

ao pē da letra

revista dos alunos da graduação em letras — 2025.1, ISSN 1984-7408



vol 27.1

Política editorial

O Departamento de Letras da Universidade Federal de Pernambuco, em 1988, criou a Revista Ao Pé da Letra com os seguintes objetivos:

- Estimular e valorizar a escrita acadêmica dos futuros professores e pesquisadores na área de Letras.
- Legitimar a escrita acadêmica em línguas maternas e estrangeiras.
- Divulgar as pesquisas realizadas em diferentes IES do Brasil, possibilitando o intercâmbio entre alunos e professores da graduação.

Ao Pé da Letra é uma revista semestral que se destina à divulgação de trabalhos, de cunho teórico e aplicado, realizados por alunos da graduação em Letras do país. Publica artigos, ensaios, resenhas e traduções, com acesso livre, gratuito e completo aos textos. A avaliação das submissões segue o sistema duplo cego.

Catálogo na fonte Bibliotecária Marina de Souza Fonte – CRB-4/2105

A638 Ao Pé da Letra / Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Departamento de Letras. – v. 27, n. 1 (jan./jun. 2025). – Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2025.
v.: il.

Revista dos alunos da graduação em Letras.
Semestral.
ISSN 1984-7408

1. Linguística. 2. Literatura. 3. Ensino em Letras. 4. Alunos de graduação. 5. Revista Ao Pé da Letra. 6. APL. I. Edição da Universidade Federal de Pernambuco. II. Departamento de Letras.

400 CDD (22. ed.)
800 CDD (22. ed.)

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. Jurandir Ferreira Junior

Revista Ao Pé da Letra

Editores-chefe: Tiago Hermano Breunig, Ricardo Postal

Equipe de Editoração: Bianca Patrícia de Medeiros Nascimento, Heitor Holanda Vaz de Souza, Julhia Thainally Souza da Silva, Laura Nunes e Silva Lima, Maria Luiza Barbosa Freitas, Raquel Almeida Moraes e Silva, Samara Araújo de Lyra, Thainá Cristina Conceição de Santana Monteiro, Vitor Tenório Ferro Vilarins, Vitória Figueirôa Paes Barreto Araújo da Fonseca

Revisão Técnica: Ana Cecilya Porto Vieira, Bianca Patrícia de Medeiros Nascimento, Camila Aragão de Oliveira, Evelyn Lemos Pereira, Geizibel Lopes Rodrigues, Guilherme Vinícius de Moraes, José Carlos Ferreira de Freitas, Kaylane Vitória Oliveira dos Santos, Nierlis Kaliane Lopes Melo, Raissa Nascimento dos Santos

Equipe de Mídias Sociais: Michel de Oliveira Silva, Rayanne Vanderlei Santos

Diagramação: Beatriz Farias Gomes, Marcella Andrade Gomes, Maria Eduarda de Paula

Capa: Tiago Hermano Breunig

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)

Cláudia Grijó Vilarouca (UFPA)

Cléber Alves de Ataíde (UFPE)

Cristiano de Sales (UTFPR)

Félix Valentín Bugeño Miranda (UFRGS)

Francisco Eduardo Vieira da Silva (UFPB)

Helano Ribeiro (UFPB)

José Herbertt Neves Florencio (UFCG)

José Vilian Mangureira (UEPB)

Júlio Cezar Bastoni Da Silva (UFC)

Kelvin Falcão Klein (UNIRIO)

Laíse Ribas Bastos (UFRJ)

Larissa Costa da Mata (UFERSA)

Laura Cabezas (UBA)

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

Alfredo Adolfo Cordiviola (UFPE)

Ana Cláudia de Oliveira da Silva (IF - Farroupilha)

Ana Maria Klock

Andréa Cesco (UFSC)

Aurélia Leal Lima Lyrio (UFES)

Bruno Neves Rati de Melo Rocha (UFMG)

Cesar Augusto de Oliveira Casella (UEG)

Eduardo Melo França (UFPE)

Eliane Francisca Alves da Silva Ochiuto (UFGD)

Elton da Silva Rodrigues

Fábio Alexandre Silva Bezerra (UFPB)

Fábio de Sousa Dantas (UFPB)

Flávio Adriano Nantes Nunes (UFMS)

Gustavo Tanus Cesário de Souza (UFMG)

Hadassa Rodrigues Santos (UFJF)

Luciene Almeida de Azevedo (UFBA)

Marina Ribeiro Mattar

Rafael Campos Quevedo

Thalita Sasse Froes (UFG)

Sumário

Apresentação

Bianca Patrícia de Medeiros Nascimento
Raquel Almeida Moraes e Silva

[7]

O erotismo e o desejo em personagens femininas de Lygia Fagundes Telles

Camila Aragão de Oliveira

[68]

Duas visões sobre a melancolia em A lua e as fogueiras, de Cesare Pavese

Milena Piccoli de Moura

[11]

Ficção e reinterpretação: a verdade das mentiras em Tempos Ásperos, de Mario Vargas Llosa

Yuri Daniel Hahn da Silva

[90]

Caracterização fonológica de Expressão-sinal Interjetivos e Não-interjetivos

Alisson Felipe de Santana da Silva
Chandra Guerra Vilela

[32]

Intertextualidades e perspectivas argumentativas em torno do Projeto de Lei (PL) 1904/24 na plataforma X

Ozeias Evangelista de Oliveira Junior

[107]

Análise do Discurso como dispositivo teórico para a interpretação do programa Ruas de Memória

Raissa Nascimento dos Santos

[53]

Silêncios em O cortiço: estudo comparatista entre o romance e o filme

Andre Lucas de Azevedo

[124]

introdução

artigo

Apresentação

Bianca Patrícia de Medeiros Nascimento
Raquel Almeida Moraes e Silva

Prezados leitores, apresentamos aqui o volume 27.1 da *Ao Pé da Letra*, revista dedicada à publicação de textos dos estudantes de graduação em Letras. Neste volume, reúnem-se oito artigos: cinco na área de Literatura e três na de Linguística.

O artigo que abre o volume é “Duas visões sobre a melancolia em *A lua e as fogueiras*, de Cesare Pavese”, de autoria de Milena Piccoli de Moura, graduanda em Letras – Língua Portuguesa e Literaturas pela Universidade Federal de Santa Catarina. A autora relaciona a melancolia ao contexto histórico-político em que se decorre o romance pavesiano. Assim, são considerados o período de (pós-)Segunda Guerra Mundial e de ascensão do fascismo, bem como o impacto desse período nos personagens Enguia e Nuto. Para tanto, o artigo se ancora nas reflexões de Georges Didi-Huberman, Simone Weil e Jean Starobinski.

Em seguida, Alisson Felipe de Santana da Silva e Chandra Guerra Vilela, respectivamente, graduando e graduada em Letras – Libras pela Universidade Federal de Pernambuco, investigam qual o papel dos marcadores não-manuais (MNM) na Libras. No artigo “Caracterização fonológica de expressão-sinal interjetivos e não-interjetivos”, os autores enfatizam as expressões faciais, estas que são carregadas de valor gramatical e lexical. Autores como Rolando Pfau e Josep Quer, André Nogueira Xavier e Rocine Müller Quadros fundamentam a concepção de que os MNM são indispensáveis na descrição da língua de sinais, contrariando a perspectiva de que seriam expressões não-linguísticas.

Em “Análise do Discurso como dispositivo teórico para a interpretação do programa Ruas de Memória”, Raissa Nascimento dos Santos, graduanda em Letras – Bacharelado pela Universidade Federal de Pernambuco, se debruça sobre o programa Ruas de Memória. Esse projeto da cidade de São Paulo visa à renomeação de vias públicas associadas aos participantes da ditadura militar brasileira que violaram os direitos humanos. Partindo de Michel Pêcheux, Eni Orlandi e Evandra Grigoletto, a autora defende que a Análise do Discurso é um mecanismo teórico preciso para analisar detidamente a renomeação dos topônimos e os processos de resignificação da memória.

Após dois artigos de Linguística, “O erotismo e o desejo em personagens femininas de Lygia Fagundes Telles” retoma os de Literatura. Escrito por Camila Aragão de Oliveira, graduada em Letras – Bacharelado pela Universidade Federal de Pernambuco, o artigo empreende uma análise de dois contos de Lygia Fagundes Telles (“As cerejas” e “Senhor Diretor”). Com a finalidade de perceber, nos contos, posturas relacionadas à liberdade erótica e sexual das mulheres, a autora articula duas frentes teóricas: a do erotismo, com

destaque para os nomes de Georges de Bataille e de Octavio Paz; e a outra, do feminismo, com bell hooks e Elizabeth Grosz.

“Ficção e reinterpretação: a verdade das mentiras em *Tempos ásperos*, de Mario Vargas Llosa” é escrito por Yuri Daniel Hahn da Silva, licenciando em Letras – Português pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul e em Letras – Espanhol pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. O artigo busca entender como a ficção reinterpreta acontecimentos históricos da América Latina através de artifícios formais e temáticos presentes na obra. Mobiliza, para isso, uma fundamentação teórica que envolve Carlos Fuentes, ao tratar do novo romance latino-americano, e Seymour Menton, ao abordar o romance histórico na América Latina.

No próximo artigo do volume, “Intertextualidades e perspectivas argumentativas em torno do Projeto de Lei (PL) 1904/24 na plataforma X”, Ozeias Evangelista de Oliveira Junior, graduado em Letras – Português e Espanhol pela Universidade Federal do Maranhão, discute a atuação da intertextualidade na construção argumentativa de textos digitais, considerando citações, alusões e outros recursos que intensificam a persuasão e a (re)significação de sentidos. A partir da investigação proposta, o autor combina as proposições de Ruth Amossy com as de Marie-Anne Paveau .

Em “Silêncios em *O cortiço*: estudo comparatista entre o romance e o filme”, Andre Lucas de Azevedo, graduado em Letras – Português e Inglês pela Universidade Estadual de Maringá, reflete sobre diferentes ocorrências do silêncio, elemento significativo das duas produções artísticas — do romance *O cortiço* e da adaptação cinematográfica homônima. Essas ocorrências e suas reverberações são examinadas com o intuito de fortalecer e propor um diálogo entre a literatura e o cinema. A análise, então, parte das contribuições de Eni Orlandi, Luzia Berloff Tofalini e Robert Stam.

Desejamos, por fim, uma boa leitura!



Este trabalho está licenciado sob uma licença [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Duas visões sobre a melancolia em *A lua e as fogueiras*, de Cesare Pavese

Two Views on Melancholy in *The Moon and the Bonfires*, by Cesare Pavese

Milena Piccoli de Moura*

Resumo: O presente artigo tem por objetivo apresentar duas visões sobre a melancolia na obra pavesiana através do romance *A lua e as fogueiras*, que tem como personagens principais Enguia, narrador não-nomeado que passa metade da sua vida exilado no exterior, e Nuto, seu melhor amigo de infância que firmou raízes no povoado em que nasceu. Busca-se realizar uma análise contrastiva entre esses dois personagens, que permita debater o lugar do exílio e do enraizamento nas províncias da Itália do pós-guerra no séc. XX, assim como suas visões sobre as “sobrevivências” (conceito de Didi-Huberman) e sua postura melancólica. Para isso serão trazidas à discussão as obras *O enraizamento*, de Simone Weil (2023), *A sobrevivência dos vaga-lumes* e *Cascas*, de Didi-Huberman (2011, 2017), a proposição e defesa de um “folclore progressivo”, a partir de Ernesto De Martino (2008), e as ideias de Jean Starobinski (2016) no seu livro *A tinta da melancolia: Uma história cultural da tristeza*. Em termos gerais, a pretensão é expandir as possibilidades de leitura do romance pavesiano de forma a problematizar as dicotomias entre aldeia e cidade, primitivo e civilizado.

Palavras-chave: Cesare Pavese; Literatura italiana; Exílio; Melancolia; Folclore progressivo.

Abstract: This article aims to present two views on melancholy in Pavese’s novel *The Moon and the Bonfires*, whose main characters are Eel, an unnamed narrator who spends half his life in exile abroad, and Nuto, his best childhood friend who has put down roots in the town where he was born. The objective is to draw a contrast between these two characters, which will allow us to discuss the place of exile and rootedness in the provinces of post-war Italy in the 20th century, as well as their views on “survivals” (Didi-Huberman’s concept) and their melancholic stance. To this end, the following works will be brought up for discussion: *The Need for Roots*, by Simone Weil, *Survival of Fireflies* and *Écorces* by Didi-Huberman, the proposition and the defense of a “Progressive Folklore”, by Ernesto De Martino, and the ideas of Jean Starobinski in his book *L’Encre de la mélancolie*. In general terms, the goal is to expand the possibilities of reading *The Moon and the Bonfires* in order to problematize the dichotomies between village and city, primitive and civilized.

Keywords: Cesare Pavese; Italian Literature; Exile; Melancholy; Progressive folklore.

*Graduanda em Letras - Língua Portuguesa e Literaturas, pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), campus Florianópolis, SC, Brasil. E-mail para contato: milenapiccolimoura@gmail.com, ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-1400-4462>. DOI: <https://doi.org/10.51359/1984-7408.2025.266401>. O presente artigo foi orientado pelo Prof. Dr. Tiago Guilherme Pinheiro, como conclusão da pesquisa de iniciação científica voluntária intitulada: “Guerra, exílio e melancolia na obra de Cesare Pavese, uma análise do romance *A lua e as fogueiras*”.

1. Enguia: A melancolia do exílio

Apenas um menino o conhece de verdade; os anos passaram, mas diante do vinhedo, o homem adulto contemplando-o, reencontra o menino. A dúvida daquilo que deve — que devia — acontecer mantém o vinhedo inalterado e ressuscita a infância nas recordações. Mas nada realmente aconteceu, e o menino não sabia que esperava aquilo que agora foge também à lembrança. E aquilo que não acontece no princípio nunca mais pode acontecer.

Cesare Pavese, “O vinhedo”

A lua e as fogueiras é o romance mais emblemático de Pavese, não apenas por ter sido seu último livro, escrito poucos meses antes de se suicidar em 1950, mas também pela oscilação temporal da narrativa. Nela, o passado é frequentemente retomado por meio das recordações da infância e adolescência do narrador-protagonista não-nomeado, de apelido Enguia, ou até mesmo evocado pelo contato com o presente, por meio do reconhecimento da transformação feita no espaço pelo tempo (o narrador-protagonista fica vinte anos longe da cidade em que passou sua infância). Segundo Italo Calvino (2007, p. 278), no ensaio “Pavese e os sacrifícios humanos”: “*A lua e as fogueiras* é o romance de Pavese mais denso de signos emblemáticos, de motivos autobiográficos, de enunciações sentenciosas”. Esse artigo busca contemplar não apenas uma análise do romance que discuta as noções de exílio, enraizamento e melancolia, mas também o meu percurso de leitura. A transformação do espaço pelo tempo apresenta-se de maneira ambígua para Enguia, uma vez que ele não é capaz de assimilar que ela realmente tenha acontecido: ao mesmo tempo em que percebe que tudo mudou, tudo ainda parece um pouco do que era quando ele partiu, como expressa no trecho:

Era estranho como tudo estava mudado, no entanto igual. Nem uma videira ficara das velhas, nem um bicho; agora os pastos eram restolhos e os restolhos fileiras de uva, as pessoas haviam passado, crescido, morrido; as raízes desmornadas, levadas pelo Belbo — no entanto, olhando em volta, o extenso flanco da Gaminella, as estradinhas distantes nas colinas do Salto, os terreiros, os poços, as vozes, as enxadas, tudo era sempre igual, tudo tinha aquele cheiro, aquele gosto, aquela cor de então (Pavese, 2002, p. 43).

Essa ambiguidade gera nele um impasse, pois a intenção do narrador ao voltar para Piemonte, sua região “natal” (as aspas se justificam pelo narrador-protagonista ser órfão, e não saber exatamente onde nasceu) era a de lá firmar raízes, mas ele é impossibilitado de fazê-lo, justamente por não se sentir em “casa” em lugar nenhum, sentimento que lhe é completamente infamiliar, ao menos desde que decidiu partir. Segundo o poeta russo Joseph Brodsky (2022, p. 12) no seu discurso “A condição chamada exílio”, “o lugar-comum deste século são o desenraizamento e a inadequação”, demarcando o exílio como uma condição muito frequente no séc. XX, principalmente devido às duas grandes guerras e à ascensão de regimes totalitários (no caso de Brodsky, o stalinismo, no caso do Enguia, a

República de Salò fascista). Não se tem acesso à data exata em que o romance pavesiano se situa, mas sabe-se que se trata do período pós-guerra na Itália, devido ao fato de que corpos ainda são encontrados, e ainda existe uma divisão ideológica oriunda dos lados que cada um esteve na guerra. As alusões feitas ao período fascista reforçam a ideia de que se trata de um acontecimento muito recente, que permanece atuando e reverberando no presente, como se nota no trecho abaixo:

Havia que um homem, destocando um terreno, encontrara mais dois mortos nos planaltos de Gaminella, dois espões *repubblichini*, com a cabeça esmagada e sem sapatos. Havia corrido para lá o médico e o juiz com o prefeito para reconhecê-los, mas depois de três anos o que se podia reconhecer? Deviam ser *repubblichini* porque os *partisans* morriam no vale, fuzilados nas praças ou enforcados nas sacadas, ou os mandavam para a Alemanha (Pavese, 2002, p. 66).

Aqui se apresenta a primeira face da melancolia no romance, na figura de um narrador órfão, sem conhecimento de qualquer um de seus antepassados de sangue, que não sabe nem mesmo onde nasceu. Isso gera nele um sentimento forte de distanciamento, podendo ser descrito até mesmo como uma forma de exílio. No início da narrativa, o narrador-protagonista tem a intenção de retornar definitivamente para Piemonte, mas no final acaba não fazendo isso, e passa sua estadia inteira num hotel afastado, situado no povoado de Santo Stefano Belbo, como que metaforizando sua própria condição, uma vez que os hotéis são lugares de passagem por excelência, ou não-lugares, segundo Foucault (2013). O que também dialoga com a associação que Brodsky faz entre o exílio e o isolamento:

Outra verdade sobre a condição de exílio é que, com ele, o voo — ou deriva — que seria profissional acelera-se enormemente rumo ao isolamento, rumo a uma perspectiva absoluta: rumo àquela condição em que a única coisa que resta é o próprio indivíduo e sua própria linguagem, sem nada nem ninguém como obstáculo (Pavese, 2002, p. 31).

Uma definição de melancolia bem alinhada aos sintomas expressos pelo narrador-protagonista é a de Sigmund Freud em seu livro *Luto e melancolia*, que acaba sendo retomada e ampliada por Jaime Ginzburg (2013, p. 11-12, grifos meus) no seu livro *Literatura, violência e melancolia*:

ela [a melancolia] consiste em um resultado de uma perda (e, nesse aspecto, aproxima-se do luto). Uma perda afetiva [...] envolvendo um afeto central para a vida do sujeito. Essa perda pode ser também [...] *o desaparecimento de um período de tempo que não volta — como a infância, na perspectiva de um adulto —, de uma situação afetiva. Ou o afastamento de pessoa(s), ou o distanciamento de um lugar.*

Não apenas a melancolia do narrador-protagonista reúne todas as instâncias grifadas acima, mas é manifestada por meio de uma espécie de indiferença, que de início se

identifica como um caráter *blasé* em relação ao ambiente ao seu redor: menos porque ele é indiferente de fato do que por não se sentir conectado a ele, sendo alheio, e agir como se fosse autoconsciente da sua incapacidade de promover qualquer tipo de mudança no presente, como se não acreditasse que qualquer transformação na realidade fosse possível — ou efetiva. Isso pode ser observado em diversas passagens do romance, como na abaixo, na qual o protagonista se refere ao presente do lugar como algo “morto”, “vazio”:

Entendi de repente o que significa não ter nascido num lugar, não tê-lo no sangue, não estar nele já meio sepultado junto com os velhos, tanto que uma mudança de cultura não importe. Certamente, ainda havia plantações de aveleiras pelas colinas, eu ainda poderia me reencontrar nelas; eu mesmo, se tivesse sido o proprietário daquela ribanceira, talvez a tivesse derrubado e plantado trigo, *mas agora, no entanto, me dava a impressão daqueles quartos da cidade que a gente aluga, vive nele um dia ou anos a fio e depois, quando se muda, restam cascas vazias, disponíveis, mortas* (Pavese, 2002, p. 17, grifo meu).

Retomando o conceito de *blasé* mencionado acima, cabe notar que, segundo Simmel (2005, p. 581, grifo meu),

A essência do caráter *blasé* é o embotamento frente à distinção das coisas; não no sentido de que elas não sejam percebidas [...] mas sim de tal modo que *o significado e o valor da distinção das coisas e com isso das próprias coisas são sentidos como nulos. Elas aparecem ao blasé em uma tonalidade acinzentada e baça; e não vale a pena preferir umas em relação às outras.*

Ou seja, apenas a orfandade não é capaz de explicar por completo a melancolia do narrador-protagonista da obra, visto que em diversos momentos do romance ele se dá conta de que naturalizava essa condição na infância, principalmente em relação às suas irmãs, já que só descobre que não é irmão delas de fato aos dez anos de idade (Pavese, 2002). E, desse modo, se trata também de um duplo exílio: aquele comumente associado ao nostálgico, o exílio da infância e da juventude. E não somente isso, mas no final do romance, é revelado a Nuto — e aos leitores, conseqüentemente — pelo próprio Enguia que o motivo de seu autoexílio para os Estados Unidos se deu para fugir da perseguição fascista em voga na Itália naquele momento, e essa experiência de exílio durou metade da vida do narrador-protagonista, que retorna apenas aos quarenta anos a Piemonte. Isso demonstra que sua melancolia está profundamente associada à sua condição de exílio e à sua experiência da vida na cidade: sim, Enguia já sabia que era órfão quando saiu da Itália, mas é apenas quando retorna, vinte anos depois, que ele percebe a amplitude disso. Todos os que considerava sua “família”, mesmo que não fossem de sangue, estão mortos, e não tem nada no pequeno povoado de Santo Stefano Belbo que ele possa considerar como “seu”:

É preciso ter um lugar, nem que seja pelo gosto de ir embora. Um lugar quer dizer não estar sozinho, saber que nas pessoas, nas plantas, na terra há algo de seu, que, mesmo quando você não está, fica esperando por você. Mas

não é fácil ficar nele tranquilo. Faz um ano que estou de olho nele e quando posso venho de Gênova para vê-lo, mas me escapa das mãos. Estas coisas só se entendem com o tempo e a experiência. Será possível que aos quarenta anos, tendo visto o mundo inteiro, eu não saiba ainda o que é o meu lugar? (Pavese, 2002, p. 19).

Outro fator que corrobora a importância do autoexílio na condição melancólica do narrador-protagonista é a sua militância antifascista que, quando jovem, era tão relevante em sua vida — e ameaçadora aos fascistas — a ponto de fazê-lo abandonar a Itália, o lugar que havia passado toda sua vida até então, e aqueles que lhe eram caros, para não ser preso:

Eu nunca contara a ele e não queria puxar aquele assunto, pois era inútil, e agora, vinte anos depois, com tantas coisas que haviam acontecido, eu nem sabia mais em que acreditar, mas em Gênova naquele inverno eu acreditara [...] Mas certa noite Cerreti veio me avisar que Guido e Remo tinham sido presos, e estavam procurando os outros. [...] e em dois dias encontrara um trabalho para mim num navio que ia para América. Tinha sido assim, contei a Nuto (Pavese, 2002, p. 147-148).

Quando Enguia admite que seria “inútil” contar a Nuto a sua participação no movimento antifascista, e que hoje não sabe mais no que acreditar, mas que naquela época ele acreditava, é uma forma de dizer, em outros termos — como fica claro em diversos momentos do romance — que a política perdeu a importância para ele com o tempo: como praticamente tudo, virou *blasé*, indiferente, vazio. Mas seria isso apenas devido à sua situação familiar, seu autoexílio e sua experiência da cidade? Porque muito da sua melancolia deriva não só de seu exílio em si, mas do fato de ele ter sido motivado por uma escolha que não é realmente uma escolha: quando sua outra opção é a prisão, até que ponto podemos considerar sua decisão como uma “escolha”? Poderiam acusá-lo de covardia aqueles que nunca estiveram em sua posição, e, apesar de em nenhum momento Enguia admitir isso, é possível apreender que em grande medida existe um amargor e um arrependimento de sua fuga, de ter abandonado a resistência do seu país em um de seus momentos mais traumatizantes: durante o fascismo, durante a guerra. De não ter resistido, ao contrário de seus companheiros, que mesmo sabendo que poderiam ser presos, escolheram ficar; ou de Nuto, que mesmo não tendo sido *partisan*/partigiano, ajudou a abrigá-los, ajudou os comunistas mesmo não sendo membro direto do movimento. Isso não aparece diretamente na fala de Enguia, mas é possível intuir através dos trechos do romance que narram sua vida nos Estados Unidos, como abaixo. Nele pode-se perceber que Enguia tomou a decisão de ir até lá por também sentir que não tinha muita escolha, mesmo sem sentir que ali era seu lugar:

Entendi no escuro, naquele cheiro de jardim e de pinheiros, que *aquelas estrelas não eram as minhas*, que me amedrontava como Nora e os fregueses. Os ovos com bacon, os bons salários, as laranjas do tamanho de melancias não eram nada, pareciam-se com aqueles grilos e aqueles sapos. *Valia a pena eu ter vindo? Aonde mais eu podia ir? Atirar-me do cais?* (Pavese, 2002, p. 29, grifos meus).

O trecho acima pode ser relacionado com um ensaio do Pavese chamado “Retorno ao homem” no qual ele discorre sobre o papel que a literatura estadunidense ocupou em sua vida durante o período fascista. Que Enguia não teve propriamente uma “escolha” quando saiu da Itália já estabelecemos, mas o trecho nos traz a possibilidade de ler esse ato de “fuga” para países e literaturas estrangeiras como uma espécie de tentativa de enraizamento, ou, como ele pontua, a busca por um calor humano e por si mesmo:

Em nossos esforços para compreender e para viver fomos sustentados por vozes estrangeiras: cada um de nós frequentou e amou de amor a literatura de um povo, de uma sociedade distante, e começou a falar dela, a traduzi-la, e a reconhecê-la como sua pátria ideal. Tudo isto na linguagem fascista chamava-se de êterofilia. Os mais tolerantes acusavam-nos de vaidade exibicionista e de fátuo exotismo, os mais severos diziam que procurávamos nos gostos e nos modelos do ultramar e do ultra-Alpes um desafogo para a nossa indisciplina sexual e social. Naturalmente não podiam admitir que procurássemos na América, na Rússia, na China e sei lá onde um calor humano que a Itália oficial não nos dava. E, menos ainda, que simplesmente procurássemos a nós mesmos (Pavese, 1945 *apud* Vicentini, 2010, p. 60-61).

Além disso, o narrador-protagonista nos fala tanto de Nuto, seu melhor amigo de infância, como se fosse quase uma obsessão para ele, o que faz com que nós, leitores, questionemos: qual a razão da obsessão de Enguia pelo melhor amigo de infância? Por que, quase sempre que Enguia fala de si, é em contraste com Nuto? É possível pensar em diversos motivos para que isso aconteça, mas alguns podem ser destacados. Enguia deseja a relação que Nuto tem com o espaço, o sentimento de enraizamento que a ele falta, e esse sentimento é tanto literal quanto metafórico. Enquanto Nuto criou raízes no povoado que nasceu, ele também continua nutrindo valores e crenças locais, por exemplo, a que nomeia o livro: “acreditar” na lua e nas fogueiras. Ao contrário de Enguia, Nuto não abandonou o povoado com a guerra, ficou, e ajudou a abrigar *partisans* e inocentes, demonstrando um grande senso de responsabilidade e ética, que o narrador-protagonista parece sentir que perdeu com os anos. E por último, mas não menos importante, o fato de que Nuto é o único que lembra de Enguia em Santo Stefano Belbo, Piemonte — sendo também sua imagem a principal evocadora de lembranças de seu passado, e conseqüentemente, da nostalgia. Que aqui entendemos como um tipo de melancolia, a partir da definição elaborada por Starobinski (2016, p. 216) através de Kant:

Kant, em sua *Antropologia*, propõe [...] o que deseja o nostálgico não é o lugar de sua juventude, mas a sua própria juventude, a sua própria infância, ligada a um mundo anterior. O seu desejo não está dirigido a um lugar que ele poderia reencontrar, mas para um tempo da sua vida para sempre irrecuperável. Voltando à sua terra, o nostálgico continua a ser infeliz, pois lá encontra pessoas e coisas que não mais se parecem com o que haviam sido. Não lhe devolvem a sua própria infância ligada a um mundo anterior. Antes que Rimbaud dissesse “não se parte”, Kant também nos preveniu: não há retorno.

Mas façamos uma ressalva a Kant, pois o caso de Enguia é mais complexo: a falta e o desejo que ele sente é de raízes, de um sentimento de enraizamento que nunca teve propriamente, não apenas de um período de sua vida que nunca retornará, mas do sentimento que ele nunca conseguiu estabelecer com esse espaço e esse tempo. Pensando com Starobinski (2016), o autor traça uma relação direta entre o surgimento da noção de “nostalgia” com o crescimento das cidades europeias: enquanto as “aldeias” ainda preservavam certos elementos culturais particulares, e essa primeira fase da noção de nostalgia estaria ligada a um aspecto geográfico, o nostálgico visava ao retorno a uma “localidade determinada”. Porém, essa primeira noção de nostalgia passou a entrar em declínio ao mesmo tempo em que declinava o particularismo provinciano, fazendo com que o retorno à cidade natal não tenha “mais nenhum efeito curativo” para o nostálgico (Starobinski, 2016, p. 223), o que nos faz acreditar que é justamente o que frustra o narrador-protagonista ao voltar ao seu povoado de infância e decidir não permanecer lá, não estabelecer raízes, porque ele não encontra as “pessoas (ou suas imagens, ou ainda seus substitutos simbólicos) e uma remanência subjetiva do passado vivido” (Starobinski, 2016, p. 224).

Por isso a melancolia nostálgica sentida por Enguia ao longo do romance não é em nenhum momento remediada, porque ele nunca encontra o que buscava, é irrecuperável: o enraizamento que nunca sentiu, o tempo, o espaço e as pessoas distantes de sua infância e adolescência, abandonados no início da guerra. O que explica também a obsessão que o narrador-protagonista tem com o próprio passado, até mesmo pela oscilação temporal entre os capítulos, nos quais não há nenhum aviso prévio aos leitores se se trata do passado rememorado por Enguia, ou do presente vivido pelo narrador no momento. Nas palavras de Starobinski (2016, p. 224):

Hoje, quando se acentua o imperativo da adaptação social, a nostalgia não mais designa uma pátria perdida, mas remonta a estágios em que o desejo não precisava levar em conta o obstáculo externo e não estava condenado a diferir a sua realização. Para o homem civilizado que não tem mais enraizamento, o que cria problema é o conflito entre as exigências da integração ao mundo adulto e a tentação de conservar os privilégios da situação.

A questão que podemos levantar a partir desse trecho é a seguinte: será que podemos classificar Enguia como um “homem civilizado” quando, na realidade, ele só entrou em contato com esse mundo dito “civilizado” — referindo-se à sua vida nos Estados Unidos, especificamente — por ter sido expulso do seu? “Há desenraizamento toda vez que há conquista militar” é o que afirma Simone Weil (2023, p. 54) em sua obra *O enraizamento*. Será que podemos relacionar o exílio de seu povoado no exterior por conta da perseguição fascista à experiência comum de um homem nas cidades modernas? Essa provocação será aprofundada mais adiante.

Em *A lua e as fogueiras* fica muito evidente o quanto os acontecimentos do período fascista constantemente reverberam no presente: corpos ainda são encontrados e existem discussões acerca de sua identificação — se seriam *partisans*, fascistas ou “inocentes” —, constantes menções à República de Salò, que centralizou o governo fascista no norte da Itália, assassinatos nas colinas, quem esteve de qual lado e ajudou a quem. Acontecimentos que o narrador-protagonista não vivenciou, mas toma consciência porque ouviu falar. Assim, é possível constatar que grande parte de sua melancolia deriva também da perda desse contexto: o que une muitas dessas pessoas não é o lado político em que estão, mas o trauma compartilhado da guerra dentro do povoado. Independente do lado que estavam, perderam muito, e Enguia foi embora — sem definirmos se foi uma “escolha” ou não —, no lugar de ter que lidar de perto com o contexto fascista e as perdas que ele gerou.

O que nos faz levantar outras duas hipóteses: será que podemos considerar a melancolia de Enguia *blasé*? Se sim, o comportamento do narrador-protagonista se configuraria como um mecanismo de “anestesia” do seu consciente para evitar lidar com esse trauma, tanto da culpa gerada pelo arrependimento de ter abandonado seu povoado, quanto do trauma gerado pela guerra em si? Podemos conjecturar com Susan Buck-Morss (1992, p. 167-168, grifo meu), quando ela escreve, com aporte de Freud e Benjamin, acerca da experiência do “choque” da vida moderna:

A compreensão da experiência moderna por Walter Benjamin é neurológica. Centraliza-se no choque. Nesse ponto, como em raros outros textos, Benjamin apoia-se numa descoberta freudiana específica: a ideia de que a consciência é um escudo que protege o organismo de estímulos — “energias excessivas” — provenientes de fora, impedindo a retenção deles, sua gravação na memória. Escreve Benjamin: “A ameaça dessas energias é de choques. Quanto mais prontamente a consciência registra esses choques, menos provável é que eles surtam um efeito traumático. Sob tensão extrema, o eu usa a consciência como um amortecedor, bloqueando a abertura do sistema sinestésico e, desse modo, isolando a consciência presente e a memória passada. Sem a profundidade da memória, a experiência fica empobrecida. *O problema é que, nas condições do choque moderno [...] responder aos estímulos sem pensar tornou-se necessário à sobrevivência.*”

Seria uma explicação plausível para pensarmos o porquê de Enguia agir de maneira tão indiferente até mesmo em situações extremas, como é o caso de quando Valino enlouquece no fim do livro, ateando fogo à própria casa, matando Rosina e a avó de Cinto, que também tentou matar, e depois cometendo suicídio. Ao ouvir o relato de Cinto sobre o ocorrido, tanto Enguia quanto Nuto a princípio reagem com incredulidade, mas depois, enquanto Nuto ainda está visivelmente afetado — o que fica evidente porque continua agarrando e sacudindo Cinto — a reação de Enguia é simplesmente: “‘Deixe-o em paz’, disse eu a Nuto, ‘está meio morto. Por que não vamos ver?’” (Pavese, 2002, p. 150), como se a tragédia não passasse de uma banalidade. E o narrador-protagonista não faz nenhuma menção ao que a notícia evoca nele; emocionalmente ou fisicamente, não temos acesso a

nada além da crua narração do ocorrido. Até a observação que faz sobre Cinto, “está meio morto”, parece descrever o seu próprio estado, em que o choque dá lugar à “anestesia”.

Podemos enfim reconhecer a melancolia de Enguia como *blasé*? Não, porque isso significaria desconsiderar o contexto próprio do narrador-protagonista, que passou a infância e adolescência na pequena aldeia de Santo Stefano Belbo, veio de uma família pobre, da qual sabe-se posteriormente que não se tratava de sua família de sangue, e durante esse período trabalhou principalmente com a terra, como camponês. A impossibilidade de associar a melancolia de Enguia com o *blasé* se dá justamente nesse nó, que parece irrelevante, mas que é de suma importância: enquanto que é dito do homem moderno das cidades que é desenraizado por essência, por ter perdido sua “raiz pela sua participação real, ativa e natural na existência de uma coletividade que conserva vivos certos tesouros naturais do passado e certos pressentimentos de futuro” (Weil, 2023, p. 53), das outras formas de desenraizamento que a autora apresenta, destacam-se principalmente duas das quais Enguia é vítima: o desenraizamento por conquista militar e o desenraizamento camponês. Esse último nutre uma relação íntima com as formas de instrução e com a cultura da sociedade moderna, o que poderia nos levar a pensar que seria possível associar o caráter *blasé* dos melancólicos das cidades ao de Enguia, segundo as discussões propostas por Weil (2023, p. 55-56):

Pois o segundo fator de desenraizamento é a instrução tal como concebida hoje. [...] uma cultura consideravelmente voltada para a técnica e influenciada por ela, muito impregnada de pragmatismo, extremamente fragmentada pela especialização, totalmente desvencilhada tanto do contato com o universo presente como da abertura para o outro mundo.

E também:

Acredita-se normalmente que um pequeno camponês de hoje, aluno da escola primária, sabe mais do que Pitágoras porque, obediente, repete que a Terra gira em torno do sol. Porém, na realidade, ele não olha mais para as estrelas. Esse sol que se fala na sala de aula não tem, para ele, nenhuma relação com o sol que ele vê. Ele é arrancado do universo que o cerca.

O que Enguia absorveu de sua experiência vivida na cidade foram situações como as descritas acima, um certo pensamento científico que reflete formas de deslegitimar o conhecimento produzido coletivamente pelos habitantes de seu povoado. Mas de forma alguma essa “absorção” se confunde com a origem ou manifestação de sua melancolia. Não à toa ele retorna para sua cidade “natal”, enquanto o homem moderno citadino nutrido de uma melancolia *blasé* ou anestésica paralisaria. Enguia retorna em busca das raízes que nunca teve, guiado pelas memórias dessa perda que nutre em excesso, enquanto para o melancólico a que se associa o *blasé* não há possibilidade de retorno, tendo em vista que a memória perde profundidade.

2. Nuto: As sobrevivências e o folclore progressivo

Diferente do Enguia, Nuto nunca saiu da Itália, como já foi mencionado anteriormente, criou raízes na província em que nasceu, e acredita na lua e nas fogueiras, o que não é nem um pouco contraditório à sua postura revolucionária diante do fascismo e da guerra (contexto no qual, apesar de não ter se envolvido na luta armada, ajudou de maneira direta fornecendo abrigo para os *partisans*, por exemplo). Essa postura de Nuto vai ao encontro do que Ernesto de Martino (2008, p. 107, tradução minha) define como “folclore progressivo”, que é uma “proposta consciente do povo contra a própria condição socialmente subalterna, ou que comenta e expressa, em termos culturais, as lutas por emancipação”¹. Com isso, Ernesto de Martino (2008, p. 108-109, tradução minha) defende que a unificação da cultura nacional, como concebida por Antonio Gramsci, não pode se limitar ao realismo e ao que ele vai chamar de “nova sensibilidade”, mas precisa ser “concreta e real”, incorporando “o circuito cultural das produções populares e progressivas que, rompendo com as formas tradicionais do folclore, se vinculam ao processo de emancipação política e social do próprio povo”².

No caso, Nuto concilia um posicionamento que para o marxismo ortodoxo poderia ser visto com ressalvas, que é o de acreditar na lua e nas fogueiras ao mesmo tempo que mantém uma práxis revolucionária como horizonte ético. Mas o que significa exatamente “acreditar” na lua e nas fogueiras? Nuto nos explica no romance:

Desta vez ficou quieto, esticando os lábios para a frente, e somente quando lhe contei aquela história das fogueiras nos restolhos levantou a cabeça. “Claro que fazem bem”, disse. “Despertam a terra”. [...] No entanto, disse ele, não sabia o que era, se o calor ou a chama ou que os humores despertavam, o fato era que todas as culturas em cuja orla se acendia a fogueira davam uma colheita mais suculenta, mais viva. “Essa é nova”, disse eu. “Então você também acredita na lua?”. “Na lua”, disse Nuto, “não há como não acreditar. Experimente cortar um pinheiro na lua cheia, os vermes o comem inteiro. Um tonel você tem de lavar quando a lua é jovem. Até os enxertos, se não se fizerem nos primeiros dias da lua, não pegam” (Pavese, 2002, p. 58).

