava em análises que, embora apresentadas como descritivas, se baseavam em juízos

interpretativos não explicitados quase igualmente afetados por uma leitura subjetiva.

É precisamente nesse ponto que a linguística se torna decisiva. Stockwell (2006) destaca que a linguística estrutural Bloomfieldiana (abordagem estruturalista da linguagem associada ao linguista norte-americano Leonard Bloomfield (1887-1949)), forneceu terminologias precisas para a descrição métrica; a gramática gerativa Chomskiana permitiu uma análise mais sensível da sintaxe poética; e o funcionalismo Hallidayano introduziu uma dimensão sociocultural capaz de explicar escolhas de estilo como realizações de significados ideacionais, interpessoais e textuais. Ao aproximarem-se dessas ferramentas, os estilólogos passaram a produzir análises textual e metodologicamente mais transparentes, aproximando literatura e ciência da linguagem.

O terceiro conjunto de influências decisivo, segundo Stockwell (2006) e Burke (2023), deriva do estruturalismo europeu e das tradições associadas a Saussure, além dos já citados formalismo russo e Escola de Praga. Estudos sobre metáfora, salientização (*foregrounding*), desvio e paralelismo, assim como a investigação da morfologia narrativa e dos efeitos de perspectiva (*point of view*), configuraram a base teórica que orientou grande parte da produção estilística dos anos 1960 e 1970. Não é por acaso que muitos dos pesquisadores formalistas se autodenominaram ‘linguistas literários’, sublinhando que a análise do literário necessariamente pressupunha uma análise linguística sólida.

Durante as décadas de 1970 e 1980, a estilística floresceu, ao mesmo tempo em que enfrentava tensões institucionais consideráveis. A crescente especialização da linguística e sua busca por legitimidade como ciência levou muitos linguistas a olharem com desconfiança para a estilística, por associarem-na a interesses literários ‘menos rigorosos’. Por outro lado, críticos literários perceberam a estilística como mecanicista ou reducionista, incapaz de captar a sutileza estética do texto – inclusive alguns ainda a percebem assim. Esses conflitos aparecem de modo emblemático nos debates acadêmicos de Fowler, Bateson, Fish e Toolan, que giraram em torno da oposição entre rigor descritivo e sensibilidade interpretativa, e do estatuto

epistemológico da interpretação literária.

A resposta da estilística a essas tensões veio, em grande medida, pela via do ensino. A estilística pedagógica (*pedagogical stylistics*), por exemplo, expandiu-se a partir dos anos 1970, especialmente no ensino de inglês como língua estrangeira, com forte apoio do *British Council*. Como argumenta Hall (2017), os estudantes estrangeiros adotaram com naturalidade uma abordagem linguística dos textos literários, o que favoreceu a difusão internacional da disciplina e sua consolidação como ferramenta didática eficaz. Em paralelo, avanços na pragmática, sociolinguística e análise do discurso ampliaram o escopo da estilística para além da frase, permitindo investigar atos de fala, normas interacionais, variação dialetal, coesão e coerência, dêixis e fenômenos conversacionais. Essa ampliação gerou diversas subáreas: estilística pragmática, estilometria, estilística multimodal e, mais recentemente, estilística telecinemática e estilística e tradução, reforçando a natureza interdisciplinar do campo.

No final dos anos 1980 e início dos 1990, a estilística já se encontrava firmemente estabelecida na Europa, com centros fortes na Grã-Bretanha, Irlanda, Alemanha, Escandinávia e países com vínculos históricos com o ensino de inglês. No entanto, o termo ‘estilística’ permaneceu menos difundido na América do Norte e outros continentes, inclusive América do Sul, onde a linguística gerativa e linguística textual junto à análise do discurso dominavam o cenário e onde os estudos literários gravitavam em torno de teorias literárias ancoradas no pós-estruturalismo, pós-modernismo e teoria crítica.

Mas a estilística contemporânea vai muito além das tradições retóricas, formalistas e estruturalistas, passando a incorporar abordagens de linguística de corpus, narratológicas, críticas, cognitivas, pedagógicas, multimodais, de gênero literário e, mais recentemente, neurocientíficas (Burke, 2023, p. 22). Apesar dessa diversidade, o campo não se fragmentou; ao contrário, consolidou-se como uma disciplina cuja força reside precisamente na capacidade de integrar metodologias distintas sob o princípio comum da centralidade da linguagem.

A caixa de ferramentas analíticas à disposição da estilística

Essa seção introduz brevemente e, de forma combinada, conceitos e métodos destacados em análise estilística, definidos e exemplificados. Onde há espaço para tanto, deixo sugestões de leitura complementar. Charles Bally, um dos fundadores da estilística moderna, em sua obra *Traité de stylistique française* (1909), estabelece que o estudo estilístico deve centrar-se em três valores essenciais da linguagem: (1) a expressividade (*expressivité*), que diz respeito aos meios pelos quais o enunciado ultrapassa a mera referência e adquire força emotiva ou apelativa; (2) a afetividade (*affectivité*), correspondente às nuances de emoção e atitude inscritas na escolha linguística; e (3) a intencionalidade (*volonté d'expression*, também chamada *fonction expressive volontaire*), entendida como o uso deliberado de recursos linguísticos para produzir determinados efeitos de sentido (Bally, 1909, p. 16–21; vide Monteiro, 2009, p. 99). Esses princípios fundam a visão de Bally de que a estilística é, antes de tudo, o estudo dos valores expressivos da língua. A seguir, destaco as ferramentas analíticas que possibilitam o estudo desses valores.

Salientização e estilo mental

Notadamente, entre as principais teorias em estilística, sobretudo a de tradição britânica, que lastreiam análises da linguagem de textos literários, está a noção de *foregrounding*, que traduzo aqui como ‘salientização’. Como explica Stockwell (2020), esse termo tem origem na psicologia da *Gestalt*, particularmente na distinção entre os conceitos de figura e fundo (ou *Figur und Grund*, no original em alemão), segundo a qual a percepção humana tende a destacar certos elementos (a figura) contra um pano de fundo relativamente estável (o fundo) (vide Leech; Short, 1981). Transposto para os estudos literários, sobretudo via Formalismo Russo e, posteriormente, pela estilística britânica, esse princípio descreve os mecanismos pelos quais determinados traços linguísticos se tornam perceptivelmente proeminentes

no texto, chamando mais atenção para si, a linguagem, do que para o que se pensa ser, em primeira análise, ‘a informação do texto’.

Às vezes chamada também de ‘destacamento’, a teoria da salientização, derivada do formalismo tcheco (Mukařovský, 1932) e integrada à estilística britânica por Leech (1969) e Leech e Short (1981), parte do princípio de que a literatura intensifica certos aspectos da linguagem ao torná-los perceptivelmente destacados contra um pano de fundo normativo (linguagem negligenciada pelo leitor por ser considerada trivial), constituindo o que Stockwell (2009) denomina atratores textuais (*textual attractors*), pelos quais elementos textuais chamam atenção para si próprios (vide Norledge, 2022). Essa intensificação ocorre via

- *Desvio interno*, i.e., o texto desvia de suas próprias normas, como no caso de um poema com apenas uma estrofe sem rima;
- *Desvio externo*, i.e., o texto rompe convenções linguísticas estabelecidas, como no caso de um texto com expressões idiomáticas ou termos cunhados para o texto;
- *Paralelismo*, i.e., criação de padrões formais reconhecíveis repetidos, como na repetição de termos ou formas sintáticas em sequência.

Aqui podemos pensar em *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881) de Machado de Assis, um dos exemplos mais sofisticados de salientização na literatura brasileira, criando sistematicamente tanto *desautomatizações macroestruturais* – quando elementos textuais desautomatizam a leitura, demandando esforço cognitivo extra – quanto *microestruturais*, que se manifestam desde o nível tipográfico até os planos morfossintático e pragmático.

O romance de Machado de Assis produz uma proeminência contínua da forma, de modo que a leitura nunca se estabiliza num fluxo transparente, mas permanece sob a tensão constante entre narrativa e autorreflexividade. Em primeira análise, se observa uma salientização multimodal de ordem tipográfica, já no início do romance, na dedicatória ao verme:

Ao verme
 que
 primeiro roeu as
 frias carnes do meu cadáver
 dedico
 como saudosa lembrança
 estas
 memórias póstumas

(Assis, 1881, p. 19).

Nesse desvio das convenções tipográficas, a disposição alusiva a versos produz uma literal ‘elevação visual’ da linguagem. A quebra de linha funciona como paralelismo gráfico, enquanto o conteúdo (um morto dedicando a obra ao verme que consumirá seus restos mortais) constitui um desvio categórico das funções textuais tradicionais.

A tipografia não é ornamental; ela atua como operador interpretativo. A composição verticalizada intensifica a percepção de cada sintagma, desacelerando o processamento e gerando saliência tanto visual quanto semântica. É um caso claro de salientização gráfica, que opera antes mesmo da leitura plena do texto. Mas *Memórias póstumas* naturalmente se destaca mais pelo desvio enunciativo e pragmático; o narrador defunto que cria o efeito de estranhamento/desfamiliarização e dá ao texto, motivos de realismo especulativo. Em vez de um eu memorialista vivo, o texto apresenta um eu póstumo que narra retroativamente sua existência. Esse desvio é explicitado já no início, quando o narrador pondera entre iniciar pelo nascimento ou pela morte:

Alguns tempos hesitei se devia abrir estas memórias pelo princípio ou pelo fim, isto é, se poria em primeiro lugar o meu nascimento ou a minha morte (Assis, 1881, p. 26).

Por um prisma pragmático, o trecho desafia categorias básicas de enunciação: quem narra? De onde? Com que autoridade? A escolha entre nascimento

e morte como ponto de partida revela a quebra da linearidade temporal e o deslocamento do ponto de vista (ou perspectiva) convencional associado ao gênero autobiográfico. O efeito de estranhamento resulta da impossibilidade de o leitor naturalizar esse pacto narrativo.

Cabe realçar que “ponto de vista” (*point of view*) é outro conceito extremamente importante em análise estilística. Emprestado da narratologia, a noção de ponto de vista, ou perspectiva, se refere à forma como a experiência narrativa é mediada linguisticamente, articulando quem vê, quem fala e com que grau de acesso ao mundo ficcional. No plano narratológico, o ponto de vista envolve categorias como focalização (quem é o foco na narração), distinguindo entre perspectivas internas, externas ou variáveis, e regulando a distribuição de informação entre narrador, personagens e leitor (Simpson, 1993). Essa mediação se torna observável nas escolhas linguísticas concretas do texto, especialmente em padrões dêiticos e modais ou subjuntivos (formas verbais que expressam modo), bem como em paradigmas avaliativos, transitividade e apresentação de pensamento e fala, que alinham o leitor a uma determinada consciência ou posição interpretativa (Neary, 2023). O ponto de vista não é apenas uma propriedade estrutural da narrativa, mas um efeito discursivo gradiente, construído localmente pelo uso da linguagem e decisivo para a forma como o leitor experiencia subjetividade, distância e envolvimento no texto.

No nível lexical e semântico, também se nota em *Memórias póstumas* um forte efeito de salientização, criado primariamente pelo registro improvável para o gênero e pelo deslocamento metafórico bem marcado. Em outras palavras, Machado de Assis utiliza léxico técnico de forma inesperada, provocando choques semânticos que salientam o processo expressivo. No capítulo “Que escapou a Aristóteles”, o narrador descreve relações amorosas através de vocabulário mecânico:

Dá-se movimento a uma bola, por exemplo; rola esta, encontra outra bola, transmite-lhe o impulso [...]. Suponhamos que a primeira bola se chama Marcela [...] a segunda, Brás Cubas [...] (Assis, 1881, p. 130).

Neste fragmento, a metáfora mecanicista substitui a semântica afetiva por um modelo físico-matemático. O contraste produz salientização lexical: termos como ‘movimento’, ‘impulso’, ‘transmitir’ adquirem dupla função (narrativa e crítica), destacando-se contra o pano de fundo sentimental esperado para cenas de romance. Esse desvio lexical ecoa o desvio temático: a mecanização da experiência humana ironiza a racionalização positivista do século XIX, produzindo simultaneamente humor e estranhamento.

Se *Memórias póstumas* oferece um modelo sofisticado de salientização por meio da ironia, da autorreflexividade e do desvio enunciativo, a narrativa de *O romance d’A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta* (1971), de Ariano Suassuna, constitui um excelente contraponto dentro da literatura nordestina, sobretudo no que concerne à salientização por desvio lexical e por paralelismos rítmicos herdados tanto da tradição oral nordestina quanto da épica ibérica. Na prosa Suassuniana, a linguagem emerge como protagonista: seu caráter híbrido, simultaneamente erudito, popular, arcaico e regional, gerando um efeito glotocronológico (vide Noletto, 2024, p. 60), é mobilizado de maneira a produzir uma contínua salientização perceptiva, o que pode ser descrito como um regime intenso de salientização.

Um dos mecanismos mais evidentes de salientização em *A Pedra do Reino* reside no desvio lexical, que se manifesta pela hibridização de registros linguísticos, criando um efeito de estranhamento que obriga o leitor a confrontar camadas temporais e culturais sobrepostas. Como explica Gregoriou (2023), a salientização opera por meio de desvios que violam normas externas ou internas ao texto, gerando proeminência perceptiva e interpretativa. No caso de Suassuna, o narrador-protagonista autodiegético (narrador que conta a própria história), Dom Pedro Dinis Ferreira Quaderna, emprega um arranjo lexical que produz um desvio da norma padrão do português brasileiro contemporâneo (vide Genette, 1972, para uma discussão sobre tipos de narrador), criando um efeito sociodêitico¹⁹. Por exemplo, no fragmento

¹⁹ O conceito de sociodêixis envolve um subtipo de dêixis, do grego ‘apontar’, que marca posicionamentos sociais, no caso em tela, posicionando o leitor em relação a variação regional apresentada pelo texto, o que pode ser examinado adicionalmente à luz da sociolinguística (vide Stockwell, 2020).

abaixo evidencia-se um desvio lexical marcado pela escolha de um léxico cerimonial e arcaizante:

Escutem, pois, nobres Senhores e belas Damas de peitos brandos, minha terrível história de amor e de culpa; de sangue e de justiça; de sensualidade e violência; de enigma, de morte e disparate; de lutas nas estradas e combates nas Caatingas; história que foi a suma de tudo o que passei e que terminou com meus costados aqui [...]” (Suassuna, 1971, p. 28)

Expressões como “nobres Senhores”, “belas Damas de peitos brandos” e “terrível história de amor e de culpa” remetem conscientemente ao discurso épico-medieval e às fórmulas da retórica cavaleiresca, distanciando-se do registro quotidiano. Esse léxico, deliberadamente anacrônico, projeta uma atmosfera narrativa que combina solenidade heráldica, teatralidade barroca e oralidade sertaneja, produzindo um efeito de estilização exageradamente solene.

Além disso, o trecho é estruturado por um paralelismo enumerativo baseado em pares antitéticos (“amor e culpa”, “senhores e damas”, etc.). Essa acumulação rítmica instaura um padrão formulaico que ecoa tanto as ladainhas épicas quanto as cantorias populares do Nordeste. Esse arranjo binário (por vezes, ternário) constitui um padrão repetitivo que intensifica a salientização ao dirigir a atenção do leitor para a forma, enfatizando uma cadência quase litânica e reforçando o efeito de desfamiliarização. A enumeração, ao condensar drama, violência e misticismo num fluxo contínuo, cria um *crescendo*²⁰ retórico que simultaneamente amplifica a automitificação do narrador autodiegético e reforça a percepção de que a sua narrativa se situa num limite híbrido entre o épico, o trágico e o folclórico.

Além do desvio lexical, Suassuna explora o paralelismo fonológico e rítmico,

²⁰ Em música como domínio epistemológico, o termo italiano *crescendo* se refere a um movimento de aumento gradual da intensidade sonora, isto é, do volume, ao longo de um trecho musical, criando sensação de progressão, tensão, expectativa ou expansão expressiva.

herdado da tradição oral da literatura de cordel, para gerar salientização microestrutural. Gregoriou (2023) destaca que o paralelismo opera como uma forma de repetição estruturada, criando harmonias que se destacam contra o fundo normativo e facilitam o processamento cognitivo, mas ao mesmo tempo demandam engajamento extra do leitor. Em *A Pedra do Reino*, a incorporação de provérbios e ditados populares, adaptados para o contexto narrativo, exemplifica este arranjo:

Valha-me Nossa Senhora, Mãe de Deus! Aí, por trás de Lino, surgiu outra presença, um Ente que ele não teve coragem de encarar porque também era de fogo e porque era puro e perigoso. Asas ruflavam, brilhavam reflexos de espadas e diamantes. Bradavam vozes:

— Chegou o tempo da grande penitência! Ah dia sangrento e certo! É o Juízo Final! O mundo chega a seu fim! (Suassuna, 1971, p. 193).

Neste trecho, o paralelismo manifesta-se na sucessão coordenada de imagens visionárias, “de fogo”, “puro e perigoso”, “espadas e diamantes”, que estruturam o discurso numa progressão imagética típica do misticismo barroco que Suassuna estiliza. A enumeração duplicada (“puro e perigoso”, “espadas e diamantes”, “dia sangrento e certo”) constrói binômios rítmicos que funcionam como pares formulaicos, aproximando a narração de uma retórica apocalíptica tradicional, marcada por simetria e intensidade. Ocasionalmente termos arcaicos, como ‘ruflavar’, completam a paisagem semântico-lexical.

Os efeitos fônicos intensificam o tom profético: a aliteração em /p/ (puro, perigoso, penitência) e em /f/ (fogo, final, fim) produz um padrão sonoro percussivo, evocando tanto a violência das imagens quanto a cadência litúrgica da pregação sertaneja. A assonância em /a/ (“Ah dia sangrento e certo! É o Juízo Final!”) prolonga o timbre aberto que caracteriza o clímax emocional, reforçando a sensação de anúncio oracular (vide Monteiro, 2009, p. 191-195).

Esse desvio fonológico e rítmico, alinhado à teatralidade do cenário visionário, não se limita a salientizar a oralidade: ele funda um efeito de epifania armorial, no qual o sagrado é encenado por meio de uma linguagem saturada de brilho (diamantes), violência (sangue) e escatologia (Juízo Final). A elevação

do tom, abruptamente convocada pelo grito “Valha-me, Nossa Senhora, Mãe de Deus!”, projeta o narrador e o leitor para um horizonte entre o religioso e o cômico, sagrado e profano, ao mesmo tempo em que revela a ambiguidade diegética: a visão pode ser lida como profecia, delírio ou performance retórica.

Nesse contexto, Stockwell (2009) argumenta que tais paralelismos fonéticos, quando combinados com desvios semânticos (como a metáfora zoomórfica aplicada às relações humanas), produzem uma proeminência perceptiva que transforma a leitura em uma experiência multissensorial, alinhando-se à visão da estilística de que a salientização não é meramente ornamental, mas funcional para a construção de sentido e produz sensações físicas reais (riso, arrepio, coração acelerado, choro, etc.), o que se coaduna com a visão de linguagem como fenômeno corporificado (*embodied*), em vez de meramente intelectual.

No plano macroestrutural, *A Pedra do Reino* emprega desautomatizações narrativas que desafiam as convenções do romance realista, promovendo uma salientização constante da forma sobre o conteúdo. Gregoriou (2023) enfatiza que tais interrupções funcionam como desvios discursivos que desaceleram o processamento cognitivo, ecoando a noção de Mukařovský (1932) de que a salientização artística reside na realização da linguagem, tornando-a opaca e autoconsciente.

A partir dessa estilização, começa a emergir também o *estilo mental* característico de Quaderna: uma mente que reorganiza a experiência através de esquemas épico-proféticos. O modo como ele categoriza acontecimentos, transformando episódios criminais, fracassos pessoais e caos afetivo em história de amor e de culpa, de sangue e de justiça, de lutas nas estradas e combates nas Caatingas, evidencia um processamento cognitivo que epopeíza o real, convertendo vivências quotidianas em matéria visionária e grandiloquente (vide Cavalcanti; Nascimento, 2025). O desvio lexical e o paralelismo não são, portanto, simples escolhas formais, mas indícios de uma cognição ficcional que reconstrói o Sertão segundo modelos míticos, produzindo aquilo que Fowler (1977) denomina *mind style*, que aqui traduzo como ‘estilo mental’: o traço linguístico-cognitivo que permite entrever como uma personagem conceitualiza o mundo. Assim, a salientização gerada pela repetição e

pelo léxico arcaizante serve tanto ao efeito de desfamiliarização quanto à construção de uma mente narrativa que pensa e narra num regime permanente de exagero épico.

O conceito de estilo mental (estado mental ou estado da alma) implica reconhecer que a linguagem não apenas expressa pensamentos já formados, mas modela a própria arquitetura cognitiva atribuída ao narrador ou personagem pelo leitor. Como enfatiza Semino (2007), certos padrões recorrentes, preferências por metáforas específicas, esquemas narrativos repetidos, modos idiossincráticos de organizar informações, funcionam como pistas de como essa consciência ficcional categoriza o mundo, hierarquiza eventos e atribui causalidade. O estilo mental, portanto, não é apenas traço linguístico, mas um padrão cognitivo inferido a partir da forma, permitindo ao leitor reconstruir a ‘lógica interna’ de uma mente que pensa segundo ritmos, léxicos e estruturas particulares.

Um exemplo que emprega discurso idiossincrático para criar uma representação de consciência (*mind style*) é o de Benjy Compson em *The Sound and the Fury* (1929), de William Faulkner. O estilo mental de Benjy é construído estilisticamente por meio de frases paratáticas — sintaxe simples, escassez de orações subordinadas (recursividade sintática ou *syntactic embedding*) — e uma organização temporal não linear, que reflete a sua percepção cognitiva limitada e não convencional do mundo. Essas escolhas linguísticas não apenas caracterizam a personagem, mas também forçam o leitor a experimentar a narrativa a partir de uma perspectiva mental profundamente distinta, tornando o estilo um meio central de construção de ponto de vista. Por outro lado, o leitor faz uso de esquemas mentais construídos por meio de suas experiências de vida, incluindo seu conhecimento de pessoas reais e de linguagem, para interpretar tais pistas textuais, uma teoria que examino a seguir.

Teoria dos esquemas e teoria do mundo textual

A teoria dos esquemas, oriunda da psicologia cognitiva (Bartlett, 1932; Rumelhart, 1980), parte do pressuposto de que a interpretação textual depende de estruturas mentais prévias que o leitor possui e que organizam o conhecimento e as expectativas. Essas estruturas são chamadas de esquemas, quadros ou *scripts*. Como descreve Emmott *et al.* (2023), o leitor aciona tais esquemas, ou conhecimento esquemático (*schematic knowledge*, seu conhecimento sobre o mundo real) para processar e reconhecer situações, preencher lacunas textuais deixadas (des)intencionalmente pelo autor em narrativas, construindo coerência, e interpretando o texto através de categorias experientialmente sedimentadas.

Vidas Secas (1938), de Graciliano Ramos, por exemplo, emprega o esquema de família migrante sertaneja, usualmente associado a deslocamentos forçados, pobreza e busca de sobrevivência, para situar o leitor dentro da narrativa sem a necessidade de uma longa e detalhada prosa expositiva. Trata-se de um esquema profundamente arraigado no imaginário brasileiro sobre o sertão. Contudo, Graciliano manipula esse esquema ao introduzir capítulos que tematizam a interioridade de personagens tradicionalmente silenciados (como Baleia, a cadela), ou ao investir em um estilo econômico que reduz o esquema de herói ou de épico, frequentemente associado a jornadas, para um mínimo estrutural. O resultado é um esquema depurado, em que a precariedade linguística reflete a precariedade cognitiva das personagens. O leitor reconfigura, assim, o enquadramento inicial da ‘saga sertaneja’ e precisa acomodar formas de consciência restritas, fragmentárias e intermitentes, ativando esquemas de subjetividade que não se alinham prontamente aos modelos narrativos prévios, gerando um efeito cognitivo conhecido como renovação de esquemas (*schema refreshment*, vide Whitt, 2024).

Já em *Grande Sertão: Veredas* (1956), Guimarães Rosa tensiona de modo ainda mais radical esses esquemas. O romance convida, nas primeiras páginas, à ativação do esquema de testemunho, típico da narrativa oral sertaneja, na qual um contador relata, retrospectivamente, episódios de sua vida e, que um leitor

informado, alguém que costuma ler esse tipo de literatura, possui. Entretanto, esse enquadramento é continuamente desestabilizado pela complexidade sintática, pela experimentação lexical e pela ambiguidade ontológica da narrativa. O leitor, que esperaria um *script* definido — a história de um ex-jagunço contada de modo linear e oralizado — encontra uma torrente discursiva que fragmenta categorias de espaço, tempo e identidade. A teoria dos esquemas explica esse processo como competição esquemática (*competing schemata*): o texto aciona simultaneamente o esquema da conversa cotidiana, o esquema do relato bélico, o esquema da confissão e o esquema metafísico, sem permitir que nenhum deles se torne dominante (Whitt, 2024). O efeito estilístico é um estado cognitivo de instabilidade produtiva, em que o leitor negocia constantemente qual esquema utilizar para interpretar determinado trecho.

A teoria dos esquemas também ajuda a compreender como certos itens formais acionam estruturas conceituais amplas. Em *Quarup* (1967), de Antonio Callado, elementos rituais acionam esquemas antropológicos de iniciação e renascimento que se entrelaçam ao esquema político da formação da consciência nacional. O leitor ativa simultaneamente o *script* do rito indígena, o enquadramento de transformação individual e o esquema alegórico de crítica ao Brasil autoritário. Esses três esquemas se sobrepõem e concorrem, produzindo uma interpretação que oscila entre o simbólico e o político, o mítico e o histórico.

Ao confiar que os leitores realizem inferências, os escritores podem tornar visíveis os processos de suposição por meio dos quais as personagens passam a reconhecer determinados estados de coisas, mimetizando assim seus processos de pensamento. Em vez de as inferências apenas fornecerem o pano de fundo para a leitura de certos eventos, o foco desloca-se para o próprio processo de inferência. Nesse excerto de *The Time Traveler's Wife* (2003), de Audrey Niffenegger, uma mulher observa os seguintes objetos no banheiro do homem com quem tem se relacionado:

And then I notice that there are two toothbrushes in the white porcelain tooth-brush holder.

I open the medicine cabinet. Razors, shaving cream, Listerine, Tylenol, aftershave, a blue marble, a toothpick, deodorant on the top shelf. Hand lotion, tampons, a diaphragm case, deodorant, lipstick, a bottle of multivita-mins, a tube of spermicide on the bottom shelf. The lipstick is a very dark red.

I stand there, holding the lipstick. I feel a little sick. I wonder what she looks like, what her name is. I wonder how long they've been going out. (Niffenegger 2005, p. 21)²¹

Como analisam Emmott *et al.* (2023), a lista inclui claramente certos itens, como absorventes, o estojo de diafragma e o batom, que rompem expectativas esquemáticas acerca do conteúdo de um armário de banheiro masculino. Tanto a personagem quanto o leitor podem recorrer ao conhecimento esquemático sobre itens farmacêuticos femininos para assumir a presença de outra mulher e, além disso, inferir a existência de uma relação que envolve intimidade sexual. O conhecimento de mundo, portanto, permite que os leitores tirem conclusões. Apenas se essa inferência for feita, o leitor consegue dar sentido à reação emocional da personagem ao batom. Além disso, o uso do pronome “*she*” (ela), sem clareza da referência pronominal (a um termo antecedente), só faz sentido se o autor pressupuser que essa conclusão seja natural. A falta de explicitação aqui permite que o leitor faça a mesma descoberta que a personagem (vide também Emmott *et al.* 2010 e Noletto 2024, pp. 155–161 para discussões de

²¹ E então percebo que há duas escovas de dente no suporte de porcelana branca para escovas.

Abro o armário de remédios. Lâminas de barbear, creme de barbear, Listerine, Tylenol, loção pós-barba, uma bolinha de gude azul, um palito de dente, desodorante na prateleira de cima. Loção para as mãos, absorventes internos, um estojo de diafragma, desodorante, batom, um frasco de multivitaminas, um tubo de espermicida na prateleira de baixo. O batom é de um vermelho muito escuro.

Fico ali, segurando o batom. Sinto um leve enjoo. Pergunto-me como ela é, qual é o seu nome. Pergunto-me há quanto tempo eles estão juntos. (Tradução minha)

casos em que o leitor é levado a formular suposições falsas).

Desse modo, a teoria dos esquemas se articula diretamente ao conceito de estilo mental discutido na seção anterior. Os esquemas mobilizados por personagens, ou por narradores que projetam sentidos sobre personagens, funcionam como indícios da forma como essas mentes ficcionais organizam o mundo. Em *Grande Sertão*, Riobaldo pensa segundo um discurso metafísico, exibindo dilemas teológicos; em *Vidas Secas*, Fabiano conceitualiza o mundo através de esquemas de sobrevivência e ameaça; em *The Time Traveler's Wife*, Claire Abshire, junto ao leitor, tira conclusões com base em seus esquemas de banheiros masculinos e femininos. O leitor, ao identificar padrões recorrentes na linguagem, nos enquadramentos narrativos e nas seleções metafóricas, reconstrói a arquitetura cognitiva que sustenta cada mente ficcional. Assim, a manipulação de esquemas, seja por confirmação, desvio ou competição, torna-se um dos mecanismos centrais pelos quais o texto literário produz efeito estético e revela as lógicas internas que orientam suas consciências narrativas.

Por esse mesmo liame, a Teoria do mundo textual (TMT), ou *Text world theory (TWT)*, no original em inglês (Werth, 1999; Gavins, 2007; Whiteley, 2011), descreve a leitura como um processo de construção de espaços mentais estruturados em camadas. No nível inicial está o mundo do discurso (*discourse world*), que corresponde ao contexto comunicativo real em que autor e leitor mobilizam conhecimentos culturais, perceptivos e linguísticos compartilhados para sustentar a formulação e a interpretação do texto. A partir dessa perspectiva, esses participantes passam a projetar “mundos textuais” (*text-worlds*): modelos mentais criados com base em marcadores dêiticos temporais, espaciais, sociais e de ponto de vista, personagens, objetos e eventos, expandidos por *proposições de avanço funcional* (*function-advancing propositions*), i.e., que fazem avançar a função discursiva.

Esses mundos textuais podem se desdobrar em submundos (*sub-worlds*) sempre que o leitor acompanha mudanças de localização, temporalidade ou perspectiva, ou quando o texto introduz enquadramentos modais específicos. É nesse ponto que a TMT incorpora a tipologia modal originalmente proposta por Simpson (2003), distinguindo três grandes categorias que Gavins (2007) aplica à análise literária como submundos modais: submundos bulomaicos

(*boulomaic*) surgem de expressões de desejo, intenção ou temor; submundos deônticos (*deontic*) emergem de construções de obrigação, necessidade ou permissão; e submundos epistêmicos (*epistemic*) refletem graus de certeza, dúvida ou possibilidade. Além disso, procedimentos como metáfora e negação podem criar mundos ou espaços conceituais temporários que reorganizam relações de significado dentro da estrutura narrativa, provocando ‘deslocamentos entre mundos’ (*world-switches*) pelos quais o leitor habita diferentes mundos de possibilidades no percurso de sua leitura (Gavins, 2007, pp. 158-159, 122; Stockwell, 2020, pp. 160-170; vide Menezes, 2013).

Considerada sob essa perspectiva estratificada, a TMT oferece um modelo sistemático para compreender como leitores constroem, atualizam e transitam entre diferentes camadas representacionais e evocativas ao longo da leitura, articulando práticas de atenção que oscilam entre mundos estáveis e submundos momentâneos. Como apontam Gavins e Lahey (2016), diferenças nos recursos de conhecimento ativados pelos leitores (culturais, afetivos, linguísticos ou experienciais) resultam em trajetórias interpretativas variadas, evidenciando a sensibilidade contextual do processamento literário e a sua dependência dos esquemas mentais acionados durante a leitura.

Para ilustrar, em *A hora da estrela* (1977) de Clarice Lispector, a teoria do mundo textual permite observar como Rodrigo S. M., autor interno²² da narrativa e narrador heterodiegético, organiza a narrativa por meio de sucessivos enquadramentos modais. No mundo do discurso, o narrador se inscreve explicitamente, “Eu, Rodrigo S.M.” (Lispector, 1977, p. 9) deixando uma dedicatória e fazendo comentários sobre a obra que ‘escrevera’: “esta história acontece em estado de emergência e calamidade pública” (Lispector, 1977, p. 7) o que define o horizonte interpretativo antes mesmo do mundo ficcional de Macabéa. A partir daí, o mundo textual da protagonista é apresentado de forma mínima e filtrada, com descrições econômicas de espaço, rotina e relações. Quando Rodrigo afirma “acho que julgava não ter direito” (Lispector, 1977, p. 25) ou “talvez tivesse pela primeira vez se definido”

²² O termo ‘autor interno’ descreve um autor fictício, geralmente autodiegético, pertencente ao mundo textual da narrativa que assina a obra como se fosse o autor real.

(Lispector, 1977, p. 28), surgem submundos epistêmicos, nos quais o narrador expressa graus de incerteza sobre a vida e estado mental de Macabéa. Esses mundos textuais epistêmicos, ou espaços conceituais, abrigam diferentes possibilidades do que seja o “real” e o “fato” dentro da narrativa. Tais deslocamentos revelam como a construção de mundos no romance depende menos da experiência direta da personagem e mais das hipóteses, projeções e limitações cognitivas do próprio narrador.

