

ao pē da letra

revista dos alunos da graduação em letras — 2025.2, ISSN 1984-7408



vol 27.2

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. 2 (jul./dez. 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

Editora assistente: Bianca Patrícia de Medeiros Nascimento

Equipe de Editoração: Beatriz de Oliveira Daltro Gouté, Bianca Patrícia de Medeiros Nascimento, Guilherme Vinícius de Moraes, Heitor Holanda Vaz de Souza, Julhia Thainally Souza da Silva, Laura Nunes e Silva Lima, Laura da Silva Neri, Maria Luiza Barbosa Freitas, Raquel Almeida Moraes e Silva, Rebeca Gonçalves de Lima, 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, Gean Lucas Lins do Nascimento, Geizibel Lopes Rodrigues, Giovana de Luna Alves Campêlo, Guilherme Vinícius de Moraes, José Carlos Ferreira de Freitas, José Maurício Cavalcanti Bazante, José Victor Silvestre de Sabóia, Kaylane Vitória Oliveira dos Santos, Nierlis Kaliane Lopes Melo, Raissa Nascimento dos Santos

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

Diagramação: Beatriz Farias Gomes, Laryssa Kayllane de Oliveira Ferreira, 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 Bugueño Miranda (UFRGS)

Francisco Eduardo Vieira da Silva (UFPB)

Helano Ribeiro (UFPB)

José Herbertt Neves Florencio (UFCG)

José Vilian Mangueira (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

Alexandre Marques Silva (USP)

Christine Maria Soares de Carvalho (UEM)

Darlene Ribeiro da Silva Andrade (SEPE)

Dennys Silva-Reis (UFAC)

Fábio Cavalcante Andrade (UFPE)

Gabriel do Nascimento Santana (UFPE)

Júlio Cezar Bastoni da Silva (UFC)

Larissa Costa da Mata (UFERSA)

Lucas Martins Gama Khalil (UNIR)

Maria Francisca Oliveira Santos (UFAL)

Natalia Aparecida Bisio de Araújo (UFU)

Renata Tonini Bastianello (USP)

Sarah Catão de Lucena (UFPE)

Sherry Morgana Justino de Almeida (UFRPE)

Victor Hugo da Silva Vasconcellos (UPM)

Sumário

Apresentação

Ana Cecilya Porto Vieira
Raissa Nascimento dos Santos
[07]

L'Aumonyme : uma transsonambulicriação comentada de cinco poemas de Robert Desnos

Gabriel Rodrigues Bragança
[11]

“Escalada da Repressão” em análise: memória e ponto de vista sobre ditadura militar em Pernambuco

Raissa Nascimento dos Santos
[29]

O discurso cientificista sobre a histeria em *O homem*, de Aluísio Azevedo

Vitória Figueirôa
[48]

Em busca do sol: os rastros do “Manifesto Antropófago” em *Serafim Ponte Grande*

Bianca Patrícia de Medeiros Nascimento
[68]

Da bruxaria à jornada da heroína: uma análise da personagem tituba em *Eu, Tituba* : bruxa negra de Salém

Ednaldo Souza
[88]

Gêneros digitais para o ensino da argumentação como prática social de linguagem

Milena França
[109]

Padrões retóricos em diferentes línguas/linguagens a multidimensionalidade das construções argumentativas

Maria Stephany
Napolianna Alves dos Santos
[132]

Resenha de *Mônica vai jantar* : a inescapabilidade do eu

Lenice Moura
[149]

apresentação

artigo

resenha

Apresentação

Ana Cecilya Porto Vieira
Raissa Nascimento dos Santos

Prezados leitores, apresentamos o volume 27.2 da *Ao Pé da Letra*, revista comprometida com a divulgação de textos acadêmicos produzidos por acadêmicos da graduação em Letras. A presente edição conta com oito trabalhos, cinco voltados aos estudos literários e três dedicados aos estudos linguísticos.

O estudo que inaugura este volume intitula-se “*L’Aumonyme: uma transsonambulicriação comentada de cinco poemas de Robert Desnos*”, de autoria de Gabriel Rodrigues Bragança, graduando em Letras – Português pela Universidade Federal de São Paulo. No trabalho, o autor apresenta um procedimento de transpor, para a língua portuguesa, o procedimento “sonoronírico” adotado por Robert Desnos. Paralelamente a esse processo, desenvolvem-se comentários e reflexões acerca do procedimento literário empregado pelo poeta.

