

ao pê da letra

revista dos alunos da graduação em letras — 2021.2, ISSN 1984-7408



vol. 23.2

Política Editorial

O Departamento de Letras da Universidade Federal de Pernambuco, em 1998, criou a Revista Ao Pé da Letra com os objetivos:

- Estimular e valorizar a escrita acadêmica dos futuros professores e pesquisadores na área de Letras,
- Legitimar a escrita acadêmica em línguas materna e estrangeira e
- Divulgar as pesquisas realizadas em diferentes IES no Brasil, possibilitando o intercâmbio entre alunos e professores de graduação.

Em setembro de 2012, a editoria da Ao Pé da Letra ampliou, mais uma vez, os gêneros acadêmicos que integram sua linha editorial, passando a publicar, além de artigos científicos, resenhas e ensaios, traduções desses gêneros.

Ao Pé da Letra é uma publicação semestral que se destina a divulgação de trabalhos, de cunho teórico e aplicado, realizados por alunos de graduação em Letras do país. Os textos enviados para publicação são submetidos a dois pareceristas. Caso haja opiniões divergentes entre esses avaliadores, o texto será avaliado por um terceiro. Os pareceres são encaminhados para os autores e professores orientadores e somente serão publicados os textos aceitos por dois pareceristas.

A638

Ao pé da letra. Revista dos alunos de graduação em letras /
Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e
Comunicação — Vol. 1, (1999)-. — Recife : Ed. UFPE, 1999-

V.

Semestral.

Descrição baseada no Vol. 18.2 (versão online/jul. a dez de 2016)

Inclui referências.

ISSN 1518-3610 (impresso)

ISSN 1984-7408 (online)

Expediente

Universidade Federal de Pernambuco

Reitor: Prof. Alfredo Macedo Gomes

Vice-reitor: Prof. Moacyr Cunha de Araújo Filho

Pró-reitoria de Graduação: Profa. Magna do Carmo Silva

Direção do Centro de Artes e Comunicação: Prof. Murilo Artur Araújo da Silveira

Chefe do Departamento de Letras: Prof. Yuri Jivago Amorim Caribé

Revista Ao Pé da Letra

Editores-chefe: Andréa Silva Moraes (UFPE), Tiago Hermano Breunig (UFPE).

Equipe de Editoração: Alane Pauline dos Santos (UFPE), Amanda Félix Souza (UFPE), Barbara de Almeida Mayer (UFPE), Bárbara Maria Vicente da Silva (UFPE), Layza Franciele da Costa Silva (UFPE), Maria Eduarda dos Santos Silva (UFPE), Maria Luiza Pereira da Silva (UFPE), Maria Patrícia Lauriano de Lima (UFPE), Thays Victória Verissimo do Nascimento (UFPE).

Revisão Técnica: Adiel Bernardo da Silva (UFPE), Camila Geovanna Alves da Silva (UFPE), Marcelo Fernandes de Araujo (UFPE).

Equipe de Mídias Sociais: Fabianne Sales de Barros (UFPE), Ariadne Ferreira Luz (UFPE).

Diagramação: Ayssa Ellen Lima de Paula (UFPE), Nalbert Carvalho de Melo (UFPE).

Capa: Heitor Monteiro Dias de Almeida (UFPE).

Conselho Editorial

Adna de Almeida Lopes (UFAL)

Alexandre Nodari (UFSC)

Anco Márcio Tenório Vieira (UFPE)

Anna Faedrich (UFF)

Artur de Vargas Giorgi (UFSC)

Caio Ricardo Bona Moreira (UNESPAR)

Cléber Alves de Ataíde (UFPE)

Cristiano de Sales (UTFPR)

Félix Valentín Bugueño Miranda (UFRGS)

Francisco Eduardo Vieira da Silva (UFPB)

Helano Ribeiro (UFPB)

José Herbertt Neves Florencio (UFCEG)

José Vilián Mangueira (UEPB)

Júlio Cezar Bastoni Da Silva (UFC)

Kelvin Falcão Klein (UNIRIO)

Laíse Ribas Bastos (UFRJ)

Larissa Costa da Mata (UFERSA)

Marco Antonio Lima do Bonfim (UFPE)

Marina Chiara Legroski (UEPG)

Paulo da Luz Moreira (Oklahoma University)

Ricardo Postal (UFPE)

Rogério Mendes Coelho (UFRN)

Sandro Brincher (Fujian Normal University)

Sherry Morgana Justino de Almeida (UFRPE)

Tiago Guilherme Pinheiro (UFSC)

Pareceristas deste volume

Amanda Moury Fernandes Bioni (UFPE)

André de Sena (UFPE)

Daniele Zaratini (Mackenzie)

Eduardo Melo França (UFPE)

Elizangela Fernandes dos Santos (UFPE)

Erasmus da Silva Ferreira (UPE)

Fabiele Stockmans de Nardi (UFPE)

Fernanda Galli (UFPE)

Flaviano Maciel Vieira (UFPE)

Gláucia Pereira (UFPE)

Iaranda Jurema Ferreira Barbosa (UFPE)

Jair Zandoná (UFSC)

Joice Armani Galli (UFF)

Manuella Mirna Enéas de Nazaré (UPE)

Manuella Mirna Enéas de Nazaré (UPE)

Márcia Cavalcante (UFPE)

Ricardo Postal (UFPE)

Sherry Morgana Justino de Almeida (UFRPE)

Tiago Pinheiro (UFSC)

Sumário

Genialmente libertino e libertinamente genial: uma análise da poesia satírica e erótica de Bocage

Sarah Beatriz de Andrade Bezerra
Monique da Costa Ribeiro Vital

[7]

A contribuição do Programa de Residência Pedagógica para a formação docente: uma discussão a partir do olhar de uma residente

Tatiara da Silva de Armas

[38]

Aspectos y tendencias modernistas en la literatura de Rubén Darío

Rayanne Soares da Paz

[75]

O afeto e a liderança: o encontro entre “Nós” e “Eles” no discurso de Mein Kampf

Leonardo de Oliveira Schneider

[105]

Resenha de *Contra el viento*, de Ángeles Caso

Daniela de Jesus Ramos Damasceno

[129]

A relação entre linguagem e palavra de ordem em Gilles Deleuze e Félix Guattari

Windson Pinho Vasconcelos

[24]

Autoficção, duplo e Orientalismo em Aziyadé, de Pierre Loti

Camila Geovanna Alves da Silva

[60]

Lições sobre narrativa no romance *Nossa Teresa: vida e morte de uma santa suicida*, de Micheliny Verunschik

Andressa Lira Bernardino
Emilly Ferreira Amaral

[88]

Resenha sobre o ensaio “Elas eram muito modernas”, de Maria Eleutério

Monaliza Barbosa Araújo

[122]

Resenha crítica de *Torto Arado*, de Itamar Vieira Júnior

Hiorana Nascimento Marques

[136]

artigo

ensaio

resenha

Genialmente libertino e libertinamente genial: uma análise da poesia satírica e erótica de Bocage

Monique da Costa Ribeiro Vital
Sarah Beatriz de Andrade Bezerra*

Resumo: O presente artigo busca explorar a poesia satírica e erótica de Manuel Maria Barbosa du Bocage a fim de elucidar seu impacto na literatura portuguesa do século XVIII. Nesse sentido, foram analisados poemas satíricos e eróticos de seu acervo poético para demonstrar o caráter crítico, jocoso e pornográfico pelo qual é conhecido. Ademais, a análise, de cunho sócio-histórico, procura construir pontes interpretativas com a literatura portuguesa trovadoresca e a poesia do poeta renascentista Luís de Camões (2006) e do poeta barroco brasileiro Gregório de Matos (1970). Os trabalhos de Abdala Júnior e Paschoalin (1982), Bortone (1997), Moraes (2003) e Santana (2013) servirão como arcabouço teórico para o artigo, bem como os poemas originais dos autores analisados, que foram retirados das fontes *on-line* de Lopes e Ferreira (2011) e Pires (2005). Outrossim, busca-se atestar neste trabalho a criativa genialidade do autor plurifacetado na poesia que a sua sociedade e a Academia, conservadoras e puritanas, tentaram — sem sucesso — censurar.

Palavras-chave: Bocage; Poesia satírica; Poesia erótica.

Abstract: This article seeks to explore the erotic and satirical poetry of Manuel Maria Barbosa du Bocage to enlighten its impact in Portuguese literature from the eighteenth century. In this sense, satirical and erotic poems were analysed from Bocage's poetic collection to demonstrate his critical, humorous and pornographic nature — by which he is known. Moreover, this socio-historical analysis attempts to build interpretive bridges with the medieval Portuguese literature, the poetry of the renaissance poet Luís de Camões (2006) and the Brazilian baroque poet Gregório de Matos (1970). The works of Abdala Júnior and Paschoalin (1982), Bortone (1997), Moraes (2003) and Santana (2013) will serve as theoretical framework to this article, also, the original poems of the analysed authors taken from online sources from Lopes and Ferreira (2011) and Pires (2005). Furthermore, this article pursues to certify this versatile author's creative genius in poetry that his society and the Academy, conservatives and prudes, tried — without success — to censor.

Keywords: Bocage; Satirical poetry; Erotic poetry.

*Ensaio realizado como avaliação para a disciplina de LE828 - Literatura Portuguesa II - Renascimento - Barroco - Neoclassicismo, sob a orientação do Prof. Dr. Jonas Jefferson de Souza Leite (Departamento de Letras da Universidade Federal de Pernambuco).

1. Introdução

Bocage, considerado um dos maiores autores de Portugal, apresenta uma poesia que se mostra diversificadamente árcade, satírica, pornográfica e que antecipa características que mais tarde fariam parte do movimento romântico, como a melancolia e o gosto por temas soturnos. O poeta estava inserido no período neoclássico e representa o que há de melhor na literatura dessa época. Entretanto, destaca-se não apenas pelos seus poemas bucólicos, mas, principalmente, pelo caráter pornográfico presente em sua poesia. De forma ousada, Bocage criticou os valores sociais de seu tempo e desafiou a Igreja ao satirizar o estilo de vida do clero, motivos pelos quais foi perseguido e preso pelo Santo Ofício, sendo deslocado depois de meses para o mosteiro de São Bento. Nesse sentido, este artigo propõe-se a analisar a sátira e o erotismo presentes na poesia bocageana, relacionando-a com seu contexto histórico e social e comparando-a com as cantigas medievais galego-portuguesas, de escárnio e maldizer, assim como com os trabalhos de Luís de Camões e Gregório de Matos. Assim, dispõe-se a abordar a genialidade libertina — ou a libertina genialidade — deste poeta multifacetado em uma prática fescenina de longa data dentro da poesia lusitana, que ocupa uma posição de destaque na literatura portuguesa.

2. A satírica bocageana e as cantigas trovadorescas

Por mais que a Academia¹ tenha dado maior destaque para a poesia lírica bocageana, muito menos popular quando esteve vivo, Bocage ganhou fama pelos trabalhos de cunho satírico ao viver de forma boêmia e escandalosa para os padrões de seu tempo, motivo pelo qual foi preso e, conseqüentemente, teve sua obra e personalidade repercutidas. Nesse contexto, Abdala e Paschoalin (1982, p. 73), em *História social da literatura portuguesa*, refletem:

O Bocage que ficou famoso é o mito do homem e autor depravados. [...] A poesia lírica de Bocage, popularmente menos conhecida, porque não houve motivos para a dura atuação da censura, é considerada pela crítica tradicional como sua produção superior. [...] O lirismo de Bocage revela a orientação do academicismo do século XVIII: a presença de pseudônimos pastoris, da mitologia clássica; a ânsia pelo 'locus amoenus' ilustrando o 'fugere urbem', que é a procura do ambiente natural em oposição à vida urbana; a produção de soneto; do mote glosado (tão típico de ambientes acadêmicos, quando se lança o mote para o poema ser improvisado). [...] Mas o que diferencia Bocage dos demais acadêmicos é sua originalidade.

¹ As autoras se referem aos estudos acadêmicos que, por muitos anos, ignoraram ou não deram a devida atenção à poesia satírica bocageana. Por condizer com as orientações da época, sua poesia lírica foi enaltecida em detrimento da satírica, levando mais tempo para esta deixar de ser censurada e reconhecida pela Academia erudita.

A censura, assim, possibilitou a existência de um estereótipo em torno de Bocage, que é comumente responsabilizado por materiais que não lhe pertencem, em geral de cunho satírico e pornográfico, até a contemporaneidade. Isso ocorre devido ao grande número de paródias feitas a partir dos sonetos do poeta português, a exemplo do poema “Soneto de todos os cornos” (2016) por José Alsemo Correa Henriques (1777-1831), reproduzido a seguir:

Não lamentos, Alcino, o teu estado,
Corno tem sido muita gente boa;
Cornissimos fidalgos tem Lisboa,
Milhões de vezes cornos teem reinado.

Sicheu foi corno, e corno de um soldado:
Marco Antonio por corno perdeu c'roa;
Amphitryão com toda a sua proa
Na Fabula não passa por honrado;

Um rei Fernando foi cabrão famoso
(Segundo a antiga lettra da gazeta)
E entre mil cornos expirou vaidoso;

Tudo no mundo está sujeito à greta:
Não fiques mais, Alcino, duvidoso,
Pois isto de ser corno é tudo peta
(HENRIQUES apud BOCAGE, 2016, p. 16).²

O soneto acima é claramente uma releitura do conhecido “Soneto de todas as putas” (2016), que reaproveita jocosamente a estrutura do poema original, de modo a substituir a figura feminina pela masculina. Inserido posteriormente na coletânea *Poesias Eróticas, Burlescas e Satíricas* (2016) foi erroneamente atribuído a Bocage por outros editores (MATTOSO, 2002). Henriques (1777-1831) atribui, assim, o mesmo caráter de consolação satírica ao indivíduo de um grupo social marginalizado pela sociedade, como pode ser constatado a partir da comparação com o soneto original, reproduzido abaixo (BOCAGE, 2016):

[SONETO DE TODAS AS PUTAS]

Não lamentos, ó Nize, o teu estado;
Putas tem sido muita gente boa;
Putissimas fidalgas tem Lisboa,
Milhões de vezes putas teem reinado:

² Para fins de referência, as autoras escolheram manter a citação ao soneto de Henriques (1777-1831) pela coletânea de Bocage (2016). Para mais informações sobre a paródia “Soneto de Todos os Cornos” (2016), checar a seleção, introdução e notas de Glauco Mattoso (2002) nas referências do artigo.

Dido foi puta, e puta d'um soldado;
Cleopatra por puta alcança a c'roa;
Tu, Lucrecia, com toda a tua proa,
O teu conno não passa por honrado:

Essa da Russia imperatriz famosa,
Que inda ha pouco morreu (diz a Gazeta)
Entre mil porras expirou vaidosa:

Todas no mundo dão a sua greta:
Não fiques pois, ó Nize, duvidosa
Que isso de virgo e honra é tudo peta
(BOCAGE, 2016, p. 14).

Desse modo, as gerações de conteúdo paródico, obsceno e piadista, muitas vezes confundidas com a obra do próprio autor, alimentam o mito de devassidão em torno do poeta português, que é expandido ao longo dos séculos, mesmo que a libertinagem de Bocage não seja apenas fruto da imaginação popular. Nesse sentido, a exclusão da esfera satírica bocageana por parte da crítica tradicional é um eco à censura pela qual este poeta de múltiplas faces foi perseguido. A valorização do lirismo como superior à sátira resulta na incompreensão de Bocage como um dos únicos autores da época neoclássica que foram capazes de assimilar a opressão e o aprisionamento presentes no ambiente em que vivia — a frustração do amor retratado em suas poesias era uma forma de denunciá-los (ABDALA; PASCHOALIN, 1982).

Assim, a sátira do autor português, com os impropérios, a pornografia e o cunho humorístico, tornou-se o recurso jocoso com o qual ele, de maneira corajosa, criticava os valores sociais e as autoridades de seu tempo. Confrontava, dessa maneira, a estética do período literário em que estava inserido. Mesmo encaixado sincronicamente no Neoclassicismo, seu lado antiárcade menosprezava a razão e o tom solar em algumas obras. Essas já apresentavam traços do que posteriormente fariam parte das características do Romantismo, sendo original ao revelar um lado sentimental, subjetivo e que preza pelo *locus horrendus* em detrimento do *locus amoenus*. Era de se esperar, com tantas facetas genialmente construídas, que o autor, indissociável do caráter crítico da poesia, fosse posteriormente se transformar em um dos mais consagrados autores de Portugal. A ironia de Bocage, nesse contexto, revela-se até nos poemas em que o interlocutor não espera encontrar seu lado pornográfico. De acordo com Santana (2013), um leitor mais atento é capaz de perceber isso em sonetos aparentemente ingênuos, como “Olha, Marília, a flauta dos pastores”, no qual a descrição pura da natureza mostra um ambiente fértil, o que permite um segundo sentido em que Marília poderia aprender sobre a experimentação da sexualidade.

Ferrenho crítico social, Bocage parecia não conhecer limites ao criticar tudo que lhe causava descontentamento no mundo. Sua poesia satírica transborda ironia, acidez e uma linguagem explícita ao depreciar aquilo que julgava ser os três pilares da sociedade portuguesa do século XVIII: o governo, a família e a Igreja. O Despotismo Esclarecido — política que predominava na segunda metade do século XVIII — era autoritário e antilibertário, como deixou claro em um de seus muitos sonetos contra o sistema: “Liberdade querida e suspirada/Que o despotismo acérrimo condena” (BOCAGE, 2005, p. 78). Similarmente, seus sonetos cantavam o prazer sexual, evidenciando temas como cópula, corpo feminino e masculino, ciúmes, virgindade e adultério de forma descritiva. Por último, seu cunho glosador e sagacidade devassa juntam-se para escarnecer a Igreja, sobretudo os padres e frades que integravam o clero: esses eram as maiores vítimas do criticismo de Bocage.

“Inimigo de hipócritas, e frades” (BOCAGE, 2016, p. 7) é o que exclama um dos versos do soneto “Auto-retrato”. Seu desgosto por sistemas hipócritas pode ser visto de longe, impresso nas próprias rimas. E para ele, é possível perceber que não havia grupo mais impostor que a organização clerical, como fica evidenciado no “Soneto da Copula Canina”:

Quando no estado natural vivia
Mettida pelo matto a especie humana,
Ai da gentil menina deshumana,
Que à força a greta virginal abria!

Entrou o estado social um dia;
Manda a lei que o irmão não foda a mana,
É crime até chuchar uma sacana,
E pesa a excommunhão na sodomia:

Quanto, lascivos cães, sois mais dictosos!
Si na egreja gostaes de uma cachorra,
La mesmo, ante o altar, fodeis gostosos:

Emquanto a linda moça, feita zorra,
Voltando a custo os olhos voluptuosos,
Põe num altar a vista, a idéa em porra
(BOCAGE, 2016, p. 18).

No soneto, o autor critica tanto a ordem social que condena as diversas práticas sexuais quanto aponta a falsidade do clero, que se opõe aos próprios princípios que prega. O constante apontamento da dissimulação deste último e seu escarnecimento podem ser identificados em muitos outros poemas. No “Soneto do Pregador Peccador”, por exemplo, ele introduz a figura de quatro putas, e aponta os erros de um padre que pregava em uma missa de domingo: “Sempre me há de lembrar por meus peccados/A noite, em que me deste nove fodas!” (BOCAGE, 2016, p. 39).

Desse modo, não parecem existir limites para o caráter satírico deste autor: se enxergava falsidade em algo ou tinha inimizade com alguém, não lhes poupava duras palavras. Um bom exemplo disso é observado na crítica ao infeliz árcade França, vítima de não apenas um, mas dois sonetos gozadores de Bocage:

[SONETO AO ÁRCADE FRANÇA]

No cantho de um venal salão de dansa,
Ao som de uma rebeca desgrudada,
Olhos em alvo, a porra arrebitada,
Bocage, o folgazão, rostia o França.

Este, com mogigangas de creança,
Com a mão pelos ovos encrespada,
Brandia sobre a roxa fronte alçada
Do assanhado porraz, que quer lambança.

Veterana se faz a mão bisonha;
Tanto a tempo meneia, e sua o bicho,
Que em Bocage o tesão vence a vergonha:

Quiz vir-me por luxuria, ou por capricho;
Mas em vez de acudir-lhe alva langonha
Rebenta-lhe do cu merdoso esguicho
(BOCAGE, 2016, p. 46).

Impressiona a forma como o poeta não apresenta nenhum pudor ao expor seus inimigos ao ridículo. O soneto acima tem a intenção de ridicularizar o árcade França através de uma descrição detalhada de uma troca sexual em um evento público. Esse atrevimento pode ser interpretado como indicação de uma grande desavença por parte de Bocage com o árcade, além de um desejo descabido em satirizá-lo, colocando-o em uma situação baixa e até mesmo ilegal para a época. Ademais, para alcançar a mais perfeita obra depreciativa, não tem medo de incluir seu próprio nome no texto, e isso demonstra uma coragem enorme, bem como seu já comentado despudor. A descrição detalhada da cena e dos corpos sempre se fez presente nos poemas bocageanos, movimento visualizado no poema acima como um artifício para dar mais credibilidade à obra e escandalizar os leitores.

Portugal viu discursos tão impudicos não apenas em Bocage. A poesia satírica portuguesa provém de tempos muito anteriores ao Arcadismo. Pode-se ler textos bastante semelhantes aos do autor nas cantigas de escárnio e maldizer do Trovadorismo galego-português, do século XII até meados do século XIV. Essas cantigas, de tradição oral, serviam para escarnecer e satirizar pessoas de todos os gêneros e classes, sobretudo mulheres, nobreza e clero (LOPES; FERREIRA; COELHO, 2011). O excerto de uma cantiga de maldizer ao próprio trovador a seguir apresenta isso:

Luzia Sánchez, jazedes em gram falha
comigo, que nom fodo mais nemigalha
d'ũa vez; e, pois fodo, se Deus mi valha,
fic'end'afrontado bem por tercer dia.
Par Deus, Luzia Sánchez, Dona Luzia,
se eu foder-vos podesse, foder-vos-ia.

Vejo-vos jazer migo muit'aguada,
Luzia Sánchez, porque nom fodo nada;
mais se eu vos per i houvesse pagada,
pois eu foder nom posso, peer-vos-ia.
Par Deus, Luzia Sánchez, Dona Luzia,
se eu foder-vos podesse, foder-vos-ia.
(COELHO, 2011-2012, [s. p.])

É possível observar uma literatura satírica e fescenina (obscena), a qual se separa dos costumes puritanos e adentra tabus muito antes de Coelho, Camões e Bocage. Essa tradição, inserida na cultura da Europa Medieval, sofreu transformações no Renascimento em relação à linguagem e à imagética utilizadas, tornando-se mais obscena e explícita. De acordo com Hunt (1999 apud MORAES, 2003, p. 124), tal transformação ganhou mais espaço e mercado a partir do século XVI, com a tecnologia de impressão em evidência. Sendo assim, ver semelhanças na poesia bocageana e nos versos das cantigas trovadorescas é cognoscível. O “Soneto ao Árcade França”, citado anteriormente, é um exemplo do que poderia ser uma cantiga de maldizer pelo fato de ter uma linguagem obscena e revelar a identidade da pessoa satirizada.

A partir das cantigas trovadorescas da satírica galego-portuguesa, observa-se que Bocage, além de ser um poeta com os olhos no futuro, era conhecedor da herança literária fescenina do passado. Além disso, a linguagem explícita das cantigas, especialmente a descrição tragicamente cômica de um assunto tão íntimo no exemplo acima, também não sai como estranha à sátira bocageana. Em muitos sonetos, Bocage descreve infortúnios de sua vida sexual, infortúnios esses que se assemelham a especificidade íntima e obscena da cantiga de João Soares Coelho. Observa-se, então, um soneto que, apesar de não maldizer o autor, traz a mesma descrição trágica e cômica do exemplo prévio:

[SONETO DO COITO INTERROMPIDO]
"Mas si o pae accordar!..." (Marcia dizia
A mim, que à meia-noite a trombicava)
"Hoje não..." (continua, mas deixava
Levantar o saiote, e não queria!)

Sempre em pé a dizer: "Então, avia..."
Sesso à parede, a porra me aguentava:
Uma coisa notei, que me arreitava,

Era o calçado pé, que então rangia:

Vim-me, e assentado num degrau da escada,
Dando alimpa ao caralho, e mais à greta
Nos preparamos para mais porrada:

Por variar, nas mãos metti-lhe a teta;
Tosse o pae, foge a filha... Ó vida errada!
La me ficou em meio uma punheta!
(BOCAGE, 2016, p. 126).

Esse caráter jocoso com que Bocage construía sua poesia era, além de relatos transgressores dentro da sociedade árcade da época, como exposto, uma forma ousada e impressionante de criticar o que ele considerava ser a tríade da sociedade portuguesa do século XVIII: o governo despótico, a Igreja e a família. Contudo, por formular seus pensamentos de maneira tão díspar e imoral para os padrões da época, por pouco seu caráter mais sério não é perdido. Não é à toa que Bocage foi preso, julgado e condenado pela Inquisição por “ser considerado subversivo e perigoso para a sociedade” (PIRES, 2005, p. 1). O ápice crítico desse autor, em que se vê seu estilo ácido no mais alto nível, chama-se “Epístola a Marília” (1800). Um poema longo, insurgente e satírico, em que Bocage resume seus pensamentos mais fortes em relação aos temas trabalhados durante toda a sua poesia.

Sem obscenidades disparadas, “Epístola a Marília” (1800) é um poema irônico de tom mais sério que serviu como prova para o tribunal do Santo Ofício condená-lo por seus ideais transgressores e estilo de vida boêmio. Aqui, revela-se um julgamento mais denso e organizado ao sistema social: Bocage (1800, p. 36) denuncia um Deus criado pela religião que teria um papel punitivo e indiferente ao sofrimento humano; ataca a “política opressora (...) Dogma funesto, detestável crença,/Que envenenas delicias innocentes!”. E, finalmente, convida Marília — musa suprema do poeta árcade — a ignorar esse terrível sistema e seu Deus tirano para acreditar no “Deus de paz, Deus de piedade,/Deus de amor, pae dos homens, não flagello” (BOCAGE, 1800, p. 40). Ao final da epístola, Bocage roga a Marília que escute seu coração para fugir dessa realidade enganadora e “pai severo” (metáfora para a família e tabus sociais relacionados ao sexo), pois, para ele, o amor é liberdade necessária, não um crime:

Reclama o teu poder, os teus direitos
Da justiça despotica extorquidos:
Não chega aos corações o jus paterno,
Se a chamma da ternura os affoguêa:
De amor ha precisão, ha liberdade;
Eia pois, do temor saccode o jugo
Acanhada donzella; e do teu pejo
Déstra illudindo as vigilantes guardas,
Pelas sombras da noute, a amor propicias,

Demanda os braços do ancioso Elmano,
Ao risonho prazer franquêa os lares.
Consista o laço na união das almas;
Do ditoso hymenêo as venerandas
Caladas trevas testemunhas sejam;
Seja ministro o Amor, e a terra templo
Pois que o templo do Eterno é toda a terra.
Entrega-te depois aos teus transportes,
Os opressos desejos desafoga.
Mata o pejo importuno; incita, incita
O que, só de prazer merece o nome.
Verás como, envolvendo-se as vontades,
Gostos eguaes se dão, e se recebem:
Do jubilo hade a força amortecer-te,
Do jubilo hade a força aviventar-te.
Sentirás suspirar, morrer o amante,
Com os seus confundir os teus suspiros,
Has de morrer, e reviver com elle.
De tão alta ventura, ah! não te prives,
Ah! não prives, insana, a quem te adora.»
Eis o que has de escutar, oh doce amada,
Se á voz do coração não fores surda.
De tuas perfeições enfeitado
Ás preces, que te envia, eu uno as minhas.
Ah! Faze-me ditoso, e sê ditosa.
Amar é um dever, além de um gosto,
Uma necessidade, não um crime,
Qual a impostura horrisona apregôa.
Céos não existem, não existe inferno,
O premio da virtude é a virtude,
É castigo do vicio o proprio vicio
(BOCAGE, 1800, p. 42-43).

A literatura neoclássica, como amplamente estudada, foi marcada pelo Iluminismo, com a volta de ideais renascentistas. Nesse sentido, a poesia deveria ser altamente social e a razão era vista como superior à emoção, mostrando a verdade “científica e social através do poema didático, da Epístola e da sátira” (BORTONE, 1997, p. 148). Por essa descrição e pelo exemplo epistolar acima, observa-se que Bocage se via no espaço entre a objetividade de sua época e a subjetividade do seu ser: lutava constantemente entre razão e emoção. “Epístola a Marília” (1800) mostra-se como o mais perfeito exemplo dessa luta. Ora, se a linguagem poética neoclássica buscava manter e reproduzir os ideais da época — uma representação mimética, como indica Bortone (1997), — ao introduzir críticas fortes ao triângulo social, Bocage renega sua ideologia. O faz, portanto, em detrimento ao amor, prazer, adoração ao Deus verdadeiro e liberdade. Bocage deixou-se levar pela emoção e abandonou o conceito de mimese privilegiado pelos poetas neoclássicos, descentralizando, assim, sua linguagem da que era utilizada nesse período literário.

A epístola é um gênero naturalmente doutrinário, muito utilizado para reiterar valores sociais dominantes. Bocage subverteu este significado ao começar rigoroso e afiado, negar as crenças, revoltar-se contra a política e repreender a religião tirana e terrena (ao transformar, por exemplo, a figura do padre e colocá-lo como vilão central). Termina, enfim, com um clamor pelo “maior gosto que há no mundo” (BOCAGE, 2016, p. 33): o amor. Em “Epístola a Marília”, vê-se o auge de um poeta provocador, transgressor, satírico e erótico: um escritor com um senso libertário à frente de seu tempo, corajoso o bastante para desafiar as leis da época com toda a pompa e criatividade que sua mente singular pudesse expressar.

3. Bocage, Camões e Gregório: perspectivas interpretativas

Grande leitor de Camões, Bocage não mediu palavras ao comparar a própria vida com a do pai da literatura portuguesa. Ambos, de fato, compartilharam experiências que serviram de inspiração para a poesia bocageana. Em “Camões, Grande Camões”, Bocage aponta as semelhanças entre os destinos dos dois e rebaixa-se diante de seu mestre ao afirmar ser menos talentoso que ele — julgamento que não condiz com a realidade. Rafael Santana (2013), sob esse ângulo, aponta o poeta boêmio como um dos maiores autores da literatura portuguesa, ao lado de Camões, Antero de Quental e Florbela Espanca.

Nesse contexto, Bocage, que compartilha a temática do “desconcerto do mundo” (SANTANA, 2013, p. 40) em que vive com o autor classicista, tem seu lado satírico nascido a partir da radicalização da poesia camoniana. Reinterpreta, desse modo, as lições do poeta e as replica nos próprios trabalhos (SANTANA, 2013). Assim como o autor de *Os Lusíadas*, Bocage acredita na potencialização do amor a partir da experiência sexual, que é indissociável do sentimento em questão, e critica aqueles que o censuram, sendo estes que não o experienciam os verdadeiros merecedores de julgamento (SANTANA, 2013). A relação erótico-carnal proveniente de Camões nos poemas bocageanos, por sua vez, fundamenta-se em uma pornografia construída a partir do uso de palavras obscenas e de baixo calão, aspecto que escandaliza a sociedade. O poeta, de forma jocosa, utiliza os ideais de seu mestre para ironizar os costumes e valores da época, além de objetificar as mulheres.

Em análise, Santana (2013) destaca um exemplo da criatividade bocageana em subverter os ensinamentos de Camões na relação entre a deusa Vênus, no épico *Os Lusíadas* (auge de sua linguagem erótica), e “A Manteigui” (1987). Na epopeia camoniana, Vênus é descrita em todo seu esplendor: era o amor soberano, a sedução poética, o retrato da beleza mais arrebatadora. Na cena em que, por meio dos portugueses, seduz Júpiter, pode-se ver quão celestial é a imagem da deusa:

Os crespos fios de ouro se esparziam
Pelo colo que a neve escurecia;
Andando, as lácteas tetas lhe tremiam,

Com quem Amor brincava, e não se via;
Da alva petrina flamas lhe saíam.
Onde o *minino* as almas acendia.
Polas lisas colunas lhe trepavam
Desejos, que como hera se enrolavam
(CAMÕES, 2006, p. 108).

Não se pode negar o erotismo presente nesses versos. Vênus é representada como símbolo provocador e celestial — o perfeito equilíbrio entre o amor e a sensualidade. Camões a põe despida, envolta apenas de seus próprios cabelos de ouro e seus seios trêmulos inspiram desejos e vida. O adjetivo “lácteas”, atribuído em sua descrição, permite ao leitor ampliar as possibilidades interpretativas e pensar não apenas na pele que é alva, mas na representação da função biológica e mística da maternidade. Vênus é mãe, deusa e mulher — figura conhecida pelos homens que acolhe, encanta e seduz; ela é, aos olhos do poeta, a plena descrição do erotismo.

De forma muito mais radical, Bocage (1987) ressignifica essa beleza divina no rosto e corpo da puta Manteigui. A comparação ocorre logo no começo do poema, como pode ser observado nos excertos abaixo:

Vênus, a mais formosa entre as deidades,
Mais lasciva também que todas elas, (...)

Dirige a minha voz, meu canto inspira,
Que vou cantar de ti, se a Jacques canto. (...)

Tua virtude em Manteigui respira,
Com graça, qual tu tens, motiva encanto;
E bem pode entre vós haver disputa,
Sobre qual é a mais bela, ou qual mais puta. (...)

Seus meigos olhos que a foder ensinam,
Té nos dedos dos pés tesões acendem:
As mamas, onde as graças se reclinam,
Por mais alvas que os véus, os véus ofendem:
As doces partes, que os desejos minam,
Aos olhos poucas vezes se defendem:
E aos Amores, de amor por ela ardendo,
As piças pelas mãos lhe vão metendo
(BOCAGE, 1987, p. 322-323).

Se, em *Os Lusíadas*, Vênus tem um corpo glorificado e misterioso, o corpo de Manteigui é explicitamente descrito logo nas primeiras estrofes do poema. Com Vênus, “as lácteas tetas lhe tremiam,/Com quem Amor brincava, e não se via” (CAMÕES, 2006, p. 108). Já em “A Manteigui” (1987), a “brincadeira” não é só vista, como consumada. Reitera-se, pois, o estro libertino de Bocage, transgressor de linguagem, sentidos e interpretações.

Nesse contexto, a pornografia e as críticas às autoridades e ao estilo de vida social da época atingem o ápice na poesia bocageana com a previamente citada “Epístola a Marília”. O poema em questão, como mencionado, foi utilizado como prova das ideias anticatólicas e antimonárquicas de Bocage quando julgado pelo Tribunal do Santo Ofício. Condenado e preso, foi transferido para o Mosteiro de São Bento, onde “dizem os biógrafos que de lá ele saiu arrependido e transformado” (ABDALA JÚNIOR; PASCHOALIN, 1982, p. 72).

O escritor, nesse sentido, não foi o único poeta de língua portuguesa a cultivar uma existência boêmia, ser perseguido e aparentemente converter-se ao final da vida. Gregório de Matos, no Brasil, durante o período barroco, enfrentou o mesmo destino. A grande incógnita que envolve os dois poetas, por sua vez, centra-se na veracidade da conversão aos dogmas religiosos. Matos (1970, p. 313), no soneto “A Jesus Cristo nosso senhor”, ironiza a parábola bíblica do Filho Pródigo:

Pequei, Senhor; mas não porque hei pecado,
Da vossa alta clemência me despido;
Antes, quanto mais tenho delinquido,
Vos tenho a perdoar mais empenhado.

Se basta a vos irar tanto pecado,
A abrandar-vos sobeja um só gemido:
Que a mesma culpa, que vos há ofendido, Mato
Vos tem para o perdão lisonjeado.

Se uma ovelha perdida já cobrada,
Glória tal e prazer tão repentino
Vos deu, como afirmais na Sacra História:

Eu sou, Senhor, a ovelha desgarrada,
Cobrai-a; e não queirais, Pastor Divino,
Perder na vossa ovelha a vossa glória
(MATOS, 1970, p. 313).

O “Boca do Inferno”, assim, abre margem para o questionamento dessa conversão ao satirizar o perdão concedido por Deus aos homens, já que, de acordo com o poema acima, pecaria ainda mais para dar-lhe o prazer de vê-lo arrependido. Sob o mesmo viés, é possível observar, na poesia de Bocage (2016), o semelhante tom controverso em seu “Soneto do Juramento”, cuja súplica pelo perdão divino é precedida por versos jocosamente escritos a partir de uma linguagem de baixo calão. Do mesmo modo como ocorre com o poeta baiano, expande as possibilidades interpretativas quanto à veracidade do pedido:

Eu foder putas?... Nunca mais, caralho!