Similarmente, no excerto abaixo, tirado da obra *Angels and demons* (2000) de Dan Brown, note como o texto evoca a criação de um espaço conceitual:

His stomach dropping, Langdon gazed farther into the distance. His eyes found the crumbling ruins of the Roman Coliseum. The Coliseum, Langdon had always thought, was one of history’s greatest ironies. Now a dignified symbol for the rise of human culture and civilization, the stadium had been built to host centuries of barbaric events – hungry lions shredding prisoners, armies of slaves battling to the death, gang rapes of exotic women captured from far-off lands, as well as public beheadings and castrations. It was ironic, Langdon thought, or perhaps fitting, that the Coliseum had served as the architectural blueprint for Harvard’s Soldier Field – the football stadium where the ancient traditions of savagery were reenacted every fall ... crazed fans screaming for bloodshed as Harvard battled Yale. (Brown 2000, pp. 142-143)²³

Como se vê, o trecho constrói um mundo textual principal ancorado na percepção imediata de Langdon em Roma, mas rapidamente o expande por meio de submundos epistêmicos acessíveis aos participantes, que veiculam o seu conhecimento histórico sobre o Coliseu. Além disso, surgem submundos incorporados (*embedded sub-worlds*), nos quais os eventos violentos do passado romano são projetados a partir desses submundos, criando uma distância ontológica crescente em relação ao mundo textual principal. Esse encaixe sucessivo intensifica o efeito avaliativo e irônico do discurso, ao contrastar passado e presente, e desafia a noção de descrição puramente estática, já que o espaço descrito é dinamizado por movimentos cognitivos, históricos e afetivos que estruturam a experiência de leitura.

Metáfora e pragmática

A articulação entre a metáfora conceitual e a pragmática literária oferece um enquadramento complementar para compreender como textos constroem sentidos por meio de padrões cognitivos e efeitos inferenciais. A Teoria da metáfora conceitual (*Conceptual metaphor theory*), desenvolvida por Lakoff e Johnson (1980) e aprofundada por Lakoff (1993) e Kövecses (2010), parte do princípio de que grande parte do pensamento humano é estruturada

²³ Com o estômago revirando, Langdon fitou mais ao longe. Seus olhos encontraram as ruínas em decadência do Coliseu Romano. O Coliseu, Langdon sempre pensara, era uma das maiores ironias da história. Hoje um símbolo respeitável da ascensão da cultura e da civilização humanas, o estádio havia sido construído para sediar séculos de eventos bárbaros – leões famintos dilacerando prisioneiros, exércitos de escravos lutando até a morte, estupros coletivos de mulheres exóticas capturadas em terras distantes, além de decapitações e castrações públicas. Era irônico, pensou Langdon – ou talvez apropriado – que o Coliseu tivesse servido de modelo arquitetônico para o Soldier Field de Harvard, o estádio de futebol americano onde, a cada outono, as antigas tradições de selvageria eram reencenadas... torcedores enlouquecidos gritando por derramamento de sangue enquanto Harvard enfrentava Yale. (Tradução minha)

por mapeamentos sistemáticos entre domínios conceituais, nos quais um ‘domínio-fonte’ (*source domain*) mais concreto, mais simples, organiza cognitivamente um ‘domínio-alvo’ (*target domain*) mais abstrato, mais complexo (vide Stockwell, 2020, p. 119).

Na estilística, esse enfoque revela como textos mobilizam metáforas não apenas como ornamentos retóricos, mas como mecanismos cognitivos que estruturam mundos ficcionais, modos de percepção e estilos mentais. Padrões recorrentes de metáforas conceituais como *A VIDA É UMA JORNADA* ou *EMOÇÃO É FORÇA* funcionam como pistas de processamento cognitivo que o leitor recupera ao inferir coerência, perspectivação e avaliação dentro da narrativa. Assim, a TMC permite rastrear como autores e narradores organizam conceituações particulares por meio de escolhas metafóricas que, ao salientarem estruturas imagéticas específicas, participam tanto da construção de mundos textuais quanto da constituição de estilos mentais idiossincráticos.

Aqui, parece-me relevante ressaltar que o termo *metáfora conceitual* foi cunhado para designar aquelas metáforas que, pelo uso e convenção, perderam a marcação sintática, *a é b*, tornando-se metáforas invisíveis (Stockwell, 2020), ou “mortas”, já lexicalizadas, como chama Martins (2012, p. 119). Exemplos de ambos os tipos incluem:

A. Visível pela estrutura sintática: *a é b* (o verbo de ligação leva a um processamento explícito do mapeamento semântico)

[1] A esperança é uma faca de dois gumes.

[2] Tempo é dinheiro.

B. Invisível pela estrutura sintática: *a é tratado sintática e semanticamente como b* (verbo e predicado tipicamente usados com *b* são usados com *a*, levando a um mapeamento implícito)

[3] Essa ideia não se sustenta. (*IDEIA É UMA ESTRUTURA*)

[4] A conversa não foi para frente. (*DISCURSO É UM MOVIMENTO*)

Sirva-se de exemplo o poema “*Do Not Go Gentle into That Good Night*”, de Dylan Thomas (1952, pp. 128–129). Trata-se de uma *villanelle*²⁴, famosa pelo tom elegíaco e pela insistência rítmica do refrão, escrita como uma exortação contra a morte, em particular, dirigida a um “você” implícito, no caso o pai do poeta. Note que a voz poética ou o sujeito enunciador constrói a sua exortação à resistência perante a morte por meio de metáforas conceituais centrais, sobretudo MORTE É NOITE e VIDA É LUZ, em que a frase “*good night*” funciona como eufemismo para a morte, enquanto “*rage against the dying of the light*” conceitualiza o morrer como o apagar progressivo da luz vital. A atitude adequada diante desse processo é enquadrada pela metáfora VIVER É LUTAR (*rage against*), que valoriza a intensidade da resistência, ainda que a derrota seja inexorável. Já as estrofes que apresentam as figuras dos diferentes tipos de homens (*wise men, good men, wild men, grave men*) operam sob a metáfora VIDA COMO JORNADA INCOMPLETA, marcada por oportunidades não plenamente realizadas, cuja consciência emerge apenas à beira da morte. Ao final, o apelo ao pai concentra essas metáforas numa dimensão afetiva e performativa, fazendo da própria repetição poética um gesto simbólico de recusa ao apagamento.

Concordemente, a pragmática literária, articulada a partir de Grice (1975) e ampliada no escopo da estilística por Short (1996), Black (2006) e Culpeper e Haugh (2021), concentra-se nos efeitos inferenciais produzidos pela enunciação ficcional. Esta abordagem analisa como pressuposições, implicaturas (algo que se infere, mas que não é totalmente licenciado pelos termos do enunciado), atos de fala e expectativas cooperativas são manipulados para gerar saliência interpretativa e orientar a leitura (vide Lambrou, 2023). No domínio literário, a pragmática destaca a ação do narrador ou do eu-lírico como gestor de informação, regulando o acesso do leitor a estilos mentais, avaliações e enquadramentos situacionais. A quebra de expectativas conversacionais, a ambiguidade calculada, o uso de certas metáforas, a ironia

²⁴ *Villanelle* é uma forma fixa de poema composta por 19 versos, com dois refrões repetidos e rima rigorosa, tradicionalmente usada para expressar obsessão, lamento ou insistência temática.

e o manejo do ponto de vista funcionam, assim, como estratégias estilísticas que orientam a interpretação por meio de inferências, ativando esquemas cognitivos específicos e modulando o engajamento do leitor no processamento do texto.

No poema “Psicologia de um vencido” (1912), de Augusto dos Anjos, por exemplo, a articulação entre metáfora conceitual e pragmática evidencia um estilo mental ancorado na degradação ontológica do eu-lírico. Sob a perspectiva da TMC, observa-se a mobilização sistemática de mapeamentos como O EU É MATÉRIA, A VIDA É DECAIMENTO, e O HUMANO É PRAGA, expressos em versos como “Eu, filho do carbono e do amoníaco”, que reconfiguram a subjetividade por meio de domínios-fonte científicos e zoológicos. Essas metáforas conceptuais constroem um esquema de autopercepção niilista, materialista e fatalista, que salientiza a dissolução do eu e orienta o leitor a interpretar a persona poética como entidade precarizada (Monteiro, 2009).

Observando-se pela lente da pragmática, a autoinscrição do eu como “vencido” insta uma série de pressuposições negativas sobre sua condição existencial, enquanto a escolha vocabular hiperbólica e biologizada produz implicaturas avaliativas que intensificam a dramaticidade enunciativa. O desvio entre o registro científico e a confissão lírica opera como quebra de expectativas conversacionais, conduzindo o leitor a inferir uma postura irônica e autoanalítica que reforça a autodepreciação performativa.

Subáreas e diferentes objetos de estudo

Nesse horizonte ampliado de investigação, diversas subáreas da estilística têm consolidado métodos e objetos que expandem a análise para além do texto verbal, articulando-se diretamente com as discussões sobre estilo mental, teoria dos esquemas e teoria do mundo textual apresentadas acima. A estilística telecinemática, para começar, conforme desenvolvida em trabalhos como os de Bednarek (2018) e Hoffmann (2011), analisa como diálogos, escolhas lexicais, prosódia, montagem e enquadramento de câmera interagem

na construção de estilos, focalizações, dinâmicas interpessoais em narrativas audiovisuais e construção de sentido (vide Ghintuială; Pager-McClymont, 2026 e Noletto, 2026a). Por este prisma, elementos linguísticos e cinematográficos são compreendidos como pistas multimodais e metapragmáticas que guiam a atenção do espectador e ativam esquemas cognitivos análogos aos mobilizados pela ficção literária.

Seguindo pressupostos similares, a estilística multimodal, sistematizada especialmente por Nørgaard (2010; 2019), examina como diferentes modos semióticos (verbal, visual, gestual, tipográfico) se integram para produzir significados coesos, configurando textos híbridos cuja interpretação depende da articulação entre múltiplos recursos perceptivos. No campo metodológico, a estilística de corpus, representada por nomes como McIntyre (2010) e Mahlberg (2013), introduz abordagens empíricas que permitem mapear padrões estilísticos em larga escala, oferecendo suporte quantitativo às inferências interpretativas. Por sua vez, a interface entre estilística e estudos de tradução, com contribuições centrais de Boase-Beier (2006; 2023), propõe uma visão da tradução como prática estilística capaz de reconfigurar escolhas cognitivas e discursivas, analisando como diferentes línguas reconstróem estilos, esquemas e processos de salientização, combinando uma abordagem funcionalista que enfatiza a reprodução de efeitos estéticos oriundos da língua-fonte, em vez de meramente tornar acessível em outra língua o enredo ou as falas de uma obra.

Entre os objetos de estudo com crescente interesse para os adeptos da disciplina e que dialogam com essas subáreas, destaca-se a interseção entre estilística e glossopoese (criação de línguas ficcionais em narrativa de ficção), abordagem que investiga a criação de línguas ficcionais como ferramenta de construção de mundo (*world-building*) e como marcador de estilo. No contexto brasileiro, o conto digital “Outros 500” (2000) de Antônio M. L. C. da Costa proporciona um estudo de caso privilegiado, por meio do texto em si e de seus paratextos criados por fãs da narrativa (vide Noletto, 2024, 2026b e Noletto *et al.*, 2023), demonstrando como uma língua inventada articula identidade, ideologia, modos particulares de conceitualização e comunidades de leitura, o que, em Noletto (2024), organizo em um modelo analítico constituído

por cinco funções narrativas: especulativa (dimensão temática), retórica (dimensão experiencial), descritiva (caracterização), diegética (*storytelling*) e paratextual (textos complementares e metanarrativos).

Algumas obras proeminentes, sobretudo da literatura de língua inglesa, utilizam esse recurso estilístico. Aqui, merecem menção, por exemplo, *Nineteen eighty-four* (1949) de George Orwell, que imagina uma versão reduzida do inglês com vocabulário restrito aos dogmas do Partido socialista inglês (*Ingsoc*), *A clockwork orange* (1962) de Anthony Burgess, escrita em um socioleto adolescente que combina inglês britânico e russo (*Nadsat*), *Alice's adventures in Wonderland* (1865) de Lewis Carroll, com a língua do absurdo, e naturalmente, os romances da trilogia de *The lord of the rings* (1954-1955) de J. R. R. Tolkien, com cerca de quinze línguas inventadas para os diversos povos e raças mencionados. Além de “Outros 500”, fora do mundo anglófono, também podemos pensar em “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (1944) de Jorge Luis Borges, com uma língua capaz de conjurar objetos conceituais à existência material e, na literatura francesa, *Le Château des Carpathes* (1892) de Jules Verne, com linguajares místicos e misteriosos relatados *en passant*.

Em outro contexto, a perspectiva da recepção, i.e., a resposta do leitor (*reader-response analysis*), também tem ganhado relevo, revisitando a distância entre modelos teóricos tradicionais, centrados nos ‘leitores ideais’ de Culler (2002), Iser (1978) e Fish (1980), e as práticas efetivas de leitura. Como argumentam Peplow e Carter (2023), tais modelos clássicos tendem a rejeitar respostas individualizadas e situadas. A partir disso, duas abordagens se destacam: os *Empirical Studies of Literature* (ESL – Estudos empíricos de literatura), que investigam processos de leitura via métodos experimentais, e os *Naturalistic Studies of Reading* (NSR – Estudos naturalísticos), que observam leitores em contextos naturais, como clubes de leitura (vide Harding 2023, pp. 69-85 para um panorama dessas abordagens). Esta última vertente, influenciada pela noção de comunidades de prática de Wenger (1998), mostra como interpretações são elaboradas colaborativamente e moldadas por valores culturais, experiências prévias e dinâmicas discursivas observáveis na interação social.

Por fim, outro objeto de estudo com destaque na estilística contemporânea

é a análise da (im)polidez (*im/politeness*), isto é, estratégias de polidez e impolidez em linguagem nas interações ficcionais. Investigações nesse âmbito têm se baseado nos modelos de Brown e Levinson (1987), Culpeper (2011) e Haugh (2015), examinando como atos de fala, implicaturas e enquadres pragmáticos constroem relações de poder, conflito e solidariedade na narrativa. Mais recentemente, a subárea da estilística denominada *estilística pedagógica* tem se apropriado desses objetos de estudo por sua relevância para o ensino de idiomas. Em *TESOL (Teaching of English for speakers of other languages)*, por exemplo, as ferramentas e subáreas discutidas aqui têm sido combinadas para criação de material didático e inclusão em sala de aula de recursos como *graded readers*, versões de obras literárias lexical e estilisticamente adaptadas ao nível de conhecimento no idioma (A1, A2, B1 e B2, vide o Quadro comum europeu, *Council of Europe*). Neste caso, o estudo dos recursos estilísticos empregados pelo texto é essencial para entender o que pode/deve ser ajustado com vistas a minimizar a perda de expressividade.

Conclusão

Ao longo deste capítulo, procurei mostrar que a estilística literária se consolidou como um campo metodológico rigoroso e profundamente interdisciplinar, situado na confluência entre linguagem, literatura e cognição. Partindo de suas raízes retóricas e passando pela influência dos formalistas russos, da linguística moderna e das tradições funcionalistas e estruturalistas, tornou-se evidente que a estilística evoluiu sem abandonar seu núcleo fundacional: a atenção ao detalhe linguístico e a busca por explicações sistemáticas e verificáveis para efeitos literários. Os modelos analíticos apresentados (salientização, estilo mental, teoria dos esquemas, teoria do mundo textual, metáfora conceitual e pragmática) revelam como a estilística contemporânea se apoia em princípios cognitivos para explicar como leitores constroem sentido e como textos modulam atenção, expectativas e inferências.

O exame das subáreas recentes, estilística telecinemática, multimodal,

de corpus e estilística aplicada à tradução, assim como dos tópicos emergentes como glossopoeia, recepção e (im)polidez, evidenciou que a disciplina acompanha as transformações contemporâneas da linguagem e dos meios de produção textual. Essas frentes de investigação apontam para um campo em expansão, que dialoga com tecnologias digitais, estudos empíricos da leitura, teorias do engajamento do leitor e modelos sociocognitivos das interações ficcionais. Ao mesmo tempo, mostram que a estilística permanece ancorada em seu princípio central: a primazia da linguagem como chave interpretativa.

Em termos de direções futuras, a disciplina ostenta pelo menos quatro caminhos promissores. Primeiro, o aprofundamento de métodos empíricos que aproximem estilística, psicolinguística e neurociência, permitindo observar em tempo real como leitores processam textos literários. Segundo, o desenvolvimento de corpora literários em português e ferramentas acessíveis a pesquisadores brasileiros, ampliando o alcance da estilística de corpus. Terceiro, a integração entre estilística e estudos da mídia digital (*fanfiction*, ficção interativa, jogos narrativos e poesia eletrônica) que exigem modelos analíticos que combinem multimodalidade, teoria dos esquemas e teoria do mundo textual. Outrossim, há espaço considerável para o estudo sistemático da glossopoeia na literatura e no audiovisual, fenômeno que articula estilo, *world-building* e ideologia e que permanece subexplorado no contexto nacional.

Destarte, a mensagem conclusiva desse capítulo, é que a estilística não deve ser vista como um conjunto fechado de técnicas, mas como uma abordagem analítica orientada pela linguagem, aberta à interdisciplinaridade e metodologicamente comprometida com a explicitação e a argumentação rigorosa.

Referências

ASSIS, Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. 1881.

BARTLETT, Frederic C. **Remembering: A Study in Experimental and Social**

Psychology. Cambridge: Cambridge University Press, 1932.

BEDNAREK, Monika. **Language and Television Series: A Linguistic Approach to TV Dialogue.** Cambridge: Cambridge University Press, 2018.

BLACK, Elizabeth. **Pragmatic Stylistics.** Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006.

BOASE-BEIER, Jean. **Stylistic Approaches to Translation.** London/New York: Routledge, 2006.

BOASE-BEIER, Jean. Stylistics and translation. In: BURKE, Michael (ed.). **The Routledge Handbook of Stylistics.** 2. ed. New York: Routledge, 2023. p.420-435.

BORGES, Jorge Luis. Tlön, Uqbar, Orbis Tertius. In: BORGES, Jorge Luis. **Ficciones.** Buenos Aires: Editorial Sur, 1944.

BROWN, Dan. **Angels & Demons.** New York: Pocket Books, 2000.

BROWN, Penelope; LEVINSON, Stephen. **Politeness: Some Universals in Language Usage.** Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

BURGESS, Anthony. **A clockwork orange.** Londres: Heinemann, 1962.

BURKE, Michael. Stylistics: From classical rhetoric to cognitive neuroscience. In: BURKE, Michael (ed.). **The Routledge Handbook of Stylistics.** 2. ed. New York: Routledge, 2023. p. 1-18.

CALLADO, Antonio. **Quarup.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

CARROLL, Lewis. **Alice's adventures in Wonderland.** Londres: Macmillan, 1865.

CAVALCANTI, Kamilly Vitória dos Santos; ANTONIO DO NASCIMENTO, Josivan. Saudade e pertencimento nas paisagens poéticas do sertão pernambucano de Virgílio Siqueira. **Revista Semiárido De Visu**, [S. l.], v. 13, n. 3, p. 342–363, 2025.

COSTA, Antônio L. M. C. da (2000). “Outros 500”. In *Scarium MegaZine*. Vol. 4. Disponível em: http://www.scarium.com.br/contos/conto_10.html#Top Acesso: 10 de dezembro 2023.

COUNCIL OF EUROPE. Common European Framework of Reference for Languages: learning, teaching, assessment – Companion volume. Strasbourg: Council of Europe Publishing, 2020. <https://rm.coe.int/common-european-framework-of-reference-for-languages-learning-teaching/>

CULLPEPER, Jonathan. **Impoliteness: Using Language to Cause Offence**. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

CULPEPER, Jonathan; HAUGH, Michael. **Pragmatics and the English Language**. London: Palgrave, 2021.

CULLER, Jonathan. **Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature**. London: Routledge, 2002.

EMMOTT, Catherine; ALEXANDER, Michael; SANFORD, Anthony. Schema Theory. In: BURKE, Michael (ed.). **The Routledge Handbook of Stylistics**. 2. ed. Nova Iorque: Routledge, 2023. p. 85–100.

FISH, Stanley. **Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities**. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1980.

FOWLER, Roger. **Literary Theory and Linguistic Description**. Oxford: Oxford University Press, 1981.

GENETTE, Gérard. **Discours du récit**. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

GAVINS, Joanna. **Text World Theory: An Introduction**. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2007.

GAVINS, Joanna; LAHEY, Ernestine. (eds.). **World Building: Discourse in the Mind**. Londres: Bloomsbury, 2016.

GHINTUIALĂ, Paula; PAGER-MCCLYMONT, Kimberley. **Building narratives on screen: New approaches in Telecinematic stylistics**. Londres: Routledge, 2026.

GRICE, H. Paul. Logic and Conversation. In: Syntax and Semantics, v. 3, p. 41–58, 1975.

GUIMARÃES ROSA, João. **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

HALL, Geoffrey. **Literature in Language Education**. London: Palgrave Macmillan, 2017.

HARDING, Jennifer Riddle. Reader response criticism and stylistics. In: BURKE, Michael (ed.). **The Routledge Handbook of Stylistics**. 2. ed. New York: Routledge, 2023. p. 69–85.

HAUGH, Michael. Impoliteness and Taking Offence in Initial Interactions. Journal of Pragmatics, v. 86, p. 36–51, 2015.

HOFFMANN, Christian. **Cinematic Discourse: A Linguistic Perspective on Film Dialogue**. Tübingen: Narr, 2011.

ISER, Wolfgang. **The Act of Reading**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978.

JAKOBSON, Roman. **Selected Writings III: Poetry of Grammar and Grammar of Poetry**. The Hague: Mouton, 1981.

KÖVECSES, Zoltán. **Metaphor: A Practical Introduction**. 2. ed. Oxford: Oxford University Press, 2010.

LAKOFF, George. The Contemporary Theory of Metaphor. In: ORTONY, A. (ed.). **Metaphor and Thought**. 2. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. p. 202–251.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. **Metaphors We Live By**. Chicago: University of Chicago Press, 1980.

LAMBROU, Marina. Pragmatics. In: BURKE, Michael (ed.). **The Routledge Handbook of Stylistics**. 2. ed. New York: Routledge, 2023. p. 167–181.

LEECH, Geoffrey. **A Linguistic Guide to English Poetry**. London: Longman, 1969.

LEECH, Geoffrey; SHORT, Michael. **Style in Fiction: A Linguistic Introduction to English Fictional Prose**. London: Longman, 1981.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1977.

MAHLBERG, Michaela. **Corpus Stylistics and Dickens's Fiction**. London/New York: Routledge, 2013.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. **Introdução à estilística: a expressividade na língua portuguesa**. São Paulo: EDUSP, 2012.

MCINTYRE, Dan. **Stylistics**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

MENEZES, Léia Cruz. **A função interpessoal no entendimento da modalidade**

deôntica. Fórum Linguístico, v. 10, n. 3, p. 212–227, 2013.

MONTEIRO, Adalberto. **Estilística: Manual de análise e criação do estilo literário**. São Paulo: Editora Vozes, 2009.

MUKAŘOVSKÝ, Jan. Standard Language and Poetic Language. In: GARVIN, Paul L. (ed.). **Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style**. Washington: Georgetown University Press, 1964 [1932].

NEARY, Clara. Stylistics, point of view and modality. In: BURKE, Michael (ed.). **The Routledge Handbook of Stylistics**. 2. ed. London: Routledge, 2023. p. 184–200.

NIFFENEGGER, Audrey. **The time traveler's wife**. Londres: Jonathan Cape, 2003.

NØRGAARD, Nina. Revisiting multimodality. *Language and Literature*, v. 28, n. 2, p. 133–153, 2019.

NØRGAARD, Nina. Multimodal Stylistics. In: BURKE, Michael (ed.). **The Routledge Handbook of Stylistics**. 2. ed. London: Routledge, 2023. p. 471–484.

NOLETTTO, Israel A. C. **Fictional Languages in Science Fiction Literature: Stylistic Explanations**. London: Routledge, 2024.

NOLETTTO, Israel A. C. Show, don't tell! A scheme for telecinematic glossopoesis. In: GHINTUIALĂ, Paula; PAGER-MCCLYMONT, Kimberley (org.). **Building narratives on screen: New approaches to telecinematic Stylistics**. Nova Iorque/Londres: Routledge, 2026a. p. 181–198.

NOLETTTO, Israel A. C. Creating an authentic alternate history via glossopoesis: the case of “Outros 500”. In: WINDSOR, Joseph; LONG, Alison (org.). **The**

Palgrave handbook of constructed languages. Cham: Palgrave Macmillan, 2026b.

NOLETTO, Israel A. C.; NORLEDGE, Jessica; STOCKWELL, Peter. **Reading fictional languages.** Edimburgo: Edinburgh University Press, 2023.

ORWELL, George. **Nineteen eighty-four.** Londres: Secker & Warburg, 1949.

PEPLOW, David; CARTER, Ronald. Reader Response. In: BURKE, Michael (ed.). **The Routledge Handbook of Stylistics.** 2. ed. New York: Routledge, 2023. p. 260–273.

PROPP, Vladimir. **Morphology of the Folktale.** Austin: University of Texas Press, 1968 [1928].

RAMOS, Graciliano. **Vidas secas.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1938.

RUMELHART, David. Schemata: The Building Blocks of Cognition. In: SPIRO, R.; et al. **Theoretical Issues in Reading Comprehension.** Hillsdale: Lawrence Erlbaum, 1980.

SEMINO, Elena. **Cognitive Stylistics: Language and Cognition in Text Analysis.** Amsterdam: John Benjamins, 2007.

SHKLOVSKY, Viktor. **Theory of Prose.** Elmwood Park: Dalkey Archive Press, 1991 [1925].

SIMPSON, Paul. **Language, ideology and point of view.** Londres e Nova Iorque: Routledge, 1993.

SIMPSON, Paul. **Stylistics: A Resource Book for Students.** London: Routledge, 2003.

STOCKWELL, Peter. **Cognitive Poetics: An Introduction**. 2. ed. London/New York: Routledge, 2020.

STOCKWELL, Peter. **Texture: A Cognitive Aesthetics of Reading**. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2009.

STOCKWELL, Peter. Language and Literature: Stylistics. In: **Encyclopedia of Language and Linguistics**. Oxford: Elsevier, 2006. p. 743–756.

SUASSUNA, Ariano. **Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971.

THOMAS, Dylan. Do not go gentle into that good night. In: THOMAS, Dylan. **The collected poems, 1934–1952**. Londres: J. M. Dent & Sons, 1952. p. 128–129.

ULLMANN, Stephen. **Language and Style**. Oxford: Basil Blackwell, 1964.

TOLKIEN, J. R. R. **The lord of the rings**. Londres: George Allen & Unwin, 1954–1955.

VERNE, Jules. **Le Château des Carpathes**. Paris: J. Hetzel, 1892.

WELLEK, René; WARREN, Austin. **Theory of Literature**. New York: Harcourt, 1949.

WERTH, Paul. **Text Worlds: Representing Conceptual Space in Discourse**. London: Longman, 1999.

WENGER, Etienne. **Communities of Practice: Learning, Meaning and Identity**. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

WHITELEY, Sara. **Text World Theory and the Emotional Experience of**

Literary Discourse. London: Palgrave, 2011.

WHITT, Richard J. Schemata of estrangement in Ursula K. Le Guin's *The Dispossessed*." *Language and Literature* 33, no. 2, 2024, 111-129.

WIMSATT, W. K.; BEARDSLEY, Monroe C. The intentional fallacy. *The Sewanee Review*, v. 54, n. 3, p. 468-488, 1954.

De Tolkien ao Tiktok: Mitopeia, multissemiotização e cultura pop

Cláudio A. C. Moura

Em uma época que testemunha a midiatização da vida se consolidando em uma escala sem precedentes, o gênero fantasia se apresenta, talvez, como a expressão mais emblemática da intersecção entre estética, tecnologia e cultura. Longe de se limitar a uma literatura escapista, como sustentaram leituras superficiais de outrora (Moura, 2022a)²⁵, o gênero consolidou-se, ao longo da segunda metade do século XX, como um espaço para a construção de mundos ficcionais complexos e para a elaboração simbólica de cosmovisões. Tomando como ponto de partida as formulações de J. R. R. Tolkien (1892-1973), sobretudo em seu manifesto mitopéico, o ensaio *Sobre estórias de fadas*

²⁵ Vale ressaltar que a obra aludida se trata de capítulo 'Ao final da jornada, vitória?' ou Sobre as percepções polarizadas acerca da fantasia', de minha autoria, presente no livro *Aspectos do Romance de fantasia: motivos míticos e maravilhosos na literatura* (2022), organizado por Valter Henrique Fritsch (*in memoriam*); Fabian Quevedo da Rocha e Regina Zilberman, no qual abordo, *en passant*, a relação entre a fantasia e a tecnologia que aqui retomo com mais fôlego. Checar nas referências para maiores informações.

(2020b), a fantasia passou a ser compreendida não apenas como um modo narrativo, mas também como um gesto ontológico e epistemológico: uma poética da criação que busca, por meio da concepção de mundos, recompor o elo entre o homem moderno e o mito, rompido pela racionalidade técnica e pela secularização (Flieger, 2002; Shippey, 2012; Chance, 2008). Nesse sentido, o gesto tolkieniano não inaugura apenas uma virada no gênero, mas um paradigma criativo que concebe o mundo ficcional enquanto subcriação, isto é, como universo dotado de leis internas, coerência e densidade simbólica, capaz de instaurar uma experiência estética de maravilhamento e reconhecimento.

Com a rápida evolução tecnológica e a convergência das mídias (Jenkins, 2006) que marca as décadas finais do século XX e se consolida no XXI, esse impulso mitopéico encontrou nas novas plataformas um espaço privilegiado de expansão. Herdeira do mito que outrora se expressava majoritariamente no suporte literário, a fantasia passou a operar em um ecossistema multi-ssemioticamente amplificado, migrando para o cinema, os quadrinhos, os jogos eletrônicos, os ambientes imersivos e, mais recentemente, para as redes sociais e plataformas algorítmicas. Conforme observa Mark J. P. Wolf (2012), a criação de mundos (*worldbuilding*) contemporânea transcende a transposição intermedial, estruturando-se como sistema de significação no qual texto, som, imagem e performance coexistem e se complementam. Essa natureza intrinsecamente transmidiática da fantasia possibilita não apenas a circulação dos mundos ficcionais entre diferentes meios, mas também sua reapropriação e coautoria por parte dos públicos, fenômeno que Henry Jenkins (2006) denomina cultura participativa.

Esse cenário suscita uma questão fundamental para compreender a estética do século XXI: de que modo a relação entre fantasia e tecnologia – particularmente as mídias digitais, os dispositivos de inteligência artificial e as redes sociais – tem reconfigurado o imaginário contemporâneo? A difusão de plataformas como *TikTok* e *YouTube*, com seus formatos de vídeos curtos e narrativas fragmentárias, revela o surgimento de novas linguagens e práticas culturais nas quais o mito, outrora vinculado à oralidade e ao épico, reaparece sob a forma de performance audiovisual efêmera, remixável e interativa. No interior dessas plataformas, o mito é simultaneamente estetizado e

democratizado, instaurando uma lógica de reencantamento do cotidiano por meio de uma estética do compartilhamento. Esse deslocamento evidencia uma mutação na função cultural da fantasia: de espaço literário de resistência simbólica, ela se transforma em dispositivo de mediação social, produtor de sentido e pertencimento em um mundo crescentemente fragmentado e regido por fluxos de informação (Bolter; Grusin, 2000; Manovich, 2002; Murray, 2017), criados e disseminados em escala massiva para consumo rápido, direcionado algoritmicamente a nichos específicos.

Parte-se, portanto, da premissa de que a fantasia contemporânea, herdeira do projeto mitopéico tolkieniano, encontra nas tecnologias atuais novos territórios de criação e difusão do mito, convertendo-se em matriz simbólica de uma cultura pop essencialmente participativa e multissensorial. As práticas de *cosplay*, *fanfiction*, *roleplay* e recriações audiovisuais em redes sociais, entre outras, constituem manifestações de uma mitopeia colaborativa que tensiona as fronteiras entre autor e audiência, entre criação e recepção. Progressivamente, os mundos ficcionais deixam de se encerrar na instância da obra e passam a se expandir em ecossistemas semióticos contínuos, sustentados por comunidades afetivas e criativas.

Assim, este capítulo tem por objetivo investigar como o macrogênero fantasia, em diálogo com as tecnologias digitais, contribui para a conformação de uma cultura pop mitopéica, marcada pela convergência de linguagens e pela estetização do mito nas mídias contemporâneas. Para tanto, adota-se uma metodologia de caráter teórico-analítico, ancorada em revisão bibliográfica que articula autores quais Tolkien (2020b), Wolf (2012), Jenkins (2006), Bolter e Grusin (2000), Manovich (2002), Groensteen (2009) e Murray (2017), e toma como corpus exemplificativo universos ficcionais paradigmáticos, e.g. *The Lord of the Rings* (Tolkien, 2022), *The Witcher* (Sapkowski, 2022), *Game of Thrones* (Martin, 1996–presente), bem como práticas emergentes de produção cultural nas redes digitais, com destaque para fenômenos como o *BookTok* e as narrativas seriadas e colaborativas do *TikTok*.