Logo em seguida, Enguia debocha da crença de Nuto, e da maior parte do povoado, dizendo que “no mundo ouvira muitas histórias, mas as mais bobas eram essas. Era inútil ele criticar tanto o governo e as conversas dos padres, se depois acreditava nessas superstições, como os velhos do tempo de sua avó” (Pavese, 2002, p. 58), demonstrando

¹ No original: “Es decir, se ha venido constituyendo un folclore progresivo, que es una propuesta consciente del pueblo contra la propia condición socialmente subalterna, o que comenta y expresa, en términos culturales, las luchas por emanciparse” (De Martino, 2008, p. 107).

² No original: “De hecho, el folclore progresivo representa un momento importante del nuevo humanismo en desarrollo; no concederle su justo valor implica una debilidad del mismo movimiento humanista progresivo. La unificación de la cultura nacional, como la concibió Gramsci, es decir, la formación de una nueva vida cultural de la nación que reduzca la fractura entre alta cultura y cultura del pueblo, no puede limitarse a la nueva narrativa, al nuevo cine realista, a la nueva sensibilidade que florece en alguno de nuestros pintores, etc., sino que es preciso que sea una unificación concreta, real, debe implicar también la incorporación al circuito cultural de aquellas producciones populares progresivas que, rompiendo con las formas tradicionales del folclore, se vinculan al proceso de emancipación política y social del mismo pueblo” (De Martino, 2008, p. 107-108).

um reflexo de um pensamento cientificista (que acabou desenvolvendo muito provavelmente por ter passado muitos anos afastado do povoado, nos Estados Unidos), que valida não apenas os conhecimentos produzidos nas cidades mas também um preconceito com o modo de vida e as crenças da sua cidade “natal”. Sobre isso, Weil (2023, p. 56) escreve:

O que se chama hoje de instrução de massas é pegar essa cultura moderna, elaborada em um meio tão fechado, tão desatinado, tão indiferente à verdade, retirar tudo o que ela ainda pode conter de ouro puro, operação nomeada vulgarização, e enfiar o resíduo tal qual, como se faz com as aves, goela abaixo, na memória dos infelizes que desejam aprender.

Inclusive, as gerações mais novas também se mostram mais “resistentes” à crença na lua e nas fogueiras, como é o caso de Cinto, que zomba dos “velhos” que creem nisso, o que demonstra que a maior “coesão social” que muitos afirmam haver nas cidades pequenas — como o próprio Simmel (2005) — e a própria ideia de um certo contexto “particular” das pequenas aldeias europeias, segundo Starobinski (2016), são pensamentos que não se sustentam para a análise do romance, especialmente no contexto do pós-guerra da Itália. Apesar disso, dessa perda quase generalizada na crença dos mais novos na lua e nas fogueiras, Nuto se mantém fiel a ela, e responde assim a Enguia:

superstição é somente aquilo que faz mal e se alguém utilizasse a lua e as fogueiras para roubar os camponeses e mantê-los na ignorância, então seria ele o ignorante e deveria ser fuzilado na praça. *Mas antes de falar eu devia voltar a ser camponês*. Um velho como Valino podia não saber mais nada, mas a terra ele a conhecia bem (Pavese, 2002, p. 60, grifo meu).

Nuto sinaliza para Enguia o desenraizamento camponês do qual ele foi vítima, e não somente ele, mas também o próprio Cinto e outros habitantes do povoado, que mesmo tendo nascido e crescido lá apresentam certa desconfiança e deboche quanto ao conhecimento e cultura compartilhados pelas pessoas e produzidos no local. Sobre isso, Weil (2023, p. 102) escreve um comentário que vai ao encontro da defesa de um folclore progressivo por Ernesto de Martino, com a diferença de que ela ao tempo todo se posiciona contra o marxismo, diferentemente dele:

O movimento de voltar-se ao folclore que aconteceu recentemente nos meios cultos deveria ajudar a restituir aos camponeses o sentimento de que estão em casa no pensamento humano. O sistema atual consiste em apresentá-los a tudo o que se relaciona com o pensamento como uma propriedade exclusiva das cidades, da qual consente-se oferecer-lhes uma pequena parte, porque eles não têm capacidade de conceber algo maior. É a mentalidade colonial, somente em um grau menos agudo.

A resposta que Nuto dá a Enguia vai ao encontro do pensamento de Ernesto de Martino (2009), uma vez que o autor reforça inúmeras vezes o quão pouco revolucionária é uma luta de classes em que não há um reconhecimento e uma valorização dos saberes

camponeses, principalmente levando em conta que muitas vezes o conhecimento é visto como um saber “popular” ou “tradicional”, como o de saber lavrar a terra:

o folclore progressivo desempenha outra função importante: para amplos estratos populares, e sobretudo para o mundo campesino meridional, representa um eficaz meio de educação cultural. Em um lugar onde predomina o analfabetismo ou o semi-analfabetismo, onde o 'livro popular' praticamente não tem influência, e onde a educação ideológica partidária deve necessariamente manter-se dentro de limites modestos, o folclore progressivo constitui um avanço cultural efetivo das massas populares, o nascimento real de uma cultura popular orientada progressivamente (De Martino, 2009, p. 109, tradução minha)³.

Outra questão que deve ser levantada, pois é fundamental para que façamos uma leitura crítica do romance, é o quanto não se deve compreender a questão campesina ou o trabalho camponês como algo inferior ao trabalho intelectual. Como se o trabalho de lavrar a terra só fosse feito pelos camponeses porque eles não têm acesso a outras formas de trabalho ou conhecimento, visão que inclusive impregnou nossa cultura atual, como reforça Nuto ao dizer “Um velho como Valino podia não saber mais nada, mas a terra ele a conhecia bem” (Pavese, 2002, p. 60). Segundo Weil (2023, p. 57), “um sistema social está profundamente doente quando um camponês trabalha a terra com o pensamento que, se ele é camponês, é porque não era inteligente o bastante para se tornar professor primário”.

Podemos pensar também nas definições de Benjamin (2012) de dois tipos arcaicos de narrador, o “camponês sedentário” e o “marinheiro viajante” como duas imagens para perceber melhor o que diferencia Nuto e Enguia. Enquanto Nuto é o camponês que nunca saiu de sua terra e “conhece suas histórias e tradições” (Benjamin, 2012, p. 214), Enguia é também um camponês, mas que traz “o conhecimento de terras distantes”, mas ambos “trabalhavam juntos na mesma oficina [de narrar]” (Benjamin, 2012, p. 215). E essas duas formas de narrativa entram em conflito no romance *A lua e as fogueiras*, especialmente pelo fato de os personagens apresentarem posturas distintas diante da realidade, muito influenciadas por suas próprias vivências. É o caso de Enguia, um exilado que acaba refletindo seu “desenraizamento” na forma que vê o mundo, muito influenciado por um pensamento “racional” com que teve contato por seus anos no exterior, mas que agora parece ter se generalizado também pela maior parte do povoado, por conta da guerra. Tudo que ele busca de maneira desesperada são raízes que é incapaz de encontrar. Enquanto isso, Nuto é profundamente enraizado na cultura e nos costumes de seu povoado, mas de forma engajada e crítica, não permitindo com que o conhecimento de terras distantes seja visto como mais válido que o da sua.

³ No original: “el folclore progresivo ejerce otra función importante: para amplios estratos populares, y sobre todo para el mundo campesino meridional, representa un eficaz modo de educación cultural. En un lugar donde predomina el analfabetismo o el semianalfabetismo, donde el «libro popular» no tiene prácticamente ninguna influencia, donde la educación ideológica de partido debe necesariamente mantenerse en límites modestos, el folclore progresivo constituye un avance cultural efectivo de las masas populares, el nacimiento real de una cultura popular orientada progresivamente” (De Martino, 2009, p. 109).

O enraizamento de Nuto é tão forte, ao contrário da experiência de exílio de Enguia, que sua escolha de não ser ativamente parte da resistência antifascista e se juntar aos *partisans* comunistas foi pelo simples motivo de “se eu fosse, queimariam minha casa” (2002, p. 34). Enquanto Enguia tem tanta certeza de seu exílio, de não ter “casa” em lugar nenhum, Nuto sabe de seu enraizamento, da sua relação profunda com o local.

Como já foi mencionado, é frequente no romance que Nuto apareça como um personagem inspirador, como se o narrador-protagonista quisesse nos fazer gostar dele, mesmo tendo a maior parte das posturas e opiniões divergentes: “Nuto é Nuto, e sabe melhor do que eu aquilo que é justo” (Pavese, 2002, p. 34). É como se Nuto representasse para Enguia uma parte sua que perdeu (como na hipótese de que Nuto apresentaria uma certa potência da infância de Enguia, que foi por ele recalçada), ou alguém que poderia ter sido, mas não foi (na hipótese de que Enguia de alguma forma se “arrependa” de seu exílio).

Essa percepção que o protagonista tem de Nuto se assemelha um pouco ao que Georges Didi-Huberman (2011, p. 22-23) observa em Pasolini, em especial no seu artigo *L'articolo delle lucciole*, para falar de sua mudança de postura em relação à militância, ou à imagem dos vaga-lumes, pois de início

toda a obra literária, cinematográfica e até mesmo política de Pasolini parece de fato atravessada por tais momentos de exceção em que os seres humanos se tornam vaga-lumes — seres luminescentes, dançantes, erráticos, intocáveis e *resistentes* enquanto tais — sob nosso olhar maravilhado.

Nuto parece conservar esse aspecto dos “momentos de exceção”, por acreditar nas sobrevivências, no mundo que pode e deve ser imaginado de outra maneira, como se percebe no trecho abaixo:

Nuto, pensei, o chamaria de ignorante, de infeliz, perguntaria a ele se o mundo deve continuar sempre como era antes. Nuto, que vira tantas aldeias e sabia das misérias de todos nessas redondezas, Nuto nunca perguntaria se aquela guerra servira para alguma coisa. Fora preciso fazê-la, eram coisas do destino. Nuto tem muito dessas ideias, que uma coisa que deve acontecer interessa a todos, que o mundo está mal feito e é preciso refazê-lo (Pavese, 2002, p. 47).

E assim como o narrador-protagonista em diversos momentos atribui certa “ingenuidade” a Nuto por pensar dessa maneira, o próprio Pasolini muda de postura quanto aos vaga-lumes (que aqui estamos utilizando, assim como Didi-Huberman (2011), como uma imagem para as sobrevivências, resistências, para o “apesar de tudo”), decretando a sua “morte” e conseqüentemente, por extensão, da inocência de uma certa forma, afirmando coisas como “o espírito popular desapareceu” (Pasolini, 1975, p. 56 *apud* Didi-Huberman, 2011, p. 34). O que Didi-Huberman (2011, p. 65) conclui a partir disso é que os vaga-lumes não desapareceram de fato, mas que Pasolini perdeu o “jogo dialético do olhar e da imaginação” e que na verdade “o que desapareceu nele foi a capacidade de ver [...] aquilo

que não havia desaparecido completamente e, sobretudo, *aquilo que aparece apesar de tudo*, como novidade remanescente, como novidade ‘inocente’”. Capacidade essa que Nuto conservou, apesar de ter visto de perto os horrores da guerra, apesar de nunca ter saído dos povoados próximos para saber de que forma as coisas podem ser diferentes, apesar de tudo... Uma capacidade que Enguia perdeu, parcialmente ao menos.

E Nuto, de certa forma, é quem aparece para “lembrá-lo” de muito do que ele deixou de acreditar e/ou esqueceu, como fica evidente no trecho abaixo, reflexão que Enguia faz a partir da discussão que tem com Nuto sobre acreditar ou não na lua e nas fogueiras:

E novamente, olhando à minha volta, eu pensava naqueles tufos de plantas e de canas, naqueles bosques, naquelas ribanceiras — todos aqueles nomes de aldeias e de lugares ali em volta — que são inúteis e não dão colheita, no entanto eles também têm sua beleza [...]. Sou um bobo, eu dizia, faz vinte anos que estou longe e esses lugares esperam por mim. [...] *Eu também conhecia a história da lua e das fogueiras. Só que, dera-me conta, eu não sabia mais que a sabia* (Pavese, 2002, p. 61, grifos meus).

É como se Nuto fosse, a sua maneira, uma espécie de vaga-lume para Enguia, ou ao menos a recordação de que eles ainda existem, não só porque ele é a única pessoa próxima de si que ainda continua no povoado, e de quem se recorda de sua infância e juventude, uma “sobrevivência” no sentido mais literal do termo, mas também por sua postura semelhante a de Pasolini em relação à cultura popular, uma vez que mostra “o poder específico das culturas populares, para reconhecer nelas uma verdadeira capacidade de *resistência* histórica, logo, política, em sua vocação antropológica para a *sobrevivência*” (Didi-Huberman, 2011, p. 32-33). E além disso, para Pasolini a princípio e para Nuto integralmente — me parece — que o povo é de certa forma “mitificado”, segundo a formulação de Didi-Huberman (2011, p. 34), “mas o mito — o que Pasolini chamava com frequência de a ‘força do passado’ [...] — fazia parte, justamente, segundo ele, da energia própria dos miseráveis, dos *excluídos* do jogo político corrente”.

3. Fazendo as pazes com Enguia

É possível acreditar que o narrador-protagonista seja um melancólico que tinha completamente perdido de vista a possibilidade de um engajamento na realidade, e que *blasé* era o melhor adjetivo que poderia ser usado para descrevê-lo, ou a experiência da anestesia como a principal para caracterizá-lo, no sentido de que o acesso que temos ao seu mundo interior é vasto, pelo menos em termos de memória, mas o que ele deixa transparecer para os leitores por meio de ações ou comportamentos é extremamente restrito. Porém, as hipóteses traçadas anteriormente nos fazem perceber que a princípio deixamos de olhar para algo importante: a atenção excessiva ao discurso de Enguia ignora os seus gestos. Não se deve também menosprezar as camadas do narrador-protagonista, extremamente complexas, o que nos faz recorrer a tantas hipóteses.

Por que o narrador-protagonista retorna à sua cidade “natal” vinte anos depois? Essa questão é chave e tão central — fundamental — para o romance, que é o questionamento que dá início a ele, de forma alguma aleatório e que não deve ser descartado:

Existe uma razão de eu ter voltado a este lugar, aqui e não a Canelli, a Barbaresco ou a Alba. Não nasci aqui, isso é quase certo; onde nasci não sei; não há por estes lados uma casa, um pedaço de terra nem ossos que eu possa dizer “Eis o que eu era antes de nascer”. Não sei se venho da colina ou do vale, dos bosques ou de uma casa com sacadas (Pavese, 2002, p. 15, grifo meu).

Enguia reconhece que sua decisão de retornar não foi impensada, e o que conseguimos entender como motivação para sua escolha é não só o fato de ter passado a maior parte de sua infância e adolescência em Piemonte, onde morava, mas também porque ele está em busca de um lugar, “nem que seja pelo gosto de ir embora”, mesmo quando “escapa das mãos” (Pavese, 2002, p. 19). Nesse trecho, o narrador-protagonista já nos antecipa tanto sua sensação de não pertencer ao espaço que retorna, e também sua decisão ao final de ali não comprar um terreno e não firmar raízes, como em determinado momento pensou que faria.

Em *Cascas*, Didi-Huberman (2017) nos leva a pensar na importância do retorno, mesmo quando tudo que se conhecia é reduzido a restos. E com a formulação do autor sobre o olhar — precisamente, quem olha e quem é visto — a partir de sua análise das fotografias de Sonderkommando, é possível traçar uma ligação com a importância do retorno de Enguia para o romance, e para o entendimento do próprio personagem. Ao lermos esse ensaio juntamente de *A lua e as fogueiras*, conseguimos entender melhor o retorno de Enguia. Quem retorna para o lugar de sua infância após passar metade da sua vida em outro continente não pode ser insensível ou indiferente à realidade. O acesso limitado que temos às emoções e reações do Enguia não é de forma alguma porque ele não as tem ou porque estão “anestesiadas”. E a escolha de em nenhum momento nos dizer ou mencionar seu nome, e ficar em um hotel durante sua estadia no povoado não são apenas reflexos de sua condição de “exílio”, mas também de sua maneira de olhar. Por que voltar quando quase todos que te conheciam já estão mortos? Quando, naquele lugar, mais ninguém sabe quem você é? É como Didi-Huberman (2017, p. 50, grifo do autor) descreve o fotógrafo das fotografias de Sonderkommando: “Ele precisava *se esconder* para ver”. Enguia retorna a Piemonte aos seus 40 anos, e pela escolha que toma ao narrar o romance fica claro que sua intenção é investigar sua memória, não apenas daquele espaço e local, mas tudo a que ele remete (como vimos com o conceito de “nostalgia” para Kant e Starobinski), e também do seu próprio autoexílio — uma vez que Enguia intercala suas lembranças da vida nos Estados Unidos com as de Santo Stefano Belbo e povoados próximos da região de Piemonte. E o ato de retornar não é nada simples, tanto no sentido de retornar a um espaço, quanto de investigar a memória. Por mais que Enguia demonstre através do seu discurso não acreditar, como Nuto, que o mundo possa ser outro,

transformado, Enguia nunca perde o olhar, e age de certa maneira como Didi-Huberman (2017, p. 61) descreve:

Logo, nunca poderemos dizer: não há nada para ver, não há mais nada para ver. Para saber desconfiar do que vemos, devemos saber mais, ver, apesar de tudo. Apesar da destruição, da supressão de todas as coisas. Convém saber olhar como um arqueólogo. E é através de um olhar desse tipo — de uma interrogação desse tipo — que vemos que as coisas começam a nos olhar a partir de seus espaços soterrados e tempos esboroados.

Enguia olha pra baixo, não apenas no sentido literal (percebe a mudança na vegetação, está atento às mudanças de cultura e as mudanças do povoado, da forma de trabalho etc.), mas também percebe que a região continua pobre como sempre foi. Ele olha para outro espaço soterrado e esboroadado: sua memória, sua infância, adolescência e vida adulta, e como sua experiência em Piemonte e seu autoexílio reverberaram e ainda reverberam em quem ele se tornou.

Curiosamente, as próprias “cascas”, usadas como metáfora por Didi-Huberman (2017), também são imagens recorrentes no romance: “[...] agora, no entanto, me dava a impressão daqueles quartos da cidade que a gente aluga, vive nele um dia ou anos a fio e depois, quando se muda, restam cascas vazias, disponíveis, mortas” (Pavese, 2002, p. 17). Aqui, novamente aparece de forma sutil a importância do retorno depois de passar um período extenso de tempo distante de um local: torna-se possível ver as coisas de outra forma. É um pouco da lógica cientificista presente em Enguia, mas não da forma e com a violência que foi apropriada pelas grandes cidades, mas no gesto de se afastar/manter um certo distanciamento do objeto para conseguir vê-lo e elaborá-lo melhor; no caso dele, através da narrativa. Ele elabora seu passado e presente a partir da experiência de exílio, diferenciação, desenraizamento, não na de identificação, enraizamento: e nisso, também, se difere de Nuto.

A respeito do retorno de Enguia, e também das motivações por trás dessa escolha, Starobinski (2016, p. 430) tem muito a acrescentar quando fala do “vazio” da melancolia:

Mas se existe, como aqui, uma espera, ainda que frustrada, então a melancolia não ganhou por completo. Que um futuro, ainda que nele nada deva se produzir, permaneça aberto diante da consciência, e então o vazio muda de significado. [...] Na espera do que poderia preenché-lo, o vazio não é mais um fim do mundo: não é mais o luto, e sim a acolhida virtual que marca a qualidade do vazio.

A espera de Enguia de firmar raízes na sua cidade “natal” foi frustrada, mas ainda foi uma espera. O gesto do narrador-protagonista de imaginar um futuro, mesmo que não tenha esperança como Nuto de que a realidade possa ser transformada e o mundo possa ser outro, ainda mostra que nele a melancolia não venceu por completo. A escolha de retornar no melancólico, especialmente no caso de Enguia, é o “vazio” que demanda, nas palavras de Starobinski (2016, p. 432):

Há um certo vazio que demanda — apela —, esse vazio pode ser mais ou menos determinado — pode ser um certo ritmo — uma figura-contorno —, uma pergunta —, um estado —, um tempo diante de mim, uma ferramenta, uma página em branco, uma superfície mural, um terreno ou um local.

Esse algo que demanda não teria como não ser também a própria figura-contorno de Nuto, uma vez que Nuto ilumina e está até mesmo nas memórias que Enguia tem de seus anos no exterior. É uma pessoa e uma lembrança que o perseguem como um fantasma, como percebe-se na ocasião em que encontrou por acaso com um italiano nos Estados Unidos, que falou de Nuto e de um concurso de música que ele havia perdido:

De Nuto músico eu tivera notícias frescas até na América — quantos anos atrás? — quando ainda não pensava em voltar, quando largara a turma dos ferroviários e de estação em estação chegara à Califórnia e vendo aquelas longas colinas sob o sol dissera a mim mesmo: “Estou em casa”. A América também terminava no mar e dessa vez era inútil embarcar mais uma vez, assim eu parara em meio aos pinheiros e às vinhas (Pavese, 2002, p. 26).

Enguia e Nuto não são tão diferentes como à primeira vista aparentam, e Nuto parece ser justamente essa figura fantasmagórica, mas também uma espécie de lampejo e vaga-lume para Enguia, que o persegue e quer ouvi-lo falar mesmo que discordando, não acreditando em sua visão de mundo. É quase como se precisasse dele, como se precisasse de uma parte sua que deixou de ser, que deixou pra trás, e que não consegue recuperar. É talvez não o principal, mas com certeza uma das razões de seu retorno, também — Nuto não só como o personagem e amigo de infância, mas tudo que ele representa para Enguia, e para o contexto político e social da época.

Referências

- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. revista. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BRODSKY, Joseph. *Sobre o exílio*. Tradução de André Bezamat e Denise Bottmann. Belo Horizonte: Editora Âyine, 2022.
- BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestésica: uma reconsideração de A obra de arte de Walter Benjamin. *Travessia*, Ilha de Santa Catarina, n. 33, p. 11-41, ago.-dez. 1996. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/issue/view/1542>. Acesso em 20 ago. 2025.
- CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- DE MARTINO, Ernesto. *El folclore progresivo y otros ensayos*. Tradução de Carles Feixa. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2008.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. Tradução de André Telles. São Paulo: Editora 34, 2017.
- FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. Tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013.
- GINZBURG, Jaime. *Literatura, violência e melancolia*. Campinas: Autores Associados, 2013.
- PAVESE, Cesare. *A lua e as fogueiras*. Tradução de Liliana Laganá. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2002.
- SIMMEL, Georg. As grandes cidades e a vida do espírito. Tradução de Leopoldo Waizbort. *Revista Mana*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, p. 577-591, 2005. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/mana/a/WfkbJzPmYndfNWxpyKpcwWj/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 20 ago. 2025.
- STAROBINSKI, Jean. *A tinta da melancolia: uma história cultural da tristeza*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- VICENTINI, Marzia Terenzi. *O neorrealismo italiano*. Curitiba: Segesta Editora, 2010.
- WEIL, Simone. *O enraizamento: prelúdio a uma declaração dos deveres para com o ser humano*. Tradução de Clarissa Ribeiro. Petrópolis: Vozes, 2023.

Recebido em 28 de abril de 2025
Aceito em 25 de junho de 2025



Este trabalho está licenciado sob uma licença [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Caracterização fonológica de Expressão-sinal Interjetivos e Não-interjetivos

Phonological characterization of Interjective and Non-interjective Signal-expressions

Allisson Felipe de Santana Silva
Chandra Guerra Vilela*

Resumo: De acordo com Xavier (2006), os marcadores não-manuais (MNM) podem ter várias funções, sendo uma delas a função lexical. As expressões faciais lexicalmente especificadas estão intimamente relacionadas à semântica de um signo e podem assumir significados específicos. Os estudos de Pfau e Quer (2010), por sua vez, analisam e apresentam as funções dos MNM em várias línguas de sinais, demonstrando ainda que os MNM linguisticamente significativos devem ser distinguidos dos MNM afetivos. Nesta pesquisa, nosso objetivo é: 1) identificar o uso dos MNM como sinal não-interjetivo, ou seja, como veiculadoras de conteúdo lexical com valor de palavra; 2) distingui-los, em seguida, dos usos dos MNM como interjeições. Para tanto, buscamos vídeos produzidos por surdos de forma espontânea na plataforma YouTube. Foram coletados 10 sinais que não possuem marca manual na execução e que, no entanto, expressam significado através dos MNM. Categorizamos os itens lexicais NM em dois grupos: Interjeição, que transmitem emoções ou estados de pensamento de quem fala ou sinaliza (Klimsa, 2022); e Sinais não-interjetivos, ou aqueles em que identificamos outras categorias (verbo, substantivos, etc.). Observamos que as interjeições utilizaram a mesma quantidade de *mouthings* e gestos bucais, o que pode estar relacionado às emoções. Já no caso de sinais não-interjetivos, nota-se um número significativo de *mouthings* (28,6%) quando comparados aos gestos bucais (4,8%). Isso ocorre, possivelmente, devido à influência da língua oral. No entanto, pesquisas futuras devem considerar o *background* linguístico do sinalizador e um número mais expressivo de sinais para confirmar nossa análise.

Palavras-chave: Libras; Marcadores não-manuais; Léxico.

Abstract: According to Xavier (2006), non-manual markers (NMMs) can have several functions, one of which is lexical. Lexically specified facial expressions are closely related to the semantics of a sign and can assume specific meanings. The studies by Pfau and Quer (2010), in turn, analyze and present the functions of NMMs in several sign languages, also demonstrating that linguistically significant NMMs should be distinguished from affective NMMs. In this research, our objective is to: 1) identify the use of NMMs as non-interjective signs, that is, as carriers of lexical content with word value; 2) then distinguish them from the uses of NMMs as interjections. To this end, we searched for videos produced spontaneously by deaf people on the YouTube platform. Ten signs were collected that do not have a manual mark in their execution and that, however, express meaning through NMMs. We categorized NM lexical items into two groups: Interjections, which convey emotions or states of thought of the speaker or signer (Klimsa, 2022); and Non-interjective Signs, or those in which we identified other categories (verb, nouns, etc.). We observed that interjections used the same amount of *mouthings* and mouth gestures, which may be related to emotions. In the case of non-interjective signs, there was a significant number of *mouthings* (28.6%) when compared to mouth gestures (4.8%). This is possibly due to the influence of the spoken language. However, future research should consider the signer's linguistic background and a more expressive number of signs to confirm our analysis.

Keywords: Libras; Non-manual markers; Lexicon.

* Graduados de Licenciatura em Letras - Libras pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife, Pernambuco, Brasil. E-mail: allisson.felipe@ufpe.br; chandra.gvilela@ufpe.br. ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0007-1830-428X>; <https://orcid.org/0009-0005-0199-0987>. DOI: <https://doi.org/10.51359/1984-7408.2025.265709>. Trabalho de conclusão de curso apresentado como requisito parcial para a obtenção do grau de Licenciado em Letras - Libras, sob a orientação do Prof. Dr. Anderson Almeida da Silva e co-orientação do Prof. Me. Alessandro Augusto de Souza Vasconcelos.

1. Introdução

O reconhecimento da Língua de Sinais (LS) como língua natural dos surdos vem ganhando seu espaço e atraindo a atenção de pesquisadores e linguistas. Neste trabalho, buscamos identificar expressões faciais que não são apenas afetivas, mas carregam conteúdo gramatical complexo, como é o caso do uso de marcadores não-manuais (MNM), na Libras (Língua Brasileira de Sinais).

Nossa investigação, no entanto, visa analisar contextos em que são produzidas marcas não-manuais (MNM) que veiculam algum conteúdo lexical, ou seja, que tenham valor de palavra. Pesquisadores como Quer e Pfau (2010) explicitam as funções das MNM em várias línguas de sinais. Com base nessas pesquisas, buscamos identificar e distinguir o uso das MNM como Sinais não-interjetivos dentro da Libras, isto é, como elementos lexicais que sejam mais ou menos livres na sentença, como nos casos dos sinais ROUBAR e SEXO, conforme explicitado abaixo na figura 1 e 2.

Figura 1 - ROUBAR



Figura 2 - SEXO



Fonte: Os autores (2024).

2. Referencial teórico

Pesquisas recentes apontam a indispensabilidade das funções gramaticais das não-manuais nas descrições fonológicas (lexicais) das línguas sinalizadas. Pfau e Quer (2010), em suas descrições de várias línguas de sinais, apontam que marcadores não-manuais linguisticamente significativos devem ser distinguidos dos marcadores não-manuais puramente afetivos.

Especificamente no campo da gramática, Batista (2013) argumenta que a interjeição é uma classe gramatical independente comum a várias línguas, compartilhando nos dicionários o mesmo conteúdo apresentado nas gramáticas normativas. Seu núcleo semântico é uma expressão de um sentimento súbito, devido à sua função de exprimir o estado emocional do falante nas orações. O autor observa ainda como são definidas as interjeições: “partículas desligadas do contexto da oração” (Barbosa, 1881 *apud* Batista, 2013, p. 12); “palavra invariável que exprime os affectos vivos e súbitos da alma, como a dor, a alegria [...]” (Pereira, 1922 *apud* Batista, 2013, p. 12); “é expressão breve da emoção”

(Ribeiro, 1923 *apud* Batista, 2013, p. 12); “uma espécie de grito com que traduzimos de modo vivo nossas emoções [...]” (Cunha; Cintra, 1985 *apud* Batista, 2013, p. 13).

Klimsa (2002), por sua vez, descreve as interjeições como um fenômeno linguístico que acontece na interação discursiva espontânea e emotiva de usuários surdos sinalizantes da Libras. Com isso, nossa intenção é encontrar pistas que possam demonstrar como o uso do sinal não-interjetivo pode aparecer no discurso sem a necessidade de marcadores manuais para obter significação.

Nas várias Línguas de Sinais (LS) já pesquisadas, as interjeições seguem os mesmos conceitos das línguas orais, sendo que para as LS tais expressões estão intimamente ligadas às expressões não-manuais (Klimsa, 2022).

Buscamos identificar as funções de cada MNM lexical que tenha valor de palavra, com foco específico nos movimentos da boca. Em suas análises, Pfau e Quer (2010) descrevem MNM fonológicos (lexical) como parte essencial da descrição de um signo, destacando e distinguindo dois tipos de padrões lexicais de boca: gestos bucais (componentes orais) e *mouthings* (componentes falados ou imagens de palavras). Pesquisas recentes¹ argumentam que a maioria dos *mouthings* deveriam ser considerados um fenômeno de contato linguístico, possivelmente dependentes da exposição do sujeito à língua falada. Assim, a educação tem importante influência no desenvolvimento discursivo (Braem; Sutton-Spence, 2001 *apud* Pfau; Quer, 2010).

Vale ressaltar ainda que, tendo sido as LS alvos de preconceito e marginalização, os estudos sistemáticos das expressões manuais são importantes na medida em que contrariam a percepção errônea de que tais “expressões são desregradas ou muito expressivas, logo, não linguísticas”, entendimento esse que provém da “norma comunicativa ouvinte” (Xavier, 2019, p. 43). Para explorar essa complexa temática, apoiamo-nos em referenciais teóricos advindos do campo linguístico da Libras e de outras línguas de sinais, notadamente a Língua de Sinais Americana (ASL) devido à sua influência científica nos estudos descritivos nesta área. É sobre esse referencial que passamos a discutir a seguir.

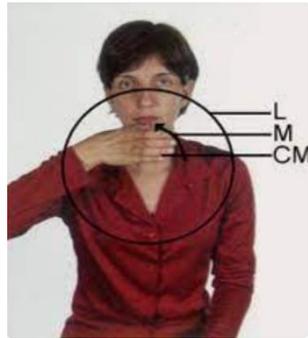
2.1 Fonologia da Língua Brasileira de Sinais

Foi a partir da segunda metade do século XX que o professor W. Stokoe (1960), em suas investigações voltadas para Língua de Sinais Americana (ASL), publicou o artigo “Estrutura de Línguas de Sinais: um esboço do sistema de comunicação dos surdos americanos”². No trabalho, propõe uma análise dos compostos simultâneos dos sinais, elaborando, para isso, três parâmetros: Configuração de Mão (CM), Locação de Mão (L) e Movimento (M). Assim, demonstrou que a ASL tem todas as características das línguas orais (Goldfeld, 1997).

¹ Ver: Pfau; Quer, 2010.

² Tradução nossa.

Figura 3 - Parâmetros fonológicos da língua de sinais



Fonte: Quadros; Karnop (2004, p. 51).

Stokoe (1960), como vemos no exemplo abaixo, demonstrou que as LS são formadas a partir de fonemas (queremas), denominados de parâmetros. Os parâmetros, como vemos abaixo, eram: coluna L - locação (indica a área do corpo onde o sinal é realizado); coluna H - configuração de mão (forma da mão e posição das mãos na realização do sinal); e coluna M - movimento (indica a direção e repetição do sinal).

Figura 4 - Descrição dos parâmetros das LS

<i>L</i>	<i>H</i>	<i>o</i>	<i>M</i>
∅ neutral space	A 	<i>a</i> palm facing up	^ upward
○ face/head	B 	<i>b</i> palm facing down	∨ downward
^ brow/forehead	5 	<i>τ</i> palm facing signer	<i>N</i> up and down
⊥ eyes/nose	C 	<i>⊥</i> palm facing away from signer	> to dominant side
∨ lips/chin	E 	> palm facing dominant side	< to nondominant side
3 cheek/temple/ear	F 	< palm facing nondominant side	z side to side
π neck	G 	^ fingers pointing up	τ toward signer
[] torso/shoulder	H 	∨ fingers pointing down	⊥ away from signer
∖ upper arm	I 		± to and fro
✓ elbow/forearm	K 		<i>a</i> turn palm up
<i>a</i> inside of wrist	L 		<i>b</i> turn palm down
<i>b</i> outside of wrist	3 		ω turn wrist back and forth

Fonte: Stokoe (1960, p. 21).

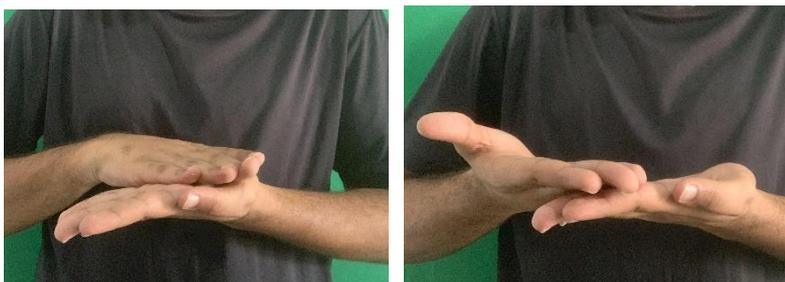
Posteriormente, Battison (1974; 1978), em suas pesquisas, adiciona nas análises das LS os seguintes parâmetros: Orientação da mão (Or), que indica a direção em que a palma da mão aponta ao produzir um sinal; e Expressão facial e corporal (EFC), elementos não manuais utilizados na sinalização. No caso do sinal CUNHADO, conforme demonstrado na figura 5, a palma da mão permanece parada para frente, enquanto a outra mão faz o movimento (para frente e para trás). Já no caso do sinal INTÉRPRETE, conforme a figura 6, a palma da mão fica parada para cima, enquanto a outra mão realiza o movimento (para cima e para baixo), sendo a orientação da mão um fonema que faz a distinção de significado entre os sinais.

Figura 5 - Sinal CUNHADO



Fonte: Os autores (2024).

Figura 6 - Sinal INTÉRPRETE



Fonte: Os autores (2024).

Essas pesquisas movimentaram a área, passando a chamar a atenção de outros pesquisadores e linguistas e desencadeando novos estudos voltados para as LS. Hoje, compreende-se a complexidade dos aspectos gramaticais que distinguem as línguas de sinais — de modalidade visuo-espacial — das línguas orais — de modalidade oral e auditiva. Evidencia-se, assim, a necessidade de investigações que considerem a natureza visual das LS.

Presumir que as línguas de sinais são “línguas nas mãos” é um equívoco comum, argumentam Pfau e Quer (2010). Em suas pesquisas, os autores apresentaram funções de MNM em várias línguas de sinais. Para os autores, apesar das mãos desempenharem um papel importante na articulação de expressões sinalizadas, o corpo, a cabeça e partes da face (superior e inferior) exercem funções linguísticas relevantes e são expressas pelos “marcadores não-manuais” ou somente “não manual”. Os autores argumentam que “sinalizantes, enquanto comunicam, não concentram a sua atenção nas mãos uns dos outros, mas sim no rosto, onde a informação gramatical essencial é codificada de forma não manual” (Siple, 1978; Swisher *et al.* 1989 *apud* Pfau; Quer, 2010, p. 1, tradução nossa).

Estudos realizados pelos autores acerca da importância do papel desses articuladores agregam novos olhares e ampliam o campo de pesquisas dessa área. Pfau e Quer (2010) destacam que, apesar de não ser uma tarefa simples, deve-se considerar a distinção entre os marcadores não-manuais (MNM) afetivos — como expressões faciais e movimentos de cabeça — e os marcadores não-manuais (MNM) linguisticamente

significativos — que apresentam tensões musculares específicas e temporárias. Sabemos que a interjeição usa a expressão facial, juntamente ao sinal, para marcar a intensidade no discurso. Nesse caso, os sinais não-interjetivos são expressos no rosto como não-manuais, em contextos discursivos espontâneos que não dependem de outros parâmetros para serem compreendidos. Na concepção de Quer e Pfau,

Presume-se que os não-manuais fonológicos (ou lexicais) sejam uma parte essencial da descrição fonológica de um signo. Isto é, assim como os parâmetros manuais como formato da mão, movimento e localização, esses não manuais devem ser especificados na entrada lexical de um sinal (Quer; Pfau, 2010, p. 2).

Os estudos a respeito dos marcadores não-manuais (MNM) lexicais das línguas de sinais concentram-se na descrição dos movimentos de partes da face superior e inferior (como sobrancelhas, pálpebras, olhos, bochechas, nariz, lábios e mandíbula) e dos movimentos da cabeça, dos ombros e do dorso, sendo na boca onde acontece o maior número de ocorrências, dado o grande número de configurações e movimentos que podem ser desempenhados por esta parte do rosto (Liddell, 1991 *apud* Xavier, 2006).

A importância do papel da boca se evidencia nos estudos realizados por Boyes Braem e Sutton Spence (*apud* Quer; Pfau, 2010), que identificaram dois tipos distintos de padrões lexicais já citados: 1) os gestos bucais (componentes orais), compreendidos como padrões de boca que podem mudar ou permanecer durante a articulação de um sinal e que são decorrentes das línguas orais, embora não estejam relacionados diretamente; 2) *mouthings* (componentes falados ou imagens de palavras), que geralmente apresentam articulação silenciosa de uma palavra ou parte dela, caracterizando-se, assim, como uma influência da exposição do indivíduo à língua oral.

Os movimentos bucais são uma característica natural na comunicação das línguas visuais, podendo carregar muitos significados, e merecem atenção em análises futuras. Conforme observado na figura 7, o sinal COMO é iniciado pela formação labial da letra “O” seguido de “MO”. Isso ocorre sob a influência do *mouthing*, ou seja, de componentes falados ou imagens de palavras. Já na figura 8, no sinal MOTO, a boca apresenta um gesto bucal natural “SHHH”, exibindo um padrão de boca que muda ou permanece durante a articulação do sinal, não tendo relação com a língua oral.

Figura 7 - *Mouthings*



Figura 8 - Gestos bucais



Fonte: Os autores, 2024.