Has de jurar-m'o aqui, sobre estas Horas:
E vamos, vamos ja!... Porem tu choras?
"Não senhor (me diz elle) eu não, não ralho":

Battendo sobre as Horas como um malho,
"Juro (diz elle) só foder senhoras,
Das que abrem por amor as temptadoras
Pernas àquillo, que arde mais que o alho".

Co'a força do jurar esfolheando
O sacro livro foi, e a ardente sede
O fez em mar de ranho ir soluçando...

Ah! que fizeste? O céu teus passos mede!
Anda, heretico filho miserando,
Levanta o dedo a Deus, perdão lhe pede!
(BOCAGE, 2016, p. 108).

Dessa maneira, como apontado, a sátira explícita às instituições sagradas é perceptível em muitos de seus poemas. Mesmo após convertido, Bocage não abandona o tom de ironia, que continua a despertar desconfiança acerca da veracidade dessa conversão, como é o caso das últimas estrofes de “Incultas produções da mocidade”:

[...]
Encontrardes alguns cuja aparência
Indique festival contentamento,

Crede, oh mortais, que foram com violência,
Escritos pela mão do Fingimento,
Cantados pela voz da Dependência
(BOCAGE, 1987, p. 23).

É a partir da confissão do poeta, nos versos destacados acima, de que seus poemas são escritos “pela mão do fingimento”, além da longa vida de crítica ferrenha aos ideais religiosos cultivada, que a descrença sobre a autenticidade da mudança radical em favor da igreja é fortalecida. Nesse contexto, Santana (2013, p. 42) reflete: “Ao fim e ao cabo, o que se lê de tudo isto é a grande capacidade de um poeta errante em adequar-se a diferentes contextos quando necessário, assumindo inteligentemente a máscara que lhe convinha em cada situação por que passava”. Em suma, o questionamento que se subtrai é o seguinte: como poderia um poeta que demonstrou tamanha antirreligiosidade converter-se tão repentinamente ao final da vida? Interpretado de modo irônico ou sob a crença no medo da repressão experimentada após ser preso, o Bocage convertido inquieta os que o estudam.

4. Considerações finais

“Canto a beleza, canto a putaria!” (BOCAGE, 1987, p. 322). Poderia-se, então, depois de todos os exemplos propostos neste artigo, desacreditar em quão belamente cantada foi a devassidão de Bocage? De sua poesia satírica e erótica, transbordam uma autonomia precisa e imensa visão de mundo — não completamente original, pois a temática obscena revela-se presente em Portugal desde muito antes de Bocage. O autor demonstra conhecimento de uma prática que esteve presente em seu país desde o medievo e que passou por transformações a partir do Renascimento na Europa e evoluiu. Dessa forma, apropriou-se dos elementos fesceninos para sua poesia, que o tornou um nome à altura para também representar esta tradição (MORAES, 2003). O mundo que Bocage retrata na própria obra não condiz apenas com os valores engrandecidos à luz do dia, como também com os princípios que acompanham a humanidade desde a primeira noite.

Dentro desse contexto, como comentado, o autor fazia críticas a uma parte da sociedade neoclássica que desejava se manter digna e pura (o clero), revelava a natureza humana e devassa de seu corpo social e brincava de forma inteligente com as instituições valorosamente estabelecidas (Igreja, Sociedade e Política). No entanto, apesar da clara genialidade, é indispensável reconhecer a influência da obra camoniana em sua produção, que o empresta temas (cita-se aqui o “desconcerto do mundo”) e visões acerca do tempo em que estava inserido. Além disso, em contraste com o baiano Gregório de Matos, é necessário reconhecer o português como um exemplo para relembrar o caráter contínuo da tradição literária: antes mesmo de Bocage, o poeta brasileiro já fazia da literatura um importante instrumento de crítica às malezas de seu tempo, igualmente recorrendo à sátira e à pornografia e, posteriormente, arcando com as consequências de sua insubordinação.

Demonstra-se aqui, finalmente, o desejo de que a poesia subversiva bocagiana receba o devido prestígio que merece, não apenas pelo imaginário popular, mas pela Academia, no sentido de que não seja ofuscada diante da que apresenta uma linguagem prototipicamente árcade. O poeta, por se diferenciar da linguagem padrão da época ao criticar as ideologias e ao cantar a emoção e devassidão humana, vai de encontro com o fazer literário neoclássico. Tinha razão para fazê-lo, pois é possível chamar esse poeta de muitas coisas: revolucionário, gênio, devasso, mas nunca de hipócrita — não escondia quem era e permaneceu verdadeiro ao seu espírito libertário e boêmio até (quase) o fim de sua vida. Gostaria, assim, de ser reconhecido por tal, como mostra as últimas estrofes do “Soneto do Epitáfio”: “Aqui dorme Bocage, o putanheiro;/Passou vida folgada, e milagrosa;/Comeu, bebeu, fodeu sem ter dinheiro” (BOCAGE, 2016, p. 45).

Referências

- ABDALA JÚNIOR, Benjamin; PASCHOALIN, Maria Aparecida. *História social da literatura portuguesa*. São Paulo: Ática, 1982.
- BOCAGE, Manuel Maria Barbosa du. *Sonetos*. Rio de Janeiro: Garnier, 1994.
- BOCAGE, Manuel Maria Barbosa du. *Sonetos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
- BOCAGE, Manuel Maria Barbosa du. *Poesias Eróticas, Burlescas e Satíricas*. Portugal: Luso Livros, 2016.
- BORTONE, Marcia Elizabeth. Bocage: a poética da ruptura. *Signótica*, Goiânia, v. 9, n. 1, 147-198, 1997.
- CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Lisboa: Instituto Camões, 2006.
- COELHO, João Soares. Luzia Sánchez, jazedes em gram falha. In: LOPES, Graça Videira et al. *Cantigas Medievais Galego Portuguesas*. Lisboa, 2011-2012. Disponível em: <https://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=1441&pv=sim>. Acesso em 28/06/2021.
- EPISTOLA a Marília. *Wikisource*, Portugal, 2020. Disponível em: https://pt.wikisource.org/wiki/Epistola_a_Marília. Acesso em: 27 abr. 2021.
- MATOS, Gregório de. *Poemas escolhidos*. Seleção, introdução e notas de José Miguel Wisnik. São Paulo: Cultrix, 1970.
- MATTOSO, Glauco. Bocage, o Desbocado; Bocage o Desbancado. *Elson Froes*, São Paulo, 2002. Disponível em: <http://www.elsonfroes.com.br/bocage.htm>. Acesso em: 23 abr. 2022.
- MORAES, Eliane Robert. O efeito obsceno. *Cadernos Pag*, Campinas, n. 20, 121-130, 2003. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-83332003000100004>. Acesso em: 09 maio 2022.
- PIRES, Daniel. *Bocage 1765-1805*. Disponível em: <https://purl.pt/1276/1/erotismo.html>. Acesso em: 27 abr. 2021.
- SANTANA, Rafael. “Não te imito nos dons da Natureza”: Bocage, leitor de Camões. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 17, n. 33, 33-52, 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.5752/P.2358-3428.2013v17n33p33>. Acesso em: 27 maio 2021.

Recebido em 21 de outubro de 2021
Aceito em 17 de junho de 2022

A relação entre linguagem e palavra de ordem em Gilles Deleuze e Félix Guattari

Windson Pinho Vasconcelos*

Resumo: Este artigo se dedica à noção de palavra de ordem concebida por Deleuze e Guattari (1995). Nosso objetivo centra-se em analisar: (i) em que medida a palavra de ordem se relaciona com a linguagem; e (ii) de que forma o enunciado e os atos de fala contribuem para o entendimento da palavra de ordem. Nosso fio condutor de análise serão as obras *Mil platôs – Capitalismo e esquizofrenia* (1995), de Deleuze e Guattari; *A Arqueologia do saber* (2008), de Foucault, e *Quando dizer é fazer* (1990), de Austin. O ponto de partida dá-se na noção de enunciado em Foucault, pois acreditamos que a concepção de enunciado à qual Deleuze e Guattari se referem em sua obra é uma herança foucaultiana. Em seguida, partimos aos atos de fala em Austin, para esmiuçar as proposições quanto à performatividade da linguagem, culminando, assim, na noção de palavra de ordem. Por fim, chegamos à conclusão de que a linguagem não é só um elemento utilizado para comunicação e informação, mas é antes palavra de ordem, e esta implica toda comunicação, ao induzir o indivíduo aquilo que ele deve reter e pensar.

Palavras-chave: Linguagem; Palavra de ordem; Atos de fala.

Resumen: Este artículo está dedicado a la noción de palabra de orden concebida por Deleuze y Guattari (1995). Nuestro objetivo es analizar: (i) en qué medida la palabra de orden se relaciona con el lenguaje; y (ii) en qué medida los actos de habla e enunciado contribuyen a la comprensión de la palabra de orden. Nuestro análisis parte de la obra *Mil platôs– Capitalismo e esquizofrenia* (1995), de Deleuze e Guattari, así como nos expandimos usando las obras *A Arqueologia do saber* (2008), de Foucault; e *Quando dizer é fazer* (1990), de Austin. El punto de partida es la noción de enunciado en Foucault, ya que creemos que el concepto de enunciado al que se refieren Deleuze y Guattari en su obra es una herencia foucaultiana. En la secuencia pasaremos a los actos de habla en Austin, para percibir las proposiciones sobre la performatividad del lenguaje; culminando así en la noción de palabra de orden. Finalmente, se concluye que el lenguaje no es solo un elemento utilizado para la comunicación y la información, pero es más bien palabra de orden, porque es la palabra de orden que implica toda comunicación, induciendo al individuo lo que él debe retener y pensar.

Palavras-clave: Lenguaje; Palabra de orden; Acto de habla.

*Acadêmico do curso de Letras com habilitação em Língua Portuguesa e Literaturas pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Este artigo é resultado de uma pesquisa de Iniciação Científica intitulada “Gilles Deleuze e a crítica linguística”, sob orientação do professor Dr. Giorgio Gonçalves Ferreira, e apresentada na XXV Jornada de Iniciação Científica da UNEB em 2021.

1. Introdução

A proposta deste artigo é perceber em que medida a palavra de ordem, concebida por Deleuze e Guattari (1995), se relaciona com a linguagem. Para isso, partimos do platô intitulado “20 de novembro de 1923 — postulados da lingüística”, da obra *Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia* (1995), pois nele consta a noção de palavra de ordem, bem como recorreremos às obras *A Arqueologia do saber* (2008), de Foucault e *Quando dizer é fazer* (1990), de Austin, a fim de elucidarmos algumas das discussões propostas pelos autores.¹

No tópico I do referido platô, os autores questionam o postulado da linguística de que a linguagem seria essencialmente informativa e comunicativa, pois, em sua concepção, ela seria, inicialmente, um ato, um comando, uma palavra de ordem, e apenas secundariamente implicaria a comunicação de uma informação. Para elucidar esse pensamento, logo no início, Deleuze e Guattari (1995) exemplificam que uma professora não se questiona quando interroga o aluno, bem como não contesta uma regra de gramática nem de cálculo, mas que ela apenas “*ensigna*”, ordena e comanda, repassando as bases duais da gramática. Nesse sentido, a linguagem, então, não é mais estabelecida entre algo visto/sentido/dito, mas que vai de um dizer a outro dizer, de transmissões do que se ouviu, e é “nesse sentido que a linguagem é transmissão de palavra funcionando como palavra de ordem, e não comunicação de um signo como informação. A linguagem é um mapa e não um decalque” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 9). Assim, esse estudo tem como objetivo analisar a crítica deleuze-guattariana à afirmação de que a língua é essencialmente comunicativa e informativa, no intuito de perceber: (i) em que medida a palavra de ordem se relaciona com a linguagem; e (ii) de que forma o enunciado e os atos de fala contribuem para o entendimento da palavra de ordem.

Dessarte, discorreremos, inicialmente, sobre a noção de enunciado em Foucault (2008), pois acreditamos que a concepção de enunciado à qual Deleuze e Guattari se referem em sua obra é uma herança foucaultiana. Em seguida, partimos aos atos de fala em Austin (1990) para esmiuçar as proposições quanto à performatividade da linguagem, e, por fim, abordamos a noção de palavra de ordem.

2. O enunciado

Para que possamos compreender a noção de palavra de ordem deleuze-guattariana, precisamos, antes, remontar a formulação de enunciado proposta por Michel Foucault em

¹ Os filósofos em questão — Austin, Foucault, Deleuze e Guattari — têm muitos pontos em comum, mas também interesses diversos ao realizar o diálogo com a linguagem. Austin (1911-1960) inaugura a concepção da linguagem enquanto ato e suas implicações nas interlocuções cotidianas dos sujeitos. Foucault (1926-1984) tem por interesse crucial as relações entre o enunciado, o discurso e a história. Deleuze (1925-1995) e Guattari (1930-1992), por sua vez, foram acionados na condição de pensadores do agenciamento e do desejo.

A Arqueologia do Saber (2008), tendo em vista que Deleuze e Guattari afirmam que “a unidade elementar da linguagem — o enunciado — é a palavra de ordem” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 7). Nesse sentido, acreditamos que Foucault propõe uma outra concepção para este conceito, uma vez que coloca em questão que a noção de enunciado não estaria necessariamente ligada à ideia dos lógicos quando a denominaram proposição, nem a dos gramáticos ao caracterizá-la como frase, e nem a dos analistas ingleses ao demarcarem-na como *speech act*.²

Tomemos, de início, uma exemplificação dada pelo próprio Foucault. Segundo ele, quando se encontra em uma gramática latina determinadas palavras como “amo, amas e amat”, organizadas em coluna, não estaríamos lidando com frases, mas com “o enunciado das diferentes flexões pessoais do indicativo presente do verbo amare” (FOUCAULT, 2008, p. 92). Do mesmo modo que “[...] uma árvore genealógica, um livro contábil, as estimativas de um balanço comercial, [...] um gráfico, uma curva de crescimento, uma pirâmide de idades, um esboço de repartição” (FOUCAULT, 2008, p. 93) não se configurariam como frases, ainda que enunciem algo. E as frases que, por vezes, sejam aí encontradas estariam a título de descrição e/ou explicação. Nesse sentido, percebemos que nenhuma dessas exemplificações dialogam com a noção de frase dos gramáticos, mas com algo que vai além e a possibilita existir, pois “não parece possível [...] definir um enunciado pelos caracteres gramaticais da frase” (FOUCAULT, 2008, p. 93), tendo em vista que a concepção de enunciado tradicionalmente usada na linguística o concebe como uma oração, como algo já dado no interior de uma determinada estrutura linguística. No entanto, segundo Foucault (2008, p. 97- 98), o enunciado vai além disso:

O enunciado, portanto, não existe nem do mesmo modo que a língua [...] nem do mesmo modo que objetos quaisquer apresentados à percepção, [...] o enunciado não é uma unidade do mesmo gênero da frase, proposição ou ato de linguagem; não se apóia nos mesmos critérios; mas não é tampouco uma unidade como um objeto material poderia ser, tendo seus limites e sua independência. Em seu modo de ser singular (nem inteiramente linguístico, nem exclusivamente material), ele é indispensável para que se possa dizer se há ou não frase, proposição, ato de linguagem; e para que se possa dizer se a frase está correta [...] se a proposição é legítima e bem constituída. [...] trata-se, antes, de uma função que se exerce verticalmente, em relação às diversas unidades, e que permite dizer, a propósito de uma série de signos, se elas estão aí presentes ou não. O enunciado não é, pois, uma estrutura [...] é uma função de existência que pertence, exclusivamente, aos signos, e a partir da qual se pode decidir, em seguida, pela análise ou pela intuição, se eles “fazem sentido” ou não, segundo que regra se sucedem ou se justapõem, de que são signos, e que espécie de ato se encontra realizado por sua formulação (oral ou escrita) (FOUCAULT, 2008, p. 97-98).

² Tradução livre: atos de fala.

Depreendemos daí que o enunciado não está apoiado em critérios linguisticamente estabelecidos, e nem se configura como uma unidade material à qual possa ser limitada, mas, ao contrário, o enunciado é uma função de existência, e, como tal, permite a determinadas construções fazerem sentido ou não. Nesse âmbito, o enunciado não existe no mesmo plano da língua, porque ela carrega em si uma série de regras que a torna secundária em relação aos signos que a constituem, pois “[...] os signos que constituem seus elementos são formas que se impõem aos enunciados e o que os regem do interior” (FOUCAULT, 2008, p. 96).

Por isso, Foucault (2008) afirma ser inútil buscar o enunciado nos agrupamentos unitários de signos, porque ele não é um sintagma e nem regra de construção, e sim o que possibilita a tais conjuntos de signos e regras suas atualizações. Nesse sentido,

um enunciado — qualquer que seja e por mais simples que o imaginemos — não tem como correlato um indivíduo ou objeto singular que seria designado por determinada palavra da frase. [...] Em compensação, o que se pode definir como correlato do enunciado é um conjunto de domínios em que tais objetos podem aparecer e em que tais relações podem ser assinaladas. [...] Um enunciado não tem diante de si [...] um correlato. Está antes ligado a um "referencial" que não é constituído de "coisas", de "fatos", de "realidades", ou de "seres", mas de leis de possibilidade, de regras de existência para os objetos que aí se encontram nomeados, designados ou descritos, para as relações que aí se encontram afirmadas ou negadas. O referencial do enunciado forma o lugar, a condição, o campo de emergência, a instância de diferenciação dos indivíduos ou dos objetos, dos estados de coisas e das relações que são postas em jogo pelo próprio enunciado; define as possibilidades de aparecimento e de delimitação do que dá à frase seu sentido, à proposição seu valor de verdade. É esse conjunto que caracteriza o nível enunciativo da formulação, por oposição a seu nível gramatical e a seu nível lógico: através da relação com esses diversos domínios de possibilidade, o enunciado faz de um sintagma, ou de uma série de símbolos, uma frase a que se pode, ou não, atribuir um sentido, uma proposição que pode receber ou não um valor de verdade (FOUCAULT, 2008, p. 102-103).

Dito de outro modo, o enunciado não tem uma relação imanente com um indivíduo, mas está, antes, mantendo uma correspondência com leis de possibilidades e conjuntos de domínios nos quais são possibilitadas as atribuições de sentidos para a frase no nível gramatical ou para o valor de verdade da proposição lógica. Nessa perspectiva, “não há enunciado em geral, enunciado livre, neutro e independente; mas sempre um enunciado fazendo parte de uma série ou de um conjunto, desempenhando um papel no meio dos outros, neles se apoiando e deles se distinguindo” (FOUCAULT, 2008, p. 112).

Por esse ângulo, percebemos porque Deleuze e Guattari (1995) afirmam que a unidade elementar da linguagem — o enunciado — é palavra de ordem. É que a palavra de

ordem pode se definir como uma relação, como uma lei que relaciona e diferencia os signos, e leis se definem antes e, sobretudo, por suas relações com as práticas humanas e pelas relações de poder que daí derivam. Assim, entendemos que a palavra de ordem emaranhada nesse domínio/conjunto de signos localiza-se na linguagem como uma maneira de inserção no social. À luz do exposto, vejamos então uma perspectiva da linguagem em sua relação com os atos de fala.

3. Os atos de fala e a linguagem

Na medida em que desenvolvem sua obra, Deleuze e Guattari (1995) mencionam e tecem críticas a uma série de noções a respeito da linguagem, até culminarem na afirmativa de que a “linguagem só pode ser definida pelo conjunto das palavras de ordem, pressupostos implícitos ou atos de fala que percorrem uma língua em um dado momento” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 12). Por esse motivo, eles incentivam-nos a revisar e esmiuçar os rudimentos dos atos de fala em Austin (1990), uma vez que esses podem evidenciar em que medida a palavra de ordem se materializa também a partir desses elementos que constituem a linguagem. Assim, de acordo com os autores,

as célebres teses de Austin mostram que não existem, entre a ação e a fala, apenas relações extrínsecas diversas, de forma que um enunciado possa descrever uma ação no modo indicativo, ou antes provocá-la em um modo imperativo, etc. Existem também relações intrínsecas entre a fala e determinadas ações que se realizam quando estas são ditas (o performativo [...]) e mais geralmente entre a fala e determinadas ações que se realizam quando falamos (o ilocutório [...]). São esses atos, interiores à fala, essas relações imanentes dos enunciados com os atos, que foram chamados de pressupostos implícitos ou não discursivos (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 9-10).

Deleuze e Guattari retomam o conceito de atos de fala para demonstrar a existência de uma relação intrínseca entre a fala e a ação que se prefigura, como o perlocucionário e o ilocutório. Partindo dessa noção, os autores, conseqüentemente, passam então a considerar a pragmática como o referencial a partir do qual se desencadeia a fonética, a semântica e a sintaxe, pois consideram a linguagem enquanto performativa, e, por isso, põem em destaque a questão sobre os atos de fala. São esses atos intrínsecos na linguagem que foram considerados como pressupostos implícitos ou não discursivos, ou seja, algo que é pressuposto quando as sentenças são proferidas.

Ao comentar a teoria dos atos de fala em Austin, Ottoni (2002, p. 122) nos diz que “[...] não é possível pensar na linguagem de forma compartimentada, institucionalizada” como supôs o teórico Benveniste, porque, na concepção de Austin, a linguagem age sobre o mundo. Desse modo, Deleuze e Guattari (1995, p.10) destacam ainda que a esfera do performativo e do ilocutório demonstravam três grandes conseqüências, a saber:

1) A impossibilidade de conceber a linguagem como um código, visto que este é a condição que torna possível uma explicação; e a impossibilidade de conceber a fala como a comunicação de uma informação: ordenar, interrogar, prometer, afirmar, não é informar um comando, uma dúvida, um compromisso, uma asserção, mas efetuar esses atos específicos imanentes, necessariamente implícitos; 2) A impossibilidade de definir uma semântica, uma sintaxe ou mesmo uma fonemática, como zonas científicas de linguagem que seriam independentes da pragmática; a pragmática deixa de ser uma "cloaca", as determinações pragmáticas deixam de estar submetidas à alternativa: ou se voltar para o exterior da linguagem, ou responder a condições explícitas sob as quais elas são sintaxizadas e semantizadas; a pragmática se torna, ao contrário, o pressuposto de todas as outras dimensões, e se insinua por toda parte; 3) A impossibilidade de manter a distinção língua-fala, visto que a fala não pode mais ser definida pela simples utilização individual e extrínseca de uma significação primeira, ou pela aplicação variável de uma sintaxe prévia: ao contrário, são o sentido e a sintaxe da língua que não se deixam definir independentemente dos atos de fala que ela pressupõe (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 10).

Ou seja, quando partimos dessa percepção, notamos a existência de uma modificação no modo de concepção da linguagem como código, pois esse atua apenas no plano da explicação, e o que acontece é uma reordenação das funções da linguagem. Ela seria, a princípio, ato, comando e obediência, e, em segundo plano, comunicativa e informativa, pois no processo de comunicação não existem apenas trocas, mas, antes, um nível de comandos que se exercem quando as palavras são ditas. A linguagem, na perspectiva dos autores, não é mais concebida por uma ordenação estruturalista, e sim por uma visão pragmática, uma perspectiva mais alinhada ao seu uso. Dito de outro modo, é a linguagem em ação, na qual dizer é, antes de tudo, fazer. Por esse aspecto, em uma visão performativa da linguagem, Austin pensa os atos de fala como a linguagem em ação, e não apenas como representação de signos. Por isso, para ele, os atos de fala são compostos pelo locucionário, o ilocucionário e o perlocucionário, como seguem:

Em primeiro lugar, distinguimos um conjunto de coisas que fazemos ao dizer algo, que sintetizamos dizendo que realizamos um *ato locucionário*, o que equivale, a grosso modo, a proferir determinada sentença com determinado sentido e referência [...]. Em segundo lugar dissemos que também realizamos *atos ilocucionários* tais como informar, ordenar, prevenir, avisar, comprometer-se, etc., isto é, proferimentos que têm uma certa força (convencional). Em terceiro lugar também podemos realizar *atos perlocucionários*, os quais produzimos *porque* dizemos algo, tais como convencer, persuadir, impedir ou, mesmo, surpreender ou confundir [...]. Todas essas três classes de “ações” estão sujeitas, simplesmente por serem ações, às dificuldades e reservas costumeiras que consistem em distinguir uma tentativa de um ato consumado, um ato intencional de um não-intencional, e coisas semelhantes (AUSTIN, 1990, p. 95-96, grifo do autor).

A partir do excerto, constatamos que o ato locucionário consiste naquele ato que, ao ser proferido numa determinada sentença, mantém relação com o sentido e a referência, como no exemplo do próprio autor: “Ele me disse ‘Atire nela!’ querendo dizer com ‘atire’ atirar e referindo-se a ela por ‘nela’” (AUSTIN, 1990, p. 90). Nessa construção, existe um sentido que está vinculado à palavra “atire” e a referência vinculada à contração pronominal “nela”. Dito de outro modo, o ato locucionário promove uma “articulação entre a sintaxe e a semântica, lugar em que se dá a significação no sentido tradicional” (OTTONI, 2002, p. 128) na sentença.

O ato ilocucionário, por sua vez, é aquele que, quando proferido, possui uma força de realização, a exemplo de “Ele me instigou [...] a atirar nela” (AUSTIN, 1990, p. 90). Nesse exemplo, percebemos que a frase tem um caráter despertador, pois, ao ser proferida, tem-se a noção de que alguém foi incitado, através da sentença, a atirar em alguém. Por isso o ilocutório tem uma força de realização, ou seja, é um ato que performa.

Por sua vez, o ato perlocucionário consiste em influir uma tomada de atitude no seu interlocutor, como por exemplo: “Ele me persuadiu a atirar nela” (AUSTIN, 1990, p. 90). Nessa perspectiva, notamos que o ato perlocucionário atua numa extensão de fazer com que o ouvinte aja sobre uma determinada situação a partir do seu proferimento, ou seja, ele reproduz um efeito a partir do que foi enunciado. Por isso, os atos de fala têm, nessa linha de pensamento, uma amplitude de performatividade incutida nas sentenças quando são pronunciadas.

Por esse ângulo, a linguagem, na concepção desses autores, passa a ser entendida a partir dos atos que a desencadeia e que, a partir dela, são desencadeados, haja vista que “as afirmações agora não só dizem sobre o mundo como fazem algo no mundo. Não descrevem a ação, praticam-na” (OTTONI, 2002, p. 130). Assim, nesse *dizer-fazer* sobre o mundo é que a linguagem também exerce os comandos, tendo os fatores extrínsecos³ e intrínsecos (performativo e ilocutório), possibilitando o exercício da palavra de ordem. Desse modo, destacamos que a teoria austiniana trouxe um ganho significativo para os estudos da linguagem, pois impulsionou os atos de fala e a pragmática para dentro dela. Vejamos a seguir a palavra de ordem.

4. Palavra de ordem

Ao estabelecermos, no início da discussão, a noção de enunciado em Foucault (2008) e, logo em seguida, dos atos de fala em Austin (1990), lançamo-nos no intento de ampliar

³ Deleuze e Guattari retomam as teses de Austin, mas não evidenciam quais são esses fatores extrínsecos. No entanto, acreditamos que esses fatores tenham relação com “As circunstâncias do proferimento”, o 6º ponto da discussão iniciada por Austin sobre os performativos explícitos, no qual ele discute também sobre modo; tom de voz, cadência, ênfase; advérbios e expressões adverbiais; partículas conectivas; e elementos que acompanham o proferimento (Cf. AUSTIN, 1990, p. 70-75).

as condicionantes abarcadas na discussão por Deleuze e Guattari para tentarmos, agora, compreender a noção de palavra de ordem disposta por eles. Com efeito, justificamos esse panorama trazendo à luz as palavras dos autores, quando afirmam que as palavras de ordem não são

[...] uma categoria particular de enunciados explícitos (por exemplo, no imperativo), mas a relação de qualquer palavra ou de qualquer enunciado com pressupostos implícitos, ou seja, com atos de fala que se realizam no enunciado, e que podem se realizar apenas nele. As palavras de ordem não remetem, então, somente aos comandos, mas a todos os atos que estão ligados aos enunciados por uma “obrigação social”. Não existe enunciado que não apresente esse vínculo, direta ou indiretamente. Uma pergunta, uma promessa, são palavras de ordem (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 11-12).

Assim, compreendemos, com isso, a existência de um vínculo que une essa tríade — enunciado, atos de fala e palavra de ordem — pois elas não se dão, necessariamente, de maneira isolada, mas existem aí circunstâncias sociais que possibilitam que elas se aglutinem para desempenhar, em certa medida, as palavras de ordem, essa que é considerada, então, como a redundância na relação dos atos com os enunciados. Por conseguinte, passa-se a entender que “a linguagem não é informativa nem comunicativa, não é comunicação de informação, mas [...] transmissão de palavras de ordem, [...] uma vez que um enunciado realiza um ato e que o ato se realiza no enunciado” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 12).

Desse modo, podemos também perceber que a palavra de ordem é a soma dos domínios do âmbito enunciativo com os comandos dos atos de fala. Por isso, “a palavra de ordem é, precisamente, a variável que faz da palavra como tal uma enunciação. A instantaneidade da palavra de ordem, sua imediatidade, confere-lhe uma potência de variação em relação aos corpos aos quais se atribui a transformação” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 16). O poder e a performatividade das palavras de ordem desencadeiam ações que operam tanto no âmbito da linguagem quanto na esfera física das relações humanas. No campo da linguagem, a palavra de ordem atua como uma função coextensiva, ou seja, ela está imbricada na linguagem e se efetua a partir dela para regular as relações entre os indivíduos sem que estejam conscientes disso no exato momento. No plano físico, a palavra de ordem, quando enunciada, opera como uma tomada de atitude por parte do interlocutor, pois ela influencia, induz e promove uma transformação que tanto pode ser corpórea quanto incorpórea, e, por isso, a sua relação com os atos de fala ilocucionário e perlocucionário.

Quando acionamos Foucault, ao considerarmos o enunciado uma função de existência, e a palavra de ordem como uma função coextensiva à linguagem, entrecruzamos os pontos para então percebermos uma aproximação entre esses domínios. Assim, de

acordo com Deleuze e Guattari (1995, p. 19-20), “é evidente que as palavras de ordem, os agenciamentos coletivos ou os regimes de signos, não se confundem com a linguagem. Mas efetuam a condição desta [...]; preenchem, em cada caso, esta condição, de forma que, sem eles, a linguagem permaneceria como pura virtualidade”. Desse modo, inferimos que, embora a linguagem não se confunda com esses elementos, eles possuem um certo grau de influência na constituição dela, pois, se assim não o fosse, ela permaneceria enquanto virtualidade,⁴ ou seja, enquanto elemento não existente em ato. Com efeito, os atos de fala, o agenciamento coletivo e a palavra de ordem efetuam a linguagem de maneira a fazê-la agir sobre o mundo, tendo em vista que consideramos os efeitos das palavras numa sentença enunciada, e não a palavra como efeito da enunciação.

Nessa perspectiva, podemos dizer, então, que não existem enunciados individualizados, porque não há sujeito de enunciação, e sim a existência de um agenciamento coletivo viabilizando esse processo, pois é ele, “tal como surge livremente nesses discursos, que explica todas as vozes presentes em uma voz” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 13). Assim, entendemos que é a partir do agenciamento coletivo que se consegue determinar e explicar as palavras de ordem, ou, dito de outro modo, é a palavra de ordem, enquanto agenciamento da linguagem, que transforma a relação que esta estabelece com o social. Nesse sentido, nossa concepção encontra abrigo nas palavras de Santos (2014, p. 93), ao explicitar que

[...] o agenciamento se realiza no discurso indireto, tem em si mesmo palavras de ordem, de forma que o homem não pode escapar de ser agenciado, pois não possui a capacidade de comunicar o que viu sem deixar de ser agenciado, sob pena de ser condenado ao ostracismo da linguagem; esta, por sua vez, é composta tão somente de discurso indireto e carrega consigo a palavra de ordem como expressão de sua própria natureza; e o discurso indireto, além de constituir a linguagem, é a presença da própria palavra de ordem (SANTOS, 2014, p. 93).

Nos termos deleuze-guattariano, poderíamos, então, afirmar que a palavra de ordem agencia a linguagem, justamente porque provoca uma transformação incorpórea.⁵ Quando os autores discutem a linguagem, percebendo-a não mais enquanto primordialmente informativa e comunicativa, e sim como palavra de ordem, ela passa, então, a ser entendida na medida em que desdobra a sua relação com os comandos e a sua performatividade. Nessa direção, a palavra de ordem altera a concepção da linguagem como comunicação e como informação e torna-a elemento catalisador de comandos. Se a palavra de ordem agencia a linguagem e se coloca como uma função a ela coextensiva, é precisamente

⁴ Entendemos por virtualidade aquilo que “[...] existe apenas em potência, que não se tornou ainda ato, que está em processo de desenvolvimento. Ex.: a borboleta existe em estado virtual na lagarta. 2. Implícito, inato, não manifesto” (JAPIASSÚ; MARCONDES, 2001, p. 189).

⁵ Podemos dizer que “a transformação incorpórea é reconhecida por sua instantaneidade, por sua imediatidade, pela simultaneidade do enunciado que a exprime e do efeito que ela produz” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 14).

porque exerce uma função através da linguagem. Essa função se dá através da relação que a palavra de ordem estabelece com os atos de fala quando as sentenças são enunciadas. Nesse sentido, pode-se falar que a palavra de ordem exerce uma função coextensiva à linguagem (DELEUZE; GUATTARI, 1995).

De acordo com Deleuze e Guattari (1995, p. 17), “passamos dos comandos explícitos às palavras de ordem como pressupostos implícitos; das palavras de ordem aos atos imanentes ou transformações incorpóreas que eles expressam; depois, aos agenciamentos de enunciação dos quais eles são as variáveis”. As palavras de ordem agem na linha do implícito, ou seja, não se consegue detectá-las no momento de uso, mas consegue-se perceber transformações de posições quando elas são enunciadas. Ou, conforme Santos (2014, p. 87-88),

a palavra de ordem subjaz como a fonte ilocucionária da linguagem atrelado aos pressupostos implícitos dos atos de fala, expandindo-se desde os comandos expressos – “faça isso!” – àquilo que poderia ser costumeiramente interpretado como uma mera informação – uma notícia de jornal traz consigo a palavra de ordem: “adote esse ponto de vista (SANTOS, 2014, p. 87-88).

Por esse ângulo, a palavra de ordem, operando através da linguagem, age como uma força de realização que se amplifica tanto quando os comandos são nítidos, a exemplo de “Use isso!”, quanto aqueles que estão, de certa forma, velados pela *mass media*, e que ditam, de alguma maneira, aquilo que é necessário reter, qual seja, a adoção de um ponto de vista que por vezes pode estar manipulado. Desse modo, e retomando o início da discussão, “a função-linguagem é transmissão de palavras de ordem, e as palavras de ordem remetem aos agenciamentos, como estes remetem às transformações incorpóreas que constituem as variáveis da função” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 20). No exercício da palavra de ordem há uma sequência de desencadeamentos que reforçam o seu nível de comando quando as sentenças são enunciadas ocasionando mudanças corporais e incorporais no âmbito das relações sociais.

5. Considerações finais

A linguagem, como vimos, não é só um elemento utilizado para comunicação e informação, mas é, antes, palavra de ordem, pois é esta que implica toda comunicação, induzindo o indivíduo aquilo que ele deve reter e pensar. Dito de outro modo, a palavra de ordem se localiza na linguagem como um ato, e são os atos que explicitam o sentido do que é dito. Desse modo, compreendemos que tanto os atos de fala quanto a palavra de ordem configuram-se como elementos primários da linguagem e exercem uma influência, uma tomada de atitude/postura do interlocutor frente àquilo que lhe é proferido. Por esse motivo, entendermos que a amplitude e a extensão da palavra de ordem, tal como discorre

Deleuze e Guattari, ajuda-nos a refletir sobre os usos da linguagem no que diz respeito aos comandos que são ali exercidos quando as sentenças são enunciadas.

A vinculação entre a palavra de ordem, os atos de fala e a linguagem desenvolve-se num fluxo *continuum* e correlacionado, ou seja, acontece de maneira simultânea. Portanto, podemos depreender que os indivíduos, muitas vezes, não percebem que movimentam suas falas e relações sociais através de ordens implícitas nos discursos proferidos pela sociedade, e essa falta de percepção pode não os permitir se desvencilhar de uma lógica automatizada, acarretando em uma vivência irreflexiva. Nesse sentido, remontar aos estudos da palavra de ordem em sua relação com a linguagem, sobretudo na perspectiva deleuze-guattariana, nos permite uma melhor compreensão acerca da linguagem e suas relações com os mecanismos de poder.