A relevância desta discussão reside no reconhecimento da fantasia como força estética e epistemológica central para a compreensão da cultura contemporânea. Ao conjugar mitopeia e tecnologia, o gênero instaura formas

de expressão simbólica que não apenas refletem, mas também modelam o imaginário social. Compreender tal processo significa, portanto, mapear os modos pelos quais a humanidade reinscreve sua necessidade ancestral de narrar o mundo agora mediada por algoritmos, interfaces e linguagens multimodais, reiterando que, mesmo em tempos de aceleração e efemeridade, o mito permanece como horizonte de sentido, e a fantasia, como sua forma mais vívida de atualização.

Mitopeia e a tradição tolkieniana

O termo mitopeia (do grego *mythopoiía* (μυθοποιία), literalmente ‘criação de mitos’) adquire, na modernidade, uma acepção específica no interior do pensamento literário a partir de Tolkien, cuja obra institui um marco de inflexão na história da fantasia. Embora o conceito anteceda o autor e tenha sido utilizado, ainda no século XIX, por George Grote (1846) em seus estudos históricos sobre a religiosidade e a imaginação grega, é em *Mitopéia* (Tolkien, 2020a), poema composto em 1931 em resposta a uma discussão com C. S. Lewis, e, sobretudo, em *Sobre histórias de fadas* (2020b), publicado originalmente em 1947 e revisado em 1964, que Tolkien o transforma em um verdadeiro princípio poético que viria a reger todo o seu corpus e resvalaria por todo o gênero até a atualidade. A mitopeia, nesse contexto, designa o gesto subcriativo de construção de mundos secundários dotados de autonomia simbólica e potencial poético, erigidos à semelhança do mundo primário, mas regidos por leis próprias.

Esse gesto, conforme assinala Verlyn Flieger (2002), opera como resposta à desmistificação do mundo moderno, instaurando um espaço de reconciliação entre razão e imaginação, entre *logos* e *mythos*. Para Tolkien, criar mundos não seria, portanto, um mero exercício de fantasia arbitrária, mas um ato de reverência à criação na esfera teológica: “[n]ós fazemos por artifício o que Ele faz por natureza” (Tolkien, 2020b, p. 78). Assim, o autor institui a noção de subcriação, pela qual o artista, imbuído de imaginação e linguagem, torna-se

coautor de um universo simbólico que espelha, em escala estética, a totalidade do ser. A fantasia, portanto, adquire um estatuto ontológico, não se reduzindo a uma fuga efêmera do real; muito pelo contrário, passa a oferecer uma via de reencantamento do mundo (Shippey, 2012; Chance, 2008), restaurando o senso de maravilha e transcendência obscurecido pela modernidade.

A partir dessa concepção, a mitopeia configura-se como um dispositivo narrativo e cognitivo que combina, de modo singular, estrutura mítica, verossimilhança interna e densidade simbólica. Nela, a criação secundária implica um compromisso com a coerência ontológica do universo ficcional, isto é, a articulação entre leis naturais, cosmogonias, genealogias, línguas, mapas e culturas que conferem consistência ao mundo imaginado. Para Tolkien, tais elementos não constituem meros adornos narrativos, mas, condições de possibilidade para a suspensão voluntária da descrença anteriormente formulada por Coleridge ([1817] 2021), articulada sob a perspectiva teológica do “fazer qual um demiurgo faz”, compartilhada tanto com este quanto com George MacDonald (1893), uma de suas influências.

Contudo, como observam Dimitra Fimi e Thomas Honegger (2019), a originalidade de Tolkien não reside apenas na criação de Arda, com suas eras, povos e idiomas, mas na elaboração de uma mitologia nacional inglesa, o seu *legendarium*, concebido como reparação simbólica à ausência de um corpus mítico autóctone. Ao fundir filologia, teologia e poética, o autor formula um modelo de ficção mitopéica no qual língua e mito são faces de uma mesma ontologia estética, uma vez que “[a] invenção de línguas é o fundamento. As histórias foram criadas mais para fornecer um mundo às línguas do que o contrário” (Tolkien *apud* Carpenter, 2000, p. 219). Nessa perspectiva, a linguagem assume papel cosmogônico, isto é, de instrumento de instauração do ser ficcional; um eco do Verbo primordial, conforme a tradição cristã.

Essa dimensão fundacional da mitopeia explica, ao menos em parte, por que a fantasia tolkieniana transcendeu o campo literário e reverberou nas expressões artísticas posteriores, tornando-se paradigma para narrativas que constroem universos autônomos. Como apontam Clute e Grant (1997), é a partir de Tolkien que se consolida a distinção entre Alta Fantasia, ambientada em mundos inteiramente ficcionais, e Baixa Fantasia, que introduz o insólito

no mundo real. Em ambos os casos, o eixo organizador é o mesmo: a criação de um mundo secundário regido por coerência interna e densidade simbólica. Tal sistematicidade aproxima o exercício mitopéico da criação filosófica e da projeção antropológica, tornando-o tanto estética quanto epistemologicamente relevante.

Além disso, conforme Wolf (2012), o legado de Tolkien consolida o que hoje se entende por construção de mundos ficcionais, processo no qual a totalidade do universo criado, e não apenas a narrativa, se torna objeto de *design* e contemplação. Wolf observa que o mundo secundário possui uma ontologia própria, distinta da narrativa que o atravessa, o que explica sua capacidade de persistir, expandir-se e ser explorado em múltiplas mídias. Esse princípio encontra eco na contemporaneidade, quando os universos ficcionais ultrapassam a literatura e se desdobram em ecossistemas transmídia, segundo a perspectiva de Jenkins (2006), nos quais cada mídia contribui com novas perspectivas, narrativas e signos.

A mitopeia tolkieniana, nesse sentido, pode ser compreendida como uma das matrizes estéticas da cultura pop: fornece o modelo estrutural e simbólico para franquias contemporâneas como *Star Wars*, *Harry Potter* e *The Witcher*, nas quais o ato criativo se volta menos à linearidade narrativa e mais à tessitura de um cosmos coerente. A expansão desses universos para outras linguagens (cinema, quadrinhos, games, parques temáticos, redes sociais etc.) evidencia o caráter multissemiótico do exercício mitopéico, que se reinventa conforme as possibilidades técnicas de cada época (Bolter; Grusin, 2000; Manovich, 2002; Moura, 2022b).

Todavia, reduzir a mitopeia ao campo da literatura fantástica seria um equívoco. Como demonstra Marek Oziewicz (2007-2008), a ficção mitopéica opera como um laboratório conceitual no qual são ensaiadas respostas imaginativas a questões filosóficas, éticas e existenciais. Ao criar mundos alternativos, o autor instaura uma arena simbólica onde se experimentam modelos de sociedade, narrativas de origem e dilemas morais, tornando a fantasia um meio de reflexão sobre a condição humana em um grau de complexidade inalcançável pelos gêneros realistas. Justamente pela capacidade intrínseca do gênero de extrapolar os limites da realidade. Sob essa

ótica, a mitopeia não é mero adorno estético, mas instrumento de pensamento especulativo, em que o imaginário e o racional se entrelaçam.

Por fim, é preciso reconhecer que, se a mitopeia em Tolkien nasceu da erudição filológica e da inspiração teológica, suas reconfigurações contemporâneas se expandem para um horizonte tecnocultural. As novas mídias não apenas abrigam, mas transformam a experiência mitopéica, conferindo-lhe um caráter colaborativo, multimodal e procedural. Em ambientes digitais, os mundos secundários por vezes deixam de ser estáticos para se tornarem plataformas de interação, abertas à exploração e ao remix. Assim, a tradição tolkieniana não se encerra em sua obra, mas persiste como estrutura matricial, continuamente reescrita nas linguagens da cultura pop e nos dispositivos tecnológicos que hoje redefinem as fronteiras entre mito, arte e técnica.

Multissemiotização e estética da fantasia

A fantasia, enquanto modo narrativo e dispositivo estético, distingue-se pela capacidade de articular múltiplos sistemas de significação em torno de um núcleo mitopéico. Essa característica, frequentemente negligenciada pelas abordagens estritamente literárias, revela que o gênero opera menos como forma textual isolada e mais como ecossistema semiótico complexo, cuja eficácia simbólica depende da interação entre linguagens diversas, i.e. verbal, visual, sonora, gestual e interativa. No contexto da cultura contemporânea, marcada pela convergência de mídias (Jenkins, 2006) e pela ubiquidade das tecnologias digitais, essa natureza híbrida da fantasia se torna não apenas evidente, mas constitutiva de sua identidade estética. Assim, compreender o fenômeno da multissemiotização é compreender a maneira como a fantasia contemporânea constrói sentido por meio de um entrelaçamento de códigos que transcende o domínio do texto e se realiza em uma pluralidade de suportes, interfaces e materialidades.

Como observa Thierry Groensteen (2009), toda obra que se vale da visualidade enquanto componente narrativo – como é o caso das histórias em

quadrinhos, mas extensível à cultura visual contemporânea – constitui um sistema de signos regido por uma solidariedade icônica, isto é, pela interdependência entre unidades significantes (quadros, vinhetas, enquadramentos) que se articulam espacialmente para compor o discurso. No interior dessa lógica, a página, o suporte material clássico da narrativa, torna-se o campo onde se organizam as relações entre texto e imagem, ritmo e pausa, linearidade e simultaneidade. Esse princípio, que em Groensteen funda a semiótica das HQs, oferece também uma chave para compreender a fantasia contemporânea enquanto arte multissemioticamente estruturada: nela, o significado emerge do diálogo entre signos heterogêneos, e não da supremacia de um único canal expressivo.

De modo análogo, Scott McCloud (1994) ressalta que, ao contrário do discurso literário tradicional, a narrativa gráfica opera pela justaposição de imagens sequenciais que convidam o leitor a realizar um ato cognitivo de síntese, o chamado *closure*. Tal operação, que une os intervalos entre quadros, constitui uma metáfora poderosa para o funcionamento da fantasia como forma simbólica: ela convoca o receptor a preencher lacunas, a transitar entre mundos, a co-criar o sentido a partir da mediação entre visível e invisível, dito e não dito. A experiência estética da fantasia, nesse sentido, é sempre um exercício de tradução intersemiótica, em que diferentes linguagens colaboram para instaurar um universo coeso e imersivo.

Essa dinâmica encontra eco nas formulações de Jay David Bolter e Richard Grusin (2000) acerca do processo de remediação, entendido como a reconfiguração mútua entre mídias. Segundo os autores, cada nova mídia surge sob o duplo impulso de *immediacy* e *hypermediacy*: de um lado, a busca pela transparência e pela imersão; de outro, a exibição autorreflexiva de sua própria materialidade. No campo da fantasia, esse princípio manifesta-se na coexistência entre o desejo de imersão total, a experiência de presença no mundo ficcional, e a consciência estética de que tal mundo é construído por meios técnicos. As adaptações cinematográficas de obras como *The Lord of the Rings* (Jackson, 2001-2003) exemplificam essa tensão: a tecnologia digital (CGI) possibilita a criação de universos de verossimilhança espetacular, ao mesmo tempo em que exhibe, em sua exuberância visual, os traços da mediação

técnica que os torna possíveis.

Complementarmente, ao discutir a linguagem dos novos meios, Lev Manovich (2002) argumenta que a cultura digital reconfigura a estética narrativa a partir de princípios como modularidade, variabilidade e automação. Essas propriedades, ao permitirem a recombinação infinita de elementos, aproximam o ato criativo contemporâneo de um modelo procedural, no qual o artista não apenas compõe, mas programa mundos. No caso, a fantasia, enquanto prática mitopéica, dialoga intimamente com essa lógica, pois, ao propor universos regidos por leis próprias e consistência simbólica, antecipa e se adapta às gramáticas computacionais que estruturam os ambientes virtuais, tornando-se, por isso, um gênero particularmente apto à exploração em plataformas digitais e experiências interativas.

Nesse horizonte, a noção de imersão, tão cara a Wolf (2012) e retomada por Janet Murray (2017), adquire centralidade. Para esta última, a narrativa digital constitui uma forma de *cyberdrama* que convida o sujeito a adentrar mundos simulados, experimentando-os não apenas como espectador, mas como participante. O prazer estético advém da sensação de presença e agência em um espaço narrativo configurável. No caso da fantasia, tal imersão se manifesta em graus variados: do envolvimento cognitivo e emocional com os personagens (absorção) à exploração ativa de ambientes e tramas em jogos eletrônicos e realidades virtuais (imersão espacial). Em ambos os casos, o efeito estético depende da coerência entre suas múltiplas linguagens constitutivas.

Assim, a multissemiotização opera não como mero ornamento formal, mas como condição para a fantasia enquanto experiência estética. O mito, ao se atualizar nas mídias contemporâneas, assume corpos plurais: texto e imagem nas HQs, som e movimento no cinema, interação e proceduralidade nos jogos, performatividade e viralidade nas redes sociais. Cada semiose acrescenta novas camadas de sentido ao núcleo narrativo, reconfigurando-o conforme os recursos e limitações de seu suporte. Essa plasticidade explica a longevidade do gênero e sua capacidade de adaptação às transformações tecnológicas sem a perda de densidade simbólica.

No contexto da cultura pop digital, a multissemiotização torna-se ainda

mais evidente. Fenômenos como *BookTok*, *fantrails*, vídeos de cosplay, narrativas seriadas em microvídeos, recriações colaborativas etc. ilustram como os usuários das plataformas assumem o papel de coautores mitopéicos, expandindo os universos ficcionais em linguagens próprias. A fantasia, nesse ambiente, não se limita a ser lida ou assistida; ela é performada, remixada, reiterada em gestos, filtros, sons e memes, formas contemporâneas de inscrição simbólica que, embora efêmeras, revelam a persistência do impulso narrativo e do desejo de fabulação.

Em síntese, a fantasia contemporânea opera como um laboratório inter-semiótico, no qual o mito se reinventa sob o signo da convergência. A multissemiotização, longe de diluir o potencial poético do gênero, o amplia, permitindo que o imaginário encontre novas linguagens para se manifestar. Na intersecção entre o legado mitopéico tolkieniano e as possibilidades expressivas das tecnologias digitais, a fantasia confirma sua vocação como arte capaz de integrar palavra, imagem, som e interação em um mesmo gesto criativo. Desse modo, a estética do fantástico, ao migrar para os ambientes digitais e participativos, reafirma sua função primordial: produzir mundos. E, ao fazê-lo, revela que a fantasia, mais do que um gênero, é um modo de conhecimento. Uma forma de pensar e sentir o mundo por meio de signos múltiplos, em permanente diálogo com as tecnologias que os tornam visíveis.

Fantasia, tecnologia e cultura pop digital

A consolidação do digital como parte indissociável da cultura, marcada pela convergência de mídias e pela emergência das plataformas participativas, inaugurou um novo estágio na história da fantasia: aquele em que os mundos mitopéicos deixam de ser circunscritos à materialidade do texto literário para se desdobrarem em ecossistemas tecnoculturais expandidos, nos quais produção e recepção se entrelaçam em um fluxo contínuo de criação, remixagem e circulação. Essa transição, já antecipada nas formulações de Jenkins (2006) sobre a cultura da convergência, redefine não apenas as condições

de disseminação da fantasia, mas o próprio estatuto do mito na era das redes. Ao atravessar linguagens e suportes, a fantasia torna-se uma narrativa em expansão construída coletivamente a partir do engajamento ativo das audiências e do diálogo constante entre autor, obra, público e tecnologia.

Nesse contexto, a convergência não deve ser entendida como mera coexistência de mídias, mas como uma lógica cultural (Jenkins, 2006, p. 15), na qual cada meio contribui com uma parcela única de significação para a totalidade do universo ficcional. É o que se observa nas franquias contemporâneas, cujos mundos extrapolam as narrativas originais e se reconfiguram em filmes, séries, jogos eletrônicos, quadrinhos, *podcasts*, parques temáticos e plataformas digitais. Como pontua Derek Johnson (2013), o modelo industrial das franquias midiáticas depende justamente dessa capacidade de expansão coerente, sustentada por estratégias de licenciamento e por um *ethos* de continuidade narrativa. Essa multiplicação de suportes não implica mera replicação de conteúdos: trata-se de uma espacialização da narrativa, na qual cada mídia acrescenta novas camadas de informação, personagens e perspectivas, enriquecendo o exercício mitopéico e fortalecendo o senso de imersão.

A essa lógica soma-se a emergência de práticas culturais colaborativas, nas quais o público deixa de ocupar o lugar de consumidor passivo para assumir a função de coautor simbólico. Segundo Matt Hills (2002) e Paul Booth (2017), as comunidades de fãs (*fandoms*) operam como coletividades interpretativas e criativas que expandem, contestam ou reinventam os universos ficcionais. Ao produzir *fanfiction*, *fanart*, vídeos, jogos, teorias e encenações performáticas (*cosplay*, *live action roleplay*), esses grupos instauram uma mitopeia participativa, que tensiona as fronteiras entre criação e recepção, entre o cânone e o apócrifo, entre o oficial e o derivado. Nessas práticas, o mito deixa de ser monopólio do autor e passa a circular como bem cultural compartilhado, suscetível à reinterpretação coletiva.

Esse movimento de descentralização da autoria é potencializado pelas plataformas digitais, especialmente aquelas regidas por algoritmos de recomendação e formatos de curta duração, como o *TikTok*. Diferentemente das mídias anteriores, baseadas na linearidade e na duração, essas plataformas

operam pela lógica da fragmentação, da viralidade e da performatividade. A fantasia, ao adentrar tais espaços, assume novas formas: vídeos de cosplay sincronizados com trilhas sonoras épicas, microcontos visuais, esquetes narrativas seriadas, recriações humorísticas ou críticas de cenas icônicas, além de explicações e análises mitológicas mediadas pela estética do entretenimento rápido. O fenômeno conhecido como *BookTok*, por exemplo, como informa Torres (2021), tem desempenhado papel decisivo na popularização de obras de fantasia entre as novas gerações, articulando leitura, performance e pertencimento em torno de uma linguagem audiovisual e comunitária.

Contudo, ao se inscrever nas plataformas, a fantasia adapta-se às condições técnicas e expressivas do meio, mas também o transforma, instaurando zonas de reencantamento em um ambiente regido pela efemeridade e pelo consumo acelerado. Nessa perspectiva, o *TikTok* pode ser lido como espaço mitopéico, em que narrativas breves e altamente estilizadas condensam arquétipos, jornadas e símbolos ancestrais em performances audiovisuais moldadas por filtros, trilhas e algoritmos. A estética do *loop* e da repetição, própria do formato, reforça o caráter ritualístico do mito, enquanto a possibilidade de dueto, resposta e remix traduz a dimensão dialógica da tradição oral, recriada em linguagem digital. O resultado é a emergência do que pode ser chamado de uma poética algorítmica do mito, na qual a circulação simbólica é mediada por códigos técnicos, mas ainda orientada pelo desejo humano de narrar e compartilhar experiências coletivas.

Paralelamente, o avanço das tecnologias de realidade aumentada (AR), realidade virtual (VR) e inteligência artificial (IA) introduz novas camadas ao exercício mitopéico, ao permitir a coautoria procedural e a navegação imersiva em mundos ficcionais. Em ambientes como jogos eletrônicos, e.g. *The Elder Scrolls* (1994–presente), *The Legend of Zelda* (1986–presente), *Final Fantasy* (1987–presente), ou experiências interativas como *VRChat* (2014–presente), *Metaverse* (2021–presente) e *Minecraft* (2011–presente), o usuário não apenas contempla, mas habita o universo criado, participando de sua expansão simbólica por meio de escolhas, construções e interações. Edward Castronova (2005) denomina esses espaços com mundos sintéticos, salientando sua relevância enquanto laboratórios sociais e econômicos. Neles,

a mitopeia torna-se processo coletivo, sustentado por arquiteturas digitais que possibilitam a continuidade e a mutação dos mundos secundários.

Essas transformações reforçam a mudança paradigmática no modo como a fantasia é produzida, distribuída e experienciada. Se, no século XX, o gênero encontrava na literatura e no cinema seus meios privilegiados, no século XXI ele se hibridiza com as dinâmicas da cultura das plataformas, incorporando lógicas de gamificação, viralidade e memetização. A narrativa fantástica contemporânea, assim, opera simultaneamente em múltiplos níveis: como texto literário, imagem audiovisual, performance digital e prática social. Essa multivocalidade implica repensar o papel do mito, que deixa de ser um relato fixo e passa a constituir um campo de possibilidades narrativas, constantemente atualizado pela interação entre humanos e máquinas.

Ademais, o entrelaçamento entre fantasia e tecnologia evidencia o surgimento de uma economia simbólica da atenção, na qual a capacidade de um universo ficcional de gerar engajamento, identificação e circulação cultural torna-se indicador de valor. Conforme aponta Jonathan Gray (2010), elementos paratextuais como trailers, *teasers*, pôsteres, *spin-offs*, bastidores, memes e conteúdos gerados por fãs desempenham papel relevante na construção e manutenção de franquias, funcionando como interfaces entre o mundo ficcional e o ecossistema midiático. No caso da fantasia, tais paratextos operam como portais mitopéicos, introduzindo novos signos e narrativas que reforçam a coesão e a expansividade dos mundos secundários.

Entretanto, é preciso reconhecer que essa ampliação da experiência mitopéica na era digital também suscita tensões. De um lado, observa-se a democratização das práticas de criação e o fortalecimento de comunidades de pertencimento; de outro, a mercantilização do mito, submetido à lógica das plataformas e do consumo algorítmico. Mesmo em um cenário anterior ao século XXI, Fredric Jameson (1991) e Jean Baudrillard ([1981] 2024) já alertavam para o risco de que o imaginário pós-moderno, saturado de signos, reduza o mito a simulacro e a fantasia a espetáculo. Contudo, mesmo sob tais condições, a potência simbólica da fantasia persiste: ao transitar entre arte e indústria, entre rito e produto, ela reitera o papel do mito como linguagem de resistência e reinvenção do sentido.

Em última instância, a integração entre fantasia e tecnologia configura uma mitopeia em rede, na qual a criação de mundos se realiza de modo distribuído, colaborativo e processual. O mito, outrora depósito de verdades eternas, converte-se em linguagem dinâmica, moldada por interfaces e algoritmos, mas ainda portadora de valores, narrativas e afetos que estruturam o imaginário coletivo. Nesse cenário, compreender a fantasia significa compreender as formas contemporâneas de mitificação, que se articulam não mais apenas pela palavra escrita, mas pelo gesto, pela imagem, pelo som, pela performance e pelo código.

A fantasia digital, portanto, não representa a dissolução do mito, mas sua metamorfose tecnocultural. Ao migrar para os ambientes conectados e interativos, reafirma a vocação ancestral da narrativa como espaço de mediação entre o humano e o transcendente, entre o cotidiano e o maravilhoso. Da literatura às plataformas digitais, a mitopeia permanece como força motriz da imaginação, agora expandida pelos recursos da técnica e reconfigurada pelas dinâmicas da cultura pop global.

Mitopeia como matriz simbólica da cultura pop

A permanência do mito na cultura contemporânea não se explica apenas por uma nostalgia do sagrado ou pela simples reedição de arquétipos ancestrais. Ela decorre, sobretudo, da capacidade do mito de se metamorfosear, assumindo novas formas discursivas em resposta às mutações tecnológicas, sociais e sensoriais do mundo moderno. Como lembra Joseph Campbell, o mito é “a canção do universo, a música das esferas traduzida em palavras humanas” (2008, p. 3, tradução livre), uma linguagem simbólica que dá forma à experiência e fornece modelos de conduta, sentido e transcendência. Mesmo em uma era marcada pela secularização, a função do mito permanece: oferecer mapas narrativos para a compreensão de si e do outro, do real e do possível. Na esteira da mitopeia tolkieniana, a fantasia contemporânea emerge como herdeira e reinventora dessa função simbólica, convertendo-se em um dos

principais instrumentos de reencantamento do mundo no interior da cultura pop.

Desse modo, para além de um gênero literário ou audiovisual, a fantasia constitui uma matriz epistemológica, um modo de conhecer e representar o real por meio do fabuloso. Em sua tão citada *Introdução à Literatura Fantástica* (1970), mesmo com as limitações conceituais impostas por uma noção fechada de gênero, Tzvetan Todorov já apontava que o fantástico opera no limiar entre o possível e o impossível, instaurando um espaço de hesitação que desestabiliza o regime da razão e reabre o campo do simbólico. Na contemporaneidade, contudo, esse limiar não se manifesta apenas no plano narrativo, mas também no plano tecnocultural, à medida que os dispositivos digitais tornam o maravilhoso perceptível, manipulável e compartilhável. O mito, antes confinado ao território do imaginário, converte-se em experiência estética mediada por várias semioses, visível em mundos virtuais, simulacros e performances algorítmicas que traduzem o transcendente em linguagem técnica.

Nessa perspectiva, a fantasia opera como sintaxe do mito na cultura de massas, articulando, sob novas gramáticas, estruturas narrativas que remontam às tradições arcaicas. Como observou Umberto Eco ([1984] 2020), a cultura contemporânea, ao transformar narrativas fundacionais em produtos seriados, engendra mitologias modernas, nas quais heróis, sagas e universos ficcionais funcionam como dispositivos de coesão simbólica e identitária. De modo semelhante, Roland Barthes ([1957] 2011) demonstrou que o mito não se extingue com a modernidade, mas se desloca para os discursos do cotidiano, convertendo-se em forma ideológica, uma vez que o mito é uma fala escolhida pela história, o que sublinha sua plasticidade e sua capacidade de naturalizar valores. Assim, a fantasia, ao adotar o mito como matriz, reinscreve-o no imaginário pop, fazendo do entretenimento um espaço de negociação simbólica entre ideologia, desejo e imaginação.

Esse processo encontra expressão paradigmática nas franquias mitopéicas que dominam o cenário cultural global. Nelas, o mito se atualiza por meio da colaboração entre autores, estúdios, tecnologias e públicos. Cada novo produto, seja filme, série, jogo, quadrinho, vídeo, *fanfic* etc., amplia o

campo simbólico do mundo ficcional, alimentando um imaginário coletivo compartilhado. Assim, a mitopeia contemporânea se estrutura como um sistema aberto, em constante expansão, no qual o mito deixa de ser fixo e passa a operar como processo dinâmico de construção cultural.

Ao lado dessa expansão industrial e colaborativa, há também uma dimensão cognitiva e afetiva que reforça o vínculo entre mitopeia e cultura pop. Byung-Chul Han (2017) argumenta que vivemos sob o signo da hipercomunicação e da positividade, em que o excesso de estímulos e a dissolução das fronteiras entre vida e espetáculo geram uma crise do sentido. Nesse cenário, o mito e, por extensão conceitual, a fantasia, reaparece como antídoto à dispersão, oferecendo narrativas coesas e mundos simbólicos capazes de reintroduzir profundidade em uma cultura da superfície. As sagas fantásticas, ao propor jornadas, conflitos e resoluções, reconstituem estruturas narrativas totalizantes que devolvem ao sujeito um sentimento de orientação e pertencimento.

Por outro lado, a integração do mito às dinâmicas da indústria cultural (Adorno; Horkheimer, 1985) e da economia simbólica do capitalismo avançado também produz ambivalências. Jameson (1991), ao analisar a lógica cultural do pós-modernismo, observa que o imaginário contemporâneo tende à simulação e à pastiche, esvaziando os signos de seu conteúdo histórico e reduzindo o mito a repertório estético despolitizado. Convergente a isso, Jean Baudrillard (2024) alerta para o risco de que o mito, submetido à lógica do simulacro, perca sua função simbólica e se converta em pura superfície de consumo. No campo da fantasia, essa crítica se manifesta nas produções que privilegiam o espetáculo visual em detrimento da profundidade narrativa, transformando o maravilhoso em mercadoria e a imaginação em algoritmo.

Contudo, ainda que atravessada por tensões entre arte e mercado, a mitopeia permanece como campo de resistência simbólica, onde se elaboram alternativas às narrativas hegemônicas e se experimentam novas formas de subjetividade. As obras de Ursula K. Le Guin, Philip Pullman e Neil Gaiman, por exemplo, mobilizam o aparato mitopéico para discutir questões de gênero, liberdade, autoridade e ética, demonstrando que o mito, longe de mera reiteração do passado, pode operar como dispositivo crítico voltado ao presente e ao futuro. Em suas mãos, a fantasia não apenas reencanta, mas repolitiza o

imaginário, convertendo o ato de narrar mundos em gesto de contestação e de invenção de novos modos de ser. Esse potencial transformador é amplificado no contexto das culturas participativas e das redes digitais, em que o mito se torna matéria de criação coletiva. Conforme apontam Carlos Scolari, Paolo Bertetti e Matthew Freeman (2014), a arqueologia transmidiática permite compreender como narrativas e mitos se deslocam e se rearticulam ao longo do tempo, assumindo formas que refletem as tecnologias e os regimes de mediação de cada época. No ambiente contemporâneo, essa arqueologia revela a continuidade entre a oralidade mítica e as práticas digitais como o remix, a *fanfiction*, os memes e vídeos curtos que perpetuam o gesto narrativo em novas materialidades. Assim, a fantasia pop pode ser lida como a mitologia da era digital, estruturada não por sacerdotes ou bardos, mas por criadores em rede, cujas vozes se entrelaçam em aglomerados narrativos de alcance global.

Desse modo, a cultura pop, longe de significar a trivialização do mito por uma visão simplista, pode ser entendida como seu novo habitat simbólico. É nela que se reencenam arquétipos, se reformulam cosmogonias e se constroem horizontes éticos e estéticos partilhados. A linguagem dos super-heróis, das sagas espaciais e dos mundos fantásticos não apenas traduz, mas organiza o imaginário coletivo de uma era tecnomediada, oferecendo mitos de origem, de queda e de redenção compatíveis com as ansiedades e utopias do presente.

Em última instância, a mitopeia contemporânea não se reduz a uma forma literária nem a um recurso narrativo: ela é uma estrutura de pensamento que articula o simbólico e o tecnológico, o arcaico e o pós-humano. No interior da cultura pop, o mito ressurge como interface entre tradição e inovação, convertendo-se em matriz simbólica para a experiência estética, afetiva e epistemológica do século XXI. Ao combinar o gesto criativo da fantasia com as potencialidades expressivas das novas mídias, a mitopeia reafirma sua vocação originária: dar forma ao invisível, nominar o inominado, fundar mundos; mesmo quando esses mundos se constroem, agora, na forma de pixels, dados e algoritmos.

Considerações finais

A trajetória que conduz dos universos literários de Tolkien aos microcosmos audiovisuais das plataformas digitais revela não somente a longevidade do imaginário fantástico, mas sua extraordinária capacidade de adaptação às condições técnicas e culturais de cada época, conforme percebido por Bryan Attebery (2014), dentre outros que se debruçaram ou ainda se debruçam sobre a fantasia. Da pena ao pixel, do pergaminho ao *touch screen*, o gênero demonstrou ser um modo de expressão resiliente, continuamente regenerado pelo diálogo entre arte e tecnologia. No cerne dessa plasticidade encontra-se a mitopeia, um dispositivo criativo e epistemológico que, desde as formulações tolkienianas, opera como motor simbólico da imaginação: um gesto de subcriação que reflete, refrata e recria o mundo à luz do mito. O percurso aqui delineado aponta que, longe de um anacronismo literário, a mitopeia constitui a infraestrutura simbólica da cultura pop contemporânea, sustentando narrativas, afetos e sistemas de sentido que atravessam mídias, linguagens e comunidades.

Compreender o presente sob a ótica da mitopeia significa reconhecer que o mito, embora transformado em forma, permanece ativo em função. Ele não mais se manifesta exclusivamente em epopeias, cantos sagrados ou textos fundacionais, mas circula como linguagem viva nas redes, sendo continuamente atualizado por autores, estúdios, algoritmos e usuários. Nesse contexto, a fantasia emerge como práxis mitopeia distribuída, em que a criação de mundos se desdobra entre instâncias humanas e maquinicas, entre o gesto individual e a colaboração coletiva. Cada adaptação, remix ou performance digital constitui não uma simples reinterpretação, mas um ato de reinscrição simbólica. Um modo de reatualizar o mito nas coordenadas sensíveis da contemporaneidade.

A articulação entre mitopeia e tecnologia, explorada ao longo desta proposta, evidencia um fenômeno decisivo: o deslocamento do mito de um regime de transcendência para um regime de imanência digital. Se outrora o mito remetia a um além do humano: a esferas de origem, deuses e arquétipos, hoje ele se

manifesta nas interfaces e nos fluxos informacionais, habitando o cotidiano mediado pela técnica. Essa mutação não implica a perda de sua dimensão simbólica, mas sua realocização: o divino e o maravilhoso não desaparecem, apenas migram para novos suportes, transformando-se em narrativas de super-heróis, sagas de mundos alternativos, jornadas de autodescoberta e universos gamificados. O que se observa é a emergência de uma mitologia da técnica, em que imaginação humana e capacidade computacional convergem na produção de realidades híbridas, simultaneamente fictícias e operativas.