Na publicação mais recente da *Gramática da Libras: Volume 1*, organizada por Quadros *et al.* (2023), foi demonstrado que as articulações realizadas pela boca assumem papel de parâmetro fonológico, designando-se “configuração bucal” nas pesquisas relacionadas às línguas de sinais. Desse modo, observou-se como as expressões realizadas pela boca desempenham funções morfofonológicas na composição dos significados dos signos. Isso é evidenciado no trecho:

As ações-boca, ou seja, as *articulações-boca* (*mouthings*, em inglês) e os *gestos-boca*, são, entre os surdos, de forma sutil, uma das características que permitem distinguir os surdos dos ouvintes e os fluentes dos proficientes, e são uma das principais formas visuais com que o surdo representa/traduz sua visão/compreensão do mundo circundante (Quadros *et al.*, 2023, p. 243, grifos do autor).

Os avanços nas pesquisas demonstram como a boca exerce papel imprescindível na comunicação e expressão dos sinais. Atualmente, surdos e ouvintes contribuem para o processo de análise dos sinais e para futuras pesquisas que vão se somando, refletindo a riqueza e complexidade das línguas visuais. Por ser a comunidade surda composta por indivíduos que se comunicam por sinais, as formas *gestos-boca* e as *articulações-boca* são características essenciais para a compreensão e experiências visuais significativas e profundas.

2.2 Sinais interjetivos

As interjeições são palavras ou expressões que transmitem emoções ou estados de pensamento de quem fala ou sinaliza. Essa capacidade de transmitir emoções só é possível graças ao léxico, conjunto de palavras e sinais de uma língua (Klimsa, 2022). Até pouco tempo atrás não se encontravam pesquisas que tratassem das interjeições nas análises das LS. Klimsa (2022), citando Gama (2011), diz que

As interjeições não carecem de explicação. No rosto de quem as emprega se manifesta mais ou menos claramente o sentimento que as inspira. O surdo-mudo é insigne neste ponto de linguagem. É claro que sem a expressão do

rosto todos os *signaes* serão obscuros e ininteligíveis (Gama, 2011, p. 51 *apud* Klimsa, 2022, p. 38, grifo do autor).

Nos discursos sinalizados, as interjeições aparecem de forma significativa. São espontâneas, intencionais, léxico-gramaticais e discursivas, sendo normalmente estabelecidas pelo grupo social e diferenciando-se pela influência cultural que absorve. Além disso, podem ser expressas isoladamente, no início, meio ou no fim de uma sentença por terem autonomia semântica (Klimsa, 2022). Estão intimamente ligadas aos MNM por ser no rosto onde são expressas nossas emoções mais diversas, como podemos observar na descrição da interjeição UFA! em Libras, conforme a figura 9:

Figura 9 - “Ufa!”



Fonte: Klimsa (2022).

Especificamente na língua portuguesa, Campos e Assumpção (2007) apresentam exemplos de interjeições na gramática. Alguns exemplos são: advertência — “Cuidado!”, “Atenção!”; alegria, alívio ou admiração — “Ah!”, “Puxa!”; dor — “Ai!”, “Ui!”.

Podemos observar que as interjeições seguem as mesmas funções dentro dos contextos discursivos das línguas orais e das línguas de sinais, uma vez que são expressões naturais da comunicação humana que transmitem sentimentos e emoções no momento do discurso (Klimsa, 2022).

Nas análises sobre os estudos das interjeições, a classificação feita por Ameka (1992), apresentada no trabalho de Basso e Teixeira (2019), considera a interjeição como: primária — são aqueles itens que pertencem somente à classe das interjeições — e secundária — aquelas “compostas por um ou mais itens linguísticos que pertencem a alguma outra categoria gramatical, mas podem ser usadas como interjeição” (*apud* Basso; Teixeira, 2019, p. 22). O estudo aponta ainda que as funções comunicativas da interjeição podem ser: emotivas, cognitivas e fáticas, permitindo selecionar complementos, ser acompanhada de gestos e/ou apontamentos, receptibilidade e possuir mais de um significado.

De modo geral, no entanto, “o conceito de interjeição [...] está atrelado às emoções” (Klimsa, 2022, p. 60) e, especificamente no campo da Libras, comumente aparecem associadas aos Gestos Manuais de Apoio, ou GMA³.

2.3 Sinais não-interjetivos

Dentro da gramática tradicional da língua portuguesa são estabelecidas classes de palavras, chamadas classes gramaticais. Essas, por sua vez, são estudadas de acordo com seus aspectos morfológicos, distinguidos, de acordo com Cunha e Cintra (2016), em dois grupos: as palavras variáveis (que mudam de acordo com o gênero, número, grau ou tempo), conhecidas como substantivo, adjetivo, artigo, numeral, pronome, verbo; e as palavras invariáveis (que permanecem sempre iguais independentemente do gênero, número, grau ou tempo), classificadas como advérbio, preposição, conjunção e interjeição. Cada classe possui funções específicas na construção das frases.

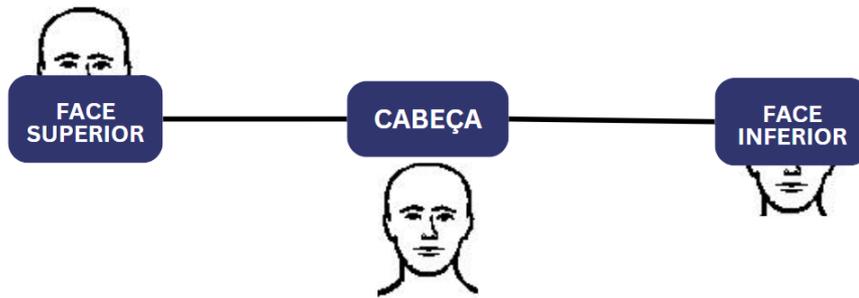
Os sinais não-interjetivos enquadram-se nas categorias morfológicas variáveis (verbo, substantivo, adjetivo, pronome e advérbio). Na construção das frases, contudo, elas aparecem de forma livre, surgindo em diferentes partes de uma sentença. Esses sinais são expressos no contexto natural do discurso. Adiante, apresentamos alguns exemplos ilustrativos que auxiliam a sua compreensão.

3. Metodologia

Buscamos por sinais realizados somente por MNM em vídeos produzidos por surdos de forma espontânea na plataforma YouTube. Posteriormente, fizemos a análise, o registro e o recorte dos vídeos e imagens das MNM coletadas para comprovar a existência dos lexicais relacionados aos Sinais não-interjetivos. Como não tínhamos a autorização de todos os usuários surdos e por questão de tempo, optamos por registrar e gravar os dez Sinais não-interjetivos encontrados, categorizando os itens lexicais NM em dois grupos: Interjeições e Sinais não-interjetivos. A partir dos dados coletados, organizamos uma tabela descritiva que detalha os traços fonológicos composicionais dos dez MNM observados. Percebemos, através das análises, que a interjeição deve ser diferenciada do Sinal não-interjetivo, pois este último possui um comportamento sintático diferente. Em alguns casos, por exemplo, ele pode substituir um verbo. Para a análise descritiva lexical, dividimos os traços fonológicos composicionais dos MNM conforme vemos na figura 10:

³ Ver: Klimsa (2022).

Figura 10 - Face superior / Cabeça / Face inferior

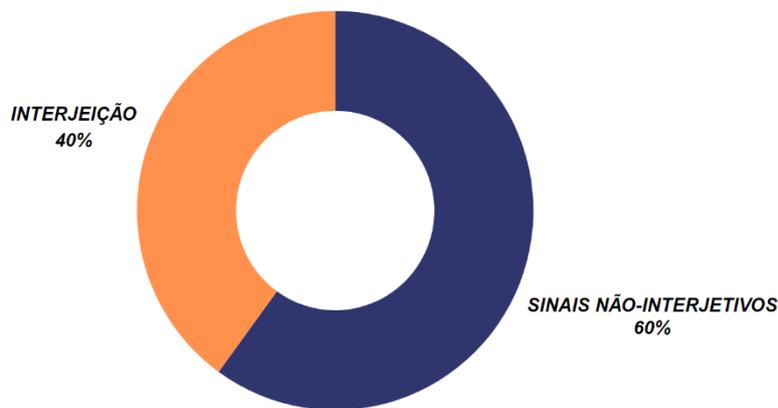


Fonte: Os autores (2024).

4. Resultados

Nesta seção, apresentamos os MNM encontrados e que possuem características de Sinais não-interjetivos, separando-os dos MNM interjetivos. No gráfico 1, podemos observar que foram encontrados 60% de Sinais não-interjetivos e 40% de Sinais interjetivos. A partir desses dados, organizamos os sinais em uma tabela na qual foram detalhados os traços encontrados na face superior e inferior. Como nosso interesse estava na parte inferior da face, organizamos mais dois gráficos separando as informações entre os sinais não-interjetivos e os interjetivos para observarmos o comportamento dos movimentos bucais encontrados em cada sinal. Observa-se o quantitativo de expressões entre Interjeição e Sinais não-interjetivos:

Gráfico 1 - Interjeição / Sinais não-interjetivos



Fonte: Os autores (2024).

Tabela 1 - Sinais não-interjetivos

MNM	CABEÇA	FACE SUPERIOR	FACE INFERIOR	SIGNIFICADO	CATEGORIA	QR CODE DO VÍDEO	
1		para a lateral	mudança da direção do olhar	<i>Mouthing</i> : LO-LO-LO	“OLHA ISSO, OLHA LÁ!”	NÃO-INTER.	
2		abaixar cabeça	franzir sobrancelhas	<i>Mouthing</i> : E	“É!”	NÃO-INTER.	
3		levantar cabeça	levantar sobrancelhas	<i>Mouthing</i> : COMO	“COMO?”	NÃO-INTER.	
4		balançar cabeça (lados)	levantar sobrancelhas	<i>Mouthing</i> : U	“O QUE?”	NÃO-INTER.	
5		levantar cabeça	levantar sobrancelhas	<i>Mouthing</i> : JA	“JÁ”	NÃO-INTER.	
6		de lado para a esquerda	sobrancelhas sem nenhuma expressão	<i>Mouthing</i> : SO	“SÓ” (Advérbio)	NÃO-INTER.	

Fonte: Os autores (2024).

Tabela 2 - Interjeições

	MNM	CABEÇA	FACE SUPERIOR	FACE INFERIOR	SIGNIFICADO	CATEGORIA	QR CODE DO VÍDEO
1		abaixar cabeça	levantar sobancelhas	<i>Mouthing:</i> UAU	“UAU!”	INTER.	
2		abaixar cabeça	franzir sobancelhas	<i>Mouthing:</i> UE	“UÉ!”	INTER.	
3		levantar cabeça	levantar sobancelhas	Gestos bucais: HUM	“HUM”	INTER.	
4		levantar cabeça	levantar sobancelhas	Gesto Bucal: A	“AH!”	INTER.	

Fonte: Os autores (2024).

5. Análise e discussão

Conclui-se que os Sinais não-interjetivos podem ser compreendidos como uma estratégia comunicativa utilizada para expressar sinais lexicais sem a necessidade de utilizar os articuladores manuais. Na imagem 1 da tabela de Sinais não-interjetivos, “LO-LO-LO” significa “olha isso” ou “olha lá”. Especificamente, este não-interjetivo é produzido na parte inferior da face. Trata-se de um *mouthing*. A boca faz o movimento correspondente ao fonema da letra “LO”, facilitando a articulação, que é utilizada como sinal não-manual (NM). Neste caso, o Sinal não-interjetivo é percebido como um meio de chamar a atenção da pessoa, direcionando sua atenção para o lugar, objeto ou pessoa que o interlocutor deseja.

Figura 11 - “LO-LO-LO”



Fonte: Os autores (2024).

Por sua vez, na imagem 2 da mesma tabela, “E” significa “É!”. Sinal este que também é realizado na face inferior do rosto através do movimento da boca, formando a letra “E”, caracterizando-se como *mouthing*. Nos sinais não-interjetivos, isso indica o término de uma declaração, não necessitando de comentários adicionais para a compreensão.

Figura 12 - “E”



Fonte: Os autores (2024).

Nota-se que as interjeições são diferentes por serem expressões que refletem emoções e reações no contexto da discussão, sem a necessidade de uso manual. Na imagem 3, “UAU” significa “UAU!”. Neste caso, o movimento da boca forma a letra “U”, configurando um *mouthing*. Um detalhe importante é que a mão está em movimento em direção à bochecha. Isso não é um sinal, mas sim uma forma natural de expressão. O rosto demonstra uma interjeição de choque ou surpresa, expressando novidade.

Figura 13 - “UAU”



Fonte: Os autores (2024).

Na imagem 4, temos a palavra “UE”, que significa “UÉ!”. Esta expressão assemelha-se às gírias utilizadas em um contexto informal de discussão. O movimento da boca na parte inferior do rosto forma a letra “U”, seguida da letra “E”. Novamente, há a ocorrência do *mouthings*. Esta interjeição demonstra concordância, sendo geralmente utilizada como um termo enfático.

Figura 14 - “UE”



Fonte: Os autores (2024).

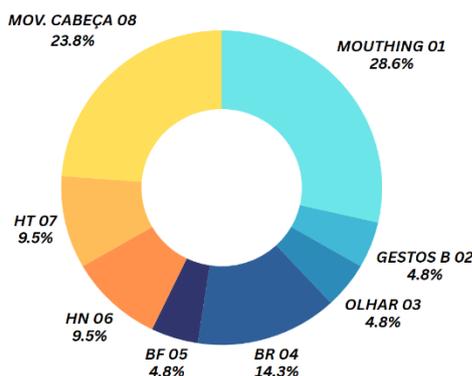
Devido às dimensões limitadas deste trabalho e às diversas circunstâncias que impuseram-nos muitos empecilhos (greve, calendário reduzido, entre outros), destacamos estes quatro sinais — dois pertencentes à classe interjetiva e dois à classe não-interjetiva. A seguir, discutimos como os gestos de boca e os *mouthings* se apresentaram em cada grupo.

6. Interjeição X Sinais não-interjetivos

Como explicado anteriormente, a partir das análises realizadas na tabela acima, organizamos mais dois gráficos, separando os traços fonológicos encontrados entre os sinais não-interjetivos e os interjetivos. Assim, podemos visualizar o percentual de gestos bucais e *mouthings* encontrados em cada grupo:

Gráfico 2 - Sinais não-interjetivos

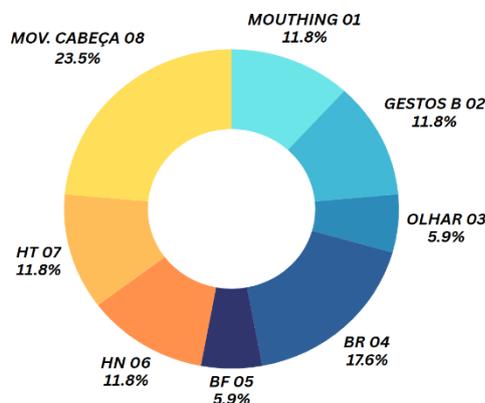
SINAIS NÃO-INTERJETIVOS



Fonte: Os autores (2024).

Gráfico 3 - Interjeição

INTERJEIÇÃO



Fonte: Os autores (2024).

Nos gráficos 2 e 3 é possível observar separadamente todos os traços: movimento da cabeça, *mouthings*, gestos bucais e o olhar. Também podemos averiguar as notações suprasegmentais em cada sinal, que são: BR (levantar sobrancelhas); BF (franzir sobrancelhas); HN (balançar cabeça); HS (balançar cabeça); HT (levantar cabeça); TP (mostrar a língua); SE (apertar os olhos); HM (boca de ferradura — cantos dos lábios para baixo) e PC (bochechas infladas).

Nosso foco, como explicado anteriormente, voltou-se para os MNM de boca: *mouthings* e gestos bucais. Assim, nos gráficos 2 e 3, observamos que as interjeições manifestaram a mesma quantidade de *mouthings* e gestos bucais, o que possivelmente pode estar relacionado às emoções. Já no caso dos sinais não-interjetivos, observamos um número significativo de *mouthings* (28,6%) quando comparados aos gestos bucais (4,8%).

Isso ocorre, possivelmente, devido à influência da língua oral. Os outros traços fonológicos, por sua vez, não apresentaram diferenças visíveis entre os dois grupos.

7. Considerações finais

Historicamente, o campo da linguística, sobretudo nas LS, desconsiderou as expressões faciais como aspectos gramaticais preponderantes na construção de sentidos nos discursos e na comunicação sinalizada. Pesquisas recentes, todavia, apontam e argumentam em favor de análises mais robustas dos MNM carregados de valores fonológicos, lexicais e morfológicos. Este trabalho está em sintonia com essa perspectiva, contribuindo, mesmo que de forma incipiente, para a inclusão, em pesquisas, de expressões que não são afetivas, mas que carregam conteúdo dentro de diferentes classes gramaticais, como o caso dos sinais não-interjetivos identificados neste estudo.

A partir das reflexões deste trabalho, concluímos que os Sinais não-interjetivos são uma estratégia comunicativa nos discursos naturais dos surdos sinalizantes. Eles representam um fenômeno linguístico natural na interação discursiva, fenômeno esse marcado pela especificidade fonológica das línguas de sinais. Futuros estudos, contudo, precisam esclarecer se essas estratégias são universais e comuns às diferentes línguas de sinais ou variações linguísticas próprias de cada grupo. Nosso estudo corrobora as descrições e pesquisas realizadas por Pfau e Quer (2010). Nele, observamos que as interjeições utilizaram a mesma quantidade de *mouthings* e gestos bucais. Já no caso dos Sinais não-interjetivos, nota-se um número significativo de *mouthings* (28,6%) quando comparados aos gestos bucais (4,8%). No entanto, esperamos que futuras pesquisas considerem o *background* linguístico do sinalizador em um número mais expressivo de sinais, identificando as classes gramaticais às quais pertencem em busca de resultados mais conclusivos, confrontando ou confirmando a análise aqui apresentada.

Referências

2 MENTIRAS, 1 VERDADE!!! com Nathalia Silva. 2018. 1 vídeo (14 min). Publicado pelo canal Kitana Dreams. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YCNAezgzF8>. Acesso em: 4 jul. 2018.

ALECRIM, Elisane Conceição. *A variação Fonético-Fonológica da Configuração de mão na Libras*. 2022. 117 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2022. Disponível em: https://www.google.com/url?q=https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/76239&sa=D&source=docs&ust=1747870544620249&usq=AOvVaw2Tbr3irgRfaA3KltaCc_Y7. Acesso em: 1 jul. 2025.

BASSO, Renato Miguel; TEIXEIRA, Ariane. Uma Tipologia para as Interjeições do Português Brasileiro. *Revista do GEL*, São Paulo, v. 16, n. 3, p. 10-34, 2019. Disponível em: <https://revistas.gel.org.br/rg/article/view/2593>. Acesso em: 1 jul. 2025.

BATISTA, Hadinei Ribeiro. *Uai: estudo de uma interjeição do português brasileiro*. Orientadora: Jânia Martins Ramos. 2013. 117 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) — Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/BUOS-9BVJCP>. Acesso em: 1 jul. 2025.

BATISON, Robbin. *Lexical borrowing in American Sign Language*. Silver Spring: Linstok, 1978.

BORGES, Andrei; BORGES, Tainá. Vocês já viram essas gírias em Libras? [S. /], 21 jul. 2024. Instagram: @visurdo. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/C9svToSPaqe/>. Acesso em: 9 jul. 2025.

CAMPOS, Maria Inês Batista; ASSUMPÇÃO, Nivia. *Tantas linguagens – língua portuguesa: literatura, produção de textos e gramática em uso*. v. 1, 2, 3. Ensino Médio. São Paulo: Scipione, 2007.

CASTILHO, Ataliba Teixeira de. *Nova gramática do português brasileiro*. 1. ed. São Paulo: Contexto, 2016.

CONHECE MELHOR AMIGO? 2019. 1 vídeo (17 min). Publicado por Maluquinhas Bilíngues. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ENN4hKajlmY>. Acesso em: 10 mar. 2019.

COSTA, Victor Hugo Sepulveda da. Gestualidade e iconicidade nas línguas naturais: a configuração de mão da Língua Brasileira de Sinais. In: STUMPF, Marianne Rossi; QUADROS, Ronice Müller de; LEITE, Tarcísio de Arantes (orgs.). *Estudos da Língua Brasileira de Sinais*. 1. ed. v. 2. Florianópolis: Insular, 2014. p. 79-101.

COZINHA E SINALIZA - ft KAROL HALONA. 2022. 1 vídeo (22 min). Publicado pelo canal Isflocos. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_lsR5AVwDD0. Acesso em: 31 mar. 2022.

CUNHA, Celso; CINTRA, Luís Filipe Lindley. *Nova gramática do português contemporâneo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

DESAFIO CINCO SEGUNDOS | ft. Beto e Isadora. 2021. 1 vídeo (18 min). Publicado pelo canal Isflocos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HJyvUfAyhSI>. Acesso em: 18 jun. 2021.

DESAFIO do Plástico feat Beto Castejon e Gabriel Isaac. 2018. 1 vídeo (19 min). Publicado pelo canal Kitana Dreams. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8WoTbcR2LvQ>. Acesso em: 12 jan. 2018.

ES - JA. 2025. 1 vídeo. Publicado pelo canal Allisson Felipe de Santana Silva. Disponível em: <https://www.youtube.com/shorts/DXbtltXfDVo>. Acesso em: 18 jul. 2025.

GOLDFELD, Márcia. *A criança surda: linguagem e cognição numa perspectiva sociointeracionista*. São Paulo: Plexus, 1997.

ISAAC, Gabriel. Um filme com uma atmosfera imersiva de suspense e para assistir com os amigos? [S. /], 26 jun. 2024. Instagram: @isflocos. Disponível em: <https://www.instagram.com/reel/C8sEwIEp6rH/>. Acesso em: 9 jul. 2025.

KLIMSA, Bernardo Luís Torres. *Estudo descritivo das interjeições da Língua Brasileira de Sinais - Libras*. Orientador: Jair Barbosa da Silva. 2022. 166 f. Tese (Doutorado em Linguística) — Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2022. Disponível em: <https://www.repositorio.ufal.br/jspui/handle/123456789/12281>. Acesso em: 1 jul. 2025.

NATHALIA me matou, casei com Beto e Beije a Larissa - feat Nathalia Silva. 2017. 1 vídeo (16 min). Publicado por Kitana Dreams. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=li8oNNJi0yU>. Acesso em: 6 set. 2017.

PAULA, Fábio Cristiano de; RODERO-TAKAHIRA, Aline Garcia. Mapeando expressões não-manuais boca na Libras: descrição e formas de anotação. *Revista Linguística Rio*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 2, p. 159-183, ago./dez. 2020. Disponível em: https://www.linguisticario.lettras.ufri.br/uploads/7/0/5/2/7052840/revista_lingu%C3%ADstica_rio_-_v._6_n._2_-_ago._dez._2020-159-183.pdf. Acesso em: 1 jul. 2025.

PFAU, Roland; QUER, Josep. Nonmanuals: their grammatical and prosodic roles. In: BRENTARI, Diane (ed.). *Sign Languages*. Cambridge: Cambridge Language Surveys; Cambridge University Press, 2010. p. 381-402.

QUADROS, Ronice Miller; KARNOPP, Lodenir Becker. *Língua de Sinais Brasileira: estudos linguísticos*. Porto Alegre: Artmed, 2004.

QUADROS, Ronice Miller; STUMPF, Marianne Rossi; LEITE, Tarcísio de Abrantes (orgs.). *Estudos da língua brasileira de sinais*. Florianópolis: Insular, 2014.

QUADROS, Ronice Müller de *et al.* (orgs.). *A Gramática da Libras*. v. 1. Rio de Janeiro: INES, 2023. 511 p.

SANTOS, Hadassa Rodrigues. Produtividade lexical e produções lexicográficas em uma língua sinalizada. *Revista da Anpoll*, Florianópolis, v. 1, n. 48, p. 114-123, jan./jun. 2019. Disponível em: <https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/1213>. Acesso em: 1 jul. 2025.

SANTOS, Thiago Steven dos; XAVIER, André Nogueira. Recursos manuais e não-manuais na expressão de intensidade em libras. *Revista Leitura*, Maceió, n. 63, jul./dez. 2019. Disponível em: <https://www.seer.ufal.br/index.php/revistaleitura/article/view/6828>. Acesso em: 1 jul. 2025.

SOUZA, Diego Teixeira de; FRONZA, Cátia de Azevedo. Estudos sobre expressões não-manuais da Libras: Constatações e Perspectivas. *Linguagens - Revista de Letras, Artes e Comunicação*, Blumenau, v. 12, n. 3, p. 436-455, set./dez. 2018. Disponível em: <https://ojsrevista.furb.br/ojs/index.php/linguagens/article/view/7287>. Acesso em: 1 jul. 2025.

STOKOE JR.; William Clarence. Sign Language Structure: An Outline of the Visual Communication Systems of the American Deaf. *Journal of Deaf Studies and Deaf Education*, [S. l.], v. 10, n. 1, 2005. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/deafed/eni001>. Acesso em: 1 jul. 2025.

TAG: ADMITE QUE JÁ?! feat. Leo Viturino. 2019. 1 vídeo (22 min). Publicado pelo canal Kitana Dreams. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=M692oQBCUpA>. Acesso em: 20 out. 2019.

XAVIER, André Nogueira. *Descrição fonético-fonológica dos sinais da língua brasileira de sinais (libras)*. 2006. Dissertação (Mestrado em Linguística) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

Recebido em 05 de fevereiro de 2025

Aceito em 11 de abril de 2025



Este trabalho está licenciado sob uma licença [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Análise do Discurso como dispositivo teórico para a interpretação do programa Ruas de Memória

Analyse du Discours comme outil théorique d'interprétation du programme Rues de la Mémoire

Raissa Nascimento dos Santos*

Resumo: Em 2016, a Prefeitura de São Paulo assinou o decreto nº 57.146, que instituiu o programa Ruas de Memória. O documento oficial é responsável pela renomeação de vias públicas da capital paulista cujos nomes estão associados à ditadura militar. Esta pesquisa parte da perspectiva da Análise do Discurso (AD) para investigar como o decreto constrói um processo de desidentificação que possibilita ressignificar e reparar a memória coletiva urbana através de seus objetivos e ações. Desse modo, objetiva-se compreender os efeitos discursivos dessa política pública na produção de sentidos sobre o passado ditatorial. A fundamentação teórica apoia-se em autores como Orlandi (2005a, 2005b), Pêcheux (1999) e Tfouni e Grigoletto (2020) cujas reflexões se voltam para conceitos como memória, esquecimento e desidentificação; Nora (1993), com seus estudos sobre os lugares de memória; Halbwachs (2013) e Oliveira e Nunes Jr. (2024), que abordam memória coletiva e monumentalidade pública. A análise pretende contribuir para futuros debates sobre a disputa por memórias no espaço urbano e sobre como a reconstrução simbólica do passado influencia os processos de identificação dos sujeitos.

Palavras-chave: Análise do Discurso; Memória; Ditadura militar; Cidade.

Résumé: En 2016, la mairie de São Paulo a signé le décret nº 57.146, qui a institué le programme Rues de la Mémoire. Ce document officiel est chargé de renommer des voies publiques de la cité dont les noms sont associés à la dictature militaire. La recherche s'inscrit dans la perspective de l'Analyse du Discours (AD) afin d'examiner comment le décret construit un processus de désidentification visant à re-signifier la mémoire collective urbaine à travers ses objectifs et ses actions. Ainsi, l'objectif est de comprendre les effets discursifs de cette politique publique sur la production de sens du passé dictatorial. L'appui théorique repose sur des auteurs tels qu'Orlandi (2005a, 2005b), Pêcheux (1999) et Tfouni et Grigoletto (2020), dont les réflexions portent sur les concepts de la mémoire, l'oubli et la désidentification; Nora (1993), avec ses études sur les lieux de mémoire; Halbwachs (2013) ainsi qu'Oliveira et Nunes Jr. (2024), qui abordent la mémoire collective et la monumentalité publique; et enfin Dias (2022), dont le travail porte sur la toponymie et ses effets de sens. L'analyse vise à contribuer aux débats sur la lutte pour la mémoire dans l'espace urbain et sur la manière dont la reconstruction symbolique du passé influence les processus d'identification des sujets.

Mots clés: Analyse du Discours; Mémoire; Dictature militaire; Cité

* Graduanda em Letras-Bacharelado pela Universidade Federal de Pernambuco - UFPE, Recife, Brasil. E-mail: raissa.nsanatos@ufpe.br. ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-7785-0747>. DOI: <https://doi.org/10.51359/1984-7408.2025.266574>. Trabalho desenvolvido como avaliação para a disciplina de Análise do Discurso, ministrada pela Prof. Me. Estela Carielli de Castro, no semestre de 2024.2.

1. Introdução

*E tantos são os homens por debaixo das manchetes
São braços esquecidos que fizeram os heróis
São forças, são suores que levantam as vedetes
Do teatro de revistas, que é o país de todos nós*

Gonzaguinha

De acordo com Pierre Nora (1993, p. 14), *lugares de memória* são “lugares salvos de uma memória na qual não mais habitamos, semi-oficiais e institucionais, semi-afetivos e sentimentais; [...] mas onde palpita ainda algo de uma vida simbólica”. Tais lugares apresentam características fundamentais, como materialidade, capacidade de cristalizar lembranças e transmissão simbólica de acontecimentos vividos por uma coletividade (Miranda, 2019).

Tornando-se pontos de mediação entre o passado e o presente, lugares de memória como monumentos, museus, jornais e demais inscrições urbanas desempenham papel central na construção da memória e da identidade de habitantes do espaço urbano,¹ ao materializarem discursos sobre a história local. Um exemplo disso são os topônimos, que, “mesmo que apareçam aí como meras etiquetas de espaços urbanos, são, enquanto nomes, o mapa (linguagem) que relaciona esta cidade com sua história, sem a qual ela não é uma cidade” (Guimarães, 2001, p. 100). Dessa forma, configuram-se como discursos que narram ou silenciam versões do passado urbano, cristalizando histórias e contribuindo para a constituição de sujeitos-cidadãos.

A toponímia é responsável por dar nome a lugares e, “ao receber um nome próprio, um local se individualiza, destacando-se de outros, tornando-se um ponto de referência espacial importante para o homem que dele se utiliza” (Gomes; Seabra, 2023, n. p.). Ao ser exposto a essa inscrição simbólica, o sujeito pode não mais alcançar a intenção etimológica que nomeia o logradouro (cf. Guimarães, 2001), fazendo com que ocorra uma “perda referencial, recalque, apagamento na memória histórica, que deixa, qual tênue lacuna, o traço de seu desaparecimento” (Courtine, 1999 *apud* Souza, 2001, p. 79) — restando apenas sua materialidade não-linguística (o não-dito) sobre sua constituição.

Pensando nessa perda referencial, em 2016, o então prefeito de São Paulo, Fernando Haddad, instituiu o programa Ruas de Memória (doravante PRM) por meio de um decreto oficial (São Paulo (SP), 2016), com o objetivo de renomear vias públicas da capital paulista associadas à ditadura militar. O documento — objeto de minha análise — levanta debates sobre ressignificação histórica, memória, silenciamento e identidade no espaço urbano e mostra-se um documento institucional denso e discursivamente rico, alinhado aos propósitos de teorias linguísticas discursivas.

¹ Neste estudo, concebo o espaço urbano como um espaço simbólico moldado pela história, habitado por sujeitos e portador de significantes (Orlandi, 2001), configurando-se como um amplo campo de produção e circulação de sentidos.

Diante disso, escolho a Análise do Discurso (AD) como aporte teórico desta investigação, por se constituir como um “dispositivo teórico que trabalha não sobre o que há a ser visto, mas sobre as condições interpretativas que iluminam um nicho de invisibilidade” (Souza, 2001, p. 73). Tal escolha se justifica por sua eficácia enquanto ferramenta teórico-metodológica para compreender os efeitos simbólicos da instituição do PRM, especialmente à luz dos conceitos de memória discursiva e esquecimento (cf. Orlandi, 2005b; Pêcheux, 1999).

A pesquisa busca responder à seguinte questão: *de que forma a AD pode revelar a configuração do PRM como uma desidentificação² à memória construída sobre a ditadura militar por meio da toponímia paulistana?* Para tanto, analiso algumas sequências discursivas do decreto — como objetivos, ações de mobilização e de mudança —, observando os gestos de interpretação que articulam memória e esquecimento na proposta de renomeação das ruas.

A construção de minha análise está ancorada nos trabalhos de Eni Orlandi (2005a, 2005b), Michel Pêcheux (1999), Vinícius Siqueira (2024) e Fábio Tfouni e Evandra Grigoletto (2020) com suas contribuições sobre AD e seus conceitos; Pierre Nora (1993) e seus lugares de memória; Andreas Huyssen (2014), Maurice Halbwachs (2013) e Lucas Oliveira e Paulo Nunes Jr. (2024) por seus estudos sobre memória coletiva e monumentalidade pública; além de Eliane Dias (2022) que versa sobre toponímia e seus efeitos de sentido.

Nas próximas seções deste artigo, abordarei os conceitos essenciais da AD utilizados no trabalho; em seguida, tratarei dos conceitos de memória discursiva, memória coletiva e esquecimento; depois, apresentarei a proposta de análise do discurso encontrado no decreto, com base em sua estruturação.

2. Análise do Discurso e seus conceitos fundamentais

Orlandi (2005a, p. 10) define a AD como um dispositivo teórico que se interessa pelo confronto do político com o simbólico, levantando “questões para a Lingüística, interrogando-a pela historicidade que ela exclui, e, do mesmo modo, ela interroga as Ciências Sociais questionando a transparência da linguagem sobre a qual elas se sustentam”. A AD surge, em 1969, com a publicação do trabalho *Analyse automatique du discours*³, de Pêcheux, considerado um ponto de partida para a teoria (Helsloot; Hak, 2000).

Influenciado pelo marxismo, estruturalismo saussuriano e pela psicanálise, Pêcheux cria um corte epistemológico capaz de observar a relação entre o sujeito, a linguagem e a ideologia; “assim, para Pêcheux, e de forma explícita, o desenvolvimento de um instrumento de análise do discurso não é um simples empreendimento técnico; muito mais,

² Para Pêcheux (1999, p. 56, grifos meus), memória é “necessariamente um espaço móvel de divisões, de disjunções, de deslocamentos e de retomadas, de conflitos de regularização... Um espaço de desdobramentos, réplicas, polêmicas e *contra-discursos*”. A desidentificação pode ser considerada como um *conflito de regularização*, algo que rompe com um discurso já estabelecido, formando outras práticas significativas.

³ Análise automática do discurso.

é uma parte constitutiva do projeto de fundação de uma *psicologia social científica*⁴ (Helsloot; Hak, 2000, p. 12, tradução e grifos meus). Nesse quadro teórico, a linguagem deixa de ser vista como um reflexo neutro da realidade e passa a ser compreendida como um espaço de disputas ideológicas — notoriamente evidente quando observamos práticas discursivas como a renomeação e ressignificação de espaços públicos.

A escolha de um topônimo, por si só, já exerce um grande impacto na cidade que dele se utiliza, pois, além de orientação, “os mapas representam poder, conquista e controle” (Huysen, 2014, p. 40). No entanto, ao considerarmos o processo de renomeação, a discussão torna-se ainda mais profunda: se uma escolha foi feita e, posteriormente, retificada, significa que o discurso instaurado por aquela nomeação inicial foi contrariado ou deslocado por outra formação discursiva⁵ (FD), evidenciando a disputa de sentidos em torno da memória e da identidade urbana, mediada por ações de instituições públicas e governamentais.

Visto que “o estudo dos topônimos permite o acesso à história, à memória e à identidade de um lugar” (Dick, 1990 *apud* Dias, 2022, p. 135-136), a renomeação e ressignificação de seus topônimos não se limitam à troca de um nome, mas mobilizam novos sentidos, memórias e disputas em torno da cidade. Como bem afirmam Oliveira e Nunes Jr. (2024, p. 474), “ressignificar é o verbo que aparece para ajudar-nos a refletir [...], uma vez que a história não é um conceito estático, mas em plena disputa, feita de representações do passado que reverberam, ininterruptamente, possibilidades no presente”.

O conceito de memória discursiva esboça bem o que já vem sendo apresentado como *representações do passado com possibilidades no presente*, sendo “o saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna sob forma do pré-construído, o já-dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada da palavra” (Orlandi, 2005b, p. 31). Ou seja, é a construção semântica de algo pertencente a uma experiência passada e que já foi significada por alguém (podendo ser retomada ou rompida a depender do discurso).

O esquecimento, por sua vez, frequentemente tratado como antônimo de memória, na realidade, está mais próximo a ela do que se imagina. Orlandi (2005b, p. 49) afirma que “o trabalho ideológico é um trabalho da memória e do esquecimento pois é só quando passa para o anonimato que o dizer produz seu efeito de literalidade a impressão do sentido-lá”. Ou seja, ao se esquecer o “sentido primeiro” de um discurso, o sujeito o incorpora e o toma como natural, ou “sentido-lá”, formando, assim, sua memória discursiva. Para a autora, esse apagamento torna-se necessário para que o sujeito se construa e se insira em uma

⁴ No original: “Ainsi, pour Pêcheux, et de façon explicite, le développement d’un instrument d’analyse du discours n’est pas une simple entreprise technique; bien plus, il s’agit d’une partie constitutive du projet de fondation d’une psychologie sociale scientifique” (Helsloot; Hak, 2000, p. 12).

⁵ Formação Discursiva, isto é, “o que pode e deve ser dito [...] a partir de uma posição dada numa conjuntura dada (Pêcheux *et al.*, 1971 *apud* Siqueira, 2024).

identidade, pois a estruturação dessa memória não é só uma repetição, mas uma projeção de sentidos (Orlandi, 2005b).

Portanto, ao afirmar que a memória “exerce influência sobre a história (da sociedade e de cada indivíduo), a política, a linguagem, a cultura e a construção da identidade de um espaço urbano” (Miranda, 2019), aponto que a memória coletiva construída em torno da ditadura militar é tensionada e deslocada pelo decreto que institui o PRM, configurando-se como um contra-discurso⁶. Conforme Pêcheux (1995 [1975] *apud* Tfouni; Grigoletto, 2020), o sujeito pode ser interpelado por diferentes formações ideológicas, assumindo posições como bom sujeito, mau sujeito ou operando um processo de desidentificação. Este último é compreendido como um rompimento com a FD dominante em que o sujeito está inserido, indo além de questionamentos pontuais (Grigoletto, 2005 *apud* Tfouni; Grigoletto, 2020).

No contexto deste estudo, entende-se que o decreto opera esse gesto de desidentificação ao romper com a FD que legitimava homenagens a figuras associadas à ditadura militar, que violavam direitos humanos durante este período. A partir disso, o PRM pode ser interpretado como uma inscrição institucional de contra-discurso, como uma tentativa de ressignificar sentidos dissidentes no espaço urbano. E, para melhor decorrência dos eventos, é necessário lembrar o que marcou esse período com uma breve contextualização.

3. Ditadura e toponímia: os dizeres possíveis

O regime instaurado após o golpe de militares, em 1964, apoiado por setores da classe média, empresários, parte da imprensa e políticos conservadores, justificou-se como uma defesa contra uma suposta ameaça comunista e alegava que o país retornaria à normalidade democrática, com eleições diretas previstas para novembro de 1965 (Teixeira, 2024). Contudo, o regime consolidou seu poder, ampliou a repressão e cancelou as eleições, instaurando um sistema autoritário que se perpetuou até 1985. Durante esse período, torturas, prisões, mortes, desaparecimentos e exílios foram tratamentos “comuns” a qualquer pessoa que fosse considerada subversiva ou militante para o governo. E,

nos 20 anos daquele regime, mais de 50 mil pessoas foram presas, mais de sete mil foram indiciadas por crimes políticos e quase cinco mil tiveram seus direitos políticos cassados. O Estado brasileiro iniciou o reconhecimento das violações de direitos humanos pela ditadura somente após 1985, já no governo Sarney. A ditadura matou mais de mil camponeses e outras 475 pessoas foram mortas ou são consideradas desaparecidas (Teixeira, 2024, n.p.).