Referências

AUSTIN, John Langshaw. *Quando dizer é fazer*. Trad. de Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. *Dicionário básico de filosofia*. 3. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

OTTONI, Paulo. John Langshaw Austin e a visão performativa da linguagem. *DELTA*, São Paulo, v. 18, n. 1, p. 117-143, ago. 2002.

SANTOS, Ismael Andrade. Linguagem e Poder: contribuições de Deleuze e Fairclough. *Griot – Revista de Filosofia*, Amargosa, BA, v. 10, n. 2, p. 84-105, dez. 2014.

Recebido em 28 de janeiro de 2022

Aceito em 05 de julho de 2022

A contribuição do Programa de Residência Pedagógica para a formação docente: uma discussão a partir do olhar de uma residente

Tatiara da Silva de Armas*

Resumo: Este artigo tem como objetivo apresentar o estudo realizado no Trabalho de Conclusão de Curso a respeito da minha experiência como residente no módulo II do Programa Residência Pedagógica (PRP), que ocorreu no momento da pandemia de Covid-19 e de forma virtual. Trata-se de um estudo de cunho reflexivo sobre o papel do PRP na formação docente. Para tanto, apresento uma contextualização do PRP e o desenvolvimento do projeto de ensino sobre miniautobiografia, que foi criado a partir das socializações de leituras que contribuíram para pensar a respeito da concepção de Língua e Linguagem nas aulas de Português, problematizada por Oliveira (2019), e dos conceitos de *cidadania*, *fruição* e *autoría*, abordados por Simões *et al.* (2012). Por fim, estabeleço uma relação entre a experiência do estágio curricular supervisionado, trazida por Pimenta e Lima (2004), e as contribuições do PRP para o curso de licenciatura. A reflexão realizada evidencia que o PRP não invalida a realização de estágio, mas proporciona uma experiência tão qualificada quanto a dessa atividade obrigatória.

Palavras-chave: Programa de Residência Pedagógica; Formação Docente; Miniautobiografia.

Resumen: Este artículo tiene como objetivo presentar, el estudio realizado en el Trabajo de Conclusión de Curso respecto a mi experiencia como residente en el módulo II del *Programa Residência Pedagógica* (PRP) que sucedió en el momento de la pandemia del Covid-19 y de forma virtual. Se trata de un estudio de carácter reflexivo respecto al papel del PRP y el desarrollo del proyecto de enseñanza sobre miniautobiografía, que fue creado a partir de las socializaciones de lecturas que contribuyeron a pensar acerca de la concepción de Lengua y Lenguaje en las clases de Portugués, problematizada por Oliveira (2019) y de los conceptos de *ciudadanía*, *frucción* y *autoría* expuestos por Simões *et al.* (2012). Finalmente, establezco una relación entre la experiencia de la práctica curricular monitoreada traída por Pimenta y Lima (2004) y las contribuciones del PRP para el curso de licenciatura. La reflexión realizada pone en evidencia que el PRP no invalida la realización de la pasantía, sin embargo, proporciona una experiencia tan calificada como la de esa actividad obligatoria.

Palabras-clave: Programa Residência Pedagógica; Formación Docente; Miniautobiografía.

*Residente do Programa Residência Pedagógica e discente do Curso de Letras Português e Espanhol e respectivas literaturas da UNIPAMPA Campus Jaguarão/RS. Trabalho de Conclusão de Curso orientado pela docente dos cursos de Letras da UNIPAMPA Prof^a Dr^a. Jorama de Quadros Stein. E-mail: tatiaraarmas.aluno@unipampa.edu.br

1. Introdução

Para o estudante de graduação em licenciatura que está na metade do curso, é muito importante que se tenha contato com a prática docente dentro da sala de aula, a fim de estabelecer relações entre a teoria aprendida e a prática. Para tanto, a lei nº 11.502, de 11 de julho de 2007 (BRASIL, 2007), autoriza a concessão de bolsas de estudos e pesquisas para participantes de programas de formação inicial e continuada de professores para a educação básica, subsidiadas pelo Ministério da Educação (MEC) e pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

O Programa Residência Pedagógica (referido, em alguns momentos do texto, como PRP), experiência sobre a qual tratarei neste trabalho, que também concede bolsas aos residentes e preceptores participantes, foi instituído com a Portaria nº 38, de 28 de fevereiro de 2018, pela CAPES, e integra a Política Nacional de Formação de Professores. Essa política tem o intuito de implementar projetos inovadores nas Instituições de Ensino Superior e de articular a teoria com a prática para os cursos de licenciatura, em parceria com as escolas de educação básica da rede pública. A partir do Edital 06/2018 da CAPES, aconteceu a primeira chamada pública para a submissão de propostas no âmbito do PRP com a apresentação da composição e os requisitos. Conforme esse edital, o programa é destinado aos alunos que tenham atingido 50% do curso na modalidade presencial ou na Universidade Aberta do Brasil (UAB) de instituições públicas. O programa é estabelecido em regime de colaboração, conforme está no item 2.3.1 do edital:

O Programa de Residência Pedagógica será realizado em regime de colaboração, que será efetivado por meio da formalização de Acordo de Cooperação Técnica (ACT) firmado entre o Governo Federal, por meio da CAPES e os estados, por intermédio das secretarias de educação de estado ou órgão equivalente (COORDENAÇÃO DE APERFEIÇOAMENTO DE PESSOAL DE NÍVEL SUPERIOR, 2018, p. 2).

Referente às vagas ofertadas, são entre vinte e quatro e trinta bolsistas, chamados de residentes, seis discentes voluntários, um professor da escola de educação básica, denominado preceptor e que acompanha os bolsistas na escola-campo, um docente orientador da Instituição de Ensino Superior e um docente coordenador da instituição que adere ao programa. O programa é dividido em núcleos. No nosso caso, cada uma das três equipes formadas possuía ao menos um docente orientador colaborador e um preceptor, que acompanharam o mínimo de oito a dez residentes, sendo bolsistas e/ou não bolsistas.

Todo o programa é constituído por 414 horas, distribuídas da seguinte forma: 138h em cada um dos três módulos, das quais 86h correspondem à preparação/planejamento/apropriação/ambientação, 12h correspondem à preparação dos planos de aula e 40h são dedicadas à regência. Desse modo, a carga horária total de

regência é de 120h. O graduando que participa do PRP, com a sua experiência como residente, pode pedir aproveitamento do estágio curricular obrigatório do curso.

Por conciliar teoria e prática pedagógica, de forma semelhante ao estágio curricular, a Universidade Federal do Pampa (UNIPAMPA), campus Jaguarão/RS, aderiu ao Programa Residência Pedagógica no ano de 2020. Nesse ano, lançou o primeiro edital Nº 148/2020 (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PAMPA, 2020a) para cadastro reserva de professores da educação básica para atuação como preceptor do PRP, ofertando três vagas. Logo em seguida, publicou o edital Nº 149/2020 (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PAMPA, 2020b) para seleção de licenciandos e cadastro reserva. O curso de Letras, com o subprojeto em Língua Portuguesa, disponibilizou seis vagas para participantes voluntários e vinte e quatro vagas para residentes bolsistas, entre as quais tive a oportunidade de ser selecionada.

Decidi realizar esta pesquisa de cunho reflexivo, a partir do módulo II do projeto, que se iniciou no dia 01/04/2021 e terminou apenas em 31/09/2021, porque tivemos mais tempo para a realização do planejamento e da regência em relação ao módulo anterior — em que o período foi reduzido. Também houve uma maior interlocução com os alunos em comparação com o primeiro módulo. Eles foram muito participativos em todas as atividades que propomos. A minha atuação como residente ocorreu no momento de pandemia, em que precisei explorar mais os recursos da tecnologia e adaptar-me ao ensino remoto. Com isso, cresceu a minha percepção em relação ao importante papel do professor, profissão que é tão nobre e fundamental para todos e ao mesmo tempo muito desafiadora.

Este estudo tem por justificativa a grande importância e contribuição do Programa de Residência Pedagógica para a formação de futuros docentes ainda estando na graduação, uma vez que possibilita a vivência da teoria com relação à prática. Aliado a isso, há a necessidade de trabalhos que reflitam sobre essa experiência para a formação de professores, ainda mais tendo em vista o contexto de ensino remoto.

2. Contextualização da atuação no projeto

O Programa de Residência Pedagógica do curso de Letras da UNIPAMPA (área de Língua Portuguesa) conta com a participação de três escolas, uma no município de Arroio Grande/RS e duas escolas em Jaguarão/RS, sendo duas municipais e uma estadual. A minha experiência como residente ocorreu na Escola Municipal de Ensino Fundamental Padre Pagliani, que está localizada na rua Hermes Pinto Afonso, nº 75, no centro da cidade de Jaguarão/RS. A escola atende em três turnos: manhã, tarde e noite. Os alunos, em sua maioria, moram nas periferias e na zona rural da cidade. Para que as classes não tivessem um número excessivo de alunos, a escola dividiu as salas em turmas, como o 7º ano A, em

que ocorreu a regência, que é composta por dezessete alunos, sendo 8 meninas e 9 meninos com idades de 12 a 14 anos, e o 7º Ano B, composta por dezoito alunos.

Na Escola Pe. Pagliani, o grupo de residentes configurou-se com a participação de oito discentes que se encontravam na metade do curso de Letras, são eles: Alessandra Barreto, Kimberly Costa, Viviane Tomelin, Nathani Soares, Deliardo Silveira, Marluce Amaral e Osmar Mota. O grupo de discentes responsáveis pelo 7º ano A, turma na qual desenvolvi a prática, era composto, além de mim, pelas licenciandas Alessandra, Kimberly e Viviane. O grupo de orientação do PRP é composto pela docente orientadora Prof.^a Dr.^a. Luciana Domingo, a orientadora colaboradora Prof.^a Dr.^a. Jorama Stein e a preceptora Michely Gualano.

2.1 Apresentação do módulo II: das socializações à preparação do projeto

O módulo II do Programa de Residência Pedagógica iniciou no mês de abril de 2021, com carga horária de 138 horas. Essas horas foram distribuídas da seguinte forma: 4h de preparação e ambientação, 8h de formação, 12h de planejamento, 40h de regência de classe, 42h de aprofundamento teórico e prático e 32h distribuídas em socialização de leituras, seminário e elaboração de um relato de experiência.

As reuniões do núcleo da Escola Pe. Pagliani aconteciam todas as sextas-feiras, via *Google Meet*. Antes de entrarmos em contato com os alunos, tivemos formações, nas quais o primeiro texto que discutimos foi o artigo “Enunciação e cidadania: o replanejamento didático na busca pelas culturas negadas e silenciadas em sala de aula”, do autor Giovane Fernandes Oliveira (2019). O artigo mencionado trata-se de um relato de experiência de estágio de docência de Língua Portuguesa e Literatura que autor desenvolveu, enquanto universitário, no 7º ano do Ensino fundamental, e uma reflexão sobre o replanejamento didático em Língua Portuguesa e Literatura, sob a concepção da teoria de enunciação do teórico Emile Benveniste e as reflexões de Simões *et al.* (2012).

Oliveira (2019) problematiza a questão das concepções de Língua e Linguagem nas disciplinas de Língua Portuguesa e Literatura, e, por meio de Simões *et al.* (2012), aborda uma educação linguística que parte dos conceitos de cidadania, fruição e autoria. Refletimos, a partir disso, que é através das aulas de Português e Literatura que podemos desenvolver a cultura de escrita dos alunos, estimular a leitura e a produção textual e assim trabalharmos o conceito de cidadania. Relacionada diretamente à cidadania, à noção de fruição resulta no engajamento do aluno com o texto e a interpretação. Conforme Simões *et al.* (2012):

Os elementos da fruição e da cidadania são, então, princípios educativos que se relacionam, em nosso componente curricular, à formação de autores. A

ideia é pensar como certas propostas didáticas e como a avaliação escolar podem privilegiar a legitimação da voz do aluno e a responsabilização dele por suas ações de linguagem, frente aos que o cercam e à história a que pertence (SIMÕES *et al.*, 2012, p. 45).

Vimos, naquelas formações, que é a partir da aula de Língua Portuguesa e Literatura que podemos trabalhar a cidadania para que o aluno tenha uma participação ativa na sociedade, que ele assuma sua própria voz e desenvolva trocas de diálogos, as quais acontecem por meio da Linguagem e da cultura de escrita que se constrói com o texto. Assim, partindo dessa reflexão, pensamos na constituição do aluno como um sujeito-autor e criamos um projeto que despertasse a atenção e o interesse dos alunos, no qual eles pudessem ser autores de seus próprios textos, ou seja, foi a partir do gênero textual minibiografia e miniautobiografia que eles produziram suas escritas.

É através desses dois conceitos, de fruição e cidadania, que o aluno entra cada vez mais nas práticas da cultura e da escrita, desenvolvendo o letramento. Como está presente em Simões *et al.* (2012), o conceito de cidadania e letramento estão relacionados à participação plena do aluno em comunidade, como podemos ler nessa passagem: “a relação funcional que a escrita tem com as práticas cotidianas é relevante para a formação do cidadão [...]” (SIMÕES *et al.*, 2012, p. 44).

O seguinte artigo que discutimos em reunião foi “O aluno como leitor de si mesmo: a instância enunciativa de autoavaliação na revisão do texto dissertativo-argumentativo”, do escritor Giovane Oliveira (no prelo). Nesse texto, podemos perceber os conceitos de enunciação, autoavaliação e revisão de textos, a partir dos quais evidenciam-se três momentos que devem integrar a avaliação: avaliação professor-aluno, avaliação do aluno-aluno e a autoavaliação. Oliveira (no prelo) dá ênfase ao processo de autoavaliação. Com isso, pode refletir como é importante esse momento para o aluno — em que o estudante é o locutor e revisor de seu texto, seja no momento de se autoavaliar, seja no momento de reescrever diante da intervenção do professor. Este artigo teve sua contribuição para pensarmos a respeito do processo de avaliação do aluno, especialmente, nesse período em que trabalhamos com ele de forma virtual. O autor menciona uma grade autoavaliativa para o aluno se avaliar durante o processo. Sobre a autoavaliação, Oliveira e Chittolina (2019) afirmam:

Esta, por ser não um modo de avaliar, mas uma etapa do processo de produção textual (posterior às etapas de leitura da proposta de redação, de planejamento e de escrita do texto), dispensa um recurso material como uma grade. Eis, aqui, uma diferença de caráter mais “pedagógico” entre a autoavaliação e a revisão (OLIVEIRA; CHITTOLINA, 2019, p. 8).

O nosso grupo utilizou essa grade autoavaliativa, mas fizemos algumas adaptações e a usamos no processo de revisão e avaliação das escritas dos alunos, servindo como uma base norteadora para identificarmos o processo de desenvolvimento do estudante e a resposta aos critérios exigidos na grade. Por uma questão de tempo, não chegamos a realizar o processo de autoavaliação dos alunos, mas utilizamos a grade para avaliar os textos produzidos por eles.

Tivemos reuniões de planejamento, via *Google Meet*, que aconteciam semanalmente entre as residentes e a orientadora. Primeiro, criamos um questionário diagnóstico na plataforma *Google Forms*, sendo esse uma pesquisa de levantamento de dados com o intuito de não só realizar uma primeira mediação sobre os conhecimentos dos alunos referente aos gêneros textuais, como também uma forma de fazer um contato para conhecermos melhor os estudantes.

Foi aplicado um questionário diagnóstico que tinha 12 perguntas. A maioria dos alunos responderam ter acesso à internet e desconhecer o gênero que trabalharíamos no projeto, ou seja, a miniautobiografia. A partir disso, explicamos a estrutura que compõe o gênero e os verbos que são utilizados nele, e, assim, criamos um projeto que fosse adequado aos alunos. As outras perguntas tinham o intuito de conhecer os estudantes e saber quais os recursos tecnológicos a que tinham acesso, além de suas preferências de leitura. Também questionamos sobre a avaliação do aluno, a respeito do ensino remoto e expectativa em relação ao desenvolvimento do projeto.

3. O planejamento e a criação do projeto

O planejamento foi feito através das reflexões de Simões *et al.* (2012), as quais foram exploradas por Oliveira (2019), o que significa que não só consideramos algumas reflexões enunciativas, mas também as propostas da Linguística Aplicada. Nesse sentido, nosso projeto de ensino teve por justificativa a apresentação e caracterização do gênero textual minibiografia e miniautobiografia. Sabíamos da necessidade de fomentar a leitura e interpretação de texto, que são importantes para que o aluno possa desenvolver a autoria em seus textos, porém, devido à falta de tempo, não conseguimos trabalhar essas questões com profundidade.

A Base Nacional Comum Curricular (BNCC) é um documento normativo, um referencial obrigatório nos currículos das escolas e nas propostas pedagógicas das instituições públicas e privadas de todo país. Esse documento apresenta competências específicas e habilidades que o aluno deve desenvolver durante os anos da sua vida escolar, desde a Alfabetização até o Ensino Médio.

Para a BNCC, a parte dos Anos Finais do Ensino Fundamental é o momento de ampliar as práticas de linguagens que foram desenvolvidas durante a alfabetização e a fase

inicial do processo de aprendizagem. Com isso, a BNCC e os PCNs assumem a linguagem como um ato enunciativo-discursivo, que se destina para fins específicos. Conforme a BNCC, “[...] a linguagem é “uma forma de ação interindividual orientada para uma finalidade específica: um processo de interlocução que se realiza nas práticas sociais existentes numa sociedade, nos distintos momentos de sua história” (BRASIL, 2017, p. 20).

No documento, para que o aluno se desenvolva nas práticas sociais, a escola deve ter como unidade central de trabalho o texto, pois é através dele que o aluno desenvolverá as suas habilidades e interlocuções. Assim, para desempenhar as práticas de linguagens, a BNCC apresenta quatro eixos de integração que devem ser trabalhados no currículo de Língua Portuguesa, são eles: leitura de textos, produções de textos, oralidade e análise linguística/semiótica.

No eixo que diz respeito à leitura, apresenta a necessidade de que se trabalhe com diversos gêneros textuais. Conforme a BNCC (2017), a leitura:

compreende as práticas de linguagem que decorrem da interação ativa do leitor/ouvinte/espectador com os textos escritos, orais e multissemióticos e de sua interpretação, sendo exemplos as leituras para: fruição estética de textos e obras literárias; pesquisa e embasamento de trabalhos escolares e acadêmicos (BNCC, 2017, p. 71).

É notório, nesse trecho que lemos, que há a importância de se trabalhar a leitura de uma maneira contextualizada, com variados gêneros que estão nos diversos meios em que desenvolvemos as nossas atividades cotidianas. Só assim, o aluno se torna leitor, desenvolvendo algumas práticas de leitura que lhe possibilitarão o domínio da interpretação de textos, que também estão inseridos na cultura digital, a fim de entender as relações entre os diversos discursos no texto, de forma a adquirir um senso crítico diante da escrita, ou seja,

[...]mostrar-se ou tornar-se receptivo a textos que rompam com seu universo de expectativa, que representem um desafio em relação às suas possibilidades atuais e suas experiências anteriores de leitura, apoiando-se nas marcas linguísticas, em seu conhecimento sobre os gêneros e a temática e nas orientações dadas pelo professor (BNCC, 2017, p. 75).

Assim, buscar a participação do aluno em atividades de leitura aumentará o seu repertório e o domínio dos gêneros que circulam. A partir do conhecimento adquirido nos Anos Iniciais do Ensino Fundamental, o educando desenvolve o interesse por novas leituras que sejam desafiadoras e adquire autonomia para escolher o tema que lhe interessa.

O seguinte eixo é o de produção de textos. Entende-se que as práticas de linguagem acontecem a partir da interação e da autoria, que pode ser individual ou coletiva, diante do

texto escrito, oral e multissemiótico. No momento de produção textual do estudante, essas diferentes modalidades de textos e gêneros estão voltadas para diferentes finalidades. As práticas a serem exercidas são as de reflexão e análise dos diversos meios de circulação e contextos em que se produz o texto. Assim, na escrita, o aluno pode revelar muito de si e do seu lugar social, ou seja, é nela que podemos perceber, conforme a BNCC (2017), a imagem que o educando pretende passar a respeito de si mesmo, qual o leitor pretendido e qual é o veículo ou mídia em que o texto circula.

Assim como na leitura, o estudante também deve desempenhar estratégias ao produzir um texto, são elas: “desenvolver estratégias de planejamento, revisão, edição, reescrita/redesign e avaliação de textos, considerando-se sua adequação aos contextos em que foram produzidos [...]” (BNCC, 2017, p. 78). Ou seja, através dessas estratégias mencionadas, o aluno vai qualificando o seu repertório discursivo e linguístico e, também, adquire o conhecimento de diversos gêneros textuais.

No eixo da oralidade, entende-se que as práticas relativas a ele “ocorrem em situações oral com ou sem contato face a face, como aula dialogada, webconferência, mensagem gravada, spot de companhia, *jingle*, seminário, debate, programa de rádio [...]” (BNCC, 2017, p. 78). É muito importante trabalhar essas atividades dentro da sala de aula, pois, assim, o aluno expande o seu discurso oral de maneira adequada as determinadas situações cotidianas que exigem o conhecimento sobre a diferença entre o discurso informal e formal.

O último eixo é o da análise linguística/semiótica, o qual “envolve os procedimentos e estratégias (meta) cognitivas de análise e avaliação consciente, durante os processos de leitura e de produção de textos (orais, escritos e multissemióticos)” (BNCC, 2017, p. 80). Esse eixo está relacionado diretamente aos da leitura, produção de texto e oralidade. Por meio desse eixo, é possível analisar os textos lidos e produzidos pelos alunos do ponto de vista dos sentidos construídos pelas estruturas linguísticas. Entretanto, há a necessidade de apresentarmos, para o aluno, os gêneros textuais em que ele exerça a cidadania, porque o texto está no seu ambiente escolar e na sua vida social.

Para Simões *et al.* (2012), é importante trabalhar o conceito de letramento e o exercício da cidadania nas aulas de Língua Portuguesa, para que o aluno tenha participação plena na sociedade, como está nessa passagem: “reconhecemos que é requisito para o pleno exercício da cidadania o acesso de todos os alunos às culturas de escrita [...]” (SIMÕES *et al.*, 2012, p. 44). Para isso, deve-se aumentar as competências de uso da língua, assim como o aluno deve aprender a interagir não só por meio da fala em diversos contextos cotidianos, mas também deve ter o domínio da interação por meio da escrita.

Os conceitos de cidadania e fruição, no âmbito educativo, se relacionam à formação de leitores. É através do trabalho com leitura e autoria que o aluno se torna sujeito-autor. Nesse sentido, compreende-se por fruição aquele primeiro momento do aluno diante do texto, em que ele tem seu próprio espaço como leitor para interpretar, como está neste trecho: “[...] por fruição referimo-nos a oportunizar na aula de português uma vivência direta dos textos que reserve aos alunos um espaço de liberdade.” (SIMÕES *et al.*, 2012, p. 45). Tendo em vista isso, é de extrema importância atentarmos para o conceito de fruição no currículo. É importante, nesse sentido, dar prioridade aos diversos tipos de leituras, a começar por aquelas que os estudantes gostam de ler, de modo a aprofundar os conhecimentos dos alunos acerca da cultura. Essa é uma estratégia que torna possível despertar a interlocução e a identidade do aluno diante da cultura a que pertence. Simões *et al.* (2012) ressaltam o seguinte a respeito do princípio da fruição:

A questão de atentarmos para o princípio da fruição deriva de que, sem um engajamento real dos alunos na leitura e na produção de textos, sem que haja fruição no encontro com o texto, dificilmente eles poderão formar-se como leitores e encontrar seus modos próprios de expressão na escola (SIMÕES *et al.*, 2012, p. 45).

É importante saber trabalhar esse primeiro momento do aluno com relação ao texto e conhecermos o perfil linguístico de cada um em relação ao gosto pela leitura e quais gêneros textuais ele costuma ler. Cabe ao educador, na sua prática docente, elaborar boas propostas didáticas a serem trabalhadas em sala de aula, que contemplem a autonomia e o interesse do aluno em tornar-se leitor e autor. Como ressaltam Simões *et al.* (2012):

A ideia é pensar como certas propostas didáticas e como a avaliação escolar podem privilegiar a legitimação da voz do aluno e a responsabilização dele por suas ações de linguagem, frente aos que o cercam e à história a que pertence” (SIMÕES *et al.*, 2012, p. 45).

As propostas didáticas e as avaliações são as principais agentes da aprendizagem do aluno, as quais estão presentes na vida escolar dele por muitos anos. Por isso, esses métodos avaliativos têm que ser elaborados a partir do perfil e da dificuldade que correspondem a cada aluno. Ao desenvolver o planejamento de aula, as autoras enfatizam a questão da leitura como interação.

Para isso, elas abordam o conceito de autoria, que é efetivada por meio das práticas de produções de textos orais e escritos, atentando sempre para o desenvolvimento de atividades sociointeracionais, a partir da interação com o texto e das ações de linguagens. No momento do planejamento de tarefa para a classe, o professor deverá trabalhar as funções da escrita no meio social, tendo em vista que “[...] queremos ter sempre presente

que a escrita é forma de dizer, é meio para que a palavra de cada um de nós tenha lugar no debate social letrado (SIMÕES *et al.*, 2012, p. 50).

Quanto à produção oral, as autoras visam à estabelecer, no plano de aula, algumas tarefas que permitam ao aluno perceber as diferenças entre as esferas discursivas que estão em vários contextos formais e informais no cotidiano de todos. Assim, o estudante poderá adequar o seu discurso ao meio social em que está situado, como está nessa passagem em que se evidencia que há “a necessidade de o aluno aprender formas diferentes de falar, se comparadas às formas utilizadas na conversa cotidiana, no meio social que já conhece” (SIMÕES *et al.*, 2012, p. 50).

O principal papel da escola é desenvolver a concepção de cidadania nas aulas de Língua Portuguesa e tornar os alunos grandes leitores, a fim de que desenvolvam a sua interpretação e senso crítico diante das diversas esferas do texto e, assim, trabalhar a autoria. De acordo com Simões *et al.* (2012), “é função da escola, em especial, da educação linguística nas aulas de português, de literatura e de outras línguas ampliar o papel da escrita na vida dos estudantes de forma que contribuam novos sentidos ao letramento” (SIMÕES *et al.*, 2012, p. 47). Percebe-se, com isso, que a cidadania e a autoria estão diretamente relacionadas à fruição, mas como trabalhar questões de cidadania e autoria em um contexto remoto? Essa é uma pergunta que merece ser retomada quando avaliarmos os impactos do PRP para a formação docente.

Para além das questões relacionadas às noções relevantes para pensar o ensino, está a proposta da escola e a tomada de decisão do educador. A partir de agora, apresento a concepção e desenvolvimento do projeto, em conformidade com as solicitações da escola e tomando por base os estudos realizados.

No módulo II do PRP, a preceptora da escola sugeriu que trabalhássemos com o gênero textual minibiografia e miniautobiografia, por ser um dos conteúdos programáticos da escola e por, também, constituir-se como uma maneira de buscarmos uma maior aproximação entre os alunos, docente e residentes. Eu e minhas colegas nos reuníamos três vezes na semana, via *Google Meet*, para elaborarmos o projeto de ensino destinado aos alunos do 7º ano A. Pensamos em trabalhar com um personagem local da cidade de Jaguarão/RS, que teve uma grande contribuição e valorização nessa cidade de fronteira.

Escolhemos, dessa forma trabalhar com a minibiografia de Minervina Carolina Correa, que foi a fundadora da Igreja Imaculada Conceição, localizada na mesma cidade da escola em que foi feita a intervenção didática. Vimos que a minibiografia desta personagem foi muito importante na década de 1909, pois ela foi a primeira mulher a fundar uma Igreja Católica em um período em que dominava o machismo, o patriotismo e que as mulheres

não tinham voz ativa perante a sociedade. Exploramos, também, o aspecto histórico que envolvia a construção dessa Igreja.

Elaboramos o projeto de ensino que está intitulado: “Minervina: uma construção histórica!”. Fizemos quatro planos de aula, que designamos como oficinas a serem trabalhadas na turma do 7º ano A. Apresento, a seguir, o quadro do nosso projeto.

Quadro 1 - Projeto de Ensino

Projeto de Ensino do Programa Residência Pedagógica	
1. Ensino Fundamental	7º ano
2. Título do projeto	Minervina: uma construção Histórica!
3. Eixo temático	Construção histórica
4. Problemática	Como uma mulher na década de 1909 conseguiu construir uma igreja? Por que a biografia de Minervina se tornou importante?
5. Gênero Estruturante	Minibiografia e miniautobiografia
6. Objetivos	Apropriar-se do gênero miniautobiografia e produzir um texto desse gênero.
7. Textos para leitura e planejamento de tarefas	Minibiografia- o que é, características e exemplo; A construção da Igreja Imaculada Conceição na minibiografia de Minervina Carolina Corrêa
8. Tarefas preparatórias	Criação e envio de formulário diagnóstico através do <i>Google Forms</i> ; Apresentação das miniautobiografias das residentes do projeto; Apresentação e classificação do gênero minibiografia. (miniautobiografia); Leitura do texto elaborado pelo professor da Unipampa Carlos Rizzon com o relato da história da Minervina, com aspectos religiosos da construção da igreja Imaculada Conceição.
9. Competências nucleares	Ler e compreender uma biografia; Diferenciar uma minibiografia e uma miniautobiografia (tempos verbais, etc.); Reconhecer elementos da análise linguística importantes para compreensão do sentido do texto Escrever a sua própria miniautobiografia.
10. Conteúdos disciplinares	Leitura e compreensão de minibiografia; Caracterização e produção do gênero miniautobiografia; Relevância do presente, pretérito perfeito, imperfeito e futuro do indicativo para o gênero.

Fonte: Quadro elaborado pelas residentes: Alessandra Barreto, Kimberly Costa, Viviane Tomelin e Tatiara Armas.

Partindo desse projeto, produzimos quatro oficinas em que enviávamos as atividades pelo grupo do *WhatsApp* dos alunos e também pela folha impressa que era retirada na escola quinzenalmente. Na nossa primeira oficina, enviamos o questionário diagnóstico para os alunos, a fim de sabermos os interesses deles e conhecimentos para formularmos atividades adequadas à turma.

Na nossa segunda oficina, que tem por título “Apresentando o gênero biografia”, trabalhamos o aspecto histórico da construção da Igreja Imaculada. Nessa tarefa, tivemos a contribuição do Prof.º Carlos Rizzon, que produziu o texto “Histórias de uma Igreja” (2021), para que trabalhássemos com a turma. O texto aborda uma minibiografia da Minervina e retoma os aspectos históricos da Igreja e os significados da estrutura do prédio. A partir desse texto, criamos uma cruzadinha *online*, que era composta por oito palavras que retiramos dessa escrita.

Na terceira oficina, intitulada “Biografia histórica”, elaboramos um questionário por meio da plataforma do *Google Forms* com quatro perguntas referentes aos textos que enviamos anteriormente no grupo. A primeira pergunta era a identificação do aluno; a seguinte solicitava que os estudantes identificassem a diferença entre uma autobiografia e biografia e em qual pessoa do discurso esses gêneros estavam escritos; a terceira pergunta era referente aos tempos verbais nos quais é escrita uma autobiografia; e, por último, uma pergunta que exigia uma resposta: sobre quem posso escrever uma miniautobiografia e uma minibiografia? Nessa atividade, tivemos retorno de onze alunos.

A nossa última oficina foi a escrita da miniautobiografia dos alunos, em que retomamos os conteúdos que tínhamos enviado anteriormente pelo grupo, que são: um exemplo de miniautobiografia retirada da internet, um *podcast* com explicações dos verbos que compõem o gênero e um pequeno texto com os conceitos de minibiografia e autobiografia.

Tivemos apenas uma aula com os alunos, que ocorreu através da plataforma do *Google Meet*, no dia 10/06/2021, e que teve uma duração de aproximadamente trinta minutos. Esta aula teve a participação da preceptora Michely, das residentes e de dezesseis alunos.

3.1. A avaliação dos textos e as produções das miniautobiografias dos alunos

Recebemos dezesseis produções textuais dos alunos, que foram escritas em uma folha e deixadas na escola. Depois, digitalizei e as devolvi novamente para a escola. Ressalto que nós não escrevemos diretamente nas miniautobiografias. Por uma determinada ordem

da direção da escola, não pudemos fazer as devolutivas de forma individual para os alunos e sim de forma geral.

No primeiro momento, readaptamos a grade de avaliação do autor Giovane Oliveira (no prelo), que serviu de base para o momento de revisão e avaliação das escritas. Apresento, a seguir, a nossa grade de avaliação, a qual contém seis perguntas norteadoras.

Quadro 2 - Grade de avaliação

CRITÉRIOS	PERGUNTAS	SIM	NÃO	MAIS OU MENOS
	1) O texto preenche todos os requisitos de uma miniautobiografia?			
	2) O texto é escrito em primeira pessoa?			
	3) O texto apresenta algum equívoco de pontuação?			
	4) No texto é abordado corretamente a conjugação dos verbos nos tempos presente, pretérito e futuro?			
	5) O corpo do texto está estruturalmente organizado? Com parágrafos, espaçamento e separação de palavras adequadas?			
	6) O texto apresenta título, introdução, desenvolvimento e conclusão?			

Fonte: Quadro elaborado pelas residentes do projeto, adaptado de Oliveira (no prelo).

Vimos que as miniautobiografias apresentavam problemas de escrita, alguns alunos não conseguiram desenvolver o texto. Muitos equívocos de vocabulário, problemas de estruturação de parágrafos e dificuldades linguísticas. Nesse contexto, foi bem importante a leitura da tese “Como se corrige redação na escola”, de Eliana Maria Severino Donaio Ruiz (1998). A autora apresenta diversos tipos de correções textuais, são elas: a correção indicativa, que é aquela em que o professor sinaliza os equívocos no texto; a correção resolutiva, que se concentra em resolver os problemas do texto no próprio texto; a correção classificatória, que é aquela em que o professor, ao corrigir, utiliza legendas e símbolos para mostrar o equívoco; e a correção textual interativa, que ocorre por meio de bilhetes orientadores. Esta última foi a mais adequada nesse momento de ensino remoto. Ressalto

que não utilizamos a correção indicativa, porque corrigimos as miniautobiografias digitalizadas, o que dificultou o acesso para intervir no texto do aluno, mas indicamos os aspectos a serem revistos pelo aluno ao escrevermos os bilhetes.

Ruiz (1998) aborda um método de correção textual interativa que proporciona uma interação e interlocução com o estudante. Nesse momento em que os alunos não têm muito contato com o professor, usamos o método dos bilhetes orientadores, que possibilitam a singularização da avaliação à medida que também demonstram afetividade para com eles. Conforme Ruiz (1998):

Esses “bilhetes”, em geral, têm duas funções básicas: falar cerca da tarefa de revisão pelo aluno (ou, mais especificamente, sobre os problemas do texto), ou falar, metadiscursivamente, acerca da própria tarefa de correção pelo professor (RUIZ, 1998, p. 67).

Escrevemos dezesseis bilhetes orientadores individuais, em que abordamos os equívocos encontrados nos textos e também elogiamos a história de vida de cada um deles. Esses bilhetes escritos mantinham um padrão, mas, ao mesmo tempo, tínhamos um olhar individual para cada escrita. Como ressalta Ruiz (1998), os bilhetes têm dois motivos:

[...] quando o professor não está preocupado em falar dos problemas do texto em si, mas, sim, de outros aspectos relacionados à tarefa de revisão, que ele vê ou como negativos ou como positivos, é por dois motivos que o faz: ou para *elogiar* o que foi feito pelo aluno, aprovando *como* foi feito o que foi feito, ou para *cobrar* o que *não* foi feito (RUIZ, 1998, p. 68, grifo da autora).

Atentamo-nos para os dois motivos: primeiro elogiamos a história deles, sendo esse um ponto positivo, e depois abordamos os equívocos linguísticos para que os alunos percebessem e pudessem qualificar as suas escritas. Na impossibilidade de darmos o retorno individualizado para os alunos, elaboramos um texto orientador geral, o qual evidenciou o que precisava ser observado por eles.

4. As contribuições do Programa Residência Pedagógica na formação de futuros professores

Esta seção traz uma reflexão sobre a importância da experiência do Estágio Curricular Obrigatório e a experiência do Programa de Residência Pedagógica para a formação docente. Trata-se do meu olhar, como residente, com base no que apresentei nos tópicos precedentes e nas leituras realizadas para a reflexão.