No interior desse novo regime, o caráter multissemioticamente expandido da fantasia desempenha papel fundamental. A mitopeia contemporânea não é apenas verbal ou visual, mas sinestésica, articulando palavra, som, imagem, movimento e interação para compor experiências estéticas totalizantes. A multissemiotização, longe de diluir o mito, o fortalece, pois permite que ele seja percebido em múltiplos registros sensoriais e cognitivos. A narrativa deixa de ser apenas contada: é vivida, manipulada e compartilhada. Essa dimensão experiencial redefine o pacto estético: o público, outrora leitor, torna-se participante; o mundo ficcional, antes distante, torna-se ambiente navegável. Assim, a mitopeia converte-se em plataforma simbólica, aberta à exploração e ao coengajamento.

Entretanto, essa abertura também introduz novas contradições. A integração entre mito, mídia e mercado implica o risco de que a imaginação se veja subsumida pela lógica da mercadoria e do algoritmo. A multiplicação incessante de universos ficcionais, a serialização de narrativas e a estetização da experiência cotidiana podem conduzir a uma saturação do maravilhoso, transformando o mito em produto e a fantasia em simulacro, como alertaram Baudrillard (2024) e Jameson (1991). Nessa perspectiva crítica, o reencantamento do mundo proporcionado pela fantasia corre o risco de converter-se em hiperencantamento: um excesso de signos que, em vez de revelar, obscurece o sentido. Ainda assim, mesmo sob tais condições, a mitopeia mantém sua função heurística. Ao reconstituir a estrutura simbólica do mito, a fantasia oferece ao sujeito contemporâneo uma ferramenta para organizar a experiência fragmentada, restituindo coerência e profundidade a um mundo saturado de informação.

Essa ambivalência revela que a fantasia contemporânea opera em um campo de forças paradoxais. De um lado, serve às indústrias culturais, nutrindo-se das estratégias de franquias e licenciamento que caracterizam a economia global do entretenimento; de outro, preserva a potência originária do mito enquanto espaço de resistência simbólica, capaz de articular discursos alternativos, questionar hierarquias e propor novas ontologias. Ao lado das sagas hegemônicas, proliferam narrativas independentes, criações de fãs e experimentações digitais que retomam a mitopeia como instrumento de contestação e invenção. Esse duplo movimento confirma que, mesmo em um ambiente mediado por algoritmos, o imaginário mantém sua autonomia, e a criação de mundos permanece como gesto poético e político.

O que se delineaia, portanto, é um cenário no qual a mitopeia deixa de ser privilégio do autor ou da elite literária para se tornar prática social difusa. Em comunidades de fãs, jogos massivos, redes sociais e plataformas audiovisuais, observa-se a emergência de uma inteligência mitopeia coletiva, que combina improviso e técnica, tradição e inovação. A fantasia não é mais apenas lida ou assistida; ela é performada, remixada, recodificada por meio de um rito digital de participação e pertencimento cada vez mais naturalizado. Esse processo confere nova legitimidade ao mito como estrutura comunicacional: não mais um relato fixo, mas um campo dinâmico de enunciação, onde múltiplas vozes constroem, simultaneamente, a tessitura do imaginário.

Além de seus desdobramentos estéticos e culturais, a reconfiguração mitopeia da fantasia tem implicações epistemológicas profundas. Ao instaurar mundos possíveis, a mitopeia oferece modelos cognitivos alternativos para pensar a realidade. Cada universo ficcional constitui um laboratório simbólico, onde valores, sistemas e cosmologias podem ser testados, tensionados e reimaginados. A fantasia, nesse sentido, participa ativamente da produção de conhecimento ao propor modos especulativos de compreensão do ser e do mundo. Essa dimensão reforça a necessidade de que os estudos literários, culturais e midiáticos reconheçam na fantasia um objeto teórico legítimo, e não apenas um fenômeno de entretenimento.

Por outro lado, a expansão digital da mitopeia coloca novos desafios à crítica. A análise dos mundos ficcionais contemporâneos exige ferramentas

interdisciplinares, capazes de articular semiótica, narratologia, teoria das mídias, filosofia, estudos da cultura, dentre outros. O pesquisador é chamado a transitar entre texto e interface, narrativa e algoritmo, estética e técnica. Trata-se de um campo em formação, no qual a fantasia, longe de mero espelho da realidade, revela-se matriz epistemológica do contemporâneo, um modo de organizar o pensamento e a sensibilidade frente à complexidade de um mundo hiperconectado.

Por fim, reconhecer a fantasia como força estética e epistemológica significa afirmar que, mesmo em meio à aceleração tecnológica e à volatilidade informacional, o ser humano continua a necessitar do mito. Não como fuga, mas como forma legítima de habitar o tempo. A mitopeia, enquanto gesto de criação de mundos, responde a essa necessidade ancestral, oferecendo mapas simbólicos para navegar a incerteza. E se, na modernidade, Tolkien vislumbrou na subcriação um caminho de reconciliação entre fé e imaginação, hoje, na era das redes e das inteligências artificiais, esse gesto se amplia, tornando-se um modo de reconciliação entre o humano e o técnico, entre a narrativa e o dado, entre o sentido e o ruído.

Assim, de Tolkien ao *TikTok*, a fantasia confirma seu estatuto de linguagem da imaginação coletiva. Ela traduz em signos visuais, verbais, sonoros, táteis e interativos o que há de mais perene na cultura: o desejo de significar o mundo e de nele inscrever sentido. Ao integrar mitopeia e multissemiotização, mito e mídia, o gênero reafirma sua relevância não apenas estética, mas ontológica. Pois criar mundos, sejam eles reais ou ficcionais, literários ou digitais, é, em última instância, o modo pelo qual a humanidade continua a se pensar, narrar e reinventar.

Referências

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ATTEBERY, Bryan. **Stories about stories: fantasy and the remaking of myth.** New York: Oxford University Press, 2014.

BARTHES, Roland. **Mythologies.** Paris: Seuil, 2011.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacres et simulation.** Paris: Gallimard, 2024.

BOLTER, Jay David; GRUSIN, Richard. **Remediation: understanding new media.** Cambridge, MA: MIT Press, 2000.

BOOTH, Paul. **Digital Fandom 2.0: new media studies.** New York: Peter Lang, 2017.

BYUNG-CHUL HAN. **A Sociedade do cansaço.** Petrópolis: Vozes Nobilis, 2024.

CAMPBELL, Joseph. **The hero with a thousand faces.** Novato, CA: New World Library, 2008.

CARPENTER, Humphrey. **J. R. R. Tolkien: a biography.** Boston: Houghton Mifflin, 2018.

CASTRONOVA, Edward. **Synthetic worlds: the business and culture of online games.** Chicago: University of Chicago Press, 2006.

CHANCE, Jane. **Tolkien and the invention of myth: a reader.** Lexington: University Press of Kentucky, 2008.

CLUTE, John; GRANT, John (eds.). **The encyclopedia of fantasy.** London: Palgrave MacMillan, 1997.

COLERIDGE, Samuel Taylor. **Biographia literaria.** Editado por James Engell e W. Jackson Bate. Princeton: Princeton University Press, 2021.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 2020.

FIMI, Dimitra; HONEGGER, Thomas (eds.). **Sub-creating Arda: world-building in J.R.R. Tolkien's works, its precursors, and its legacies**. Zurich: Walking Tree Publishers, 2019.

FINAL FANTASY. Criação: Hironobu Sakaguchi. Desenvolvimento: Square; Square Enix. Publicação: Square Enix. Tóquio: Square Enix, 1987–presente. Jogo eletrônico (múltiplas plataformas: NES, PlayStation, PC, etc.). Série de RPG iniciada com *Final Fantasy* (1987). Disponível em: <https://www.finalfantasy.com/>. Acesso em: 28 set. 2025.

FLIEGER, Verlyn. **Splintered light: logos and language in Tolkien's world**. Kent, OH: Kent State University Press, 2002.

GRAY, Jonathan. **Show sold separately: promos, spoilers, and other media paratexts**. New York: NYU Press, 2010.

GROENSTEEN, Thierry. **The system of comics**. Jackson: University Press of Mississippi, 2009.

GROTE, George. **A history of Greece: from the earliest period to the close of the generation contemporary with Alexander the Great**. Vol. 1. London: John Murray, 1846. Disponível em: <https://archive.org/details/historyofgreecevol1grotuoft>. Acesso em: 28 set. 2025.

HAN, Byung-Chul. **Hiperculturalidad**. Barcelona: Herder, 2017.

HILLS, Matt. **Fan cultures**. London: Routledge, 2002.

JAMESON, Fredric. **Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism**. Durham: Duke University Press, 1991.

JENKINS, Henry. **Convergence culture**: where old and new media collide. New York: NYU Press, 2006.

JOHNSON, Derek. **Media franchising**: creative license and collaboration in the culture industries. New York: NYU Press, 2013.

MANOVICH, Lev. **The language of new media**. Cambridge, MA: MIT Press, 2002.

MACDONALD, George. The Fantastic Imagination. In: MACDONALD, George. **A dish of orts**: chiefly papers on the imagination, and on Shakespeare. London: Sampson Low, Marston & Company, 1893.

MARTIN, George R. R. **A game of ghrones**. New York: Bantam Books, 1996.

MCCLLOUD, Scott. **Understanding comics**: the invisible art. New York: HarperCollins, 1994.

META PLATFORMS, Inc. **Metaverse**. Menlo Park, CA: Meta, 2021–presente. Ecosystema digital e conceito de realidade virtual integrada, apresentado em outubro de 2021. Disponível em: <https://about.meta.com/metaverse/>. Acesso em: 28 set. 2025.

MINECRAFT. Criação: Markus Persson. Desenvolvimento: Mojang Studios. Publicação: Mojang Studios / Xbox Game Studios. Estocolmo: Mojang, 2011–presente. Jogo eletrônico (plataformas diversas: PC, consoles, mobile). Disponível em: <https://www.minecraft.net/>. Acesso em: 28 set. 2025.

MOURA, Cláudio A.C. Ao final da jornada, vitória? ou Sobre as percepções polarizadas acerca da fantasia. In: FRITSCH, Valter Henrique; ROCHA, Fabian Quevedo; ZILBERMAN, Regina. **Aspectos do romance de fantasia**: motivos míticos e maravilhosos na literatura. Rio Grande: EdFURG, 2022a. p. 16–40.

MOURA, Cláudio A.C. Notas sobre o papel da evolução técnica na produção e crítica de literatura eletrônica. **Texto Digital**, Florianópolis, v. 18, n. 1, p. 140-156, 2022b. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/textodigital/article/view/86905/48728>. Acesso em: 27 set. 2025.

MURRAY, Janet H. **Hamlet on the holodeck: the future of narrative in cyberspace**. Cambridge, MA: MIT Press, 2017.

OZIEWICZ, Marek. Joseph Campbell's 'New Mythology' and the rise of mythopoeic fantasy. **The AnaChronisT**, v. 13, p. 114-130, 2007-2008. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/356263263_Joseph_Campbell's_'New_Mythology'_and_the_Rise_of_Mythopoeic_Fantasy. Acesso em: 27 set. 2025.

SAPKOWSKI, Andrzej. **The Witcher series**. London: Gollancz, 2022.

SCOLARI, Carlos A.; BERTETTI, Paolo; FREEMAN, Matthew. **Transmedia archaeology: storytelling in the borderlines of science fiction, Comics and Pulp Magazines**. New York: Palgrave Macmillan, 2014.

SHIPPEY, Tom. **The road to Middle-earth: how J. R. R. Tolkien created a new mythology**. London: HarperCollins, 2012.

THE ELDER SCROLLS. Desenvolvimento: Bethesda Game Studios. Publicação: Bethesda Softworks. [S. l.]: Bethesda Softworks, 1994-presente. Jogo eletrônico (múltiplas plataformas: PC, Xbox, PlayStation). Série de RPG em mundo aberto, iniciada com *The Elder Scrolls: Arena* (1994). Disponível em: <https://elderscrolls.bethesda.net/>. Acesso em: 28 set. 2025.

THE LEGEND OF ZELDA. Criação: Shigeru Miyamoto; Takashi Tezuka. Desenvolvimento: Nintendo EAD. Publicação: Nintendo. Quioto: Nintendo, 1986-presente. Jogo eletrônico (múltiplas plataformas: NES, SNES, Nintendo 64, GameCube, Wii, Switch). Série de ação e aventura iniciada com *The Legend of*

Zelda (1986). Disponível em: <https://www.nintendo.com/pt-br/store/games/legend-of-zelda-series/>. Acesso em: 28 set. 2025.

THE LORD OF THE RINGS. Direção: Peter Jackson. Produção: Peter Jackson; Barrie M. Osborne; Fran Walsh. Roteiro: Fran Walsh; Philippa Boyens; Peter Jackson, baseado na obra de J. R. R. Tolkien. [S. l.]: New Line Cinema, 2001–2003. 3 filmes (aprox. 11 h). Son., color.

TIKTOK. Desenvolvimento: ByteDance Ltd. [S. l.]: ByteDance, 2016–presente. Aplicativo de compartilhamento de vídeos curtos. Disponível em: <https://www.tiktok.com/>. Acesso em: 28 set. 2025.

TODOROV, Tzvetan. **Introduction à la littérature fantastique.** Paris: Seuil, 1970.

TOLKIEN, J.R.R. Mitopéia. In: **Árvore e folha.** Rio de Janeiro: Harper Collins Brasil, 2020a. p. 91–101.

TOLKIEN, J. R. R. Sobre estórias de fadas. In: **Árvore e folha.** Rio de Janeiro: Harper Collins Brasil, 2020b. p. 17–90.

TORRES, Bolívar. Por que a procura por livros de fantasia disparou durante a pandemia? **O Globo**, 21 maio 2021. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/por-que-procura-por-livros-de-fantasia-disparou-durante-pandemia-24953754>. Acesso em: 27 set. 2025.

VRCHAT. Desenvolvimento: VRChat Inc. Publicação: VRChat Inc. [S. l.]: VRChat Inc., 2014–presente. jogo eletrônico e plataforma social em realidade virtual (PC, Meta Quest). Disponível em: <https://hello.vrchat.com/>. Acesso em: 28 set. 2025.

WOLF, Mark J. P. **Building imaginary worlds: the theory and history of subcreation.** New York: Routledge, 2012.

YOUTUBE. Desenvolvimento: Google LLC. Publicação: Google LLC. Mountain View, CA: Google, 2005–presente. Plataforma de hospedagem e compartilhamento de vídeos. Disponível em: <https://www.youtube.com/>. Acesso em: 28 set. 2025.

Isotopia e conotação: reflexões, intersecções e aplicação

Demócrito de Oliveira Lins

O presente capítulo apresenta um recorte de minha tese doutoral defendida em agosto de 2023. Aqui, pretendemos refletir sobre os conceitos de isotopia e conotação assim como salientar eventuais intersecções entre ambas as concepções, além de esboçar uma tentativa de operacionalização destas.

A primeira abordagem de isotopia, mais ligada aos primeiros passos do estruturalismo, apoia-se na análise sêmica, e propõe que se vá do elemento para o conjunto; assim, considera que a significação está, de certo modo, pré-estabelecida no próprio texto, e, portanto, é fechada e imutável. A concepção contemporânea de isotopia, considerando as operações de construção de sentido pela atividade enunciativa tanto do autor como do leitor, procura ir do conjunto para o elemento, mostrando, assim, compatibilidade com a evolução da própria teoria semiótica. Nesse sentido, considerando a isotopia como “a permanência de um efeito de sentido ao longo da cadeia do discurso” (Bertrand, 2003, p.153), ela não se restringe à palavra (campo semântico/lexical) mas

abrange todo o discurso (dimensão sintagmática).

É de fato essa dimensão que o conceito de isotopia tenta apreender. Apoiando-se de início na análise sêmica, a isotopia designa a iteração de semas ao longo de uma cadeia sintagmática. Essa iteração, que é a dos elementos de significação e não das palavras, das figuras e não dos signos, assegura a coesão semântica e a homogeneidade do discurso enunciado. (Bertrand, 2003, p.83).

Além de uma análise da dimensão sintagmática, em nível discursivo, recorreremos também a métodos da semântica estrutural, como a análise definicional, conforme nos recomenda Barros (2005, p.71): “A análise dos percursos ou linhas isotópicas faz-se pelo exame dos traços semânticos, abstratos e figurativos, que se repetem no discurso. Pode-se recorrer, assim, a princípios e métodos da semântica estrutural que facilitem a determinação dos traços reiterados”. A autora nos diz ainda que “a análise das linhas isotópicas se faz, em grande parte, com métodos e técnicas da semântica estrutural, já que se trata de determinar traços semânticos figurativos e abstratos, de organizá-los e de reconhecer seu caráter iterativo” (Barros, 2002, p.124),

A isotopia possibilita explorar a conservação e a transformação dos elementos de significação cuja estrutura formal era depreendida pelo modelo anterior, e seu conceito passou a definir-se, então, como a recorrência de categorias sêmicas, sejam temáticas (abstratas) ou figurativas, o que deu lugar à distinção correlativa entre isotopias figurativas e isotopias temáticas, que por sua vez se relacionam de diferentes formas. Greimas e Courtés (2008, p.276) nos apresentam quatro possibilidades: primeiramente, a isotopia figurativa pode não ter nenhum correspondente no nível temático, como, por exemplo, uma receita de cozinha que, localizada no plano figurativo e remetendo à isotopia muito geral do culinário, não se relaciona a nenhum termo preciso. Em segundo lugar, uma isotopia figurativa pode corresponder a uma isotopia temática. Em terceiro lugar, uma única isotopia temática pode corresponder a várias isotopias figurativas; “É o caso da **parábola**, caracterizada pela pluralidade de

isotopias figurativas possíveis para significar uma única isotopia temática, na qual diversas narrativas diferentes trazem uma mesma mensagem axiológica” (Bertrand, 2003, p. 213–214). Finalmente, poder-se-á ter várias isotopias figurativas co-ocorrentes que correspondem à mesma quantidade de isotopias temáticas, o que chamamos pluriisotopia; na comparação, por exemplo, temos uma comanifestação de isotopias (normalmente duas, ou seja, uma bi-isotopia). A parábola, também, entra neste último grupo, uma vez que faz uso da comparação.

Esta significação temática e abstrata pode ser concebida como uma unidade discursiva de comentário combinado ou pode ir agregada à significação figurativa da narrativa, como ocorre com a parábola e sua moral, em que a primeira instala em uma expansão figurativa aquilo que a última sintetiza de forma abstrata: “a polissemia da primeira figura colocada pode, virtualmente, abrir-se para diversos percursos figurativos correspondentes a temas diferentes: daí o fenômeno da pluriisotopia que desenvolve várias significações superpostas em um único discurso.” (Greimas; Courtés, 2008, p. 213). Kerbrat-Orechionni (1984, p. 124), ao substituir o prefixo “pluri” por “poli”, no diz que

La poli-isotopía es la polisemia actualizada y extendida a nivel textual. Así como la polisemia lexical tiene como inversa la sinonimia lexical, así la inversa de la poli-isotopía, será la sinonimia extendida al nivel del texto, fenómeno que Greimas llama *pluri-variance* o coexistencia en un mismo enunciado de varios soportes significantes de un mismo valor semántico.

Bertrand (2003, p. 213) concebe que a isotopia figurativa pode, ainda, ser denominada explicitamente, por meio de um termo abstrato, que condensará um conjunto de sequências figurativas, como no exemplo de J. Cortés extraída de um conto de Perrault onde podemos observar que o desenvolvimento figurativo e a precisão icônica (mais de meia légua) confirmam e intensificam o conteúdo temático-passional da **aversão**: “a mãe tinha uma **aversão** horrível à caçula. Ela a obrigava a comer na cozinha e a trabalhar sem descanso. Entre outras coisas, a pobrezinha era obrigada duas vezes por dia a ir buscar água a

mais de meia légua de casa” (*Ibid.*, p. 213).

Em um percurso figurativo, entendido como um encadeamento isotópico de figuras (relacionado a um determinado tema), a primeira figura que aparece restringe a aparição de somente algumas outras, e não de qualquer outra figura.

É igualmente nessa perspectiva que se entende por percurso figurativo um encadeamento isotópico de figuras, correlativo a um tema dado. Esse encadeamento, fundamentado na associação das figuras - próprio de um universo cultural determinado -, é em parte livre e em parte obrigatório, na medida em que, lançada uma primeira figura, essa exige apenas algumas, com exclusão de outras. (Greimas; Courtés, p. 213)

Para Bertrand (2003, p. 189) o motivo de muitas divergências de interpretação de textos pluriisotópicos está estreitamente relacionado às diferentes seleções de isotopias regentes, levando a mal-entendidos em conversações cotidianas ou a uma leitura “plural” destes textos. Como suas isotopias se relacionam de diversos modos, a passagem de um plano de leitura a outro(s), é garantida pelos *conectores* (lexemas ou sintagmas que podem ser lidos em várias isotopias) e pelos *desencadeadores* de isotopias (elementos que não se integram facilmente em uma linha isotópica já reconhecida e, portanto, levam à descoberta de novas leituras) que, com seus elos anafóricos, garantem a continuidade da leitura do sentido.

Os conectores de isotopias pertencem ao nível da manifestação textual e comportam, mesmo realizados em um contexto, vários sememas, postos em percursos isotópicos diferentes. Com base nas relações de tais sememas, pode-se falar de conexão segundo a polissemia (quando há semas comuns) ou conexão por homonímia (quando não há compartilhamento de traços). Por outro lado, quando determinado elemento não pode ser incorporado a uma leitura já reconhecida, este será um desencadeador de isotopia, e proporá, portanto, um novo plano isotópico. Além destes dois recursos textuais, a *intertextualidade* apresenta-se como outro procedimento que favorece o

reconhecimento e análise de isotopias, ou seja, o (re)conhecimento de outros textos da época, do autor, do grupo, auxilia na revelação das isotopias. Não há dúvidas de que a explicação dos procedimentos de coerência semântica, sobretudo por meio do reconhecimento destes três elementos contribuem para a construção do sentido do discurso. No entanto, não basta o estabelecimento da existência de diferentes planos isotópicos, faz-se necessário explicá-los e confrontá-los uns com os outros e com os planos temáticos e figurativos.

Com o objetivo de ilustrar elementos de análise semióticos, Bertrand (2003) inicia seu primeiro capítulo apresentando a seguinte narrativa, a partir da qual realiza algumas análises:

Imagine uma alta muralha na noite. A meia-altura, uma janela. Barras na janela. Uma das barras serrada. Lençóis amarrados com nós ao longo do muro. Um homem pendurado nos lençóis. O medo... Imagine agora um bosque. A corrida desenfreada do homem entre as árvores. Seu desaparecimento na noite. (Bertrand, 2003, p.37)

O autor observa que as isotopias são construídas pela competência discursiva do leitor, que preenche as elipses predicativas: o homem do muro começou sua descida, ele se encontra no meio, ele chega embaixo, ele se põe a correr, etc., ou seja, o texto não fornece estas informações explicitamente, mas o leitor as restitui. Aqui, destacamos a importância do preenchimento de tais elipses para a construção do sentido, sobretudo em textos pluriisotópicos.

Se considerarmos que as grandes regras de coerência textual se apoiam na *repetição* e na *progressão* conforme alguns gramáticos, a isotopia aparece propriamente como um dos instrumentos de tais regras, uma vez que assegura a *repetição* pela recorrência dos elementos semânticos que se repetem de uma frase a outra (sobretudo por meio dos termos de retomada, e a anaforização) e proporciona a *progressão*, isto é, o aporte de novas informações por sobre o fundo de continuidade ao longo dos enunciados. (Bertrand, 2003, p.187).

Kerbrat-Orechionni (1984) em seu artigo, “Problemática de la isotopia”, situa o conceito teórico de isotopia, esboça um certo número de problemas que se planteiam a seu respeito e propõe pelo menos nove tipos de isotopia: 1.

Semântica; 2. Fonética; 3. Prosódica; 4. Estilística; 5. Enunciativa; 6. Retórica; 7; Presuposicional; 8. Sintática e 9. Narrativa. A autora prioriza o primeiro deles, a isotopia semântica, sobre a qual afirma que, Rastier, ao renunciar à ideia de que só os classemas seriam fundadores de isotopia, introduz no seio mesmo da isotopia semântica a diferença entre: a) isotopias classemáticas e isotopias semiológicas e b) isotopias horizontais e isotopias verticais.

Acerca da segunda destas duas oposições, a isotopia **horizontal** seria a que se entende habitualmente por isotopia semântica, ou seja, a recorrência reiterada de um mesmo sema em diversos pontos de uma sequência discursiva.

A manifestação de sememas distintos pode estabelecer uma isotopia, bastando para tanto que cada um desses sememas comporte um sema ou agrupamento sêmico, comum às figuras nucleares de todos os outros sememas. Sem que os sememas considerados sejam necessariamente articulados entre si por relações lógicas simples (como no caso das categorias sêmicas), este sema ou agrupamento sêmico comum define um campo (semântico) que constitui o inventário dos sememas em classe. (Rastier, 1975, p.101)

Por outro lado, a isotopia **vertical** (original de Rastier, segundo a autora (1984, p.121)), também denominada **metafórica**, pretende dar conta do funcionamento da metáfora, isto é, do fato de que

en un mismo punto del enunciado, un mismo significante (“paraguas”, por ejemplo) puede remitir a dos valores semánticos, el uno literal (“objeto portátil... que sirve de abrigo contra la lluvia”), el otro metafórico (“falo”). Estas dos unidades de contenido poseen rasgos comunes (en la ocurrencia: [oblongüidad] y [expansividad] que en nuestra terminología llamamos “metasemas”: estas unidades son pues, en un sentido, “isotópicas”, y esta doble figuración de ciertos rasgos en dos semas diferentes y superpuestos constituirá una “isotopía vertical”. (Kerbrat-Orecchioni, 1984,

p.121)

Considerando o discurso parabólico como, no mínimo, bi-isotópico, parece-nos evidente a possibilidade de que ele expresse não só uma semiótica denotativa, mas também, uma semiótica conotativa. Designamos *denotação* aqui, em sua acepção mais ampla; nos referimos ao sentido literal, próprio, original, real, objetivo, dicionarizado, dos termos que manteriam a isotopia positiva, denotada. Por outro lado, o sentido conotativo seria aquele associado à criatividade, ao sentido figurado, subjetivo, alegórico, imaginário, dos termos que manteriam a isotopia negativa, conotada. A conotação, manifestação que provocou uma diversidade de definições e cuja utilização deu lugar a confusões, “tratar-se-ia, então, de um fenômeno que se tentou precisar alhures sob o nome de definição oblíqua” (Greimas; Courtés, 2008, p.91)²⁶. E exatamente

as dificuldades surgem quando se quer abordar a análise dessa semiótica conotativa. Para reconhecer as unidades do significante conotativo, é necessário proceder inicialmente à descrição da semiótica-objeto considerada “denotativa”: somente as unidades que aí forem registradas poderão, eventualmente, ser bivalentes e pertencer às duas semióticas ao mesmo tempo. (Ibid., 2008, p.92)

Arrivé (1973, p.54, *apud* Rastier, 1984, p.71) afirma que “la isotopía está constituida por la redundancia de unidades lingüísticas, manifestadas o no, del plano de la expresión o del plano del contenido”. O autor (1977 *apud* Rastier, 1984, p.77), no fim de seu estudo “Por uma teoria dos textos plurisotópicos”, propõe estabelecer uma diferença entre isotopias denotadas e isotopias conotadas. Conforme Rastier (1984, p.77), “la diferencia pues entre la isotopía denotada y la isotopía connotada, está en que la primera es manifiesta mientras que la segunda es latente”; além disso, “la isotopía denotativa no es pues sino el término *ad quo* de la descripción, y la isotopía connotativa su término *ad quem*. El establecimiento de una isotopía connotativa se resume en la lectura

²⁶ Ver Greimas, 1973, p. 117.

de un sentido “escondido”. (*Ibid.*, p.77).

Considerando que, de forma bem ampla, também é objetivo deste capítulo evidenciar/revelar este sentido “escondido” em um exemplar de discurso parabólico e, sendo estritamente obediente ao método proposto por nossos autores, em nossa análise, passaremos, inicialmente a proceder à descrição da semiótica denotativa, ou seja, analisamos superficialmente os semas dos sememas dos lexemas que compunham os exemplares textuais, para só então, uma vez registradas as unidades bivalentes, evidenciar as eventuais relações entre as duas semióticas.

Algumas breves considerações acerca do conceito de conotação nos parecem necessárias.

Conotação

Este capítulo, assim como Greimas (1975, p.290), está concebendo conotação como “a transferência do significado de um lugar semântico (onde ele se estabeleceria a partir do significante) para um outro.” A grande questão que se impõe é acerca da possibilidade de previsão da identificação deste “outro lugar semântico”. Para o autor, por exemplo,

os provérbios são elementos conotados. No caso de ‘Bonjour lunettes, adieu fillettes’ (Bom-dia, óculos; adeus, meninas) o significado não se situa ao nível da significação de lunettes (óculos) ou de fillettes (meninas), encontrando-se o sentido do provérbio no ponto em que se desenvolvem as considerações sobre a juventude e a velhice. (Greimas, 1975, p. 290)

Por outro lado, para ele, os ditados, por exemplo, são elementos não conotados, ou seja, não é necessário procurar a significação de “chose promise, chose due” (coisa prometida, coisa devida) fora da intencionalidade linear onde se

encontra (*Ibid.*p.290). De acordo com Barthes ([1964] 2006, p.32) a conotação é o “desenvolvimento de um sistema de sentido segundo, parasita, se se pode assim dizer, da língua propriamente dita”, fenômeno que parece sempre ter tido um lugar marginal no âmbito científico, dentro dos estudos da significação. Mais do que isso, as semióticas conotativas, na verdade, têm sido deixadas de fora do campo da cientificidade, sobretudo, devido a que, ao se proceder a sua descrição rigorosa a partir do seu plano de expressão, parece ser impossível não só prever conotações, mas propor uma distribuição hierárquica para elas.

O problema (ligado, aliás, ao da denotação) das semióticas conotativas, deixadas fora do campo da cientificidade, é igualmente complicado. Adivinha-se muito bem que a dificuldade de uma descrição rigorosa dessas linguagens de conotação reside no fato de que, quando se procede a partir do seu plano da expressão, fica impossível prever conotações (cujo significante será ora um traço de pronúncia, ora a escolha de um lexema, de um torneio sintático, etc.) e, mais ainda, propor para elas uma distribuição hierárquica (isto é, uma semiótica conotativa). (Greimas; Courtés, 2008, p. 45).

Greimas e Courtés (2008, p.453) criticam veementemente as *Mitologias* de R. Barthes porque, apesar de serem engenhosas e refinadas, nada mais seriam do que “fiapos conotativos” e não chegariam sequer a sugerir um sistema subjacente. Isso não significa que os autores negaram definitivamente um tratamento científico e sistemático para o fenômeno da conotação; pelo contrário, este sempre esteve no horizonte do projeto semiótico, mas por motivos diversos, parece não ter sido levado adiante do mesmo modo que outros tópicos como as modalidades, o percurso narrativo, a figuratividade, etc. Para os autores “uma abordagem inversa das linguagens de conotação deve ser tentada, a qual começaria por elaborar uma teoria da conotação, a partir da qual se empreenderia a descrição de sistemas conotativos, apoiando-se no plano do conteúdo.” (Greimas; Courtés, 2008, p.453). Acerca da elaboração de tal teoria e dos estudos neste campo, os autores acrescentam que “as pesquisas nesse

domínio estão apenas começadas: ao lado das conotações sociais, existem, segundo a sugestão de Hjelmslev, conotações individuais (correspondentes mais ou menos à caracterologia antiga e moderna) de que temos apenas uma vaga ideia”. O autor lituano reconhece como bem pouco desenvolvida a teoria hjelmsleviana relativa aos sistemas de conotação e acrescenta que “o pouco que já se disse a respeito, ou bem não é levado a sério, ou bem se vê passível de várias interpretações” (Greimas, 1975, p. 89). Deste modo, “uma tipologia estrutural das ‘atitudes’ epistêmicas ou, melhor, das interpretações conotativas dos signos–discursos deveria ser possível” (Greimas, [1980]2014, p.119). O autor (1975, p. 93) não só reconhece o fenômeno da conotação, mas ressalta a importância de uma abordagem metodológica e sistemática que trate da questão.

O reconhecimento do fenômeno da conotação tem uma dupla importância metodológica: não somente mantém em estado de desconfiança benéfica o pesquisador em busca de objetos semióticos, como também obriga a conceber a análise dos sistemas conotativos como um domínio autônomo de pesquisas; além do mais, permite integrar na pesquisa semiótica, e se fazer beneficiar da metodologia desta última, um campo de significações cuja apreensão científica parece impossível ainda, e que frequentemente invocamos como o nível do vivido e do sentido, do cotidiano e do humano, para contrapô-lo ao caráter abstrato e descarnado da semiótica. (Greimas, 1975, p. 93)

O termo “ainda” da citação acima implícita o quão visionário era nosso autor. Na década de 70, Greimas (1975) já vislumbrava a possibilidade de um tratamento científico à temática das semióticas conotativas.