Nomes como Humberto de Alencar Castelo Branco, Dr. Jayme Augusto Lopes, Sérgio Paranhos Fleury e Romeu Tuma são rememorados, hoje em dia, por pessoas que passam por ruas, avenidas e lugares públicos movimentados da capital paulista. Tornaram-

⁶ Em um contexto de ruptura com discursos autoritários, silenciadores e opressores (como no caso da ditadura militar), assumo, neste trabalho, um caráter contra-discursivo ao processo de desidentificação.

se figuras emblemáticas que surgiram durante a ditadura e devem trazer consigo uma noção de manifesto, democracia e resistência. Trata-se, no entanto, de uma falsa impressão. Esses quatro nomes representam ditadores, torturadores e apoiadores das violências e da antidemocracia do regime. *Por que eles? O que esses nomes têm a dizer?*

Monumentalidades públicas tendem a compor um propósito social de dominação por parte de grupos que detêm o poder de escolha sobre qual história deve ser contada. O que não é contado, é silenciado. A dimensão política do silenciamento não implica um calar, mas um “fazer dizer ‘uma’ coisa, para não deixar dizer ‘outras’. Ou seja, o silêncio recorta o dizer” (Orlandi, 2007, p. 53). A partir disso, somos lançados em outra questão da memória: ela não é reflexo da realidade (Oliveira; Nunes Jr., 2024).

As vítimas da ditadura militar fizeram parte da história, foram inseridas em uma memória, mas não foram dadas como dignas a se tornarem “heroínas” da nação, eram “inimigas”. O poder estava nas mãos de um governo militar opressor e totalitário que esbanjava a propaganda: “quem não vive para servir ao Brasil, não serve para viver no Brasil”. Nota-se então que “a toponímia é atravessada por múltiplos significados construídos a partir das relações de poder em que alguns sujeitos, em determinados contextos históricos, construíram” (Comerci, 2012 *apud* Dias, 2022, p. 138).

A cidade, além de espaço material e simbólico, torna-se também um campo de embate ideológico, capaz de fazer emergir dizeres possíveis antes silenciados ou censurados por grupos outrora dominantes. Por conseguinte, atualmente, “[...] na medida em que desceu o silêncio oficial para encobrir os crimes do passado [ditadura], o clamor por justiça e a demanda de que os desaparecidos fossem lembrados intensificaram-se no âmbito popular” (Huyssen, 2014, p. 164). Assim, a mudança de nomes de ruas configura-se como um ato que ultrapassa a esfera administrativa, inserindo-se em disputas discursivas sobre a identidade de uma comunidade, revelando-se como uma forma de instrumentalização da memória, orientada por um esquecimento público, capaz de influenciar a memória coletiva da sociedade.

Entende-se por memória coletiva o conjunto de memórias individuais inseridas em grupos sociais, compartilhadas e lembradas por indivíduos que, de alguma forma, se envolveram com o evento (Halbwachs, 2013). Esse envolvimento pode ser direto ou indireto, sendo resgatado de diferentes maneiras, inclusive por meio do espaço:

Todas as ações do grupo podem ser traduzidas em termos espaciais, o lugar por ele ocupado é apenas a reunião de todos os termos. Cada aspecto, cada detalhe desse lugar tem um sentido que só é inteligível para os membros do grupo, porque todas as partes do espaço que ele ocupou correspondem a outros tantos aspectos diferentes da estrutura e da vida de sua sociedade, pelo menos o que nela havia de mais estável (Halbwachs, 2013, p. 159-160).

Dessa forma, percebe-se que a estabilidade do espaço se correlaciona à estabilidade do grupo, de modo que os topônimos, enquanto inscrições urbanas, não apenas identificam

locais, mas evocam memórias e esquecimentos, cristalizando experiências coletivas e funcionando como pontos de referência que conectam a história do espaço à experiência social de seus habitantes.

4. O programa Ruas de Memória: contexto e objetivos

A partir da Lei nº 15.764, de 27 de maio de 2013, responsável por “articular iniciativas e apoiar projetos voltados para a promoção e defesa dos direitos humanos” (São Paulo (SP), 2013, n. p.), surgiu o decreto nº 57.146 de 25 de julho de 2016 que originou o programa Ruas de Memória.

Segundo um levantamento da Coordenação de Direito à Memória e à Verdade, disponibilizado no site da Secretaria Municipal dos Direitos Humanos e Cidadania, há na cidade de São Paulo, pelo menos, 38 logradouros associados à ditadura, sendo 22 deles diretamente vinculados a nomes de ditadores e torturadores (Programa, 2015). Compreendo, então, que uma memória coletiva é, então, induzida.

A presença ausente do discurso ditatorial, provocada por um silenciamento estrutural, contribui para a manutenção de uma narrativa hegemônica que suprime as vozes das vítimas e perpetua a normalização da repressão no espaço urbano. As relações de poder existentes na cidade evocam disputas emblemáticas que podem favorecer grupos dominantes a manterem seus privilégios, “uma vez que os grupos mais bem posicionados na hierarquia social criam mecanismos diversos para manipular a história a seu favor e induzir efeitos de sentido que valorizem ‘heróis’ e ‘feitos’, como se estes fossem os reais fatos ocorridos” (Oliveira; Nunes Jr., 2024, p. 477).

Dias (2022, p. 136) aponta que a criação de um topônimo é determinada por “fatores históricos, geográficos, sociais e políticos [...] que muitas vezes fazem parte das estratégias de controle social de um lugar e momento na história de um país”. Considerando que os topônimos analisados nesta pesquisa foram criados durante um governo totalitário — responsável por censurar, oprimir e eliminar opositores —, é possível afirmar que os discursos veiculados por meio dessas nomeações foram cuidadosamente escolhidos para representar uma narrativa “oficial”.

Contudo, “palavras iguais podem significar diferentemente porque se inscrevem em formações discursivas diferentes” (Orlandi, 2005b, p. 44). Assim, em uma sociedade plural e diversa, composta por distintas FDs, não se está limitado a uma única versão da história. Ao contrário, é possível refletir diferentes concepções de realidade a partir de manifestações patrimoniais que criam e reconhecem a identidade de um grupo (Ramos; Esteban, 2020 *apud* Oliveira; Nunes Jr., 2024).

Entre essas diferentes concepções de realidade, destaca-se a possibilidade de traçar um paralelo imagético entre duas posições de poder: os militares no exercício da função “presidencial” e a Prefeitura de São Paulo, responsável pela criação do decreto. Embora pertençam a esferas distintas — nacional e municipal —, percebe-se que, ao reconhecer

sua responsabilidade social, buscando reparar violações cometidas no passado, a Prefeitura rompe com a memória discursiva estabelecida pelo regime ditatorial e, simultaneamente, retoma o discurso condizente com sua função social e política. Há uma *desidentificação* por parte da prefeitura. Para tanto, retomo, aqui, o conceito de FD como um conjunto de enunciados definidos pelo que pode e deve ser dito por uma posição-sujeito.

Conforme Mussalim (2021, p. 119), “uma formação discursiva é marcada por regularidades, ou seja, por ‘regras de formação’, concebidas como mecanismos de controle que determinam o interno (o que pertence) e o externo (o que não pertence) de uma formação discursiva”. Nesse sentido, a *posição-sujeito-presidência* foi marcada por mecanismos externos que romperam com as expectativas dessa governança, que, ao invés de prezar pelo bem de seus cidadãos, foi responsável por vitimá-los. Em contrapartida, a *posição-sujeito-prefeitura* mobilizou discursos e efeitos de sentido orientados para a reparação histórica, demonstrando que a política pode ser transformada por meio do decreto e que outras vozes — silenciadas — podem agora ser ouvidas. Essa reparação histórica proposta pela Prefeitura pode ser observada nos objetivos do PRM, listados abaixo:

I - territorializar o debate sobre direito à memória e à verdade e reconstruir a memória histórica da cidade; II - ressignificar os logradouros e equipamentos públicos prioritários ao Programa, com melhorias de zeladoria e serviços públicos, a fim de transformá-los em locais do encontro e do exercício da cidadania; III - promover uma reparação simbólica às vítimas dos crimes da ditadura (São Paulo (SP), 2016, n.p.).

A memória como “estruturação da materialidade discursiva complexa, estendida em uma dialética da repetição e da regularização” é o que Pierre Achard apresenta como regularização discursiva (Pêcheux, 1999, p. 52). Ao propor uma reconstrução da memória histórica da cidade, uma ressignificação dos logradouros e uma reparação simbólica às vítimas da ditadura, o decreto interrompe a regularização discursiva presente nas nomeações de ruas e constitui novas construções de sentido, mostrando que símbolos da história podem ser interrogados e discutidos. E, para que tais manifestações ocorram, é fundamental o conhecimento da história e o compromisso com a busca por justiça.

No entanto, apesar de a ditadura ter ocorrido em um período relativamente recente no Brasil — que completa 40 anos de seu fim neste ano (2025) —, o debate acerca de seus acontecimentos ainda não alcança toda a população. Pensando nisso, o tópico referente às ações de mobilização do PRM propõe o seguinte:

I - promover o diálogo e a reflexão sobre a ditadura militar e seus impactos até o presente; II - levantar junto à comunidade sugestões de novas denominações que façam sentido para a realidade local; III - valorizar a cultura local, preferencialmente envolvendo moradores da região, organizações de bairro, coletivos e entidades da sociedade civil locais e a cultura local; IV - ser comunicadas à SMDHC, que dará publicidade prévia

às ações em seus veículos eletrônicos de divulgação (São Paulo (SP), 2016, n.p.).

Assim como a permanência de nomes contrários à democracia impacta subjetividades e coletividades que circulam por esses espaços, a renomeação de tais locais também produz efeitos significativos — simbólicos, identitários e políticos — na constituição da memória coletiva (Halbwachs, 2013). Um topônimo cria uma imagem, que, como Pêcheux (1999, p. 51) evidencia, “seria um operador de memória social, comportando no interior dela mesma um programa de leitura, um percurso escrito discursivamente em outro lugar: tocamos aqui o efeito de repetição e de reconhecimento que faz da imagem como que a recitação de um mito”. A renomeação dessas placas evoca, em seu “programa de leitura”, uma nova maneira de interpretar as “imagens” que nomeiam seus espaços físicos — espaços que permanecem inalterados fisicamente, mas são modificados no discurso.

Essa substituição imagética traz consigo uma inscrição histórica reparadora em forma de metáfora: “definida como tomada de uma palavra por outra. Na análise de discurso, ela significa basicamente ‘transferência’, estabelecendo o modo como as palavras significam” (Orlandi, 2005b, p. 44), sendo formada por substituição, paráfrase ou sinônimos, elegendo uma FD como seu sentido provisório. Os militares que foram aclamados e considerados “heróis” no período ditatorial são, hoje, reconhecidos como violadores dos direitos humanos. Inversamente, as vítimas da ditadura, antes retratadas como militantes subversivos e “inimigos” da nação, passam a ocupar, no presente, o lugar de verdadeiros heróis da memória coletiva democrática.

A representação da metáfora no PRM manifesta-se por meio da substituição simbólica, realizada com a instalação de placas que acompanham a renomeação de logradouros públicos, conforme previsto pelo decreto: “I - registrar a alteração realizada; II - indicar o nome anterior; III - justificar a substituição do nome, com vistas a preservar a memória histórica dos fatos ocorridos no período da ditadura militar” (São Paulo (SP), 2016, n. p.).

A inscrição do novo nome, acompanhada da explicitação de seu significado em relação ao anterior, assume um papel educativo para a sociedade, interferindo diretamente na constituição da memória coletiva. Um período historicamente marcado pela censura é, assim, desmascarado por meio da informação pública e da reescrita simbólica dos espaços urbanos.

5. Considerações finais

A presente análise concentrou-se nos efeitos de sentido produzidos pelo programa Ruas de Memória, uma iniciativa da Prefeitura de São Paulo responsável pela renomeação de ruas vinculadas à ditadura militar. Buscou-se compreender, a partir da documentação oficial, quais foram os argumentos utilizados pela prefeitura para a construção de uma desidentificação com os signos toponímicos escolhidos durante o regime militar.

Para tanto, realizou-se uma leitura crítica do decreto que regulamenta o PRM, com base nos pressupostos da Análise do Discurso, uma perspectiva teórica que se fundamenta na compreensão de que “o estudo do discurso explicita a maneira como linguagem e ideologia se articulam, se afetam em sua relação recíproca” (Orlandi, 2005b, p. 43). Essa leitura permitiu responder à questão inicialmente proposta, trazendo as seguintes descobertas.

Os processos de desidentificação percebidos no decreto remetem à necessidade de reparação histórica em relação a um período que violou direitos humanos e promoveu figuras totalitárias como símbolos nacionais. As mudanças toponímicas propostas apontam para a importância de se construir uma memória coletiva capaz de revelar versões da história antes silenciadas, no que se refere à ditadura militar. Nesse processo, os conceitos de memória discursiva e esquecimento também foram utilizados, pois evidenciam os mecanismos pelos quais determinados discursos, mesmo que negativos, são naturalizados e incorporados socialmente. Isso ocorre porque os sujeitos, enquanto produtos de suas interações sociais, estão imersos em múltiplos espaços de significação, e a linguagem — compreendida como uma construção social — é o meio pelo qual esses sentidos se estabilizam ou se transformam (Miranda, 2019).

Assim, a AD mostra-se uma ferramenta fundamental para revelar os mecanismos de naturalização dos sentidos, permitindo compreender o que tais discursos produzem e de que forma podem ser retomados ou rompidos por outras FDs. Isso porque nenhum sentido é fixo e seu lugar é sempre provisório e depende da posição-sujeito que o enuncia.

A renomeação desses topônimos é uma mudança necessária, pois possibilita o acesso à memória e à verdade sobre um governo marcado por contradições e violações, afinal “somente a memória das violações dos direitos pode alimentar o futuro dos direitos humanos no mundo, fornecendo um elo substancial entre passado e futuro” (Huysen, 2014, p. 196). Além disso, representa uma ação pouco realizada: reavaliação de monumentos existentes e promoção de criação de novos símbolos nacionais que estejam de acordo com os valores democráticos e com a diversidade da sociedade contemporânea. Assim, vozes que um dia foram condenadas ao silêncio — tornadas *akleès* — podem agora tornar-se *klèos*, “isto é, capazes de resistir ao tempo, depois de terem sido ouvidas” (Segal, 2000, p. 176), sendo lembradas por gerações futuras.

Considerando a riqueza discursiva do tema, pretendo dar continuidade a esta investigação em futuros trabalhos, ampliando a análise para outras materialidades discursivas relacionadas ao PRM e sua repercussão na cidade de São Paulo, recuperando o conceito de memória em contextos urbanos. Ademais, espero que os diálogos promovidos pela Secretaria Municipal dos Direitos Humanos e Cidadania da Prefeitura de São Paulo estimulem nas comunidades o desejo de conhecer e refletir sobre os nomes dos espaços que habitam e frequentam, compreendendo como essas escolhas podem representar — ou reconfigurar — a realidade social que os constitui.

Referências

- DIAS, Eliane Ferreira. História, identidade e memória: um estudo sobre os nomes das cidades brasileiras do sudeste do Pará. *In: SOUZA, Lilian de; TONELLI, Fernanda (org.). Linguística, Letras e Artes: ressonâncias e repercussões*. Ponta Grossa: Atena Editora, 2022. v. 2, p. 135-141.
- GOMES, Marianna de Franco; SEABRA, Maria Cândida Trindade Costa de. Toponímia e topônimos. *Repositório de dados - UFMG*, 2023. Disponível em: <https://www.ufmg.br/rededemuseus/crch/toponimiahistoricamineira/index.php/toponimos/>. Acesso em: 15 fev. 2025.
- GUIMARÃES, Eduardo. Um mapa e suas ruas. *In: ORLANDI, Eni Puccinelli. Cidade atravessada: os sentidos públicos no espaço urbano*. Campinas: Pontes, 2001. p. 95-100.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. 2º ed. São Paulo: Centauro, 2013.
- HELSLOOT, Niels; HAK, Tony. La contribution de Michel Pêcheux à l'analyse du discours. Tradução de Emmanuelle Cambon. *Langage et société*, n. 91, mar. 2000, p. 5-28.
- HUYSSSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas de memória*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.
- MIRANDA, Lucas Mascarenhas de. Memória individual e coletiva. *Jornal da Unicamp*, Campinas, 27 maio 2019. Especial. Disponível em: <https://www.unicamp.br/unicamp/ju/noticias/2019/05/27/memoria-individual-e-coletiva>. Acesso em: 26 fev. 2025.
- MUSSALIM, Fernanda. Análise do discurso. *In: MUSSALIM, Fernanda; BENTES, Anna Christina. Introdução à Linguística: domínios e fronteiras*. São Paulo: Cortez Editora, 2021. p. 101-142.
- NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Tradução de Yara Aun Khoury. *Projeto História*, São Paulo, n. 10, 1993, p. 7-28. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101>. Acesso em: 11 fev. 2025.
- OLIVEIRA, Lucas Bená de; NUNES JR, Paulo Cezar. Patrimônio Incendiário: Monumentos bandeirantes e embate de memórias em São Paulo. *Revista Rua*, Campinas, v. 80, n. 2, p. 473-492, nov. 2024. Disponível em: <https://www.labeurb.unicamp.br/rua/artigo/pdf/446-patrimonio-incendiario-monumentos-bandeirantes-e-embate-de-memorias-em-sao-paulo>. Acesso em: 10 fev. 2025.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. Tralhas e Troços: o Flagrante Urbano. *In: ORLANDI, Eni Puccinelli. Cidade atravessada: os sentidos públicos no espaço urbano*. Campinas: Pontes, 2001. p. 9-24.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. Michel Pêcheux e a Análise do Discurso (Michel Pêcheux et l'Analyse de Discours). *Estudos da Língua(gem)*, Vitória da Conquista, n. 1, p. 9-13, 2005a. Disponível em: <https://periodicos2.uesb.br/index.php/estudosdalinguagem/article/view/973/829>. Acesso em: 01 out. 2024.

ORLANDI, Eni Puccinelli. Sujeito, história, linguagem. *In*: ORLANDI, Eni Puccinelli. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes, 2005b. p. 25-55.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 6. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

PÊCHEUX, Michel. O papel da memória. *In*: ACHARD, Pierre *et al.* (org.). *O papel da memória*. Campinas: Pontes, 1999. p. 48-57.

Programa Ruas de Memória pretende mudar logradouros que homenageiam violadores de direitos humanos. Secretaria Municipal dos Direitos Humanos e Cidadania, [S.l.], 20 jul. 2015. Disponível em: https://capital.sp.gov.br/web/direitos_humanos/w/noticias/199764. Acesso em: 19 mar. 2025.

SÃO PAULO. *Lei n.º 15.764, de 27 de maio de 2013*. Dispõe sobre a criação e alteração da estrutura organizacional das Secretarias Municipais. Diário Oficial da Prefeitura de São Paulo, São Paulo, SP. Disponível em: <https://legislacao.prefeitura.sp.gov.br/leis/lei-15764-de-27-de-maio-de-2013/detalhe/649ae15114119248c5a5aec6>. Acesso em: 8 fev. 2025.

SÃO PAULO. *Decreto n.º 57.146, de 25 de julho de 2016*. Dispõe sobre a renomeação de logradouros referentes a graves violações dos direitos humanos. Diário Oficial da Prefeitura de São Paulo, São Paulo, SP. Disponível em: <https://legislacao.prefeitura.sp.gov.br/leis/decreto-57146-de-25-de-julho-de-2016>. Acesso em: 8 fev. 2025.

SEGAL, Charles. O ouvinte e o espectador. *In*: VERNANT, Jean-Pierre. *O universo, os deuses e os homens*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 173-198

SIQUEIRA, Vinícius. O que é análise do discurso? Qual é a sua importância?. *Colunas tortas*. [S. l.], 18 out. 2024. Disponível em: <https://colunastortas.com.br/analise-do-discurso/>. Acesso em: 14 mar. 2025.

SOUZA, Pedro de. Espaços interditados e efeitos-sujeito na cidade. *In*: ORLANDI, Eni Puccinelli. *Cidade atravessada: os sentidos públicos no espaço urbano*. Campinas: Pontes, 2001. p. 71-81.

TEIXEIRA, João Carlos. 1974: o início do fim da ditadura. *Agência Senado*, [S.l.], 25 out. 2024. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/infomaterias/2024/10/1974-o-inicio-do-fim-da-ditadura>. Acesso em: 19 mar. 2025.

TFOUNI, Fábio Elias Verdiani; GRIGOLETTO, Evandra. Imaginário e identificação no discurso sobre Donald Trump: análise do funcionamento de capas das revistas Exame e Istoé. *Fórum Linguístico*, Santa Catarina, v. 17, n. 2, p. 4815-4830, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/forum/article/view/1984-8412.2020v17n2p4815/44099>. Acesso em: 21 mar. 2025.

Recebido em 20 de maio de 2025

Aceito em 26 de junho de 2025



Este trabalho está licenciado sob uma licença [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

O erotismo e o desejo em personagens femininas de Lygia Fagundes Telles

Eroticism and Desire in the Female Characters of Lygia Fagundes Telles

Camila Aragão de Oliveira*

Resumo: O presente trabalho propõe um estudo dos contos “As Cerejas”, do livro *Um Coração Ardente* (2012), e “Senhor Diretor”, da obra *Seminário dos Ratos* (1977), ambos de autoria de Lygia Fagundes Telles. O cerne desta investigação é a análise das representações femininas nessas narrativas, focando na maneira como o erotismo e o desejo são expressos pelas protagonistas. Tal abordagem tem por objetivo verificar uma possível aproximação entre essas representações e os posicionamentos feministas da autora quanto à manifestação do erótico por sujeitos femininos. Para este propósito, são utilizados os estudos de Bataille (1987), Paz (1994) e Branco (2004), que refletem acerca da sexualidade e do erotismo; as perspectivas de Grosz (2000), Perrot (2003) e hooks (2018), que discutem o feminismo e as ideologias misóginas que sustentam o patriarcado; e as contribuições de Lucas (1990), Galvão (2018) e Coelho (1991) sobre o estilo da prosa lygiana e as propostas da literatura feminina no século XX. Com uma análise fundamentada nos apontamentos desses autores, foi possível localizar, nos contos selecionados, traços de uma perspectiva que se aproxima das propostas feministas no que se refere à liberdade erótica e sexual feminina.

Palavras-chave: Lygia Fagundes Telles; Erotismo; Literatura feminina; Feminismo.

Abstract: This paper proposes a study of the short stories “As Cerejas” from the book *Um Coração Ardente* (2012) and “Senhor Diretor” from the work *Seminário dos Ratos* (1977), both written by Lygia Fagundes Telles. The core of this investigation is the analysis of female representations in these narratives, focusing on how eroticism and desire are expressed by the protagonists. This approach aims to examine a possible alignment between these representations and the author's feminist perspectives regarding the expression of the erotic by female subjects. For this purpose, the study draws on the works of Bataille (1987), Paz (1994), and Branco (2004), who reflect on sexuality and eroticism; the perspectives of Grosz (2000), Perrot (2003), and hooks (2018), who discuss feminism and the misogynistic ideologies that uphold patriarchy; and the contributions of Lucas (1990), Galvão (2018), and Coelho (1991) on Lygia's prose style and the aims of women's literature in the 20th century. Through an analysis grounded in these authors' insights, it was possible to identify, in the selected stories, traces of a perspective that aligns with feminist proposals regarding female erotic and sexual freedom.

Keywords: Lygia Fagundes Telles; Erotism; Feminine Literature; Feminism.

* Graduada do Bacharelado em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco, UFPE, Recife, Pernambuco, Brasil. E-mail: camila.aragaooliveira@ufpe.br. ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0008-6225-6438>. DOI: <https://doi.org/10.51359/1984-7408.2025.265917>. Este artigo é uma adaptação do Trabalho de Conclusão de Curso “O erotismo e o desejo em personagens femininas de Lygia Fagundes Telles”, orientado pela Profª. Drª. Raíra Costa Maia de Vasconcelos.

1. A prosa feminina e feminista de Lygia Fagundes Telles

De acordo com Nelly Novaes Coelho (1991), a partir do século XX, passou a se consolidar na sociedade a configuração de uma “nova mulher” que, em consequência do desenvolvimento de sua consciência crítica, iniciou um processo de redescobrimto do que significa *ser* mulher. Durante tal transformação, houve um questionamento das normas que, até então, determinavam o que a constituía como ser diferente do homem e indicavam seus papéis no meio social. A respeito disso, o surgimento dessa nova perspectiva dos sujeitos femininos em relação a si próprios refletiu-se também na literatura escrita por mulheres:

De uma literatura lírica/sentimental (gerada pela contemplação emotiva), cujo referencial de valores se pautava pelos padrões que a sociedade cristã/patriarcal definia como únicos e absolutos (castidade, submissão à autoridade do homem, discrição, ingenuidade, paciência, etc.) a mulher chegou a uma literatura épica/existencial (gerada pela ação ética/passional), que expressa claramente o rompimento da polaridade maniqueísta, inerente à imagem-padrão da mulher anjo/demônio, esposa/cortesã, ‘ânfora do prazer’/‘porta do inferno’, etc. Em lugar de optar por um desses comportamentos antagônicos, a “nova” mulher assume ambos e revela a ambiguidade inerente ao ser humano (Coelho, 1991, p. 96).

Desse modo, as poetisas e escritoras passam a ir de encontro aos padrões de representação do sujeito feminino já estabelecidos no meio literário, na tentativa de construir para si “[...] uma nova imagem que lhe permita auto-identificar-se novamente com segurança” (Coelho, 1991, p. 96).

Em consequência disso, o erotismo começa a se destacar enquanto temática recorrente nesse período, constituindo-se “[...] como força primeira a dinamizar uma diversificada e significativa produção literária, empenhada visceralmente na *busca de identidade* em que cada escritora se entrega, sem terem conseguido até o momento, descobrir por inteiro” (Coelho, 1991, p. 98, grifo do autor). Assim, a literatura de cunho erótico feminina apresentava, em seu cerne, os conflitos enfrentados pelas mulheres desse período ao buscarem uma libertação erótica e sexual em um cenário que carrega, até os dias atuais, traços de conservadorismo.

Nascida no início do século XX e tendo vivenciado a construção do que Coelho (1991) denomina “nova mulher”, Lygia Fagundes Telles (doravante, LFT) se sobressai principalmente por sua maneira de retratar e refletir a respeito de questões que envolvem os sujeitos femininos. Semelhantemente a outras escritoras de sua época, Telles não tem o desejo e a sexualidade feminina como foco principal na maioria de suas obras. No entanto, em alguns momentos, ela se volta para discussões sobre esses temas. Algumas de suas narrativas trazem o erótico como temática central, seja por meio de uma perspectiva mais permissiva e positiva, seja no intuito de evidenciar os conflitos entre a expressão do desejo e o conservadorismo da sociedade tradicional patriarcal, conforme pontuado por Coelho (1991).

Com uma escrita que se propõe a “[...] lidar com a psicologia feminina a partir de um ponto de vista feminino” (Lucas, 1990, p. 63), Telles constrói personagens femininas complexas, trazendo a mulher e as questões de gênero para o centro de suas narrativas. A autora transita por diferentes fases da vida dessas personagens, representando mulheres que vão desde a infância até a velhice, refletindo sobre como elas se relacionam com temas como o amor, a morte, os relacionamentos — sejam eles românticos, familiares ou de outra natureza —, incluindo a sexualidade. Os personagens masculinos, embora em alguns contos assumam o protagonismo, aparecem em grande parte das narrativas como “[...] péssimo exemplar da espécie humana” (Galvão, 2018, p. 846). Tal representação crítica é reforçada por Lucas (1990, p. 65, grifo do autor), que os define “[...] como signos designativos de função social ou de papel, como símbolos de poder, de riqueza ou de *status*. Não dispõem da vibração e das nuances das personagens femininas”.

O erótico em seus contos — assim como o amor —, de acordo com Lucas (1990), apresenta-se em certa medida com um vínculo próximo à morte, visto que os personagens a temem da mesma maneira que nutrem pavor pela concretização de seus desejos. Através da linguagem que estrutura uma escrita intimista, Telles “[...] explora o lado protético do desejo, dando a Eros ambivalência e espontaneidade, até mesmo certa atração pelo abismo, certa proximidade da morte” (Lucas, 1990, p. 69). Em seus contos, o desejo — seja ele erótico ou não —, em alguns casos, entra em conflito com questões internas dos personagens.

Tendo vivenciado momentos cruciais para o avanço da condição feminina no Brasil e no mundo — incluindo questões relacionadas à sexualidade feminina —, LFT apresenta em suas narrativas sua visão enquanto mulher inserida nesse contexto revolucionário. Torna-se, dessa maneira, relevante a investigação de suas obras como forma de perceber sua perspectiva acerca do erotismo feminino em uma sociedade em transformação, porém ainda conservadora. Tal debate permanece atual, pois, mesmo com os avanços proporcionados pela revolução sexual de 1970 e dos movimentos feministas, discursos que desvalorizam o sexo como busca unicamente pelo prazer ainda são disseminados, penalizando, sobretudo, os sujeitos femininos, cujo valor segue sendo vinculado à castidade, enquanto os homens mantêm a tentativa de dominar seus corpos.

Portanto, o objetivo deste trabalho foi realizar uma análise dos contos “As Cerejas” e “Senhor Diretor”, de autoria de Lygia Fagundes Telles, buscando observar como o erótico e o desejo são apresentados em ambas as narrativas e de que forma as protagonistas dessas obras se relacionam com tais temas. Por intermédio deste estudo, procurou-se verificar uma aproximação com certos posicionamentos feministas, que serão destacados mais adiante, nos discursos que se constroem nos enredos dos contos selecionados.

2. As fronteiras entre a sexualidade e o erotismo

Buscando definir e diferenciar os conceitos, Octavio Paz (1994) e Georges Bataille (1987) abordam a sexualidade e o erótico de maneira bastante similar. Consoante Paz (1994),

a sexualidade está vinculada à atividade reprodutiva dos seres sexuados e, por isso, é comum a todos os animais que fazem uso do sexo como ferramenta de proliferação da espécie. O erotismo, por sua vez, diferencia-se da sexualidade na medida em que esta possui sempre a finalidade reprodutiva, ao passo que a atividade erótica parte de uma busca por um prazer desvinculado da procriação.

Para ambos os autores, enquanto a sexualidade constitui uma característica pertencente a todos os seres sexuados, o erotismo configura-se como uma atividade exclusivamente humana:

A atividade sexual de reprodução é comum aos animais sexuados e aos homens, mas, aparentemente, só os homens fizeram de sua atividade sexual uma atividade erótica, e o que diferencia o erotismo da atividade sexual simples é uma procura psicológica independente do fim natural encontrado na reprodução e na preocupação das crianças (Bataille, 1987, p. 10).

Similarmente à constatação de Bataille, Paz (1994) identifica a imaginação — aspecto exclusivo dos seres humanos — como atributo central do erotismo, uma vez que o desejo sempre se origina da fantasia de um determinado indivíduo. Em tal caso, o erotismo é motivado pelo desejo, o que possibilita variações na atividade erótica conforme o tempo, as sociedades, as questões históricas e geográficas, bem como em função dos indivíduos que a praticam; está, assim, diretamente ligado a aspectos sociais e culturais.

Para Bataille (1987), no aspecto sexual, o humano ainda se distingue do animal pelo fato de que tanto o erotismo quanto o desejo fazem parte de sua interioridade. Embora um homem e uma mulher possam ser considerados atraentes por determinado grupo social, a escolha do objeto do desejo resulta das preferências particulares de cada indivíduo.

A partir das constatações de Bataille (1987) e Paz (1994), é possível inferir que o ponto central da distinção entre a sexualidade animal e o erótico está no desejo. Não existe desejo no mundo animal, tudo parte de um instinto natural com o único e exclusivo objetivo de promover a reprodução, ao passo que, no erotismo, o sexo sucede o desejo de posse de determinado sujeito em relação a outro.

Conforme Bataille (1987), a função do erotismo reside na aspiração do ser humano à recuperação de sua “continuidade perdida”. Segundo o autor, por serem seres essencialmente descontínuos, os humanos nutrem a nostalgia de um momento de completude anterior, o que os impulsiona a tentar recompor sua natureza original por meio da conexão com outros indivíduos distintos e igualmente descontínuos. A descontinuidade, nesse sentido, pode ser vista como uma certa independência da existência de um ser em meio a outros, ou seja, o sentimento de solidão que se faz constantemente presente na vida dos seres humanos, já que nascem, morrem e, em certa medida, vivem sozinhos, dado que os eventos de suas vidas dizem respeito exclusivamente a si próprios.

O erotismo surge, assim sendo, enquanto uma tentativa do ser de superar essa descontinuidade, buscando a continuidade anterior que, conforme Bataille (1987), está presente por um breve instante no momento da cópula.

Tal busca por uma continuidade do ser se assemelha ao mito de Eros, narrado por Aristófanes em *O banquete*, de Platão. A partir desse mito, Lúcia Castello Branco, em *O que é erotismo* (2004), estabelece um paralelo entre a mitologia e a realidade ao refletir sobre o conceito de erotismo e os mecanismos de repressão sexual. Reiterando Bataille (1987), a autora sustenta que o erotismo emerge da necessidade de restaurar a ordem original e perfeita do ser. A condição fragmentada dos indivíduos os torna vulneráveis ao domínio daqueles que detêm maior poder na sociedade. Sendo o impulso erótico compreendido como um anseio por completude — o que, por consequência, confere aos indivíduos maior potência existencial —, a repressão sexual surge como um meio de estabelecer a ordem e controlar os indivíduos dentro da sociedade, especialmente naquelas organizadas sob regimes autoritários:

Para formar cidadãos frágeis e inseguros, é preciso reparti-los, mutilá-los, transformá-los em metades de metades, sem nenhuma possibilidade de recomposição. Isso se faz há séculos, através de inúmeras e sutis modalidades de controle do desejo, e de severas punições aos infratores da ordem (Branco, 2004, p. 11).

Seguindo essa lógica, Branco (2004) afirma que a mulher se torna uma forte ameaça para a ordem social, visto que, além de ser o indivíduo que mais se manteve próximo de sua forma original andrógina, é capaz, por meio da gestação, de retornar — ainda que temporariamente — a um estado de completude. Sendo o feminino considerado uma ameaça à sociedade, impõe-se, então, a necessidade de estabelecer normas voltadas ao controle da mulher e de sua sexualidade — característica marcadamente presente nas sociedades patriarcais. Em grande parte das religiões, esse “poder feminino” é retratado como algo a ser temido, determinando, assim, uma necessidade de regras para regular os comportamentos das mulheres no espaço social:

[...] a Bíblia traz exemplos inesgotáveis da necessidade de regular, de “proteger” as mulheres e de se proteger contra elas, que, silenciosas e passivas, ameaçam a ordenação e a assepsia da humanidade, sobretudo durante a menstruação e a gravidez, estados considerados impuros e impróprios, que as remetem naturalmente à “conexão” erótica (Branco, 2004, p. 13-14).

Distanciando-se das práticas cristãs, Branco (2004) pontua que, em determinadas religiões orientais — particularmente na religião Hindu —, o erotismo ainda é preservado como uma prática sagrada. Contudo, mesmo diante de uma maior permissividade em relação ao sexo, os rituais eróticos continuam cercados por normas e restrições, sobretudo no que tange à mulher, que é frequentemente colocada em posição de submissão ao homem — o marido —, sendo submetida a uma série de regras que devem ser seguidas até mesmo por cortesãs. Verifica-se, dessa maneira, que, mesmo em culturas nas quais religião

e erotismo caminham conjuntamente, persistem normas de conduta que regulam a expressão do desejo e do erotismo feminino.

Ao refletir acerca da origem das normas sociais que regulam o sexo — partindo do pressuposto de que o erotismo é uma atividade unicamente humana —, Bataille (1987) indica como ponto de partida para o estabelecimento de tais regras a transformação do animal em ser humano. Segundo o autor, o principal fator que distinguiu, em um primeiro momento, o humano dos demais animais foi a prática do trabalho. Em função de suas necessidades, o homem desenvolveu ferramentas que atendiam tanto à sua sobrevivência quanto aos seus desejos, o que deu origem aos *interditos*: restrições impostas para regular determinados comportamentos. O estabelecimento dos interditos, por sua vez, torna possível a existência da transgressão. Esta, contudo, não se configura enquanto uma negação do interdito.

Mediante o pensamento de Bataille (1987, p. 71), a atitude transgressora constitui “o acontecimento da humanidade organizado pelo trabalho”. O erotismo, nesse enquadramento, apresenta-se como uma atividade transgressiva em relação ao interdito do sexo.

Segundo Paz (1994), no Ocidente, a negação do erotismo e o culto à castidade consolidaram-se nas sociedades em virtude de uma herança do platonismo, que propunha a separação entre corpo e alma — esta considerada superior, embora retida no primeiro. A alma iria, após a morte, de encontro às divindades — ou de volta à terra como castigo pelas falhas cometidas em vida —, ao passo que o corpo entraria em decomposição. O Cristianismo adotou em sua doutrina essa dicotomia do ser, tal como a ideia de superioridade da alma sobre o corpo, desvinculando o erotismo de sua antiga função de acesso ao sagrado.

3. O papel do feminismo em meio às discussões acerca do corpo e da sexualidade

A dicotomia do ser, como já discutido, faz-se presente desde os primórdios da Filosofia. Elizabeth Grosz (2000) aponta que algumas correntes do feminismo adotaram de maneira precipitada o pensamento oriundo da doutrina filosófica que concebe o ser humano como fragmentado entre mente e corpo.

Conforme a autora, o pensamento dicotômico implica uma visão de superioridade de um termo em relação ao outro, em que “o termo subordinado é meramente negação ou recusa, ausência ou privação do termo primário, sua queda em desgraça; o termo primário define-se expulsando seu outro e neste processo estabelece suas próprias fronteiras e limites para criar uma identidade para si mesmo” (Grosz, 2000, p. 48). Dessa forma, o corpo, considerado oposto à mente, seria seu termo subordinado e inferior, caracterizando-se por perturbar o funcionamento do elemento superior, reconectando o ser à animalidade. Logo, sua existência precisaria ser eliminada e/ou superada pela mente.

Há uma constante associação da dicotomia mente/corpo a outras oposições, vinculando a ideia de corpo sempre aos termos subordinados e tipicamente concebidos como inferiores aos primários. Grosz (2000) sublinha que uma das correlações mais recorrentes ocorre entre as dualidades mente/corpo e macho/fêmea, sendo a mente associada ao homem e o corpo à mulher. Considerando que a filosofia, enquanto disciplina, é excepcionalmente identificada com a razão — conceito estritamente ligado à mente —, o corpo, e, portanto, a mulher, são excluídos da prática filosófica e intelectual. Ao estabelecer a produção de conhecimento enquanto uma atividade unicamente masculina, tal pensamento constrói a imagem do sujeito feminino como intelectualmente inferior, reforçando, assim, a ideologia patriarcal que sustenta a superioridade do homem e utiliza esse juízo como justificativa para a manutenção de sua posição dominante na sociedade.

Outra possibilidade de inferiorização do sujeito feminino, advinda dessa corrente filosófica, está na atribuição de diferentes formas de *corporalidade* ao homem e à mulher. O corpo feminino é tido como naturalmente inferior, em virtude de supostas limitações biológicas que tornariam as mulheres incapazes de realizar grande parte das atividades desempenhadas pelos homens — sendo, por isso, vistas como mais fracas e suscetíveis a alterações emocionais decorrentes de interferências hormonais ou de fatores externos. Mediante a tal perspectiva, as mulheres são identificadas como mais corporais e, conseqüentemente, mais biológicas que os homens, sendo-lhes atribuído exclusivamente o papel de sujeito reprodutor. Além disso,

[a] codificação da feminilidade como corporalidade, de fato, deixa os homens livres para habitar o que eles (falsamente) acreditam ser uma ordem puramente conceitual e, ao mesmo tempo, permite-lhes satisfazer sua (às vezes recusada) necessidade de contato corporal através de seu acesso aos corpos e aos serviços das mulheres (Grosz, 2000, p. 68).