Além da carga horária mais intensa, outro aspecto que difere o Programa Residência Pedagógica do Estágio Curricular Obrigatório é a oportunidade de exercer a regência de maneira coletiva, isto é, poder realizar a prática pedagógica em grupos, oportunidade que

prepara o futuro professor para a prática na sala de aula. No livro “Estágio e docência”, das autoras Selma Garrido Pimenta e Maria Socorro Lucena Lima (2012), são abordados alguns questionamentos e reflexões acerca do estágio docente para aqueles discentes que não têm nenhuma experiência dentro da sala de aula. Um dos questionamentos realizados é: “como vou dar aula se não tenho prática?”

Essa pergunta tem sua resposta ligada à necessidade de prática docente. Ela coloca em evidência a importância de experiências de sala de aula para o professor em formação. Nesse sentido, o PRP é um programa muito enriquecedor no processo de formação de futuros docentes, pois é essencial na capacitação do professor; é o momento em que o residente constrói a sua identidade profissional. Além disso, esse projeto, em relação ao estágio supervisionado, tem mais dinâmicas, socializações de leituras, trocas de conhecimentos e um vínculo maior entre universidade e escola, o que me propiciou refletir melhor a respeito das implicações da teoria na prática. Tendo em vista essa vivência, apresento as aprendizagens que tive em cada etapa realizada do projeto e a importância de pensar a respeito da prática em sala de aula levando em consideração o contexto remoto. Essas duas experiências de práticas docentes devem ser realizadas com propósitos de melhorar a concepção do licenciando sobre a profissão docente, como está neste trecho: “[...] estágio como oportunidade de aprendizagem da profissão docente e construção da identidade profissional” (PIMENTA; LIMA, 2012, p. 100).

O projeto teve uma grande contribuição para a minha formação docente, porque houve muitas atividades com dinâmicas, das quais destaco as socializações de leituras e reflexões acerca da prática docente. A primeira etapa do PRP foi constituída pelas socializações e os ciclos de formações, como apresentei no subtópico 2.1, em que os textos lidos eram motivo de reflexão e faziam com que pensássemos sobre a importância de algumas noções para o nosso trabalho, tais como: cidadania, fruição e autoria, além da necessidade de pensarmos a respeito da elaboração de materiais que contribuíssem para uma aprendizagem significativa.

Retomo, agora, as questões de cidadania, fruição e autoria que foram trabalhadas no contexto remoto, como mencionei no tópico 3. O primeiro contato que os alunos tiveram com o texto do professor Carlos Rizzon (2021) gerou a fruição, uma vez que eles foram convidados a pensar na personagem Minervina não só pela sua importância histórica, mas também pelo ponto de vista ficcional. No momento em que apresentamos o gênero textual minibiografia e miniautobiografia, percebemos que, à medida que o aluno lia e realizava a compreensão textual da leitura, ele desenvolvia a capacidade de escrever textos cada vez mais diversificados e cada vez mais marcados pela autoria, o que resultou na aprendizagem de saber agir como um cidadão no mundo.

Como futuros professores de língua, é importante pensarmos a respeito da nossa atuação na sala de aula, em trabalhar com a cidadania e a fruição nas aulas de Língua Portuguesa e trabalharmos com a autoria nos planos de ensino para que os alunos se tornem autores de suas escritas, a fim de estimular a leitura, a escrita e a produção textual. Nesse sentido, nos planejamentos e nas reuniões — que foram apresentadas no tópico 3 — percebi a grande importância de saber o perfil linguístico de cada aluno, o que só foi possível por meio do questionário diagnóstico que aplicamos. Assim, criamos um projeto mais adequado ao nível dos alunos.

Além disso, ao planejar suas aulas, é importante o docente refletir não só sobre a concepção de Língua e Linguagem, mas também sobre os quatro eixos de integração que dizem respeito aos Anos Finais do Ensino Fundamental apresentados pela BNCC, porque é o momento em que o aluno passará para o Ensino Médio, uma fase que demanda ter o conhecimento de vários gêneros textuais, de forma a ter domínio sobre a unidade de trabalho que é o texto.

O momento da elaboração e da execução dos planos de aulas como prática docente, nesse período pandêmico, foi uma experiência muito valiosa em que pudemos atentar-nos para as necessidades de cada aluno durante o ensino remoto, como pode ser visto no desenvolvimento de cada plano aplicado em classe (Cf. tópico 3). Quanto à parte da avaliação, nesse contexto, utilizamos o método dos bilhetes interativos individuais e esse foi um grande diferencial do nosso projeto, uma vez que enviamos pelo *Whatsapp* os bilhetes, para cada aluno, de forma personalizada.

Pimenta e Lima (2012) abordam um levantamento realizado com graduandos no final do estágio, em que eles relataram algumas aprendizagens e lições positivas vivenciadas no decorrer da prática docente. As autoras fazem uma lista dessas experiências. Aqui, listarei alguns pontos apresentado por elas, por meio dos quais estabeleço uma relação com a minha experiência no PRP.

Um dos itens mencionados pelas autoras é “vivenciar a partilha de trabalhos, o espírito de equipe entre os colegas nas atividades de estágio” (PIMENTA; LIMA, 2012, p. 106). Relato que, este ponto, também vivenciei no PRP. Aprendi a trabalhar em equipe e a respeitar a opinião dos colegas. Foi importante e relevante a troca de saberes entre o grupo. Outro ponto que trago é “apreender a vida dos professores, a profissão em suas vidas e as ações em sala de aula” (PIMENTA; LIMA, 2012, p. 106). Nesse período de pandemia, o mais importante foi aprender a respeito da prática dos professores. Foi um momento desafiador para a educação, em que eles tiveram que lidar com a falta de recursos tecnológicos e com a necessidade de se reinventar, de buscar mais interlocuções com os alunos e de enfrentar o alto índice de evasão escolar e reprovações.

O próximo item é sobre “perceber a relação entre teoria estudada, práticas escolares e ações de seus profissionais” (PIMENTA; LIMA, 2012, p. 106). Nas socializações que apresentei do tópico 2 e no decorrer do subtópico 3.1, que tratam do planejamento e das avaliações, percebi que a teoria contribuiu positivamente para a prática exercida, uma vez que tivemos um grande resultado no projeto, o qual foi o recebimento das produções textuais dos alunos. Durante o percurso, tivemos muitas dificuldades e desafios por se tratar da modalidade remota, sendo um deles a criação de materiais no formato digital, como os *podcasts* e a *cruzadinha online*, o que foi novidade e atraiu a atenção dos alunos, que tiveram vontade de participar das atividades.

Percebi, também, com a teoria, que é necessário trabalhar com a leitura, a escrita e a produção textual ainda mais nos Anos Finais do Ensino Fundamental, em que muitos estudantes passarão para o Ensino Médio e terão que ter o domínio da interpretação e da produção textual, já que prestarão o Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM), o qual demanda uma ótima escrita da redação. É importante evidenciar as dificuldades encontradas na aprendizagem com a diminuição das produções escritas durante o período da pandemia. Na prática, devido à falta de tempo no projeto de cada módulo, não foi intensificado o trabalho com o texto.

As duas experiências comparadas, Estágio Curricular Supervisionado e PRP, fazem parte do processo da construção da identidade do futuro profissional, que aprende a profissão docente e reflete acerca da sua prática pedagógica. Com isso, mesmo diante das dificuldades encontradas durante o ensino na modalidade virtual ou presencial, cabe aos educadores criarem novas práticas para as aulas e materiais digitais ricos em dinâmicas. É importante que os futuros professores passem:

[...] à compreensão do ensino como realidade social e que desenvolvam nelas a capacidade de investigar a própria atividade (a experiência), para, a partir desta, constituir e transformar seus saberes/fazeres docentes num processo contínuo de construção de suas identidades como professores (PIMENTA; LIMA, 2012, p. 92).

A bagagem de aprendizados positivos e negativos que adquirimos durante o curso de licenciatura é a nossa base inicial para quando ingressarmos, de fato, em uma escola, sendo pública ou privada. Como professores, teremos grande consciência de que o nosso trabalho, desenvolvido em aula, poderá melhorar a realidade social.

5. Considerações finais

Neste estudo, tivemos por objetivo apresentar a relevância do Programa de Residência Pedagógica para a formação docente. Nesse sentido, observamos que o programa capacita os licenciados no que diz respeito ao aprofundamento teórico basilar a

sua prática, no que se refere ao planejamento e execução de projetos de ensino, ao trabalho em equipe e à avaliação dos alunos.

Quanto à avaliação, o melhor método de avaliar o aluno nesse contexto remoto, que dificulta a interlocução entre aluno-professor, é a utilização de bilhetes orientadores. Esses bilhetes, além de uma forma de aproximação entre professor e educandos, são uma maneira do docente demonstrar que está acompanhando o processo de aprendizagem do estudante.

É importante que a CAPES, para as próximas edições do PRP, flexibilize o calendário de forma que todas as instituições colaboradoras – UNIPAMPA e demais Universidades - possam negociar com as redes municipais e estaduais de educação. A imposição de um calendário único engessa o cronograma dos subprojetos, choca com o calendário das escolas e compromete o desempenho dos residentes no período de regência. Para além disso, recomendo que outros estudantes tenham essa experiência, a fim de vivenciar um diferencial em sua formação que lhes possibilite (re)conhecer suas potencialidades e aprender a enfrentar os desafios da prática docente.

Referências

BRASIL. *Decreto-lei nº 11.502, de 11 de julho de 2007*. Autoriza a concessão de bolsa de estudo e de pesquisa a participantes de programas de formação inicial e continuada de professores para a educação básica. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2007/lei/l11502.htm. Acesso em: 10 jul. 2021.

BRASIL. *Base Nacional Comum Curricular*. 2017. Disponível em: <http://basenacionalcomum.mec.gov.br/implementacao/biblioteca-de-apoio/pcn-ensino-fundamental-6-ao-9-ano/>. Acesso em: 05 jun. 2021.

COORDENAÇÃO DE APERFEIÇOAMENTO DE PESSOAL DE NÍVEL SUPERIOR. Programa de Residência Pedagógica: Chamada Pública para apresentação de propostas no âmbito do Programa de Residência Pedagógica - Edital nº 06/2018. CAPES. Disponível em: <https://www.gov.br/capes/pt-br/centrais-de-conteudo/01032018-edital-6-2018-residencia-pedagogica-pdf>. Acesso em: 10 jun. 2021.

COORDENAÇÃO DE APERFEIÇOAMENTO DE PESSOAL DE NÍVEL SUPERIOR. Regulamento do Programa Residência Pedagógica e do Programa de institucional de bolsa de iniciação à docência - Portaria Gab. nº 259. CAPES. 17 dez. 2019. Disponível em: <https://www.gov.br/capes/pt-br/centrais-de-conteudo/19122019-portaria-259-regulamento-pdf>. Acesso em: 01 jul. 2021.

OLIVEIRA, G. F. Enunciação e cidadania: o replanejamento didático na busca pelas culturas negadas e silenciadas em sala de aula. *Signo*, Santa Cruz do Sul, v. 44, n. 80, p. 70-93, 2019. Disponível em: <https://online.unisc.br/seer/index.php/signo/article/view/13305>. Acesso em: 10 jul. 2021.

OLIVEIRA, G. F. O aluno como leitor de si mesmo: a instância enunciativa de autoavaliação na revisão do texto dissertativo–argumentativo. In: SILVA, P. L. O.; COSTA, A. R. *Da prática à teoria: os caminhos da avaliação da redação*. No prelo.

OLIVEIRA, G. F.; CHITTOLINA, R. M. M. Do redigir ao revisar: uma reflexão enunciativa sobre a revisão textual e seus efeitos na escrita. In: LAU, H. D.; MICHALKIEWICZ, Z. A. (org.). *Pesquisar em tempos de resistência: a balbúrdia de quem faz Linguística Aplicada*. São Paulo: Pimenta Cultural, 2019. p. 246-290.

PIMENTA, S. G.; LIMA, M. S. L. *Estágio e Docência*. São Paulo: Cortez, 2012.

RIZZON, C. G. *Histórias de uma Igreja*. 2021. (Texto elaborado pelo autor para o projeto do PRP).

RUIZ, E. M. S. D. *Como se corrige redação na escola*. 1998. Tese (Doutorado em Linguística) – Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, 1998.

Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/269074>. Acesso em: 14 jul. 2021.

SIMÕES, L. J. *et al. Leitura e autoria: planejamento em língua portuguesa e literatura*. Erechim: Edelbra, 2012.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PAMPA (RS). Programa Institucional de Residência Pedagógica 2020: Cadastro Reserva de Professores da Educação Básica para atuação como preceptores - Edital nº 148/2020. UNIPAMPA. 16 jun. 2020a. Disponível em: https://unipampa.edu.br/portal/sites/default/files/documentos/edital_1482020_retificacao_do_edital_1432020_edital_de_resultado_final_do_edital_1012020_programa_institucional_de_bolsas_de_iniciacao_cientifica_probic_fapergs-unipampa.pdf. Acesso em: 24 set. 2021.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PAMPA (RS). Edital de Programa Institucional de Residência Pedagógica: Seleção de Licenciandos e Cadastro Reserva – Edital nº 149/2020. UNIPAMPA. 16 jun. 2020b. Disponível em: https://unipampa.edu.br/portal/sites/default/files/documentos/edital_1492020_retificacao_do_edital_1432020_edital_de_programa_institucional_de_residencia_pedagogica_2020_selecao_de_licenciandos_e_cadastro_reserva.pdf. Acesso em: 24 set. 2021.

Recebido em 30 de maio de 2022
Aceito em 13 de setembro de 2022

Autoficção, duplo e Orientalismo em *Aziyadé*, de Pierre Loti

Camila Geovanna Alves da Silva*

Resumo: Este artigo aborda as relações entre forma, discurso e as dinâmicas de significação da ideologia colonial no livro *Aziyadé*, de Pierre Loti. Admitindo a forma da autoficção como um dispositivo literário que suscita a dúvida sobre a natureza do objeto estético, pautamos o debate deste estudo na maneira como os recursos formais da obra literária e as construções imagéticas e representacionais na composição narrativa corroboram os efeitos do discurso colonial-orientalista. Para tanto, recorremos aos estudos de Faedrich (2022) sobre as teorias da autoficção, e de Said (2007) e Bhabha (2013) sobre Orientalismo, discurso colonial e representações do sujeito subalterno.

Palavras-chave: Pierre Loti; Orientalismo; Autoficção; Discurso colonial.

Abstract: This article addresses the correlations between form, discourse and the dynamics of meaning of the colonial ideology in the book *Aziyadé*, by Pierre Loti. Admitting the form of self-fiction as a literary device that raises doubts about the nature of the aesthetic object, we base the debate of this study on the way in which the formal resources of the literary work and the imagery and representational constructions in the narrative composition corroborate the effects of the colonial-orientalist discourse. For that, we resorted to the studies of Faedrich (2022) on the theories of autofiction, and of Said (2007) and Bhabha (2013) on Orientalism, colonial discourse and representations of the subaltern subject.

Keywords: Pierre Loti; Orientalism; Autofiction; Colonial discourse.

* Graduanda em Letras (Bacharelado) pela Universidade Federal de Pernambuco. Este artigo é parte da pesquisa desenvolvida no meu Trabalho de Conclusão de Curso, orientado pelo Prof. Dr. Lourival Holanda (UFPE) e coorientado pela Prof.^a Dra. Anna Faedrich (UFF).

1. Introdução

“Em todo romance bem redigido, a descrição do herói é imperativa” (LOTI, 2003, p. 8), declara Plumkett, “amigo de Loti”, ao introduzir o romance *Aziyadé* (1879).^{1,2} A execução do conselho é um desafio árduo. O herói do romance ao qual Plumkett se refere é, ao mesmo tempo, inglês e turco; branco e não branco; ocidental e oriental; real, inventado e algo entre esses dois estatutos. À multiplicidade de características comportamentais e culturais se mescla a instabilidade da autopercepção identitária do herói, que, ao longo da composição, assume como seus os nomes Loti e Arif.

O romance *Aziyadé*, a princípio publicado anonimamente, é de autoria do oficial de marinha francês Louis-Marie-Julien Viaud, mais conhecido pelo pseudônimo por ele adotado, Pierre Loti. Em 1879, quando é publicado o romance, “Loti” designava tão somente o nome do personagem principal. É somente em 1881, na primeira edição de *Le roman d'un spahi*, que o nome Loti, precedido de Pierre, é indicado nas disposições paratextuais do livro, executando, com isso, a função indicativa do pseudônimo adotado pelo autor até o fim de sua vida (BORDEAUX, 1953, p. 30). Dessa forma, Julien Viaud, Loti e Pierre Loti são, os três, elementos constitutivos de uma entidade narrativo-autoral que, mesmo existindo em diferentes planos da criação literária, coexistem de forma indissociável no plano diegético da narrativa. À tal complexidade se amalgamam as múltiplas identidades assumidas por Loti ao longo de seus romances, a saber que, somente em *Aziyadé*, a entidade autor-narrador-personagem (A-N-P) se apropria de três diferentes nomes: Loti, Arif e Marketo.

Na configuração diegética que rege o romance *Aziyadé*, é possível identificar uma homonímia entre o nome do personagem principal da narrativa (Loti) com o nome adotado pela entidade autoral (Pierre Loti), o que nos leva a constatar uma construção semântica sugestiva, embora, através de informações extraliterárias, tomemos conhecimento de que a referida coincidência provém de uma relação intermediada pela pseudonímia. Ora, a adoção do pseudônimo não anula a experiência estética comum à leitura de textos autoficcionais, se considerarmos, conforme propõe Anna Faedrich (2022, p. 203), que a autoficção provoca “uma recepção contraditória” na experiência da qual um “jogo de contradições” é encetado a fim de confundir o leitor e borrar os limites entre real e ficção.

A esse respeito, no livro *Teorias da autoficção* (2022), Faedrich atenta para as compreensões dispostas por Manuel Alberca (2007), que defende que um texto autoficcional pode mobilizar reflexões sobre os limiares dos gêneros autobiográficos e autoficcionais ao serem proclamados romances ou autobiografias, impedindo, dessa forma, que a permeabilidade entre as fronteiras do real e do imaginado seja evidenciada.

¹ No original: “Dans tout roman bien conduit, une description du héros est de rigueur [...] ami de Loti” (LOTI, 2003, p. 8).

² Todas as citações do livro *Aziyadé* foram traduzidas por mim.

Semelhante fenômeno pode ser notado no romance *Aziyadé*, autoproclamado, pelo autor fictício do prefácio, um “excerto de notas e cartas de um tenente da marinha inglesa, inscrito ao serviço da Turquia no dia 10 de maio de 1876 e morto nos muros de Kars no dia 27 de outubro de 1877”, logo, “não um romance, ou, ao menos, é um que não foi mais conduzido do que a vida do seu herói” (LOTI, 2003, p. 8).³

Vale atentar para o fato de que algumas abordagens metodológicas concernentes ao dispositivo da autoficção propagam, intencionalmente ou não, a noção de que o referido dispositivo incide na forma literária como resultado de um processo criativo relacionado a expressões estritamente pessoais ou intimistas. Tal compreensão pode restringir a análise das correspondências entre vida, obra e reprodução ideológica, pois tende a reduzir a autoficção à prática da introspecção com certa medida de valor estético, e contribui para a impressão equivocada de que a autoficção é uma expressão individual, egocêntrica, narcísica e, conseqüentemente, desatrelada de aspectos políticos e ideológicos. Assim, a não articulação das propostas teóricas da autoficção ao fato de que todo discurso reproduz uma ideologia pode ocultar as implicações da proliferação da ideologia dominante nas narrativas literárias. Sobretudo aquelas que suscitam dúvidas acerca da natureza do objeto estético, como ocorre no processo receptivo da autoficção.

Tendo em vista que a vasta produção literária de Loti é majoritariamente ambientada nos países orientais e que as representações literárias desses espaços, assim como de seus habitantes, são cingidas pelo discurso colonial e frequentemente narradas por personagens protagonistas de características semelhantes às dos membros dos estratos dominantes da superestrutura, é compreensível que julguemos mais efetivos os estudos analíticos que consideram a repetição da referida superestrutura nos textos literários de Loti como um dos elementos principais da significação no objeto estético. Considerando que o discurso colonial que atravessa a prosa ficcional de Loti convive com práticas orientalistas de representação imaginativa, podemos entender o processo de desdobramento identitário (Viaud-Loti) como um dispositivo estético que permite a ocultação e/ou o desaparecimento do sujeito civil-autoral em um texto que produz uma clara ambiguidade entre as instâncias narrativo-autorais. Esse fenômeno mimetiza o processo de construção imagético-discursiva do espaço oriental, pois a representação do Oriente na prosa de Loti é uma forma de afastamento e deslocamento de uma “verdade” relacionada ao Oriente, se presumirmos, conforme postula Edward Said (2007), em *Orientalismo*, que o conceito por trás de tal verdade é o de que não há um “verdadeiro” Oriente, tampouco um referente definitivo e abrangente a ser representado.

³ No original: “[...] extrait des notes et lettres d’un lieutenant de la marine anglaise entré au service de la Turquie le 10 mai 1876 tué dans les murs de Kars le 27 octobre 1877 [...] point un roman, ou, du moins, c’en est un qui n’a pas été plus conduit que la vie de son héros [...] décrire au public indifférent ce Loti que nous aimions n’est pas chose aisée, et les plus habiles pourraient bien s’y perdre” (LOTI, 2003, p. 8).

No romance de Loti, essas dinâmicas orientalistas sobrevivem mediante a inserção da ambiguidade ou de uma pretensa posição favorável e empática da entidade narrativa em relação ao Oriente. Esse mesmo subtom positivo, quando considerado o contexto de elaboração produtiva da ideologia colonial em que está inserido, toma formas de tentativa de mascaramento das relações de poder entre os espaços aparentemente opostos pelas formas hegemônicas de representação formalizadas no Ocidente. Nesse sentido, ainda que o Oriente figure em meio a um inventário de diferentes construções positivamente valorativas, o fato da relação de dominação e subalternização não é anulado, tampouco efetivamente diminuído. Ao contrário, ele perdura no pano de fundo da narrativa, das representações nela cunhadas e da experiência estética do receptor. Dessa forma, a ocultação ou a atenuação da superestrutura revela antes uma omissão consciente do que, de fato, uma tomada de posição favorável em relação ao espaço subalternizado, como, a princípio, parece fazer Loti-narrador ao propagar seu desprezo e seu “ódio a todos os deveres convencionais, a todas as obrigações sociais de nossos países do Ocidente”⁴ (LOTI, 2003, p. 88) em prol da ode ao espaço oriental em que pode usufruir da posição superior na escala da hierarquia de raça. Com isso, pelo fato de a estrutura textual orientar o fluxo dos sentidos, a atenuação da hierarquia e de sua inevitável presença nas dependências do texto literário é tendenciosa ao estar inserida em um dispositivo formal em que os limites entre real e fictício são imprecisos ou constantemente postos sob o princípio da dúvida.

Norteados pela compreensão de Edward Said (2007, p. 37), que afirma que “podemos compreender melhor a persistência e a durabilidade de sistemas hegemônicos saturadores como a cultura quando percebemos que suas coerções internas sobre os escritores e os pensadores foram produtivas, e não unilateralmente inibidoras”, propomos, nas páginas seguintes deste artigo, um estudo analítico do livro *Aziyadé*, de Pierre Loti. Versando o interesse de nossa análise sobre o emprego do dispositivo da autoficção como espaço de manifestação e possibilidade de elaboração, bem como de efetivação do discurso colonial, objetivamos atentar às marcas profundamente elaboradas e moduladas no espaço criativo-imaginativo da criação literária, que se perfazem no entre-lugar que vai da inevitável presença da superestrutura às representações da subjetividade dos entes dominante e dominado no texto literário.

2. O duplo oriental

Em *Aziyadé*, acompanhamos o relato de Loti, um oficial da marinha inglesa enviado a Istambul para exercer funções da campanha militar encabeçada pela Inglaterra devido a uma crise diplomática gerada pelo massacre de cônsules europeus no Oriente. É lá onde Loti conhece Aziyadé, uma jovem circassiana que habita um harém. Com a ajuda de

⁴ No original: “[...] haine de tous les devoirs conventionnels, de toutes les obligations sociales de nos pays d’Occident” (LOTI, 2003, p. 88).

Samuel, o criado que Loti emprega ao chegar no Oriente, Loti e Aziyadé iniciam uma relação afetiva. Instalando-se por tempo indeterminado em Istambul, onde se localiza o harém em que vive Aziyadé, Loti, “um cristão vindo do Ocidente” (LOTI, 2003, p. 65), passa a atender pelo nome de Arif e a adotar trejeitos, características, vestimentas, costumes e atividades praticadas pelos turcos. Em Istambul “o único lugar onde tal coisa poderia ser tentada” (LOTI, 2003, p. 69), Loti, vestindo “fez e caftan”, “brinca de *effendi*, como as crianças brincam com soldados” (LOTI, 2003, p. 43). Apesar de sua manifesta indiferença política, Loti expressa a certeza de se tornar turco, e reconhece que, na Turquia, “um dos mais belos países do mundo, [...] [sua] liberdade é ilimitada” (LOTI, 2003, p. 47).⁵

Na perspectiva de Loti, o Oriente parece se tornar o espaço físico onde as fantasias imaginativas e identitárias podem ser concretizadas, de maneira que o Outro e o ato de se tornar Outro parecem remeter a uma questão de possibilidade performática, de máscara, e não a uma questão verdadeiramente identitária. Assim compreendida, a performatividade da identidade turca revela a abertura de possibilidades para o sujeito que ocupa a posição superior na hierarquia de dominação e expansão coloniais, pois a assunção de Arif como desdobramento oriental de Loti enseja a humanização do Outro não branco pelo fato de Loti não sê-lo verdadeiramente. É por esse motivo que Loti e Arif, seu duplo oriental, têm sentimentos, vontades, lideram ofensivas, tomam decisões, adentram o Oriente e o abandonam, embora, ao optar pela partida, Loti renuncie à máscara de Arif.

A existência do Outro como máscara de um sujeito ativo também permite a fluidez e a transitividade de uma identidade à outra, se levarmos em conta que, para Loti, tornar-se Arif é sobretudo performar o “papel turco”, na execução do qual “por vezes, [ele] não [consegue] [se] levar a sério” (LOTI, 2003, p. 87).⁶ Nesse contexto, a performance do Outro, porque pautada na performance do estereótipo do papel turco e da suposta essência da vivência oriental, ocorre em função de uma pretensa fixidez que não permite conceber o Outro não branco como identidade, mas como falta, a saber, a falta daquilo que é exclusivo à identidade ocidental.

Se considerarmos, conforme propõe Bhabha (2013, p. 146), que o poder colonial é sobretudo exercido por intermédio das “figuras da farsa”, podemos identificar, na estratégia da mímica, aqui também identificada como desdobramento da identidade oriental, a emergência da performance do “Outro reformado” como um processo de recusa da diferença. Assim, a diferença se manifesta como um elemento cujo trato é ambivalente, ao mesmo tempo assumido e rechaçado, de modo que o desejo por ela se traduz pelo fetichismo que “dá acesso a uma ‘identidade’ baseada tanto na dominação e no prazer

⁵ No original: “[...] *le seul endroit où pareille chose pût être tentée*” (LOTI, 2003, p. 69); “[...] *joue à l’effendi, comme les enfants jouent aux soldats*” (LOTI, 2003, p. 43); “[...] *un des plus beaux pays du monde, [...] [sa] liberté est illimitée*” (LOTI, 2003, p. 47).

⁶ No original: “[...] *rôle turc [...] par moments, [il] ne réussit plus à [se] prendre au sérieux*” (LOTI, 2003, p. 87).

quanto na ansiedade e na defesa” (BHABHA, 2013, p. 114), mas também sob forma de recusa, pois apreendida como uma expressão identitária menos valorativa ou completa em relação à identidade ocidental.

Esse entendimento nos auxilia a traçar um possível porquê da incidência da identidade ocidental de Loti sobre seus desdobramentos orientais. É possível afirmar que a identidade oriental de Loti, no âmbito da narrativa, é, a princípio, um produto da construção consciente de uma alteridade representada como positiva, principalmente porque sua ocorrência não anula a coexistência da identidade ocidental. Se Loti parece reconhecer a correspondência da identidade oriental como perda ou falta, a performance do estereótipo lhe fornece a experiência do Outro não branco como encenação. Sob essa ótica de análise, uma possível assunção efetiva da identidade oriental de Loti pode representar uma perda dupla, notadamente em função da ameaça protagonizada pelo duplo. Isso porque, conforme compreende Clément Rosset (2008), o duplo desloca a unicidade do uno para ameaçá-lo e, assim, perturbar o referente identitário primário: no caso de Loti, a identidade ocidental. Mas também e sobretudo porque a performance do Outro racializado desfocaliza o limiar da identificação entre branco e não branco, superior e subalterno, de modo que o desdobramento oriental representa, por sua vez, a ameaça da perda da identificação com o sujeito ocidental e, conseqüentemente, da posição superior na hierarquia colonial da qual Loti se beneficia.

Pode ser esse um dos sentidos subjacentes da impressão de Loti ao afirmar, em uma digressão reflexiva: “Loti passa ao rés da orelha sob o turbante de Arif, e recaio como um tolo em cima de mim mesmo, com impressões sombrias e insuportáveis” (LOTI, 2003, p. 87).⁷ A ameaça da fluidez identitária que flutua entre ocidental e oriental se traduz, por fim, na impossibilidade de assunção do Outro sobre o Eu, de maneira que a convergência da condição colonial (que induz a entender a alteridade como perda) com o processo de desdobramento (que ameaça a integralidade do uno) se revela no cruzamento inevitável da perda e suas variações, uma das quais é a morte.

Firmada a correspondência entre duplo, perda, ameaça e morte, a digressão de Loti nos sugere fortemente que o receio da perda faz com que ele retorne constantemente à sua identidade ocidental, pois o desdobramento, quando não conveniente à manutenção ou prolongamento da vida do sujeito primário, se torna, por sua vez, uma ameaça de dissolução ontológica efetiva do sujeito real. Assim, a assunção de Arif como identidade verdadeira é manifestamente equivalente à dissolução de Loti, a ideia sendo expressa por ele ao afirmar: “Arif e Loti sendo dois personagens muito diferentes, bastaria, no dia da partida do Deerhound, que Arif ficasse em sua casa”, pois “sem dúvida ninguém viria

⁷ No original: “Loti passe le bout de l’oreille sous le turban d’Arif, et je retombe sottement sur moi-même, impression maussade et insupportable” (LOTI, 2003, p. 87).

procurá-lo lá; apenas, Loti teria desaparecido, e desaparecido para sempre” (LOTI, 2003, p. 87).⁸

Para o sujeito cujas possibilidades de se fazer Outro são possibilitadas pelo estatuto colonial, a volta para o duplo ocidental parece se perfazer como uma necessidade ou, mais provavelmente, como uma forma de proteção do referido estatuto diante da ameaça provocada pelo desdobramento. É o que parece subjazer à seguinte declaração de Loti em carta a um amigo: “Ainda não sou um verdadeiro muçulmano, como você poderia supor no início de minha carta; apenas malabarizo duas personalidades diferentes, e sou ainda *oficialmente*, mas o mínimo possível, Sr. Loti, Tenente da Marinha” (LOTI, 2003, p. 94, grifo nosso).⁹

Se, no entanto, o ato de efetivamente se tornar o Outro se sobrepor à mímica do duplo oriental como performance, a justificativa da dominação colonial pela existência de uma suposta essência de raça pode ser desmistificada, pois semelhante fenômeno acarreta a admissão de que não há fatores metafísicos ou essencialistas intrínsecos do ser oriental, de modo que a suposta integridade da verdade do discurso colonial na composição narrativa é rompida. Dito de outra forma, tornar-se o Outro oriental e viver como ele sem que essa identificação ocorra mediante uma performance fantasista da alteridade implica explicitar a inexistência de qualquer essência, de toda e qualquer natureza, que diferencie corpos e subjetividades brancas e não brancas. E, nessa série de consequências, se revela a desmistificação da justificativa racializada da colonização e da hierarquia colonial que, ao conferir superioridade a Loti em função de sua raça, enseja os desdobramentos de Loti como o Outro não branco.

Nesse sentido, ao tornar-se Arif, a perda de Loti é dupla. É tanto a perda de sua posição, pois a justificativa para tal se revela infundada, quanto a da possibilidade de se tornar verdadeiramente um Outro, em qualquer circunstância, pois, para fazê-lo, seria necessário admitir a ilegitimidade de seu estatuto colonial, que, por sua vez, lhe confere a possibilidade de se autorrepresentar no discurso como sujeito cuja alteridade, porque, apesar de tudo, ocidental, permanece positiva e soberana. Dessa forma, a articulação representativa da diferença existe como produto do discurso feito sob forma de autoridade, pois a realidade oriental construída no âmbito da narrativa não é senão outra forma de mímica subjugada à prática da estereotipia do espaço dominado, fazendo que a diferença seja, ela também, um produto da autoridade colonial, e da possibilidade, garantida por ela, de representar. E de, na elaboração dessa representação, escolher a quem designa as

⁸ No original: “Arif et Loti étant deux personnages très différents, il suffirait, le jour du départ du Deerhound, qu’Arif restât dans sa maison [...] personne sans doute ne viendrait l’y chercher ; seulement, Loti aurait disparu, et disparu pour toujours” (LOTI, 2003, p. 87).

⁹ No original: “Je ne suis pas encore musulman pour tout de bon, comme, au début de ma lettre, vous pourriez le supposer ; je mène seulement de front deux personnalités différentes, et suis toujours officiellement, mais le moins souvent possible, M. Loti, lieutenant de marine” (LOTI, 2003, p. 94, grifo nosso).

características da fixidez (Outro não branco e oriental) ou, ao contrário, de dinamicidade (Uno branco e ocidental).

Tais ocorrências de perda e ausência coexistem com o sentimento de melancolia que persiste ao longo do romance. Para Loti, o mal e a melancolia remetem à constante presença da “morte na alma e o coração vazio” (LOTI, 2003, p. 58),¹⁰ e, conforme relata em carta a Plumkett, ao sentimento incessante de que “a hora presente é apenas um descanso de [seu] destino, que algo fúnebre sempre paira sobre o futuro, que a felicidade de hoje trará inevitavelmente um terrível amanhã” (LOTI, 2003, p. 120).¹¹ A ameaça do fim pressentida por Loti parece se concretizar com sua partida para a Inglaterra, pois desse evento depreende que “o Oriente acabou, o sonho está terminado. A pátria está diante de nós; naquele pacífico Brightbury, me esperam com alegria. Eu também amo todos ali, mas como é triste esse lar que me espera” (LOTI, 2003, p. 188).¹²

A persistência do sentimento melancólico parece estar relacionada ao fato de que a existência, para Loti, se situa em um eterno entre-lugar. Permanecer no espaço oriental, dominado, sob a máscara do duplo, é estar sob a constante ameaça da perda de sua identidade ocidental e, conseqüentemente, do estatuto colonial. Da mesma maneira, voltar para o espaço dominante é tampouco uma solução. Lá, Loti, rodeado por seus semelhantes em raça e estatuto, se vê diante da impossibilidade de se tornar efetivamente um Outro, pois o Outro ocidental não é senão um igual, isto é, ele mesmo. Assim, a coexistência de dois estatutos dominantes anula a estrutura hierárquica que permite que Loti se torne Arif ou qualquer desdobramento sob a forma do duplo-oposto não branco resultado da relação binária de poder.

Se considerarmos os efeitos produzidos pela morte de Aziyadé diante da partida de Loti, é possível afirmar que, para Loti, a perda de Aziyadé pode mimetizar a perda do Oriente, isto é, a perda do eixo referencial com base em que a afirmação identitária do seu duplo ocidental se repousa. Orientados pelos entendimentos de Bhabha (2013), também é possível supor que, para o Loti, intercambiar e/ou fusionar as identidades oriental e ocidental equivale a romper a fantasia da origem, para a qual a noção de pureza se revela como um dos principais elementos do conceito da raça e da racialização.

É compreensível, então, que Loti retorne à sua terra natal, à sua própria origem, ao se ver confrontado com a possibilidade de se tornar verdadeiramente turco, e, com isso, de renunciar à sua identidade ocidental, a origem estando igualmente presente nas justificativas fornecidas por Loti ao ser questionado por Aziyadé sobre suas motivações de

¹⁰ No original: “[...] *la mort dans l'âme et le cœur vide*” (LOTI, 2003, p. 58).

¹¹ No original: “[...] *l'heure présente n'est qu'un répit de [sa] destinée, que quelque chose de funèbre plane toujours sur l'avenir, que le bonheur d'aujourd'hui amènera fatalement un terrible lendemain*” (LOTI, 2003, p. 120).