Para Barthes ([1964] 2006, p.95) a significação coincide exatamente com a relação entre o plano da expressão e o plano do conteúdo. Tal relação, pode, por sua vez, se tornar o simples elemento de uma segunda relação, que lhe será assim, extensiva, dando lugar a dois sistemas de significação estreitamente ligados um ao outro, mas também “desengatados”, um em

relação ao outro. Ainda segundo o autor, o “desengate” destes dois sistemas pode ser realizado de dois modos completamente díspares, conforme o ponto de inserção do primeiro sistema no segundo, o que dá lugar, portanto, a dois conjuntos opostos: no primeiro caso, o primeiro sistema (expressão em relação ao conteúdo) se torna o plano de conteúdo ou significado do segundo sistema, como no caso de todas as metalinguagens: “uma metalinguagem é um sistema cujo plano do conteúdo é, ele próprio, constituído por um sistema de significação, ou ainda, é uma Semiótica que trata de uma Semiótica.” (Barthes, [1964]2006, p.96).

Por outro lado (no segundo caso), o primeiro sistema (expressão em relação ao conteúdo) pode se tornar o plano da expressão ou significante do segundo sistema, dando lugar ao que Hjelmslev ([1961]1975, p.125) denomina *semiótica conotativa*, ou seja, “uma semiótica que não é uma língua e cujo plano da expressão é constituído pelos planos do conteúdo e da expressão de uma semiótica denotativa. É, portanto, uma semiótica da qual um dos planos, o da expressão, é uma semiótica”. Neste caso, o primeiro sistema integra o plano da *denotação* enquanto que o segundo sistema (extensivo ao primeiro) compõe o plano de *conotação*: “diremos, pois, que *um sistema conotado é um sistema cujo plano de expressão é, ele próprio, constituído por um sistema de significação.*” (Barthes, [1964]2006, p.95, grifos do autor). O autor é claro ao afirmar que

os fenômenos de conotação ainda não foram estudados sistematicamente (encontrar-se-ão algumas indicações nos Prolegomena de Hjelmslev). Todavia, o futuro sem dúvida pertence a uma Lingüística da conotação, pois a sociedade desenvolve incessantemente, a partir do sistema primeiro que lhe fornece a linguagem humana, sistemas de segundos sentidos e essa elaboração, ora ostentada, ora mascarada, racionalizada, toca muito de perto uma verdadeira Antropologia Histórica. (Barthes, [1964]2006, p.96).

A visão de futuro de Greimas da qual tratamos acima é extensiva a Barthes. Observemos como este comunga com aquele acerca da questão do tratamento sistemático aos fenômenos de conotação. Mais uma vez o conector “ainda”

nos conduz a interpretar como Barthes acreditava que, em algum momento futuro, a ciência poderia se aproximar dos estudos da conotação com um rigor metodológico assertivo.

Com o objetivo de evidenciar não somente os fundamentos da linguística, mas também suas últimas consequências, conforme Hjelmslev ([1961]1975, p.126-127), “a teoria da linguagem vê-se obrigada a acrescentar ao estudo das semióticas denotativas um estudo das semióticas conotativas e das metasemiologias”, e esta obrigação compete à linguística porque ela só pode ser resolvida de modo satisfatório a partir das premissas específicas à linguística. Para o pesquisador (*Ibid.*, p.121) semiótica conotativa e metalinguagem (metasemiótica, para o autor dinamarquês) “são apenas definições ‘realistas’ provisórias, as quais não se pode nem mesmo atribuir um valor operacional”.

Sendo a conotação um sistema, ela própria abarca significantes, significados e a relação entre ambos (a significação); assim, em uma análise, o primeiro passo seria elencar estes três elementos em cada sistema. Ademais, “uma análise semiológica mobiliza ordinariamente, ao mesmo tempo, além do sistema estudado e da língua (denotada) que dele se encarrega mais frequentemente, um sistema de conotação e a metalinguagem de análise que lhe é aplicada”. (Barthes, [1964.]2006, p.99). Os significantes de conotação, denominados *conotadores* são, na verdade, *signos* (a reunião de significantes e significados) do sistema denotado, e “entre esses *conotadores*, alguns podem ser solidários de certos sistemas de esquemas semióticos; outros, de certos sistemas de usos semióticos, e outros ainda, de ambos ao mesmo tempo. Não se pode sabê-lo antecipadamente pois isso depende das situações.” (Hjelmslev, [1961]1975, p.123). Carmo Jr. (2007, p.128-137) observa que a denotação diz respeito ao domínio do esquema (conforme conceitualizado por Hjelmslev) enquanto que a conotação está ligada ao uso e ao campo da enunciação. Assim, a combinação de diversos signos denotados pode dar lugar a um só conotador, ou seja, as unidades do sistema conotado não possuem necessariamente a mesma extensão que as unidades do sistema conotado, de modo que “grandes fragmentos de discurso denotado podem constituir uma única unidade do sistema conotado (é o caso, por exemplo, do *tom* de um texto, feito de múltiplas palavras, mas que remete, todavia, a um só

significado)” (Barthes, [1964]2006, p.97). A relação parábola/moral ilustra bem esta questão. Ainda segundo o autor, o significado de conotação é um fragmento de ideologia, é geral, global e difuso. O texto possui suas próprias marcas de isotopia que limitam as possibilidades de leitura, de modo que resiste a algumas variações ideológicas contextuais e não a outras.

Essa resistência a certas variações ideológicas contextuais e não a outras só se explica se admitirmos que o texto possui suas próprias marcas de isotopias de leituras (e, no caso que nos ocupa, suas *marcas de veridicção*) que limitam suas possibilidades. Em outros termos, a interpretação de Lotman deve ser integrada à teoria da *linguagem de conotação* hjelmsleviana, e o semioticista, ao invés de livrar-se do problema que o aborrece, repassando-o ao historiador, deve se esforçar para explicá-lo ele mesmo. (Greimas, [1980]2014, p. 118, grifo do autor).

A referida interpretação de Lotman relaciona-se à inscrição dos discursos individuais na esfera dos discursos sociais e às variações de avaliação dos textos em diferentes contextos de leitura. Com o intuito de ilustrar a questão, Greimas assinala o fato de que textos medievais tidos àquela época como religiosos passam a ser lidos, alguns séculos depois, como ficções literárias. Esta interpretação, ainda segundo o autor, “supõe que um texto, considerado em si, é uma invariante passível de receber leituras múltiplas devido às mudanças extratextuais ocorridas na instância do enunciatário” (*Ibid.*, p. 118).

Além de observar a necessidade de saber-se sobre a estrutura da semiótica denotativa antes de começar o exame da análise da semiótica conotativa, Greimas (1975, p.87) declara que é no campo da denotação que se pode elucidar as isotopias que permitem regular as leituras virtualmente infinitas propiciadas pelo “caráter logomáquico dos textos”. Por responsabilizar-se pelo estabelecimento dos parâmetros objetivos de leitura de um texto e pela defesa do analista diante da ameaça da logomaquia, a isotopia denotativa produz um fechamento da estrutura semântica do texto. Por outro lado, a conotação pesa sobre a abertura de significações.

Deste modo, em um primeiro momento, poder-se-ia associar o nível denotativo aos efeitos de sentidos estabilizados e objetivados, enquanto que o nível conotativo abarcaria a pluralidade suscitada pela leitura, que nem sempre é uníssona. Faz-se importante sempre ter em mente que pluralidade não é sinônimo de infinidade. As leituras não são infinitas, mas podem ser muitas. Na verdade, nem tantas. Diante de um discurso parabólico, por exemplo, a intuição languageira do falante o conduz, em geral, à construção de um outro sentido, de uma outra isotopia, que, embora possa manifestar suaves variações significativas, exibe uma estrutura comum. Para Badir (2004, p. 29) a análise denotativa se ocupa das formas linguísticas ao passo que o exame conotativo especifica as propriedades do uso dessas formas, ou seja, possibilita dar conta da heterogeneidade e das volubilidades semióticas detectadas na experiência languageira cotidiana. Em outras palavras, a moralização das parábolas, ainda que não esteja evidenciada explicitamente nos textos que a manifestam, não só pode ser reconstruída por procedimentos catalíticos sofisticados, mas apresentar uma configuração básica, singular, única e uniforme. À sua vez, Shimoda (2014) afirma que

Pode-se entender que, ao definir o núcleo invariante da significação de determinado texto, as ditas isotopias de leitura deixam em aberto os efeitos de sentido que podem ser extraídos a partir daquela estrutura básica. Confrontado com um dado texto, qualquer leitor deverá reconhecer a mesma estrutura invariante, construída em termos de transformações narrativas, arranjos modais, jogos de embreagem e debreagem etc., independentemente das diversas linhas de leitura e interpretação que cada leitor em particular pode projetar (Shimoda, 2014, p.80).

Essa estrutura invariante pode ser estendida à semiótica conotativa. O autor ressalta que, apesar de que Greimas nunca tenha recorrido ao conceito de conotação em análise prática, não se pode afirmar que ele a ignorou. “Ao contrário, observou-a com a inquietação de um intelectual frente a um enigma procurando decifrar sua complexidade sem se afastar da matriz teórica

estabelecida por L. Hjelmslev”. (Shimoda, 2014, p.115). Ao apresentar-se em língua natural, retomemos Greimas, um texto poderá implicar, e na verdade, geralmente implica, em vários sistemas ao mesmo tempo (as parábolas que o digam).

Isto é de tal forma verdadeiro, que a luta contra o caráter logomáquico dos textos, a pesquisa de condições objetivas para o estabelecimento de uma *isotopia* que permita a leitura é uma das principais preocupações da descrição semântica em sua fase inicial. Colocado frente a um texto qualquer, o analista se vê diante de uma escolha: deverá ou bem procurar construir um modelo que dará conta de uma isotopia denotativa do texto, e proceder, para tanto, à eliminação de tudo o que, no texto, pertença a outros sistemas semióticos; ou bem considerar – a título de hipótese, ou porque isso já corresponde ao estado de avanço dos conhecimentos linguísticos – como já conhecida a estrutura denotativa, e se ocupar do recenseamento dos elementos que, embora contidos no texto, pertencem a outros sistemas que não o sistema denotativo; procurará então construir modelos interpretativos desses diversos elementos. Observaremos, para voltar a Hjelmslev, que tais elementos estrangeiros são, para ele, *conotadores* e que os sistemas possíveis de serem postulados e descritos a partir de isotopias conotativas são *linguagens de conotação*. (Greimas, 1975, p. 87, grifos no original)

Kristeva (1975, p. 244) menciona, apenas de passagem e com reservas, o poder atribuído por Hjelmslev aos conotadores de dar conta da produtividade virtualmente infinita dos textos. Para Greimas ([1980]2014, p.118) está claro que a conotação não é um simples efeito de sentido secundário, mas dispõe de uma estrutura de signo e, portanto, compreende uma “linguagem” conotativa, uma vez que “as marcas de veridicção inscritas no discurso enunciado devem ser consideradas constituintes do ‘significante conotativo’, cuja articulação global – e não os elementos singulares reconhecíveis um a um – expressa o ‘significado conotativo’”. (*Ibid.*, p.118-119). Além disso, “não é por ser uma

metasemiótica oblíqua, que [a semiótica conotativa] se desvia da semiótica que ela conota, que a organização da linguagem de conotação deixa de estar fundada sobre os mesmos postulados de base” (*Ibid.*, p.119).

Numa tentativa de aproximação estrutural à questão, Greimas e Courtés (2008, p. 536-537) declaram que o lexema, compreende *classemas*, *semantemas* e *virtuemas*. Os dois primeiros, *classemas* (semas genéricos) e *semantemas* (semas específicos), estariam no plano denotativo. Por outro lado, o *virtuema*, definido como conjunto de semas conotativos, próprios de um indivíduo, de um grupo social, ou de uma sociedade, etc. estaria no plano conotativo. Faz-se importante notar que os autores criticam essa distribuição, uma vez “pressupõe que se ache resolvida a questão da denotação e da conotação, e correlativamente que já estejam estabelecidos os procedimentos de análise para o reconhecimento (não apenas intuitivo) desses dois níveis da linguagem.” (*Ibid.* p.537). Em outras palavras, as estratégias de exame pormenorizado das semióticas conotativas ainda não estão claramente determinadas e, a identificação do nível conotativo da linguagem parece ser ainda “apenas intuitiva”, conforme já havíamos expressado anteriormente. De todas as formas, esta intuição não deve ser rechaçada; antes, deve-se tentar dar-lhe um tratamento com um rigor sistemático e científico.

Na análise que esboçaremos a seguir pretendemos evidenciar os mecanismos discursivos relacionados com a edificação do “sentido conotativo” em um exemplar textual de discurso parabólico. Seguindo as instruções do referencial teórico analisado, o primeiro passo é uma análise minuciosa do sistema denotativo: “O modelo capaz de analisar os sistemas semióticos conotativos deverá recobrir o sistema denotativo, considerado como linguagem-objecto, já que os conotadores correspondem ao conteúdo de um sistema semiótico cuja expressão (sic) é realizada precisamente por elementos daquele sistema denotativo” (Almeida; Pinto, 1972, p.669). Logo, elencar as unidades que eventualmente sejam bivalentes e pertençam as duas semióticas ao mesmo tempo.

Diante de um texto que manifesta uma parábola e, partindo do pressuposto de que o discurso parabólico é por natureza bi-isotópico, um primeiro procedimento para a identificação de seu sentido implícito se apresenta: o

reconhecimento do conector de isotopias, unidade discursiva com caráter polissêmico, que liga o “sentido próprio” ao “sentido figurado”. Do ponto de vista tipológico, Greimas e Courtés (2008, p.86) diferenciam pelo menos dois tipos de conectores de isotopias: os *metafóricos*, que asseguram a passagem de uma isotopia temática a uma isotopia figurativa, uma vez que a relação que os liga é orientada, ou seja, o que é expresso na segunda isotopia é interpretável na primeira e não vice-versa; e os conectores *antifrásticos*, que atestam na segunda isotopia, termos contrários aos que se esperavam na primeira.

Por outro lado, no que concerne à sua posição na linearidade do texto, os autores (*Ibid.*, 2008, p.86) distinguem conectores *antecedentes* (que assinalam explicitamente o início de uma nova leitura) de conectores *subsequentes* (que exigem uma retroleitura, ou seja, uma “volta atrás” reconhecida como uma das formas possíveis de leitura e, entendida, no sentido semiótico, como construção, ao mesmo tempo sintática e semântica, do discurso-enunciado).

Um segundo procedimento (não menos importante) para o reconhecimento do sentido conotativo de um discurso bi-isotópico é a identificação do enunciatário com um dos sujeitos da narração, o que dá lugar à moralização; em outras palavras, “a moralização pode deslocar-se da instância do texto para a do enunciatário e consistir, então, na identificação eufórica deste último com um dos sujeitos da narração” (Greimas; Courtés, 2008, p. 318).

Vejamos, na breve análise a seguir de *El problema*, uma tentativa de operacionalização de alguns dos conceitos tratados neste capítulo.

	2. El Problema
1	Un gran maestro y un guardián compartían la administración de un monasterio zen.
2	Cierto día el guardián murió, y había que sustituirlo. El gran maestro reunió a todos sus
3	discípulos, para escoger a quien tendría ese honor. “Voy a presentarles un problema – dijo –.
4	Aquel que lo resuelva primero será el nuevo guardián del templo”. Trajo al centro de la sala
5	un banco, puso sobre este un enorme y hermoso florero de porcelana con una hermosa rosa
6	roja y señaló: “Este es el problema”.
7	Los discípulos contemplaban perplejos lo que veían: los diseños sofisticados y raros de
8	la porcelana, la frescura y elegancia de la flor... ¿Qué representaba aquello? ¿Qué hacer? ¿Cuál
9	era el enigma? Todos estaban paralizados. Después de algunos minutos, un alumno se levantó,
10	miró al maestro y a los demás discípulos, caminó hacia el vaso con determinación, lo retiró del
11	banco y lo puso en el suelo.
12	“Usted es el nuevo guardián – le dijo el gran maestro, y explicó –: Yo fui muy claro, les
13	dije que estaban delante de un problema. No importa qué tan bellos y fascinantes sean, los
14	problemas tienen que ser resueltos. Puede tratarse de un vaso de porcelana muy raro, un bello
15	amor que ya no tiene sentido, un camino que debemos abandonar pero que insistimos en
16	recorrer porque nos trae comodidades. Solo existe una forma de lidiar con los problemas:
17	atacarlos de frente. En esos momentos no podemos tener piedad, ni dejarnos tentar por el lado
18	fascinante que cualquier conflicto lleva consigo”.
	<i>Los problemas tienen un raro efecto sobre la mayoría de nosotros: nos gusta contemplarlos, analizarlos, darles vueltas, comentarlos,... Sucede con frecuencia que comparamos nuestros problemas con los de los demás y decimos: “Su problema no es nada... ¡espere a que le cuente el mío!”</i>
	<i>Se ha dado en llamar “parálisis por análisis” a este proceso de contemplación e inanición. ¿Y la solución?</i>

Fonte: Gutiérrez e Trujillo (2002, p. 45–46)

O relato gira entorno da oposição semântica fundamental *solução / problema*. *Un gran maestro y un guardián* estavam em estado conjuntivo com a administração de um *monasterio zen*. Com a morte do último (*el guardián*), evidentemente este entra em um estado disjuntivo com a administração do monastério; alguém teria que assumir o posto vacante, que passa a ser o objeto de valor eufórico. Reconhecemos que a axiologização dos semantismos no nível fundamental é uma tarefa bastante complexa; no entanto, em conformidade com a fortuna crítica, observamos certas pistas discursivas que contribuem para categorizar como eufórico o assumir o cargo de *guardián*: primeiro, o autor se refere a aquilo como *ese honor* (lin. 3); *honor* é uma qualidade moral que leva ao cumprimento dos próprios deveres com respeito ao próximo e a si mesmo, é uma glória, uma boa reputação que segue à virtude, ao mérito ou às ações heroicas, enfim, é algo bom por si só; em segundo

lugar, se o valor eufórico do objeto não fosse compartilhado com os discípulos, quando *el gran maestro reunió a todos sus discípulos* (lin. 2-3) estes não teriam tido interesse em participar da reunião, e menos ainda em esforçar-se para obtê-lo, tal como agiu um dos discípulos.

Em “*voy a presentarles un problema*” (lin. 3) o *gran maestro* assume o papel actancial de destinador do objeto *problema* a seu destinatário, *sus discípulos*; logo realiza a performance de trazer ao centro da sala um banco e colocar sobre ele um grande e bonito vaso de porcelana com uma linda rosa vermelha; finalmente diz: *este es el problema*. A priori, a primeira impressão é de que o vaso em si é o problema. No entanto, nada impede que interpretemos que o demonstrativo *este* (lin. 6) encapsule não o vaso em si, mas o fato de, por estar sobre o assento, estar atrapalhando a que alguém se sentasse no banco; ou seja, o problema não era o *florero* em si, mas o fato dele estar encima do assento e impedir, portanto, que alguém (ou o próprio *gran maestro*) se sentasse.

O *gran maestro* propõe, assim, um exótico processo seletivo: modalizado não só pelo *querer* e *saber*, mas sobretudo pelo *poder*, reúne todos os seus discípulos, diz que vai lhes apresentar um problema e aquele que o resolver primeiro será o novo guardião; traz ao centro da sala um banco coloca sobre este um grande e bonito vaso de porcelana com uma linda rosa vermelha e diz que aquele era o problema. Estabelece-se assim um contrato fiduciário entre *el gran maestro* e *los discípulos*: aquele promete o objeto valor (posto de *guardián*) a estes. Os discípulos aceitam o contrato e são manipulados por tentação (*Aquel que lo resuelva primero será el nuevo guardián del templo* (lin. 4)), ou seja, aquele que primeiro resolver o problema terá o objeto-valor. Evidentemente, o estabelecimento e a aceitação do contrato só se deram porque os discípulos sabiam (*saber*) que o *gran maestro* podia (*poder-fazer*) outorgar-lhes o cargo. O problema camuflado²⁷ instaura um segredo (o vaso não parecia (*no-parecer*),

²⁷ “A **camuflagem** é uma figura discursiva, situada na dimensão cognitiva, que corresponde a uma operação lógica de negação no eixo os contraditórios *parecer/não parecer* do quadrado semiótico das modalidades veridictórias. A negação – partindo-se do verdadeiro (definido como a conjunção do *ser* e do *parecer*) – do termo *parecer* produz o estado de secreto: é a essa operação, efetuada, por um sujeito dado, que se chama camuflagem” (Greimas; Courtés, 2008, p.52-23)

mas era (*ser*) um problema), que por sua vez, provoca *parálisis* e perplexidade (confusão, dúvida do que se deve fazer em algo) nos discípulos. Na verdade, observamos que *los diseños sofisticados y raros de la porcelana, la frescura y elegancia de la flor* (lin. 7-8) cegam os discípulos para o problema propriamente dito, ou seja, fazem com que estes apreciem, contemplem o problema e que a busca pela solução/enfrentamento ao mesmo seja desviada, fato evidenciado nas indagações *¿Qué representaba aquello? ¿Qué hacer? ¿Cuál era el enigma?* (lin. 8-9).

Um deles, modalizado pelo *querer-fazer* (se assim não fosse ele não realizaria a performance, uma vez que nenhum dos presentes estavam obrigados a desvendar o mistério (*dever-fazer*)) resolve o enigma, simplesmente acreditando fielmente nas palavras do *gran maestro*; ou seja, este afirma que o vaso era o problema e, um dos discípulos, puramente, crê *ser* (*crer-ser*) verdade, acredita que era um problema e, portanto, realiza a performance de retirar o vaso do banco e colocá-lo no chão, performance que ilustra a resolução do problema, e que, por sua vez, é sancionada positiva e pragmaticamente pelo *gran maestro*, ao recompensar o sábio discípulo com o cargo de guardião (*Usted es el nuevo guardián* (lin. 12)). Desta forma, temos um programa narrativo de aquisição do valor *administração* por parte de um dos discípulos, o que implica no programa de doação do mesmo valor (*administração*) por parte do *gran maestro*. Cabe destacar que a performance da resolução do enigma não se deu em um momento imediatamente posterior à proposição do problema, mas somente *después de algunos minutos* (lin. 9-10) o que nos leva a supor que neste interim o aluno adquire a competência de saber resolver o enigma, *saber-fazer*.

O *gran maestro* compara a beleza e fascinação do vaso de porcelana e a linda rosa vermelha com pelo menos dois problemas que podemos ter em nossa existência, mas que, evidentemente podem ser estendidos a inúmeros outros: *un bello amor que ya no tiene sentido* e *un camino que debemos abandonar pero que insistimos en recorrer porque nos trae comodidades* (lin. 15-16). A mensagem axiológica desta narrativa é condensada ao final da mesma, quando se diz que *solo existe una forma de lidiar con los problemas: atacarlos de frente* (lin. 16-17). Acrescenta-se ainda que “*en esos momentos no podemos tener piedad, ni dejarnos **tentar**por el lado fascinante que cualquier conflicto lleva consigo*”, ou

seja, aconselha-se a que não sejamos tentados (manipulados por tentação) pelo lado fascinante que possa ter o problema.

Finalizada a narrativa propriamente dita, os autores nos brindam comentários que poderiam nos guiar na construção do sentido. Primeiro, destacam o quanto, muitas vezes, gostamos de contemplar, analisar, comentar nossos problemas, mas não buscamos a solução de imediato; tal processo é denominado *parálisis por análisis*. Além disso, salientam uma prática comum da natureza humana: comparar nossos problemas com os dos outros e sempre crer que estamos em uma situação pior.

Após a apresentação do estado conjuntivo do *gran maestro* e *el guardián* com a *administración de un monasterio zen*, o relato coloca em cena sucessivamente alguns programas narrativos:

1. Morte do *guardián*: transformação do estado do *guardián*, de um estado conjuntivo a um estado disjuntivo com o valor *vida*.
2. Preparação para a apresentação do problema: *El gran maestro reunió a todos sus discípulos, para escoger a quien tendría ese honor* (lin. 2-3).
3. A apresentação do problema: o *gran maestro* muda a competência modal dos discípulos ao fazê-los saber do problema; ele passar a ser o destinador do objeto *problema* ao destinatário *discípulos*.
4. A perplexidade gerada pela instauração do enigma: Os discípulos entram em conjunção com o objeto *perplexidade*; saem de um estado de não-perplexidade para um estado de perplexidade. O vaso com a rosa passa a ser o destinador do objeto *perplexidade* ao destinatário *discípulos*.
5. Performance da resolução do problema. O *alumno* transforma o estado do problema, de não-resolvido a resolvido.
6. Sanção e justificação da mesma.

Inicialmente, cabe-nos destacar a escolha não aleatória por parte do enunciador para o lugar onde se dá a narrativa: um *monasterio zen*. Um monastério é uma casa geralmente fora do povoado onde vivem monges em comunidade; zen, por outro lado, é uma escola budista que tende alcançar a iluminação espiritual por meio da meditação que não se submete ao conhecimento

intelectual e a seus conceitos. Nestes espaços, geralmente, não há problemas, são lugares tranquilos onde reina a paz e a concórdia. Deste modo, os habitantes de tais locais, não acostumados a problemas, teriam, de certa forma, dificuldade em reconhecê-los. De fato, é o que acontece quando vêm o vaso, que conforme o *gran maestro* era o problema. Ou seja, os discípulos zen já teriam dificuldade natural de reconhecimento de um problema, fato que, por sua vez, é agravado pelo segredo instaurado no enigma proposto.

A proposição do problema e sua provável resolução, ações às quais se refere o *gran maestro* quando o narrador novamente lhe delega a palavra no final da narrativa, se dão em um momento posterior ao marco temporal de referência estabelecido (*dijo* (lin. 4)): **Voy a presentarles un problema – dijo –. Aquel que lo resuelva primero será el nuevo guardián del templo** (lin. 3-4). A performance de resolução do enigma é caracterizada por ações pontuais/perfectivas: *un alumno se levantó, miró al maestro y a los demás discípulos, caminó hacia el vaso con determinación, lo retiró del banco y lo puso en el suelo* (lin. 10-11). A imprecisão caracteriza os dois momentos de manifestação de marcas temporais não observáveis pelas desinências verbais: **Cierto día el guardián murió** (lin. 2) e *Después de algunos minutos* (lin. 9 e 10).

Quando o *gran maestro* sanciona a performance do *alumno* instaura-se um ponto de referência passado (le **dijo** el gran maestro, y **explicó** (lin. 12)). A partir deste marco temporal dão-se as demais ações: primeiro, a outorga do cargo acontece em um momento concomitante ao marco temporal (*Usted es el nuevo guardián* (lin. 12)). A justificativa da sanção começa com ações que se deram em um momento anterior a tal marco: *Yo fui muy claro, les dije que estaban delante de un problema* (lin. 12-13). Logo, para tratar das verdades universais o ator lança mão de formas em tempo presente gnômico²⁸: *No importa qué tan bellos y fascinantes sean, los problemas tienen que ser resueltos. Puede tratarse de un vaso de porcelana muy raro, un bello amor que ya no tienes sentido, un camino que debemos abandonar pero que insistimos en recorrer porque nos trae comodidades. Solo existe una forma de lidiar con los problemas: atacarlos de frente. En esos*

²⁸ “O presente gnômico, que produz o efeito de atemporalidade ou de eternidade, usado para criar a ilusão de verdade geral e atemporal, como nos provérbios” (Barros, 2003, p.194)

momentos no **podemos** tener piedad, ni dejarnos tentar por el lado fascinante que cualquier conflicto **lleva** consigo. (lin. 13-18).

Observamos ainda traços aspectuais de pontualidade/perfectividade: *Cierto día el guardián **murió*** (lin. 2); *El gran maestro **reunió** a todos sus discípulos* (lin. 2-3); *Trajo al centro de la sala un banco, **puso** sobre este un enorme y hermoso florero de porcelana con una hermosa rosa roja y **señaló***: (lin. 4-6). Por outro lado, apreciamos semas aspectuais de duratividade/imperfectividade: *Un gran maestro y un guardián **compartían** la administración* (lin. 1); *Los discípulos **contemplaban** perplejos lo que **veían*** (lin. 7); ... ¿Qué **representaba** aquello? (lin. 8); ¿Cuál **era** el enigma? Todos **estaban** paralizados (lin. 9).

Observamos, pelo menos sete figuras ao longo da narrativa: *gran maestro* (lin. 1), *guardián* (lin. 1), *sus discípulos* (lin. 3), *banco* (lin. 5), *florero* (lin. 5), *rosa* (lin. 6), *un alumno* (lin. 10). Sobre a última (*alumno* (lin. 10).) cabe destacar sua relação de inclusão com a terceira (*sus discípulos* (lin. 3)); o aluno era um dos discípulos. Estes (os discípulos) são retomados na linha 7 pela própria expressão que os introduz no discurso (*los discípulos* (lin. 7)) e pelo termo *todos* (lin. 9); é importante perceber neste caso que, *todos*, não indica totalidade dos membros do conjunto de figuras presentes no monastério, ou seja, exclui-se o *gran maestro*; chegamos a tal conclusão por meio da explicitação do estado dos membros do conjunto inclusos em *todos*: *paralizados*; *todos estaban paralizados* (lin. 9); tal perplexidade deu-se pelo não saber *cuál era el enigma* (lin. 9); o *gran maestro* sim, sabia qual era o segredo, portanto não poderia entrar em um estado de estupefação e por conseguinte, não poderia ser incluído em *todos* (lin. 9).

Por meio de relações hiperonímicas o *florero* (lin. 5) é retomado por *vaso* (lin. 11), e a figura da *rosa* (lin. 6) é recobrada pelo termo *flor* (lin. 8). Retoma-se o *gran maestro* (lin. 1) por *maestro* em *miró al maestro* (lin. 10) e por *el gran maestro* em *le dijo el gran maestro* (lin. 12); ademais, *yo* em *yo fui muy claro* (lin. 12 e 13) alude, também, ao *gran maestro* (lin. 1). *Gran* (lin. 1), principalou primeiro em uma hierarquia, ao anteceder *maestro*, caracteriza-o como hierarquicamente superior, cria um efeito de sentido de proeminência, superioridade e reforça, portanto, sua autoridade, seu *poder-fazer*.

Banco (lin. 11) é retomado na linha pelo verbete introdutório, *banco* (lin. 5).

Devemos considerar, ainda, o caráter exclusivo do termo *demás* em *miró al maestro y a los demás discípulos* (lin. 10) que incluído no sintagma nominal instaura uma nova referência; em outras palavras, os *demás discípulos* não são *sus discípulos* (lin. 3) nem *todos* (lin. 9), mas todos os discípulos exceto o aluno que se levantou (*un alumno se levantó* (lin. 10)). *Compartir* (lin. 1.), fazer a outra pessoa partícipe de algo que é seu ou, ter com outra pessoa algo em comum, é uma ação que requer a participação de pelo menos dois sujeitos, que na narrativa são actorializados pelo *gran maestro* e pelo *guardián*.

Para Greimas e Courtés (2008, p.276, grifo dos autores): “Na junção de dois componentes – sintático e semântico –, o plano dos atores dará lugar a uma isotopia particular, chamada **isotopia actorial**, tal como se manifesta graças à anaforização”; esta, por sua vez, ainda segundo os autores (2008, p.28), “é um dos principais procedimentos que permitem ao enunciador estabelecer e manter a isotopia discursiva”. No exemplar, o pronome *lo*, masculino singular, em *cierto día el guardián murió, y había que sustituirlo* (lin. 2) refere-se a *el guardián* (lin. 2), masculino singular. *Les*, plural, em *Voy a presentarles un problema* (lin. 3) refere-se *sus discípulos* (lin 3), masculino plural. *Lo*, masculino singular, em *Aquel que lo resuelva primero* (lin. 4) refere-se a *el problema*, masculino singular (lin 3). *Los*, masculino plural, em *solo existe una forma de lidiar con los problemas: atacarlos de frente* (lin. 16-17) refere-se a *los problemas* (lin. 17), masculino plural.

Enquanto aos sujeitos implícitos, faz-se importante reconhecer o *maestro* como sujeito de *voy a presentarles* (lin. 3), *trajo*(lin. 4), *puso* (lin. 5), *señaló* (lin. 6) e *dije* (lin. 13), enquanto que o *alumno* foi quem *miró* (lin. 10), *caminó* (lin. 10), *retiró* (lin. 11), *puso* (lin. 11).

Problema é uma proposição ou dificuldade de solução duvidosa, um conjunto de fatos ou circunstancias que dificultam a consecução de um fim, algo que geralmente, tem um valor disfórico. Para que se criasse um efeito enigmático, o *gran maestro* deveria apresentar o problema como algo que não tivesse tal valor; e assim o fez: apresentou *un enorme y hermoso florero de porcelana con diseños sofisticados e una fresca, elegante y hermosa rosa roja como un problema*.

Em um monastério há um sistema religioso organizacional evidenciado pela relação hierárquica entre as figuras *gran maestro* e *sus discípulos*, que por

sua vez mantém a isotopia figurativa na narrativa. Em outras palavras, seria muito estranho não evidenciar tal hierarquia ou ainda, introduzir figuras não condizentes com o ambiente (do monastério), figuras como *frentista* e *cliente*, ou *juez* e *acusado* (como no exemplar anterior), etc. A relação *gran maestro* e *sus discípulos* explicita a manutenção isotópica figurativa: *maestro* é alguém de mérito relevante entre os de sua classe, é quem ensina uma ciência, arte ou ofício, ou tem título para fazê-lo; por outro lado *discípulo* é quem aprende uma doutrina, ciência ou arte sob a direção de um *maestro*. Se de um lado há alguém que ensina pressupõe-se que do outro há quem aprende (embora reconheçamos a não obrigatoriedade de tal relação). O quão estranho seria que para estabelecer uma relação com o *gran maestro*, ao invés de *discípulos*, se introduzisse a figura de uma *frentista* ou *acusado*, por exemplo.