Isto é, proporciona aos homens a possibilidade de exercer dominação sexual sobre o sujeito feminino, já que as mulheres são caracterizadas, por meio desse discurso, como “mais corporais” e têm seus corpos definidos meramente como máquinas de procriação.

Uma vez que foram constantemente atribuídas ao aspecto corporal e, por isso, consideradas intelectualmente inferiores, as mulheres foram frequentemente excluídas da produção de conhecimento e do meio político — como aponta Grosz (2000). Michelle Perrot (2003), por sua vez, discute o silenciamento feminino ao longo dos séculos, especialmente no que diz respeito às questões atreladas ao corpo. Como pontua a autora, o corpo feminino foi um frequente objeto de contemplação por parte de poetas e artistas, além de grande matéria de estudo nas ciências — em ambos os casos, contudo, majoritariamente representado sob uma perspectiva masculina. Como consequência desse silenciamento sistemático em diversas esferas sociais, as mulheres foram, durante muito tempo, privadas do direito de falar abertamente sobre seus próprios corpos, desejos e sexualidades, tendo seu lugar de fala tomado por homens.

Buscando, então, dar voz às mulheres, o movimento feminista surge como um instrumento de recuperação do lugar de fala feminino, colocando em foco a batalha por seus direitos, seja no âmbito doméstico ou público. Em seu livro *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras*, bell hooks (2018) propõe uma definição de feminismo enquanto um movimento empenhado em combater o sexismo, a exploração e a opressão das mulheres no meio social.

De acordo com hooks (2018), o movimento feminista construiu suas bases a partir da resistência à opressão racial e de classe, visto que as mulheres ativas nesses contextos passaram a tomar consciência da repressão a que eram submetidas ao observar homens que, embora discursassem sobre liberdade e equidade de direitos, mantinham-se em posições de dominação em relação às mulheres. O surgimento da luta feminista foi, portanto, fundado no combate à desigualdade de gênero e na batalha pelo fim da “dominação masculina”, o que acabou contribuindo para a construção de uma imagem do movimento como *anti-homem* — percepção que ainda se propaga na sociedade contemporânea.

4. O feminino e o erótico em Lygia Fagundes Telles

A partir das discussões levantadas acerca da sexualidade e do erotismo, bem como do sujeito feminino e de seu corpo em contato com esses aspectos, é possível refletir sobre como tais temáticas são apresentadas nos contos “As Cerejas”, presente no livro *Um Coração Ardente* (2012)¹, e “Senhor Diretor”, da obra *Seminário dos Ratos* (1977)². Busca-se, assim, traçar semelhanças e/ou diferenças na maneira como as protagonistas se relacionam com o desejo e com o erótico.

Com uma narrativa em primeira pessoa contada através da voz de uma protagonista cujo nome não é revelado, o conto “As Cerejas” é fundado na memória dessa personagem que procura relatar uma situação ocorrida em sua infância. Enquanto morava com sua madrinha, a visita de dois sujeitos provoca sentimentos até então desconhecidos por ela. Marcelo, um rapaz alguns anos mais velho, arredio e, na visão da narradora, muito bonito, por quem ela irá nutrir uma paixão desde sua chegada, e Tia Olívia, uma mulher “enfasiada e lânguida” (Telles, 2012, p. 81) e muito sensual, sempre carregando um colar de cerejas repousado em seus seios.

A começar pelo relacionamento entre a narradora e Marcelo, através da observação dos comportamentos de ambos, é plausível perceber a diferença na maturidade dos dois personagens. Isso se exemplifica em vários momentos durante a narrativa, por exemplo, no fato de que, enquanto a protagonista se diverte com brincadeiras, revelando uma atitude

¹ O conto “As Cerejas” foi originalmente publicado em *Jardim Selvagem* (1974).

² Para a realização deste trabalho, foi utilizada a edição do conto “Senhor Diretor” que compõe a coletânea *Os Contos* (2018) publicada pela Companhia das Letras.

ainda infantil, o menino já demonstra um comportamento adolescente, mostrando-se antissocial e recusando participar das atividades infantis da personagem:

[...] — Por que não vai buscar o dominó para jogarem uma partida? [...] Quando voltei com a caixa do dominó, Marcelo já não estava na sala. Fiz um castelo com as pedras. E soprei-o com força. Perdia-o sempre, sempre. Passava as manhãs galopando como um louco. Almoçava rapidamente e mal terminava o almoço fechava-se no quarto e só reaparecia no lanche, pronto para sair outra vez (Telles, 2012, p. 86).

Tal conduta imatura da protagonista justifica a maneira como ela enxerga Marcelo e compreende o que sente por ele. Logo ao serem apresentados, a personagem descreve uma reação extremamente ingênua que teve ao vê-lo: “Tinha apenas três anos mais do que eu mas era tão alto e tão elegante com suas belas roupas de montaria que tive vontade de entrar debaixo do armário quando o vi pela primeira vez” (Telles, 2012, p. 82). A inocência com que reage à situação evidencia o desconhecimento do sentimento despertado, permitindo inferir que o estivesse experienciando pela primeira vez. A admiração que passa a nutrir por Marcelo, contudo, revela-se idealizada e marcadamente pueril:

Encarei-o. Através das lágrimas ele pareceu-me naquele instante tão belo quanto um deus, um deus de cabelos dourados e botas, todo banhado de luar. Fechei os olhos. Já não me envergonhava das lágrimas, já não me envergonhava de mais nada. [...] Marcelo, Marcelo! chamei. E só meu coração ouviu (Telles, 2012, p. 85).

Ao compará-lo à figura de um deus, a personagem expressa uma visão mística e, de certa forma, inalcançável do rapaz, como se ele estivesse em uma posição de superioridade em relação a ela. Conforme Paz (1994), o conceito de amor na sociedade ocidental contemporânea se definiria pela junção da atração física e erótica com a afeição pela alma de um outro indivíduo. Partindo dessa definição, a paixão da protagonista por Marcelo assemelha-se muito mais ao amor descrito por Platão — a atração pela beleza humana —, visto que o menino é apresentado apenas como um objeto de contemplação da personagem, não havendo reciprocidade de sentimentos.

Ademais, a atração da personagem por Marcelo é meramente física: é sempre sua beleza que se menciona quando se fala sobre ele. O desejo da protagonista por Marcelo se caracterizaria, portanto, muito mais como erótico — ainda que não apresente traços explicitamente sexuais — indicando, assim, o despertar sexual da personagem.

Outra figura relevante para o enredo — e que também proporciona um grande impacto na descoberta sexual da protagonista — é Tia Olívia. Extremamente sensual, a narradora afirma que “[nunca] tinha visto ninguém como Tia Olívia com aqueles olhos pintados de verde e com aquele decote assim fundo” (Telles, 2012, p. 83). A constante menção ao decote avantajado de suas roupas, ao perfume forte, à maquiagem e, acima de tudo, às cerejas que continuamente caem por entre seus seios reforçam o caráter de vaidade e sensualidade que recai sobre essa personagem. Seus lábios — e a ação de

umedecê-los com a língua — são repetitivamente postos em foco em alguns momentos da narrativa, compondo uma imagem provocativa.

Até mesmo sua maneira de falar (e se portar) transmite o ar de sedutora que ela carrega: “Falava devagar, andava devagar. Sua voz foi se afastando assim como a mansidão de um gato subindo a escada” (Telles, 2012, p. 83). Em virtude da falta de contato com mulheres como ela, a protagonista desenvolve um fascínio pela figura de Tia Olívia e, sobretudo, pelas cerejas que estão sempre dispostas em suas vestes.

A repetição da imagem dos seios de Tia Olívia, que a narradora frequentemente resgata de sua memória, reforça como a protagonista estava hipnotizada pela eroticidade que enxergava na parenta mais velha. Um exemplo disso ocorre ao descrever os comportamentos dela durante a onda de calor que assolou a residência por vários dias, enfatizando, de maneira detalhada, a forma como as cerejas de seu colar se perdiam entre os seios da personagem:

Só Tia Olívia continuava igual, sonolenta e lânguida no seu negligê branco. Estendia-se na rede, desatava a cabeleira. E com um movimento brando ia se abanando com a ventarola. Às vezes vinha com as cerejas que se esparramavam no colo polvilhado de talco. Uma ou outra cereja resvalava por entre o rego dos seios e então era engolida pelo decote (Telles, 2012, p. 86).

O tom de sensualidade ao falar sobre Tia Olívia ressurgue neste momento, não apenas devido à menção das cerejas em seu colo, mas também pela descrição da roupa que ela veste (um negligê) e pelos seus movimentos lentos, que podem ser percebidos como sedutores. O próprio ato de desatar os cabelos transmite a sensualidade presente nas ações da personagem.

O calor constante sentido e mencionado por Tia Olívia desde sua chegada pode ser visto como uma representação do desejo erótico ardente e incessante que ela carrega. Tal estado em que se encontra a personagem — tanto no sentido literal quanto em seu significado simbólico como desejo — só irá se alterar com a chegada de uma tempestade. Juntamente com a chuva, surge o clímax do conto, já descrito anteriormente pela narradora como *flashes* de sua memória.

Com o início da tempestade, mencionada acima, a energia é cortada por um raio — “Como se esperasse por esse sinal a casa ficou completamente às escuras enquanto a tempestade desabava” (Telles, 2012, p. 87). A protagonista, obedecendo à ordem de sua madrinha, dirige-se ao quarto de Tia Olívia para oferecer-lhe uma vela quando é surpreendida por uma rajada de vento forte o suficiente para abrir a porta do cômodo à sua frente. À luz de um relâmpago, a personagem vê Tia Olívia e Marcelo em meio ao ato sexual:

Subi a escada. A escuridão era tão viscosa que se eu estendesse a mão, poderia senti-la amoitada como um bicho por entre os degraus. Tentei acender a vela mas o vento me envolveu. Escancarou-se a porta do quarto

de Tia Olívia e em meio de um relâmpago viu os dois corpos completamente azuis tombando enlaçados sobre o divã (Telles, 2018, p. 87).

Ao presenciar a cena, a protagonista retorna à sala completamente atordoada — “Afastei-me cambaleando. [...] Mas a casa continuava a rodopiar desgrenhada e lívida com os dois corpos rolando na ventania” (Telles, 2018, p. 87) — e, devido ao grande choque, entra em um estado febril que perdura por vários dias. Nesse instante, é possível identificar um momento de transição para a protagonista, uma passagem do seu estado de ingenuidade para a descoberta do erótico.

Ao discutir a construção das personagens femininas que narram suas próprias histórias nos contos de Telles, Galvão (2018, p. 844) afirma que “essas meninas quase sempre sofrem uma experiência traumática, num dilacerante rito de passagem à vida adulta”. A protagonista de “As Cerejas” sofre uma ruptura na sua inocência infantil e, como consequência, é forçada a entrar abruptamente no universo erótico e, desse modo, adulto. Ao contrário das concepções arcaicas que pregam a puberdade feminina enquanto um evento muito mais brando e vagaroso que o amadurecimento masculino — pontuadas por Perrot (2003) —, Telles expõe um processo de transição da infância para a adolescência igualmente brusco e violento para a mulher.

Em razão da rapidez e agressividade com que ocorre essa passagem, somadas à sua primeira grande decepção amorosa ao ver o rapaz por quem era apaixonada com outra pessoa, a protagonista adocece, sendo tomada pelo calor que antes incomodava a Tia Olívia e que fora agora dissipado após a consumação do desejo desta. A percepção da personagem sobre Tia Olívia também se altera posteriormente ao acontecido. O fascínio que sentia por ela parece desaparecer junto com sua inocência, fato que pode ser inferido entre o início do conto — quando a protagonista destaca em diversos momentos o perfume da mulher — e o final da narrativa, em que aparenta não suportar mais o cheiro exalado por ela, chegando a prender a respiração para não senti-lo quando Tia Olívia se aproxima de sua cama para se despedir.

Um dos pontos mais significativos do conto são os símbolos trazidos para compor o enredo. O mais importante e recorrente deles são as cerejas que dão título à obra. Tal “imagem pregnant”, como a denomina Galvão (2018), está presente desde o início da narrativa, sendo mencionada como o único vestígio ainda existente da época em que a história ocorreu:

A casa em meio do arvoredado, o rio, as tardes como que suspensas na poeira do ar — desapareceu tudo sem deixar vestígios. Ficaram as cerejas, só elas resistiram com sua vermelhidão de loucura. Basta abrir a gaveta: algumas foram roídas e nessas o algodão estoura, empelotado, não, Tia Olívia, não eram de cera, eram de algodão suas cerejas vermelhas (Telles, 2012, p. 81-82).

Em uma primeira análise, é possível pensar que o espaço onde os eventos se desenrolaram sumiu fisicamente. Entretanto, não se trata apenas de um apagamento

material: o cenário parece ter se dissolvido também na memória da protagonista, restando apenas a lembrança do colar de cerejas que pertencia a Tia Olívia e que agora está em sua posse, guardado dentro de uma gaveta. São diversas as possíveis interpretações em torno do simbolismo das cerejas nesse contexto.

Posicionadas constantemente próximas aos seios de Tia Olívia — por vezes até caindo por entre o seu decote —, as cerejas assumem um tom erótico, acentuado por sua cor avermelhada, sua “vermelhidão de loucura”, tonalidade comumente associada ao amor e à sensualidade. Ao vê-las pela primeira vez, a protagonista experimenta um encantamento imediato, afirmando nunca ter visto cerejas como aquelas, “só na folhinha” (Telles, 2012, p. 83) — ou seja, o fruto propriamente dito. Por sua conotação erótica, as cerejas podem ser relacionadas à imagem dos seios femininos, ao desejo e ao próprio erotismo: “Na Europa são tão carnudas, tão frescas!” (Telles, 2012, p. 83).

De acordo com o *Dicionário de Símbolos* de Herder Lexikon (1998, p. 51), “nas representações da iconografia cristã medieval, a cereja pode significar o fruto proibido, como a maçã”, reafirmando, assim, sua associação com a sedução e, por conseguinte, com o erótico, principalmente o erotismo feminino. Em razão de sua ingenuidade, a protagonista desconhecia o universo do erótico, o que explica seu fascínio por Tia Olívia e pela sensualidade e eroticidade que ela apresentava.

No momento em que a protagonista presencia o sexo entre Tia Olívia e Marcelo, é dito que “agora as cerejas despencavam sonoras como bagos de chuva caindo de uma goteira” (Telles, 2012, p. 87). O despencar das cerejas, de certa maneira, representa a concretização do desejo que Tia Olívia carregava consigo — desejo ardente que fora apaziguado, da mesma maneira que o calor sentido continuamente se findou com a chegada da tempestade. Ao se despedir, Tia Olívia deixa de presente para a protagonista o seu colar de cerejas, isto é, a consciência da existência do erótico, do desejo, e a memória do impacto da descoberta sexual forçada:

Cravei o olhar nas cerejas que se entrechocavam sonoras entre os seus seios.
Ela despreendeu-as rapidamente.
— Já vi que você gosta delas, pronto, uma lembrança minha.
— Mas ficam tão lindas aí — lamentou Madrinha. — Ela nem vai usar, bobagem, Olívia, leve suas cerejas!
— Comprarei outras (Telles, 2012, p. 88-89).

Seguindo a definição trazida por Lexikon (1998), tal como na mitologia cristã, a protagonista é, nesse momento, apresentada ao “fruto proibido”, ou seja, ao erotismo, que lhe é oferecido na forma de um presente, rompendo com seu estado de ingenuidade.

Ao retomar os parágrafos iniciais do conto, observa-se que a narradora afirma guardar o colar dentro de uma gaveta, onde o deixou há tanto tempo que ele já começa a se desfazer. Assim como mantém as cerejas trancadas em uma gaveta, possivelmente tendo acesso a elas poucas vezes, a protagonista parece buscar reter as lembranças que

elas a proporcionam também em uma gaveta em sua memória. Por representarem o primeiro contato abrupto da protagonista com o universo erótico — e por funcionarem como uma chave de transição em sua vida —, as cerejas são o único fragmento de memória remanescente daquele momento do passado.

Por fim, o desejo feminino é representado, no conto discutido acima, através de duas personagens distintas: Tia Olívia e a protagonista. A narrativa expõe, assim, o contraste entre a sensualidade e o desejo já pulsantes da mais velha e o primeiro contato de uma jovem menina com o erotismo. Por meio de um evento impactante, a personagem que protagoniza o enredo é introduzida ao universo erótico que, marcando-a até os dias de sua vida adulta, caracteriza-se, dessa forma, como um rito de passagem necessário para o seu amadurecimento.

Em “Senhor Diretor”, Telles traz uma perspectiva diferente acerca do desejo feminino. Escrito através de um discurso indireto livre, o conto acompanha as divagações de Maria Emília, uma idosa “[...] professora aposentada [...], paulista, solteira” (Telles, 2018, p. 170), como ela mesma descreve, que ao observar a imagem de um casal seminu na capa de uma revista, decide escrever uma carta ao diretor de um jornal denunciando as vulgaridades que, segundo ela, assolam a sociedade. A carta, contudo, não é realmente escrita, apenas idealizada por meio de um fluxo de consciência enquanto a protagonista relembra eventos da vida e demonstra sua indignação a respeito das obscenidades que cercam seu cotidiano.

Apesar de rejeitar qualquer tipo de expressão de erotismo, a protagonista o observa em absolutamente tudo ao seu redor — “Meus Céus, meus Céus, os frágeis jovens sem estrutura, sem defesa, vendo esses filmes. Essas publicações. Televisão é outro foco de imoralidade. Anúncios mais sujos, uma afronta” (Telles, 2018, p. 169). Seu pensamento volta-se constantemente para situações de cunho sexual, como a retomada frequente da “cena da manteiga” do filme *Último Tango em Paris* (1972), relatada por sua amiga Mariana, evidenciando, desse modo, sua obsessão com o erótico.

Tais “anúncios sujos” que “afrontam” a sociedade mencionados pela personagem podem ser entendidos ainda como as propagandas em prol da liberdade sexual e os debates acerca do incentivo à educação sexual e à prevenção: “[...] essa mania de iniciar as crianças em assuntos de sexo, esses livros, esses programas infantis, Senhor Diretor, e esses programas que conspiram nossas inocentes crianças, e o filme que fizeram com a manteiga!” (Telles, 2018, p. 170). Portanto, além de se escandalizar com as discussões sobre o sexo ou com as demonstrações de liberdade erótica, Maria Emília repudia qualquer tipo de pensamento que vá de encontro às ideias conservadoras e pareça ameaçar a manutenção do tradicionalismo.

Para ela, a mídia seria uma das principais responsáveis pelo “desvirtuamento” dos indivíduos, já que, assim como os influencia ao consumo, também seria capaz de incentivá-los à libertinagem. Em razão disso, revela ter resistido durante muito tempo à aquisição de

uma televisão para sua residência. Dessa forma, é notável perceber que o conservadorismo da personagem se volta não somente para os comportamentos humanos no que concerne ao sexo, mas também se mostra resistente à modernidade no geral.

Essa crença do poder da mídia enquanto instrumento capaz de corromper e incitar comportamentos devassos, e até mesmo criminosos, reaparece em outros momentos do conto. Outro exemplo disso ocorre quando Maria Emília relembra uma conversa com uma de suas amigas a respeito de um caso de estupro noticiado no jornal:

Não foi no jornal que a Mariana leu [...] o caso daquele moço? Monstruosidade, o moço que pegou uma garrafinha de Coca-Cola e enfiou quase inteira lá dentro da menina, horrível, quando chegaram ao hospital ela já estava agonizando, Mas por que fez isso, monstro?! O delegado perguntou e ele respondeu chorando aos gritos que também não sabia, não sabia, só se lembrava que uma vez leu numa revista que em Hollywood, numa festa que durou três dias, um artista enfiou uma garrafa de champanhe na namorada quando também não conseguiu fazer naturalmente. Mas me lembrei disso por lembrar, ideias extravagantes (Telles, 2018, p. 172-173).

É interessante perceber como, nesse instante, Emília parece atribuir a atitude do homem da notícia a uma influência da própria mídia, visto que o homem diz ter cometido tal violência ao tomar conhecimento de que um caso parecido já havia acontecido anteriormente. Não percebe, no caso, o papel das ideologias misóginas — como a atribuição de uma maior corporalidade nos sujeitos femininos, discutida por Grosz (2000) — que a sociedade patriarcal carrega ao disseminar a crença no domínio masculino sobre o corpo feminino. Dessa maneira, não compreendendo a real raiz do problema.

Considerando que a narrativa possivelmente se passa na década de 1970 — em vista das pistas fornecidas pelo enredo³ —, é pertinente destacar ainda como o movimento feminista que se formava no Brasil durante essa época é representado no conto. Em meio às suas divagações sobre a grande falta de pudor na sociedade contemporânea, Maria Emília menciona um termo que diz ter ouvido em meio a um debate que assistiu sobre crimes contra a mulher e, a partir disso, inicia um relato opinativo sobre os temas discutidos no evento. Por ser uma mulher idosa e tradicional, a protagonista se mostra incomodada e expressa sua discordância em relação a determinados tópicos levantados na discussão, em particular, questões referentes à liberdade sexual feminina, chegando até se constranger com a menção a partes íntimas do corpo feminino:

Quando se levantou a advogada de óculos, respirei: agora o nível das discussões vai subir, pensei, [...] E de repente desatou a falar em clitóris, porque o clitóris, o clitóris... E com homens por ali, eu já não sabia onde enfiar a cabeça quando ela contou que não sei mais em que país eles faziam uma incisão no clitóris da mulher para que ela não sentisse nenhum prazer,

³ O período em que a narrativa é ambientada pode ser assumido a partir das menções às propagandas relacionadas à conscientização sobre a prevenção no contexto da prática sexual segura: “[...] essa mania de iniciar as crianças em assuntos de sexo, esses livros, esses programas infantis [...]” (Telles, 2018, p. 170). O que indica, assim, o momento inicial da revolução sexual; além da referência ao filme *Último Tango em Paris*, que teve sua estreia no ano de 1972.

o sexo transformado em agulheiro — simples instrumento de penetração. E deu outros exemplos igualmente horríveis. Concordo, uma crueldade essas práticas todas. Mas trazer isso para um debate? (Telles, 2018, p. 175).

É possível notar uma herança de um pensamento patriarcal já enraizado em sua mente, uma vez que desaprova e sente-se incomodada com a demonstração da liberdade de expressão feminina para falar sobre seu próprio corpo, seu próprio prazer e sua sexualidade, questionando, inclusive, a necessidade de pôr tais assuntos em pauta. O seu constrangimento diante da situação expõe traços da educação patriarcal que recebeu ao longo de sua vida — e que será discutida mais adiante — ao acreditar que questões no que tange ao corpo feminino, especialmente se debatidas por mulheres, devem ser silenciadas. Assim como afirma hooks,

mulheres eram tão socializadas para acreditar em pensamentos e valores sexistas quanto os homens. A diferença está apenas no fato de que os homens se beneficiaram mais do sexismo do que as mulheres e, como consequência, era menos provável que eles quisessem abrir mão dos privilégios do patriarcado (hooks, 2018, p. 23).

Nesse sentido, a misoginia internalizada de Maria Emília surge como consequência do mundo machista em que viveu durante grande parte de sua vida e, por isso, sente-se tão impactada pelas mudanças súbitas na sociedade. A partir de suas reflexões acerca das discussões feministas, a protagonista recorda sua mãe, afirmando que ela “[...] nunca sentiu o menor prazer [em ser mãe]. E teve oito filhos. Oito. Quarenta anos de casamento sem prazer: um agulheiro calado” (Telles, 2018, p. 175). Novamente o silenciamento feminino é posto em pauta no enredo, mas, aqui, o pensamento da protagonista assume uma nova dimensão, como se ela tivesse sido levada a refletir sobre o papel social da mulher dentro do casamento — sua função enquanto mãe e esposa —, um dever imposto pelo patriarcado.

Segundo hooks (2018), como consequência de uma sociedade regida pelas doutrinas cristãs — no caso das sociedades ocidentais —, a crença de que a mulher deve ser subordinada ao homem no ambiente doméstico — e isso inclui gerar e cuidar dos filhos — continua a ser difundida. Assim como pontua Perrot (2003), a mulher não passava de um mero instrumento para a reprodução, tendo seu prazer negligenciado, sua voz silenciada e seu desejo negado. Visto que, como exposto, mesmo sem nunca ter tido a vontade de ser mãe, a progenitora de Maria Emília exerceu esse papel — ainda que infeliz —, pois era o esperado de sua parte; foi “um agulheiro calado”, apenas uma ferramenta para o prazer masculino.

É justamente por essa sua vivência e por ter recebido esses exemplos de como uma mulher deve se comportar que Maria Emília se sente presa, incapaz de expressar completamente seus desejos, seus pensamentos e suas vontades — “Mas já estou enveredando por outros caminhos, que difícil, meus Céus, dizer exatamente o que se deseja

dizer, tanta coisa vem pelo meio” (Telles, 2018, p. 175). Isso se reafirma mais à frente, ao afirmar que, tal como sua mãe, ela também teme o sexo:

Mamãe tinha medo do sexo, herdei esse medo — não foi dela que herdei? Aquelas moças lá do movimento feminista, tão desreprimidas, tão soltas, será que são assim mesmo ou representam? Nenhum pudor, falam de tudo. Fazem tudo. Meu constrangimento quando me queixei para mamãe e o constrangimento dela quando me levou à médica, só uma mulher podia examinar minhas partes, baixava a voz quando dizia *partes*. Minha filha está com um pouco de corrimento, disse e fez aquela cara infeliz. Enrijeci as pernas quando o dedo enluvado me tocou e me lembrei dela dizendo à minha avó que cumpria seus deveres de esposa sem nenhum prazer até o amargo fim. Até o amargo fim, mamãe? (Telles, 2018, p. 180, grifo do autor).

A própria personagem parece reconhecer que a origem do seu pudor quanto ao erotismo surge das experiências de seu passado e do que a foi ensinado durante sua infância. Essa “herança” do medo do sexo não é biológica, mas vem de uma tradição ideológica que prega a atividade sexual e o desejo erótico como não permitidos à mulher. Tal fato se comprova ao citar um diálogo entre sua mãe e sua avó, no qual é destacado a ausência de prazer da mãe durante o sexo, já que ela o praticava apenas para cumprir seus “deveres de esposa”, ou seja, satisfazer o apetite sexual do marido.

Em virtude dos fatores apresentados, a protagonista nutre um desejo erótico fortemente reprimido que, justamente por ser tão contido, torna-se intenso. Apesar desse grande impulso, Emília sente a necessidade constante de reprimir seus anseios, passando a abominar qualquer expressão da liberdade sexual que ela própria não possui, como se projetasse sua frustração decorrente de seus desejos reprimidos nas pessoas ao seu redor. Isso fica evidente quando a protagonista frequentemente ressalta o fato de ser solteira e sozinha, chegando a admitir que se sente solitária. Por nutrir tal sentimento, ela desaprova os comportamentos daqueles que vivem um estilo de vida que ela não se permite alcançar:

[...] digo que resisti em comprar uma televisão, Senhor Diretor. Mas sou sozinha e, às vezes, a solidão. A perigosa solidão. Mas fico vigilante (aprumou-se, levantou a cabeça) para não acontecer comigo o que aconteceu com a Mariana, tão fina, tão prendada. Família tradicional, de um dos melhores troncos paulistas, olha aí a Mariana. Viagem joia. Fiz compras lindas mas está na hora de voltar porque minha calça já perdeu o vinco, escreveu no cartão que me mandou de Manaus. A calça perdeu o vinco e ela, a vergonha. Sessenta e quatro anos e meio. Quem visse podia pensar, É uma jovem que foi fazer contrabando. Espera, jovem não, que jovem não se importa com vinco de calça, postal de uma velha mesmo e com medo de parecer desatualizada (Telles, 2018, p. 170).

Esse tom de inveja, sobre a figura de Mariana em particular, repete-se mais uma vez ao comentar a respeito dos relacionamentos dela: “Desespero no excesso. Não tive ninguém, mas Mariana exorbitou: três maridos sem falar nos amantes. Rim quente. Se ela pudesse fazer uma plástica ainda ia continuar [...]” (Telles, 2018, p. 173). Devido à sua insatisfação por não ser possível concretizar seus desejos, Maria Emília condena as atitudes

da amiga ao longo de todo o conto, já que esta é capaz de executar tudo aquilo que a protagonista aspira, porém é incapaz de realizar. A própria protagonista admite o sentimento invejoso que tem a respeito da liberdade erótica de Mariana ao mencionar uma situação em que a amiga revela ter traído o marido com um amigo próximo: “Não me condene, pediu tanto. Condenei-a, sim, e com que rigor. Não seria pura inveja? Esse meu sentimento de superioridade. Desprezo. Inveja, meus Céus? Eu tinha inveja da sua vida inquieta, imprevista, rica de acontecimentos, rica de paixão — era então inveja?” (Telles, 2018, p. 181).

Assim como em “As Cerejas”, o conto apresenta imagens que se repetem enquanto elementos para a construção de sentido da narrativa. As menções constantes à água, ao rio e, sobretudo, à repetição da manchete de jornal, que anuncia a seca que assola o Nordeste e os episódios de enchentes na Amazônia, funcionam como um caminho para uma reflexão comparativa entre o vigor da juventude e a velhice. Ao lembrar os anos em que exerceu a função de professora, Maria Emília descreve suas alunas comparando-as a figura de um rio:

[...] me lembro bem do começo dessas rugas, querendo com elas segurar aquela meninada que vinha espumejante como um rio, cobrindo tudo, tamanha força, uma classe depois da outra, uma depois da outra — por que me fazem pensar num rio sem princípio nem fim? [...] os peitinhos empurrando o avental, excitadas, úmidas, explodiam principalmente no verão (Telles, 2018, p. 176).

Tal visão da intensidade da juventude enquanto fluxo de um rio pode ser associada ao fervor da puberdade e ao forte impulso para o erotismo que surge e mantém o seu auge durante esse estágio da vida. A umidade do rio e das meninas ainda pode ser atrelada à umidade do gozo e dos fluidos dos corpos, especialmente dos corpos femininos jovens. A afirmação se comprova no momento em que a protagonista relembra sua primeira consulta com uma ginecologista:

Nada grave, menina, você tem flores-brancas, às vezes as virgens padecem disso. Flores-brancas. Secaram, Senhor Diretor, também elas foram secando. Seca tudo, a velhice é seca, toda água evaporou de mim, minha pele secou, as unhas secaram, o cabelo que estala e quebra no pente. O sexo sem secreções. Seco. Faz tempo que secou completamente, fonte selada. A única diferença é que um dia, no Nordeste, volta a chuva (Telles, 2018, p. 180).

Apesar da persistência de seu desejo pelo erótico — ainda que o negue ao longo de grande parte do conto —, essa ânsia nunca foi plenamente findada, e as secreções que outrora indicavam excitação e jovialidade já não existem mais. A personagem lamenta o fim de sua juventude, porque, ao contrário das questões climáticas, ela nunca poderá voltar a ser o que foi: sua “umidade” não voltará. Já não é mais capaz de ser jovem e, em consequência disso, aflige-se por não ter conseguido concretizar seus desejos.

Ao final do conto, Maria Emília é abalada pelos sentimentos despertados durante um momento de reflexão acerca de seu passado e deixa-se levar pelas lágrimas. Ao contrário das constatações anteriores a respeito da “umidade da juventude”, a protagonista agora percebe seu comportamento emocional e o choro como atitudes de uma pessoa idosa: “A lágrima contornou-lhe a boca, limpou a boca, como fui me comover desse jeito? Feito uma velha tonta [...]” (Telles, 2018, p. 182). Maria Emília passa a se entender enquanto uma mulher já muito velha, acreditando, portanto, que não é mais possível para ela realizar as vontades que manteve reprimidas ao longo da vida. Por isso ela se frustra, incomoda-se com os comportamentos alheios, porque ambiciona a liberdade de suprir seus desejos que percebe nos outros — liberdade essa que, embora desejada, ela não encontra coragem para reivindicar.

5. Considerações finais

Ainda que apresentem perspectivas consideravelmente distintas a respeito das relações entre a mulher e o erotismo, é possível perceber um posicionamento progressista acerca da liberdade erótica feminina em ambos os contos postos em análise. Em “As Cerejas”, Telles discute o despertar sexual de uma menina que transita da infância à adolescência e é apresentada ao universo do erótico desde muito cedo, relatando uma experiência que, embora traumática, transmite à protagonista o erotismo sem pudores por meio da figura de Tia Olívia. Desse modo, além de discutir o amadurecimento sexual da menina, com Tia Olívia LFT constrói uma personagem feminina sexualmente liberta que arde em desejo e busca o sexo como forma de alcançar o próprio prazer, não mais se colocando enquanto instrumento para o gozo masculino ou percebendo seu corpo apenas enquanto uma ferramenta para a procriação.

Mesmo trazendo em sua narrativa uma protagonista presa a ideologias extremamente conservadoras, o conto “Senhor Diretor” utiliza-se dos discursos tradicionalistas como forma de promover reflexões acerca dos efeitos da misoginia imposta como herança de uma sociedade patriarcal cristã. Através das meditações da própria personagem que conduz a trama do conto, o enredo promove uma série de críticas às convicções que instituem papéis pré-determinados e limitadores aos sujeitos femininos no meio público e doméstico, bem como aos princípios conservadores que pregam a castidade e repulsa pelo erótico — princípios que são exigidos muito mais de mulheres que de homens e funcionam como parâmetro para medir seu valor na sociedade.

Ambos publicados pela primeira vez — e possivelmente escritos — durante a emergência da “revolução sexual”, os contos analisados carregam traços da literatura escrita por mulheres dessa época, que se debruçaram sobre a discussão da eroticidade feminina e a promoção de uma visão libertadora da expressão do erotismo por mulheres (Coelho, 1991).

Transitando entre diferentes fases do sujeito feminino — da infância à velhice —, Lygia Fagundes Telles aborda o erotismo e o desejo femininos a partir de uma perspectiva que se alinha às propostas da luta feminista, ao reivindicar maior liberdade sexual para que as mulheres recuperem a posse de seus corpos e caminhem em direção ao próprio prazer.

Além de criticar as ideologias patriarcais, Telles põe o erótico como elemento tão presente nos sujeitos femininos como nos masculinos, caracterizando o desejo e a procura pelo prazer como algo natural e também pertencente às mulheres. Dessa forma, a autora constrói uma literatura revolucionária ao dar voz às figuras femininas para falarem sobre seus corpos, seus desejos e sua eroticidade. Ela rompe com o silenciamento feminino recorrente, que teve início séculos atrás e ainda perdura nos dias atuais, seja por meio de uma censura à demonstração do desejo feminino, seja pelo fato de as mulheres terem sido representadas unicamente sob perspectivas masculinas no passado.

Referências

- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BRANCO, Lúcia Castello. *O que é erotismo*. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- COELHO, Nelly Novaes. A literatura feminina no Brasil contemporâneo. *Língua e Literatura*, São Paulo, v. 16, n. 19, dez. 1991, p. 91-101. Disponível em: <https://revistas.usp.br/linguaeliteratura/article/view/116009>. Acesso em: 3 jan. 2024.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. Posfácio: O olhar de uma mulher. In: TELLES, Lygia Fagundes. *Os contos*. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 729-744.
- GROSZ, Elizabeth. Corpos reconfigurados. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 11, jun. 2000, p. 45-86. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8635340>. Acesso em: 13 jul. 2023.
- HOOKS, bell. *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras*. 1 ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.
- LEXIKON, Herder. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Editora Cultrix, 1998.
- LUCAS, Fábio. A ficção giratória de Lygia Fagundes Telles. *Travessia*, Florianópolis, n. 20, jan. 1990, p. 60-77. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/17317>. Acesso em: 25 ago. 2023.
- PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. São Paulo: Editora Siciliano, 1994.
- PERROT, Michelle. Os silêncios do corpo da mulher. In: MATOS, Maria Izilda S. de; SOIHET, Rachel (org.). *O corpo feminino em debate*. São Paulo: Editora Unesp, 2003. p. 13-27.
- TELLES, Lygia Fagundes. As Cerejas. In: TELLES, Lygia Fagundes. *Um Coração Ardente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 81-89.
- TELLES, Lygia Fagundes. Senhor Diretor. In: TELLES, Lygia Fagundes. *Os Contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 169-182.

Recebido em 27 de fevereiro de 2025

Aceito em 08 de maio de 2025



Este trabalho está licenciado sob uma licença [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Ficção e reinterpretação: a verdade das mentiras em Tempos Ásperos, de Mario Vargas Llosa

Ficción y reinterpretación: la verdad de las mentiras en Tiempos Recios, de Mario Vargas Llosa

Yuri Daniel Hahn da Silva*

Resumo: Mario Vargas Llosa publicou, em 2019, o romance Tempos Ásperos, que, junto a outras obras do autor, perfaz um panorama, via ficção, da realidade complexa dos países latino-americanos. Vargas Llosa pertence a uma tradição literária que tensiona as fronteiras entre a literatura e a história e, por meio de procedimentos discursivos — na esteira de um novo romance histórico — utiliza a alegoria, a paródia e o dialogismo para recriar os acontecimentos históricos mediante omissões, exageros e anacronismos. Este estudo analisa, portanto, a estrutura e os procedimentos presentes em Tempos Ásperos que corroboram esta presença, revisando, também, o dialogismo bakhtiniano, a inter-relação entre história e literatura e as fronteiras do real e do irreal expressas pelo próprio Vargas Llosa, observando como se manifestam na narrativa.

Palavras-chave: Literatura e História; Novo Romance Histórico; Literatura hispano-americana; Dialogismo.

Resumen: Mario Vargas Llosa publicó en 2019 la novela Tiempos recios, que, junto a otras obras del autor, ofrece un panorama, a través de la ficción, de la compleja realidad de los países latinoamericanos. Vargas Llosa pertenece a una tradición literaria que tensiona las fronteras entre la literatura y la historia y, por medio de procedimientos discursivos — en la estera de una nueva novela histórica (NNH) —, como la alegoría, la parodia y el dialogismo, recrea acontecimientos históricos mediante omisiones, exageraciones y anacronismos. Este estudio analiza, por tanto, la estructura y los procedimientos presentes en Tiempos recios que corroboran esta presencia, revisando también el dialogismo bajtiniano, la interrelación entre historia y literatura y los límites de lo real y lo irreal expresados por el propio Vargas Llosa, observando cómo se manifiestan en esta novela.

Palabras-clave: Literatura e Historia; Nueva Novela Histórica; Literatura hispanoamericana; Dialogismo.

*Aluno de graduação em Letras Português pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil. E-mail: yuridanielh@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-2210-0626>. DOI: <https://doi.org/10.51359/1984-7408.2025.265308>. Este trabalho foi supervisionado pelo Prof. Dr. Carlos Alexandre Baumgarten e realizado durante a disciplina “Literatura e História” no semestre 2024.2.

1. Introdução

Mario Vargas Llosa foi, no percurso da década de 1960, ao lado de Gabriel García Márquez, Julio Cortázar e Carlos Fuentes, um dos grandes narradores da América Latina e, dado o alcance editorial, também da literatura ocidental. O autor, aclamado com o Nobel de Literatura em 2010, em relação a seus contemporâneos, foi o mais longo e aquele com maior número de publicações. *Tempos Ásperos*, publicado em 2019, é o seu penúltimo romance¹.

Na formação de uma literatura hispano-americana, na esteira dos fundamentos literários de Jorge Luis Borges a partir da década de 1930, Vargas Llosa manifesta, em sua obra, elementos que caracterizam uma nova tradição literária, expoente do século XX, marcada pelo tratamento não linear do tempo, pela tematização da realidade latino-americana entrecruzada com elementos carnavalescos, de sentido fantástico e alegórico, e pela heteroglossia. Mais ainda, pela ficcionalização de acontecimentos históricos que contrapõem a “história oficial” do continente americano.