¹² No original: “*C'est fini de l'Orient, le rêve est achevé [...] La patrie est devant nous ; dans ce paisible petit Brightbury là-bas, on m'attend avec bonheur. Moi aussi, je les aime tous, mais qu'il est triste ce foyer qui m'attend*” (LOTI, 2003, p. 188, grifo nosso).

não permanecer na Turquia, haja vista sempre remeterem a uma “velha mãe”. “Juro a ti, Aziyadé”, suplica Loti, “que eu deixaria tudo sem arrependimentos, minha posição, meu nome e meu país. Meus amigos... não tenho e não ligo para isso! Mas, veja bem, tenho uma velha mãe” (LOTI, 2003, p. 88). Aziyadé, enquanto órfã, não encontra na justificativa motivos suficientemente convincentes para a volta de Loti à terra de origem, pois, ao ver do narrador, Aziyadé “sente, por intuição, que ela deve ser somente uma velha mãe, ela, a coitadinha que nunca teve uma” (LOTI, 2003, p. 88).¹³

Mas a personagem da velha mãe, cujo nome é tão somente mencionado, não apresenta nenhum desenvolvimento subjetivo ao longo da narrativa, e aos leitores não é concedida a oportunidade de conhecer detalhadamente a relação que Loti cultivava com sua mãe. A velha mãe é um ente conhecido apenas por Loti e sua irmã, os únicos ocidentais que protagonizam a composição, o que nos leva a supor que sua inserção na justificativa da volta para o espaço dominante pode surgir como elemento metafórico da origem. Isto é, não somente da origem como alusão a um possível complexo edípico, mas também como o mito da origem que cria a raça e a insere como justificativa das dinâmicas estruturais de poder e dominação e, vinculado a esse mito, todo o inventário de elementos que posicionam o sujeito branco na ordem superior da hierarquia colonial. No espectro oposto, a orfandade de Aziyadé tomava conotações alegóricas da ausência da proteção proporcionada pela mesma estrutura de poder que, ao contrário, a posiciona na escala inferior da hierarquia racial.

A omissão dos aspectos e características da origem de Aziyadé, em contraposição à devoção que Loti demonstra ter por sua velha mãe, também sugere o percurso que vai da representação do estereótipo oriental à inserção da noção de fixidez na prática da estereotipia. Semelhante processo de subjetivação parece almejar reiterar a suposta essência do ser oriental como um fator natural ou, ao menos, naturalizado desde que o Ocidente se reconheceu como espaço ditador da hegemonia global. Assim como o oriental que sempre “é”, no presente imutável e eterno ao qual se aplica a noção de fixidez, noção reforçada por Loti ao afirmar que “os Turcos têm amor ao passado, amor da *imobilidade* e da *estagnação*” (LOTI, 2003, p. 81, grifos nossos),¹⁴ à Aziyadé também não é atribuída uma origem, tampouco uma velha mãe alegórica ou concreta, a não ser pela menção de sua terra natal, a Circássia. Como o Oriente e como oriental, Aziyadé apenas é, no eterno presente. E o sentido desse ser fixo e imutável, já previamente formulado por todas as esferas da epistemologia ocidental, tal como aponta Said (2007), é reproduzido por Loti nas dependências do texto literário, no qual a representação de Aziyadé pode tomar

¹³ No original: “[...] *Je te jure, Aziyadé [...] que je laisserais tout sans regret, ma position, mon nom et mon pays. Mes amis... je n'en ai pas et je m'en moque ! Mais, vois-tu, j'ai une vieille mère [...] sent par intuition ce que cela doit être qu'une vieille mère, elle, la pauvre petite qui n'en a jamais eu*” (LOTI, 2003, p. 88).

¹⁴ No original: “*Les Turcs ont l'amour du passé, l'amour de l'immobilité et de la stagnation*” (LOTI, 2003, p. 81, grifos nossos)

proporções metonímicas do espaço e do sujeito orientais, ou simplesmente do sujeito oriental como não ser.

Uma vez que a racialização dos corpos humanos atribui maior humanidade e valor aos corpos considerados brancos sob pretensas justificativas que biologizam a diferença, um de seus efeitos principais é a desumanização dos corpos e das subjetividades não brancas. É essa desumanização que fomenta a regência do que Michel Foucault (1999, 2008) designa por biopoder, isto é, o poder da soberania condicionado a um contínuo biológico fragmentado pelo racismo, que consiste em poder fazer viver e deixar morrer. “Essa é a primeira função do racismo”, conclui Foucault (1999, p. 306): “fragmentar, fazer cesuras no interior desse contínuo biológico a que se dirige o biopoder”, em cuja execução a raça é a condição para que se possa exercer o direito de matar e, por conseguinte, motivar, justificar e manter a incidência da alta letalidade imposta aos seres não brancos.

Embora seja verdade que pensamentos e digressões sobre melancolia e morte sejam feitas ao longo do romance, também é verdade que Loti morre somente ao assumir efetivamente a identidade oriental. Agora não mais regido pela proteção do estatuto colonial que garante uma posição favorável na escala do capital racial, Loti se insere, ele também, no grupo alvo dos efeitos nocivos da biopolítica. Uma possível consciência em relação a tais consequências decorrentes da assunção da identidade oriental é sugerida por Loti ao escrever, em uma carta à sua irmã: “Enquanto eu conservar minha velha mãe querida, permanecerei em aparência o que sou hoje. Quando ela não estiver mais aqui, vou te dizer adeus, e depois desaparecerei sem deixar vestígios de mim mesmo...” (LOTI, 2003, p. 57).¹⁵ Aqui, a velha mãe pode novamente conotar o sentido da proteção proporcionada pela racialização dos corpos ao sujeito branco, bem como dos privilégios que lhe são deferidos pela expansão do pensamento e das políticas coloniais. Sua previsão se concretiza, com efeito, pois ao se tornar turco e renegar a velha mãe, seu desaparecimento final se concretiza na morte de Arif.

No fim do romance, sua composição cíclica se revela, pois o fim e o começo da narrativa compartilham a ocorrência de um mesmo evento: a morte. “Seis enforcados executavam, na frente da multidão, a horrível contorção final...”, relata Loti (2003, p. 9) no início do romance ao testemunhar os assassinatos encomendados pelos governos da Inglaterra e da França. “Os seis cadáveres, de pé, fizeram, até o anoitecer, a horrível careta da morte sob belo sol turco, em meio a caminantes indiferentes e grupos de moças silenciosas” (LOTI, 2003, p. 9),¹⁶ rememora o narrador. No capítulo final, a “horrível careta da morte” é performada por Loti, agora Arif, ao ser identificado “entre os mortos da última

¹⁵ No original: “*Tant que je conserverai ma chère vieille mère, je resterai en apparence ce que je suis aujourd’hui. Quand elle n’y sera plus, j’irai te dire adieu, et puis je disparaîtrai sans laisser trace de moi-même...*” (LOTI, 2003, p. 57).

¹⁶ No original: “*Les six cadavres, debout sur leurs pieds, firent, jusqu’au soir, la hideuse grimace de la mort au beau soleil de Turquie, au milieu de promeneurs indifférents et de groupes silencieux de jeunes femmes*” (LOTI, 2003, p. 9)

batalha de Kars”, como um “jovem oficial da marinha inglesa, recentemente contratado ao serviço da Turquia sob o nome de Arif-Ussam-effendi” (LOTI, 2003, p. 203).¹⁷

Ainda assim, para o olhar exterior e como forma indicativa da percepção exógena sobre Loti-Arif, o jovem identificado entre os mortos da batalha é, antes de tudo, um oficial da marinha inglesa, fato que repousa *sob* o nome de Arif. Subjacente à máscara, a despeito de qualquer identificação efetiva do sujeito que transita entre identidades duplas e opostas, a existência da identidade ocidental perdura e sobrevém às manifestações identitárias antitéticas, sejam elas efetivas ou teatrais. Na performance do duplo (Arif), recai a posição histórica em que se confere a eterna impossibilidade do ser plurívoco, isto é, de escapar das classificações que biologizam a diferença para, com isso, naturalizar a organização da hierarquia racialmente estruturada.

Frente à assunção efetiva, ainda que tão somente pessoal, da identidade oriental por parte de Loti e à impossibilidade do reconhecimento social da transição identitária, a percepção sobre o sujeito que morre é ambígua. Nos resta a pergunta: quem morreu na batalha de Kars: Loti ou Arif? No confronto entre o impulso individual de se tornar o Outro não branco e a raça como fator condicionante do espaço ocupado pelo indivíduo na hierarquia de raça, a pergunta permanece sem respostas.

Considerações finais

Em *Aziyadé*, o desdobramento identitário e as repetições nominais que constituem os efeitos de sentido comuns à autoficção são elementos que potencializam os efeitos da textualização da ideologia colonial-orientalista. Elaborado com os recursos imaginativos da ficção literária, o discurso colonial sobrevive nas entrelinhas sugestivas da tensão entre Duplo e Uno firmada pela impossibilidade da coexistência dos elementos antitéticos que constituem as identidades ocidental e oriental na composição narrativa. Nesse processo de construção e reconstrução discursiva, a ficção de Loti reinventa o Oriente e reproduz, pela mesma reinvenção, toda a gama de saberes construídos pela Europa em torno do espaço subalternizado, colonizado e alvo da dominação mirada ao acúmulo do capital.

É por esse motivo que considerar a presença da superestrutura representada no romance nos induz a identificar sentidos potencialmente ocultos ou conscientemente ocultados na representação da raça, que se revela como um dos eixos centrais ao ser repetida na dinâmica do desdobramento e nas relações interpessoais cultivadas por Loti. Ao fim do romance, o substrato do contato entre o Uno, o duplo e o Outro racializado não é senão a dissolução efetiva, concretizada na morte de *Aziyadé*, em decorrência da volta de Loti ao Ocidente, e na de Loti, erradicado na busca incessável pela concretização da

¹⁷ No original: “[...] *parmi les morts de la dernière bataille de Kars [...] jeune officier de la marine anglaise, récemment engagé au service de la Turquie sous le nom de Arif-Ussam-effendi*” (LOTI, 2003, p. 203).

projeção performática da raça e, nesse sentido, vítima da ética colonialista que ele mesmo executa, e da qual sucumbem os que são delegados a posições inferiores dentro da hierarquia colonial.

Como mimese das relações permeadas pela colonização, o contato entre Loti, na instância de Metrópole, e Aziyadé, como representação figurativa da Colônia, ao culminar na morte de dois seres orientais (efetivos ou performados) espelha o rasgo no tecido comunitário em função da incisão do elemento colonizador. Nesse sentido, a morte parece figurar sobretudo como indício de que a dominação colonial, além de material, é subjetiva, e que o poder outorgado pela colonialidade, além de imposto concretamente pela opressão física e moral dos seres subalternizados, é textualmente construído, reproduzido e reelaborado.

Inserido nas composições narrativas ficcionais, o discurso colonial, ao trabalhar a partir da repetição do mito fundador da raça e das linhas invisíveis que hierarquizam a alteridade, toma a forma de mimese da invenção, não tardando a ser, no processo de sua inserção no objeto estético, *uma ficção da ficção*. E é porque essa mesma ficção é um contrato imposto, oriundo da dominação autoritária de seus compactuantes, que Loti corrobora a noção da farsa ao declarar, sobre seus vizinhos turcos: “Sabiam que eu não podia me chamar Arif, e que eu era um cristão vindo do Ocidente; mas minha fantasia oriental já não ofendia mais ninguém, e me chamavam, mesmo assim, pelo nome que eu escolhi” (LOTI, 2003, p. 65).¹⁸

¹⁸ No original: “On savait bien que je ne pouvais pas m’appeler Arif, et que j’étais un chrétien venu d’Occident ; mais ma fantaisie orientale ne portait plus ombrage à personne, et on me donnait quand même ce nom que j’avais choisi” (LOTI, 2003, p. 65).

Referências

ALBERCA, Manuel. *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BORDEAUX, Henri. Julien Viaud et son pseudonyme Pierre Loti. *Cahiers Pierre Loti*, Paris, v. 1, n. 6, p. 29-31, nov. 1953.

FAEDRICH, Anna. *Teorias da autoficção*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2022.

FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FOUCAULT, Michel. *Nascimento da biopolítica*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

LOTI, Pierre. *Aziyadé*. Paris: Calmann-Lévy, 2003. Obra em Domínio Público.

ROSSET, Clément. *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

SAID, Edward. *Orientalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

Recebido em 10 de dezembro de 2022

Aceito em 29 de janeiro de 2023

Aspectos y tendencias modernistas en la literatura de Rubén Darío

Rayanne Soares da Paz*

Resumen: El modernismo fue un movimiento que transformó las estructuras tradicionales en el campo intelectual y en las artes. Este artículo reflexiona sobre el impulso renovador de la estética literaria a fines del siglo XIX y las diversas características del modernismo presentes en la literatura del escritor y periodista Rubén Darío. Principalmente a través de sus obras «El rey burgués», «La ninfa», «La canción del oro», «El Pájaro Azul», «Acuarela (II)», «Estival», «Invernal» y «Autumnal», presentes en el poemario *Azul...* (1888), considerado el punto de partida del movimiento renovador, se destacaron las principales características del modernismo en Darío: el cosmopolitismo y el decadentismo. La literatura de Rubén Darío revela originalidad al promover nuevas tendencias en la creación poética y literaria, además de proponer aspectos significativos de la modernidad para la literatura hispánica de fines del siglo XIX, principalmente al introducir el poema en prosa en la literatura en lengua española.

Palabras-clave: Modernismo; Literatura hispánica; Cosmopolitismo; Decadentismo.

Resumo: O modernismo foi um movimento que transformou as estruturas tradicionais no campo intelectual e nas artes. Este artigo reflete sobre o impulso de renovação na estética literária do final do século XIX e as diversas características do modernismo presente na literatura do escritor e jornalista Rubén Darío. Principalmente por meio de suas obras “El rey burgués”, “La ninfa”, “La canción del oro”, “El Pájaro Azul”, “Acuarela (II)”, “Estival”, “Invernal” e “Autumnal”, presentes no poemário *Azul...* (1888), considerado ponto de partida do movimento de renovação, foram destacadas as principais características do modernismo em Darío: o cosmopolitismo e o decadentismo. A literatura de Rubén Darío revela originalidade ao impulsionar novas tendências de criação poética e literária, além de propor aspectos da modernidade significativos para a literatura hispânica do final do século XIX, principalmente por introduzir poemas em prosa na literatura de língua espanhola.

Palavras-chave: Modernismo; Literatura hispânica; Cosmopolitismo; Decadentismo.

* Graduanda em Letras – Espanhol pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Este trabalho foi desenvolvido durante a Iniciação Científica “Jornalismo literário: formação do diálogo político e literário na imprensa da segunda modernidade”, orientada pelo Prof. Dr. Juan Pablo Martí Rodríguez, com amparo da FACEPE.

1. Introducción

La literatura del escritor modernista Rubén Darío (1867 - 1916) se estudia en este trabajo desde aspectos del cosmopolitismo y decadentismo. Darío fue un poeta y periodista que presidió el modernismo, el primer movimiento articulado entre los artistas hispanos (ZANETTI, 2007). El escritor nació en Nicaragua, donde el medio cultural aún estaba anticuado, sin embargo en busca de un espacio propicio para trascender lo regional. Su llegada a Chile en 1886 significó nuevas experiencias estéticas de vanguardia.

Su literatura se desarrolla en un momento de cambios, también acorde con la modernidad, en el cual se trata de romper con los modelos clásicos: «La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente» (BAUDELAIRE, 1961, p. 11).¹⁹ Esto es, en la literatura modernista es necesario innovación y modificación. En 1888, el escritor publicó en Valparaíso el poemario *Azul...*, considerado el punto de partida del movimiento de renovación. Las características finiseculares del movimiento a partir de la figura modernista de Darío permitieron a la literatura una forma de transformación, además de renovación, estética y del lenguaje.

En el siglo XIX, la literatura en lengua española se centró en el movimiento romántico, que se preocupó por los temas y la naturaleza indianista (FERNÁNDEZ, 1998). Sin embargo, con los cambios en la literatura hispanoamericana, este tema dio paso a nuevas perspectivas en la literatura de fin de siglo (FERNÁNDEZ, 1998, p. 11). Esto es, era necesario innovar la estética literaria y sus formas de comunicarse. Fue entonces cuando, a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, se inició el movimiento conocido como modernismo (FERNÁNDEZ, 1998, p. 32).

En el mismo periodo, países como Francia y Alemania se destacaron en el debate sobre la modernidad, convirtiéndose en un referente para otros países, contribuyendo a una renovación estética de las artes, que estuvo influida por los movimientos franceses de la posguerra, romanticismo, parnasianismo, decadentismo y simbolismo (JASINSKI, 2007). El poeta y escritor Manuel Gutiérrez Nájera, en la *Revista Azul*, defendía la inspiración de París como ciudad de referencia para los poetas modernos:

Nuestra revista no tiene carácter doctrinario ni se propone presentar modelos de belleza arcaica, espigando en las obras de los clásicos; es substancialmente moderna, y, por lo tanto, busca las expresiones de la vida moderna en donde más acentadas y coloridas aparecen. La literatura contemporánea francesa es ahora la más “sugestiva”, la más abundante, la más de “hoy” [...] (NÁJERA, 1894 apud OLIVARES, 1980, p. 63).

¹⁹ «La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent» (BAUDELAIRE, 1961, p. 11).

El modernismo corresponde a la vanguardia en la literatura de los países de habla hispánica. Además, la palabra modernismo, para definir el movimiento, sólo se empezó a utilizarse de hecho a partir de Rubén Darío, iniciador y uno de los más importantes representantes del modernismo literario en español (POZA, 2013). A pesar de las diferencias en cuanto al concepto de la palabra, el movimiento literario, cultural y artístico es similar a la literatura mundial porque se construye a partir de concepciones europeas surgidas de la belle époque (POZA, 2013, p. 181-183).

Las concepciones sobre la definición del modernismo son diversas. Una de ellas, iniciada por Rubén Darío, apunta a la búsqueda de una literatura autónoma rompiendo con el tradicionalismo. Es seguro decir que el movimiento surgió de la ruptura con la estética romántica y naturalista de la época (POZA, 2013).

2. El modernista Rubén Darío

El escritor modernista Rubén Darío, al escribir *Azul...* transmitió al libro toda su inspiración parisina, pero sin perder la originalidad en la forma de escribir. Con eso, el autor puede ser considerado un rasgo cosmopolita, una de las principales señas de identidad de la literatura modernista hispánica. Al leer el prólogo escrito por el escritor y político español Juan Valera, se hace evidente este aspecto cosmopolita en la literatura dariana, que trasciende los límites de la racionalidad al escribir «de suerte que por los nombres no parece, sino que usted quiere ser o es de todos los países, castas y tribus» (VALERA, 1909, p. 9).

Leídas las 132 páginas de *Azul...* lo primero que se nota es que está usted saturado de toda la más flamante literatura francesa. Hugo, Lamartine, Musset, Baudelaire, Leconte de Lisle, Gautier, Bourget, Sully-Proudhomme, Daudet, Zola, Barbey d'Aurevilly, Catulle Mendes, Rollinat, Goncourt, Flaubert y todos los demás poetas y novelistas han sido por usted bien estudiados y mejor comprendidos. Y usted no imita a ninguno: ni es usted romántico, ni naturalista, ni neurótico, ni decadente, ni simbólico, ni parnasiano. Usted lo ha revuelto todo: lo ha puesto a cocer en el alambique de su cerebro, y ha sacado de ello una rara quinta esencia (VALERA, 1909, p. 13).

Lo que llamó la atención de Valera la primera vez que comenzó a leer el libro no fue la admiración por la poética, sino el hecho de que Darío usó la palabra «Azul» como título de su libro. Esta definición, en este caso, fue una inspiración del escritor francés Víctor Hugo, de la frase «L'art c'est l'azur». Según Valera, tal definición sería muy vacía cuando se trata de definir el arte con un color. Además, se trataría de una imitación como podemos ver en el fragmento:

Para mí, tanto vale decir que el arte es lo azul, como decir que es lo verde, lo amarillo o lo rojo. ¿Por qué, en este caso, lo azul (aunque en francés no sea

bleu, sino azur, que es más poético) ha de ser cifra, símbolo y superior predicamento que abarque lo ideal, lo etéreo, lo infinito, la serenidad del cielo sin nubes, la luz difusa, la amplitud vaga y sin límites, donde nacen, viven, brillan y se mueven los astros? Pero, aunque todo esto y más surja del fondo de nuestro ser y aparezca a los ojos del espíritu, evocado por la palabra azul, ¿qué novedad hay en decir que el arte es todo esto? Lo mismo es decir que el arte es imitación de la Naturaleza, como lo definió Aristóteles: la percepción de todo lo existente y de todo lo posible, y su reaparición o representación por el hombre en signos, letras, sonidos, colores o líneas. En suma: yo, por más vueltas que le doy, no veo en eso de que el arte es lo azul sino una frase enfática y vacía (VALERA, 1909, p. 7-8).

La preocupación a la que se refiere Valera también incluía la insatisfacción por la falta de originalidad en la imitación de una palabra conceptual para definir el arte, lo que resultó en la demora en la lectura del libro. Sin embargo, las expectativas pronto se vieron subvertidas con la lectura de *Azul...* pronto se pudo notar la originalidad y renovación estética del lenguaje presente en Rubén Darío: «No bien le he leído, he formado muy diferente concepto. Usted es usted: con gran fondo de originalidad y de originalidad muy extraña» (VALERA, 1909, p. 9).

Son evidentes en *Azul...* los aspectos que caracterizan la literatura modernista dariana y su proximidad con el cosmopolitismo. Juan Valera, en el prólogo de *Azul...*, escribió que Darío imbuir el espíritu parisino en la obra sin haber vivido nunca en Francia fue algo sorprendente: «[...] Si el libro se imprimió en Valparaíso en este año de 1888, en el muy buen estudio castellano, lo mismo puede ser de un autor francés, que, de un italiano, que de un turco o de un griego. El libro está impregnado de un espíritu cosmopolita» (VALERA, 1909, p. 10).

En muchas partes del prólogo, Juan Valera escribe que los cuentos no parecen escritos por alguien fuera de París: «Los cuentos en prosa son más singulares aún. Parecen escritos en París, y no en Nicaragua ni en Chile» (VALERA, 1909, p. 27). El cosmopolitismo en Rubén Darío se expresa principalmente a través del pensamiento innovador de instaurar una nueva identidad literaria en América Latina, sirviendo la ciudad parisiense de inspiración al escritor. Según Roldán (2015, p. 130), «El cosmopolitismo sigue siendo la clave de lo moderno para Darío, París sigue siendo su ideal, ahora con los llamados paisajes culturales que le permitirán al poeta evadirse del tiempo en que le tocó nacer». En el cuento «La ninfa» (Cuento parisiense), por ejemplo, hay nombres del arte francesa como el escultor Emmanuel Frémiet: «Y de repente, mientras todos charlaban de la última obra de Fremiet, en el salón, exclamó Lesbia con su alegre voz parisiense: – ¡Te!, como dice Tartarín: ¡el poeta ha visto ninfas!... [...]» (DARÍO, 1909, p. 67).

Algo que se puede considerar como un ejemplo de cosmopolitismo es su aproximación a la ciudad de París a través de las citas de nombres de artistas franceses en

muchos relatos, como «El Rey Burgués». Primero tenemos una referencia a la ciudad de París en esta parte: «Había en una ciudad inmensa y brillante [...]» (DARÍO, 1909, p. 39). Al decir «brillante», el escritor puede estar aludiendo a la ciudad de París, ya que en el siglo XIX el término «ciudad de la luz» se conocía principalmente por la construcción de la Torre Eiffel, un importante artefacto que representa el París moderna. «Por lo demás, había el salón griego, Heno de mármoles: diosas, musas, ninfas, y sátiros; el salón de los tiempos galantes, con cuadros del gran Watteau y de Chardin; dos, tres, cuatro, ¡cuántos salones!» (DARÍO, 1909, p. 42). Watteau y Chardin son dos representantes del arte francés, que aparecen en varios momentos, mostrando su conocimiento para la valorización del arte francesa. En otra ocasión de *Azul...* se vuelve a mencionar a Jean-Antoine Watteau, esta vez, dando nombre al título del cuento «Un retrato de Watteau».

En el mismo cuento «El Rey Burgués», al mismo tiempo que se refiere a los nombres de la cultura y el arte francesa y de otros países, critica la modernización surgida con la revolución industrial y, en consecuencia, la expansión del capitalismo. Un ejemplo es el consumo de bienes de élite «por lujo y nada más» (DARÍO, 1909, p. 41). La propia referencia a Goncourt en el fragmento está relacionada con el premio literario que otorga la Academia Goncourt, creada por el escritor francés Edmond de Goncourt.

Bien podía darse el placer de un salón digno del gusto de un Goncourt y de los millones de un Crespo: quimeras de bronce con las fauces abiertas y la colas enroscadas, en grupos fantásticos y maravillosos; lacas de Kioto con incrustaciones de hojas y ramas de una flora monstruosa, y animales de una fauna desconocida; mariposas de raros abanicos junto a las paredes; peces y gallos de colores; máscaras de gestos infernales y con ojos como si fuesen vivos; partesanas de hojas antiquísimas y empuñaduras con dragones devorando flores de loto; y en conchas de huevo, túnicas de seda amarilla, como tejidas con hilo de araña, sembradas de garzas rojas y de verdes matas de arroz; y tibores, porcelanas de muchos siglos, de aquellas en que hay guerreros tártaros con una piel que les cubre hasta los riñones, y que llevan arcos estirados y manojos de flechas (DARÍO, 1909, p. 41-42).

Otro aspecto que también está presente en la literatura dariana es el *decadentismo*, la corriente artística se consolidó en la época moderna en Francia para denominar el movimiento simbolista a finales del siglo XIX. La expresión describe un momento del arte y la literatura que, frente a los valores estáticos del parnasianismo, movimiento anterior, está en declive (CUDDON, 1992, p. 220). En el cuento «La ninfa», de la obra *Azul...*, se nota el lujo en los detalles de las piedras preciosas y ambientes refinados, detalles que se asocian al decadentismo (JIMÉNEZ, 2005, p. 24).

Presidía nuestra Aspasia, quien a la sazón se entretenía en chupar como niña golosa, un terrón de azúcar húmedo, blanco entre las yemas sonrosadas. Era la hora del chartreuse. Se veía en los cristales de la mesa como una disolución de piedras preciosas, y la luz de los candelabros se descomponía en las copas medio vacías, donde quedaba algo de la púrpura del borgoña,

del oro hirviente del champaña, de las líquidas esmeraldas de la menta (DARÍO, 1909, p. 61).

La presencia del decadentismo en la literatura de Rubén Darío es evidencia del contexto histórico cultural. Esto se debe a que el tránsito del siglo XIX al XX, desde un punto de vista estético-literario e ideológico, está ligado al concepto de decadencia (BOUSBAA, 2013, p. 51). El decadentismo es una herencia de los simbolistas que marcaron a los modernistas, los hispanoamericanos, a los que se asocia con el lujo, el placer y la muerte. En el cuento «La canción del oro» se pueden identificar fácilmente estas características: «Cantemos el oro, amarillo como la muerte» (DARÍO, 1909, p. 96). Los detalles de lujo del cuento reflejan esa característica de decadentismo en *Azul...*, como podemos ver en este fragmento al principio del cuento:

Había tras los vidrios de las ventanas, en los vastos edificios de la riqueza, rostros de mujeres gallardas y de niños encantadores. Tras las rejas se adivinaban extensos jardines, grandes verdores salpicados de rosas y ramas que se balanceaban acompasada y blandamente como bajo la ley de un ritmo. Y allá en los grandes salones, debía de estar el tapiz purpurado y lleno de oro, la blanca estatua, el bronce chino, el tibor cubierto de campos azules y de arrozales tupidos, la gran cortina recogida como una falda, ornada de flores opulentas, donde el ocre oriental hace vibrar la luz en la seda que resplandece (DARÍO, 1909, p. 91-92).

En el libro *Azul...* también se nota cómo se presenta el tema de la muerte asociado con el decadentismo. El cuento «El pájaro azul» ilustra muy bien este aspecto. Ambientado en la ciudad de París, el cuento narra la creación de un poema por parte del personaje Garcín. En el cuento, Darío comienza describiendo a París como una ciudad «divertida y terrible», al mismo tiempo que revela una ciudad cultural frecuentada por intelectuales del arte:

París es teatro divertido y terrible. Entre los concurrentes al Café Plombier, buenos y decididos muchachos — pintores, escultores, escritores, poetas; sí, ¡todos buscando el viejo laurel verde! — ninguno más querido que aquel pobre Garcín, triste casi siempre, buen bebedor de ajeno, soñador que nunca se emborrachaba y, como bohemio intachable, bravo improvisador. En el cuartucho destartado de nuestras alegres reuniones, guardaba el yeso de las paredes, entre los esbozos y rasgos de futuros Delacroix, versos, estrofas enteras escritas en la letra echada y gruesa de nuestro *pájaro azul* (DARÍO, 1909, p. 126).

Garcín es llamado el «pájaro azul» por sus amigos. Este apodo se debe a que el poeta les decía a sus amigos que siempre tenía en mente un pájaro azul:

El pájaro azul era el pobre Garcín. ¿No sabéis por qué se llamaba así? Nosotros le bautizamos con ese nombre. Ello no fué un simple capricho. Aquel excelente muchacho tenía el vino triste. Cuando le preguntábamos por qué, cuando todos reíamos como insensatos o como chicuelos, él

arrugaba el ceño y miraba fijamente el cielo raso, nos respondía sonriendo con cierta amargura: — Camaradas: habéis de saber que tengo un pájaro azul en el cerebro, por consiguiente... (DARÍO, 1909, p. 125-126).

Otro punto que denota la presencia de la muerte como característica del decadentismo en Darío es la noticia de la muerte de Nini, una niña de ojos muy azules, que le sirvió de inspiración poética: «[...] Principios de Garcín. De las flores, las lindas campánulas. Entre las piedras preciosas, el zafiro. De las inmensidades, el cielo y el amor; es decir, las pupilas de Nini» (DARÍO, 1909, p. 127). Pero también revela una necesidad de liberación aún mayor que sentía el personaje, quien poco después es encontrado muerto en sus aposentos, como se muestra en los siguientes fragmentos:

Canto último de mi poema. Nini ha muerto. Viene la primavera y Nini se va. Ahorro de violetas para la campiña. Ahora falta el epílogo del poema. Los editores no se dignan siquiera leer mis versos. Vosotros muy pronto tendréis que dispersaros. Ley del tiempo. El epílogo debe de titularse así: *De cómo el pájaro azul alza el vuelo al cielo azul*. [...] Pálidos, asustados, entristecidos, al día siguiente todos los parroquianos del Café Plombier, que metíamos tanta bulla en aquel cuartocho destartado, nos hallábamos en la habitación de Garcín. Él estaba en su lecho, sobre las sábanas ensangrentadas, con el cráneo roto de un balazo. Sobre la almohada había fragmentos de masa cerebral... ¡Horrible! Cuando, repuestos de la impresión, pudimos llorar ante el cadáver de nuestro amigo, encontramos que tenía consigo el famoso poema. En la última página había escritas estas palabras: *Hoy, en plena primavera, dejo abierta ja puerta de la jaula al pobre pájaro azul* (DARÍO, 1909, p. 130-131).

Se entiende que la postura decadentista que asume el escritor Rubén Darío en *Azul...* se centra principalmente en el tema de la muerte y las piedras preciosas, como se ve en los fragmentos de los cuentos antes mencionados, y que se vinculan con el mal del siglo, donde la melancolía y la muerte son algunos de los temas que se reflejan en las artes de la época y en la estética ideológica y literaria dariana.

La renovación en el lenguaje de Rubén Darío se inspira en la musicalidad de los simbolistas franceses. La rima es algo destacable en la estética de Rubén Darío. Al final, según Antonio Candido (1996, p. 39), «entre los recursos utilizados para obtener ciertos efectos especiales de sonido en verso, el principal es la rima». En el poema «Estival», de la obra *Azul...*, por ejemplo, esta característica se puede observar a partir de la repetición de sonidos al final de los versos, provocando una linealidad sonora que otorga un notable efecto de musicalidad poética a los versos, de modo que, como afirma Candido (1996, p. 31) respecto de las correspondencias entre la sonoridad y el sentimiento, «cada verso tiene asonancias y aliteraciones que forman la base de su sonoridad, y que contribuyen poderosamente a su efecto»:

Las fieras se acarician. No han oído

tropel de cazadores.
A esos terribles seres,
embriagados de amores,
con cadenas de flores
se les hubiera uncido
a la nevada concha de Citeres
o al carro de Cupido
[...]
como tigre goloso entre golosos,
Unas cuantas docenas
de niño tiernos, rubios y sabrosos
(DARÍO, 1909, p. 203-204).

En el poema «Invernal», «La música triunfante de mis rimas» (DARÍO, 1909, p. 211) aludida en sus estrofas heterométricas se refiere probablemente a la innovación de la musicalidad del poema en prosa, inicialmente experimentado por Baudelaire en *Le Spleen de Paris* (1869), y hasta entonces desconocido en la poesía hispánica. La musicalidad del poema en prosa «Acuarela (II)» también se caracteriza por la repetición de sonidos, demostrando la musicalidad del poema en prosa en *Azul...*: «Ya los gorriones tornasolados, esos amantes acariciadores, adulan a las rosas frescas, esas opulentas y purpuradas emperatrices [...]» (DARÍO, 1909, p. 158). En esta parte del poema, la musicalidad también se caracteriza por la repetición sistemática de los mismos fonemas:

y en el fondo de los carruajes, reclinadas como odaliscas, erguidas como reinas, las mujeres rubias de los ojos soñadores, las que tienen cabelleras negras y rostros pálidos, las rosadas adolescentes que ríen con alegría de pájaro primaveral; bellezas lánguidas, hermosuras audaces, castos lirios albos y tentaciones ardientes (DARÍO, 1909, p. 159).

Otro componente poético que aporta musicalidad es la estructura de repetición que puede llamarse anáfora. En la construcción del poema «Autumnal» se puede observar este recurso en el siguiente fragmento:

[...] lo que cantan los pájaros,
lo que llevan las brisas,
lo que vaga en las nieblas,
lo que sueñan las niñas
(DARÍO, 1909, p. 206).

A través de *Azul...*, hemos observado algunos aspectos modernistas en la obra de Rubén Darío. El escritor aportó a la literatura hispanoamericana una nueva mirada a la creación literaria, como dijo Valera, con diversidad de elementos: «[...] saldría de su cerebro de usted algo menos exclusivo y con más altas, puros y serenos ideales: algo más azul que el azul de su libro de usted» (VALERA, 1909, p. 36). Gran parte de su inspiración parisina está presente en *Azul...*, pero sin perder su originalidad e individualidad como escritor hispanoamericano y moderno.

3. Consideraciones finales

Rubén Darío es ciertamente el responsable de presidir el modernismo hispanoamericano. La investigación sobre la obra del escritor no está agotada. Aún quedan críticas por estudiar respecto a su colaboración en la prensa y el tema de la libertad en su escritura, que presentamos de manera introductoria en este artículo. Los aspectos modernistas de Darío presentan una innovación que influyó en la literatura, las artes y la cultura hispánicas. La literatura dariana revela aspectos modernistas significativos para la literatura hispánica de finales del siglo XIX.

El estudio de la literatura hispánica, así como la profundización en el análisis literario, permite a los investigadores comprender los avances que los escritores propusieron para la historia cultural y literaria, producidos a lo largo del tiempo. A través de la obra *Azul...*, la literatura modernista de Rubén Darío demuestra una notoria originalidad en el acto de creación literaria, cuyo valor estético se destaca a través de sus poemas y su prosa.

Su gusto por la literatura y su valor estético se expresan en *Azul...* El modernismo hispanoamericano potenciado por el poemario tiene muchas características innovadoras del movimiento, como las mencionadas en este artículo. Las características del cosmopolitismo y decadentismo son sólo dos de los de Rubén Darío, quien también proponía una renovación del lenguaje literario con cuentos y poemas en prosa. Así, las obras mencionadas, como «El rey burgués», «La ninfa», «La canción del oro» y «El pájaro azul», de la sesión del libro en la que predominó un acercamiento a las artes, «Acuarela (II)», de la sesión titulada «En Chile», y «Estival», «Invernal» y «Autumnal», que hacen parte de la sesión «El año lírico», donde están presentes poemas que toman formas más musicales, todos los cuales formando parte de *Azul...*, son obras importantes para la historia del modernismo en la literatura hispanoamericana, siendo, así, Rubén Darío un impulsor de nuevos estándares de creación poética y literaria de vanguardia.

Referencias

BAUDELAIRE, Charles. Le peintre de la vie moderne. In: BAUDELAIRE, Charles; LE DANTEC, Yves-Gérard; PICHOLS, Claude. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1961.