Administración (lin. 1) é ação e efeito de *administrar*, governar, exercer a autoridade ou o mando sobre um território e sobre as pessoas que o habitam, é dirigir uma instituição. O *monasterio*, sendo uma instituição, necessita ser dirigido, *administrado*; na verdade, não só administrado, mas protegido, cuidado, *guardado* por um *guardián*, (lin. 1), que por sua vez, é quem guarda algo, lexema possuidor do sema *humano* e, portanto, passível de morrer; é o que acontece: *Cierto día el guardián murió* (lin. 2). Só é possível *sustituir* (colocar alguém ou algo em lugar de outra pessoa ou coisa) algo ou alguém quando o lugar ocupado por este está vacante, tal como sucede no texto em análise, com a morte do *guardián*.

Considerando que *reunir* é unir coisas com outras ou congregar pessoas e, *escoger* é tomar ou eleger uma ou mais coisas ou pessoas entre outras, os processos de reunião (*reunió* (lin. 2)) e escolha (*escoger* (lin. 3)) só são possíveis se houver uma pluralidade, esta manifestada pelo ator coletivo *los discípulos* (lin. 3). Em *voy a presentarles un problema* (lin. 3) anuncia-se a transformação de um estado tranquilo, pacífico, para um estado problemático, ou seja, não havia problema, agora haverá. Introduzido o problema, alguém tem que solucioná-lo, resolvê-lo (*aquel que lo resuelva primero...* (lin. 4)). *Nuevo* (lin. 4) é recém feito ou fabricado, é recém incorporado a um lugar ou a um grupo; deste modo, aquele que resolvesse o problema anunciado assumiria o posto vacante deixado pela morte do *guardián*, seria “recém incorporado a um lugar”,

seria *el nuevo guardián del templo* (lin. 4). *Templo*, por sua vez, é um edifício ou lugar destinado exclusivamente a uma prática religiosa; mantém-se, assim, a isotopia espaço-religiosa introduzida por *monasterio* (lin. 1). Trazer (*trajo* (lin.4)) é conduzir ou levar algo ao lugar de onde se fala ou do qual se fala; deste modo, infere-se que o anúncio da apresentação do problema deu-se em um lugar, logo o *gran maestro* ausentou-se por um momento para trazer o banco, o vaso e a flor, voltando, assim, ao lugar do anúncio; na narrativa, este lugar é a *sala* (lin. 5), cômodo principal da casa, lexema que, mais uma vez, mantém a isotopia temático-espacial introduzida pelo verbete *monasterio* (lin. 1); em outras palavras, embora não explicitado, subentende-se que a sala da qual trata o texto é a sala do monastério. Além disso, *sala* é o lugar no qual geralmente se dão reuniões; quão estranho seria que tal lugar fosse uma cozinha ou despensa, por exemplo. Ademais, é possível prognosticar certas características dimensionais da sala ao enunciar-se *centro da sala* (lin. 4-5), uma vez que *centro* (lin. 4) é um ponto interior que se toma como equidistante dos limites de uma línea, superfície ou corpo.

Um *banco* (lin. 5) é um assento, com respaldo ou sem ele, no qual podem se sentar uma ou mais pessoas; assento, por sua vez, é um móvel para que alguém se sente, não para colocar vaso(s); deste modo, como expresso anteriormente, o vaso poderia estar atrapalhando a que alguém se sentasse e, isto seria o problema. O vaso não era comum, era *enorme* e *hermoso*, feito de *porcelana* (material de cerâmica fino e brilhante geralmente translúcido), possuía desenhos sofisticados e raros, características que enalteciam a beleza do *florero*. A flor que continha o vaso não era qualquer uma; era uma rosa, flor notável pela sua beleza, pela suavidade de sua fragrância e pela sua cor: *rojo*. Também, como já expresso, a beleza do vaso e a elegância e frescura da flor contribuíam para o não reconhecimento destes como um problema.

Como previamente introduzido, a perplexidade suscitada a partir do mistério instalado é evidenciada pelas questões: *¿Qué representaba aquello? ¿Qué hacer? ¿Cuál era el enigma?* (lin. 8-9). Na última destas três, textualiza-se o segredo (como categoria semiótica das modalidades veridictórias) mediante o verbete *enigma* (lin. 9). A primeira das perguntas abarca o demonstrativo *aquello*, cujo encapsulamento merece certa reflexão: em outros termos, *aquello* (lin. 8) não

se refere meramente ao vaso em si, mas à situação gerada, à performance do *gran maestro*, enfim, ao segredo instituído. Finalmente, a segunda questão (¿*Qué hacer?* (lin. 9)) revela a competência modal dos *discípulos* de não-saber-fazer, de não saberem realizar alguma performance diante da situação a qual foram expostos.

A ação de levantar-se realizada pelo *alumno* (*um alumno se levantó* (lin. 10)) implica que este estava em outra posição que não a de pé, qual seja, deitado, inclinado, sentado, etc. uma vez que levantar-se é mover-se algo em direção para cima, é pôr-se reta ou em posição vertical a pessoa ou coisa que esteja em outra posição. O *alumno* não caminhou, simplesmente, em direção ao vaso, mas o fez ousadamente, com resolução, de forma atrevida, *con determinación* (lin. 11), expressão que explicita a aspectualização na narrativa e que, evidentemente muda, radicalmente o percurso realizado, o caminhar; mais do que isso, possibilita a inferência de gestos produzidos pelo *alumno*, inclusive em seu semblante. Tal *determinación* estende-se para as duas ações que seguem: o retirar o vaso do banco e o colocá-lo no chão.

Usted es el nuevo guardián (lin. 12) consuma a outorga do cargo e evidencia o cumprimento do contrato estabelecido. Modalizado pelo *poder-fazer* o *gran-maestro* transforma o estado do discípulo, que passar a ser não só mais um discípulo, mas o *nuevo guardián*. A provimento é dirigido, evidentemente, só ao discípulo que se levantou, retirou o vaso do banco e o colocou no chão; fato evidenciado pelo pronome *le*, em singular, em *le dijo el gran maestro* (lin. 12); *le* (lin.12) refere-se ao aluno que se levantou, retirou o vaso do banco e o colocou no chão. Por outro lado, a explicação que segue é direcionada a todos os presentes, aos discípulos, feito que podemos comprovar por meio da pluralidade expressa no pronome *les*, em *Yo fui muy claro, les dije que estaban delante de un problema...* (lin. 12-13). Cabe destacar, ainda, a possibilidade de confusão no reconhecimento do referente *lo* em *lo puso en el suelo* (lin. 11), uma vez que suas marcas número-genéricas (singular masculino) permitem a associação tanto ao vaso quanto ao banco. Mais uma vez, as pistas linguísticas cotextuais contribuem para a referência acertada e a manutenção isotópica: em primeiro lugar, quando se diz que *el gran maestro trajo al centro de la sala un banco* (lin. 4-5) infere-se de que este (o banco) estava no chão; em segundo

lugar, quando se enuncia *puso **sobre** este un enorme y hermoso florero...* (lin. 5) ao reconhecer que *este* refere-se ao banco e que *sobre* é o mesmo que “encima de”, e indica em uma parte superior, conclui-se que o vaso não estava no chão, e sim, encima do banco. As duas pistas contribuem para que reconheçamos que *lo* em *lo puso en el suelo* (lin. 11), refere-se a vaso, e não ao banco.

Já se havia exposto que o *florero* não era só enorme, mas *hermoso*; que era feito de porcelana, que por sua vez, possuía *diseños sofisticados y raros* (lin. 7-8); ademais, a flor era uma rosa, como já visto, flor prestigiada por sua beleza, que além de tudo era *hermosa* (lin. 6), *roja* (lin. 6), *fresca* (lin. 8) e *elegante* (lin. 8). A isotopia temática do belo e fascinante é mantida em *No importa qué tan bellos y fascinantes sean, los problemas tienen que ser resueltos* (lin. 13-14). Compara-se uma beleza concreta, figurativa, do vaso e da flor a uma beleza abstrata, temática, dos problemas.

O *gran maestro* compara a beleza e fascinação do vaso de porcelana e a linda rosa vermelha a pelo menos dois problemas que podemos ter em nossa existência, mas que, como já expressei, evidentemente podem ser estendidos a inúmeros outros. Observamos como a isotopia problemática é mantida: primeiro, o amor ao qual compara-se o vaso é *bello* (lin. 15), assim como este (o vaso), de maneira que, as belezas do vaso e do amor podem tentar a quem as contempla e desviar a percepção para seus caracteres eufóricos; ademais, o raro vaso de porcelana ocupava um lugar indevido, não tinha sentido que ele estivesse sobre o banco, assim como o *bello amor* (lin. 15) do qual trata a narrativa, amor que *ya no tiene sentido* (lin. 15). O amor é um sentimento de afeto, inclinação e entrega a alguém ou algo, ele deve ter sentido e, neste exemplar, o não ter sentido mantém a isotopia problemática; geralmente, o amor é eufórico, a diferença dos problemas, que são disfóricos, de modo que aquele (o amor) deveria assumir o valor disfórico destes; é o que acontece quando se enuncia que o belo amor *ya no tiene sentido* (lin. 15); um amor sem sentido se torna um problema.

Por meio da desembreagem enunciativa, em *un camino que **debemos** abandonar* (lin. 15-16) inaugura-se a primeira pessoa e cria-se, assim, um efeito de aproximação da enunciação, que é mantido até o fim da narrativa, em *pero que **insistimos** en recorrer porque **nos** trae comodidades* (lin. 16) e *en esos*

momentos no **podemos** tener piedad, ni dejarnos tentar por el lado fascinante que cualquier conflicto lleva consigo (lin. 17-19). Deste modo, o enunciatário sente-se partícipe dos atos de linguagem do discurso.

O *camino que debemos abandonar* (lin. 15-16) assemelha-se ao raro vaso de porcelana; um *camino* é uma direção que há de seguir-se para chegar a algum lugar; na narrativa, se *debemos abandonar* (lin. 15-16) tal caminho, ou seja, deixá-lo, apartar-se, distanciar-se dele, isto deve-se a que supostamente ele não seja bom (assim como o vaso), embora traga comodidades; estas (as comodidades), por sua vez podem ser comparadas às tentadoras beleza e fascinação do vaso; em suma, tanto o *camino* quanto *oflorero* são problemas. Observemos, ainda sobre o caminho, que o enunciador declara que *insistimos en recorrer* (lin. 16), ou seja, instamos reiteradamente, persistimos, nos mantemos firmes nele apesar do dever de abandoná-lo; em outras palavras, assim como a formosura do vaso tentava os que a contemplavam e dificultava a retirada do mesmo de seu impróprio lugar, as comodidades de certas trilhas pelas quais transitamos nos tentam de tal modo que, apesar do prejuízo que nos possa acarretar, permanecemos percorrendo-as.

Quadro 1 - Relações anafóricas para manutenção isotópica discursiva em *El problema*

ISOTOPIA E CONOTAÇÃO: REFLEXÕES, INTERSECÇÕES E APLICAÇÃO

Termo Anaforizado	Contexto imediato	Termo Anaforizado
<i>el guardián (lin 2.)</i>	<i>Cierto día el guardián murió, y había que sustituirlo. (lin. 2)</i>	<i>un guardián (lin. 1)</i>
<i>lo (lin 2.)</i>	<i>Cierto día el guardián murió, y había que sustituirlo. (lin. 2)</i>	<i>El guardián (lin. 2)</i>
<i>sus (lin.3)</i>	<i>El gran maestro reunió a todos sus discípulos (lin. 2-3)</i>	<i>El gran maestro (lin. 2)</i>
<i>ese honor (lin. 3)</i>	<i>para escoger a quien tendría ese honor (lin. 3)</i>	substituição do guardião morto
<i>les (lin. 3)</i>	<i>Voy a presentarles un problema (lin. 3)</i>	<i>sus discípulos (lin. 3)</i>
<i>lo (lin. 4)</i>	<i>Aquel que lo resuelva primero será el nuevo guardián del templo (lin. 4)</i>	<i>o problema (lin. 3)</i>
<i>lo (lin. 11)</i>	<i>lo retiró del banco (lin. 11)</i>	<i>enorme y hermoso florero de porcelana con una hermosa rosa roja (lin. 5-6)</i>
<i>lo (lin. 11)</i>	<i>lo puso en el suelo (lin. 11)</i>	<i>enorme y hermoso florero de porcelana con una hermosa rosa roja (lin. 5-6)</i>
<i>usted (lin. 12)</i>	<i>Usted es el nuevo guardián (lin. 12)</i>	<i>un alumno (lin. 10)</i>
<i>le (lin. 12)</i>	<i>le dijo el gran maestro (lin. 12)</i>	<i>un alumno (lin. 10)</i>
<i>les (lin. 13)</i>	<i>Yo fui muy claro, les dije que estaban delante de un problema (lin. 12-13)</i>	<i>sus discípulos (lin. 3)</i>
<i>los (lin. 17)</i>	<i>Solo existe una forma de lidiar con los problemas: atacarlos de frente (lin. 16-17)</i>	<i>los problemas (lin. 17)</i>
<i>este (lin. 5)</i>	<i>puso sobre este un enorme y hermoso florero de porcelana (lin. 5)</i>	<i>banco (lin. 5)</i>

Vejamos algumas isotopias denotadas que podemos identificar nos exemplares em tela:

1. Isotopia do ensino-aprendizagem

Os semas /enseñanza/ e /aprendizaje/ conectam os sememas dos lexemas maestro (lin. 1, 2, 10 e 12), discípulo (lin. 3, 7 e 10) e alumno (lin. 10):

Maestro: 4. m. y f. Persona que enseña una ciencia, arte u oficio, o tiene título para hacerlo.

Discípulo: 1. m. y f. Persona que aprende una doctrina, ciencia o arte bajo la dirección de un maestro.

Alumno: 1. m. y f. Persona que recibe enseñanza, respecto de un profesor o de la

escuela, colegio o universidad donde estudia.

1. Isotopia religiosa

O sema /religiosidad/ conecta os sememas dos lexemas *monasterio* (lin. 1), *zen* (lin. 2) e *templo* (lin. 4):

Monasterio: 1. m. Casa, ordinariamente fuera de poblado, donde viven monjes en comunidad (**Monje:** 1. m. y f. Persona que pertenece a una orden religiosa y vive en un monasterio.); 2. m. Casa de religiosos.

Zen: 1. m. Escuela budista que tiende a alcanzar la iluminación espiritual mediante la meditación que no se somete al conocimiento intelectual y a sus conceptos.

Templo: 1. m. Edificio o lugar destinado pública y exclusivamente a un culto (**Culto:** 7. m. Honor que se tributa religiosamente a lo que se considera divino o sagrado.); 2. m. Lugar real o imaginario en que se rinde culto al saber, a la justicia, etc.

1. Isotopia problemática (ou dudosa)

O sema /duda/ conecta os lexemas *problema* (título, lin. 3, 6, 13, 14, 17), *resolver* (resuelva (lin. 4) e resueltos (lin. 14)), *perplejo* (lin. 7), *enigma* (lin. 9) e *conflicto* (lin. 18):

Problema: 1. m. Cuestión que se trata de aclarar; 2. m. Proposición o dificultad de solución dudosa.

Resolver: 1. tr. Solucionar un problema, una duda, una dificultad o algo que los entraña.

Perplejo: 1. adj. Dudoso, incierto, irresoluto, confuso.

Enigma: 1. m. Enunciado de sentido artificiosamente encubierto para que sea difícil de entender o interpretar. 2. m. Realidad, suceso o comportamiento que no se alcanzan a comprender, o que difícilmente pueden entenderse o interpretarse. Enigma é sinônimo de problema.

Conflicto: 3. m. Apuro, situación desgraciada y de difícil salida. 4. m. Problema, cuestión, materia de discusión.

1. Isotopia visual:

O sema /vista/ conecta os sememas dos lexemas *enorme* (lin. 5), *hermoso* (lin. 5)), *porcelana* (lin. 5), *bello* (lin. 13 e 15) e *rojo* (*roja* (lin. 6)), *ver* (*veían* (lin. 7)), *diseño* (lin. 7), *sofisticado* (lin. 7), *elegancia* (lin. 8), *mirar* (*miró* (lin. 10)):

Enorme: 1. adj. Mucho más grande de lo normal. (**Grande:** 1. adj. Que supera en tamaño, importancia, dotes, intensidad, etc., a lo común y regular.). *Enorme* (lin. 5) refere-se, na narrativa, à grandeza (tamanho) dimensional do *florero*, e trata-se, portanto, de uma propriedade que só pode ser percebida, neste caso, pela visão (*vista*).

Hermoso: 1. adj. Dotado de hermosura. (**Hermosura:** 1. f. Belleza que puede ser percibida por el oído o por la vista.)

Porcelana: 1. f. Material de cerámica fino, brillante y generalmente traslúcido, que se inventó en China. 2. f. Peltre esmaltado. Por tratar-se de um material, poderá ser percebido não só pela visão (*vista*) mas também pelo tato.

Bello: 1. adj. Que, por la perfección de sus formas, complace a la vista o al oído y, por ext., al espíritu. 2 adj. Bueno, excelente.

Rojo: 1. adj. Dicho de un color (**Color:** 1. m. Sensación producida por los rayos luminosos que impresionan los órganos visuales y que depende de la longitud de onda.): Semejante al de la sangre o al del tomate maduro, y que ocupa el primer lugar en el espectro luminoso.

Ver: 1. tr. Percibir con los ojos algo mediante la acción de la luz.

Diseño: 1. m. Traza o delineación de un edificio o de una figura; 4. m. Forma de un objeto de diseño. Na narrativa, o *diseño*, ou seja, a forma da *porcelana* com a qual é feito o *florero*, é pode ser percebido pela visão (*vista*).

Elegancia: 1. f. Cualidad de elegante. (**Elegante:** 1. adj. Dotado de gracia, nobleza y sencillez; 4. adj. Dicho de una cosa o de un lugar: Que revela distinción, refinamiento y buen gusto.) O *refinamiento* é uma propriedade do vaso, na narrativa, que pode ser percebido pela visão (*vista*).

Sofisticado: adj. Falto de naturalidad, afectadamente refinado. 2. adj. Elegante, refinado. Sendo sinónimo de *elegante*, o que é aplicado a este (*elegante*) será aplicado a *sofisticado*.

Mirar: 1. tr. Dirigir la vista a un objeto.

1. Isotopia espacial

Os semas /espacio/ ou /sitio/ conectam os sememas dos lexemas *monasterio* (lin. 1), *centro* (lin. 5)), *suelo* (lin. 11), *delante* (lin. 13), *sala* (lin. 5) e *poner* (puso (lin. 5 e 11)). Sublinhamos os elementos das definições que tem relação com o espaço:

Monasterio: 1. m. Casa, ordinariamente fuera de poblado, donde viven monjes en comunidad. 2. m. Casa de religiosos.

Centro: 1. m. Punto interior que se toma como equidistante de los límites de una línea, superficie o cuerpo.

Suelo: 1. m. Superficie terrestre.

Delante: 1. adv. Con prioridad de lugar, en la parte anterior o en sitio detrás del cual hay alguien o algo.

Sala: 1. f. Habitación principal de la casa.

Poner: 1. tr. Colocar en un sitio o lugar a alguien o algo.

e.1. Isotopia cinemática

Cinemática significa “*Perteneciente o relativo al movimiento*”. O sema /movimiento/ conecta os sememas dos lexemas *reunir* (*reunió* (lin. 2)), *traer* (*trajo* (lin. 4)), *hacia* (lin. 11), *caminar* (*caminó* (lin. 10)) e *paralizar* (*paralizados* (lin. 9)). Sublinhamos os elementos das definições que tem relação com o movimento:

Reunir: 1. tr. Volver a unir. (**Unir:** 1. tr. Hacer que una cosa esté al lado de otra, o en contacto con ella formando un todo. 4. tr. Acercar una cosa a otra, para que formen un conjunto o concurran al mismo objeto o fin.)

Traer: 1. tr. Conducir o trasladar algo al lugar en donde se habla o de que se habla. (**Trasladar:** 1. tr. Llevar a alguien o algo de un lugar a otro.)

Hacia: 1. prep. Denota el sentido de un movimiento, una tendencia o una actitud.

Caminar: 1. tr. Andar determinada distancia. (**Andar:** 1. intr. Dicho de un ser animado: Ir de un lugar a otro dando pasos; 2. intr. Ir de un lugar a otro; 3. intr. Dicho de un artefacto o de una máquina: Moverse para ejecutar sus funciones.)

Paralizar: 1. tr. Causar parálisis. (**Parálisis:** 1. f. Med. Privación o disminución del movimiento de una o varias partes del cuerpo. 2. f. Detención de cualquier actividad, funcionamiento o proceso) 2. tr. Detener, entorpecer, impedir la acción y movimiento de algo.

Observemos que alguns semas (lexicalizados) são contíguos à definição de outro verbete do texto: Tais relações de contiguidade definicional preservam a coerência discursiva e contribuem para a manutenção isotópica no exemplar. Vejamos:

1. Flor está contiguo nas definições de rosa e florero:

Rosa: 1. f. Flor del rosal, notable por su belleza, la suavidad de su fragancia y su color. Suele llevar el mismo calificativo de la planta que la produce.

Florero: 3. m. Vaso para poner flores; 4. m. Maceta o tiesto con flores.

1. Vaso está contiguo na definição de florero:

Florero: 3. m. Vaso para poner flores; 4. m. Maceta o tiesto con flores.

1. Maestro está contiguo na definição de discípulo:

Discípulo: 1. m. y f. Persona que aprende una doctrina, ciencia o arte bajo la dirección de un maestro.

1. Problema está contiguo nas definições de resolver e conflicto:

Resolver: 1. tr. Solucionar un problema, una duda, una dificultad o algo que los

entraña.

Conflicto: 1. m. Combate, lucha, pelea.; 2. m. Enfrentamiento armado. 3. m. Apuro, situación desgraciada y de difícil salida. 4. m. Problema, cuestión, materia de discusión.

1. Elegante está contíguo na definição de sofisticado:

Sofisticado: adj. Falto de naturalidad, afectadamente refinado. 2. adj. Elegante, refinado. Sendo sinónimo de *elegante*, o que é aplicado a este (*elegante*) será aplicado a *sofisticado*.

O discurso parabólico só pode ser considerado como tal, se se construir um outro sentido para o narrado literalmente. Deste modo, observemos como o sentido conotativo deste exemplar pode ser construído por meio de relações que ligam a isotopia positiva, denotativa, literal, à isotopia negativa, conotativa, alegórica, de nossa fenomenologia existencial: o *problema*, é figurativizado na narrativa (isotopia denotada) como *enorme y hermoso florero de porcelana con una hermosa rosa roja*, mas poder ser na isotopia conotada, como já expresseo, qualquer proposição ou dificuldade de solução duvidosa, qualquer um conjunto de fatos ou circunstancias que dificultam a consecução de um fim; o *gran maestro* (na i1) representa o destinador do *problema* (na i2). Sobre a relação entre a beleza e elegância da flor e do vaso e, a beleza e fascinação dos problemas, já se tratou; o *alumno* (lin. 10) é o enunciatário, de modo que este deve agir como aquele: *miró al maestro y a los demás discípulos, caminó hacia el vaso con determinación, lo retiró del banco y lo puso en el suelo* (lin. 10–11), enfim, deve resolver o(s) problema(s) com determinação; *los discípulos que contemplaban perplejos lo que veían* são todos aqueles ao redor do destinatário que contemplam seus problemas e não os resolvem; o cargo de *nuevo guardián* é a recompensa que o destinatário pode obter pela resolução do problema.

Como já expresseo, diferentemente do exemplar anterior, neste, o ensinamento moral não está *post scriptum*, mas é condensado dentro da própria narrativa em *solo existe una forma de lidiar con los problemas: atacarlos de frente*

(lin. 16-17); só é possível fazer frente aos problemas se os enfrentamos. O pronome *los*, masculino plural, referindo-se aos problemas, em *atacarlos* (lin. 17), mantém a isotopia actorial. Agrega-se ainda que, nos momentos nos quais passamos por problemas não podemos ter piedade, este, sinônimo de pena, misericórdia, comiseração, compaixão que se tem de alguém, virtude que inclina o ânimo a se compadecer dos sofrimentos e problemas; sentimento que mantém a isotopia temática, uma vez que, se o que se propõe é o atacar, enfrentar os problemas, querer-fazer, não se pode ter piedade, paixão modalizada pelo querer-não-fazer.

Quadro 2 – Relações entre isotopia denotada e isotopia conotada em *El problema*.

Isotopia denotada	Isotopia conotada
<i>Gran maestro</i>	Destinador do objeto-valor e do problema; Destinador-julgador.
Posto de <i>nuevo guardián del templo</i>	Objeto-valor / Recompensa pela resolução do problema
<i>Los demás discípulos</i>	Sujeito acomodado, que se deixa enganar pela aparente beleza e fascinação do problema
<i>Enorme y hermoso florero de porcelana con una hermosa rosa roja</i>	Problema
<i>Los diseños sofisticados y raros de la porcelana, la frescura y elegancia de la flor</i>	Beleza e fascinação / Comodidades (que o problema pode trazer consigo)
<i>Un alumno</i>	Enunciatório
<i>Levantó, miró al maestro y a los demás discípulos, caminó hacia el vaso con determinación, lo retiró del banco y lo puso en el suelo</i>	Ação de resolução do problema

Fonte: elaboração própria

Diante do exposto, esperamos não só ter evidenciado que sem o reconhecimento do conector de isotopias e sem a identificação do enunciatório com um dos sujeitos da narração não se poderá ter acesso ao sistema conotativo, mas também ter contribuído para a revelação que questões linguísticas ocultas e relevantes para a construção do sentido em discursos biisotópicos.

Referências

ALMEIDA, João Ferreira de; PINTO, José Madureira. **Significação conotativa nos discursos das ciências sociais**. Repositório do Instituto Universitário de Lisboa, Lisboa, Vol. IX. Nº 35-36. P.644-688. 1972. ISSN: 0003-2573. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10071/6758>>. Acesso: 05 dez 2022.

BADIR, Sémir. **Hjelmslev**. Paris: Les belles lettres, 2004.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria do discurso: Fundamentos semióticos**. São Paulo, Humanitas/FLLCH/USP, 3. Ed, 2002.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Estudos do discurso**. In: FIORIN, José Luiz (org.). Introdução à linguística II: princípios de análise. São Paulo: Contexto, 2003.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria Semiótica do Texto**. 4^a ed. São Paulo, Ática, 2005.

BARTHES, Roland. **Elementos de semiologia**. Paris, Seuil, [1964]. Tradução de Izidoro Blikstein. 16^a ed. São Paulo, Cultrix, 2006. ISBN 85-3 16-0142-8.

BERTRAND, Denis. **Caminhos da Semiótica Literária**. São Paulo, Edusc, 2003.

CARMO JR. José Roberto do. **Melodia e prosódia. Um modelo para a interface música-fala com base no estudo comparado do aparelho fonador e dos instrumentos musicais reais e virtuais**. Tese de Doutorado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2007.

GREIMAS, A. J. **Sobre O sentido: ensaios semióticos**; tradução de Ana Cristina Cruz Cezar e outros; revisão técnica de Milton José Pinto. Petrópolis, Vozes, 1975. 296p. 210m.

Do original em francês: Du sens, essais semiotiques.

GREIMAS, A. J. **Sobre o sentido II: ensaios semióticos**. [1980]. Tradução Dilson Ferreira da Cruz. – 1. ed. – São Paulo: Nankin: Edusp, 2014.

GREIMAS, A. J; COURTÉS, J. **Dicionário de semiótica**. São Paulo, Contexto, 2008. ISBN 978-85-7244-316-6

GUTIÉRREZ, Jaime Lopera & TRUJILLO, Marta Inés Bernal. **La culpa es de la vaca**. Bogotá, 2002.

HJELMSLEV, L. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. [1961]. Tradução de J. Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1975.

KERBRAT-ORECHIONNI, Cathérine. **La problemática de la isotopía**. Semiosis, enero-diciembre 1984, nos. 12-13, p. 109-129. Disponible in: <<https://cdigital.uv.mx/handle/123456789/6279>>

KRISTEVA, Julia. Semanálise e produção de sentido. Alguns problemas de semiótica literária a propósito de um texto de Mallarmé: Un ccoup de dés In: Greimas, Algirdas Julien (Org.). **Ensaaios de semiótica poética**. São Paulo: Cultrix, EDUSP, 1975.

RASTIER, F. Sistemática das isotopias. In: GREIMAS, A. J. (org.). **Ensaaios de semiótica poética**. São Paulo: Cultrix, EDUSP, 1975.

RASTIER, François. **El desarrollo del concepto de isotopía**. Semiosis, enero-diciembre, 1984, nos. 12-13, p. 59-107. Disponible in: <<https://cdigital.uv.mx/handle/123456789/6279>> Acesso: 15/10/2022.

SHIMODA, Lucas Takeo. **O estatuto conotativo do timbre em semiótica da canção**. 2014, 230 f. Dissertação (Mestrado em Semiótica e Linguística Geral) Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

Parte IV -

Prática docente

Ensino de gramática: sequências didáticas para ensinar gramática de uma língua estrangeira

Leiliane de Vasconcelos Silva

Pretendemos, nesse capítulo, descrever como se organiza metodologicamente uma sequência didática para ensinar gramática, doravante SDG. Esse texto se justifica pela relevância do ensino de gramática de uma língua estrangeira. No entanto, falar de gramática não é algo simples, visto que, segundo Lobato (2015), essa palavra pode fazer referência a duas vertentes complexas que compõem a gramática de uma língua: a versão teórica e a versão cognitiva. Em se tratando de ensino, a palavra gramática pode ser confundida com a noção de gramática normativa–descritiva.

Esse texto foca na gramática direcionada para o ensino com o objetivo de desenvolver a reflexão linguística (Müller; Martins, 2022). Para mais, apresentamos um modelo metodológico, SDG, que se preocupa com o desenvolvimento de habilidades verbais, a sistematização dos conhecimentos linguísticos e a realização de atividades gramaticais como processo ativo de pesquisa sobre o

funcionamento da língua (Zayas; Camps, 2006).

Para isso, iniciamos o texto abordando a definição de gramática com destaque para o termo gramática pedagógica. Logo, apresentamos os motivos para ensinar gramática. Em seguida, tratamos da relevância da gramática nas aulas de espanhol como língua estrangeira. Por fim, apresentamos uma configuração de sequência didática para o ensino de uma estrutura gramatical. Acreditamos que uma sequência didática para ensinar gramática seja viável para desenvolver a consciência semântica de um estudante de uma língua estrangeira.

Definição de gramática para o ensino

Iniciamos a explicação da palavra gramática utilizando como referência o que explica o Dicionário da Real Academia Espanhola (DRAE). A Figura 1 representa as onze entradas lexicais utilizadas por esse dicionário para se referir a esse verbete. Segundo o DRAE, a gramática comparativa estuda a relação entre duas ou mais línguas; a Gramática funcional tem como base o estudo das funções dos elementos que constituem a linguagem e relaciona estruturas gramaticais com seu propósito comunicativo; a gramática geral se preocupa em estabelecer os princípios comuns de todas as línguas; a gramática normativa define os usos considerados corretos na língua culta de uma comunidade; a gramática descritiva, em oposição à gramática normativa, estuda os componentes e relações fundamentais de uma língua sem fazer julgamentos normativos; a gramática histórica estuda a evolução que uma língua sofreu ao longo do tempo; a gramática estrutural estuda uma língua sobre princípios sistemáticos de seus elementos; a gramática gerativa descreve o sistema cognitivo que possibilita os falantes produzir e interpretar as construções de uma língua; a gramática tradicional se fundamenta na tradição gramatical greco-latina que se desenvolveu no século XX; a gramática especulativa exprime um termo da filosofia escolástica que tenta explicar os fenômenos linguísticos por meio de princípios constantes e universais; a gramática marrom designa um termo

coloquial que corresponde a capacidade de conduzir na vida e escapar de situações comprometedoras com segurança ou vantagem.



Figura 1: Entradas lexicais da palavra gramática segundo o DRAE

Fonte: Adaptado do DRAE (Dicionário da Real Academia Espanhola *online*)

À vista dessa vasta definição da palavra gramática, precisamos estabelecer uma explicação que nos leva a entender o que significa ensinar gramática. Segundo Díaz e Hernández (1993, p. 86) a noção de gramática se divide em duas vertentes que foram definidas como: gramática teórica (modelo linguístico teórico) e gramática interiorizada (uso da língua). A Figura 2 representa como as autoras definem em forma de mapa conceitual a palavra gramática.



Figura 2: Mapa conceitual para ilustrar a diversidade de noções para a palavra gramática

Fonte: Adaptado de Díaz e Hernández (1993, p. 86)

Na ilustração representada pela Figura 2, observamos a diversidade de noções para a palavra gramática e como essas acepções estão relacionadas. A perspectiva teórica na ilustração, denominada de Gramática Teórica, está relacionada com a Gramática normativa, Gramática descritiva, Língua materna (L1) e com Gramáticas Pedagógicas. A concepção cognitiva, Gramática Interiorizada, se associa a Língua materna (L1) e a aquisição de uma segunda língua (L2) que juntas se interligam a gramáticas pedagógicas que se originam das gramáticas descritivas. Portanto, para definir de qual gramática estamos tratando é necessário estabelecer parâmetros específicos como perspectiva metodológica, finalidades e objetivos.