Em *Tempos Ásperos*, o autor recria o golpe militar sofrido pelo governo de Jacobo Árbenz (1913-1971) no ano de 1954, na Guatemala, e seus desdobramentos. Desse modo, este estudo busca analisar, em um primeiro momento, a aproximação da obra ao contexto de sua produção, a partir de Fuentes (1972), que trata do novo romance latino-americano, e Menton (1993), sobre o Novo Romance Histórico na América Latina, em suas definições e características.

Num segundo momento, busca trazer uma análise sobre a estrutura narrativa da obra, desdobrando os elementos levantados por Menton para, então, examinar os aspectos discursivos do romance, principalmente a respeito do dialogismo (Volóchinov, 1986; Brait, 2005; Machado, 2005; Tezza, 2005) e explorar nele as relações entre Literatura e História (Chaves, 1988; White, 1992) e entre o real e o irreal, ou a ficcionalização em contraponto à realidade (Candido, 2023; Vargas Llosa, 2016a).

2. A ficção histórica na tradição hispano-americana

Existe, no âmbito da narrativa histórica, uma disputa de versões sobre os fatos definidores da identidade e dos rumos políticos da América Latina. Desde o final do século XX, ao aproximarmos-nos do quinto centenário da conquista do território americano pelas coroas ibéricas, diversos autores, tanto no terreno das Ciências Sociais, quanto na Literatura, debruçaram-se, primeiro, sobre uma reinterpretação dos episódios da conquista e a uma redefinição do paradigma entre “vencedores” e “vencidos”; e segundo, na virada e nos primeiros anos do século XXI, a respeito dos golpes de Estado e das ditaduras militares que impactaram os rumos da América Latina em seus aspectos políticos e sociais.

¹ Em 2023, o autor publicou *Dedico a você meu silêncio* (Alfaguara), que trata da música popular em seu país natal, o Peru, e indicou que esta seria a sua última obra ficcional.

O discurso literário, incorporando tendências e articulando recursos próprios da cultura latino-americana, passou a atuar no sentido de *recriar* a identidade local e a interpretação dominante dos fatos decorridos. A tradição literária, sobretudo hispano-americana, desde a década de 1930, vinha desenvolvendo, com Borges, um *estilo literário* próprio, composto pelas categorias de “mitificación, alianza de imaginación y crítica, ambigüedad, humor y parodia, personalización. Que, al cabo, este haz de categorías culmine en un nuevo sentido de *historicidad* y de *lenguaje*” (Fuentes, 1972, p. 24). Anos mais tarde, sobretudo com a influência de Juan Rulfo e a publicação de *Pedro Páramo* (1955), esta tradição encontra uma *identidade literária* que incorpora mitos, profecias e elementos culturais que tensionam as fronteiras entre o real e o irreal do universo latino-americano (Fuentes, 1972).

Em seguida, na década de 1960, temos o chamado *boom* latino-americano, representado, principalmente, por Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Julio Cortázar e Mario Vargas Llosa, que contempla uma produção literária com estilo próprio e alcance extraordinário. Já a partir de 1979 – embora se possa relativizar a data – segundo Menton (1993), com a publicação de *El arpa y la sombra*, de Alejo Carpentier, a forma, já consagrada pelos autores do *boom*, se ampara também na temática histórica: se desenvolve, então, o *Novo Romance Histórico* latino-americano, com obras como *La guerra del fin del mundo* (1981), de Mario Vargas Llosa, *Los perros del Paraíso* (1983), de Abel Posse, *La campaña* (1990), de Carlos Fuentes, entre outras, como expoentes do gênero.

Há, para Menton (1993), um agrupamento de características comuns a esses romances, que coadunam aspectos formais, estilísticos e temáticos, sendo eles: 1. a subordinação, em diferentes graus, da reprodução mimética de certo período histórico à apresentação de ideias filosóficas; 2. a distorção consciente da história mediante omissões, exageros e anacronismos; 3. a ficcionalização *sui generis* de personagens históricos (diferentemente dos romances históricos tradicionais, postulados por Lukács, protagonizados pelo “homem comum”); 4. a metaficção – ou os comentários do narrador sobre o processo de criação; 5. a intertextualidade; e 6. a incorporação dos conceitos *bakhtinianos* de *dialogismo* – pela projeção de duas ou mais interpretações dos acontecimentos, personagens e visões de mundo –, de *carnevalização* – pelos exageros humorísticos e a ênfase nas funções do corpo desde o sexo até a eliminação –, de *paródia* e de *heteroglossia* – pluralidade de discursos (o uso consciente de diferentes níveis de linguagem).

Os escritores do período, implicados em um contexto de definição de uma identidade para a cultura e a literatura produzidas na América Latina, estabelecem, segundo Carlos Fuentes, uma nova linguagem:

Radical ante su propio pasado, el nuevo escritor latinoamericano emprende una revisión a partir de una evidencia: la falta de un lenguaje. La vieja obligación de la denuncia se convierte en una elaboración mucho más ardua: la elaboración crítica de todo lo *no dicho* en nuestra larga historia de

mentiras, silêncios, retóricas y complicitades acadêmicas. Inventar un lenguaje es decir todo lo que la historia ha callado. Continente de textos sagrados, Latinoamérica se siente urgida de una profanación que dé voz a cuatro siglos de lenguaje secuestrado, marginal, desconocido. Esta resurrección del lenguaje perdido exige una diversidad de exploraciones verbales que, hoy por hoy, es uno de los signos de salud de la novela latinoamericana (Fuentes, 1972, p. 30, grifo nosso).

A estética que resulta dessas definições está orientada, portanto, nesse contexto mais amplo que dialoga com as discussões em voga no final do século XX. A produção literária carrega em si a transição de um estilo que até então replicava, em dada medida, a perspectiva europeia para a redefinição de uma linguagem e de uma interpretação da história e da identidade do continente americano que reconstituem a sua formação e os desafios do presente.

3. Mario Vargas Llosa: da formação à atualidade

Dentro dessa tendência, a estrutura narrativa dos romances de Vargas Llosa se sobressai, de modo que suas obras operam em uma dupla articulação: são definidas pela produção contemporânea e definem a estilística latino-americana enquanto vanguarda. A arquitetura dos romances do autor, desde as inovações trazidas em *A cidade e os cachorros* (1963) e *A Casa Verde* (1966), às criações mais consagradas, como *Conversa no Catedral* (1969), relacionam (e justificam) sempre o estilo às suas temáticas: as implicadas formulações narrativas e o entrecruzamento de vozes, perspectivas e enredos traduzem, paralelamente, o complexo panorama das sociedades latino-americanas:

Da porta do *La Crónica* Santiago observa a avenida Tacna, sem amor: carros, edifícios desiguais e desbotados, esqueletos de anúncios luminosos flutuando na neblina, o meio-dia cinzento. Em que momento o Peru tinha se fodido? Os jornalheiros circulam entre os veículos parados no sinal da avenida Wilson anunciando os jornais da tarde e ele começa a andar, lentamente, para a Colmena. De mãos nos bolsos, cabisbaixo, vai escoltado por pedestres que também avançam rumo à Praça San Martín. Ele era como o Peru, Zavalita, tinha se fodido em algum momento. Pensa: em qual? (Vargas Llosa, 2016b, p. 13).

O trecho acima abre o romance *Conversa no Catedral*, de 1969, mas a busca de um entendimento a respeito dos países latino-americanos ecoa nas demais produções do autor. Em *A festa do bode*, de 2000, por meio de diferentes perspectivas e personagens, o narrador apresenta a realidade da República Dominicana – atravessada pela ditadura do General Rafael Leonidas Trujillo – na década de 1960:

Amadito, embora não tivesse interesse por política, professava, como qualquer oficial do Exército, uma lealdade canina, visceral, ao Chefe Máximo, Benfeitor e Pai da Pátria Nova, que presidia havia três décadas os destinos da República e as vidas e mortes dos dominicanos (Vargas Llosa, 2020b, p. 41).

Já em *Tempos Ásperos*, de 2019, há um frequente questionamento: “O que se passava na Guatemala?” (Vargas Llosa, 2020a, p. 138); no entanto, para Vargas Llosa, importa não somente os fatores internos, como também costurar os fatores externos que implicavam na derrocada da democracia guatemalteca: “Não foi só a Guatemala que enlouqueceu’, pensou o doutor Efrén García Ardiles. ‘Não somos só eu e todos os meus compatriotas que estamos loucos. O mundo inteiro está. Os Estados Unidos principalmente” (Vargas Llosa, 2020a, p. 93). O contexto social e político do continente atravessa a produção do autor como uma temática crucial, formulada a partir de farta pesquisa historiográfica e de uma análise que não se limita aos fatos expostos, mas sobretudo às suas entrelinhas.

No âmbito do romance histórico, além do anteriormente citado *A guerra do fim do mundo* (1981), o autor publicou *História de Mayta* (1984), *A festa do bode* (2000), *O paraíso na outra esquina* (2003), *O sonho do celta* (2010) e o objeto desta análise, *Tempos Ásperos* (2019). Há particular interesse neste e na obra *A festa do bode* (2000), por serem, na composição temática que busca reinterpretar as ditaduras militares – na Guatemala, em uma, e na República Dominicana, em outra –, títulos que se aproximam mais especificamente às características levantadas por Seymour Menton na tradição do *Novo Romance Histórico*, pondo em evidência as figuras históricas de maior expressão como protagonistas dos romances.

A produção de Vargas Llosa, ao atravessar toda a segunda metade do século XX e o princípio do XXI com grande destaque e repercussão, posiciona, de certo modo, o seu autor enquanto “fiador” da produção literária no continente ao longo deste período. Menton (1993), quando caracteriza o *Novo Romance Histórico*, localiza o seu “auge” na América Latina como sendo entre 1979 e 1992. No entanto, abre a possibilidade da hegemonia deste frente a outros gêneros se expandir para as décadas seguintes. Considerando a publicação de *Tempos Ásperos* em 2019, além do crescente número de publicações que tematizam os períodos ditatoriais em todo o continente, a hipótese de Menton, em grande medida, se comprova.

Tempos Ásperos, obra posterior à recepção do Prêmio Nobel de Literatura (ocorrida em 2010), articula os elementos principais da produção de Mario Vargas Llosa ao longo de seus ao menos vinte e cinco romances. A estrutura da obra, organizada em capítulos pares e ímpares, desenvolve, nos pares, o antes e depois de um magnicídio (isto é, a conspiração, o assassinato e os desdobramentos do atentado ao coronel Castillo Armas, ocorrido em 1957); e os ímpares mesclam ao menos seis enredos sobrepostos que tematizam a respeito: da personalidade e dos ideais de Jacobo Árbenz, presidente deposto pelos militares em 1954; das articulações do *Deep State* e da *CIA* e o papel dos Estados Unidos na manipulação política da América Central; da presença da *United Fruit*, multinacional norte-americana, e seu peso político na região; das relações entre a Guatemala e os demais países envolvidos em governos ditatoriais, como Haiti, Nicarágua, El Salvador e, principalmente, a República

Dominicana; dos bastidores do primeiro escalão do governo Castillo Armas; e do contexto político e a escalada das perseguições a opositores na ditadura guatemalteca.

4. *Tempos Ásperos*: estrutura e análise

O importante, além dos fatos históricos relatados, está centrado na reconstituição de um clima de conflito ideológico e de tensão nos anos em que se localiza a narrativa: importa criar literariamente um perfil dos agentes dos acontecimentos e relacionar suas motivações, através de uma *humanização* das personalidades históricas. Disso se justifica a adoção de uma multiplicidade de perspectivas que dão corpo ao romance, em uma construção que se aproxima à noção de uma *voz romanescas*, na qual, de acordo com Tezza (2005), estão presentes no mínimo dois sujeitos, assimetricamente dispostos na guerra dos processos da significação. Há um limite, no ponto de vista de um personagem, que só o outro pode preencher. Dentro do universo de vozes romanescas de Bakhtin, se situa uma altamente complexa rede tangencial de pontos de vista – físicos e mentais – da vida humana; vozes que, do ponto de vista interno da narrativa, estão perpetuamente inacabadas e, por isso mesmo, são combinadas pelas relações entre discursos dissonantes.

Vargas Llosa posiciona não apenas uma oposição lógica entre os atores da Revolução de Outubro (o presidente Juan José Arévalo e seu sucessor, Jacobo Árbenz, este segundo de maior relevância) e seus aliados versus os militares. Somente este antagonismo não daria conta de explicar como o personagem central do golpe militar de 1954 (o tenente-coronel Castillo Armas, que se tornaria presidente), seria assassinado dois anos depois e, no seu lugar, decorresse um aprofundamento das políticas de interesse norte-americanas. A arquitetônica do romance pressupõe, portanto, a existência de níveis mais ou menos assimétricos em cada um dos “lados” em disputa. Nem Arévalo, Árbenz e seus aliados são equivalentes, tampouco os militares – expondo conflitos no seio da derrubada de Árbenz – e seus principais avalistas – a CIA e o General Trujillo, presidente da República Dominicana – que pendem conforme os seus interesses.

O *dialogismo* será um elemento importante pois possibilita “entender a enunciação indissolúvelmente ligada às condições de comunicação, que, por sua vez, estão sempre ligadas às estruturas sociais” (Brait, 2005, p. 94). Cada personagem atua e dá acesso ao registro de uma perspectiva na implicada rede de acontecimentos, cada qual de valor próprio e distinto dos demais. Nesse aspecto,

[...] as idéias de que na palavra se confrontam os valores sociais e de que a comunicação verbal é inseparável de outras formas de comunicação permitem não apenas evoluir para as questões do plurilingüismo, dos conflitos no interior de um mesmo sistema e dos diferentes registros existentes no interior desse complexo, como também ancorar a questão do dialogismo numa dupla e indissolúvel dimensão. Por um lado, o dialogismo diz respeito ao permanente diálogo, nem sempre simétrico e harmonioso, existente entre os diferentes discursos que configuram uma comunidade, uma cultura, uma sociedade. É nesse sentido que podemos interpretar o

dialogismo como elemento que instaura a constitutiva natureza interdiscursiva da linguagem. Por um outro lado, o dialogismo diz respeito às relações que se estabelecem entre eu e o outro nos processos discursivos instaurados historicamente pelos sujeitos, que, por sua vez, se instauram e são instaurados por esses discursos (Brait, 2005, p. 94-95).

Os capítulos que acompanham Jacobo Árbenz em seus momentos mais marcantes – o dia de sua posse presidencial, a data de sua renúncia frente ao golpe anunciado e a memória desses tempos no exílio – marcam, sob a perspectiva desta personagem, os feitos e as transformações postas em marcha pela Revolução de Outubro. Dessa forma, temos um retrato dos acontecimentos pelo olhar de seu agente mais importante:

Árbenz não tinha dúvida de que a reforma agrária iria transformar radicalmente a situação econômica e social da Guatemala, estabelecendo as bases de uma nova sociedade que o capitalismo e a democracia levariam à justiça e à modernidade. “Vai permitir que haja oportunidades para todos os guatemaltecos, não só para uma minoria insignificante como agora”, repetiu muitas vezes naquelas discussões. [...] nunca fora mais eloquente que naqueles debates. Mas não convenceu os adversários: a partir de então, a oposição dos latifundiários foi mais colérica e tenaz (Vargas Llosa, 2020a, p. 71).

O perfil do então presidente, recuperando sua juventude e formação política, foi constituído por Vargas Llosa de forma que a personagem manifestasse um traço equilibrado e aberto: Jacobo Árbenz, um presidente social-democrata, se distancia, no romance, de uma política de enfrentamento que poderia ser associada – e sobre o que era acusado por seus adversários – à adesão ao socialismo: “Jacobo discutia ferozmente com eles, contrapondo-se ao comunismo e defendendo a democracia capitalista. ‘Como é nos Estados Unidos’, costumava repetir. ‘É disso que precisamos aqui’” (Vargas Llosa, 2020a, p. 74). A postura da personagem, de todo modo, representa a consolidação das ideias de um campo:

Ouvindo esses amigos, Jacobo Árbenz descobria tudo o que até então não sabia. Fortuny e Pellecer também achavam, como ele, que a reforma agrária era o primeiro e indispensável passo para tirar a Guatemala do marasmo e transformá-la numa sociedade democrática. Assim iam acabar a discriminação e a violência. Com a reforma agrária, os campos ganhariam escolas e os meninos e meninas indígenas aprenderiam a ler, teriam água corrente, luz elétrica, estradas e, graças a trabalhos dignos e salários decentes, comeriam e se vestiriam melhor. Era um sonho impossível? Não, não, pensava ele no começo do seu governo: é perfeitamente possível, havendo dedicação, trabalho e vontade. Dois anos depois, começaria a se perguntar se não tinha sido otimista demais (Vargas Llosa, 2020a, p. 75).

Irene Machado (2005) traz, pela perspectiva *bakhtiniana*, a conceituação do *discurso quase direto* cuja representação não equivale essencialmente ao discurso indireto livre, mas se articula enquanto um campo de projeção dos pontos de vista extrapostos em que a palavra de um se confronta diretamente com a palavra do outro. Dessa forma, o discurso,

ao se constituir, não se oferece apenas como provocação, mas chama seus leitores, estudiosos, críticos à reflexão. As posições assumidas por Árbenz no romance resultam de debates e conflitos internos e externos nos diferentes meios de discussão – entre “os seus” e entre o campo de disputa política. Daí a posição da personagem resultar de uma *cadeia ideológica* que “estende-se de consciência individual em consciência individual, ligando umas às outras. Os signos só emergem, decididamente, do processo de interação entre uma consciência individual e a uma outra” (Volóchinov, 1986, p. 34) que alcança uma consciência que “só se torna consciência quando se impregna de conteúdo ideológico (semiótico) e, conseqüentemente, somente no processo de interação social” (Volóchinov, 1986, p. 34). A manifestação ideológica de cada campo está sempre atravessada por um pluralismo, quer, no caso de Árbenz, seja representada por sua voz própria, quer seja pelo seu círculo de influências.

Se nos posicionarmos do outro lado, no entanto, veremos a representação deste mesmo fenômeno, mas articulado conforme uma ideologia contrária. Dessa parte, tanto ou mais conflitivas serão as vozes, uma vez que seus agentes – embora aliados – nem sempre expressam os mesmos objetivos em relação à derrubada do governo. Em relação a Castillo Armas, muito mais do que as motivações de uma liderança política, destacam-se os aspectos de sua personalidade, representando um sujeito conflitivo e suspeito:

Era muito bom que os gringos tivessem decidido agir, mas não que fizessem tudo sozinhos, deixando-o de lado, logo ele que, [...] ao longo de três anos do governo de Árbenz, arriscava a vida denunciando a penetração comunista na Guatemala. [...] sentia-se uma verdadeira marionete de Washington e da CIA. “Aqueles filhos da mãe!”, pensou. “Puritanos!”. Fechou os olhos, respirou fundo e tentou arrefecer o mau humor pensando que em breve ia derrotar (talvez matar) Jacobo Árbenz (o Mudo). Já o odiava quando os dois eram cadetes na Escola Politécnica. Naquela época, por razões pessoais: Árbenz era branco, garboso e bem-sucedido, e ele, ao contrário, humilde, bastardo, pobre e com traços indígenas (Vargas Llosa, 2020a, p. 49).

Enquanto nos apresenta essa figura, o autor articula também a presença dos interesses norte-americanos. É esta, inclusive, a principal denúncia que permeia o romance: desvelar os modos como os “tentáculos” da agência de inteligência americana se estabeleciam entre as instâncias de poder nas ditas “repúblicas bananeiras” da América Central. Para isso, põe em evidência o embaixador dos Estados Unidos na Guatemala e, por trás dele, a ideologia que se queria implementar para a derrubada do governo. Dentre os agentes envolvidos, essa é a instância de maior força nas posições assumidas ao longo da narrativa:

Quando, em 18 de junho de 1954, as tropas do Exército Liberacionista de Castillo Armas cruzaram a fronteira de Honduras em três lugares, John Emil Peurifoy, o novo embaixador dos Estados Unidos [...] estava na Guatemala havia sete meses. [...] John Foster Dulles e seu irmão Allen, o chefe da CIA, pensaram que um diplomata assim era o homem certo para representar na Guatemala o país que decidira acabar com o governo de Jacobo Árbenz por

bem ou por mal. E, de fato, assim que chegou a Guatemala com o seu infalível chapeuzinho borsalino enfeitado com uma pena, sem se preocupar em verificar na prática se as acusações de que o regime de Árbenz tinha sido capturado pelo comunismo não eram exageradas e irreais – como se atravessa a sugerir o seu segundo na embaixada –, começou a trabalhar com ímpeto na demolição desse governo (Vargas Llosa, 2020a, p. 181-182).

Não obstante, os Estados Unidos, à época, contavam com um braço forte no sentido de arregimentar e instruir as ditaduras presentes e em instalação na região do Caribe. Dentre os entes periféricos, os interesses do presidente dominicano, o General Trujillo (a quem o autor já havia dedicado um romance – *A festa do bode*, de 2000), estavam, em relação aos demais, em posição superior. Abaixo somente da CIA, e próxima a ela, a ditadura dominicana definia seus interesses pela articulação entre as forças militares e econômicas, que levavam em conta os interesses de Washington, mas, também, os seus próprios termos em particular.

Não por acaso, o personagem de Rafael Trujillo enxerga Castillo Armas com desconfiança e em dívida consigo, posicionando seus encarregados no território guatemalteco. A presença de um agente externo – o adido militar Abbes García – servirá também para captar, entre as vozes do romance, a opinião pública e os interesses dos adversários políticos do presidente da Guatemala:

Quando, já ao amanhecer, Gacel deixou-o no Mansión de San Francisco, Abbes García tinha aprendido duas coisas sobre a Guatemala: todo mundo falava mal do presidente Castillo Armas e, entre os muitos boatos políticos que corriam, ninguém apostava um quetzal na vida dele (Vargas Llosa, 2020a, p. 109).

Em paralelo, Vargas Llosa habilmente articula personagens que costuram o enredo, estando posicionados ora em planos protagônicos, ora em plano de fundo no romance. Não são, estes, personalidade históricas de destaque, mas oferecem uma articulação de bastidores do discurso. São eles: Marta Borrero – a amante de Castillo Armas – e o doutor Efrén García Ardiles – figura intelectualizada que entra em decadência, por via de seus próprios atos, durante a ascensão do regime. Ambos personagens ambíguos, complexos e contraditórios que emprestam à trama uma profundidade de âmbito humanizante aos procedimentos históricos.

As estratégias utilizadas por Vargas Llosa para *ficcionalizar* e interagir com os acontecimentos da Guatemala da década de 1950 são dimensionadas à medida das costuras que o romancista articula. Nesse sentido, para Antonio Candido (2023, p. 15) a relação entre os fatores internos e externos da narrativa não podem ser isolados, uma vez que se combinam na produção de sentido do texto:

Só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a

estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o *externo* (no caso, o social) importa não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*.

Trazendo para análise os capítulos pares do romance – que tematizam o magnicídio de Castillo Armas – há uma posição assumida do autor que evidencia uma das características centrais de Menton para o *Novo Romance Histórico*: a distorção deliberada. A história oficial trata a morte do ditador-presidente como um atentado isolado, obra de um membro da sua guarda palaciana. Flávio Loureiro Chaves (1988, p. 9) tematiza a relação interna e externa da narrativa pelo estabelecimento de uma fronteira, que “aqui, não se separa; antes determina o ponto de convergência no qual podemos observar a unidade da obra literária”. No âmbito literário “há pois um momento privilegiado em que as paralelas se cruzam e a ficção imaginária ilumina a realidade insatisfatória que lhe deu origem” (Chaves, 1988, p. 9).

A justificativa oficial, que em si mesma não dá conta de explicar a turbulência guatemalteca, oferece ao escritor um ponto de partida à ficcionalização, uma perspectiva que também expõe as brechas e silenciamentos dos fatos na América caribenha da metade do século XX. Retomando Candido (2023, p. 15), “nada mais importante para chamar a atenção sobre uma verdade do que exagerá-la”.

Em *Tempos Ásperos*, o magnicídio, narrado sincronicamente nos capítulos pares – enquanto os outros temas são desenvolvidos, paralela e alternadamente, nos capítulos ímpares, em uma estrutura não-linear – põe em evidência dois personagens: o tenente-coronel Enrique Trinidad Oliva, Diretor Geral de Segurança do governo; e Johnny Abbes García, adido militar dominicano, correspondente do General Trujillo no país. A dupla, portanto, assume dois perfis: o primeiro é um sujeito vaidoso, que ambiciona um crescimento político e até a chegada à presidência em caso de instauração de uma junta militar; e o segundo é figura-chave de uma conspiração que articula os interesses da ditadura da República Dominicana e um agente da CIA, Mike, que oferece apoio à operação.

A sincronicidade do evento só é interrompida no capítulo XXII, que avança cinco anos do atentado, para tratar dos desdobramentos, na vida de cada um dos agentes, em que o autor se serve outra vez dos aspectos externos para municiar a narrativa. Deste ponto em diante, são retratadas as mortes “suspeitas” de ambos, cuja historiografia alude, mas não elucida completamente. Na narrativa de Vargas Llosa, Trinidad Oliva é morto em um atentado na própria Cidade da Guatemala enquanto mantinha identidade oculta. Já Abbes García, no período em que prestava serviços a outro ditador caribenho, o haitiano François Duvalier, também é vítima de um atentado. Tais eventos corroboram, em grande medida, para justificar a tese do autor de uma outra-história para o magnicídio de Castillo Armas.

5. Ficção x História: a reinvenção pela literatura

Segundo Hayden White (1992) o trabalho do historiador dispõe – após um processo de seleção e arranjo de dados de registro histórico – em enredo o relato narrativo *do que aconteceu*, com a finalidade de explicar e/ou dar enfoque sobre determinados eventos. Desse modo, o historiador articula “uma estrutura verbal na forma de um discurso narrativo em prosa que pretende ser um modelo, ou ícone, de estruturas e processos passados no interesse de *explicar o que era representando-os*” (White, 1992, p. 8). Em vista disso, concebe-se entre o discurso literário e o discurso histórico diferenças fundamentais:

Ao contrário de ficções literárias como o romance, as obras históricas são feitas de acontecimentos que existem fora da consciência do escritor. Os acontecimentos relatados num romance podem ser inventados de um modo que não podem ser (ou não devem ser) inventados numa história [...]. Diversamente do romancista, o historiador defronta com um verdadeiro caos de acontecimentos *já constituídos*, dos quais há de escolher os elementos da história que vai contar. Realiza sua história mediante a inclusão de alguns acontecimentos e a exclusão de outros, realçando alguns e subordinando outros. Esse processo de exclusão, realce e subordinação é levado a cabo no interesse de constituir *uma estória de tipo particular*. Isto é, o historiador “põe em enredo” sua estória (White, 1992, p. 22-23).

Ainda que ambos os ofícios trabalhem com a organização narrativa, “a diferença entre ‘história’ e ‘ficção’ reside no fato de que o historiador ‘acha’ suas histórias, ao passo que o ficcionista ‘inventa’ as suas” (White, 1992, p. 22). Isso possibilita ao romancista *criar* uma interpretação dos fatos, uma vez que o terreno da literatura corresponde ao domínio da invenção, na qual as lacunas – que na história obedeceriam a outros critérios e processos – no campo literário – da arte propriamente dita – não se sujeitam a regramentos que não sejam os da própria coerência interna da obra.

Vargas Llosa, em seu ensaio *A verdade das mentiras* (2016), intervém contra a recorrente tentativa de “validação” da literatura pela descrição científica da realidade, uma vez que a diferença entre os dois discursos não haveria de provocar enganos se entendidos dentro de diferentes gêneros discursivos. Mais ainda, sustenta que a ficção alcança uma subjetividade que somente ela, que dispõe de técnicas e poderes próprios, pode *significar*: a verdade escondida no coração das mentiras humanas. O discurso literário traz à tona, portanto, uma representação das motivações, apetites, medos, rancores e desejos dos seres *de carne e osso* irrecuperáveis senão pelo processo ficcional.

Tratando de sua própria obra, afirma, sobre a escrita literária, que “en todo lo que he escrito, partí de algunas experiencias aún vivas en mi memoria y estimulantes para mi imaginación y fantaseé algo *que refleja de manera muy infiel* esos materiales de trabajo” (Vargas Llosa, 2016a, p.5, grifo nosso). Dessa maneira, ao defender o discurso literário, o autor reitera que “no se escriben novelas para contar la vida sino para transformarla, añandiéndole algo. [...] De una manera menos cruda y explícita, y también menos

consciente, *todas las novelas rehacen la realidad* – embelleciéndola o empeorándola” (Vargas Llosa, 2016a, p.5, grifo nosso).

No mesmo ensaio, o autor manifesta uma visão sobre as fronteiras entre literatura e história que, inclusive, irá resultar na sua designação enquanto *verdades literárias* e *verdades históricas* (Vargas Llosa, 2016a). O estabelecimento destas fronteiras e a articulação de seus limites ampara os processos adotados no discurso da ficção histórica, como trabalhado nesta e em outras obras. Para o autor (2016a, p. 8):

La recomposición del pasado que opera la literatura es casi siempre falaz juzgada en términos de objetividad histórica. La verdad literaria es una y otra la verdad histórica. Pero, aunque esté repleta de mentiras –o, más bien, por ello mismo– la literatura cuenta la historia que la historia que escriben los historiadores no sabe ni puede contar. Porque los fraudes, embaucos y exageraciones de la literatura narrativa sirven para expresar verdades profundas e inquietantes que sólo de esta manera sesgada ven la luz.

Como visto em *Tempos Ásperos*, em que o autor se serve de perspectivas e relatos por vezes contraditórios de um mesmo evento, há uma interpretação que se fundamenta justamente nesses conflitos para a produção de sentido. “Por eso la literatura es el reino por excelencia de la ambigüedad. Sus verdades son siempre subjetivas, verdades a medias, relativas, verdades literarias que con frecuencia constituyen inexactitudes flagrantes o mentiras históricas” (Vargas Llosa, 2016a, p. 8). É nesse sentido, também, que Vargas Llosa compõe uma narrativa que se apropria de fatos históricos definidores de uma determinada comunidade para, tendo-a como ponto de partida, produzir um discurso ficcional que dialoga ao mesmo tempo que reinterpreta e, por vezes, reinventa tais acontecimentos.

6. Considerações finais

Retomando Carlos Fuentes (1972), quando analisa a geração de Mario Vargas Llosa e as inovações trazidas no âmbito do romance para a América Latina, destaca-se um aspecto fundamental, levado em conta por essa nova tradição literária surgida na metade do século XX e desenvolvida nos anos seguintes, que traça uma identidade elementalmente latino-americana do discurso. Fuentes sustenta a concepção, por esses ficcionistas, de um novo sentido de historicidade e de linguagem.

A produção de um *novo sentido* para ambas as categorias funda o que Fuentes (1972) qualifica como “uma diversidade de explorações verbais” que dá corpo e fundamenta uma criação literária articulada pela elaboração crítica, pelo artifício alegórico, paródico, multifacetado. Procedimentos que olham para o continente e o recriam, reescrevem. Empreendimento possível, portanto, justamente no âmbito do discurso.

E mais efetivo se torna esse projeto quanto mais articulado é o entrecruzamento de vozes e de perspectivas. Resulta disso uma complexa elaboração discursiva que ficcionaliza, de forma tanto ou mais real que a própria realidade, um sentido outro para a

realidade latino-americana, território acostumado a um apagamento – da memória, da cultura – por uma contracorrente justamente memorialista.

É nessa circunstância que um autor, ao mesmo tempo fundador de uma tradição na metade do século XX, cria, na atualidade, *Tempos Ásperos*, que reinterpreta, pela ficção, o destino de uma Guatemala – primeira vítima da interferência norte-americana no continente – e que, de todo modo, simboliza o destino de toda a América Latina. Coube ao escritor imergir nas lacunas da história, onde esta não sabe ou não pode contar, à procura de iluminar as suas verdades profundas.

Referências

CANDIDO, Antonio. Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária. 13. ed. São Paulo: Todavia, 2023.

CHAVES, Flávio Loureiro. História e Literatura. Porto Alegre: UFRGS / Editora da Universidade, 1988.

FUENTES, Carlos. La nueva novela hispanoamericana. 3. ed. Tabasco: Editorial Joaquín Mortiz, 1972.

BRAIT, Beth. Bakhtin e a natureza constitutivamente dialógica da linguagem. In: BRAIT, Beth (org.). Bakhtin, dialogismo e construção do sentido. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2005. p. 87-98.

MACHADO, Irene de Araújo. Os gêneros e o corpo do acabamento estético. In: BRAIT, Beth (org.). Bakhtin, dialogismo e construção do sentido. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2005. p. 131-148.

MENTON, Seymour. La nueva novela histórica: definiciones y orígenes. In: MENTON, Seymour. La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992. México: Fondo de Cultura Económica, 199. p. 29-66.

TEZZA, Cristóvão. A construção das vozes no romance. In: BRAIT, Beth (org.). Bakhtin, dialogismo e construção do sentido. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2005. p. 209-217.

VARGAS LLOSA, Mario. La verdad de las mentiras. [S. l.]: Alfaguara, 2016a. E-book.

VARGAS LLOSA, Mario. Conversa no Catedral. Tradução: Ari Roitman e Paulina Wacht. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016b.

VARGAS LLOSA, Mario. Tempos Ásperos. Tradução: Ari Roitman e Paulina Wacht. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2020a.

VARGAS LLOSA, Mario. A festa do bode. Tradução: Ari Roitman e Paulina Wacht. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2020b.

VOLÓCHINOV, Valentin; BAKHTIN, Mikhail. Marxismo e filosofia da linguagem. Tradução: Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 3. ed. São Paulo: Editora Hucitec, 1986.

WHITE, Hayden. Introdução. A poética da história. In: WHITE, Hayden. Meta-história: a imaginação histórica do século XIX. Tradução: José Laurênio de Melo. São Paulo: EDUSP, 1992. p. 17-56.

Recebido em 19 de dezembro de 2024

Aceito em 23 de março de 2025



Este trabalho está licenciado sob uma licença [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Intertextualidades e perspectivas argumentativas em torno do Projeto de Lei (PL) 1904/24 na plataforma X

Intertextualidades y perspectivas argumentativas en torno al Proyecto de Ley (PL) 1904/24 en la plataforma X

Ozeias Evangelista de Oliveira Júnior*

Resumo: Na contemporaneidade, a análise da argumentatividade nas interações digitais revela-se fundamental para compreender como as estratégias argumentativas são construídas em textos que emergem do ambiente digital. A intertextualidade, enquanto estratégia argumentativa, exerce um papel central na (re)construção de sentido(s), funcionando como um recurso que intensifica a criatividade e a força argumentativa dos textos. Nesse contexto, este trabalho tem como objetivo analisar o papel da intertextualidade na organização e na argumentação de textos produzidos em espaços digitais. Para tanto, articulamos um referencial teórico que reúne contribuições da Teoria da Argumentação no Discurso (Amossy, 2011, 2018), da Linguística Textual, com ênfase nas intertextualidades estritas e amplas, sobretudo nos processos de citação e alusão (Carvalho, 2018; Cavalcante et al., 2020, 2022) e na Análise do Discurso Digital (Paveau, 2021). A pesquisa adota uma abordagem qualitativa e explicativa, uma vez que busca descrever e interpretar um fenômeno, utilizando o método indutivo como base. Foram selecionadas para análise quatro postagens de usuários publicadas durante a polêmica em torno do Projeto de Lei (PL) 1904/24 na plataforma X (antigo Twitter). Os resultados evidenciam que os processos intertextuais de citação e alusão são fundamentais para a construção da argumentatividade em textos digitais, ao permitirem a (re)significação de sentidos e a persuasão dos interlocutores, tanto por meio de elementos imagéticos quanto pelo uso de recursos tecnológicos.

Palavras-chave: Intertextualidade; Argumentatividade; Textos digitais.

Resumen: En la contemporaneidad, el análisis de la argumentatividad en las interacciones digitales se revela como un aspecto fundamental para comprender cómo se construyen las estrategias argumentativas en textos que emergen del entorno digital. La intertextualidad, como estrategia de textualización, desempeña un papel central en la (re)construcción de sentido(s), funcionando como un recurso que intensifica la creatividad y la fuerza argumentativa de los textos. En este contexto, el presente trabajo tiene como objetivo analizar el papel de la intertextualidad en la organización y en la argumentación de textos producidos en espacios digitales. Para ello, articulamos un marco teórico que reúne aportes de la Teoría de la Argumentación en el Discurso (Amossy, 2011, 2017), de la Lingüística Textual —con énfasis en las intertextualidades estricta y amplia, en especial los procesos de citación y alusión (Carvalho, 2018; Cavalcante et al., 2020, 2022) y del Análisis del Discurso Digital (Paveau, 2021). La investigación adopta un enfoque cualitativo y explicativo, ya que busca describir e interpretar un fenómeno, utilizando como base el método inductivo. Para el análisis, se seleccionaron cuatro publicaciones de usuarios realizadas durante la polémica en torno al Proyecto de Ley (PL) 1904/24 en la plataforma X (anteriormente Twitter). Los resultados evidencian que los procesos intertextuales de citación y alusión son fundamentales para la construcción de la argumentatividad en los textos digitales, al permitir la (re)significación de sentidos y la persuasión de los interlocutores, tanto mediante elementos imagéticos como a través del uso de recursos tecnológicos.

Palabras-clave: Intertextualidad; Argumentatividad; Textos digitales.

* Graduado em Letras - Português e Espanhol pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA), São Luís, Maranhão, Brasil. E-mail: ozeiasjr@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3456-8481>. DOI: <https://doi.org/10.51359/1984-7408.2025.264666>.

1. Introdução

A análise da argumentatividade nas interações digitais tornou-se essencial para compreender a construção e a motivação das estratégias textuais empreendidas pelos sujeitos em textos que emergem em contexto digital. Estas produções oriundas da internet apresentam características únicas e dinâmicas complexas que exigem uma compreensão mais aprofundada para se analisar como funcionam, como (re)constroem sentidos e como dialogam com outros textos.

Nesse sentido, a intertextualidade, enquanto estratégia argumentativa, exerce um papel importante nesse processo, especialmente na construção de sentidos outros (Cavalcante et al., 2020, 2022). No entanto, apenas podemos considerar como intertextual aquilo que apresenta marcas visíveis no texto ou que remeta, ainda que amplamente, a um conjunto identificável de textos. Por essa razão, compreendemos que toda intertextualidade é dialógica, mas nem todo dialogismo pode ser caracterizado como intertextualidade (Faria, 2014).

Por meio deste diálogo entre textos, é possível observar como diferentes textos estabelecem relações entre si e com outros textos, contribuindo significativamente para a argumentatividade e a persuasão no contexto da comunicação tecnológica.

Nas redes sociais, instituições públicas e privadas recorrem com frequência a processos intertextuais em suas postagens, com o objetivo de divulgar informações, fomentar debates sobre temas relevantes às suas áreas de atuação e estabelecer uma relação mais próxima com o público. Para os indivíduos, a intertextualidade também se revela uma ferramenta na expressão de opiniões, na defesa de pontos de vista e na gestão de mecanismos de influência sobre os interlocutores.

Paveau (2021) destaca que os textos nativos digitais constituem espaços férteis para a emergência de novas práticas textuais, e defende que as ciências da linguagem devem se apropriar das ferramentas tecnológicas para desenvolver mecanismos de análise científica voltados ao digital, bem como um aparato metodológico adequado para compreender essas produções. Tais ideias da autora partem de uma concepção pós-dualista, reconhecendo nos textos digitais o hibridismo entre todos os elementos contextuais, de modo que os compreende como multissemióticos, isto é, compostos por diferentes tipos de semioses que, em interação, produzem efeitos de sentido (Paveau, 2021). Isso, de certa forma, já vinha sendo destacado em trabalhos da Linguística Textual (LT) brasileira (Cavalcante et al., 2020).