BOUSBAA, Ana Cristina da Silva Oliveira. *Jean Seul de Méluret: a expressão do decadentismo finissecular*. 2013. 147 folhas. Dissertação (Mestrado). Universidade Aberta, Lisboa, 2013.

CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas, 1996.

CUDDON, John Anthony. Decadence. In: CUDDON, John Anthony. *Dictionary of literary terms and literary theory*. London: Penguin Books, 1992.

DARÍO, Rubén. *Azul...* Buenos Aires: Biblioteca de La nación, 1909. Disponible en: <https://archive.org/details/azuldari00dar/mode/2up>

FERNÁNDEZ, Teodosio. *Literatura hispanoamericana: sociedad y cultura*. Madrid: Ediciones Akal, 1998.

JASINSKI, Isabel. *Do pensamento à ficção no exílio de Francisco Ayala*. 2007. 370 folhas. Tese (Doutorado). Programa de Pós-graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2007.

JIMÉNEZ, José Olivio. Introducción a la poesía modernista hispano-americana. In: JIMÉNEZ, José Olivio. *Antología crítica de la poesía modernista hispano-americana*. Madrid: Hiperión, 2005.

OLIVARES, Jorge. La recepción del decadentismo en Hispanoamérica. *Hispanic Review*, v. 48, n. 1, p. 57-76, 1980.

POZA, José Alberto Miranda. O Modernismo nas letras hispânicas: Interfaces. Rubén Darío, Manuel Machado, Antonio Machado. *Contexto*, Vitória, n. 23, p. 179-221, jun. 2013.

ROLDÁN, Sabrina Nair. Tradición clásica y cosmopolitismo en "Prosas profanas" de Rubén Darío. In: COLOQUIO INTERNACIONAL DEL CENTRO DE ESTUDIOS HELÉNICOS, 7, 2015, La Plata, *Anais*. La Plata: Memoria Académica, 2015. p. 125-132.

VALERA, Juan. Carta de Juan Valera I, II [1888]. In: DARÍO, Rubén: *Azul...* Buenos Aires: Biblioteca de La Nación, 1909. Disponible en: <https://archive.org/details/azuldari00dar/mode/2up>

ZANETTI, Susana. O intelectual modernista como artista: Rubén Darío. *Tempo social*, São Paulo, v. 19, n. 1, p. 19-31, jun. 2007.

Recebido em 14 de setembro de 2022
Aceito em 9 de fevereiro de 2023

Lições sobre narrativa no romance *Nossa Teresa: vida e morte de uma santa suicida*, de Micheliny Verunschck

Andressa Lira Bernardino
Emilly Ferreira Amaral*

Resumo: Este trabalho pretende destacar alguns aspectos que circundam o universo narrativo da obra *Nossa Teresa: vida e morte de uma santa suicida*, da escritora pernambucana Micheliny Verunschck. O romance, que marca a estreia da poeta na prosa, parece investigar os elementos da trama na medida em que os tece, materializando uma estrutura ensimesmada, repleta de rupturas, construindo, desse modo, diversas lições sobre a narrativa. Diante disso, nos chamou a atenção a forma como o romance é estruturado: de que modo dá corpo ao espaço, ao tempo e aos personagens dentro da narrativa; e o que podemos depreender das funções do narrador neste texto. A partir desse breve mapeamento, discutimos como a obra parece romper com uma tradição de base retórica, comum ao Realismo, e que já não mais se replica no romance moderno. Observamos, ainda, como a extensão dessa ruptura dialoga com uma época em que a representação literária divide espaço com a midiatização da dor alheia, dependendo de um público afeito a narrativas “baseadas em fatos reais”. Esse contexto, consequentemente, demanda outras propostas estéticas, outras formas de escrever romances, e nos parece que é esse o caminho investigativo e experimental trilhado pela autora. Para o trabalho, iremos utilizar alguns autores, dentre os principais: Yves Reuter (2002), Roman Jakobson (1976), Antonio Candido (1976) e Theodor Adorno (2003).

Palavras-chave: Romance moderno; Realismo; Morte do narrador; Literatura pernambucana.

Abstract: This paper aims to highlight some of the aspects that surround the narrative of the novel *Nossa Teresa: vida e morte de uma santa suicida*, by the Pernambuco State writer Micheliny Verunschck. The novel, which marks the poet's debut in prose, seems to investigate the elements of the plot as it weaves them, materializing a self-absorbed structure, full of ruptures, thus building several lessons about narrative. In the view of this, the way in which the novel is structured caught our attention: how it embodies space, time and characters within the narrative; and what we can infer from the narrator's functions in this text. From this brief mapping, we discuss how the work seems to break with a rhetorical-based tradition, common to Realism, and which is no longer replicated in the modern novel. We also observe how the extension of this rupture dialogues with a time when literary representation shares space with the mediatization of the pain of others, depending on an audience accustomed to narratives “based on real-life events”. This context, consequently, demands other aesthetic proposals, other ways of writing novels, and it seems to us that this is the investigative and experimental path followed by the author. In this paper, we will use some authors, among the main ones: Yves Reuter (2002), Roman Jakobson (1976), Antonio Candido (1976) and Theodor Adorno (2003).

Keywords: Modern novel; Realism; Narrator's death; Literature of Pernambuco.

* Graduandas em Letras Bacharelado e Letras Licenciatura, respectivamente. Trabalho orientado pelo Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira para obtenção de crédito na disciplina de Análise de Textos Literários, ministrada no semestre 2021.2, do curso de Bacharelado em Letras da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

1. Introdução

O romance *Nossa Teresa: vida e morte de uma santa suicida*, da escritora pernambucana Micheliny Verunschik, publicado em 2014, recebeu aclamado valor crítico. Trata-se do primeiro romance da escritora, que já carrega consigo um longo percurso em terreno poético, tendo publicado alguns livros em verso. Diante dessa obra de destaque, propomos uma análise em duas perspectivas.

Ressaltamos que a escolha por começar o texto abordando os aspectos estruturais da obra deve-se à tentativa de contemplar as investigações suscitadas na disciplina em que desenvolvemos a análise. Isso justifica, portanto, a divisão que empreendemos neste trabalho: primeiro, mapear alguns aspectos com base em Yves Reuter (2002) e Antonio Candido (1964), exercitando um olhar analítico a partir dos teóricos, numa espécie de apresentação da obra; segundo, investigar e levantar hipótese a partir desse mapeamento. Com isso, de modo prático, apresentamos, como objetivo principal deste trabalho, o produto das lições sobre narrativa vivenciadas no eixo da disciplina e demonstramos como o próprio romance caminha na direção de dialogar com uma tradição narrativa, assim reforçando a importância de refletir sobre essas lições.

Nessa primeira parte da análise estrutural, devido ao número elevado de personagens presentes no romance, restringimos nossa análise aos três principais: Teresa, Simão e Severa, cujas histórias perpassam a maioria dos capítulos na obra, revelando o modo singular a partir do qual cada um deles contribui para o desenvolvimento total da narrativa. O espaço no qual a narrativa ocorre também é brevemente analisado, especificamente o modo como ele influencia diretamente a vida de seus habitantes, operando tal como um oráculo a definir cabalmente o destino dos indivíduos. Outro ponto é a temporalidade, aqui trabalhada de forma abstrata, visto que o romance não especifica as datas dos eventos, revelando uma estrutura não linear e sem compromisso com a cronologia dos fatos. Por último, retomamos algumas categorias de análise propostas por Reuter (2002) para descrever as funções do narrador.

Na segunda perspectiva, sob a luz das reflexões de Theodor Adorno (2003) acerca da posição do narrador no romance moderno, a análise desloca-se para o modo de representação da narrativa de Verunschik, observando especificamente como seu modo de escrita – que toma como base uma tradição de narrador onisciente de concepção realista – perverte essa lógica. Nisso, revisitamos algumas problemáticas na delimitação dos preceitos estéticos da arte realista, expondo ambiguidades destacadas em Roman Jakobson (1976) e ilustradas em Ernst Gombrich (2000). A partir disso, delimitamos os preceitos com os quais pretendemos trabalhar, destacando o que acreditamos ser um movimento de ruptura com o Realismo na construção da proposta do romance. Tais discussões desembocam na apreensão de que a narrativa em questão registra uma

tendência na qual o narrador, resignado dentro dos limites do texto, cede espaço a novas formas de olhar o mundo, propondo uma parceria mais ativa com o leitor. Nessa segunda perspectiva de análise, levantamos a hipótese de que, dentro dos limites do texto, o romance parece suscitar importante debate acerca de como a própria literatura moderna reafirma sua relevância enquanto elemento sensível, reconduzindo a forja do retrato fiel a um caminho múltiplo – e propositalmente disperso – na construção de experiências.

2. Personagens

A narrativa de *Nossa Teresa*: vida e morte de uma santa suicida gira em torno da história da morte de Teresa, uma adolescente extremamente religiosa, habitante da pequena cidade de V., que subitamente comete suicídio em sua casa. O fato choca tanto a família como a cidade, afinal, como pode uma menina tão nova, tão cheia de vida e tão religiosa morrer dessa forma? O que a levou a cometer tal ato? É partindo desse cenário inicial que decorrem todos os outros eventos da narrativa.

Apesar da narrativa de Verunschik ter vários personagens, a maior parte deles não é aprofundada, sua aparição na história se dá apenas por uma ligação direta ou indireta com Teresa. Felipe, Mirina e Samir são alguns exemplos de personagens que aparecem apenas em um capítulo ou em uma página. O foco maior das ações e do enredo recai apenas em Teresa, Simão e Severa. A primeira, protagonista da história; o segundo, padre (posteriormente, bispo e papa) e confessor de Teresa; a terceira, sua bisavó.

Tomando como base a classificação de personagens proposta por Yves Reuter (2002), no livro *A análise da narrativa*, podemos estabelecer Teresa como um verdadeiro decalque de uma pintura angelical, uma aura de pureza e inocência lhe envolvem: “O corpo branco e nu da menina se revela, ainda que um pouco sujo. Um cheiro indefinido, de jasmim ou rosas, toma conta do ambiente” (VERUNSCHK, 2014, p. 62). Ainda que Teresa seja a protagonista da narrativa, sempre são outros a falar em seu nome, a contar sua própria história, sua voz não é ouvida, pois, como diz o narrador, “Ela não responderá [...], está morta” (VERUNSCHK, 2014, p. 57).

Diferente de Teresa, Simão é o que se poderia chamar de vilão nesse romance. Como caracteriza Antonio Candido (1964), em seu texto *A personagem do romance*, ao contrário dos personagens planos – marca dos romances mais antigos – cuja maldade lhes parecem quase essência do caráter, o padre é o retrato de um personagem redondo, pois é retratado de modo complexo, sendo capaz de nos surpreender. Essa característica fica evidente ao lermos a história do religioso. Ele traz consigo o desejo insaciável por galgar altas posições sociais na igreja, não importando o meio necessário para tal. “Simão, sempre, desde criança, deteve o poder da palavra e dele fez uso ou abuso ao sabor de suas predisposições” (VERUNSCHK, 2014, p. 51). É essa ambição incontrolável que guia suas ações ao longo da narrativa. Sua complexidade se dá na crença de que seus esforços o levam a níveis cada vez

mais altos de santidade. Essa característica do personagem fica evidente quando, ao confessar sua coparticipação na morte da menina, ele diz:

Não, padre. Não posso ser considerado um assassino, embora, segundo as leis temporais me possa ser imputada alguma culpa. Estive lá para dar meu apoio espiritual. Para que a viagem de Tereza fosse abençoada, para que os desígnios de Deus se cumprissem para o bem da Santa Madre Igreja. Se em certo momento auxiliei sua mão e impus alguma força, assim foi para a glória de Deus (VERUNSCHK, 2014, p. 170).

Já Severa é uma personagem que, diferente de Teresa, está em segundo plano na narrativa. Todavia, ao mesmo tempo, assim como a protagonista, encontra-se morta. Sabemos, a princípio, que ela é a bisavó de Teresa. Sua aparição inicial se dá através das fotografias da família penduradas na parede da sala: “[...] os olhos apertados de Severa, quase orientais, o coque no alto da cabeça meticulosamente estudado, o cordão de ouro de duas voltas pendendo do pescoço, não disfarçam um jeito triste e, talvez, submisso” (VERUNSCHK, 2014, p. 15-16). Ainda que sua presença inicial não modifique a narrativa, os fatos de sua vida e a razão de sua morte, citados ao longo dos capítulos, capturam nossa atenção para a personagem. Tal como Teresa, a protagonista, Severa, comete suicídio. Ao conhecermos cada vez mais sua história, da mesma forma como a da protagonista, “É como se chegássemos ao fim de um livro e aprendêssemos, no conjunto, todos os elementos que integram um ser” (CANDIDO, 1964, p. 64).

Cada um dos eventos que integram a vida desses personagens ao longo da narrativa vai se unindo, e ficamos como que diante de personagens diferentes daqueles com que nos deparamos no início. Essa escolha de Micheliney na construção de um romance com uma personagem central tão fragmentada lembra-nos, também, a forma fragmentada e incompleta que caracteriza o modo como conhecemos as outras pessoas. Ainda tomando Candido (1964) como base, é válido citar que: “O romance moderno procurou justamente aumentar cada vez mais esse sentimento de dificuldade do ser fictício, diminuir a ideia de esquema fixo, de ente delimitado, que decorre do trabalho de seleção do romancista” (CANDIDO, 1964, p. 59).

3. Espaço

Antes de entrarmos no espaço propriamente dito, precisamos nos deter rapidamente em algo que, sem dúvida, intriga o leitor desta obra: a omissão do nome da cidade. Chamada simplesmente de V., o nome deste espaço, elemento central na narrativa, não é revelado em momento algum da história. O narrador, ao nos ocultar essa informação, parece constantemente nos lembrar que esta é uma obra de ficção cuja “história e o mundo [são] construídos pelo texto e existentes apenas por meio de suas palavras, suas frases e sua organização” (REUTER, 2002, p. 17).

A cidade de V., onde nasce Teresa, é descrita pelo narrador como um local no qual a cultura religiosa permeia completamente a vida dos moradores, constituindo motivo de orgulho para todos, como mostra o trecho a seguir: “O senhor veja bem, essa cidade já nasceu com a vocação de ser um centro de difusão católica” (VERUNSCHK, 2014, p. 105). Destaca-se, ainda, a completa ausência de mudança no modo como seus habitantes vivem suas vidas, sempre as mesmas, não importando o tempo ou a geração: “Nessa cidade [...], tudo segue num crescente que reza mais ou menos isso, mais ou menos nessa hierarquia de coisas: drogas, falta de esperança e perspectiva, autoestima baixa” (VERUNSCHK, 2014, p. 90-91).

A comparação não se esgota apenas no âmbito das características religiosas, há também a descrição do passado histórico de V. Em outros capítulos, vemos a presença constante de acontecimentos distantes que envolvem a construção do imaginário sobre a cidade – como o caso de Pedra Bonita, em Pernambuco, e de Waco, no Texas. Além disso, a presença, na narrativa, de figuras históricas de nosso mundo – Dom Sebastião, os três pastores de Fátima etc. – reforçam, num entrecruzamento com o curso dos fatos sobre Teresa, essa sensação de “realidade” que a cidade passa aos leitores. É possível destacar, também, o quanto a presença de eventos do mundo real na narrativa de Verunschck são dispostos de forma a misturar as referências do nosso mundo à construção da narrativa, modificando-as (REUTER, 2002). Nesse sentido, Dom Sebastião e o caso Pedra Bonita não são apenas fatos históricos inseridos na narrativa, eles corroboram a história contada e, assim, mostram as consequências causadas pelo fanatismo religioso: sofrimento, lágrimas, falsas esperanças e, acima de tudo, a morte.

4. Tempo

Se a pergunta para esse romance for “Em que ano estamos?”, é inútil esperar a resposta. Por ser composta por várias “subnarrativas”, tendo Teresa como fio unificador, o tempo na narrativa não segue uma linha cronológica de acontecimentos. O que temos, na maior parte da obra, são várias cenas de diferentes épocas e lugares sendo lançadas a cada novo capítulo. Inicialmente, nos dois primeiros capítulos, nos é apresentada a cena de Teresa, já morta, sendo encontrada por sua mãe na sala de casa, e a posterior comoção da cidade no velório da menina.

No capítulo três, somos conduzidos a uma viagem pelo tempo-espço, montados nas asas de um hipogrifo, que o narrador define como “objeto-metáfora, oscilante entre história e memória, invenção e recriação” (VERUNSCHK, 2014, p. 25). Sua essência é presa à temporalidade, o que nos leva a questionar se esse ser mitológico citado na narrativa não se constitui como metáfora do próprio tempo. Afinal, quem além do tempo poderia nos conduzir numa viagem através de si mesmo? Somente a literatura, por meio da linguagem, na figura de nosso narrador, pode torcê-lo e utilizá-lo da forma como lhe apraz. Não

havendo compromisso com o tempo cronológico, as eras e os séculos de nossa realidade são aqui transpostos, passando como num piscar de olhos nas poucas palavras de uma narração que se faz descritiva, mas apenas para nos dar uma visão geral, pois a rapidez da viagem nos oculta certos detalhes.

5. Funções do narrador

Segundo Reuter (2002), podemos caracterizar o modo de narração desse personagem-narrador do romance de Verunschik como aquele que se fundamenta no *contar*. Aqui não há essa sensação de que a narrativa vai acontecendo diante de nossos olhos, a presença do narrador é sentida a cada capítulo, pois ele faz questão de se mostrar ao leitor através de trechos como este, no qual claramente dá uma “puxada de orelha” no leitor por sua curiosidade: “O leitor, irritadiço, vem se perguntando sobre as pessoas que, em vida, cercaram a santa, da mesma forma que, talvez, se pergunte sobre aqueles que se achegam na intimidade dos famosos” (VERUNSCHK, 2014, p. 87).

Ainda no mesmo trecho, também é possível deslocar nossa análise para as funções que o narrador executa nesta obra. A partir das funções elencadas por Reuter (2002), na narrativa de Micheline Verunschik, enxergamos minimamente a presença de três funções do narrador. Como primeiro exemplo, o trecho visto anteriormente revela a *função comunicativa* de um narrador que está a todo tempo conversando com seu leitor – algo que é marcante também na escrita machadiana, especificamente na obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

Já na *função testemunhal*, temos um impasse. Ao mesmo tempo em que esse narrador revela seu distanciamento em relação ao evento narrado – como é possível ver nesse exemplo: “Tão somente conto histórias das quais apenas ouvi falar ou que, quando muito, tive discreta, quase despercebida participação” (VERUNSCHK, 2014, p. 11); sua atitude é de alguém com domínio completo sobre a narrativa, que sabe onde, quando e de que forma todas as coisas aconteceram, algo que fica explícito no trecho: “Se nem tudo da cidade eu permito que o hipogrifo revele, não é porque me falte a mim onisciência, saiba bem” (VERUNSCHK, 2014, p. 163). Nesse sentido, nosso narrador é testemunha distante, mas age paradoxalmente como alguém que acompanhou toda a história de perto, tal como um participante presente em todos os eventos narrados, não importando a distância cronológica que eles estejam.

Na *função generalizante ou ideológica*, o narrador sempre se mostra com o dedo em riste, a fim de julgar tanto o leitor quanto a sociedade. Em um de seus julgamentos, há uma dura crítica à postura assumida por muitos indivíduos que, diante da dor alheia, permanecem apenas como meros espectadores: “O que quer que seja que possa se transformar em imagem, notícia e, conseqüentemente, em mercadoria, atíça o olhar

curioso, vulnerável, voraz e tediosamente superficial dos homens de nosso tempo” (VERUNSCHK, 2014, p. 89).

Sob o olhar do narrador – ou, como veremos, sob o incômodo de sua cegueira e impotência –, personagens, espaço e tempo são distorcidos e moldados como forma de subverter uma lógica linear, com espaços demarcados e esquemas fixos. Isto é, em torno da figura do narrador, seja em sua presença, seja em sua ausência, encontramos as tensões que ditam o ritmo dos tópicos desenvolvidos anteriormente. Então, é a essa figura que nos dedicamos para o desenvolvimento da segunda perspectiva da análise, apresentada a seguir, visando ao levantamento da hipótese do porquê/como o romance se estrutura de tal forma.

6. Esquema de representação e o romance moderno

O narrador de *Nossa Teresa: vida e morte de uma santa suicida* torna-se foco principal de nossa análise devido ao próprio local que o livro parece lhe reservar, pois é onde o narrador ruma a trama na medida em que a tece, trazendo diversas lições sobre a própria narrativa. Em entrevista sobre a obra ao programa *Arteletra*, a autora Micheline Verunschck, em referência ao narrador, destaca que o imagina como um senhor com a mesma feição carrancuda do escritor português José Saramago. Este olhar sisudo parece mesmo combinar com um narrador que se põe como sujeito em situação decrépita diante de uma narrativa que se realiza por fatos que passaram por seus ouvidos ao longo do tempo, mas sobre os quais, como já citado anteriormente, não exerce uma atuação clara.

Embora o narrador de Verunschck se fundamente no ato do contar (REUTER, 2002), percebemos que ele faz uma dupla referência a uma tradição oral e escrita quando se refere ao leitor como: “leitor e ouvinte”. Quem escreve, então, seria um outro sujeito? De início, esses aspectos já revelam a presença de um conjunto tumultuado de vozes que circulam a narrativa, trazendo assídua movimentação de olhares e murmúrios sobre os fatos narrados em torno da Santa Teresa e dos acontecimentos de sua vida e morte – que a todo momento se misturam à vida dos moradores e visitantes da cidade de V. É assim que o romance toma forma, revelando um conflito no trato da biografia da santa. Seria a literatura o local da verdade de uma vida?

Nesse caminhar de vozes que atravessam a história sem pedir licença, o artifício do velho narrador, “que muito já viu e viveu” (VERUNSCHK, 2014, p. 9), parece a todo momento querer expor mecanismos da própria narrativa:

Nunca, em outros tempos, se alardeara com tanta veemência a existência de santos suicidas, pois pela tradição daqueles que costumam ou julgam saber das ordens e mandos de Deus, ou como quer que ele seja nomeado pelas várias religiões que infestam o mundo como uma praga do próprio Criador, o jardim celestial fecha terminantemente seus portões com travas, ferrolhos,

cadeados, grossas correntes a todo homem ou mulher que, em gesto de insana profanação, *atenta contra o que é de menos seu*, contra o que lhes é dado apenas por empréstimo, o bem mais precioso, a vida (VERUNSCHK, 2014, p. 9, grifo nosso).

Esse trecho funciona como abertura da história do suicídio da santa e dos outros tantos suicídios que aparecerão no livro, acontecimentos que marcam um misticismo em torno da cidade de V., e, sobretudo, aludem ao sacrifício dentro da narrativa, questionando o livre-arbítrio desses personagens. Todos são dádivas da produção de um Criador, religiosamente falando, mas também filhos de um outro tipo de criador que igualmente lhes dá a vida por empréstimo: o criador deste universo ficcional.

Mais adiante, o narrador diz: “Pensam os arautos do Senhor que num mundo em que reinasse o livre-arbítrio de fato, Deus não teria mais qualquer utilidade” (VERUNSCHK, 2014, p. 9). É isso que o livro, de forma experimental, parece querer testar. Ao colocar um narrador que se declara numa posição de Deus, ou seja, numa posição onisciente, cria-se um movimento curioso que questiona a utilidade desse mesmo narrador, pois coloca-o em suspensão a todo momento na medida em que capítulos aparecem, abruptamente, funcionando como anexos de documentos. Esses anexos – cartas, artigos de jornal, depoimentos, relatórios – interrompem um curso narrativo e um possível controle do narrador, promovendo uma quebra no ritmo da narrativa.

No conteúdo, tais documentos têm algum tipo de relação com a história narrada, mas a apresentam sob uma outra perspectiva, pois coletam outros objetos em torno da vida e morte de Teresa, não respondendo com exatidão a perguntas que poderiam oferecer alguma linearidade aos fatos, embora, a priori, com certo peso documental, pareçam ocupar um local de artifício factual, que distancia-se do literário: as cartas suicidas exibem um problema social que leva muitos da cidade de V. ao estreito caminho de opções diante das quais tirar a própria vida aparece sempre como a única escolha possível; o relatório sobre a exumação do corpo da santa fala do seu coração em dimensões físicas, coletando para a narrativa alguns detalhes biológicos da matéria, como o estado de preservação de unhas e fios de cabelo da santa; e os depoimentos para o artigo de jornal mostram, na voz dos vivos, como é viver diante do peso de uma cidade que carrega em sua história tantos mortos por suicídio.

O efeito da coleta desses pedacinhos de Teresa, dentro de um desenho biológico, gráfico, acuado nos limites de um retrato social crítico, nos traz algumas reminiscências do Realismo – dentro de sua ampliação Naturalista – tendência estética em que, segundo Proença Filho (2012, p. 210), há uma:

Preocupação com uma verdade não apenas verossímil, mas exata. A verdade é procurada através da observação e análise da realidade, no que esta tem de perene e universal. Não a realidade idealizada através da razão, ou

imaginada através dos sentimentos, mas a realidade materialmente verdadeira.

Assim, temos que o romance realista, além de oferecer-se como local da verdade de uma vida, põe-se, antes de tudo, como um local de verdade em que o efeito representativo forja ao máximo a experiência da coisa em si. Para isso, molda um retrato que “pretende ser fiel, e se faz através de impressões sensoriais” (PROENÇA FILHO, 2012, p. 217). Porém, essas e outras aproximações com o Realismo não se realizam plenamente, como veremos. Neste flerte estético aparente que o romance estabelece há outros aspectos a serem considerados, que nos levam inclusive a uma reflexão mais aprofundada e contemporânea sobre os meandros do texto ficcional.

Para isso, há de se considerar um caminho duplo estabelecido através do narrador: suas *intenções* de narrar não são plenamente realizadas no texto. Na apresentação da cidade, por exemplo, o narrador empreende um *aparente* traço descritivo, pesado, que pende para uma exposição dos negativos da fotografia da cidade, possibilitando a discussão acerca das camadas que encobrem uma cidade como V., de perspectiva conservadora, velada por preceitos da igreja – como vimos. Severa, avó de Teresa, suicida-se por conta de um secreto caso extraconjugal, temendo o peso das más línguas, já Teresa morre como santa, coagida por ideais religiosos que desembocam convenientemente no coroamento do Bispo Simão, que por sua vez sonha tornar-se Papa a partir dos milagres da santa suicida, deixando, inclusive, uma margem sobre o que de fato envolveu a morte da menina, se suicídio ou assassinato.

Temos, portanto, uma gama de questões que, vistas de cima, é preciso resolver. E o narrador até se pretende a tal, principalmente quando decide nos guiar, convidando-nos para montar no hipogrifo:

Com um quê de navio e muito de hipogrifo, ele é o único em sua capacidade de atravessar o feixe tênue e sólido do tempo. Seu arcabouço de madeira tem o feitio de cavalo de carrossel e, gasta pelo uso, sua pintura deixa à mostra nervos, veias muito finas, a rama da carne pulsante como a de qualquer ser vivente. A cabeça de águia e as garras lhe dão um ar muito imponente, nobre até, mas possui unhas frágeis, embora não pareçam. Se essas unhas se quebram podem levar o dirigível ao encontro da destruição caso ele não fosse o que é, um objeto-metáfora, oscilante entre história e memória, invenção e recriação. E é do alto de seu dorso que insisto, por favor, olhe para baixo (VERUNSCHK, 2014, p. 25).

Essa criatura lendária, híbrida, atravessa o tempo narrativo, oferecendo-nos a pretensão de um panorama. Enquanto leitores, queremos respostas sobre as imagens lançadas, sobre os personagens, as tragédias. Queremos sentar do alto e assistir ao perfeito encadeamento de um mundo que se revela voluntariamente. Então é para baixo que olhamos, ansiosos, confiantes, conduzidos pelo narrador, e vemos a cidade de V. duma

perspectiva privilegiada, que nos revela os acontecimentos daquela região desde o início dos tempos. Mas há sempre um muro metafórico atravancando a passagem do nosso objeto-metáfora: “Se nem tudo do futuro da cidade eu permito que o hipogrifo revele, não é porque me falte a mim onisciência, saiba bem” (VERUNSCHK, 2014, p. 163).

Tais quebras impedem qualquer princípio que esteticamente pudesse remeter à fidelidade. Seria, então, o narrador onisciente, mas a narrativa não? As *pretensões* narrativas de linearidade, concisão, exatidão – reveladas pelo narrador – não passam de armadilhas. Não há, no romance de Micheliny, “sequência lógica na apresentação do ambiente” (PROENÇA FILHO, 2012, p. 217) e muito menos uma preocupação descritiva minuciosa que tornaria “lenta a descrição” (PROENÇA FILHO, 2012, p. 219). Ou seja, a *tentativa* realista empreendida pelo narrador desfaz-se na impossibilidade dos fragmentos de Teresa dispersos nos capítulos do livro, como se a ficção tivesse algum tipo de força independente, tornando jocosa sua relação com este narrador que insiste na própria oratória.

A fotografia panorâmica da cidade de V. e o tom denotativo dos documentos inseridos ao longo dos capítulos não são, portanto, capazes de oferecer uma sequência explícita de acontecimentos sobre a vida e a morte de Teresa. Fica, então, somente uma série de fragmentos sobre os quais cabe ao leitor se aprofundar e resolver a montagem dos pedaços na composição de um todo. “Cada fragmento contém Teresa total, mas o ajuntamento de todos os pedaços nunca poderia dizer de fato quem ela é ou foi” (VERUNSCHK, 2014, p. 81).

A onisciência do narrador, em determinado momento, é posta à prova de forma ainda mais evidente. Em um dos capítulos, o narrador como que se torna personagem diante de uma consulta médica. O motivo: está prestes a perder a visão e não se sabe exatamente os motivos que levaram à tal fatalidade, sabe-se apenas que a perda desta visão há de inaugurar uma nova forma de olhar o mundo.

Curioso, porém, é que, além da cegueira, neste trecho há uma série de elementos que simbolicamente apontam para a quebra gestada na forma em que o romance é estruturado. O médico, diante do caso, tenta tranquilizar o narrador-paciente: “Sou seu médico, confie em mim. [...] Sei bem que cegueira não é uma metáfora” (VERUNSCHK, 2014, p. 45). Logo adiante, em uma troca de cenários, narra-se a história bíblica sobre a cegueira de Saulo de Tarso. Esse, distraído “com as exuberâncias do real” (VERUNSCHK, 2014, p. 46), é cegado por Deus, o grande Criador, que “sempre tão estapafúrdio em seus métodos, quis [cegá-lo] naquela hora, retórica da força de quem pode mais” (VERUNSCHK, 2014, p. 46).

Ao projetar o nosso narrador na figura de Saulo de Tarso, temos que Deus opera o mesmo poder que a linguagem: os limites da representação estão no texto e há de sempre

esbarrar nele, nunca realizando-se como objeto, apesar de qualquer artifício da onisciência e da narrativa que se propõe como verdade. Ou seja, há um comentário crítico na cegueira do narrador onisciente: a exposição de que entre leitor e texto ficcional há sempre uma mediação.

Nesse contexto, observamos que a nova forma de ver o mundo, referida no trecho, dá-se, principalmente, contra um romance de aspecto realista, pois revisa as possibilidades de inserção de um narrador que dá conta de tudo, relegando ao leitor uma postura mais passiva diante do texto. Isso, porém, como bem nos chama a atenção Jakobson (1976), caracterizaria uma tendência retórica, e não um conceito plano que envolve pacificamente toda e qualquer produção literária da segunda metade do século XIX, pois o Realismo, em termos de designação em arte, também apresentaria traços de ambiguidade e contradição.

O desencontro acerca do Realismo ilustra-se, por exemplo, na produção e recepção do quadro do pintor francês do séc. XIX Théodore Géricault, *The Derby*, obra à época considerada um retrato realista do movimento executado pelos cavalos no ato da corrida. No entanto, esta perspectiva é alterada com o advento da fotografia, que, ao registrar o movimento dos cavalos, revela a impossibilidade da caricatura de Géricault (GOMBRICH, 2000). Os cavalos, no impulso do galope, jamais seriam capazes de arquear, ao mesmo tempo, ambas patas dianteiras e traseiras. “Entretanto, quando os pintores começaram a aplicar essa nova descoberta, e pintaram cavalos correndo como realmente fazem, chooveram as reclamações de que as imagens pareciam esquisitas, erradas” (GOMBRICH, 2000, p. 14).

Este fato nos mostra, portanto, como o Realismo também pode ser uma terminologia arbitrária. É o que questiona Jakobson (1976) ao propor esclarecimentos diante do que de fato caracterizaria uma obra realista:

O que é realista para o teórico de arte? É uma corrente artística que propôs como seu objeto reproduzir a realidade o mais fielmente possível e que aspira ao máximo de verossimilhança. Declaramos realistas as obras que nos parecem verossímeis, fiéis à realidade. E já se evidencia a ambiguidade: 1 - trata-se de uma aspiração, uma tendência, isto é, chama-se realista à obra cujo autor em causa propõe como verossímil (significação A). 2 - Chama-se realista a obra que é percebida por quem a julga como verossímil (significação B) (JAKOBSON, 1976, p. 120).

O caso dos cavalos, como visto, representa um desencontro entre significação A e B, visto que os pintores adotam a “perspectiva real”, de acordo com o artifício fotográfico, e são recebidos por um público que, impactado pela reprodução daquilo que seus olhos não conseguem capturar, a desconsideram, afirmando inclusive tratar-se, na verdade, de uma “deformidade do real”. De acordo com Gombrich (2000, p. 14), “Todos nós somos inclinados a aceitar formas ou cores convencionais como as únicas corretas”, e é isso que

torna tão complexo o julgamento que caracteriza como realista as obras que consideramos retrato do real ou que consideramos ser a intenção de um autor que a representa como tal. Estas relações explicitam, portanto, um aspecto relativo do termo Realismo (JAKOBSON, 1976).

No entanto, ainda é possível encontrarmos um “fator comum” dentro da palavra “realismo”, pois “[...] ninguém classificará de ‘realista’ os contos fantásticos de Hoffmann” (JAKOBSON, 1976, p. 127). É em busca deste fator comum que, no presente texto, para ampliarmos a dimensão da discussão quanto ao narrador do romance *Nossa Teresa*, pondo-o com um narrador moderno que macaqueia manejos do narrador realista, delimitamos alguns traços possíveis.

Assim, o Realismo a que nos referimos está circunscrito numa tradição de base retórica, por exemplo, de utilização da figura retórica *enargeia*: “Enargeia é a pintura feita com tal viveza, que parece estar-se vendo o objeto representado por ela” (HONORATO, 1870, p. 63 apud SOUZA, 2015, p. 138). Este traço estaria inscrito nas intenções de caráter lógico do escritor em escolher um tipo específico de narrador para o romance. Institui-se um traço sequencial de fatos, encerrando a descrição dos objetos, por meio de um narrador astuto, vivaz, tomado de fôlego, que dá cabo de todos os elementos que traz para dentro da narrativa, encerrando-os em uma perspectiva de pintura do real, ainda que dentro do universo representativo. Esse ordenamento, por sua vez, é sentido pelo leitor, que nessa dinâmica adota uma posição passiva. No romance *Nossa Teresa*, tudo parece estar “pronto” para representar a verdade por meio dos artifícios retóricos realistas citados até então, mas logo vemos que a realização de tal projeto é impossível após a cegueira do narrador, as quebras narrativas promovidas por documentos e tantos outros meios combinados para exposição da maquinaria do romance. É como se, de alguma forma, o romance criasse um projeto retórico para se autossabotar e, desse modo, provar sua impossibilidade de ser mais do que linguagem.

É importante observarmos, ainda, que a quebra com uma tradição retórica tem como produto uma nova experiência narrativa. Esta seria “a nova forma de ver”, que não encerra o controle da imagem pelo olhar, já perdido, e nem pelo narrador, já impossibilitado de guiar-nos. No romance, por exemplo, o esquema de sobreposição de gêneros textuais, que caminha entre intenções conotativas e denotativas dentro da ficção, parece dialogar com um tipo de narrador moderno já apresentado por Theodor Adorno (2003, p. 55). De acordo com o filósofo alemão, o romance, “como forma literária específica da era burguesa”, segue caminhos distintos da sua tradicional linhagem realista, apresentando um movimento de distanciamento a partir da modificação da postura e função do narrador. Surge, desse modo, um novo tipo de narrador, que inaugura novas distâncias na narrativa: “No romance tradicional, essa distância era fixa. Agora ela varia como as posições da câmera no cinema:

o leitor é ora deixado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de máquinas” (ADORNO, 2003, p. 81).

Para Adorno, opera-se uma desintegração no interior do romance em face à desintegração do mundo:

O momento antirealista do romance moderno, sua dimensão metafísica, amadurece em si mesmo pelo seu objeto real, uma sociedade em que os homens estão apartados uns dos outros e de si mesmos. Na transcendência estética reflete-se o desencantamento do mundo (ADORNO, 2003, p. 58).