A perspectiva teórica de gramática engloba a Gramática normativa que se refere a descrição das regras de uma língua e tem a predisposição de preservar a pureza dessa língua. Essa tendência tem base nos primeiros gramáticos gregos que compreendiam que a gramática era a arte da palavra, a artes de falar e escrever bem (Lugo; Quintana, s/d). A gramática normativa, conforme Lugo e Quintana (s/d), por estabelecer as formas corretas e prescrever as regras de uso da língua, apresenta fontes duvidosas, isso porque nem sempre representa como a língua é, mas como ela deveria ser.

Também na perspectiva teórica, em contraposição a gramática tradicional,

a Gramática descritiva tenta explicar por diversas vertentes teóricas como de fato a língua se comporta. Por esse motivo, a gramática descritiva é mais complexa e representa uma disciplina científica composta por teorias linguísticas representadas na ilustração por um conjunto de gramáticas (GR1, GR2, GR3, GRn). A título de exemplo, podemos citar a gramática funcional, a gramática gerativa, a gramática cognitiva, a gramática pragmática, etc.

As especificações de gramáticas podem ser estipuladas em relação ao objetivo de estudo em função do tempo. Segundo Lugo e Quintana (s/d), podemos encontrar duas versões de gramática: gramática sincrônica e gramática diacrônica. A gramática sincrônica estuda um fenômeno linguístico em um determinado momento da língua, enquanto a gramática diacrônica analisa o fenômeno linguístico ao longo do tempo.

A compreensão do termo gramática também pode ser entendida a sua finalidade e ao seu destinatário (Lugo; Quintana, s/d). A gramática pedagógica apresenta finalidade didática e está direcionada a um público menos especialista nas teorias linguísticas, porém que domina a capacidade da linguagem. Essa gramática com finalidades didáticas corresponde a um manual ou livro didático em que são apresentados: modelos de estruturas linguísticas, apresentação de conceitos e exercícios. As gramáticas pedagógicas podem ser elaboradas para um público específico como é o caso das gramáticas para estrangeiros.

A elaboração de uma gramática para um público estrangeiro exige um conjunto de conhecimentos linguísticos. Conforme a Figura 2, os alicerces da gramática para um público estrangeiro se originam de conhecimentos teóricos oriundo de gramáticas descritivas. Além do mais, para elaborar esse tipo de gramática especializada, são exigidos conhecimentos sobre a gramática interiorizada que compara a língua em uso tanto na L1 quanto na L2.

Em suma, o entendimento de gramática que estamos nos embasando é o de gramática com finalidades pedagógicas específicas para ensinar uma língua estrangeira. A seguir, apresentamos alguns argumentos sobre a necessidade do ensino de gramática.

Motivos para ensinar gramática

Segundo González (2004), de modo geral, a concepção de gramática e a de língua se relacionam, uma vez que, toda língua possui uma gramática. Sobre o ensino de gramática, a autora não aponta nenhum método que seja o mais adequado para ensinar língua/gramática. No entanto, González (2004) acredita que a gramática que deve ser ensinada ao futuro professor de língua estrangeira deve estar subordinada a concepção de língua adotada pelo professor e através dessa concepção é que são estabelecidas as metodologias de ensino.

Sobre o ensino de gramática fundamentado na concepção normativa/tradicional, González (2004) apresenta críticas em relação a prática de memorização de fórmulas gramaticais em detrimento do ensino que direcione para a organização do pensamento com base em concepções linguísticas. A autora concorda com Fiorin (1998) ao aconselhar que as escolas deveriam, mediante ao acesso facilitado a informação (livros, gramáticas, pesquisas online, etc.) mudar o foco do ensino de línguas e, em vez de dar informação gramatical, deveriam oferecer ao aluno a possibilidade de realizar a organização da compreensão da informação gramatical com fundamento na análise reflexiva de estruturas linguísticas.

González (2004), apoiada em L. Goldman (1967), alerta para os problemas que uma prática de ensino de língua de forma passiva pode causar para o aluno. González (2004) reconhece que tal prática pode constituir um componente de desorientação para o aprendiz e consequentemente provocar debilidade de compreensão da língua/gramática. Posto isso, assentimos que o ensino de língua/gramática deve orientar para compreensão dos fenômenos linguísticos e menos na memorização de fórmulas sem reflexão linguística.

Segundo Lobato (2015), é fundamental que o ensino de gramática apresente uma perspectiva dinâmica. Para a autora, o ensino de língua deve ser trabalhado como algo dinâmico, interno ao indivíduo e direcionado por meio de práticas didáticas com características criativas, contextuais necessárias para o estudo e uso natural da língua.

De acordo com Franchi (2006), há uma visão equivocada ao acreditar que gramática e criatividade são temas opostos. O autor pontua que a perspectiva tradicional de gramática presente nos manuais antigos adota geralmente fórmulas prontas e acabadas para orientar sobre algum fenômeno linguístico. No entanto, saber gramática somente contribui para o amadurecimento da linguagem, e para isso, é necessário haver uma aproximação do texto e discurso. Franchi (2006) orienta que o ensino de gramática deve ser articulado com a produção e interpretação de textos vivos. Sobre o uso de texto, o autor apresenta críticas sobre a falta de relação entre a gramática e o uso da língua, assim como na relação gramática e texto. Afirma que os estudos de gramática na escola “operam sobre objetos mortos ou sobre guardados em museus” (Franchi, 2006, p. 80). O autor orienta que deve haver práticas reflexivas sobre o ensino de línguas. E, essa tarefa de direcionar para o funcionamento reflexivo da língua, cabe ao professor. Assim, o docente deve saber muito sobre a língua culta, a língua do aluno, além de dispor de uma habilidade descritiva dessa língua (Franchi, 2006).

Pilati (2017), no seu método de gramática e aprendizagem ativa, ao abordar os motivos para relacionar conhecimento científico e a prática docente, afirma que por trás de concepções de língua como “conjunto de regras” existem preconceitos e problemas. Pilati (2017) apresenta três problemas presentes nas definições de língua de Cunha e Cintra (1985). Segue a definição de língua e em seguida apresentamos os três problemas para essa definição.

Língua é um **sistema gramatical** pertencente a um grupo de indivíduos. Expressão da consciência de uma coletividade, a LÍNGUA é o meio por que ela concebe o mundo que a cerca e sobre ele age. Utilização social da faculdade da linguagem, criação da sociedade, não pode ser imutável, ao contrário, tem de viver em perpétua evolução, paralela à do organismo social que a criou. (Cunha e Cintra, 1985. apud. Pilati, 2017, p. 33, ênfases nossas)

Os problemas apontados por Pilati (2017) sobre a definição de língua de Cunha e Cintra (1985) são: a) a definição imprecisa de língua; b) língua como uma lista de regras, c) ênfase exclusiva no aspecto social das línguas. Sobre a definição de língua, a autora considera esta definição incompleta, pois não estão presentes elementos que diferenciam a linguagem humana de outros sistemas de comunicação. A segunda crítica de Pilati (2017) recai na relação da língua a uma lista de regras direcionadas para memorização de fórmulas que muitas vezes não promove um aprendizado eficiente. O terceiro problema apresentado pela autora se refere a falta de consideração dos elementos que abordam a língua como um sistema inato da espécie humana. A consequência desse último problema reflete no mito que “o professor irá ‘ensinar língua materna’ aos seus alunos” (Pilati, 2017, p.34), sendo que tal concepção é incoerente, pois o aluno antes de entrar na escola já domina e se comunica na sua língua. Vale destacar que a metodologia apresentada por Pilati (2017) está relacionada ao ensino de língua materna em que o aprendiz possui intuição da sua língua, ou seja, ele já entra na escola dominando sua língua.

Em relação ao ensino da língua espanhola no contexto brasileiro, atualmente, conforme Fanjul e González (2014), os estudos linguísticos que relacionam as assimetrias entre o Português do Brasil e o Espanhol alavancaram nos meados do século XXI. Os motivos de estudos avançados se devem ao contato facilitado entre brasileiros com hispano-falantes, às pesquisas mais elaboradas sobre a língua em relação aos temas socioeconômicos e políticos, assim como, ao desenvolvimento de abordagens fincadas na sociologia e no gerativismo. No entanto, a língua espanhola nem sempre foi estudada dessa forma, nos primeiros materiais didáticos e filológicos produzidos no Brasil, como por exemplo os desenvolvidos pela Gramática da língua espanhola para uso dos brasileiros (1920) de Antenor Nascentes, o ensino de espanhol focava preponderantemente no nível morfológico e os demais níveis eram apresentados de modo desvinculado.

Segundo Fanjul e González (2014), até o início dos anos 1990, a função de uma língua estrangeira no contexto brasileiro era a de propiciar a leitura de obras literárias e a formação de professores para trabalhar principalmente em escolas de idiomas. Os autores acrescentam que “a reflexão propriamente

linguística sobre o espanhol praticamente não tinha lugar, sequer no âmbito acadêmico” (Fanjul; González, 2014, p. 15). Segundo eles, os motivos para a mudança de perspectiva ocorreram pelas “transformações socioeconômicas e políticas que darão lugar à possibilidade de novas percepções” (Fanjul; González, 2014, p. 16). O campo do estudo das línguas também foi afetado, ocasionando estudos sobre língua e variação. Houve o desenvolvimento da sociolinguística e do gerativismo que ocasionaram, na atualidade, uma reflexão ampla e diversificada da pesquisa linguística brasileira.

Cabe ao curso de letras, segundo Fiorin (1998), proporcionar aos futuros professores a reflexão sobre a língua. De acordo com Revuz (1998, apud. González, 2004), o contato com outras línguas é algo surpreendente, pois fragmenta a ilusão da existência de um ponto de vista único sobre as formas linguísticas e a ilusão de uma possível tradução de termo a termo para a adequação de uma palavra a coisa representada. Tal contato comparativo pode promover uma consciência linguística mais apurada sobre a língua materna do discente ao estudar uma língua não materna.

Fanjul e González (2014) criticam a forma como algumas instituições responsáveis pela divulgação da língua espanhola mantém o controle centralizado do planejamento linguístico em que “é constantemente divulgada a imagem de uma língua “supranacional” própria dos setores escolarizados, cujas diferenças locais seriam mínimas em toda a extensão do mundo hispanófono” (Fanjul; González, 2014, p.19).

Os motivos para o ensinar gramática reflete na concepção de língua que adotamos. Por isso, a formação linguística do docente é relevante para que ele possa adequar, quando necessário, qual perspectiva metodológica será pertinente empregar. A seguir, trataremos da gramática nas aulas de espanhol como língua estrangeira.

Gramática nas aulas de espanhol

Acreditamos que, para ensinar gramática de uma língua, o professor deve sustentar seus conhecimentos em três suportes que se relacionam com a

gramática teórica, a gramática didática pedagógica e a intuição do falante. Para definir a palavra gramática, apresentada no início desse capítulo, expomos duas abordagens, a abordagem teórica e a abordagem dinâmica. O professor deve ter ciência dessas duas abordagens sobre gramática e criar caminhos que possibilitem relacionar essas perspectivas a sua prática pedagógica, com esse fim o docente necessita criar ambientes que possibilitem reflexão linguística.

Os caminhos metodológicos para ensinar a gramática de uma língua materna não são os mesmos para ensinar uma língua não materna, uma vez que são distintas as características e necessidades desses dois tipos de línguas. Nesse caso, quais seriam as diferenças de ensinar uma língua materna de uma língua não materna? As diferenças entre falantes nativos e não nativos são distintas em relação a intuição e a necessidade (Lugo; Quintana, s/d). Ao contrário do falante não nativo, o falante nativo apresenta um conhecimento intuitivo e inconsciente de gramática da sua língua. Assim sendo, ao corpo pedagógico a função de estabelecer didáticas que ajudem a desenvolver a reflexão linguística desse falante.

O falante não nativo não apresenta intuição da língua estrangeira que estuda como o nativo, por isso, quando decide aprender/adquirir uma língua estrangeira, necessita desenvolver a capacidade de comunicação. Logo, conforme Lugo e Quintana (s/d), o falante não nativo deve aprender a língua estrangeira de forma consciente e sequenciada, além de ser exigido conhecimentos tanto na forma como no uso. Em outras palavras, para o aluno não nativo o conhecimento da língua é funcional/ instrumental. “A gramática se converte em uma ferramenta através da qual os alunos podem se comunicar na língua estrangeira que estão aprendendo” (Lugo; Quintana, s/d). Ou seja, o aluno não nativo almeja aprender a se comunicar, por isso deseja desenvolver sua competência comunicativa. Lugo e Quintana (s/d) afirmam que existe uma relação direta entre desenvolver a competência comunicativa com a competência gramatical.

No entanto, tradicionalmente o sistema escolar não direciona para o desenvolvimento de uma consciência linguística, apesar de existirem investigações que estão atentas para a necessidade de relacionar o ensino de gramática ao serviço da habilidade comunicativa como as utilizadas para o ensino

de segundas línguas (Lugo; Quintana, s/d). Por esse motivo, o ensino de gramática, tanto para falantes nativos como não nativos, apresenta fortes direcionamentos sistemáticos que, às vezes, segundo Fiorin (1998), possuem forte preocupação informativa com apresentação de listas de regras ao invés de direcionar para produção de atividades reflexivas.

Segundo Lugo e Quintana (s/d), um erro comum dos professores novatos ou com pouca formação em gramática pedagógica é enfatizar o conhecimento teórico orientado para memorização em função do conhecimento operacional (saber fazer coisas com a língua), embora a dificuldade resida em como alcançar um conhecimento didático para ensinar gramática.

A noção de competência foi desenvolvida por Hymes (1966) que teve como base a ideia de competência de Chomsky (1965). Segundo Hymes (1966), para se comunicar adequadamente, um falante deve levar em conta: o conhecimento situacional, o conhecimento sociolinguístico, o conhecimento cultural, o conhecimento pragmático, o conhecimento discursivo, o conhecimento textual (Lugo; Quintana, s/d). No entanto, os enfoques comunicativos que se baseiam na concepção funcional da linguagem foram mal interpretados em relação à necessidade do ensino de gramática. A consequência foi que a “gramática deixou de ser considerada o elemento essencial no ensino de uma língua e passou a ser considerada um meio de expressar significados e permitir a comunicação” (Lugo; Quintana, s/d). O resultado foi que a gramática passou a ser pouco explorada em manuais de ensino de língua com enfoque para o desenvolvimento da competência comunicativa.

Segundo o Marco Comum Europeu de Referência para o ensino de línguas, doravante MCER (2002), “formalmente, a gramática de uma língua pode ser considerada como um conjunto de princípios que regem a configuração de elementos em estruturas (frases) com significado, classificados e relacionados entre si” (MCER, 2002, p. 110). A competência gramatical é “a capacidade de entender e expressar significado expressando e reconhecendo frases e sentenças bem formadas de acordo com estes princípios (em oposição à sua memorização e reprodução em fórmulas fixas)” (MCER, 2002, p. 110).

O MCER (2002) estabelece que a competência comunicativa está agrupada em estruturas. Na Figura 3, a competência comunicativa está composta

por competências gerais e competências comunicativas. As competências comunicativas estão subdivididas em três competências: linguísticas, sociolinguística e pragmáticas. Por sua vez, a competência linguística está subdividida em seis componentes: competência lexical, competência gramatical (sintaxe e morfologia), competência semântica, competência fonológica, competência ortográfica, competência ortoépica (relacionada a boa pronúncia).



Figura 3 – Competência comunicativa conforme o MCER (2002)

Fonte: Adaptado de MCER (2002)

Para Lugo e Quintana (s/d), as subdivisões de competência comunicativa e de competência gramatical não são tão compreensíveis, assim como as inúmeras definições de gramática que nos deparamos ao consultar um dicionário. Para melhorar o entendimento de gramática, as autoras apresentam a definição de gramática para a didática das línguas que segundo Peris (1998) “tende a integrar as regras do sistema e as de uso [...] bem como a integrar o tratamento dos fenômenos dos vários níveis da língua (fonético-fonológico, morfossintático e léxico-semântico) na sua descrição e no seu tratamento didático”.

Os estudos de ensino de línguas baseados na competência comunicativa elaborados no final do século XX mudaram a forma de concepção de língua.

Assim, a língua que antes era estudada como um código abstrato passa a ser entendida como um sistema de comunicação real que se atualiza pelo falante em um contexto concreto (LUGO; QUINTANA, s/d). Ou seja, a esse falante são requisitados conhecimento da estrutura linguística e habilidade de uso. Em vista disso, as autoras afirmam que a competência comunicativa provocou uma mudança no objetivo de trabalho do ensino de línguas estrangeiras, pois a partir dessa competência, a língua é ensinada para que o aluno conheça tanto o sistema linguístico quanto seu uso em diferentes situações e contexto. A esse tipo de gramática, as autoras chamam de gramática comunicativa.

Lugo e Quintana (s/d), sobre competência comunicativa e gramatical, afirmam que focar somente na estrutura linguística prejudica a competência comunicativa, pois estaríamos negando o contexto sociocultural, o uso, etc. No entanto, por mais que todos os componentes sejam relevantes, Lugo e Quintana (s/d) afirmam que a competência gramatical ou linguística é básica para que se desenvolvam as demais competências: a sociolinguística, a discursiva e a estratégica. Por essa razão, a competência gramatical deve estar presente no ensino de línguas em todos os níveis e em todas as atividades.

A seguir, apresentamos um modelo didático que pode servir como exemplo para desenvolver o ensino de gramática e servir como base para o desenvolvimento da competência gramatical.

Sequências didáticas para ensinar gramática

Nessa subseção, procuramos caracterizar uma abordagem metodológica que fundamenta a estrutura de uma proposta didática para o ensino de gramática de uma língua estrangeira. Selecionamos um direcionamento metodológico que desse relevância ao estudo da estrutura linguística, fosse baseado na língua real e direcionasse para a reflexão linguística.

Segundo Zayas e Camps (2006), com a implantação de novos currículos no cenário espanhol nos anos noventa, se deu início às discussões sobre qual deveria ser o papel do ensino de gramática no contexto escolar. Havia uma

necessidade de desenvolver a capacidade de refletir sobre os elementos formais e mecânicos das línguas em relação aos níveis: fonológico, morfo-sintático, léxico-semântico, textual de produção e reprodução.

A necessidade de um modelo de ensino de gramática reflexivo contrapõe ao modelo prescritivo predominante nas atividades gramaticais que consistia na transmissão de conhecimentos com base em lições padronizadas. Essas lições geralmente correspondiam à “observação coletiva de um exemplo prototípico, explicação e definição pelo docente dos conceitos envolvidos e os exercícios de aplicação e verificação do conhecimento” (Zayas; Camps, 2006, p. 12). Segundo os autores, sobre os exercícios de leitura, eram utilizados textos mais ou menos fragmentados.

O objetivo de uma reformulação do ensino de gramática se justifica pela necessidade de promover um ensino que estabelecesse pontes entre o uso de formas linguísticas com a sistematização dos conhecimentos gramaticais e que fosse adequado às necessidades dos estudantes (Zayas; Camps, 2006). Para tal fim, Zayas e Camps (2006) determinaram duas direções. A primeira direção orienta que o ensino de gramática se inicie por conteúdos tradicionais que devem ser questionados se de fato fazem parte de mecanismos linguísticos mediante análise de textos reais. A segunda direção, conforme Zayas e Camps (2006), é a mais decisiva, pois equivale à necessidade dos alunos de encontrar recursos linguísticos para dar solução aos problemas textuais. A essa necessidade, os autores chamam de reflexão metalinguística.

Para Zayas e Camps (2006), as consequências de um ensino de gramática com um direcionamento reflexivo são positivas, uma vez que, em quinze anos no contexto espanhol, o ensino de gramática mudou de perspectiva. Como por exemplo, as propostas didáticas no campo da sintaxe partem de uma perspectiva semântica; em relação ao texto, as propostas didáticas englobam conteúdos sintáticos. Ou seja, as orientações estabelecidas por propostas didáticas para ensinar de gramática exigem a relação de diferentes níveis para possibilitar a reflexão linguística.

Para um direcionamento metodológico, Zayas e Camps (2006) apontam duas formas de elaboração de sequências didáticas: a sequência didática para produção de texto e a sequência didática para ensinar gramática. A sequência

didática para produção de textos consiste no desenvolvimento de produção textual, como por exemplo aprender a escrever um gênero discursivo como uma receita culinária, uma carta de reclamação, um panfleto turístico, etc. Essa sequência integra dois tipos de atividades: a) produção de um gênero textual que circula em uma comunidade discursiva; b) atividade de conteúdo específico ao gênero.

A sequência didática para ensinar gramática, SDG, trata de “um modelo hipotético que pode permitir a concepção e execução de unidades de trabalho complexas sobre questões gramaticais” (Zayas; Camps, 2006, p. 60). A SDG está organizada por um conjunto de tarefas diversas direcionadas para análise de objetivo único (um fenômeno linguístico específico) e devem ser realizadas em grupos para estimular o debate e a cooperação. A SDG pode desenvolver dois tipos de atividades: atividade de investigação ou atividade de aprendizagem (Zayas; Camps, 2006).

A SDG do tipo atividade de investigação pretende direcionar para o descobrimento do funcionamento de uma língua sobre algum aspecto. Como característica, essa sequência deve culminar com conclusões realizadas em forma de relatório ou de uma exposição oral. A produção de um relatório serve como uma ferramenta de análise descritiva do tema que foi estudado.

A SDG do tipo atividade de aprendizagem consiste em sistematizar os conhecimentos gramaticais que foram construídos no contexto da investigação. Para isso, segundo Zayas e Camps (2006), o modelo de uma SDG parte das seguintes hipóteses:

- i. a língua constitui o objeto do conhecimento;
- ii. os alunos, em colaboração, são responsáveis por construir o conhecimento através de processos ativos de investigação, como: coleta de dados, observação dos dados, comparação dos dados, argumentação, sistematização e síntese, etc.
- iii. o professor é o mediador do processo e responsável pela realização de atividades interativas;
- iv. a avaliação possibilita o processo formativo.

Para Zayas e Camps (2006), o propósito de uma SDG não é o de criar um método inovador, mas encontrar um elo de coerência entre uma atividade metalinguística com o uso social da língua. Segundo os autores, nas últimas décadas, os esforços para dar coerência ao ensino de gramática apresentou três linhas de reflexão que têm constatado o importante papel da atividade metalinguística no desenvolvimento das competências verbais.

- especificar a natureza dos conhecimentos gramaticais envolvidos no desenvolvimento das habilidades verbais.

- integrar, na sequência didática, o desenvolvimento das habilidades verbais e a sistematização dos conhecimentos linguísticos envolvidos.

- concentre-se na atividade gramatical como um processo ativo de pesquisa sobre algum aspecto do funcionamento da língua. (Zayas; Camps, 2006, p. 19).

Com base nessas três linhas de reflexão da atividade metalinguística, a Figura 4 representa a organização da SDG (FONTICH, 2006) que apresenta cinco etapas definidas por: i) atividades preparatórias, ii) atividades teóricas para sistematização dos conhecimentos linguísticos, iii) atividade prática, iv) resgate do conteúdo estudado com a elaboração de um resumo do assunto tratado, v) síntese final em forma de uma avaliação formativa.



Figura 4- Representação das etapas de uma SDG

Fonte: Adaptado de Fontich (2006)

Assim sendo, a SDG pretende desenvolver atividades metalinguísticas que direcionam para a reflexão linguística. Essas reflexões devem desenvolver habilidades verbais, ampliar a compreensão de sistematizações linguísticas, estimular a participação ativa dos alunos na construção da sua consciência linguística.

Considerações Finais

Nesse capítulo, iniciamos com o complexo objetivo de definir o que é língua e gramática para essa pesquisa. Chegamos a destacar que a noção de gramática que nos interessa é a que apresenta o objetivo relacionar gramática ao ensino. Para ensinar uma língua estrangeira, necessitamos de uma proposta didática que desenvolva habilidades intuitivas e reflexivas sobre a língua alvo. Por isso, nos parece válida a estrutura de uma sequência didática para ensinar gramática descrita por Zayas e Camps (2006). Essa proposta metodológica, além de envolver a língua como objeto, estimula a participação ativa dos alunos que em parceria com o professor possibilita construção de habilidades verbais, sistematizações linguísticas, estabelecimento da construção de um processo ativo de análise linguística para compreensão do funcionamento do fenômeno investigado.

Referências

DÍAZ, L.; HERNÁNDEZ, M. J. Gramática y comunicación en la clase de español como lengua extranjera». In: MIQUEL, L.; SANS, N. (org.). **Didáctica del español como lengua extranjera**, v. 1, p. 89-105. Madrid: Fundación Actilibre, 1993. Disponível em: https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/antologia_didactica/descripcion_comunicativa/diaz_hernandez01.htm. Acesso em: 05 out. 2023.

FANJUL, A. P.; GONZÁLEZ, N. M. (org.) Políticas do saber e (re)descoberta das línguas; In: **Espanhol e português brasileiro: estudos comparados**. São Paulo: Parábola, 2014.

FIORIN, J. L. A contribuição dos programas de pós-graduação em Letras e Linguística para a melhoria dos cursos de graduação. **Boletim da Associação Brasileira de Linguística** (ABRALIN), Florianópolis, v. 22, p. 7-19, 1998. Disponível em: <https://www.abralin.org/site/wpcontent/uploads/2018/12/bol-etim22a.pdf>. Acesso em: 05 out. 2023.

FONTICH, X. Una secuencia didáctica sobre la complementación verbal: la clasificación de los verbos según los complementos verbales. In: Zayas, F.; Camps, A. (org.). **Secuencias didácticas para aprender gramática**. Barcelona: Editorial GRAÓ, 2006.

FRANCHI, C. **Mas o que é mesmo “gramática”?** São Paulo: Parábola, 2006.

GONZÁLEZ, N. M. Lugares de reflexión en la formación del profesor de E/LE. (La particular situación de Brasil)¹. **redELE: Revista Electrónica de Didáctica ELE**, n.0, 2004. Disponível em: https://www.educacionyfp.gob.es/dctm/redel-e/MaterialRedEle/Revista/2004_00/2004_redELE_0_13Gonzalez.pdf?documentId=0901e72b80e0c9b5. Acesso em: 05 out. 2023.

INSTITUTO CERVANTES. **Marco común europeo de referencia para las lenguas: enseñanza, aprendizaje, evaluación**. Madrid, MECD- Anaya, 2002. Disponível em: https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/marco/cvc_mer.pdf. Acesso em: 15 set. de 2023.

LOBATO, L. **Linguística e Ensino de Línguas**. PILATI, E. et al. Brasília, DF.: SciELO – Editora UNB, 2015.

LLOBERA, M. C. **La competencia comunicativa**. Documentos básicos en la enseñanza de lenguas extranjeras. Madrid: Edelsa, 1995.

LUGO, S.; QUINTANA, L. **La gramática en la clase de ELE**: Consideraciones sobre su valor en la enseñanza y cómo presentarla. [s/d]. Disponível em: https://www.academia.edu/35877741/La_gram%C3%A1tica_en_la_clase_de_ELE_Consideraciones_sobre_su_valor_en_la_ense%C3%Bianza_y_c%C3%B3mo_presentarla. Acesso em: 03 set. 2022.

MÜLLER, A; MARTINS, N. P. (org.) **Ensino de gramática**: reflexões sobre a semântica do português brasileiro. Campinas, SP: Pontes Editores, 2022.

NASCENTES, A. **Gramática da língua espanhola para uso dos brasileiros**. Rio de Janeiro: Livraria Drummond Editora, 1920.

PERIS, E. M. Gramática y enseñanza de segundas lenguas. **Carabela**, n. 43, 1998. p. 5-32. Disponível em: https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/antologia_didactica/gramatica/peris01.htm. Acesso em: 28 dez. 2023

PILATI, E. **Linguística, gramática e aprendizagem ativa**. 2. ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2017.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. **Diccionario de la lengua española**: el diccionario de la lengua (DRAE). Disponível em: <https://dle.rae.es/gram%C3%A1tico?m=form>. Acesso em: 08 dez. de 2025.

La Enseñanza de la Literatura desde la Educación Preescolar hasta el Nivel Universitario: Un Recorrido por las Etapas

Ramón Antonio Hernández Chirinos de Jesus

La enseñanza de la literatura constituye un eje fundamental dentro de los procesos educativos, ya que trasciende el simple acto de leer y se convierte en una herramienta formadora de pensamiento crítico, sensibilidad estética y desarrollo integral del ser humano. Desde los primeros acercamientos en la infancia hasta los estudios universitarios, la literatura acompaña y transforma al ser humano, moldeando sus formas de interpretar la realidad, de expresar emociones y de construir significados culturales y sociales. En este sentido, comprender cómo se enseña y se vive la literatura en las distintas etapas formativas resulta esencial para valorar su impacto en la educación contemporánea.

En el nivel preescolar, la literatura se presenta como un recurso lúdico y creativo que introduce al niño en el mundo del lenguaje, la imaginación y la oralidad. Mediante cuentos, canciones, rimas y narraciones, se estimulan

tanto la capacidad comunicativa como la sensibilidad hacia las historias y personajes, sentando las bases para el gusto lector. En la educación primaria, la literatura adquiere un rol central en el desarrollo de la comprensión lectora, la escritura y la adquisición de valores, al tiempo que favorece el contacto con diversas tradiciones culturales.

En la secundaria, la enseñanza literaria se orienta hacia el análisis más profundo de los textos, la apreciación de géneros y autores, así como la reflexión sobre contextos históricos, sociales y culturales. De esta forma, la literatura se convierte en un espacio de diálogo crítico que permite al estudiante cuestionar y comprender la complejidad del mundo que lo rodea. Ya en el nivel universitario, se asume la literatura como un medio de disfrute estético, cuyo objeto de estudio es académico, en el cual convergen enfoques teóricos, metodológicos e investigativos que enriquecen la formación profesional y humanística.

Este recorrido integral permitió reconocer que la enseñanza de la literatura debe adaptarse a las necesidades y características de cada etapa educativa, favoreciendo un aprendizaje progresivo que incentive el amor por la lectura, el pensamiento crítico y la creatividad. La presente investigación tuvo como propósito analizar la función y evolución de la enseñanza literaria desde la educación preescolar hasta el nivel universitario, destacando sus aportes, desafíos y proyecciones en la formación de los estudiantes a lo largo de su trayectoria académica.

La literatura en la educación preescolar

En la etapa preescolar, la literatura desempeña un papel fundamental en el desarrollo integral del niño. En este nivel educativo, el contacto con los textos literarios ocurre principalmente a través de la narración oral, la lectura en voz alta y la exploración lúdica de cuentos, rimas, canciones y poesías. Lejos de ser una enseñanza formal, el acercamiento a la literatura en estos primeros años debe ser una experiencia emocional, sensorial y participativa. Para Aram

& Levin (2004) con la literatura se da un proceso de alfabetización temprana en las que se destacan la interacción adulto-niño en torno a textos literarios, convirtiéndose en una estrategia eficaz para la adquisición de vocabulario y estructuras sintácticas complejas.

Vale resaltar que el objetivo principal en esta etapa no es que los niños aprendan a leer de forma autónoma, sino que desarrollen el gusto por las historias y empiecen a relacionarse con el lenguaje escrito de manera significativa. Es por ello que surge la literatura infantil, cuyo fin es presentar un lenguaje accesible con imágenes atractivas y estructuras narrativas simples, lo que permite que los niños puedan identificar sus emociones, además de comprender las situaciones básicas de su vida cotidiana y comiencen a construir su identidad cultural.

Según Becerra, Cruz y Suárez (2025), el uso de narraciones orales como estrategia pedagógica fortalece de forma significativa la expresión oral de los niños de 4 años, mejorando su fluidez, coherencia y vocalización. Convirtiéndose en uno de los elementos clave en la educación preescolar. Pues el hecho de contar cuentos tradicionales, fábulas o historias inventadas por los docentes contribuye al desarrollo del lenguaje oral, la memoria y la atención de estos. Y lo más importante, es que permite establecer vínculos afectivos entre el adulto y el infante, al tiempo que fortalece la escucha activa y la capacidad de imaginar. De igual manera, Figueiredo, Fernandes y Aires (2023) sostienen que la narración oral permite a los niños explorar emociones y comprender normas sociales, constituyéndose en una herramienta fundamental para la construcción de la identidad en la etapa preescolar.

Otro aspecto relevante es el papel del docente, el cual es clave en esta etapa. Ya que debe actuar como mediador entre el niño y la literatura, seleccionando obras adecuadas al nivel de desarrollo de sus estudiantes, utilizando diferentes tonos de voz, gestos y recursos visuales para enriquecer la experiencia lectora. Por su parte, Prasanna et al. (2024) señalan que los maestros narran historias de la vida real utilizando libros con ilustraciones o dramatizaciones, y luego miden la historia mediante el uso de preguntas, inferencias y razonamiento sobre los eventos ocurrido, lo que evidencia el papel activo del profesor como mediador, el cual busca potenciar el desarrollo lingüístico y cognitivo de los

niños.

Por otro lado, la familia tiene una función complementaria en este proceso lector. Pues el hecho de fomentar en casa la lectura conjunta antes de dormir, y conversar sobre los cuentos escuchados en la escuela refuerza el vínculo entre el niño y los textos, convirtiendo la literatura en parte del entorno afectivo de este. Es por ello que, Cabrera, Volling y Barr (2024), afirman que la participación activa de las familias en actividades de narración, conversación y juego simbólico potencia la adquisición del lenguaje y la autorregulación en la infancia.