Dessa forma, a análise da argumentatividade nas interações digitais contribui para o avanço teórico da LT, ao mesmo tempo em que revela as dinâmicas sociais e interacionais características da segunda década do século XXI, oferecendo uma visão mais ampla e atualizada da textualidade na era digital.

Partindo dessas considerações, este trabalho tem como objetivo analisar o papel dos processos intertextuais de alusão e citação na organização e na argumentatividade de textos produzidos em espaços digitais. Para isso, baseamo-nos nas contribuições da Teoria da Argumentação no Discurso (TAD) (Amossy, 2011, 2017; Cavalcante et al., 2022) e da LT, com ênfase nas intertextualidades estritas e amplas, especialmente nos processos de citação e alusão (Carvalho, 2018; Cavalcante et al., 2020, 2022).

Assim, ao investigar a intertextualidade em textos digitais, este estudo oferece uma perspectiva mais integrada e abrangente da textualidade em ambiente digital, demonstrando como os indivíduos adaptam suas estratégias argumentativas às novas formas de interação que marcam os ecossistemas conectados à internet.

Além desta introdução, o trabalho está estruturado da seguinte forma: inicialmente, abordamos o conceito de argumentatividade nos textos, com base em Amossy (2011, 2017) e Cavalcante et al. (2022). Em seguida, discutimos os estudos sobre intertextualidades estritas e amplas, com fundamento em Carvalho (2018) e Cavalcante et al. (2022). Na sequência, apresentamos o olhar de Paveau (2021) sobre os textos digitais. Após a exposição do referencial teórico, passamos à metodologia da pesquisa e, por fim, à análise dos dados e às considerações finais.

2. Argumentatividade nos textos

A LT brasileira como desenvolvida pelo grupo de pesquisa Prottexto (UNILAB/ CNPq) parte do princípio de que todo texto é, em alguma medida, argumentativo (Cavalcante *et al.*, 2020, 2022). Essa perspectiva rompe com a concepção tradicional da argumentação como uma estrutura fixa de organização textual, introdução, desenvolvimento e conclusão, conforme discutido por Adam (2019). Em vez disso, parte-se da compreensão de que a argumentatividade se manifesta de formas diversas, não se limitando ao plano composicional, mas sendo evidenciada por marcas linguísticas variadas que revelam pontos de vista em interlocução (Cavalcante *et al.*, 2022).

A argumentatividade, nesse sentido, é compreendida como uma característica que transcende os gêneros textuais e as sequências composicionais dos textos, sejam eles narrativos, descritivos, explicativos ou dialógicos, pois todo enunciado carrega consigo um posicionamento, uma visão de mundo, sendo a motivação e não uma função nos textos.

Tal afirmação fundamenta-se em quatro reconhecimentos principais defendidos por Cavalcante *et al.* (2022): (a) todo enunciado é atravessado por pontos de vista; (b) esses pontos de vista são geridos estrategicamente por interlocutores com a intenção de agir sobre o outro; (c) essas tentativas de influência são orientadas por estratégias discursivas; (d) algumas formas de textualização tornam o ponto de vista central mais explícito, (e) enquanto outras, ainda que menos evidentes, também operam na orientação argumentativa do texto, contribuindo para a gestão do posicionamento do locutor.

Nesse cenário, com base em Cavalcante *et al.* (2020), compreendemos que todos os critérios analíticos da LT podem ser mobilizados para evidenciar como o locutor age sobre a própria enunciação. Essas ações, por sua vez, não se dão de maneira livre ou arbitrária, mas estão condicionadas às “coerções sociais dos contratos comunicativos que se estabelecem em cada interação, em virtude de cada gênero e da contextualização do cenário ou campo dêitico” (Cavalcante *et al.*, 2022, p. 98).

A LT, nessa perspectiva, dialoga com a TAD, postulada por Ruth Amossy (2011, 2017), que concebe a argumentatividade como constitutiva de todo e qualquer discurso. A TAD, ao articular elementos da retórica clássica e da nova retórica com pressupostos da Análise do Discurso de orientação não materialista, concerne a argumentação manifestada em um *continuum* que vai desde o confronto explícito de teses até a coconstrução de sentidos ou à expressão espontânea de opiniões pessoais:

A priori no discurso, na escala de um continuum que vai do confronto explícito de teses à coconstrução de uma resposta a uma dada questão e à expressão espontânea de um ponto de vista pessoal. Por isso, cabe ao analista descrever as modalidades da argumentação verbal da mesma forma que os outros processos languageiros, e numa estreita relação com eles (Amossy, 2011, p. 131).

É importante ressaltar, como aponta Amossy (2011), que nem todo discurso visa a, de forma deliberada, convencer o interlocutor a aderir a uma tese e nem todo locutor possui um posicionamento definido. Ainda assim, todo discurso orienta os modos de ver, pensar e sentir dos interlocutores.

Essa compreensão nos leva à distinção entre textos com *visada argumentativa* e textos somente com *dimensão argumentativa*. Os de visada são produzidos com o propósito explícito, programado, de convencer o interlocutor, como é o caso dos artigos de opinião, petições jurídicas ou debates políticos (Cavalcante *et al.*, 2020). Já os de dimensão dizem respeito à tendência natural do discurso de orientar o olhar do outro, ainda que de forma menos ostensiva (Amossy, 2011).

É fundamental compreender que os diferentes graus de visibilidade da argumentação não determinam, por si, a eficácia persuasiva de um texto. Um texto que só possui dimensão argumentativa pode exercer tanto impacto quanto um que possua visada argumentativa, dependendo da intencionalidade do locutor e da eficácia de suas estratégias. Assim, Amossy (2017) defende que argumentar é, sobretudo, um modo de agir sobre o outro, com o intuito de levá-lo a aderir a determinado ponto de vista ou até mesmo transformar sua forma de perceber e sentir uma questão social.

3. Intertextualidades estritas e amplas

Dentre os recursos da linguagem, a intertextualidade é um fenômeno textual-discursivo a partir do qual se (re)constrói sentidos. É um recurso que confere criatividade e força argumentativa aos textos, podendo se estabelecer por remissões do léxico, estruturas fonológicas, estruturas sintáticas, gênero, estilo e temática (Carvalho, 2018).

Adotamos como referencial teórico para intertextualidades o estudo de Carvalho (2018), que confere ao fenômeno da intertextualidade uma visão mais ampla, uma vez que considera as ocorrências intertextuais estritas em que se pode recuperar o texto-fonte e aquelas em que existe uma relação intertextual mais ampla “em que o diálogo se dá não entre textos específicos, mas entre um texto e um conjunto de textos” (Cavalcante *et al.*, 2020, p. 105).

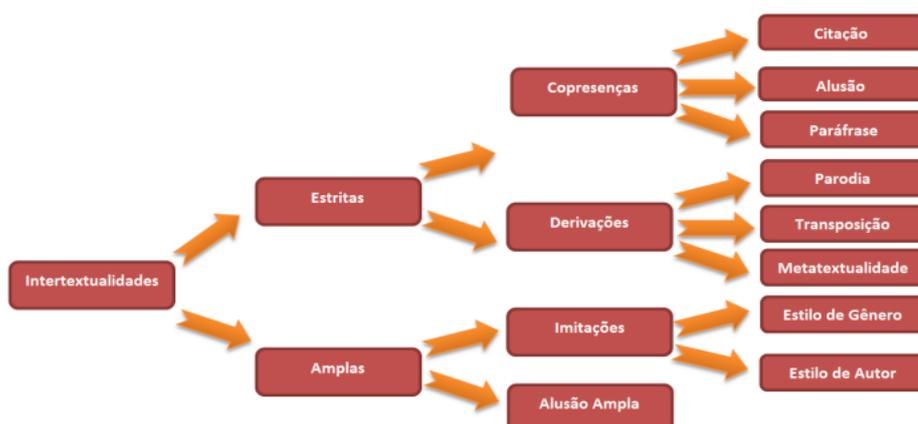
As intertextualidades estritas referem-se à copresença efetiva de um texto em outro, ou seja, à inserção direta de elementos do texto-fonte no texto de chegada, bem como à derivação ou transformação de um texto específico, ou de partes dele, em uma nova produção textual.

Reorganizando a tipologia proposta por Genette (2010), Carvalho (2018) define as intertextualidades estritas em dois grandes eixos: (i) as relações de copresença, que envolvem citação literal, parafraseamento e alusão estrita; e (ii) as relações de derivação ou transformação, que englobam a paródia, a transposição e a metatextualidade. Esses mecanismos tornam-se particularmente relevantes na análise de textos digitais, em que a reutilização criativa de conteúdos e a articulação entre textos são recursos frequentes de construção de sentido e de argumentatividade.

Os processos intertextuais amplos são aqueles em que um texto não cria um diálogo com um texto específico, mas sim com um conjunto de textos, sendo que nem sempre o interlocutor reconhecerá essas relações de intertextualidade ampla (Carvalho, 2018). Existem três situações que podem ou não ser reconhecidas pelo interlocutor: imitação de parâmetros de gênero, imitação de estilo de autor e alusão ampla.

A proposta de Carvalho (2018) pode ser visualizada no seguinte organograma apresentado em sua tese:

Figura 1 - Organograma das intertextualidades estritas e amplas



Fonte: Carvalho (2018, p. 110).

Nesta pesquisa, voltamo-nos especificamente para os processos intertextuais de citação, bem como de alusões estritas e amplas. A citação ocorre quando um texto incorpora parte de outro por meio de uma transcrição literal, geralmente indicada por marcas tipográficas como aspas, itálico, dois-pontos, verbos dicendi ou recuo de margem (Carvalho, 2018). No entanto, também é possível encontrar citações desmarcadas, especialmente quando reproduzem trechos de textos convencionados em determinada comunidade discursiva, cuja autoria pode ser prontamente reconhecida, ainda que não explicitada (Cavalcante; Brito; Zavam, 2017).

As alusões estritas, por sua vez, manifestam-se a partir de pistas contextuais e acionam conhecimentos compartilhados entre membros de uma comunidade específica. Por se tratar de um recurso menos evidente, exige maior capacidade interpretativa por parte do interlocutor para que o sentido pleno seja acessado (Cavalcante *et al.*, 2022). Nesse sentido, Brito, Falcão e Santos (2018, p. 34) afirmam que “a alusão é erudição, é a exibição de um saber”, uma vez que nem sempre será reconhecida, podendo provocar a sensação de exclusão por parte daqueles que não compreendem integralmente o sentido construído pelo texto.

Já as alusões amplas ocorrem por meio de “referência difusa a fatos, conteúdos ou situações que, embora não apontem para um texto específico, estabelecem uma relação ainda tangível entre um texto e diversos outros” (Carvalho, 2018, p. 120). Embora se aproximem do conceito de dialogismo bakhtiniano, é importante destacar que há distinções relevantes: para a caracterização da intertextualidade ampla, é imprescindível que haja alguma marcação dos textos ou dos saberes retomados, o que não é exigido no caso do dialogismo, que pode operar mesmo sem essa delimitação explícita.

4. Aspectos dos textos digitais

Na esteira dos estudos sobre linguagem em contextos digitais, o trabalho de Paveau (2021) oferece importantes contribuições ao chamar atenção para lacunas deixadas pelas disciplinas do texto, do discurso e da interação ao negligenciarem a dimensão nativa das produções digitais e suas implicações na construção de sentidos. É nesse horizonte que se inscreve a Análise do Discurso Digital (ADD), proposta pela autora, cujo foco recai sobre os discursos produzidos em ecossistemas digitais conectados, definidos por ela como tecnodiscursos.

Segundo Paveau (2021, p. 36), esses tecnodiscursos, concebidos aqui como textos digitais, podem ser compreendidos como um “conjunto de produções verbais elaboradas online, em quaisquer que sejam os aparelhos, as interfaces, as plataformas ou as ferramentas da escrita”. Em seu dicionário de formas e das práticas, a Paveau (2021) empreende uma crítica contundente às abordagens dualistas que ainda orientam parte significativa dos estudos linguísticos, mesmo em tempos de *Web 2.0*. Ela propõe, em contrapartida, uma postura epistemológica pós-dualista, que reconheça a indissociabilidade entre linguagem e técnica, texto e máquina, sujeito e dispositivo.

Para caracterizar as produções nativas do digital, Paveau (2021) propõe seis fatores fundamentais: (a) *composição*, que diz respeito à articulação entre a matéria languageira e a matéria técnica, evidenciada por elementos como emojis, *hashtags* e reações; (b) *deslinearização*, que rompe com a linearidade do texto tradicional, dado o uso de *hiperlinks* e navegação hipertextual; (c) *aumento*, que aponta para a expansão do texto por meio da interação, especialmente via comentários e réplicas; (d) *relacionalidade*, que evidencia os vínculos intertextuais e interdiscursivos estabelecidos entre os textos no ambiente digital; (e) *investigabilidade*, relativa à possibilidade de rastreamento técnico dos enunciados digitais; e (f) *imprevisibilidade*, vinculada à ação de algoritmos e programas que interferem diretamente nas dinâmicas de circulação textual.

A partir dessa compreensão, Paveau (2021, p. 311) sustenta que os textos digitais nativos estão técnica e discursivamente interconectados, sendo assim, “qualquer enunciado on-line é materialmente relacional”. Tal propriedade reforça a centralidade da intertextualidade como categoria analítica fundamental para compreender os modos de construção argumentativa nos textos digitais, foco desta investigação.

5. Metodologia

A metodologia da pesquisa visa demonstrar as etapas necessárias para o planejamento e execução do estudo. A investigação apresentada neste artigo é de natureza básica (Paiva, 2019), uma vez que não almejamos resolver um problema, mas sim ampliar o conhecimento científico sobre um tópico já amplamente estudado: os processos intertextuais de citação e alusão.

Quanto à abordagem dada ao tratamento dos dados, esta pesquisa classifica-se como qualitativa, pois utilizamos a interpretação e atribuição de significados aos dados analisados. Quanto à coleta de dados, nosso *corpus* é composto exclusivamente por textos do ambiente digital, mantendo, assim, a coerência com o programa teórico-metodológico da LT e a abordagem ecológica dos textos, conforme proposto por Paveau (2021).

Em relação aos objetivos, nossa pesquisa se caracteriza como explicativa, com base em Gil (1999, p. 46), pois temos a “preocupação central de identificar os fatores que determinam ou que contribuem para a ocorrência dos fenômenos”. Acerca do método de abordagem, trata-se de uma pesquisa indutiva, pois serão analisadas as ocorrências partindo das constatações mais particulares as mais gerais (Lakatos; Marconi, 2001). No que diz respeito aos procedimentos técnicos, realizamos uma pesquisa bibliográfica, de acordo com a caracterização de Gil (1999).

Desse modo, foram selecionadas para análise quatro postagens no X (antigo *Twitter*) realizadas por indivíduos durante a polêmica do Projeto de Lei (PL) 1904/24 que propunha equiparar o aborto após a 22ª semana de gestação ao crime de homicídio, inclusive em caso de estupro. O critério para seleção do *corpus* foi a presença dos processos intertextuais de citação e alusão nos textos.

6. Análise dos dados

As postagens analisadas, produzidas em resposta à tramitação urgente do PL 1904/24 na Câmara dos Deputados, mobilizam uma série de recursos textuais, imagéticos e tecnolinguageiros que evidenciam seu caráter argumentativo e sua inserção em uma rede de resistência política e simbólica no ambiente digital. À luz das teorias que ancoram o presente trabalho, LT, TAD e ADD, torna-se possível compreender a densidade argumentativa dessas produções, bem como os mecanismos intertextuais e tecnológicos que potencializam sua atuação no espaço público.

Como apresentado anteriormente, todo texto é, em alguma medida, argumentativo, uma vez que todo enunciado carrega um ponto de vista e, ao fazê-lo, atua sobre o outro (Cavalcante *et al.*, 2022). Nesse sentido, a argumentatividade das postagens não se restringe a sua finalidade de convencimento explícito, mas manifesta-se como um processo contínuo, situado e orientado pelos contratos comunicativos próprios do meio digital.

Figura 2 - Postagem 1, retirada do X



Fonte: X(captura de tela do autor).

Essa perspectiva pode ser observada na postagem da Figura 2, que emprega o enunciado “República Fundamentalista do Brasil”. Trata-se de uma reformulação crítica do nome oficial do Estado brasileiro, funcionando como marca explícita de posicionamento e evidenciando uma oposição ao PL. Tal recurso se insere no que Cavalcante *et al.* (2022) caracteriza como uma alusão, configurando-se, assim, em um ato de resistência simbólica realizado por meio da linguagem.

Essa estratégia de argumentação se alinha ao que Amossy (2011, 2017) denomina como dimensão argumentativa do discurso, ou seja, a orientação de sentidos que ocorre mesmo em textos que não visam diretamente à adesão a uma tese. Nesse caso, o enunciador não apenas manifesta um ponto de vista, mas o faz de maneira a reconfigurar o olhar do outro sobre a realidade social, ao associar o Brasil contemporâneo a um regime teocrático distópico.

A força argumentativa da postagem é intensificada pela articulação entre o verbal e o visual. A imagem utilizada, uma charge amplamente difundida nos meios digitais, apresenta o pedestal do Cristo Redentor com uma escultura da personagem Aia no lugar da figura religiosa. A alusão direta à obra *O conto da Aia*, de Margaret Atwood, constitui uma alusão estrita, nos termos de Carvalho (2018), pois estabelece um vínculo intertextual reconhecível com um texto específico, exigindo do interlocutor um repertório compartilhado para a ativação do sentido pleno. A imagem funciona, assim, como operador semiótico que reforça o conteúdo verbal, construindo uma crítica visual à crescente

influência de valores fundamentalistas na formulação de políticas públicas que impactam diretamente os direitos reprodutivos das mulheres.

A intertextualidade, nesse contexto, atua como estratégia argumentativa central, conforme apontam Carvalho (2018) e Cavalcante *et al.* (2020), ao possibilitar a (re)construção de sentidos por meio do diálogo entre textos. No caso da postagem analisada, temos a presença de uma intertextualidade estrita imagética (a charge), mas também uma intertextualidade ampla, acionada pela *hashtag* #CriançaNãoÉMãe. Essa *hashtag*, ao ser inserida no enunciado, convoca um conjunto de textos e discursos que compartilham um mesmo posicionamento, criando um campo de significação e pertencimento discursivo. Trata-se de uma forma de alusão ampla (Carvalho, 2018), em que o diálogo não se estabelece com um texto específico, mas com um repertório discursivo coletivo, articulado em torno da defesa dos direitos de meninas e mulheres.

Essa articulação entre texto e técnica é aprofundada na perspectiva da ADD, que concebe os textos digitais como tecnotextos, produções verbais e multissemióticas realizadas em ambientes digitais e moldadas por suas condições materiais e técnicas de produção. A presença da *hashtag*, o uso da charge e a circulação em plataformas como o X são manifestações do que a autora denomina de composição, em que o conteúdo verbal está indissociavelmente ligado à infraestrutura técnica do meio. Os textos, portanto, não apenas dizem algo, mas o dizem em um ambiente que potencializa, expande e ressignifica seus sentidos.

Figura 3 - Postagem 2, retirada do X



Fonte: X (captura de tela do autor).

A postagem apresentada na Figura 3 aprofunda essa discussão ao articular recursos de intertextualidade estrita e de denúncia ética. Nela, o enunciador critica a atriz Cássia Kis, conhecida apoiadora do PL 1904/24, recuperando um episódio em que a própria atriz aparece em uma capa da revista *Veja* afirmando ter realizado um aborto. Essa operação pode ser interpretada como uma forma de citação, tanto visual quanto discursiva, uma vez que retoma diretamente um texto pré-existente e o insere na construção de um novo enunciado com sentido crítico. Ao expor a contradição entre a prática passada e a posição atual da atriz, o enunciador ativa uma estratégia de deslegitimação do *éthos* da figura pública, conforme discutido por Amossy (2008) no estudo do discurso polêmico.

Essa denúncia não se dá de maneira neutra ou isolada: ela é mediada por elementos visuais e tecnológicos que integram o texto digital. A justaposição de imagens, a capa da revista e o vídeo de apoio ao projeto, exemplifica a multissemiótica característica dos tecnotextos (Paveau, 2021), além de acionar o recurso da intertextualidade como estratégia retórica de alto impacto, capaz de afetar emocionalmente o interlocutor. Trata-se de uma ação discursiva que não apenas informa, mas busca agir sobre o outro, o que reforça a ideia de argumentação como modo de ação, conforme destacado por Amossy (2017).

Figura 4 - Postagem 3, retirada do X



Fonte: X (captura de tela do autor).

A postagem analisada na Figura 4 mobiliza recursos imagéticos e intertextuais para compor uma crítica simbólica aos defensores do PL 1904/24, situando-se no campo do que Carvalho (2018) denomina alusão ampla. A imagem apresenta uma menina vestida com um capuz vermelho, carregando uma cesta em meio à floresta, elementos imediatamente reconhecíveis do conto “Chapeuzinho Vermelho”, dos Irmãos Grimm. No entanto, o lobo é

substituído por um homem adulto de camisa amarela, identificado como “cidadão de bem”, figura frequentemente associada ao discurso conservador.

Essa reelaboração narrativa constitui uma paráfrase crítica (Cavalcante *et al.*, 2022), que reposiciona os elementos da fábula para criticar aqueles que, embora se apresentem como protetores da moral, são acusados pelo enunciador de perpetuar violências contra meninas. Trata-se de uma operação discursiva que recorre ao simbólico e ao intertextual para atuar politicamente, reconfigurando o olhar do interlocutor e provocando engajamento afetivo.

Como texto digital (Paveau, 2021), a postagem evidencia sua performatividade ao se articular com o imaginário coletivo infantil, o discurso político contemporâneo e os mecanismos de circulação das redes sociais. A narrativa clássica é tensionada e resignificada para denunciar a hipocrisia e a violência veladas sob o manto do conservadorismo moralista.

Figura 5 - Postagem 4



Fonte: X (captura de tela do autor).

Na postagem da Figura 5, a indignação é reforçada pela justaposição de elementos verbais, imagéticos e tecnológicos. A frase “Essa turma nunca enganou!” funciona como uma conclusão irônica do locutor, sustentada pela charge do artista JorgeOMau. A imagem apresenta uma menina negra grávida, que, com expressão de raiva, transforma as letras “PL” em “Pedofilia Liberada”, em um gesto gráfico e simbólico de denúncia. Essa ação visual

reconfigura a sigla do Partido Liberal, criando uma paródia (Carvalho, 2018) que reposiciona seu sentido à luz das consequências do projeto de lei em questão.

Além da paródia, há uma intertextualidade ampla presente na paleta de cores da imagem, verde e amarelo, evocando diretamente a estética bolsonarista e seu uso recorrente de símbolos nacionais. Esse recurso semiótico amplia a crítica e reconfigura a leitura do interlocutor sobre os valores defendidos por tais grupos políticos.

A ação discursiva aqui vai além da simples crítica: constrói um efeito de deslegitimação do *ethos* do adversário político (Amossy, 2008), associando-o não apenas à incoerência, mas a um projeto moralmente indefensável. A multissemiótica da postagem, aliada à sua circulação em rede, exemplifica o que Paveau (2021) define como aumento e relacionalidade dos textos digitais, que se multiplicam e se transformam ao longo de sua difusão.

Em ambas as postagens, observa-se também o funcionamento de características centrais dos textos digitais descritas por Paveau (2021), tais como a relacionalidade, a deslinearização e o aumento. As postagens não encerram seus sentidos nelas mesmas, mas se expandem por meio de interações, comentários, compartilhamentos e novas produções que as tomam como base. O discurso, nesse cenário, é fundamentalmente relacional: cada enunciado se conecta a outros e se constitui em rede, moldando e sendo moldado por esse ecossistema digital de sentidos e afetos.

7. Considerações finais

Nesta pesquisa, tivemos, como principal objetivo, investigar o papel da intertextualidade na organização e na argumentação de textos produzidos no espaço digital. Com esse propósito, assumimos como pressuposto a profícua interface entre a Argumentação no Discurso (Amossy, 2018, 2011), e a Linguística Textual, aventada por Cavalcante *et al.* (2020, 2022) aliada aos processos intertextuais reorganizados pela tese de Carvalho (2018), que sugere a classificação de estritos e amplos. Tais referenciais teóricos se mostraram basilares para a condução metodológica que realizamos em nossa análise, pois entendemos que são nas práticas de textualização que a argumentação se inscreve.

Os resultados aqui expostos contribuem significativamente para área da Linguística Textual, visto que expandem a compreensão dos processos intertextuais no ambiente digital, ao demonstrar como textos plurisemióticos de diversos contextos podem utilizar destes processos de diálogos entre textos para construir, estrategicamente, sentidos e auxiliar nos propósitos comunicativos argumentativos.

Referências

- ADAM, Jean-Michel. *Textos: tipos e protótipos*. Tradução de Mônica Magalhães Cavalcante *et al.* São Paulo: Contexto, 2019.
- AMOSSY, Ruth. Argumentação e Análise do discurso: perspectivas teóricas e recortes disciplinares. *Revista Eletrônica de Estudos Integrados em Discurso e Argumentação*, v. 1, n. 1, p. 129-144, 2011. Disponível em: <https://periodicos.uesc.br/index.php/eidea/article/view/389>. Acesso em: 20 set. 2025.
- AMOSSY, Ruth. *A Argumentação no Discurso*. São Paulo: Contexto, 2018.
- BRASIL. Projeto de Lei n.º 1.904, 17 de maio de 2024. Altera o Decreto-Lei nº 2.848, de 7 de Dezembro de 1940. Brasília, DF: Câmara dos Deputados, 2024.
- BRITO, Mariza Angélica Paiva; FALCÃO, Maria Dayanne Sampaio; SANTOS, José Elderson de Souza. Apelo a um exterior: as alusões como estratégias argumentativas. *Revista de Letras*, Fortaleza, v. 2, n. 36, p. 23-35, 2018. DOI: 10.36517/2525-3468.rdl.v2i36.2017.31251. Disponível em: <https://periodicos.ufc.br/revletras/article/view/3125>. Acesso em: 20 set. 2025.
- CAVALCANTE, Mônica Magalhães; BRITO, Mariza Angélica Paiva; ZAVAM, Áurea. Intertextualidade e ensino. *In: MARQUESI, Sueli Cristina; PAULIUKONIS, Aparecida Lino; ELIAS, Vanda Maria. Linguística Textual e ensino*. São Paulo: Editora Contexto, 2017. p. 109-127.
- CAVALCANTE, Mônica Magalhães *et al.* O texto e suas propriedades: definindo perspectivas para análise. *Revista (Con)Textos Linguísticos*, Vitória, v. 13, n. 25, p. 25-39, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/contextoslinguisticos/article/view/27884>. Acesso em: 20 set. 2025.
- CAVALCANTE, Mônica Magalhães *et al.* *Linguística Textual e Argumentação*. Campinas: Pontes, 2020.
- CAVALCANTE, Mônica Magalhães *et al.* *Linguística Textual: conceitos e aplicações*. Campinas: Pontes, 2022.
- CARVALHO, Ana Paula Lima de. *Sobre intertextualidades estritas e amplas*. 2018. Tese (Doutorado em Linguística) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2018.
- FARIA, Maria da Graça dos Santos. *Alusão e citação como estratégias na construção de paródias e paráfrases em textos verbo-visuais*. 2014. Tese (Doutorado em Linguística) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2014.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GIL, Antônio Carlos. *Como elaborar projetos de pesquisa*. São Paulo: Atlas, 1999.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. *Metodologia do trabalho científico: procedimentos básicos, pesquisa bibliográfica, projeto e relatório, publicações e trabalhos científicos*. São Paulo: Atlas, 2001.

OLIVEIRA, Rafael Lima de. *Uma análise textual do pathos em polêmicas*. 2020. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2020.

PAIVA, Vera Lúcia Menezes. *Manual de pesquisa em estudos linguísticos*. São Paulo: Parábola Editorial, 2019.

PAVEAU, Marie-Anne. *Análise do Discurso Digital: dicionário de formas e das práticas*. Campinas: Pontes, 2021.

Recebido em 24 de outubro de 2024
Aceito em 04 de junho de 2025



Este trabalho está licenciado sob uma licença [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Silêncios em *O cortiço*, de Aluísio Azevedo: estudo comparatista entre o romance e o filme

Silences in *O Cortiço* by Aluísio Azevedo: a comparative study between the novel and the film

Andre Lucas de Azevedo*

Resumo: Este artigo visa realizar um estudo comparatista entre o romance *O Cortiço* (1995 [1890]), do autor maranhense Aluísio Azevedo, e o filme, com a mesma denominação, estreado em 1978 e dirigido por Francisco Ramalho Jr., buscando refletir sobre diferentes ocorrências de silêncio enquanto matéria significativa nas duas produções artísticas. O objetivo central consiste em detectar construções de silêncios e realizar a tarefa de conferir sentidos a eles. Para dinamizar o processo de análise, este estudo parte de algumas concepções de silêncio levantadas por diversos estudiosos do assunto. Entre eles, encontram-se Eni Orlandi (2007) e Luzia Berloff Tofalini (2020). Esperamos, com este trabalho, aprofundar os conhecimentos relacionados à literatura e à sua ligação com outras espécies artísticas.

Palavras-chave: Silêncios; *O Cortiço*; Aluísio Azevedo; Francisco Ramalho Júnior.

Abstract: This article aims to conduct a comparative study between the novel *O Cortiço* (1890), by Aluísio Azevedo, and the movie (1978), with the same title, directed by Francisco Ramalho Jr. that had its premier in 1978, seeking to reflect on different occurrences of silence as a significant theme in both artistic productions. The central objective is to identify constructions of the silences and undertake the task of assigning meaning to them. To streamline the analysis process, this study draws from various conceptions of silence established by several scholars on the subject. Among them are Eni P. Orlandi (2007) and Luzia A. Berloff Tofalini (2020). We hope, with this article, to deepen the understanding of literature and its connection to other forms of art.

Keywords: Silences; *O Cortiço*; Aluísio Azevedo; Francisco Ramalho Júnior.

* Graduando em Letras com habilitação em Português e Inglês pela Universidade Estadual de Maringá, UEM, Maringá, Brasil. E-mail: ra19492@uem.br. ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0006-0950-0062>. DOI: <https://doi.org/10.51359/1984-7408.2025.264065>. Trabalho realizado sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Luzia Aparecida Berloff Tofalini para o projeto “Literatura e Cinema: Silêncios”.

1. Introdução

Partindo do pressuposto de que toda e qualquer forma de linguagem se encontra, inevitavelmente, inundada por silêncios que admitem muitos sentidos, buscamos detectar construções de silêncios e realizar a tarefa de lhes conferir sentido — dado que, ao fazer a leitura de um texto literário, cada leitor real preenche as lacunas, os espaços aparentemente vazios, conferindo significados às construções de silêncio da obra. Neste trabalho, realizamos uma análise comparativa entre alguns dos silêncios presentes no livro *O cortiço* (1995 [1890]), de Aluísio Azevedo, e no filme *O cortiço* (1978), dirigido por Francisco Ramalho Jr. — que trata-se da segunda adaptação fílmica do livro.

Para esse cotejamento, serão levados em consideração alguns elementos importantes: o primeiro deles é a questão da transposição da narrativa para as telas cinematográficas. Conforme é apontado por Tofalini (2022, p. 181), “quando a linguagem literária é transportada para a linguagem veiculada pelo cinema, ocorre o apagamento de determinadas construções de silêncio, todavia, em contrapartida, outras são produzidas”. De fato, pontuações e anáforas dão lugar às diferentes entonações, aos timbres de voz e às imagens apresentadas como elementos criadores de silêncio. Stam (2006), por sua vez, destaca que as adaptações, além de dialogarem com os textos originais, também os ressignificam, de modo a preencher certas lacunas presentes nestes. Além disso, o pesquisador ressalta que

a adaptação cinematográfica cria uma nova situação áudio-visual-verbal, mais do que meramente imitar o velho estado de coisas como representado pelo romance original. A adaptação assim molda novos mundos mais do que simplesmente retrata/trai mundos antigos (Stam, 2006, p. 26).

Essa perspectiva reforça a ideia de que a interpretação deve ser entendida como uma espécie de recriação em que “uma expressão situada, produzida em um meio e em um contexto histórico social” é transformada em “outra expressão, igualmente situada, produzida em um contexto diferente e transmitida em um meio diferente” (Stam, 2006, p. 50). Hutcheon (2011, p. 192), em uma visão similar à de Stam, aponta que “uma adaptação, assim como a obra adaptada, está sempre inserida em um contexto — um tempo e um espaço, uma sociedade e uma cultura; ela não existe num vazio”. É por esse motivo que, ao nos referirmos a adaptações fílmicas, devemos pensar em acréscimos, “atualizações”, e não em “substituições”, pois a adaptação é

uma obra ambígua: ela estabelece uma relação intertextual com a obra original, tanto pelo enredo quanto pela tentativa de manter o estilo do autor; mas também se apresenta como obra autônoma, configurada em outro gênero, cuja forma estética é distinta da obra-fonte, dadas as particularidades de cada autor e de cada meio semiótico em que é produzida (Teixeira, 2018, p. 71).

Assim sendo, o contexto histórico de cada uma das obras é um fator a ser levado em consideração quando trabalhamos com o silêncio. Haja vista que, ao longo das quase

noventa décadas que separam a obra literária da adaptação cinematográfica, os discursos, problemas, interesses e várias outras coisas sofreram muitas alterações. O que, conseqüentemente, acaba por afetar os devidos silêncios presentes em cada ‘versão’. Alguns são apagados, outros são criados e, ainda, há aqueles cujos sentidos são modificados.

O cortiço de Azevedo nasce predominantemente dentro da estética naturalista. O Naturalismo, no século XIX, consiste em um movimento artístico-literário considerado por muitos como um “Realismo radicalizado”, no qual o homem passa a ser entendido como apenas mais um “organismo submetido às mesmas exigências de outros organismos vivos do planeta, com os mesmos ciclos de vida e morte, fome, doenças, saúde e sexualidade, despido de qualquer privilégio na ordem natural do mundo” (Mendes; Vieira, 2012, p. 140). Entre suas características, podemos salientar: o determinismo (o indivíduo influenciado pelo meio) e o zoomorfismo (comparação do sujeito com animais). Ambas, inclusive, fazem-se abundantes na obra de Azevedo.

O determinismo pode ser facilmente detectado na obra, pois, como aponta Candido (1997, p. 127), todo o texto “é regido por um determinismo estrito, que mostra a natureza (meio) condicionando o grupo (raça) e ambos definindo as relações humanas na habitação coletiva”. Basta observar os arcos do honrado lusitano Jerônimo e da pura e casta Pombinha, ambos corrompidos pela promíscua estalagem em que viviam.

O zoomorfismo faz-se abundante na descrição das personagens que sempre possuem algum elemento animalesco, como Florinda que é descrita como tendo “olhos luxuriosos de macaca” (Azevedo, 1995, p. 38) ou Firmo que é “ágil como um cabrito” (Azevedo, 1995, p. 62). A zoomorfização, contudo, não se restringe apenas às descrições. Ela está fortemente relacionada às ações das personagens que, tal como animais, durante toda a obra, se mostram guiados por seus instintos.

Já *O cortiço*, filme de Ramalho, por sua vez, foi produzido em plena década de 70 do século XX. Nesse período, o cinema brasileiro passava por fortes censuras. No ano de lançamento do filme, por exemplo, o Congresso Nacional promulgou uma emenda que limitava a liberdade de expressão dos meios de comunicação. É nesse cenário de repressão setentista que surgem e ganham força as chamadas pornochanchadas, que ocorreram

quando o humor inocente da chanchada foi incrementado por uma expressiva dose de eroticidade, resultando no gênero que recebeu a denominação de pornochanchada, o qual investiu prioritariamente na produção de cenas que exploravam a eroticidade, a perversão e a anatomia sexual femininas (Oliveira, 2004, p. 116).

Embora a adaptação de Ramalho não seja comumente considerada como parte do gênero, é impossível não notar o flerte existente com as pornochanchadas, perceptível nos momentos sensuais que dão grande enfoque ao corpo feminino e, principalmente, na jocosa cena de traição protagonizada por Leocádia. Ramalho Jr considerava que *O cortiço* (1978)

era uma oportuna alternativa para trazer à cena a analogia entre a sociedade brasileira do final do século XIX e a da década de 1970 — ambas estruturadas por meio de uma nítida e perversa divisão de classes e apoiadas na desumana exploração do trabalhador —, suscitando na conclusão de que, nos quase cem anos que distanciam a publicação do romance, do momento de produção do filme, nada no tocante a esse aspecto havia mudado (Oliveira, 2004, p. 116). Além, é claro, do uso de “artifícios capazes de camuflar as mensagens de protesto e burlar a atenção permanente da censura” (Oliveira, 2004, p. 116) realizada pelo regime militar vigente na época. Dessa forma, tanto a obra literária quanto a adaptação fílmica expressam “a percepção desiludida da modernidade da sociedade brasileira” (Vieira, 2014, p. 218) dos seus respectivos contextos históricos.

Outro elemento importante a ser destacado é o de que toda adaptação literária não deixa de ser resultado, obrigatoriamente, de uma leitura — entre as várias possíveis — realizada pelo responsável pela adaptação, em um processo no qual “contamos e recontamos histórias” (Hutcheon, 2013, p. 10). Em outras palavras, *O cortiço* de Ramalho é construído com base na visão e na interpretação que o cineasta possuía dessa obra de Azevedo.

2. (Re)visitando concepções sobre o silêncio

Independentemente de onde vamos, estamos sempre cercados pelo barulho urbano e para cada lado que olhamos vemos propagandas, anúncios e coisas semelhantes. Vivemos cada dia mais em uma sociedade repleta de ruídos, que tenta, a todo custo, evitar o silêncio, pois sabe que ele não é “vazio”, ao contrário, é repleto de sentidos.

O corpo social tem total consciência de que nos silêncios habitam um infinito número de possibilidades de reflexão e de atribuição de sentidos. Entre eles, alguns podem se mostrar ou parecer ameaçadores, amedrontadores. Muito dessa visão do silêncio está, provavelmente, relacionado às ideias negativas que são comumente atreladas a ele. Por exemplo, podemos citar a percepção do silêncio como solidão. Pensemos em uma mãe com os filhos já crescidos e que se mudaram para suas próprias casas. Os silêncios da casa, outrora repleta de sons de crianças, agora lhe trazem um sentimento de tristeza, pois tais silêncios levam essa mãe a se lembrar daquilo que já passou.

Outra relação muito comum é a do silêncio relacionado à morte. Quando a vida termina, a melodia dela é encerrada e somos jogados no silêncio eterno do desconhecido, do esquecimento. Essa relação pode ser vista nos momentos finais da peça *Hamlet*, de Shakespeare (2000, p. 190), quando o protagonista de nome homônimo, segundos antes de morrer, afirma que “o resto é silêncio”. Contudo, quando falamos de silêncio não estamos nos referindo — ou pelo menos não totalmente — a isso, ou seja, não nos referimos ao “resto”, mas compreendemos que o silêncio envolve toda espécie de comunicação, de arte, de vida no Cosmos. De acordo com Tofalini (2020, p. 66), o silêncio “constitui-se na matéria

prima de todos os campos do saber. Ele é imprescindível por se constituir como elemento vital do pensamento e da expressão”.