Existe, portanto, uma nova forma de narrar nessa passagem para o século XX, que se intensifica no pós-guerra (e sobre a qual Walter Benjamin também se debruça),²⁰ e esse movimento de desintegração preenche o universo do romance moderno.

Em *Nossa Teresa*, o diálogo combativo e pouco amistoso do narrador com um “leitor inquieto” (VERUNSCHK, 2014, p. 51) e “voyeur da dor alheia” (p. 182) aponta para essa desintegração de um mundo em que a literatura se assenta, estranhamente, ao lado da midiaticização de tragédias, do encerramento de vidas em matérias de telejornais, do artifício das biografias e do excesso de informação que faz da vida e da dor alheia grandes espetáculos.

Diante disso, levantamos a hipótese de que, em um contexto distinto e posterior ao do século XX, em que se localiza o texto de Adorno, o presente romance, inscrito no século XXI, de modo sofisticado, parece utilizar-se do narrador moderno, mas colocando-o diante de novos desafios à narrativa: como fazer literatura, declaradamente ficção, para um público leitor afeito a narrativas “baseadas em fatos reais”? Para além de pensar em uma literatura contemporânea aos filmes, é pensar uma narrativa contemporânea a notícias de tons novelescos, que fingem não ser representação, mas a coisa em si, a vida em si, a dor em si, dando pouca ou nenhuma margem para a fecundidade criativa e, principalmente, fechando as portas para o olhar crítico e sensível.

A vida, supostamente em seu aspecto bruto, chega mastigada pelos telejornais e é cuspidada nas salas de jantar. Em oposição a esse cenário, o romance cria, dentro do universo do texto, labirintos para o percurso de uma narrativa realista da tragédia que canoniza a Santa Teresa, remodelando a curiosidade do leitor, fazendo-o repensar seu desejo pelos fatos: “A vida não é uma novela. Seria, antes, como tenho dito, um novelo” (VERUNSCHK, 2014, p. 81).

Diante disso, pode-se dizer que existe, no romance *Nossa Teresa*: vida e morte de uma santa suicida, um diálogo com uma tradição narrativa de tendência retórica; uma

²⁰ “No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável. E o que se difundiu dez anos depois, na enxurrada de livros sobre a guerra, nada tinha em comum com uma experiência transmitida de boca em boca” (BENJAMIN, 1987, p. 198).

quebra que retém um trato mais direto, característico do romance contemporâneo, em que: “a abolição da distância é um mandamento da própria forma” (ADORNO, 2003, p. 61). O narrador refere-se ao leitor/ouvinte no imperativo, delimitando o alcance representativo do texto ficcional, explicitando a sua dependência – enquanto narrador – do texto para existir: “Mate-me, então, leitor. Feche já este livro” (VERUNSCHK, 2014, p. 183).

7. Esperança na representação

Na análise do romance *Nossa Teresa: vida e morte de uma santa suicida*, percebemos que os impasses vivenciados na apresentação dos personagens, do espaço e do tempo são atravessados pelo narrador, que se interpõe no universo da narrativa, explicitando uma perda gradual de poder enquanto mediador ou mesmo condutor do nosso olhar. Isso nos leva à perspectiva de que estaríamos diante de um romance moderno, revelador de uma estrutura interna, em que o universo ficcional defronta-se com a dinâmica de exposição de seus próprios limites.

Porém, apesar das limitações do texto reveladas no descortinar da maquinaria que sustenta a ficção, é dentro da própria ficção que mora algum tipo de esperança na representação: “agrada-me a ideia de uma pequena borboleta a sair do fundo de uma tragédia a anunciar esperança. Por mais incrédulo que eu seja e sou” (VERUNSCHK, 2014, p. 163). Todo movimento de sobreposição, *enganação*, proposição de uma nova narrativa e armadilha plantada (em partes) pelo narrador nos leva a vivenciar algo novo que sublinha novamente uma experiência estética aportada na esperança de que a literatura permaneça literatura dentro de um quadro supostamente informativo sobre a história de Teresa. O suicídio de Teresa, então, não é mais somente o suicídio de Teresa, mas também o sacrifício do narrador na relação leitor-texto, dentro do processo de composição das imagens.

A perda que se tem ao perceber que a literatura não é um veículo de informação recupera, na verdade, outros efeitos do ato de narrar e da própria capacidade da literatura em desdobrar-se em algo que supera a informação, fincando raízes mais profundas culturalmente, na produção de seus efeitos enquanto arte etc. De forma inesperada, no sacrifício da perspectiva de uma narrativa complacente com o leitor na formação de um universo perfeito, pré-pronto, há a recuperação de algo novo que desnuda-se cada vez mais como específico do literário, pois, apesar do aspecto limitante da linguagem, “narrando nem tudo estará para sempre perdido” (VERUNSCHK, 2014, p. 137).

Referências

- ADORNO, Theodor W. A posição do narrador no romance contemporâneo. *In*: ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura 1*. São Paulo: Editora 34, 2003.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora brasiliense, 1987.
- CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. *In*: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. *A Personagem de Ficção*. 5. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.
- GOMBRICH, Ernst. *A História da arte*. 16. ed. São Paulo: LTC, 2000.
- JAKOBSON, Roman. Do Realismo artístico. *In*: OLIVEIRA, Dionísio de Oliveira (org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. 3. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1976. p. 119-131.
- PROENÇA FILHO, Domício. O Realismo. *In*: PROENÇA FILHO, Domício. *Estilos de época na literatura*. 20. ed. São Paulo: Prumo, 2012. p. 209-219.
- REUTER, Yves. *A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração*. Rio de Janeiro: Difel, 2002.
- SOUZA, Roberto Acízelo de. A retórica no Brasil do século XIX: dos anos de glória à perdição. *In*: SOUZA, Roberto Acízelo de. *Variações sobre o mesmo tema: ensaios de crítica, história e teoria literária*. Chapecó, SC: Argos, 2015. p. 125-147.
- VERUNSCHK, Micheliny. *Nossa Teresa: vida e morte de uma santa suicida*. São Paulo: Patuá, 2014.

Recebido em 17 de novembro de 2022
Aceito em 2 de fevereiro de 2023

O afeto e a liderança: o encontro entre “Nós” e “Eles” no discurso de *Mein Kampf*

Leonardo de Oliveira Schneider*

Resumo: O presente ensaio dedica-se à reflexão crítica em torno das teorias sobre populismo abordadas por Viscardi (2020), investigando padrões atribuídos ao discurso político de campanha da extrema-direita. Mais especificamente, o trabalho dialoga com a abordagem discursiva ao focar um dos momentos mais críticos da formação do partido nazista e de sua base. Observam-se elementos do discurso populista na obra *Mein Kampf* (1925), de Adolf Hitler, por meio do levantamento de trechos que reverberam um discurso voltado ao resgate interacional das massas, a fim de consolidar uma base por meio do afeto e do encontro entre líder e seguidor. Nota-se, também, uma argumentação canibalizadora das oposições e enaltecida de si como grupo único, detentor da salvação heroica e, quase, mítica.

Palavras-chave: Ditadura; Liderança; Afeto; Discurso; Nazismo.

Abstract: The present essay seeks to dedicate itself to critical reflections about the theories on populism addressed by Viscardi (2020), investigating patterns attributed to the political discourse of the far-right campaign. More specifically, this essay dialogues with the discursive approach by focusing on one of the most critical moments in the formation of the Nazi party and its base. Hence, it is possible to observe elements of the populist discourse in *Mein Kampf* (1925), by Adolf Hitler, through the survey of excerpts that reverberate a speech aimed at the interactional rescue of the masses, to consolidate a base through affection and the encounter between leader and follower. There is also an argument that cannibalizes the opposition and praises itself as a single group, holder of heroic and almost mythical salvation.

Keywords: Dictatorship; Leadership; Affection; Speech; Nazism.

* O presente ensaio foi desenvolvido a partir de uma proposta do professor Daniel do Nascimento e Silva, da disciplina de Filosofia da Linguística, pelo graduando do curso de Letras — Literaturas e Língua Portuguesa, na Universidade Federal de Santa Catarina.

1. Introdução

Que houve, na história, incontáveis posses de líderes imponentes, inconsequentes e ditadores, sabe-se bem. No entanto, há mais o que explorar dentre as camadas que reverberam os motivos de suas ascensões ao poder e, conseqüentemente, o que tornou isso possível: o “afeto”. Nesse contexto, o afeto nos aparece entrevado ao discurso político populista que convoca massas a apoiar causas, partidos, revoluções e afins, inclusive tendo rendido muitos estudos voltados ao seu entendimento, desde Ernesto Laclau (2005) a Jacques Lacan (1988, 1993, 1998). Sendo assim, a proposta deste ensaio volta-se para uma das figuras mais contestáveis e, simultaneamente, manipuladoras do século XX, tendo em vista a intenção de analisar o livro *Mein Kampf* (2016), de Adolf Hitler, publicado originalmente em 1925, e traçar, dentre seus artifícios literários, padrões populistas voltados ao afeto, tais quais os discutidos por Viscardi (2020). Ou seja, a intenção, nesta reflexão, é dedicar-se à análise crítica das manifestações do discurso populista, investigando padrões já atestados na campanha política de partidos da extrema-direita, e dialogando com uma abordagem discursiva ao retomar um dos momentos mais críticos da formação do partido nazista e de sua base.

Segundo Eva Diniz e Silvia Koller (2010), com base nos estudos sobre o afeto desenvolvidos por Urie Bronfenbrenner (1977), há, no processo de aproximação interpessoal, um desenvolvimento processual das relações entre as diferentes personalidades que é necessariamente interacional, algo parecido com um encontro entre dois dissemelhantes que buscam semelhanças entre si. Trazendo isso para o “discurso ditador”, podemos relacionar a aproximação das massas com uma representação icônica/mítica de liderança com fins de resgate e sucesso interacional na reverberação de discursos, pois é seguro afirmar, com base em estudos como acerca da importância da oratória, como Matheus Lima (2020) e Victor Salgado (2019): não há, na historiografia das lideranças autoritárias que tenham alcançado suas pretensões, personagens fracos e de má oratória. Isso evidencia, de certo modo, a importância da oratória para conseguir resgatar as massas, o “rebanho”, de uma liderança — algo que o “personagem político” de Hitler (2016) chegou a admitir no prefácio do livro *Mein Kampf*, quando afirma que “se conquistam adeptos menos pela palavra escrita do que pela palavra falada” e que “as grandes causas devem seu desenvolvimento não aos grandes escritores, mas aos grandes oradores” (HITLER, 2016, p. 3). Entendemos, hoje, a que “grandes causas” o seu discurso se referia.

Logicamente, o que segue é uma sucessão de tentativas de resgate interacional de leitores, mediadas pelos artifícios literários e um discurso hostil, porém afetivo — atenta-se que o primeiro volume foi escrito no período em que Adolf Hitler estava preso, e prestes a fundar o partido nazista — o que será analisado nesse ensaio com base no estudo Carl Cederström e André Spicer (2014) que, fundamentando-se em Lacan (1988, 1993, 1998), em torno do afeto, menos no sentido político, mais no da aproximação entre interlocutores,

categorizaram três concepções: a “*objet petit a*” (CEDESTRÖM; SPICER, 2014, p. 186) diz respeito a um objeto indutor de desejo e catalisador do discurso; “*jouissance*” (CEDESTRÖM; SPICER, 2014, p. 186) a um prazer agudo acompanhado da sensação de dor; e a “fantasia” ao que contempla cenários fictícios “nos quais a unidade acontece em torno de um objeto de desejo comum” (CEDESTRÖM; SPICER, 2014, p. 193). Além disso, o conceito de “fantasia” pode ser dividido em “estabilizadora” e “desestabilizadora” (CEDESTRÖM; SPICER, 2014, p. 193). Atentemo-nos à “fantasia” para discutir a questão problematizadora. Tal noção pode ser compreendida a partir dos exemplos abaixo, retirados da mesma pesquisa;

(iii.a) Cartões de segurança, durante voos, costumam apresentar um possível acidente de avião “como um pouso suave na água” (milagrosamente, sempre deve acontecer na água!), em que cada um dos passageiros coloca o colete salva-vidas e, como em um tobogã de praia, desliza para a água e dá um mergulho, como numa agradável experiência de férias coletiva na lagoa sob a orientação de um experiente instrutor de natação (CEDESTRÖM; SPICER, 2014, p. 193).

Essas fantasias estabilizadoras tranquilizam e criam um ambiente equilibrado por meio da idealização utópica, onírica, e frequentemente sutil:

(iii.b) Quando grandes sistemas de informação raramente cumprem seus objetivos e se tornam caros e difíceis de gerenciar, alguns culpam a ignorância da alta administração, a preguiça dos gerentes intermediários ou simplesmente a resistência do usuário (CEDESTRÖM; SPICER, 2014, p. 193).

Já essas, desestabilizadoras, são capazes de desqualificar os culpados por meio da atribuição de uma intenção maliciosa aos seus feitos. Esse tipo de fantasia permite canibalizar e desqualificar alguém por meio de uma concepção leviana, superficial e parcial, arbitrariamente, no âmbito que distingue o “bem” do “mal”; em que o mal ocorre deliberadamente por “eles”, enquanto o “nós” surge como figura salvadora e detentora dos poderes únicos de combate aos malfeitores (VISCARDI, 2020).

Contudo, a questão problematizadora está centrada no estudo do discurso mediado pela escrita organizada por narrativa literária, como reverberação da oratória, e organizada literariamente, num momento em que ainda não havia a figura formada de Adolf Hitler como líder empossado (ditador) — algo como um “discurso candidato”, sob o contexto da época em que estava para fundar o partido nazista (“nacional-socialista”, em oposição ao “socialista”). Relacionado a isto, a seguir, detalho a perspectiva teórico-metodológica seguida pelo ensaio — isto é, a Análise Crítica do Discurso (ACD) — para, então, discutir as fórmulas por detrás de um discurso tão inconsequente e abominável, bem como os motivos de ter conseguido formar uma base tão consolidada seguindo padrões de oratória e escrita ainda encontrados no populismo de candidatos em campanhas eleitorais atuais.

1.2. Análise Crítica do Discurso e o Populismo

Transdisciplinar que é, não diferentemente, nessa proposta, a Análise Crítica do Discurso (ACD), aparece ligada às diferentes concepções simbólicas daquilo que é disposto aos que interagem com determinado discurso veiculado. Logo, o que está em jogo é a interpretação de um discurso produzido pelos próprios artifícios da linguagem como prática social e, logicamente, o seu funcionamento como meio de controlar, manipular e exercer poder. Desse modo, diferentemente de uma análise meramente gramatical, a estrutura das sentenças pouco importa à ACD, pois seu foco permanece voltado ao uso simbólico das ferramentas que a linguagem dispõe — o que não a afasta de uma vertente da análise linguística.

Pode-se dizer, então, que, na concepção da teoria elaborada por Norman Fairclough (1989), o discurso é uma forma de representar e entender o mundo. Fairclough (1989) entende o discurso a partir da noção de prática, a partir dos “processos de produção, distribuição e consumo do texto, que são processos sociais relacionados a ambientes econômicos, políticos e institucionais particulares” (RESENDE; RAMALHO, 2005, p. 29). No presente trabalho, a perspectiva de discurso adotada advém tanto das elaborações da ACD quanto de outras abordagens, como a teoria do discurso que Ernesto Laclau (2005) adotou para o estudo do discurso político, em especial do populismo.

Segundo Fabio Ferreira (2011), com base em Laclau (2005), o discurso populista constitui uma desestrutura — referente a uma crise e ao consequente afrouxamento estrutural do sentido — que implica, nos campos social e político, na disputa por espaço, como numa guerra de trincheiras, em que políticos buscam pelo maior número de apoiadores e aliados. Assim sendo, quando determinado discurso passa a perder interactantes que o reverberem, abre-se espaço para que outros discursos resgatem esses passíveis a aliados, o que Viscardi (2020) aborda com precisão na análise da interação entre líder e base na ótica populista da extrema-direita brasileira. Quer se dizer, portanto, que as abordagens de discurso que esse ensaio adota, como a ACD e a teoria do discurso do Laclau, estão diretamente ligadas ao campo social quando atentas às questões semióticas existenciais de uma sociedade, de um enorme grupo de pessoas e suas convenções sobre aquilo que as entorna. Entende-se, do mesmo modo, que o social e o político estão correlacionados na constituição dos discursos:

Quando as demandas dos cidadãos e dos diferentes grupos e setores sociais não são minimamente satisfeitas pela gestão de governo no Estado se origina um descontentamento geral que provoca uma rejeição discursiva e afetiva tanto por identidades individuais quanto coletivas e, mais tarde, se produz uma relação de oposição entre dois polos. [...] Desse modo, o governo (como um dos polos) fica sem legitimidade social e política, e os diferentes setores sociais (como outro dos polos) aparecem sem representatividade na estrutura de gestão do Estado (PEREZ, 2018, p. 172).

Sendo assim, neste trabalho, a noção de discurso é essencial para discutir as informações que moldam o entendimento sobre aquilo que nos entorna enquanto sociedade, pois “este social é ontologicamente político à medida que se estabelece fronteiras entre as identidades e, também, [...] em constante disputa pela imposição do sentido” (FERREIRA, 2011, p. 18). Além disso, um sentido, em constante disputa, é capaz de direcionar, no cenário político, aqueles que conseguem, ou não, alcançar o poder por meio do discurso “vencedor” e “resgatador” das massas. Portanto, discursos que mais reverberam, nesse sentido, são os que possuem maior chance de criar laços de afinidade com uma base sólida, resgatando apoio necessário para alçar conquistas e pretensões políticas enquanto agentes e/ou candidatos políticos.

Cabe apontar, entretanto, que, não tão distante da Análise do Discurso de orientação francesa, a teoria da ACD possui um método de características próprias, tal qual o fato de não permanecer em posição neutra sobre o material que se quer analisar; seja ele livro, música, poema ou outro mediador. Leva-se em consideração, durante a análise, um compilado de procedimentos para entendimento efetivo das inferências sociais de determinado discurso de tal época, bem como nas mudanças históricas atestadas. Nota-se, entretanto, e como já citado, que a análise proposta pretende focar na parte psíquica do discurso populista, ou seja, na influência das práticas discursivas sobre o comportamento das pessoas e suas concepções de mundo, tornando esse ensaio um ambiente de diálogo entre diferentes abordagens acerca do discurso.

Dentre as teorias já citadas, cabe explicitar melhor o entendimento acerca do afeto. Na concepção desse trabalho, parte-se da premissa de que há angústia naqueles que estão desamparados, que não se sentem representados na figura de outro. Na política, isto pode ser, até, bem explícito quando olhamos para o ambiente de crise citado anteriormente, pois, havendo uma ruptura das pessoas com a figura de representação política, na relação sujeito vs. significante, as pessoas passam a estar desamparadas pelo governo empossado e atuante. Entretanto, a angústia já faz parte do “afeto”, é um dos motivos para a existência passível de um sentimento de afago por uma nova representação. Portanto, havendo desamparo, há abertura para que outra figura de liderança política, um partido e suas ideologias, criem a falsa sensação de afeto nas pessoas desamparadas.

Para Laclau (2005), a identificação do povo com o líder, mobilizada de maneira fundamental a partir dos afetos, é central para a representação, sendo ambas as categorias produzidas performativamente, o que levaria o populismo a ser um “ato performativo imbuído de racionalidade própria” (VISCARDI, 2020, p. 1138-1139).

Ainda com base em Fairclough (2012), deve-se ter em mente, ao fim desta seção, que um discurso não é um fato, mas parte importante de um, e está diretamente relacionado a notáveis mudanças e eventos históricos, tal qual o abordado no presente ensaio: a ascensão

do nazismo em um ambiente de crise e consequente sentimento de “despertencimento” afetivo por parte do povo alemão na década de 1920, que culminou, gradualmente, no fortalecimento de uma figura de liderança em Adolf Hitler às vistas do povo, então suscetível a tornar-se base consolidada, e calibrada ao discurso em questão, qual pode ser encontrado mediado em *Mein Kampf*.

1.3. O “Nós” e o “Eles” na concepção de Bem e Mal

Parece simplista reduzir o discurso que promove um movimento tão forte à responsabilidade do “afeto”, porém, ao aprofundar-se na discussão, deparamo-nos com a complexidade deste sentimento como eficiente artifício de manipulação, seja no interior das vontades políticas ou além. Podemos pensar a questão não somente em torno da aproximação, mas também na ausência do “sentir-se representado” na e pela imagem de outro – portanto, nivelando o nível de afeto. Ao passo que um grupo de pessoas, por exemplo, não se sente representado por uma liderança e pelas vontades ideológicas que carrega consigo – aglutinando a isto um ambiente de crise, que gera empecilhos e dificuldades – perde-se ovelhas no rebanho, as quais, por sua vez, tendem a continuar insatisfeitas e distantes de qualquer representatividade e, assim, passíveis de serem resgatadas por outrem. Nesse ponto, entra o fator crucial do sucesso interacional do discurso, por parte dos líderes, para resgate e agrupamento de uma base sólida, que defenda os mesmos ideais e dissemine seus discursos.

O “afeto”, nesta análise, faz parte do jogo do discurso de resgate de seguidores vinculado à concepção de “fantasia” (CEDESTRÖM; SPICER, 2014, p. 193), que pode ser utilizada para desequilibrar o discurso da oposição ou mesmo enaltecer o “nós” como detentor onírico das verdades, benfeitor e único combatente de todo o mal cometido por “eles”. Logo, há um processo longo inserido na subida ao poder pelos políticos que adotam o populismo, e esses tendem a se apropriar de alguma fraqueza criada por um ambiente de insatisfação, devido a alguma crise da esfera política, utilizando o que Carl Cedeström e André Spicer (2014) chamam de “fantasia desestabilizadora” para proporcionar aquilo que Viscardi (2020) cita como os dois blocos estimulados, principalmente, hoje, no discurso da extrema-direita americana (entre “nós” e “eles”), numa atribuição deturpada e parcial do que seria bom e correto à si, e, à oposição, o que há de mau e incorreto.

Tendo fortalecido esses dois blocos, o político traz em seu discurso mensagens corporificadas e de impacto. Os insatisfeitos, espelhando tamanha atitude, passam a sentir-se representados por ele e disseminam os comportamentos da liderança. Nesse momento, já há base consolidada e um discurso forte, de mensagem firme e impactante. Isso se deve, claro, ao sentimento de insatisfação (ausência de afeto em relação aos governantes anteriores e/ou atuais), que possibilita ao novo candidato à liderança resgatar as massas por meio da desestabilização do oponente, jogando-o ao bloco do “eles”, da oposição

maléfica e causadora de todo o mal presente; cria-se, portanto, um “vilão” para haver o “herói”.

Todo o processo descrito acima envolve tanto o afeto, na aproximação dos insatisfeitos com a figura mítica de um salvador heroico e no distanciamento para com a oposição, quanto o conceito de fantasia, em que tal “herói” enaltece caricaturas de forma fabulosa para agregar ao discurso fantasioso e populista – que se mostra preocupado com a interação e resgate de massas – o que será pautado, a partir daqui, em excertos de discursos do ditador nazista, Adolf Hitler (2016), num momento anterior à sua subida ao cargo de chanceler da república de Weimar, e da conseguinte junção da chancelaria ao cargo de presidente, ou seja, da formação do Terceiro Reich.

2. O livro e a vulnerabilidade do povo

Também referenciável como a “Bíblia Nazista”, o primeiro de dois volumes do livro *Mein Kampf*, publicado em 1925, é fruto de uma das primeiras tentativas de ascender a repercussão do “partido nacional-socialista”, durante o período em que Adolf Hitler permaneceu preso em Landsberg am Lech, por conta da tentativa de golpe à república – quando os “nazi” (como eram chamados) ainda não passavam dos 3% de votos no parlamento, e seu discurso reverberava muito pouco ou quase nada dentro da república.

Como um livro qualquer, possui organização em tópicos, com prefácio, sumário etc., porém, o que se encontra em sua narrativa o diferencia de qualquer livro imaginável, sob a consciência humanitária e racional que hoje temos. Há trechos autobiográficos, idealizações, manipulações e muito ódio catalisador ao apontar causas e soluções à crise econômica que se seguia. A unificação nacionalista, ponto fulcral das ideologias fascistas, a concentração do poder a um *Führer* e o que – o então futuro ditador – chamava de nacional-racialismo moldam este material deplorável, que, futuramente, na Alemanha nazista, seria de obrigatória aquisição não-oficial, servindo de manual às propostas desumanas que ele havia teorizado.

Segundo Luis Doncel e Ricardo de Querol (2016), em um artigo publicado pelo site El País — acerca da problemática envolvendo a redistribuição de exemplares do livro —, ninguém que tivesse lido minuciosamente o livro em questão teria se surpreendido pelo que veio depois, pois o mesmo apresenta todas as ideias antissemitas, nacionalistas e racialistas que movimentaram as decisões do partido nazista, quando empossado, carregando consigo teorias e argumentações do nacionalismo racista já existente na Europa do século XX, e já a moldar-se como epistemologia de sua campanha à subida ao cargo de chanceler, o que levou à proibição de venda e aquisição após o fim do Terceiro Reich — proibição que foi repensada várias vezes justamente pela necessidade de estudar tal discurso. Isto implica, de certo modo, na necessidade de entrar em contato com a obra para entender melhor como Hitler (2016) manipulava seus seguidores, tanto que, após o fim da retenção dos

direitos do livro, em 2016, várias editoras, de vários países, incluindo a Alemanha e até mesmo a França, publicaram suas traduções com a complementação de análises dos conteúdos ali inseridos e das meias-verdades encontradas.

Logo, consideremos o potencial de análise dos primeiros capítulos do livro na epistemologia historiográfica que considera o conteúdo do passado, discutido e criticado no presente, a fim de não permitir o retorno de tais ações no futuro. Todo o conteúdo deste livro é, sim, de cunho negativo e mal-intencionado, mas há de se compreender a importância de analisar, de forma crítica e reflexiva, os discursos problemáticos que reverbera, para então reconhecer, no presente, os repetidos padrões populistas de manipulação das massas que podem levar à consolidação de bases afetivas aos líderes, e hostis às oposições que os mesmos geram. A figura de Hitler entrou, assim, para a história como um dos maiores genocidas já existentes, talvez um dos humanos menos dotados de “humanidades”, e ignorá-lo, hoje, talvez seja a pior das possibilidades, dada a importância da análise crítica para a compreensão do que nos cerca, ou melhor, como abordado em Luis Doncel e Ricardo de Querol (2016): para gerar anticorpos diante do perigo da extrema-direita e do fascismo, cada vez mais presente.

2.1. Discurso populista em *Mein Kampf*

2.1.1. Público alvo

Acorrentado à imagem de Adolf Hitler, o discurso nazista tem sua rubrica do início ao fim, porém, muito reverbera das teorias já veiculadas na Europa da virada do século XIX para o XX, quando o próprio, por influência de um professor de “História”, de ideais antissemitas, passou a fazer parte do movimento denominado nacionalismo-racista. O livro, entretanto, aparentemente, de início, denota uma escrita pessoalizada e algo que Viscardi (2020) aponta, ainda hoje, como a falsa proximidade, possibilitadora do afeto, nos discursos de extrema-direita: o estar calibrado com o discurso antes mesmo de entrar em contato com o que se enuncia.

Hitler (2016), ainda no prefácio, afirma que o conteúdo de seu livro não se dirigiria a estranhos, mas aos já adeptos do movimento, justamente por considerar a escrita como ineficiente ao sucesso interacional quando comparada à oratória. De início, temos trechos autobiográficos que tratam de seu afeto pela terra natal e o desejo de retomá-la à “pátria alemã”, e ódio à França, devido à guerra franco-alemã, afirmando, já sob um discurso fascista sob o invólucro de “união do povo”, ser necessário reunir todos os alemães dignos – o que parece contrariar sua aversão à escrita como meio para o resgate interacional.

Outra questão importante de se atentar é ao fato de Hitler (2016) considerar uma base irreflexiva, já encabrestada, ao extinguir a possibilidade de um narratário enquanto leitor, direcionando sua obra a um público-alvo e de única intenção: disseminar seus ideais.

2.1.2. “Nós”, “Eles” e o resgate interacional

Uma implicação importante de Viscardi (2020), que se encaixa, também, neste discurso, é a emancipação em blocos. Hitler (2016) atribui às lutas a existência de três classes: os lutadores, os indiferentes e os traidores. Logicamente, o autor de tal afirmação se coloca no grupo dos lutadores, bifurcando a algo ainda mais delirante, ao afirmar que os “meninos de sangue alemão” deveriam agir como alemães e as “meninas” pensar-se como “futuras mães alemãs”. Ele ainda toma posse de um discurso voltado ao resgate dos jovens, do sexo masculino, ao dizer que “quem conhece a alma da juventude poderá compreender que são justamente os moços que com mais intensa alegria ouvem tal grito de guerra” e “de centenas de maneiras diferentes, costumam dirigir essa luta” (HITLER, 2016, p. 15): novamente, demonstrando seu interesse na aproximação aos leitores e no tento do resgate de um público específico – ou seja, os jovens – à sua base. Importa, entretanto, separar, segregar e demonizar os diferentes, a oposição, para então resgatar os que importam ao discurso.

Logo, este resgate populista aparece escancarado neste trecho, ao passo que os contrastes entre a figura salvadora (nazi, unificada, militarizada, nacionalista, patriota, antissemita...) e a figura vilã (que inclui judeus, os de “sangue impuro”, os estrangeiros, não-patriotas e não nacionalistas) fortificam-se nos dois blocos que Viscardi (2020), com base em Wahl-Jarghensen (2018), nos traz. Cabe ressaltar ainda que, ao colocar-se no grupo dos “lutadores”, Hitler utiliza de sua “imagem criança”, humana, para afirmar reconhecer, na escola, a luta pela língua e o viveiro das gerações futuras, o que implica no subtópico seguinte.

2.2. A verdade que convém

Em um trecho não muito distante, Hitler ainda utiliza de sua imagem personificada de criança ingênua (aproximando-se da figura infantil, comum, que qualquer um poderia ter), abordando suas experiências na escola (assunto em comum, que poderia denotar proximidade para com o leitor), que, neste momento, já era obrigatória na Alemanha. Neste ponto, ele passa a se usar como exemplo do que seria um aluno alemão atendo-se à disciplina de História Universal, sobre a qual afirma: “muito deixa a desejar” (HITLER, 2016, p. 16).

Segundo ele, o ensino da História Universal nas escolas médias não deveria se ater a decorar datas e acontecimentos, ou mesmo obrigar o aluno a saber quando uma batalha ou outra havia acontecido, mas sim “procurar e encontrar forças que conduzem às causas das ações que vemos como acontecimento histórico” (HITLER, 2016, p. 16). Torna-se importante atentar ao fato de que a reflexão que faz, na verdade, trata-se de uma demonização dos professores que não pregavam o que havia sido disseminado a ele, tal qual o conteúdo

nacionalista-racista, antissocialista etc. Procurar e encontrar forças, neste caso, reduz-se mais a, como ele afirma, “conservar o essencial, esquecer o dispensável” (HITLER, 2016, p. 16) do que pensar de maneira crítica e reflexiva sobre os acontecimentos. Isto nos leva à questão mais importante a ser analisada, aqui: a quem pertence o que é essencial? Quando o essencial é realmente essencial, e quem o decide como tal?

Trata-se, entretanto, da apropriação da “verdade” no jogo do discurso, algo encontrado ainda hoje em campanhas populistas, para culpar alguém pela decadência e pelo ambiente de crise, o que começa, neste exemplo, com a demonização dos professores não nacionalistas e que não empregavam, no mesmo tom, uma vontade “revolucionária” aos seus alunos. Contudo, deve-se ter em mente a real intenção aparente: aproximar-se do leitor como sendo um adulto de frustrações cotidianas iguais às dos leitores deste livro, na época, possíveis candidatos à base, e tornar-se, assim, mais próximo dos mesmos por meio da representatividade promovida pelo afeto.

2.2.1. O ápice do afeto e o Império descerebrado

O ápice da referida aproximação da imagem de líder e fundador do partido nazista para com sua futura base, ainda avulsa de qualquer liderança, está, no meu ponto de vista, no capítulo que segue o primeiro. No entanto, ainda no capítulo I do livro, Hitler se dedica intensamente a colocar-se como oprimido por tudo que havia acontecido em sua infância e adolescência. De fato, olhando para os acontecimentos que descreve, constatamos a crueldade de séculos e culturas passadas, intrínsecas às famílias e seus costumes, bem como as dificuldades sanitárias do século XIX, e, realmente, uma criança oprimida por isso. No entanto, levando em conta a arquitetura de seus discursos e a capacidade de manipulação do sujeito aqui abordado, não nos espantaria se tratar de parte da pretendida manipulação.

Hitler faz uma construção narrativa do que seria a história da Alemanha como caminhando junto à sua imagem humana sem pátria por conta da incompetência de governantes anteriores e atuais — quando escreveu. Atribui às perdas e à inabilidade ao “Eles”, e ao “Nós” a capacidade de mudar o espectro de crise. Cria, por meio disso, a fantasia de que, neste ambiente desequilibrado, segundo ele, causador dos desempregos e da ausência de pertencimento a uma pátria, estaria, como qualquer outro, recém oprimido, trabalhista, operário, vitimizado, e com as melhores das intenções ao optar pelo racismo.

Encontramos, neste personagem fictício de candidato, um sujeito comum à época; não gostava de escola, ia contra as vontades do pai e estava insatisfeito com as decisões de seus governantes; queria uma profissão, lhe deram outra; sonhava ser pintor, acabou servente de operário; apanhava quando criança; amava seus pais, apesar de tudo; os perdeu ainda muito jovem; havia crescido e se formado pela violência de seu pai; dentre tantas

outras experiências semelhantes às de quaisquer outras pessoas da época em questão. Tudo isso constrói uma imagem de representatividade no povo, que naquele momento, em sua maioria, sofria com o desemprego e a maior crise histórica vista por eles até então. Seria fácil, portanto, criar uma imagem oprimida para resgatar nos leitores a vontade de lutar contra os que define como opressores, pois isso era um espectro muito comum, até mesmo na burguesia, e neste ponto entra a questão principal de sua intenção manipuladora ao deslocar a pauta “opressor” vs. “oprimido”.

Ao encontrar-se desolado em suas frustrações, o personagem que cria de si mesmo na narrativa procura inimigos causadores do mal que lhe entorna. O culpado do alto custo e da baixa remuneração, recaiu, principalmente, — como hoje sabemos — aos judeus e marxistas, ou mesmo aos judeus de credo marxista. Logo, o “nós”, os oprimidos, seriam os de “sangue alemão” vitimados pela crise, causada por “eles”, os judeus. Apelando para os trabalhadores que sofriam com a crise econômica, após a guerra Franco-Prussiana e a Primeira Guerra Mundial, Hitler se aproxima dos mesmos e os resgata ao seu discurso de maneira tão eficiente que consegue demonizar ideologias, movimentos, crenças e partidos. Os eixos que cria passam a se fortalecer, a partir destes primeiros dois capítulos, por meio da base afetiva que opta em usar ainda de entrada, ao colocar sua figura vulnerável e humana em contraste com os “detentores de poder”, “incompetentes” e “mal-intencionados”. Até mesmo ancora-se em algo presente nas crenças de muitos para fins de aproximação: o deus da cultura cristã.

A natureza sempre se vinga inexoravelmente de todas as usurpações contra o seu domínio. Por isso, acredito agora que ajo de acordo com as prescrições do Criador Onipotente. Lutando contra o judaísmo, estou realizando a obra de Deus (HITLER, 2016, p. 32).

Torna-se nítida a vulnerabilidade do povo em seu contexto quando nos atentamos à vagueza e irracionalidade do discurso de Hitler, bem como quão interacionalmente bem-sucedido este foi em levá-lo ao poder e à formação do, segundo Luis Doncen e Ricardo de Querol (2016), império descerebrado.

Considerações finais

Ao passar os olhos sobre os dois primeiros capítulos, preocupando-se com a análise do discurso, percebemos abruptamente a manipulação pelo autor da obra, e qual a real intenção por detrás da autoria. O livro não é biográfico, tampouco um romance, somente um aglomerado de argumentações de resgate interacional voltado a ser justamente o que consegue ser em todo o seu desenvolvimento: uma bíblia nazista.