Literatura en la educación primaria

Durante la educación primaria, los estudiantes comienzan a desarrollar habilidades lectoras más estructuradas. Este nivel representa un momento clave en la transición desde la escucha y disfrute de las historias hacia la lectura autónoma y la comprensión de textos. La enseñanza de la literatura en esta etapa debe enfocarse en cultivar el gusto por la lectura, fortalecer la comprensión lectora y promover la reflexión sobre los valores, emociones y situaciones presentes en los textos.

Es por ello que, Camacho & Bennasar (2016) proponen la literatura como eje transversal en la educación primaria, ya que puede integrar los diferentes contenidos en los componentes curriculares de Lenguaje, Ciencias Naturales y Ciencias Sociales, entre otros, lo cual promueve la motivación y el desarrollo de competencias de una forma más integral. Hay que destacar que a lo largo de los primeros años, el énfasis recae en la lectura de cuentos, fábulas, leyendas, poemas y textos narrativos breves que estimulan la imaginación y refuerzan el lenguaje. Estos géneros buscan desarrollar la comprensión textual cuando introducen al niño en la estructura del relato, como el inicio, nudo y desenlace, además de los elementos básicos de la narrativa: como personajes, escenarios y conflictos.

Vale mencionar que la selección de obras literarias en este nivel debe atender

criterios pedagógicos y culturales, que incluyan clásicos de la literatura infantil como autores contemporáneos. Es importante que los textos representen la diversidad cultural, lingüística y social del entorno de los estudiantes, de forma que pueda fomentar la inclusión y el reconocimiento de múltiples identidades. Utilizar dramatizaciones, juegos literarios, actividades de ilustración de cuentos, creación de personajes y finales alternativos son estrategias didácticas eficaces en la enseñanza de la literatura en la educación primaria.

En esta etapa nuevamente el docente cumple un rol imprescindible en la vida de sus estudiantes, ya que funge como guía y modelo lector, puesto que comparte su entusiasmo por la lectura, recomienda libros y acompaña los procesos individuales de los estudiantes, convirtiéndose en un facilitador clave del hábito lector. Las alianzas con el entorno familiar también son importantes, ya que pueden visitar ferias del libro, bibliotecas o revisar diferentes sitios webs con infinidades de lecturas relacionadas con la actualidad.

Literatura en la educación básica

La educación básica representa un punto de inflexión en la formación literaria del estudiante. Durante esta etapa, los adolescentes ya poseen habilidades básicas de lectura, por lo que el enfoque pedagógico debe orientarse hacia la lectura comprensiva, crítica y reflexiva. A través del estudio de obras literarias más complejas, se busca que los estudiantes profundicen en la interpretación de textos, comprendan su contexto histórico y cultural, y comiencen a construir una postura personal frente a estos.

Por su parte Ozarín (2025) subraya la relevancia de la literatura en la educación básica, la cual debe ir más allá de enseñar obras, destacando que necesita promover comprensión, expresión, competencia crítica y una conexión emocional con los textos. Además, enfatiza la diversidad metodológica con el fin de hacer la literatura accesible y motivadora para jóvenes acostumbrados a lo audiovisual.

En este nivel, el currículo suele incluir una introducción sistemática a los

géneros literarios, narrativos, líricos, dramáticos y ensayísticos, así como el estudio de movimientos y corrientes literarias fundamentales. El contacto con autores clásicos y modernos permite a los estudiantes ampliar su horizonte cultural y establecer conexiones entre los textos literarios y su realidad contemporánea.

El papel del docente en la enseñanza de la literatura en la educación básica asume un rol de mediador cultural y motivador, capaz de generar un ambiente en el que los estudiantes se sientan libres de expresar sus interpretaciones y emociones sin temor al juicio. Su labor consiste en guiar la lectura sin imponerla, abrir preguntas en lugar de cerrarlas, y vincular los textos con la realidad del estudiantado.

Literatura en la educación media (bachillerato)

En la educación media, comúnmente conocida como bachillerato, la enseñanza de la literatura adquiere una dimensión más profunda y especializada. Esta etapa se caracteriza por el tránsito del estudiante hacia la madurez intelectual, la consolidación de habilidades interpretativas y la posibilidad de relacionar la literatura con la identidad, la historia y el pensamiento crítico. La literatura deja de ser únicamente un contenido académico para convertirse en una vía de exploración personal y social. Por lo que, el estudiantado de bachillerato necesita que la literatura sea una experiencia significativa, con metodologías diversas que la hagan accesible y motivadora en un contexto audiovisual (Ozarín, 2025).

Durante el bachillerato, el currículo literario suele estructurarse en torno a movimientos literarios, corrientes estéticas, contextos históricos y géneros. Se abordan obras representativas de la literatura nacional e internacional, y se promueve una lectura más analítica, en la que los estudiantes examinan los elementos estilísticos, temáticos y simbólicos de los textos. Una de las principales funciones de la literatura en esta etapa es servir como herramienta para la formación de la identidad y la expresión individual. Los jóvenes se

enfrentan a cuestionamientos existenciales, ideológicos y emocionales que encuentran eco en las obras literarias. La literatura les ofrece un espacio para explorar sus inquietudes, identificar experiencias comunes con los personajes, y desarrollar empatía hacia realidades diversas.

La enseñanza literaria en el bachillerato también debe fomentar la escritura creativa y argumentativa, con ensayos literarios, reseñas críticas, relatos, poemas y adaptaciones permiten a los estudiantes apropiarse del lenguaje y desarrollar su voz propia. Este proceso fortalece tanto sus habilidades comunicativas como su capacidad para construir discursos complejos, una competencia esencial para la vida de los futuros universitarios y profesionales. En este caso, “si se promueve y se integra la escritura creativa de manera efectiva en la Pedagogía de la Lengua y la Literatura en estudiantes de Bachillerato, se podrán potenciar las habilidades de imaginación, reflexión crítica y capacidad de expresión propia” (Mendoza Moreira; Muñoz Verduga, 2024, p. 26).

En cuanto a las estrategias pedagógicas, es recomendable integrar métodos participativos y tecnológicos. Las TICs (Tecnologías de la Información y la Comunicación) pueden ser aliadas valiosas: plataformas virtuales, blogs de lectura, foros de discusión, audiolibros y herramientas interactivas enriquecen la experiencia lectora y permiten nuevas formas de acceder a los textos. Es por ello que la literatura se debe basar en metodologías activas, apoyadas en la tecnología, lo que la convierten en una práctica participativa, actual y con sentido para el alumnado” (Gómez; Pozo, 2021, p. 22).

El docente en este nivel cumple un papel esencial, pues actúa como facilitador de diálogo e investigación, guiando a sus estudiantes en la construcción de significados más complejos y en el desarrollo de su pensamiento autónomo. En este caso, la clase de literatura, no debe ser más que una transmisión de contenidos, pero sí un espacio de debate de introspección y creación de nuevos conocimientos.

Literatura en el nivel universitario

En el nivel universitario, la enseñanza de la literatura se transforma en una disciplina académica compleja y especializada. A diferencia de los niveles anteriores, en las que el enfoque es más formativo y general. En la universidad se espera que el estudiante sea capaz de analizar críticamente los textos literarios desde múltiples perspectivas teóricas, históricas, culturales y filosóficas. La literatura ya no sólo se lee por placer o formación general, sino como un objeto de estudio profundo, capaz de revelar estructuras ideológicas, discursos sociales y procesos simbólicos.

Por su parte, Lloyd e Emmett (2023) señalan que la experiencia literaria en la universidad involucra afectos como la empatía, la incomodidad o la sorpresa. El estudiante analiza de forma técnica el texto, permitiéndole aprender a conectar humanamente con las narrativas, algo fundamental en su formación integral. Pues la universidad espera que el educando adquiriera un aprendizaje literario que genere sensibilidad y conciencia social. En la actualidad, los estudiantes se enfrentan a corpus literarios extensos y diversos, que abarcan desde la literatura clásica hasta la contemporánea, tanto nacional como internacional. En este contexto, la formación literaria se desarrolla a través de tres ejes principales:

1. Lectura académica: La lectura en la universidad ya no se reduce a la decodificación del texto, sino que se entiende como una práctica crítica, multimodal y situada en el mundo digital. Según Rowsell (2025), las instituciones de educación superior deben preparar a los estudiantes para interactuar con narrativas en soportes diversos, lo que implica el desarrollo de literacidades críticas y post-digitales, capaces de cuestionar los discursos y participar activamente en ellos. En este ámbito, se promueve una lectura rigurosa y metódica, orientada a la interpretación crítica de los textos. Los estudiantes aprenden a identificar estructuras narrativas, recursos estilísticos, figuras retóricas, y a contextualizar las obras en su momento histórico, político y social. Esta lectura se enriquece con el diálogo constante entre el texto y los

marcos teóricos que permiten su análisis.

2. Teoría literaria y crítica: En la universidad, la teoría literaria y la crítica se conciben hoy como prácticas académicas que forman en el análisis textual en la construcción de una ciudadanía crítica. Es por ello que, Guillory (2022) advierte que la crítica literaria, al institucionalizarse, ha perdido parte de su conexión con el público, lo que plantea a la universidad el desafío de recuperar su legitimidad social. Por su parte, Felski (2020) insiste en que la teoría debe atender a los modos de apego que los lectores desarrollan con los textos, pues la enseñanza universitaria no puede reducirse a la distancia analítica, sino que ha de considerar la dimensión afectiva. Es en esta fase, en las que se introduce al estudiante en las principales corrientes de la teoría literaria formalismo, estructuralismo, marxismo, psicoanálisis, deconstrucción, estudios poscoloniales, feminismo, entre otros.

3. Investigación y producción académica: En la universidad contemporánea concibe la investigación y la producción académica no como requisitos formativos, más si como prácticas centrales de construcción de conocimiento y ciudadanía crítica. Según Brew y Boud (2012), la educación superior debe fomentar una relación activa entre docencia e investigación, de modo que los estudiantes aprendan investigando y se conviertan en coautores de saberes. En la misma línea, Healey, Flint y Harrington (2020) señalan que la implicación del estudiante en proyectos de investigación académica fortalece sus competencias de escritura, pensamiento crítico y compromiso con problemas reales. En este nivel, los estudiantes consumen literatura, pero al mismo tiempo son capaces de producir conocimiento sobre ella. Ya sea en la elaboración de ensayos críticos, monografías, análisis comparativos, trabajos de investigación y, en algunos casos, tesis de grado, lo que les permite desarrollar competencias académicas y metodológicas fundamentales.

No se puede obviar que la enseñanza de la literatura en la universidad también debe considerar su función social. Los textos literarios son espacios donde se configuran discursos sobre el poder, el género, la memoria, la

exclusión o la resistencia. Por lo tanto, es fundamental que los programas formativos incluyan perspectivas decoloniales, feministas y multiculturales, que cuestionen el canon hegemónico y amplíen el acceso a voces silenciadas.

Consideraciones finales

La enseñanza de la literatura, desde los primeros años de vida hasta el ámbito universitario, constituye un pilar fundamental en la formación de ser humano que sea más crítico, sensible y creativo. A lo largo del recorrido educativo, la literatura acompaña a los estudiantes en sus distintas etapas del desarrollo cognitivo, emocional y social, adaptándose a sus necesidades, intereses y capacidades. En cada nivel, la literatura tiene un propósito diferente: desde la estimulación temprana del lenguaje y la imaginación en el preescolar, hasta el análisis académico y la producción de conocimiento en la universidad.

Uno de los elementos más valiosos de la literatura es su capacidad para humanizar. A través de los textos literarios, los estudiantes acceden a múltiples visiones del mundo, aprenden a ponerse en el lugar del otro, comprenden contextos históricos y culturales diversos, y se enfrentan a los grandes dilemas de la existencia humana. En este sentido, la literatura forma lectores, convirtiéndolos en ciudadanos conscientes, empáticos y reflexivos.

Sin embargo, el proceso de enseñanza de la literatura enfrenta numerosos desafíos en la actualidad: la disminución del hábito lector, la falta de formación docente específica, los currículos rígidos, la exclusión de voces diversas y el impacto de las nuevas tecnologías. Estos retos exigen un compromiso renovado por parte de las instituciones educativas, los formadores de docentes y los responsables de política pública.

Frente a estos desafíos, emergen múltiples propuestas pedagógicas que apuntan a transformar la enseñanza de la literatura en una experiencia viva, inclusiva y significativa. La integración de TICs, el trabajo interdisciplinario, los enfoques participativos y afectivos, y la apertura del canon literario a nuevas voces son algunas de las claves para construir un aprendizaje más

profundo y conectado con la realidad del estudiante.

Revalorizar la literatura en el sistema educativo implica reconocer su capacidad de transformar vidas, de construir puentes entre culturas, de imaginar otros mundos posibles. Enseñar literatura no es sólo transmitir contenidos o habilidades, sino ofrecer a los estudiantes una herramienta para conocerse, cuestionar el mundo que los rodea y transformarlo. Es por ello que, resulta imprescindible seguir fortaleciendo su presencia en las aulas, desde el jardín de infancia hasta la universidad, y acompañar a los estudiantes en el descubrimiento de la palabra escrita como espacio de libertad, resistencia y belleza.

Referências

ARAM, D.; LEVIN, I. **The role of maternal mediation of writing to kindergartners in promoting literacy in school: A longitudinal perspective.** *Reading and Writing*, v. 17, n. 4, p. 387-409, 2004. DOI: <https://doi.org/10.1023/B:READ.0000032665.14437>.

BREW, A. (2012). **Teaching and research: new relationships and their implications for inquiry-based teaching and learning in higher education.** *Higher Education Research and Development*, v. 31, n. 1, p. 101-114.

CAMACHO PRATS, A.; BENNASAR MARROIG, F. **La literatura como eje transversal en Educación Primaria.** *Revista Avances en Supervisión Educativa*, n. 25, p. 1-17, 2016. Asociación de Inspectores de Educación de España. Disponible en: <https://avances.adide.org/index.php/ase/article/view/545>. Acceso en: 1 sept. 2025.

FELSKI, Rita. **Hooked: Art and Attachment.** Chicago: University of Chicago Press, 2020.

FIGUEIREDO, M.; FERNANDES, A. C.; AIRES DE MATOS, I. **Children's literature and personal and social development in early childhood education: A practitioner research study**. In: **INTED-2023 Proceedings**, v. 1, p. 4101-4108, 2023. DOI: <https://doi.org/10.21125/inted.2023.1123>

GÓMEZ, M.; POZO, J. I. **Enseñanza y aprendizaje de la literatura en la era digital**. *Revista de Educación y Cultura Contemporánea*, v. 12, n. 3, p. 15-30, 2021.

GUILLORY, John. **Professing Criticism**. Chicago: University of Chicago Press, 2022.

HEALEY, Mick; FLINT, Abbi; HARRINGTON, Kathy. **Engagement through Partnership: Students as Partners in Learning and Teaching in Higher Education**. York: Higher Education Academy, 2020.

LOYD, Christopher; EMMETT, Hilary. **The Affects of Pedagogy in Literary Studies**. Abingdon: Routledge, 2023.

MENDOZA MOREIRA, María Gabriela; MUÑOZ VERDUGA, Dolores Esperanza. **Escritura creativa en la pedagogía de la Lengua y Literatura en estudiantes de Bachillerato**. Manta: Universidad Fiscomisional "Juan Montalvo", 2024. Trabajo de investigación.

OZARÍN, Belén. **La educación literaria en el aula de secundaria**. *Blog Universidad Isabel I*, Burgos, 2025. Disponible en: <https://www.ui1.es/blog-ui1/la-educacion-literaria-en-el-aula-de-secundaria>. Acceso en: 2 set. 2025.

PRASANNA, K.; DEVI, L.; RANI, M.; SRIDEVI, G. **Storytelling in early childhood education: A tool for language and cognitive development**. *Language Teaching Research*, 2024. Publicação online antecipada. DOI: <https://doi.org/10.1177/02656590241228419>

ROWSELL, Jennifer. ***The Comfort of Screens: Literacy in Post-Digital Times.***
Cambridge: Cambridge University Press, 2025.

The importance of literature in education

Enrique Camilo Huamán Celmi

Education, in its broadest sense, is a process that transcends the acquisition of technical knowledge. It involves forming human beings who can understand themselves, others, and the world they inhabit. Literature plays a fundamental role in this task because it functions as both a mirror and a window: a mirror that reflects our emotions, values, and conflicts, and a window that opens us to experiences and cultures different from our own.

Historically, literature has been linked to education since the origins of writing. In Mesopotamia, students copied literary texts such as the *Epic of Gilgamesh* to practice writing and to learn about their cultural heritage. In ancient Greece, works like Homer's *Iliad* and *Odyssey* were not only artistic creations but also moral and civic references that transmitted ideals of heroism, justice, and community. During the Renaissance, literature was placed at the center of humanist education, considered essential for cultivating judgment and taste.

In contemporary times, however, literature often struggles to maintain its relevance in school curricula, especially in a context marked by technological

acceleration, the predominance of audiovisual media, and the utilitarian focus on employability. Some educational systems prioritize science, technology, engineering, and mathematics (STEM), relegating literature and the humanities to a secondary role. Yet reducing literature to a marginal discipline means ignoring its profound contribution to personal and social development.

This article addresses the importance of literature in education from multiple perspectives. It begins with a review of its theoretical foundations, continues with an analysis of methodological approaches to support its teaching, presents results from the literature review, and concludes with reflections and recommendations to strengthen literary education in schools and universities.

Theoretical Basis

Literature and Constructivism

Constructivist theory, developed by authors such as Jean Piaget (1972) and Lev Vygotsky (1978), conceives learning as an active process in which individuals build their own knowledge based on experiences and social interactions. Literature aligns perfectly with this perspective because it demands interpretive activity. Reading is never passive; the reader projects prior knowledge, emotions, and expectations onto the text, while at the same time being transformed by it.

For Piaget, the act of reading contributes to the processes of assimilation and accommodation. For example, a student reading a story about friendship may assimilate the plot into their existing schemas, but if the narrative introduces an unfamiliar situation—such as a betrayal by a close friend—it forces the reader to accommodate and reconstruct their understanding of social relationships.

Vygotsky's concept of the *zone of proximal development* is also particularly relevant. Literature provides challenges that exceed the immediate experience of students, but through guidance, discussion, or collaborative interpretation,

readers can reach deeper levels of understanding. Literary dialogue in classrooms thus becomes an ideal scenario for social learning, in which peers exchange interpretations and enrich one another's perspectives.

Literature and Humanism

Humanist pedagogy, represented by Carl Rogers (1969), emphasizes education as a process oriented toward self-realization and emotional well-being. Literature contributes directly to this goal, since it resonates with the reader's subjective experience. By identifying with characters and situations, students explore their own emotions and values in a safe and mediated way.

For instance, reading *The Diary of Anne Frank* allows young people not only to learn about historical events but also to reflect on fear, hope, resilience, and injustice. Literature stimulates empathy and emotional intelligence—two competencies recognized by contemporary psychology (Goleman, 1995) as essential for personal and social success.

Furthermore, literature creates spaces of introspection. Poetic texts, in particular, encourage self-expression and reflection, allowing students to articulate their experiences. This aligns with Rogers' concept of the *fully functioning person*, who integrates reason and emotion into a coherent identity.

Critical Pedagogy and Literature

From the perspective of critical pedagogy, education should not only transmit knowledge but also promote social transformation (Freire, 1970). Literature is a privileged means to achieve this objective, since it often addresses themes of power, injustice, and resistance.

For example, postcolonial literature (Achebe, Ngũgĩ wa Thiong'o) or feminist literature (Woolf, Plath) reveals structures of domination and opens spaces for questioning and debate. When students analyze these works, they are not only developing interpretive skills but also exercising citizenship and

ethical awareness.

According to Giroux (1988), literature in the classroom can function as a form of cultural resistance, challenging stereotypes and offering counter-narratives. In this sense, literature becomes a pedagogical tool that empowers marginalized voices and fosters democratic participation.

Sociocultural and Intercultural Perspectives

Literature is also an instrument of cultural transmission and intercultural dialogue. It preserves collective memory and connects students with their traditions, while simultaneously exposing them to the diversity of other contexts. Reading Latin American magical realism (García Márquez, Allende) or African oral narratives allows students to broaden their cultural horizons and relativize ethnocentric views.

In multicultural societies, literature fosters respect for diversity and combats prejudices. According to Kramsch (1993), language and culture are inseparable, and literature, by combining both, becomes an ideal vehicle for intercultural education. This is particularly relevant in globalized classrooms, where students from different backgrounds coexist and require shared references to build understanding.

Methodology

The present research uses a qualitative and documentary methodology, which is appropriate given the theoretical and reflective nature of the problem. Instead of generating new experimental data, the study systematizes existing academic production to build a broad and critical synthesis of the importance of literature in education.

Stages of the Methodology

1. Source Selection

- Academic books and peer-reviewed articles published mainly between 2000 and 2024 were chosen.
- Reports and recommendations from international organizations such as UNESCO and OECD were also included.
- Classical pedagogical works (Freire, Piaget, Vygotsky, Rogers) were incorporated to support the theoretical framework.

2. Thematic Categorization

- Cognitive and linguistic benefits of literature.
- Emotional and affective development.
- Critical thinking and ethical reflection.
- Cultural identity and intercultural dialogue.
- Pedagogical strategies and innovative practices.

3. Analysis and Synthesis

- The information was organized according to recurring patterns.
- Convergences and divergences between authors were identified.
- Implications for pedagogy were formulated.

Results

The analysis of sources yields several findings:

1. Cognitive and Linguistic Development

- Literature improves reading comprehension and written expression. Students exposed to literary texts acquire a richer vocabulary and greater mastery of syntax.
- The complexity of narratives stimulates abstract reasoning and inferential skills, essential for problem solving in other academic areas.
- According to Bruner (1990), narrative thinking complements logical-scientific thinking, offering alternative ways of constructing knowledge.

2. Emotional and Affective Growth

- Identification with characters fosters empathy and emotional literacy. Students who read stories of migration, discrimination, or resilience develop greater sensitivity toward others' experiences.
- Literature functions as a safe space for emotional catharsis, allowing students to process conflicts symbolically.
- Classroom discussions about literature promote emotional regulation, since they provide opportunities to verbalize feelings and listen to peers.

3. Critical Thinking and Ethical Reflection

- Literature introduces moral dilemmas that require students to reflect on justice, freedom, or responsibility.
- By analyzing different perspectives within a story, students learn to argue, compare, and contrast viewpoints.
- Critical reading of literary texts helps detect stereotypes, ideological biases, and implicit assumptions.

4. Cultural Identity and Intercultural Dialogue

- National and local literature strengthens students' identity by connecting them with their history and traditions.
- World literature broadens horizons, facilitating dialogue with other cultures.
- Comparative approaches (for example, contrasting Shakespeare with Latin American dramatists) stimulate cultural relativism and tolerance.

5. Pedagogical Implications

- Literature can be integrated into all subjects: historical novels in history, science fiction in science, or poetry in language learning.
- Innovative methodologies, such as dramatization, creative writing workshops, or digital storytelling, increase student motivation.
- Teachers trained in literary pedagogy tend to generate more inclusive and participatory learning environments.

Conclusion

The research confirms that literature is not an accessory element in education but a central axis in the integral formation of students. Its contribution goes beyond the linguistic field: it fosters creativity, empathy, and critical awareness, while strengthening cultural identity and promoting intercultural dialogue.

Far from being opposed to scientific or technological disciplines, literature complements them by providing humanistic perspectives that allow us to reflect on the ethical and social implications of knowledge. In a world marked by globalization and complexity, literature equips students with the sensitivity and critical tools necessary to face challenges with responsibility and creativity.

Educational systems should:

- Reinforce the presence of literature in curricula across all levels.
- Promote interdisciplinary approaches that integrate literature with sciences, arts, and technology.
- Train teachers in innovative and inclusive literary pedagogy.
- Encourage reading practices that go beyond the classroom, involving families and communities.

Only in this way will literature fulfill its transformative potential, helping to form citizens who are not only knowledgeable but also sensitive, critical, and committed to building fairer societies.

References

BRUNER, Jerome. **Acts of meaning**. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1990.

EAGLETON, Terry. **Literary theory: an introduction**. Oxford: Blackwell, 1996.

FREIRE, Paulo. **Pedagogy of the oppressed**. New York: Continuum, 1970.

GIROUX, Henry. **Teachers as intellectuals: toward a critical pedagogy of learning**. South Hadley, MA: Bergin & Garvey, 1988.

GOLEMAN, Daniel. **Emotional intelligence**. New York: Bantam, 1995.

KRAMSCH, Claire. **Context and culture in language teaching**. Oxford: Oxford University Press, 1993.

NUSSBAUM, Martha. **Not for profit: why democracy needs the humanities**. Princeton: Princeton University Press, 2010.

PIAGET, Jean. **The psychology of the child**. New York: Basic Books, 1972.

ROGERS, Carl. **Freedom to learn**. Columbus, OH: Merrill, 1969.

ROSENBLATT, Louise. **Literature as exploration**. New York: Modern Language Association, 1995.

UNESCO. **Education for sustainable development goals: learning objectives**. Paris: UNESCO, 2017.

VYGOTSKY, Lev. **Mind in society: the development of higher psychological processes**. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1978.

La literatura y la educación integral

Elizabeth Islas León

La literatura es uno de los pilares más importantes de la educación integral. No solo favorece el desarrollo de competencias lingüísticas, sino que también abre la puerta a mundos desconocidos, emociones profundas y experiencias humanas significativas. A través de cuentos, poemas, ensayos y novelas, los estudiantes acceden a perspectivas diversas que moldean su crecimiento intelectual y emocional.

En un contexto globalizado, la literatura se convierte en una herramienta esencial para la formación de ciudadanos críticos, sensibles y culturalmente conscientes.

Promoción de la empatía y la comprensión emocional

Una de las contribuciones más poderosas de la literatura a la educación es su capacidad para fomentar la empatía. Cuando los estudiantes leen sobre personajes de diferentes contextos sociales, culturales e históricos, aprenden a

ver el mundo desde otras perspectivas. Esta experiencia imaginativa fortalece la inteligencia emocional y cultiva la compasión.

La literatura ofrece espacios seguros para explorar emociones complejas como el duelo, el amor, la injusticia, el miedo y la esperanza, ayudando a los estudiantes a comprender mejor tanto a los demás como a sí mismos.

Estimulación del pensamiento crítico

La literatura desafía al lector a interpretar, cuestionar y analizar. A diferencia de los textos meramente informativos, las obras literarias suelen presentar ambigüedad, simbolismo y múltiples interpretaciones. Los estudiantes deben evaluar motivaciones, identificar temas, detectar posibles sesgos y relacionar los textos con contextos históricos y sociales más amplios.

Este proceso fortalece el razonamiento analítico y promueve el pensamiento independiente, habilidades esenciales no solo en el ámbito académico, sino también en la vida cívica.

Desarrollo de la creatividad y la imaginación

La lectura literaria estimula la creatividad al invitar a los lectores a visualizar escenarios, imaginar situaciones y explorar realidades alternativas. Este ejercicio imaginativo potencia la flexibilidad cognitiva y la innovación.

En contextos educativos, la exposición a obras literarias inspira con frecuencia a los estudiantes a escribir sus propios relatos, poemas o ensayos reflexivos, desarrollando así su capacidad de expresión original y confianza creativa.

Diversidad cultural en la literatura

La literatura refleja la riqueza cultural de la humanidad. A través de narrativas globales, los estudiantes conocen tradiciones, valores y cosmovisiones distintas a las propias. Esta exposición promueve la conciencia intercultural y el respeto por la diversidad.

En sociedades cada vez más diversas, la literatura actúa como un puente que conecta comunidades y fomenta el diálogo entre culturas.

La literatura como herramienta para mejorar la expresión personal

Al interactuar con un lenguaje elaborado, estructuras narrativas variadas y recursos expresivos complejos, los estudiantes amplían su vocabulario y perfeccionan sus habilidades comunicativas. La literatura modela una expresión matizada y una eficacia retórica que fortalece la capacidad de argumentación y reflexión.

Estadísticas generales de la literatura: escala, alcance y patrones de los libros

Comprender el panorama editorial mundial permite dimensionar la magnitud e influencia de la literatura a nivel global, nos permite tener una visión más clara en cuanto al tema se refiere.

Existen más de 100,000 editoriales activas a nivel mundial. Algunas publican solo unos pocos títulos al año, mientras que otras lanzan cientos. Desde pequeñas editoriales independientes hasta grandes corporaciones multinacionales, estas instituciones constituyen la base de la circulación global de libros y el intercambio cultural.

Los países con más editoriales son: Corea del Sur: lidera con aproximadamente 75,324 editoriales, seguida por Estados Unidos y el Reino Unido. Estos países cuentan con industrias editoriales sólidas que respaldan una amplia producción y distribución literaria. Misma que se distribuye a nivel mundial gracias a la globalización y a los exitosos autores.

¿Cuál es el promedio de títulos por editorial?

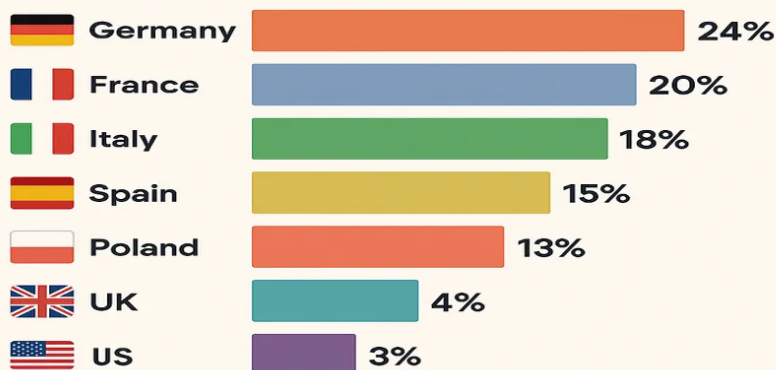
A nivel mundial, la mayoría de las editoriales publica menos de 10 títulos al año. Solo un pequeño porcentaje de empresas de alta producción publica cientos de obras anualmente. La mayoría mantiene catálogos selectivos y especializados.

Existen libros que se reeditan cada año; esto es, aproximadamente entre el 15 % y el 25 % de los libros publicados anualmente corresponden a reediciones o nuevas ediciones de títulos existentes. Esto incluye ediciones académicas actualizadas, lanzamientos conmemorativos y reediciones de Bestsellers.

Haciendo mención de los libros que son traducidos del idioma original del autor; se habla de entre el 10 % y el 15 % de ellos. En mercados editoriales pequeños, los títulos traducidos pueden representar más de la mitad de las nuevas publicaciones, especialmente en literatura de ficción y libros infantiles.

La demanda de los idiomas en la literatura dependerá del género; sin embargo, cada año se publican libros en más de 100 idiomas. Aunque la producción se concentra principalmente en 10 a 15 lenguas dominantes, las comunidades lingüísticas más pequeñas mantienen escenas literarias activas respaldadas por editoriales regionales e instituciones culturales, lo que permite a los lectores tener mayor acceso y comprensión de los títulos de su interés.

What Share of Books Are Translations?



Source: Index Translationum, national publishing data

<https://love-books-review.com/es/datos-y-cifras/literatura-por-idiomas-y-traduccion/>

Continuando con la traducción e impresión de libros, se puede mencionar que los idiomas más utilizados en la publicación mundial son:

- Inglés
- Chino mandarín
- Español
- Alemán
- Ruso
- Francés
- Japonés
- Árabe
- Portugués
- Italiano

Estos idiomas dominan la producción editorial internacional y las redes

globales de distribución.

En cuanto a los géneros más traducidos a nivel mundial, la ficción literaria, la literatura infantil y la ficción de género —especialmente misterio y fantasía— se encuentran entre las categorías más traducidas. Asimismo, los materiales educativos y académicos se traducen ampliamente para apoyar currículos internacionales y la difusión de la investigación.

Proporción entre preservación física y digital

La mayoría de los libros archivados permanece en formato físico; sin embargo, la preservación digital está creciendo rápidamente. Entre los nuevos materiales archivados, las copias digitales representan una proporción cada vez mayor, particularmente en obras de dominio público, investigaciones académicas y textos raros o frágiles que requieren conservación especializada, lo que permite a los lectores interesados en determinado título; tener acceso en cualquier parte del mundo al menos de manera electrónica.

Conclusión

El mundo de los libros es vasto, pero no inabarcable. La literatura continúa moldeando la educación, la cultura y la comprensión humana a través de generaciones y fronteras. Más allá de estadísticas y tendencias editoriales, su mayor valor radica en su poder transformador: la literatura cultiva la empatía, fortalece el pensamiento crítico, enriquece la imaginación y mejora la comunicación.

En la educación, la literatura no es simplemente una asignatura, sino un fundamento esencial para el aprendizaje permanente y la formación de una ciudadanía global.

Referencias

LECTURAPEDIA. **¿Por qué es importante la literatura en la educación?** s.d. Disponível em: <https://lecturapedia.com/importancia-de-la-literatura-en-la-educacion/>. Acesso em: 12 fev. 2026.

LOVE BOOKS REVIEW. General literature stats: facts and figures about literature. s.d. Disponível em: <https://lovebooksreview.com/literature-statistics/>. Acesso em: 12 fev. 2026.