Com efeito, diferentes áreas do saber possuem sua maneira individual de lidar e entender as nuances do silêncio. Na composição musical, por exemplo, o silêncio é algo extremamente importante, já que é justamente a partir da combinação entre ele e os sons que surge uma música. No campo da ciência, por sua vez, o silêncio pode estar relacionado àquilo que ainda é desconhecido ou ao silêncio requerido para o processo investigativo. Temos ainda as mídias audiovisuais em que o silêncio é usado como parte fundamental da narrativa que é apresentada, trazendo consigo uma série de sentidos que, embora não sejam totalmente expostos, podem ser compreendidos pelo indivíduo que assiste. Por exemplo, uma história de drama usará o silêncio como uma forma de mostrar reflexão ou sofrimento, já uma narrativa de terror terá o silêncio como um indicador do perigo que se aproxima.

Quando pensamos em literatura — e, conseqüentemente, em linguagem —, inferimos que os silêncios construídos pelos autores, de modo consciente ou não, podem ser compreendidos de maneira ampla como todos os significados presentes em um texto literário que estão “escondidos”, que são totalmente livres das palavras para significar algo, de diversos modos. É necessário, porém, afirmar que os silêncios não fazem parte apenas das linguagens verbais, mas também daquelas não verbais. Assim, consideramos esclarecer dois pontos muito importantes sobre a ideia de silêncio literário. A primeira delas é que o silêncio como concebemos nunca é vazio, porque ele significa sempre e, se há nele um sentido, então ele não pode ser identificado com o vazio (Tofalini, 2020). A outra é que silêncio é algo totalmente diferente do conceito de implícito. A concepção de implícito está fortemente relacionada com a palavra, porque ela depende do dito para conseguir significar algo, assim como afirma Orlandi, (2007, p. 65) o implícito “é uma forma de ‘domesticação’ da noção do não-dito pela semântica” e tal ato de domesticar seria feito por meio da “recusa da opacidade do não dito”. Em outras palavras, o implícito depende daquilo que está sendo dito para possuir um significado, algo que não é necessário para o silêncio, já que ele “não remete ao dito, ele se mantém como tal, ele permanece silêncio e significa” (Orlandi, 2007, p. 66).

Em *As formas do silêncio*, Eni Orlandi apresenta algumas categorias possíveis de silêncio. A primeira delas é o chamado silêncio fundador, que seria o que precede e permite a significação. É o silêncio que vive nas palavras e as atravessa. Contudo, ele não pode ser entendido como um silêncio físico que encontramos em determinada construção frásica. Com efeito:

Evidentemente não é do silêncio em sua qualidade física que estamos falando aqui, mas do silêncio como sentido, como história (silêncio humano), como matéria significante. O silêncio de que falamos é o que instala o limiar do sentido. O silêncio físico não nos interessa (Orlandi, 2007, p. 68).

Embora as palavras em si mesmas estejam repletas de silêncios — porque eles podem ser encontrados entre os fonemas, palavras, frases e parágrafos — precisamos pensar na ideia de que os sentidos dos silêncios as ultrapassam. Devemos focalizar não apenas o que diz respeito ao seu sentido físico (a palavra em si), mas tudo o que elas podem apontar no que se refere à possibilidade de significar. Em outros termos, na palavra há muito mais a ausência de sons ou, pelo menos, a ausência de determinado som. É necessário pensar nos silêncios como locais onde repousa toda a significação possível e suas irrestritas multiplicidades. Assim, da mesma forma que existe um *estar no sentido* por meio da palavra, há, também, um *modo de estar no sentido* por meio do silêncio. Dessa maneira, o ser humano pode transitar entre esses dois modos distintos de significar e por meio deles se relacionar com o mundo.

Orlandi (2007) menciona, ainda, outra espécie de silêncio à qual denomina como “silêncio fundante”. É esse silêncio que permite as condições de sentido. Ele é a base da significação. Quando pensamos no silêncio fundante, compreendemos que ele pode ser considerado “fundador” por possuir um sentido autossuficiente, já que ele se constitui como uma “matéria significante por excelência, um *continuum* significante” (Orlandi, 2007, p. 29). Ele é fundador, pois é necessário. O silêncio é o fator que permite e garante o movimento dos sentidos, por isso que podemos afirmar com Orlandi (2007, p. 23): “sempre se diz a partir do silêncio”.

Outra espécie de silêncio apontada pela pesquisadora é a chamada “política do silêncio” ou “silenciamento”. Essa classe de silêncio se distingue do silêncio fundador por produzir “um recorte entre o que se diz e o que não se diz, enquanto o silêncio fundador não estabelece nenhuma divisão, ele significa por si mesmo” (Orlandi, 2007, p. 72). Em outras palavras, o silenciamento envolve questões relacionadas ao ato do “dizer” e do “não dizer algo”.

Orlandi (2007) divide a classe anterior em duas subdivisões: o “silêncio constitutivo” e o “silêncio local”. Pelo primeiro, entendemos que quando escolhemos dizer algo estamos, automaticamente, descartando outros tantos possíveis sentidos que não são desejáveis em determinada situação. Dessa forma, o silêncio constitutivo, trabalha com “limites da formação discursiva consequentemente determinando os limites do dizer” (Orlandi, 2007, p. 72). O dizer e o silêncio constitutivo andam lado a lado, pois o silêncio controla o fluxo de sentidos, não permitindo que uma situação discursiva se perca em meio a um gigantesco mar de significações. Dessa forma, pode-se afirmar que “toda denominação apaga necessariamente outros sentidos possíveis, o que mostra que o dizer e o silenciamento são inseparáveis [...]” (Orlandi, 2007, p. 74). Já o “silêncio local” entra em questões que envolvem o poder e o não poder dizer e a relação entre o “meu” discurso com o discurso do “outro”. Sendo o exemplo mais notável a censura, que seria “a interdição do sujeito em formações discursivas determinadas” (Orlandi, 2007, p. 76). Dessa forma, proíbem-se determinadas palavras para sentidos, significados e ideias serem banidos.

3. Discurso verbal

Como foi mencionado anteriormente, na transposição da linguagem literária para a cinematográfica muitos silêncios presentes nos diálogos das personagens (como reticências ou sinais de pontuação) acabam adquirindo novos meios de expressão. Para exemplificar, realizaremos uma comparação da forma como filme e livro trabalham o momento da “sedução de Léonie”.

No romance, o desejo da prostituta por Pombinha começa a ser denunciado silenciosamente por meio dos gestos da cortesã para com a moça, como carícias e por sempre ficar “pedindo-lhe beijos, que saboreava gemendo, de olhos fechados” (Azevedo, 1995, p. 118). Outro fato importante a ser observado são os diálogos entre Léonie e Pombinha, que estão repletos de reticências.

Conforme apontado por Stein (2018, p. 50), as reticências, em muitos casos, “substituem o final da frase, deixando-a suspenso esperando que o leitor a continue, um semi-silêncio, com lacunas a serem preenchidas”. É deixado a cargo do leitor, portanto, o papel de perceber as possíveis significações trazidas por essas reticências ou, no caso de diálogos, perceber também as possíveis intenções que não são verbalizadas. Para exemplificar melhor, trouxemos um pequeno trecho de interação entre as duas personagens:

- Não! Para quê! ... Não quero despir-me...
- Mas faz tanto calor... Põe-te a gosto...
- Estou bem assim. Não quero!
- Que tolice a tua...! Não vês que sou mulher, tolinha? ... De que tem medo? Olha! Vou dar exemplo! (Azevedo, 1995, p. 19)

Percebemos que as reticências, nesse caso, trabalham como um elemento denunciativo das segundas intenções da cortesã, denunciando seu desejo. Enquanto, no caso de Pombinha, reforçam e complementam a postura defensiva e, até mesmo, confusa que é expressa verbalmente pela jovem. Aliás, os nomes das personagens servem como prenúncio para essa cena: “Pombinha” é claramente ligado à “pomba”, um animal relacionado à religiosidade cristã e, conseqüentemente, à pureza, e que, além disso, exerce na maioria das vezes um papel de presa no mundo animal. “Léonie”, por sua vez, vem de “leão”, animal imponente, ameaçador, que exerce na natureza o papel de predador.

Se pensarmos no modo como esse momento é representado no filme, vemos diferenças. Para começar, no momento da recepção feita a Dona Isabel e sua filha, Léonie, após referir-se à jovem como “meu amorzinho” (Ramalho, 1978, 1:04:10’), a acompanha até a mesa segurando-a pela cintura. Já sentadas à mesa, a mulher fica constantemente segurando as mãos de Pombinha e acariciando-as. Em seguida, quando Dona Isabel já dorme em uma cadeira, Léonie dirige-se à jovem dizendo: “Vem cá, minha flor, sabes que cada vez eu te quero mais. Tô louca por ti” (Ramalho, 1978, 1:04:51’) e passa a fazer mais carícias.

A Pombinha fílmica mostra-se um pouco mais consciente das possíveis intenções de Léonie, já que tenta afastá-la de si e olha constantemente para a imagem de sua mãe adormecida. No livro, a personagem só parece perceber que algo está errado após ser atacada por “beijos violentos, repetidos, quentes, que sufocavam a menina, enchendo-a de espanto e de um instintivo temor, cuja origem a pobrezinha, na sua simplicidade, não podia saber qual era” (Azevedo, 1995, p. 119). Os diálogos do filme também trazem, através das pausas, da diminuição da entonação de voz, da repetição de palavras feitas por Pombinha, dos olhares constantes de Léonie, sentidos não ditos que antes eram sugeridos pelas reticências.

Outro fato importante quanto aos diálogos é que, durante a transposição de uma arte para outra, alguns deles são removidos e outros acrescentados. Isso ocorre pois, além do fator temporal, visto que o tempo do filme é mais curto, existem também as novas narrativas que são construídas. Um exemplo disso pode ser visto no trecho em que Firmo visita Rita logo após a briga com Jerônimo, que resultou no ferimento deste. As falas da baiana indiretamente tentam afastar o amante.

Além das mudanças na adaptação de cenas individuais, o filme também adiciona novas camadas a certas relações entre os personagens. Um exemplo disso é a relação conflituosa existente entre os portugueses João Romão e Miranda, a qual envolve, além de motivos espaciais, motivos sociais, como o rancor do segundo para com o primeiro que está relacionado ao fato de Miranda não enxergar Romão como alguém em uma posição de igualdade. No entanto, conforme o dono do cortiço passa a se sofisticar, a relação entre os dois muda. O filme traz novas camadas para esse conflito na cena da Caixa Federal, na qual João Romão leva uma grande quantidade de dinheiro para ser lá guardada. Após perceber a quantia de dinheiro possuída pelo vizinho, o recém-barão dispara: “Meu nobre João Romão, que prazer em revê-lo. A propósito, apareça lá no sobrado para tomarmos uma cerveja... Um champanhe francês” (Ramalho, 1978, 1:18:46’ – 1:19:00’). O vocativo “meu nobre João Romão” serve como um reflexo da nova visão adquirida por Miranda, que passa a ver o vizinho como alguém semelhante a si mesmo e não mais como um rival. A partir daí, os dois vêm a se tornar bons amigos e, nos momentos finais da obra, genro e sogro.

O cortiço é um romance que, muito provavelmente, passa-se em algum momento da década de 1880. Na versão cinematográfica, isso fica mais evidente devido à referência frequente à questão da República: nos momentos iniciais do filme, temos uma passeata a favor da adoção do sistema republicano que passa em frente da estalagem; Miranda mostra-se extremamente incomodado com tal possibilidade. Contudo, o momento em que referências a tal fato são trazidas com mais força, é, justamente, no final da adaptação de Ramalho. A cena começa com Rita Baiana voltando para o cortiço e sendo recepcionada alegremente por seus companheiros. Ela dança pelo lugar ao som da música *Rita Baiana*, cantada por Zezé Motta. Alguns momentos depois, uma criança abre a porta do cortiço e anuncia, ao som de fogos de artifício, que foi proclamada a República. Confusa, Rita pergunta para Albino “o que é a república?” (Ramalho, 1978, 1:46:59’). Ele, por sua vez,

afirma que não sabe, mas acredita “que a república deve ser o futuro” (Ramalho, 1978, 1:47:08’). Nesse momento, Dona Isabel, já sem sua sanidade devido aos caminhos seguidos por Pombinha, olha para câmera, quebrando, assim, a quarta parede, e afirma que “o futuro a Deus pertence” (Ramalho, 1978, 1:47:08’). Em seguida, Rita grita “viva a república” (Ramalho, 1978, 1:47:13’). A partir daí o cortiço entra em festa, comemorando a chegada da República enquanto são observados pela família Romão de sua varanda.

A reação e as falas da população do cortiço trazem, no campo do interdito, a esperança de tempos melhores e, ao mesmo tempo, o intenso processo de exclusão que as camadas mais humildes da sociedade brasileira sofriam no campo político. Além disso, ao trazermos esse discurso para o contexto de censura e repressão vivenciado no Brasil da década de 1970, podemos perceber um forte sentimento de desilusão, dado que a República tão comemorada por Rita e seus amigos, talvez, não seja, no futuro, mais tão bela como pareceu ser.

4. Personagens: silêncios

A palavra “personagem” refere-se a um dos elementos mais essenciais de qualquer narrativa, afinal de contas uma história surge e desenvolve-se ao redor dela. É por meio dela que surgem os diálogos e as ações. Em *O cortiço* (1890) isso não é diferente, as personagens são realmente um dos aspectos mais lembrados da obra de Azevedo, algumas por seu carisma e personalidade, outras por seu final trágico. Nas palavras de Alfredo Bosi (2015, p. 152):

Só em *O cortiço* Aluísio atinou de fato com a fórmula que se ajustava ao seu talento: desistindo de um montar um enredo em função de pessoas, ateve-se à sequência de descrições muito precisas onde cenas coletivas e tipos psicologicamente primários, fazem, no conjunto, do cortiço a personagem mais convincente do nosso romance naturalista. Existe o quadro: dele derivam as figuras.

Segundo o crítico, na narrativa de Azevedo todo o conglomerado de personagens acaba por se tornar uma única grande criatura: o cortiço, que por consequência acaba se configurando como o protagonista de toda a história, haja vista que todos os acontecimentos estão de alguma maneira relacionados a ele. É a partir dele que as múltiplas narrativas acabam surgindo. Isso pode ser demonstrado através de um dos trechos mais famosos do livro: “Eram cinco da manhã e o cortiço acordava, abrindo, não os olhos, mas a sua infinidade de portas e janelas alinhadas” (Azevedo, 1995, p. 35).

Quando focalizamos as personagens para realizar uma análise geral das figuras do cortiço, podemos perceber que praticamente todas elas se enquadram na categoria de “personagem plana”, que é aquela, conforme o apresentado por Franco Júnior (2019), caracterizada por manifestar uma linearidade no que diz respeito à sua psicologia, ou, em outras palavras, é aquela em que não ocorre nenhum desenvolvimento, nenhuma alteração em suas atitudes ao longo da narrativa. Contudo, algumas delas apresentarão uma maior

imprevisibilidade, sendo justamente as que possuem um arco de corrupção, como será exposto mais adiante. Isso acaba por reforçar a tese do determinismo, já que os moradores do cortiço se encontram tão corrompidos pelo meio em que vivem que já não há mais qualquer chance de mudança.

O início da narrativa de Azevedo é marcado pela rivalidade entre os dois portugueses João Romão e Miranda, ambos que, ao chegarem ao Brasil, tinham desejos de prosperidade, embora Miranda tenha conseguido mais sucesso que João Romão. Apesar do ódio mútuo inicial, a dupla de ibéricos acaba por construir uma amizade após a ascensão social de João Romão, que é acompanhada pela ampliação de sua casa. Com efeito, sua estalagem, antes inferior ao sobrado (tanto socialmente quanto estruturalmente), se eleva ganhando um “segundo andar, fechado em cima do primeiro por uma estreita e extensa varanda de grades de madeira para a qual se subia por duas escadas, uma em cada extremidade” (Azevedo, 1995, p. 181). É perceptível que o “ter” (bens materiais) é colocado adiante do “ser” (moral, ético etc.).

Comparado com suas versões fílmicas, os dois lusitanos foram, entre as personagens com maior destaque, os que menos sofreram alterações. João Romão, por exemplo, continua cruel, insensível e ambicioso, não se preocupando com seus inquilinos durante o incêndio ao perceber que receberia o dinheiro do seguro caso a estalagem fosse destruída. Curiosamente, diferentemente do que ocorre no romance, na longa-metragem, temos a oportunidade de visualizar sua reação perante a morte de Bertoleza: ele, logo após a ex-companheira esbarrar na espada de um dos policiais convocados para prendê-la, rapidamente fecha os olhos, contrai seu rosto e, em seguida, já mais calmo, seca seu rosto com um lenço ainda mantendo uma expressão de choque. Os silêncios contidos nesses gestos apresentam certa ambiguidade: a surpresa que evolui para um estado de choque e encerra-se em um misto de indiferença e alívio. A falta de qualquer elemento que esboce tristeza expõe a ausência de qualquer sentimento forte para com Bertoleza.

Bertoleza é uma personagem que, embora ainda mantenha o mesmo papel que exerce no romance, é representada de forma diferente. A escravizada é retratada por Azevedo como servil e submissa a João Romão, mas energética e de cara alegre. Além disso, ela demonstra possuir uma personalidade forte, ciente de seus desejos, conforme é relatado pelo narrador: “feliz em meter-se de novo com um português, porque, como toda cafuza, Bertoleza não queria sujeitar-se a negros e procurava instintivamente o homem numa raça superior à sua” (Azevedo, 1995, p. 16). E, ao descobrir os planos de Romão de despachá-la para assim poder casar-se com Zulmira, Bertoleza o confronta diretamente, impondo-se perante essa situação.

A Bertoleza do filme de Ramalho, por outro lado, é uma mulher triste e constantemente humilhada, sendo mostrada como um fardo para o vendeiro. Suas falas são poucas, aparece calada na maioria das cenas, com uma expressão dorida. O silêncio de Bertoleza é quase uma autocensura, um autossilenciamento, uma forma de lidar com as

dores de sua alma, já que ela não pode expressar isso por meio de palavras diretas devido às possíveis reações do companheiro, visto que o ato de censurar a si sempre põe “um outro no jogo. Ela sempre se dá na relação do dizer e do não pode dizer, do dizer de ‘um’ e do dizer do outro” (Orlandi, 2007, p. 104) o que determina aquilo que pode ser dito e aquilo que não é permitido ser dito.

A distinção entre as duas “Bertolezas” chega ao ápice no momento de suas mortes. A Bertoleza romanesca, ao perceber que se tornaria novamente escravizada, em um gesto de coragem rasga seu ventre, preferindo a morte a perder a liberdade. O ato de Bertoleza vai muito além de uma ação individual e traz ecos de todo o sofrimento de um povo que foi feito cativo. A Bertoleza fílmica, por outro lado, morre em um acidente: ao ser encurralada por seu antigo “dono”, acompanhado por militares, a pobre mulher avança para frente chamando por João Romão com uma voz sôfrega, que denunciava um pedido de ajuda, de clemência. Contudo, ela acaba tragicamente indo de encontro com o espadim do policial, que penetra seu ventre, caindo, em seguida, morta no chão. A Bertoleza de Ramalho foi cativa até o fim, viveu por Romão e morreu clamando para que ele a mantivesse livre.

Outro núcleo muito lembrado de *O cortiço* é o triângulo amoroso de Piedade, Rita Baiana e Jerônimo, o Hércules lusitano, contratado por Romão para liderar os trabalhadores da pedreira por ser mais trabalhador e disciplinado do que qualquer um ali. Conforme é evidenciado no seguinte trecho:

Mas não foram só o seu zelo e sua habilidade o que o pôs assim para a frente; duas outras coisas contribuíram para isso: a força de touro que o tornava respeitado e temido por todos os trabalhadores, como ainda, e, talvez, principalmente, a grande seriedade do seu caráter e a pureza austera dos seus costumes (Azevedo, 1995, p. 53).

É interessante observar o termo “pureza austera dos seus costumes”, já que ele coloca em uma posição alta os valores portugueses, que seriam mais fortes e elevados do que os valores brasileiros. Entretanto, Jerônimo acaba por ser acidentalmente seduzido por Rita Baiana numa dança quase ritualística e percebe que

naquela mulata estava o grande mistério, a síntese das impressões que ele recebeu chegando aqui: ela era a luz do meio-dia; ela o calor vermelho das sestras da fazenda; era o aroma quente dos trevos e das baunilhas, que o atordoara nas matas brasileiras; era a palmeira virginal e esquiva que não se torce a nenhuma outra planta; era o veneno e era o açúcar gostoso; era o sapoti mais doce que o mel e era a castanha do caju, que abre feridas com o seu azeite de fogo; ela era a cobra verde e traiçoeira, a lagarta viscosa, a muriçoca doida, que esvoaçava havia muito tempo em torno dele, assanhando-lhe os desejos, acordando-lhe as fibras embambecidas pela saudade da terra, picando-lhe as artérias, para lhe cuspir dentro do sangue uma centelha daquele amor setentrional, uma nota daquela música feita de gemidos de prazer, uma larva daquela nuvem de cantáridas que zumbiam em torno da Rita Baiana e espalhavam-se numa fosforescência afrodisíaca (Azevedo, 1995, p. 73).

Percebamos toda a forte carga significativa presente em cada palavra desse trecho: Rita Baiana torna-se uma antropomorfização do Brasil e da tropicalidade, um misto de beleza, sedução, perigo e tentação. Sendo ela o elemento desta terra que faltava para concretizar a corrupção do ibérico. A partir desse momento, Jerônimo torna-se cada vez menos lusitano e mais brasileiro: o café e o parati começam a ser parte de sua rotina, “a aguardente de cana substitui o vinho; a farinha de mandioca sucedeu à broa; a carne-seca e o feijão ao bacalhau e cebolas cozidas” (Azevedo, 1995, p. 86). Passou a consumir fumo, tornou-se mais relaxado no trabalho e tornou-se “mais amigo de gastar que de guardar” (Azevedo, 1995, p. 86). Após assassinar Firmo e abandonar a família para viver com Rita, a transformação se completa e ele agora já “abrasileirou-se para sempre; fez-se preguiçoso, amigo das extravagâncias e dos abusos, luxurioso e ciumento; fora-se lhe de vez o espírito da economia e da ordem... (Azevedo, 1995, p. 175). Piedade, por consequência, vai de uma mãe de família honrada a uma alcoólatra e termina abandonada com sua filha em um cortiço pobre próximo à “Avenida São Romão”.

Na adaptação fílmica, a história de Jerônimo e Rita adquire ares mais românticos: os dois veem-se pela primeira vez no momento em que o casal de portugueses está realizando a mudança para a estalagem, instante no qual ocorre uma troca de olhares entre os dois, e os silêncios contidos nos gestos faciais e expressões corporais dos atores revelam o nascimento de um sentimento entre a dupla.

É importante apontar a figura de Rita Baiana na obra cinematográfica, haja vista que ela é a personagem que mais se diferencia de sua contraparte literária. A começar pela aparência física, interpretada pela atriz Betty Faria, a personagem não corresponde em nada à imagem internalizada que temos da mulata brasileira. Sendo assim, Ramalho, conscientemente ou não, acaba realizando um silenciamento com essa alteração. Esse fato ocorre, pois ao transformar Rita em uma mulher branca — ou em uma mestiça de pele clara, dependendo da visão — ele acaba por silenciar e apagar todos os possíveis significados que provinham desse fato, da mesma forma que novos surgirão.

No que diz respeito à personalidade, a Rita de Ramalho é mais “simpática” e bondosa do que a de Azevedo, não demonstrando um sorriso de prazer que “encrespava-lhe os lábios” (Azevedo, 1995, p. 111) ao perceber que dois homens a disputavam. Além disso, a interpretação de Faria corrobora para esta construção: sempre sorridente, com gestos leves, mais alegres e com uma entonação de voz mais suave. O que contrasta totalmente com Piedade, vivida por Thais Portinho, sempre de cara fechada, com gestos contidos e um tom voz mais ríspido em muitos momentos. O mesmo ocorre com o figurino: Rita usa roupas leves, brancas e coloridas, enquanto Piedade veste tons mais sóbrios e escuros. Esses fatores acabam contribuindo para que o espectador se afeição a Rita Baiana e, conseqüentemente, para que seu caso com Jerônimo se torne mais aprazível aos olhos do público.

A grande distinção, porém, ocorre na conclusão da história do núcleo: na versão fílmica Jerônimo e Piedade reatam o relacionamento e deixam o cortiço, partindo para trabalharem em uma fazenda de café em terras paulistas. Isso acaba por quebrar o caráter determinista construído por Azevedo, ao retratar o relacionamento de Jerônimo com a baiana como sendo apenas “um pequeno desvio”, perante a força dos valores da família de lusitanos. É importante notarmos as conotações trazidas pela escolha do seu novo lar: uma fazenda cafeeira localizada no estado de São Paulo, um local com um clima mais ameno, com uma população mais branca, guiada pelos valores europeus. Um ambiente totalmente oposto ao retrato dado à capital fluminense e, por consequência, um local mais adequado àquela família.

Se Rita Baiana é embranquecida nas telas cinematográficas, o oposto ocorre com a voluptuosa lavadeira Leocádia. No livro, ela é descrita como sendo “uma portuguesa pequena e socada, de carnes duras, com uma fama terrível de leviana entre suas vizinhas (Azevedo, 1995, p. 38), já no filme, é interpretada por Maria Alves, uma atriz negra. É interessante perceber os sentidos providos dessa alteração: se Rita adquire uma série de virtudes, Leocádia concretiza-se no estereótipo da figura da “mulata brasileira”, isso é perceptível, por exemplo, no figurino da personagem que destaca os atributos corporais da atriz, sobretudo, os seios. É curioso o fato de que a nacionalidade da personagem tenha sido alterada, já que é justamente Leocádia que saíria do padrão estabelecido pelo filme para as mulheres portuguesas, como Dona Isabel e Piedade, que são retratadas como recatadas e destoantes do ambiente do cortiço.

5. O espaço: silêncios

Com a chegada da família real portuguesa ao Rio de Janeiro, no ano de 1808, devido à invasão de Napoleão Bonaparte em terras lusitanas, muitas localidades da capital fluminense acabaram sendo beneficiadas. Um destes lugares foi, justamente, o bairro de Botafogo, localizado na zona sul da cidade. Durante os primeiros anos após a chegada da corte, Botafogo atraiu uma série de membros da aristocracia em razão de sua localidade e atrativos naturais. Contudo, conforme o século avançava, o bairro começou a receber uma série de novos moradores como: operários, funcionários públicos, militares, comerciantes etc. Com isso, acabam surgindo vários cortiços e o perfil dos moradores da região altera-se. Dessa forma, o explorador e o explorado, o pobre e o rico, o miserável e o abastado, enfim, os diferentes andares da pirâmide social brasileira passam a viver em extrema proximidade.

Esse dado histórico reflete-se na obra de Azevedo por meio da relação existente entre o cortiço e o sobrado. No início da obra, a estalagem de Romão contava com quase uma centena de casinhas que chegavam “ao muro do negociante, formando com [...] a casa deste um grande quadrilongo, espécie de pátio de quartel” (Azevedo, 1995, p. 25). Dessa forma, como fica claro no trecho destacado, os dois ambientes acabam formando uma única grande construção. Tal fator está repleto de silêncios evidenciando que, apesar da

grande diferença de estilo de vida e gostos culturais existentes entre eles, cortiço e sobrado representam as duas faces de uma mesma moeda. Isso é reforçado pela própria construção da obra de Azevedo. Em diversos momentos, é exibido o grande laço existente entre cortiço e sobrado, sobretudo, por meio da narração que mostra, de forma intercalada, a reação dos moradores da estalagem aos acontecimentos do sobrado e vice-versa. Um exemplo disso pode ser visto durante o trágico incêndio desencadeado durante o confronto contra os cabeças-de-gato, no qual, dentro de um longo parágrafo que narra o desespero dos moradores da habitação de Romão, existe um pequeno período em que é mostrada a reação da família aristocrata: “Da casa do Barão saíam gritos apopléticos; ouviam-se os guinchos de Zulmira que se espolinhava com um ataque” (Azevedo, 1995, p. 165).

É interessante perceber que a família, ao observar a situação, é incapaz de verbalizar alguma reação, apenas reagindo com gritos, num gesto semelhante a um animal ao sentir o perigo, o que acaba por reforçar o silêncio como um estado natural — conforme exemplifica Orlandi (2007, p. 31), por meio de expressões como “tomar o silêncio” ou “ficar em silêncio” que permitem “perceber o silêncio como estado primeiro”. Logo, em uma situação em que a palavra seja incapaz de manifestar-se por alguma razão, será ele, o silêncio, que poderá acolher toda a significação, seja por meio de um olhar ou por uma reação quase animalesca, como a esboçada por Zulmira, que traz ecos de uma era muito anterior à própria palavra.

Retornando à questão da similaridade entre o clã de Miranda e os moradores da estalagem, ela também envolve problemas relacionados à moral das personagens. Embora localizados em uma posição social superior, ao serem colocados lado a lado com a população de condição inferior do cortiço vizinho, pode-se perceber que não existe muita diferença entre os dois grupos. Por exemplo, Dona Estela, a esposa brasileira rica de Miranda descrita como sendo “uma mulherzinha levada da breca: achava-se casada havia treze anos e durante esse tempo dera ao marido toda sorte de desgostos” (Azevedo, 1995, p. 19), cujo marido tolerava os casos de adultério devido ao seu grande dote, pode ser comparada com Leocádia, uma das lavadeiras do cortiço que, semelhante à Estela, traiu seu marido. Isso acaba por servir como recurso que expõe uma sociedade brasileira corrompida em todas as suas camadas, indo de acordo com a visão pessimista da “natureza brasileira” desenhada em todo o livro.

Ramalho, por sua vez, segue um caminho diferente nesse aspecto. O núcleo do sobrado é apresentado de forma mais branda do que na versão literária. Botelho, ao invés de um velho carcomido, parasítico, amargo e que “entusiasmava-se com tudo que cheirasse a guerra” (Azevedo, 1995, p. 32), é apresentado como o advogado da casa, equilibrado e mais simpático do que seu contraparte literário. Quanto à Estela, diferentemente da obra de Azevedo, demonstra que em algum momento o sentimento entre ela e Miranda foi genuíno, como no seguinte diálogo:

Eu também já brinquei assim com Miranda, quando ele veio de Portugal era tão bonito, tão cheio de sonhos [...] Agora ele não tem mais sonhos, é um

negociante, um grande negociante até mesmo com a minha fortuna, eu também sou um negócio para ele (Ramalho, 1978, 0:22:10' – 0:22:19').

Essa fala da personagem carrega uma série de silêncios que permitem ao espectador espiar o que se passa no interior de Estela: ela fala de forma lenta, quase pausada, com uma entonação leve que nos permite perceber a nostalgia e uma certa dor sentida por ela.

No que diz respeito às traições, a Estela cinematográfica, embora tenha tido um caso com Botelho, não chegou a manter uma série de casos extraconjugais. Além disso, no trecho em que isso é revelado, a personagem demonstra um certo arrependimento ao — após Botelho tentar segurar sua mão — dizer: “Não, Botelho, nosso caso acabou” (Ramalho, 1978, 0:22:23'). A fala é acompanhada, novamente, por uma entonação leve, pausas, um suspiro forte e um movimento de negativo com cabeça, elementos que, combinados ao discurso verbal realizado, trazem à tona as percepções de Estela sobre tal fato.

Apesar dessa alteração, no filme, há sim elementos que são utilizados para distinguir o sobrado da estalagem, o primeiro deles é a trilha sonora. Enquanto no cortiço de Romão há um ruído frequente de pessoas conversando e/ou trabalhando, o sobrado é um lugar silencioso, quieto e o único som que pode ser percebido é o das personagens em cena. No que diz respeito às músicas, na estalagem, os personagens dançam animadamente com movimentos sensuais ao som de pandeiros e tambores — instrumentos vinculados à população negra e relacionado às classes mais humildes —, no sobrado, as personagens dançam valsa ao som de violinos e pianos — instrumentos de origem europeia e elitizados —, o que acaba por evidenciar a forma como cada grupo relaciona-se com as manifestações musicais.

Contudo, o fator que mais se destaca está relacionado ao visual: as cenas rodadas no sobrado possuem uma iluminação mais nítida e mais clara do que as que ocorrem no cortiço. A ideia que temos de “iluminação” é, muitas vezes, ligada a uma ideia de conhecimento e sabedoria, ou seja, ao optar por representar o sobrado como mais “iluminado” que o cortiço, acaba-se também colocando o primeiro em uma posição superior ao segundo no que diz respeito ao conhecimento e, indo mais além, até mesmo no âmbito cultural.

6. As imagens: silêncios

As imagens são importantíssimas na arte, por isso as aludimos neste momento. Elas estão presentes tanto no livro quanto no filme e suas possibilidades de sentido se multiplicam. Imagens são repletas de silêncios. Um dos trechos mais imagéticos — e mais repleto de significados ocultos — do romance de Azevedo é o sonho de Pombinha.

Ainda perturbada após o ataque de Léonie, a jovem decide repousar numa região mais calma nos arredores do cortiço. A garota cai no sono e vê tudo à sua volta transformar-se em “uma floresta vermelha, cor de sangue, onde largos tinhorões rubros se agitavam

lentamente” (Azevedo, 1995, p. 123). Mais à frente, ela percebe estar sendo observada pelo sol, que está encantado por suas formas joviais. Pombinha, por sua vez, sorri para o sol. Do astro, surge uma borboleta flamejante, que voava ao redor da garota “ora fugindo rápido, ora se chegando lentamente, medrosa de tocar as suas antenas de brasa a pele delicada e pura da menina” (Azevedo, 1995, 123). A filha de Dona Isabel suplica, sem sucesso, para que o ser de fogo pouse em seu corpo. Contudo, a criatura expele uma poeira dourada sobre uma rosa que Pombinha tinha no colo. A garota é tomada por prazer quase sexual e quando acorda percebe que teve sua primeira menstruação, fato esse que era aguardado com ansiedade por sua mãe e noivo.

Depois desse momento, Pombinha estava diferente, seus olhos perdem a inocência e ela passa a enxergar os indivíduos do sexo masculino como seres totalmente rendidos ao poder feminino. A flor do cortiço já não era mais a mesma. No sonho de Pombinha, há uma série de simbolismos. A começar pela cor vermelha que prenuncia sua menarca. Além disso, a cor vermelha é fortemente vinculada a conceitos como a sensualidade, a paixão ou o pecado. A figura do sol também é emblemática. Durante toda a obra os elementos tropicais (a fauna, a flora e o clima) são vinculados à força corruptora que o ambiente possui sobre os indivíduos. O sol finalmente olhando para Pombinha e o sorriso da jovem para ele são símbolos que representam o processo determinista que ocorreu com a jovem. Toda essa ideia é reforçada pela borboleta, talvez um dos maiores símbolos de “transformação” existente na cultura mundial.

No filme, as imagens são criadas de maneira diferente, embora todas as referências existentes no conceito que vai do tropical ao escarlate continuem lá. Para começar, a nova percepção de Pombinha sobre os homens e o seu devaneio ocorrem simultaneamente. Enquanto redige uma carta para Bruno, pedindo para que sua esposa Leocádia volte, a garota começa a sonhar, vendo a si mesma correndo despida por um campo — nota-se a natureza local sendo trazida. A jovem começa a girar feliz, enquanto olha para um sol vermelho que brilha no céu. Enquanto devaneia, Pombinha faz expressões faciais de prazer e o delírio termina com uma alternância de cenas entre a jovem rindo alegremente e o sol rubro, que atinge sua genitália com um raio de luz.

Mais no final da narrativa, já vivendo um aparente relacionamento com Léonie, Pombinha faz sua aparição derradeira, passando de carruagem enquanto troca carícias e beijos com a amada ao lado da igreja onde ocorre o casamento de João Romão e Zulmira. Pombinha passa com a carruagem e segue seu caminho em um gesto que parece significar uma recusa a toda a vida que antes estava destinada a ela.

Logo no começo do filme, temos uma cena bastante intrigante que traz um dos principais aspectos construídos por Azevedo em sua obra. A cena inicia-se apresentando o Cortiço para o espectador, para tanto, é utilizada uma câmera que se movimenta e “anda” pelo cenário mostrando-nos as casas, a venda de Romão e os moradores do Cortiço. Ao adentrarmos a estalagem, podemos perceber que dentro dela há algumas galinhas. As aves,

no entanto, não possuem um local próprio para si, mas vivem soltas pelo local em meio aos habitantes, em uma posição de extrema igualdade. Isso acaba por gerar uma aproximação entre homem e animal, que lembra muito a constante comparação entre os dois existentes na versão literária.

7. Considerações finais

Este trabalho foi apresentado com o principal objetivo de realizar uma comparação entre a obra literária *O cortiço* e a sua segunda adaptação cinematográfica, realizada pelo cineasta Francisco Ramalho Jr., assim como de revelar as articulações de silêncios presentes em ambas as obras. Em suma, podemos inferir que mesmo apesar das alterações ocorridas ou não devido à transposição de uma forma de linguagem para a outra, os silêncios ainda continuam, haja vista que se configuram como elementos essenciais da significação, sendo uma parte complementar da verbalização. Desse modo, toda forma de expressão, seja ela artística ou não, terá sempre silêncios e, mesmo eles não sendo observáveis diretamente, sempre estarão lá, seja “no sorriso de Gioconda, no amarelo de Van Gogh, nas grandes extensões, nas grandes pausas” (Orlandi, 2007, p. 45).

Referências

- AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. São Paulo: Ática, 1995 [1890].
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 50 ed. São Paulo: Cultrix, 2015.
- CÂNDIDO, Antônio. De cortiço a cortiço. *Novos Estudos*, n. 30, v. 2, p. 112-129, jul., 1991.
- FRANCO JÚNIOR, Arnaldo. Operadores de leitura narrativa. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Ozana (orgs.). *Teoria Literária: abordagens históricas e abordagens contemporâneas*. 4 ed. Maringá: Eduem, 2019.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.
- MENDES, Leonardo; VIEIRA, Renata Ferreira. Epopeia da impotência humana: naturalismo, desilusão e banalidade no romance brasileiro do final do século XIX. *Revista do Curso de Letras da UNIABEU*, v. 3, n. 3, p. 139-152, 2012.
- OLIVEIRA, Marinyze. Diálogo entre literatura e cinema nos anos 70: de Aluísio Azevedo a Francisco Ramalho Júnior. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 23, p. 115-136, 2004.
- ORLANDI, Eni. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 6 ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- RAMALHO JR., Francisco (Diretor). *O Cortiço*. Produção: Argus Filmes do Brasil. Distribuição: Embrafilme – Empresa Brasileira de Filmes S.A. Duração: 110 minutos. 1978.
- SHAKESPEARE, William. *A tragédia de Hamlet, príncipe da Inglaterra*. Tradução de Nelson Jahr Garcia. [S. l.]: VirtualBooks, 2000.
- STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro*, n. 51, p. 19-53, 2006.
- STEIN, Eliane Luísa. *Silêncio, alteridade e reticências – da literatura de Kurt Tucholsky*. 2018. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/191466>. Acesso em: 11 mar. 2025.
- TEIXEIRA, Juçara Moreira. *O livro é melhor que o filme? Literatura e cinema sob a ótica de estudantes do ensino fundamental II*. 2018. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/32636>. Acesso em: 11 mar. 2025.
- TOFALINI, Luzia Berloff. *Silêncios e literatura: construções de sentido em Jerusalém*. Maringá: Eduem, 2020.
- TOFALINI, Luzia Berloff. Do fundo do mato virgem às telas cinematográficas: silêncios em Macunaíma. *Cadernos de Literatura Comparada*, n. 46, p. 117-197, 2022.
- VIEIRA, Renata Ferreira. Literatura & cinema: os “cortiços” de Aluísio Azevedo e de Francisco Ramalho Jr. *Palimpsesto*, n. 18, p. 213-227, 2014.

Recebido em 28 de agosto de 2024
Aceito em 14 de dezembro de 2024



Este trabalho está licenciado sob uma licença [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

apl_

periodicos.ufpe.br/revistas/pedaletra