A cartilha que abordei aqui foi planejada exatamente para mediar as ideias que o autor tinha em mente. Há, em todo momento, preocupação em fomentar-se como um líder de valores e características heroicas, únicas, de convencimento característico do resgate

interacional populista. Cabe ressaltar que, em 1925, a Alemanha acabava de sair da maior hiperinflação – ocorrida em 1923 – desde o Tratado de Versalhes, o que acaba dando espaço ao conceito de “fantasia” (CEDESTRÖM; SPICER, 2014, p. 193). O conceito de “fantasia desestabilizadora” (CEDESTRÖM; SPICER, 2014, p. 193) está presente no aproveitamento deste ambiente de crise já existente, vertendo para a demonização e culpabilização racial, cultural e social de povos que não se enquadrassem na sua arbitrária concepção do que seria bom para o futuro dos alemães.

Já o conceito de “fantasia estabilizadora” (CEDESTRÖM; SPICER, 2014, p. 193) marca presença quando Hitler (2016) passa a utilizar da mesma dicotomia entre povos e culturas para se constituir como o único capaz de derrotar os inimigos que ele mesmo criou. O “ariano”, patriota e nacionalista, “não judeu”, “não indiferente”, “herói”, “salvador”, “mítico”, torna-se, assim, o único, sob seu consenso unilateral, detentor da salvação do povo alemão — povo este que compra a ideia de tal modo que, posteriormente, tanto elege Hitler a chanceler, como vota em favor à criação do que veio a ser o terceiro Reich.

Dentre tantas tentativas mirabolantes de conter a crise e a falta de emprego, um discurso convincente foi o bastante para criar inimigos e soluções rápidas, consequentemente perturbadoras. O afeto, sem dúvida, fez parte de seu embasamento, tornando-se inegável quando olhamos para a preocupação recorrente que há em relatar as dificuldades cotidianas que teve desde criança até a fase adulta, trazendo experiências comuns aos austríacos, aos alemães, aos jovens, aos operários, enquanto fortalece as hipérboles do discurso populista às suas próprias características como candidato à líder.

De todo modo, o impacto da leitura e do consequente resultado da análise demonstram a importância da ACD e da teoria do discurso de Laclau (2005) para compreender fenômenos envoltos de grandes mudanças encontradas na historiografia política, para além do historicismo. Essas teorias permitiram entender de forma mais aprofundada o que tornou tais eventos possíveis e qual o discurso reverberante nas massas e agentes políticos ligados a um acontecimento histórico.

Contudo, o que nos possibilitou ir da análise — ampliada para além das datas e da consideração generalizada do discurso — também nos dirigiu a questões que poderiam ser deixadas de lado, quando consideradas pouco importantes, tal qual o afeto na consolidação das massas como base populista — permitido pela interação dialógica entre ACD, a proposta de Laclau (2005) e a concepção lacaniana da afetividade no discurso, trabalhada por Cederström e Spicer (2014). Isso, de certa forma, pôde ser resgatado durante a leitura e a reflexão subsequente, possibilitando o detalhamento de padrões discursivos populistas paralelos às questões psíquicas.

Por fim, podemos abordar esse livro como uma cartilha do que não fazer, bem como um material completo e passível de análise sob uma questão fulcral; como um discurso tão

desumano e perturbador conseguiu tanto? De forma generalizada, pode-se afirmar, a essa altura: arquitetando e seguindo padrões. Neste ponto, podemos encerrar o ensaio, tendo em mente que movimentos como este jamais devem voltar a existir, e que o único jeito de os prevenir é por meio da análise e do reconhecimento destes padrões. Nota-se que foram apresentados apenas dois dos capítulos de um livro de dois volumes, e já é possível apontar padrões precisos de um populismo reverberante em alguns partidos ainda hoje, inclusive no Brasil – algo que denota a importância da leitura atenta, crítica e reflexiva para a concepção do que nos cerca e manipula.

Referências

- BRONFENBRENNER, Urie. Toward an experimental ecology of human development. *American psychologist*, Washington, v. 32, n. 7, p. 513, jul. 1977. Disponível em: <https://psycnet.apa.org/record/1978-06857-001>. Acesso em: 16 fev. 2023.
- CEDERSTRÖM, Carl; SPICER, André. Discourse of the real kind: A post-foundational approach to organizational discourse analysis. *Organization*, Reino Unido, v. 21, n. 2, p. 178-205, fev. 2014. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1350508412473864>. Acesso em: 16 fev. 2023.
- COSTA, Isabela. *A economia alemã na década de 1920: a hiperinflação e o plano Dawes (1919-1928)*. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em economia) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, abr. 2017. Disponível em: <https://pantheon.ufrj.br/handle/11422/5240>. Acesso em: 16 fev. 2023.
- DONCEL, Luis; QUEROL, Ricardo. Edição crítica de ‘Minha luta’ é objeto de desejo no mundo todo. *EL PAÍS*, 27, fev. 2016. Disponível em: < https://brasil.elpais.com/brasil/2016/02/26/cultura/1456508623_592314.html > Acesso em: 18 nov. 2022.
- DONCEL, Luis; QUEROL, Ricardo. O Manifesto de Adolf Hitler: Desconstruindo ‘Minha Luta’ (sem silenciá-lo). *EL PAÍS*, 10, jan. 2016. Disponível em: < https://brasil.elpais.com/brasil/2016/02/26/cultura/1456508623_592314.html > Acesso em: 18 nov. 2022.
- DINIZ, Eva; KOLLER, Silvia. O afeto como um processo de desenvolvimento ecológico. *Educar em Revista*, Curitiba, v. 36, n. 36, p. 65-76, jan-dez. 2010. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/er/a/rGkKHtMrZ4rRqJS8MT6WcHs/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 16 fev. 2023.
- FAIRCLOUGH, Norman. *Language and power*. New York: Longman, 1989.
- FAIRCLOUGH, Norman.; MELO, Iran. Análise crítica do discurso como método em pesquisa social científica. *Linha d'agua*, São Paulo, v. 25, n. 2, p. 307-329, dez. 2012. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/linhadagua/article/view/47728>. Acesso em: 16 fev. 2023.
- FERREIRA, Fabio. Para entender a teoria do discurso de Ernesto Laclau. *Revista espaço acadêmico*, Maringá, v. 11, n. 127, p. 12-18, ago. 2011. Disponível em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/download/12438/8335/>. Acesso em: 16 fev. 2023.
- HITLER, Adolf. *Mein Kampf*. Delhi: Motilal Banarsidass Publishers Private Limited, 2016.

LACAN, Jacques. *The Seminar of Jacques Lacan: Book I: Freud's Papers on Technique 1953–1954 (1975)*. Nova York: WW Norton & Company, 1988.

LACAN, Jacques. *The seminar of Jacques Lacan: Book XI: The four fundamental concepts of psychoanalysis*. Nova York: WW Norton & Company, 1998.

LACAN, Jacques; MILLER, Jacques-Alain; GRIGG, R. *The seminar of Jacques Lacan: Book III: The psychoses 1955–1956*. Nova York: WW Norton & Company, 1993.

LACLAU, Ernesto. *La razón populista*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Econômica de Argentina S.A, 2005.

LIMA, Matheus. *Importância da oratória para o líder militar*. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel em Ciências Militares) – Curso de Artilharia. Academia Militar das Agulhas Negras, Agulhas Negras, 2020.

PEREZ, Daniel. O populismo, a massa e a afetividade. *Conjectura: filosofia e educação*, Caxias do Sul, v. 23, n. 3, p. 171-196, set. 2018. Disponível em: http://educa.fcc.org.br/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S2178-46122018000500171&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 16 fev. 2023.

RESENDE, Viviane; RAMALHO, Viviane. Análise de discurso crítica: uma reflexão acerca dos desdobramentos recentes da teoria social do discurso. *Revista Latinoamericana de Estudios del Discurso*, Brasília v. 5, n. 1, p. 27-50, mai. 2005. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/raled/article/view/37761>. Acesso em: 16 fev. 2023.

SALGADO, Victor. *Oratória Estudo sobre a importância da oratória para o desenvolvimento da liderança militar*. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel em Ciências Militares) – Curso de Material Bélico. Academia Militar das Agulhas Negras, Agulhas Negras, 2019.

VISCARDI, Janaisa. *FAKE NEWS, VERDADE E MENTIRA SOB A ÓTICA DE JAIR BOLSONARO NO TWITTER*. *Trabalhos em Linguística Aplicada*, São Paulo, v. 59, n. 2, p. 1134-1157, 2020, mai. 2020. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/tla/a/HWYM3LcW7yVtMY9ZbK8CWzs/?lang=pt>. Acesso em: 16 fev. 2023.

WAHL-JORGENSEN, Karin. Media coverage of shifting emotional regimes: Donald Trump's angry populism. *Media, culture & society*, Reino Unido, v. 40, n. 5, p. 766-778, mai. 2018. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0163443718772190>. Acesso em: 16 fev. 2023.

Recebido em 4 de janeiro de 2023
Aceito em 5 de fevereiro de 2023

Resenha sobre o ensaio “Elas eram muito modernas”, de Maria Eleutério

ELEUTÉRIO, Maria Lourdes. Elas eram muito modernas. In: ANDRADE, Gênese (Org.). *Modernismo 1922-2022*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022. p. 244-269.

Monaliza Barbosa Araújo*

Decorridos cem anos da Semana de Arte Moderna de 1922, marco pioneiro do modernismo no Brasil, é preciso refletir sobre as reverberações desse acontecimento singular na nossa cultura. Esse evento foi preparado por um grupo de intelectuais pertencentes à elite paulista de sua época. Apesar da festividade de 22 ser considerada nossa primeira manifestação de grande repercussão modernista, há diversas lacunas no que concerne à ausência de representatividade dentro da própria celebração, o que reflete no século XXI.

Nesse contexto, o livro *Modernismos 1922-2022* (2022) reuniu ensaios de diversos estudiosos com o objetivo de provocar reflexões sobre a Semana de 22 e seus desdobramentos ao longo desses cem anos. Contudo, será resenhado especificamente o décimo ensaio, denominado “Elas eram muito modernas” (2022), escrito pela pesquisadora Maria Eleutério que questiona a ausência das escritoras no chamado período heroico do modernismo.

Como ponto de partida, a autora faz um levantamento de obras publicadas por mulheres, entre romances, contos e poesias, e encontra títulos provocantes que rompem com o conservadorismo e o higienismo da sociedade do século XX: *Flores Modernas* (1921), *Enervadas* (1922) e *Gritos femininos* (1922), de Madame Chrysanthème; *Mulher nua* (1922), de Gilka Machado; *Almas em desordem* (1924), de Madame Chrysanthème; *Virgindade anti-higiênica* (1924) e *Virgindade inútil: memórias de uma revoltada* (1927), de Ercília Nogueira; e *Meu glorioso pecado* (1928), da já mencionada Gilka Machado.

A pesquisadora ressalta que os títulos publicados entre 1920 e 1929 não compactuavam com as características estéticas de liberdade formal e interesses por outras formas de execução literária tão presentes no movimento modernista. Nesse sentido, Constância Lima Duarte (2011, p. 45) afirma que as escritoras “estavam distantes do projeto modernista tal como ele foi elaborado, e o quanto estavam envolvidas em outro projeto —

* Graduanda em Letras, Língua Portuguesa pela Universidade Federal de Campina Grande (UFCG). E-mail: monalizabarboza06@gmail.com

não necessariamente estético — mas principalmente ideológico, visando a emancipação da mulher”. Tal explanação provoca a reflexão acerca das publicações ousadas — mobilizadas pelo desejo de se tornarem cidadãs — na chamada república das letras.

Maria Lourdes acrescenta que a reivindicação das mulheres de viverem seus próprios corpos é uma questão de extrema importância apresentada nos títulos, narrativas e poemas dessas escritoras. Os livros citados estão crivados nos seguintes temas: o poder sobre o corpo, o erotismo, a maternidade, o adultério e a virgindade. Assim, “a compreensão do mundo, o estar nele, passa pelo corpo, percepção fundamental registrada na escrita dessas mulheres” (ELEUTÉRIO, 2022, p. 245). Desse modo, a autora divide a escrita de autoria feminina em três momentos considerando os anos heroicos do modernismo.

Em um primeiro momento, a pesquisadora aborda publicações de Madame Chrysanthème, pseudônimo de Cecília Vasconcelos (1870-1948), que têm como cerne da trama a perspectiva do trabalho e os conflitos amorosos que denunciam a insatisfação das mulheres, sejam elas casadas, solteiras ou viúvas. Em *Flores modernas* (1921), nos é apresentada uma crítica voraz ao casamento apenas como um contrato social. Em *Enervadas* (1922), o tema central da discussão é o estereótipo médico e misógino de mulher histérica. O título irônico no plural comporta também uma diversidade de mulheres que, assim como a protagonista Lúcia, são igualmente vistas como descontroladas.

Em *Gritos femininos* (1922), Eleutério aponta para a alusão do título ao estado de grande nervosismo que é apresentado nos contos, peças teatrais e cartas que compõem o livro. Essas narrativas apresentam a realidade de mulheres que fazem do corpo um instrumento de proteção financeira, já que não veem na cidade do Rio de Janeiro oportunidades de trabalho. Já em *Almas em desordem* (1924), de maneira ousada, Cecília Vasconcelos escreve tramas envolvendo alguns tabus para figura feminina, como, por exemplo, o adultério.

Em um segundo momento, a pesquisadora apresenta a poeta Gilka Machado (1893-1980), que se utiliza do erotismo latente no seu fazer poético. Apesar de sua obra abordar uma estética próxima do simbolismo e do parnasianismo, o que a torna moderna é a temática do erotismo e do corpo. Para Dal Farra (2017, p. 23) “Gilka Machado inaugura, na literatura brasileira, uma tradição que converte a mulher, de musa, a sujeito do discurso”. Dessa maneira, o eu-lírico de Machado subverte os estereótipos da mulher submissa através das sensações eróticas construídas no corpo do poema.

Em *Mulher Nua* (1922), o título metafórico caracteriza tanto o desnudamento corporal como psicológico, em que a mulher se encontra como sujeito desejante. Há, assim, um eu poético que não precisa necessariamente de um encontro físico com o interlocutor, pois trata-se de uma produção autoerótica, como aponta a pesquisadora. Já em *Meu glorioso pecado* (1928), Maria Lourdes introduz um olhar transgressor para a obra giliana,

posto que, além de trazer um título ousado que engrandece, com orgulho, a culpa atribuída à figura feminina de ser detentora do pecado original, também investe em uma linguagem própria e libertária.

A crítica literária da época sempre esteve muito preocupada em difamar Gilka Machado, o que contribui para seu apagamento na história literária. A poeta enfrentou diversos impasses no que diz respeito às questões de gênero, raça e classe (DAL FARRA, 2017). Em contraponto a esse contexto hostil, Maria Lourdes tece um olhar moderno à poética de Gilka Machado, ao romper com o estereótipo misógino de mulher submissa e caminhar para uma poesia que, sobretudo, tem a figura feminina como sujeito da cena erótica.

Em um terceiro momento, a pesquisadora conduz um diálogo sobre a literatura médica e sua tese higienista formulada pelo projeto civilizador republicano. As obras *Virgindade anti-higiênica* (1924) e *Virgindade inútil: Novela de uma revoltada* (1927), escritas por Ercília Nogueira Cobra (1891-?), confrontam tais ideias eugenistas a partir de uma narrativa sobre a condição da mulher. Maria Eleutério aponta para a observação do uso da expressão “higiênica”, palavra que contempla o projeto positivista de embranquecimento e limitação do espaço das mulheres no Brasil. Essas obras rebatem a conduta “histórica” das mulheres, assim como as “enervadas” — no romance de Chrysanthème.

A contundência desses livros estaria estreitamente ligada aos ideais em voga sobre a eugenia, criados pelo Movimento Eugênico Brasileiro que, entre 1910-1930, analisou teorias racistas e racialistas com o intuito de engendrar a construção de uma possível nação. Dessa forma, Ercília fundamenta esses dois livros na denúncia dos ideais sexistas de uma higiene mental. Em *Virgindade inútil: Novela de uma revoltada* (1927) a escritora desenvolve uma argumentação político-sociocultural, evidenciando que a sociedade naturaliza a mulher com um intelecto inferior e um corpo destinado à procriação. O livro *Virgindade anti-higiênica* (1924), bem como no anterior, desenvolve um caráter altamente político no que compete à condição da figura feminina de sua época.

Ao tratar sobre o silenciamento das mulheres no projeto modernista, Maria Lourdes Eleutério nos conduz não só à reflexão sobre as lacunas deixadas pelo movimento modernista como também demonstra a luta que a crítica literária feminista desempenhou no regaste dessas escritoras. As marcas deixadas por essa tradição podem ser comprovadas na ausência de mulheres nos manuais didáticos e nos currículos dos cursos de Letras. É importante ressaltar que, apesar de essas autoras não entrarem para o cânone da época, notamos que elas escreviam assiduamente.

Durante a leitura, percebemos, por meio dos títulos expostos no ensaio, vozes dissonantes e potentes na luta contra os ideais conservadores da época, engajadas, portanto, na luta feminista. Nesse período, ser escritora e galgar espaços dentro do campo

literário era um ato de subversão. Sendo assim, encontramos autoras que trabalham a potência erótica e rompem com os interditos da enunciação da sexualidade feminina, bem como escritoras que se manifestavam contra estereótipos misóginos e sexistas, empreendendo denúncias sobre as condições das mulheres para conseguirem emancipação.

O texto “Elas eram muito modernas” traz uma discussão importante sobre a participação das mulheres no período heroico do modernismo brasileiro. Nesse contexto, Maria Eleutério traz elucubrações sobre as ausências e os silêncios que permeiam esse período e repercutem no século XXI. À vista disso, o ensaio é recomendado a todas as pessoas interessadas em literatura, principalmente no que diz respeito a esse período marcante da nossa história literária. Além disso, também é endereçado para estudantes e docentes do curso de Letras, com o intuito de provocar novas reflexões acerca das lacunas da produção de autoria feminina do período, como já foi apontado.

Referências

ANDRADE, Gênese (Org.). *Modernismo 1922-2022*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

DAL FARRA, Maria Lúcia. Gilka Machado: a mulher proibida. *In*: MACHADO, Gilka. *Poesia completa*. São Paulo: V. de Moura Mendonça Livros, 2017. p. 18-49.

DUARTE, Constância Lima. A literatura de autoria feminina no modernismo dos anos 30. *In*: ZOLIN, Lúcia; GOMES, Carlos (Org.). *Deslocamentos da escritora brasileira*. Maringá: EduEM, 2011. p. 45-61.

ELEUTÉRIO, Maria Lourdes. Elas eram muito modernas. *In*: ANDRADE, Gênese (Org.). *Modernismo 1922-2022*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022. p. 244-269.

Recebido em 12 de dezembro de 2022

Aceito em 16 de fevereiro de 2023

Resenha de *Contra el viento*, de Ángeles Caso

CASO, Ángeles. *Contra el viento*. Barcelona: Planeta, 2009.

Daniela de Jesus Ramos Damasceno*

Contra el viento es un romance contemporáneo, publicado en España. La obra ganó el premio Planeta 2009. Emotiva, delicada y conmovedora, la primera novela protagonizada por una mujer negra con la condición de inmigrante ilegal en la literatura española contemporánea.

Ángeles Caso nació en Gijón, en 1960. Se licenció en Geografía e Historia, especialidad Historia del Arte. Ha trabajado en instituciones culturales como la “Fundación Príncipe de Asturias” y el “Instituto Feijoo de Estudios del siglo XVIII de la Universidad de Oviedo”, en Televisión Española ha estado en “Cadena Ser”, también ha hecho parte de Radio Nacional de España y diversos periódicos y revistas. Ha escrito relatos breves y sus trabajos de investigación se centran en el siglo XIX.

La narrativa se desarrolla alrededor de la historia de São, una mujer valiente de un pueblo caboverdiano ubicado en África, donde afronta una gran adversidad, pasa por momentos duros pero que no le hacen renunciar a sus sueños. Destacando la amistad entre la protagonista y la mujer a la que cuidará, que está debilitada debido a depresión, llamada por *la española*, lo que incide en cómo sus vidas se cruzarán de maneras que hacen de este un libro de reconocimiento y superación, visto que Martínez-Lirola (2010) enfatiza:

La preparación y capacitación de la mujer inmigrante no es tenida en cuenta a la hora de acceder a un puesto de trabajo. Nadie pregunta qué preparación tiene. Los trabajos a los que se suele dedicar en nuestra sociedad son el cuidado de niños, ancianos y enfermos; el servicio doméstico, la hostelería y la prostitución. Es necesaria una reflexión sobre el papel laboral de la mujer inmigrante en la “cadena mundial de cuidados” (cuidan de nuestras casas, ancianos, etc.). En sus países, este mismo papel lo cubren otras mujeres. Así vemos claramente que la preparación y formación de estas mujeres no se corresponde en la mayoría de los casos con los trabajos que realizan (MARTÍNEZ-LIROLA, 2010, p. 169).

Las reflexiones evidenciadas por Martínez-Lirola (2010) traen luz sobre lo que se caracterizó exactamente en el personaje de São, pues, al ir a Europa, empezó a trabajar en

*Graduanda do oitavo semestre do curso de Letras - Espanhol do Instituto Federal de Brasília - IFB. Esta resenha foi construída na componente de Literatura Espanhola III, sob a orientação da Prof^a. M^a. Letícia Coroa do Couto.

las casas de las personas haciendo tareas domésticas hasta llegar a cuidar a *la mujer española*, sin ninguna guía y ningún incentivo al mercado de trabajo. Esto es un problema sociopolítico debido al hecho de que la protagonista es una inmigrante, entonces legalmente no había ninguna ley a su favor, nadie que pudiera intervenir por sus derechos.

São decide que quiere ir a Italia a los diez años, cuando una amiga que fue a su pueblo de vacaciones le contó varias historias sobre el país, le mostró muchos libros, muñecas, cuadernos, todo despertó la imaginación de la niña y nació el sueño de ir a Europa para convertirse en médica de los niños pobres para que no murieran, como se describe en el pensamiento de la pequeña cuando muere su amiga: “La gente de Italia, con sus calles llenas de coches y su luz eléctrica y sus mil escuelas. Si tenías dinero, no te morías. Al menos, no a los seis años” (CASO, 2009, p. 40).

Ella fue concebida de un abuso poco después de la muerte de su hermano. Carlita, su madre, la cuidó con frialdad y sin cariño y se fue a Italia cuando su hija tenía seis años, dejándola al cuidado de una señora que ya la cuidaba durante el día. La niña creció sin conocer a su padre y sin el cariño y el amor de su madre. Desde pequeña era independiente y sola, aunque con el corazón lleno de alegría y fuerza vio romperse sus sueños en la palma de su mano. Este es un hito importante en el transcurso de la narración, este hecho se debe a la caracterización del contexto afectivo, emocional, psicológico y social del personaje principal.

En un país extranjero, discriminada por los italianos por su origen y ingenuidad, tampoco sin un contacto fraterno, lo que le daba márgenes para someterse al machismo y la violencia de su novio Bigador, como Caso explicita en el siguiente fragmento: “En aquel mismo momento, que llegaría arrepentido, que se arrojaría a sus pies y le imploraría el perdón, que volvería a ser el buen Bigador de los comienzos. Su verdadero amor” (CASO, 2009, p. 106). No sabía qué era el amor, cómo era ser amada. Además, el vínculo de amistad entre la española y São fue muy fuerte, una se convirtió en el fundamento de la otra, confidentes. Vivían en mundos opuestos: mientras una lo tenía todo y la otra luchaba por lo mínimo. La historia de vida de São y su alegría contagiosa hacían que la española volviera a sentir ganas de vivir.

Muchas mujeres tienen el sueño de ir a Europa con el propósito de cambiar sus vidas, creen que tendrán una oportunidad de vida, un trabajo, conocerán lugares increíbles y serán increíbles, una oportunidad de salir de su situación de vulnerabilidad social. Lo que pasa es que la realidad es mucho más cruel de lo que se imaginan, la mayoría está en gran necesidad, la mayoría encuentra trabajo como empleada doméstica, donde el dinero no es mucho, el sueño de ver los lugares hermosos da paso a un itinerario verdadero de mujeres marginadas que pierden el sueño de tener libros para al menos poder quedarse en un país extranjero. Sobre la visibilidad de la mujer, Victoria Camps (2012, p. 14) apunta:

El mercado laboral y la condición laboral de la mujer es otro de los ámbitos que dejan ver que a la igualdad aún le falta un largo recorrido. La lucha por romper el techo de cristal contrasta con una discriminación, más o menos oculta pero real, que afecta a muchas mujeres. Las bajas por maternidad son cortas y la mayoría de mujeres en edad de ser madres temen que la maternidad afecte negativamente a su carrera profesional. No se conceden con facilidad las jornadas a tiempo parcial que muchas madres demandan durante unos años.

Los apuntes de Camps (2012) van en la línea de lo que la autora presenta en la novela. Esto se puede notar con la presencia de mujeres fuertes, decididas y llenas de sufrimiento. Por lo tanto, el lector crea fácilmente un vínculo afectivo con estos personajes por el drama de sus historias, de una manera que resalta la realidad del itinerario de las mujeres africanas que dejan hijos, padres, abuelos en busca de un nuevo comienzo. En el siguiente fragmento es el momento en que São entiende que la vida en Europa no es como ella imaginaba y deseaba.

Y se dio cuenta de que jamás, nunca, podría estudiar. Era pobre, y en el libro de la vida de los pobres estaba escrito que no tienen acceso a la sabiduría, que deben trabajar desde pequeños para obtener un poquito de aquello que a los ricos les es concedido a raudales, la simple comida, un vestido para cubrir el cuerpo, cuatro paredes y un techo entre los cuales protegerse de los aguaceros o del sol inclemente del mediodía (CASO, 2009, p. 62).

El feminismo evidenciado como voz y esperanza para las mujeres frágiles contextualiza la época. São es una mujer inteligente y trabajadora, no tuvo oportunidad de ascender y mostrar al mundo sus conocimientos. Sus sueños se durmieron y se fue a trabajar para familias ricas, siendo inmigrante ilegal en Europa, ahora, con la única intención de obtener lo mínimo para mantenerse a sí misma y a su hijo, sus experiencias y batallas son similares a las de muchas otras mujeres invisibles que tienen el sueño de ascender socialmente y vivir una vida mejor. Ángeles Caso no cuenta una historia romantizada sobre la inmigración, hay pasajes en el texto que son muy difíciles de leer y el tema debe ser discutido con la debida seriedad en la que se presenta.

Ser criada en una casa o cocinera en una taberna, emigrar a cualquier sitio con una pequeña maleta para acabar malviviendo en medio del frío y la riqueza de los otros. Eso era todo lo que le quedaba por hacer. Debía aceptarlo. Resignarse. Ahogar aquella parte de sí misma que un día anheló ser otra cosa, salvar vidas, curar heridas terribles, traer criaturas al mundo (CASO, 2009, p. 62).

El libro *Contra el Viento* (2009) es para personas que están dispuestas a ahondar en historias sobre mujeres fuertes y resilientes, incapaces de dejar de soñar con un destino

mejor. Si buscas romance, superación, vínculos profundos y drama, este es el libro que quieres leer.

Referências

CAMPS, Victoria. *La visibilidad de la mujer en el siglo XXI*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2012.

CASO, Ángeles. *Contra el viento*. Barcelona: Planeta, 2009.

MARTÍNEZ-LIROLA, María. Explorando la invisibilidad de mujeres de diferentes culturas en la sociedad y en los medios de comunicación. *Palabra Clave*, España, v. 13, n. 1, p. 161-173, jun. 2010. Disponible en:

<https://palabraclave.unisabana.edu.co/index.php/palabraclave/article/view/1641/2076>.

Acceso en: 15 ene. 2023.

Recebido em 15 de janeiro de 2023

Aceito em 17 de fevereiro 2023

Resenha crítica de *Torto Arado*, de Itamar Vieira Júnior

VIEIRA JÚNIOR, Itamar. *Torto arado*. São Paulo: Todavia, 2019. 254p.

Hiorana Nascimento Marques*

Itamar Rangel Vieira Júnior, autor da obra que é referência desta resenha, nasceu em Salvador, Bahia em 1979. É graduado e mestre pela Universidade Federal da Bahia. Sua tese de doutorado também foi concluída na mesma instituição e seus trabalhos acadêmicos foram muito voltados para temas que fazem parte do local em que nasceu, bem como do que nele vivenciou, demonstrando ter lugar de fala nos assuntos que pesquisa. Na literatura, o autor primeiramente publicou *Dias*, em 2012, depois, em 2017, *A oração do carrasco*, vindo a publicar *Torto arado* em 2018. Todas as suas obras ganharam prêmios e foram prestigiadas, mas a última ganhou mais notoriedade pela sua escrita e singularidade.

Sua obra mais prestigiada até o momento, *Torto arado* é dividida em três partes. A primeira é narrada pelo ponto de vista da personagem Bibiana, a segunda pela sua irmã Belonísia, e a terceira pela Santa Rita Pescadeira, personagem apresentada como uma entidade religiosa. A edição em questão foi lançada pela Editora Todavia, e tem 264 páginas. A leitura de *Torto arado* pode ser muito leve, pois apresenta uma história linear que se torna fluida para o leitor, abordando contextos que se desencadeiam quase sempre cronologicamente e prendem facilmente a atenção para o desenrolar do enredo.

O enredo se passa em um lugar fictício chamado Água Negra, se mostrando semelhante à ideia cristalizada que se tem do sertão nordestino, em que a estiagem é muito frequente e as chuvas, comumente, ou são escassas ou são destruidoras. A habitação em que as personagens da narrativa vivem é em uma fazenda localizada no lugar citado, onde gerações de famílias moraram e se criaram, perpetuando sua cultura e seus costumes. O espaço em que vivem, no entanto, apesar de ser cuidado e habitado pelas pequenas povoações, não lhes pertencem, pois os donos da fazenda foram lhes concedendo espaço somente de moradia, mas não de pertencimento, gerando uma espécie de escravidão moderna, em que estão sujeitos e alheios aos donos das terras, dando uma parte de tudo aquilo que plantavam e colhiam em troca de um pedaço de chão para morar.

* Graduanda do curso de Licenciatura plena em Letras-Português da Faculdade de Filosofia Dom Aureliano Matos (Fafidam) da Universidade Estadual do Ceará. Resenha produzida na disciplina de oficina V, em que se trabalha com gêneros acadêmicos e burocráticos, sob orientação do Prof. Dr. Antonio Lailton Moraes Duarte.

A narrativa se inicia com uma tragédia envolvendo as duas personagens principais, que são irmãs. Logo no início da obra, sabe-se de um objeto guardado em segredo pela avó das meninas, ainda crianças nessa fase da narrativa. Tratava-se de uma faca muito antiga que parecia ter um tipo de maldição perigosa, mas fica a cargo do entendimento do leitor que as irmãs se sentiam atraídas pelo objeto, sem que fique claro se a atração era por maldição ou por curiosidade excessiva das crianças. Até que, em dado momento, elas tiveram vontade de colocar o objeto na boca para sentir o seu gosto. A faca era brilhante e chamativa e fez o curso de suas vidas mudarem para sempre. Belonísia teve a língua cortada ao ponto de nunca mais poder falar, e Bibiana, mesmo com o corte, conseguiu voltar a falar, já que seu caso não foi tão grave quanto o da irmã.

A narrativa em prosa segue contando como a vida das duas irmãs após o acidente acarretou inúmeros fatores. Um dos principais se refere à fala de Belonísia, que ficou comprometida, e de como ela passou a ter que se adaptar com a sua nova vida. As duas ficaram mais próximas após o ocorrido, e Bibiana era a que mais entendia o que a irmã sentia e expressava. O convívio com a família era muito verdadeiro, apesar de pobres e simples, os pais das personagens principais são unidos e tentam sempre passar lições e ensinamentos aos filhos sobre plantações, crenças e, principalmente, sobre a vida.

Toda a família e os vizinhos vivem na mesma localidade, compartilhando as mesmas crenças, rodas de jarê e também do alimento, que é escasso e muito batalhado para manter. As famílias são de origens quilombolas e chegaram à fazenda Água Negra à procura de abrigo e sustento. Assim, a trama é permeada pelas dificuldades e pelos trabalhos árduos que todos vivenciam diariamente, relegados ao mesmo fim de sofrimento e labutas.

Em um dado momento da narrativa, as irmãs passam por um conflito que as separam por longos anos, mesmo estando próximas; essa divisão é na amizade e na confiança de ambas, abaladas por uma situação embaraçosa na adolescência delas e que as deixam distantes por um mal entendido. Outras tragédias também fazem parte da história, como a fome, a seca e as cheias, que compõem o espaço físico. Mortes e injustiças são temas presentes, a solidão e o desprezo com as personagens vão tecendo uma malha longa e falha, que se caracteriza por sofrimentos e lutas cotidianas. Cada personagem que faz parte da família das irmãs possui uma descrição, uma pequena parte narrativa que conta um pouco do que são, do que fazem e, principalmente, da sua gênese, que se estende desde os pais até primos e tios.

A obra como um todo possui críticas muito fortes e ainda pertinentes para a atualidade. A história do povo quilombola integra a própria história do Brasil, em que esses povos sofreram e tiveram que migrar para terras desconhecidas por falta de leis que os protegessem. A saga desse povo negro marcado pelo tempo, pelos preconceitos e pelo abandono é uma imagem do passado e do presente da nossa sociedade.

O povo que foi libertado da escravidão não foi devidamente acolhido socialmente, passaram a estar livres de amarras físicas, mas ainda estavam presos ao seu passado e a muitos outros tipos de injustiças. Em *Torto arado*, essas experiências se tornam reais no mundo fictício proposto pelo autor; mundo vivido em cada representação que é evidenciada. Os sofrimentos dos personagens são bastante detalhados e deixa ao leitor uma imagem muito próxima da história concreta dos quilombolas na sociedade brasileira. O autor demonstra muito repertório cultural para a criação da narrativa, que funde ficção e realidade.

O texto salta em determinadas partes, como para enfatizar as injustiças sofridas pelos personagens, como a proibição de uso pleno da terra para o povo que nela vive e a cultiva em prol de todos; eles são negados a pescarem nos rios e plantarem livremente nas terras que eles mesmos cuidam, que não seriam prósperas sem o trabalho deles. O egoísmo dos donos das terras em não deixar que os trabalhadores construam casas de tijolos para não poderem reivindicar direito de posse sobre elas no futuro, bem como o fechamento da Viração, lugar em que enterravam seus mortos, mostra bem a violência social, econômica, cultural e humana sofrida por eles.

O acontecimento que se propõe a ser muito arrebatador para o leitor é a luta do primo Severo, casado com Bibiana. A personagem de Severo é uma amostra das lutas sociais e da força do povo em busca de direitos e de dignidade; é um apelo para que não se esqueça de onde o povo negro veio, o quanto sofreram e de como foram injustiçados. Revela traços profundos que denunciam os ricos proprietários cruéis e usurpadores que tentavam apagar o povo e suas marcas como se fossem uma mancha. A luta de Severo se torna popular na história e ganha admiradores que vão levantar a mesma bandeira para sempre, de geração em geração. Severo deixa sua marca e conscientiza a muitos para que não deixem a própria história ser desvalorizada. Sua esposa, Bibiana, também se torna porta-voz de seus ideais, sendo professora e tendo destreza com as palavras, tenta impedir que o povo seja massacrado e faz nascer a esperança em meio ao sofrimento e à injustiça.

Com o curso da vida das irmãs, elas são levadas a se unirem novamente, mesmo que a passos lentos. A amizade e a irmandade das duas, que ficaram comprometidas por um longo período, é reatada, de modo que as irmãs se aproximam novamente, como no começo da narrativa. O distanciamento ocorrido serviu para entenderem que precisavam estar juntas, que a união seria primordial para o fortalecimento familiar e também das lutas que iriam enfrentar pelas terras que deveriam ser suas por direito.

Por fim, do ponto de vista didático, o romance é uma ótima opção se trabalhar com a literatura na escola. Tanto no ensino fundamental quanto no ensino médio, a obra pode ser indicada para o entendimento de lutas e de povos do Brasil. A obra é de fácil compreensão leitora e pode ser usada em rodas de leitura que fomentem o conhecimento,

buscando corrigir preconceitos e conscientizar para pautas importantes e atuais da sociedade, como a garantia dos direitos às minorias, no caso, ao povo negro, que ainda se vê vítima de problemáticas que tentam silenciar o grupo e enfraquecer as lutas que são importantes para o vínculo social e o fortalecimento dos povos. É muito necessário e urgente trabalhar temáticas raciais e de valorização dos povos no Brasil na Educação brasileira e, nesse contexto, *Torto arado* se mostra uma narrativa primordial para as aulas de Língua Portuguesa atuais e futuras.

Referências

VIEIRA JÚNIOR, Itamar. *Torto arado*. São Paulo: Todavia, 2019.

Recebido em 15 de janeiro de 2023

Aceito em 17 de fevereiro de 2023

apl.

periodicos.ufpe.br/revistas/pedalettra/index