Em sequência, a graduada em Letras – Bacharelado pela Universidade Federal de Pernambuco, Vitória Figueirôa, realiza o trabalho “O discurso cientificista sobre a histeria no conto ‘*O homem*’, de Aluísio Azevedo”. A autora propõe uma leitura crítica da obra, deslocando-a de seu enquadramento tradicional no Naturalismo brasileiro, a fim de observar como o cientificismo é mobilizado na narrativa como um recurso para tensionar e ressignificar o pensamento científico da época. Nesse processo, a histeria da personagem é utilizada como elemento central para promover esse movimento interpretativo.

Inaugurando os estudos linguísticos desta edição com “‘Escalada da Repressão’ em análise: memória e ponto de vista sobre ditadura militar em Pernambuco”, Raissa Nascimento dos Santos, graduada em Letras – Bacharelado pela Universidade Federal de Pernambuco, mobiliza a teoria do Ponto de Vista, de Rabatel, para analisar o Memorial da Democracia de Pernambuco. No estudo, é evidenciado como a construção de uma memória de resistência é elaborada por meio de estratégias linguísticas que orientam a perspectiva discursiva sobre o período da ditadura militar.

No artigo “Em busca do sol: os rastros do ‘Manifesto Antropófago’ em Serafim Ponte Grande”, Bianca Patrícia de Medeiros Nascimento, graduada em Letras – Bacharelado pela Universidade Federal de Pernambuco, propõe uma análise dos escritos de Oswald de Andrade com o intuito de identificar os rastros político-metafísicos presentes nesses textos.

A autora problematiza interpretações que posicionam a Antropofagia como conivente com a ideia de democracia racial e argumenta que, ao contrário dessas leituras, os textos analisados operam na desestabilização de estruturas coloniais.

Em “Da bruxaria à jornada da heroína: uma análise da personagem Tituba em *Eu, Tituba: bruxa negra de Salém*”, Ednaldo Barbosa da Silva Souza, graduado em Letras com Licenciatura Plena em Língua Portuguesa, Língua Inglesa e suas respectivas literaturas pela Universidade Federal do Agreste de Pernambuco, propõe uma leitura que posiciona Tituba como uma personagem inovadora e com fortes arcos de empoderamento feminino, em contraste com as históricas associações da bruxaria ao vilanismo.

De volta aos artigos linguísticos, “Gêneros digitais para o ensino da argumentação como prática social de linguagem”, da graduada em Letras Português-Inglês pela Universidade Estadual de Santa Cruz Milena Alexandre França, apresenta uma pesquisa bibliográfica que discute o papel dos gêneros digitais como ferramentas para o ensino da argumentação na escola, a partir dos estudos de multiletramentos.

Ao analisar HQs sobre divulgação científica em língua portuguesa, espanhola e inglesa, o artigo “Padrões retóricos em diferentes línguas/linguagens a multidimensionalidade das construções argumentativas”, de Maria Stephany Ribeiro Santos e Napoliana Alves dos Santos, graduandas em Letras Português pela Universidade Federal de Sergipe, demonstra, à luz da Retórica Contrastiva/Intercultural, que um mesmo gênero textual pode assumir diferentes configurações conforme o contexto cultural e linguístico em que se insere.

Fechamos esta edição com a “Resenha de *Mônica vai jantar: a inescapabilidade do eu*”, de Lenice de Moura Silveira, graduanda em Letras Bacharelado pela Universidade Federal de Pernambuco, que reúne elementos críticos singulares sobre a prosa de Davi Boaventura, conduzindo o leitor por uma leitura provocativa e pouco convencional acerca do lugar da mulher em uma sociedade patriarcal e dos impactos dessa estrutura na subjetividade feminina, ao aproximar o texto resenhado de *A Paixão Segundo G.H.*, de Clarice Lispector.

Desejamos que esta nova edição suscite reflexões, amplie discussões e inspire novos trabalhos, contribuindo para o fortalecimento do diálogo entre a comunidade acadêmica das Letras. Convidamos nossos leitores a uma leitura atenta, proveitosa e instigante.



Repositórios e Ciência Aberta, direitos autorais das pessoas autoras, 2025, licenciado sob [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

L'Aumonyme : uma transsonambulicriação comentada de cinco poemas de Robert Desnos

L'Aumonyme : an annotated transsonambulicreation of five poems by Robert Desnos

Gabriel Rodrigues Bragança*

Resumo: O presente artigo tem como objetivo apresentar uma tradução comentada de cinco poemas de Robert Desnos, presentes na obra *L'Aumonyme* (1999), publicada originalmente em 1922 na revista literária surrealista *Littérature*. Será discutido o seu peculiar procedimento literário, a experimentação com o sono hipnótico, que resultou em uma potente exploração de simetria sonora. Além disso, serão apresentados os contextos históricos e biográficos que envolvem a produção dessa obra e, por fim, alinhando a proposta transcriativa de Haroldo de Campos (2013) com a abordagem contra-interpretativa de Susan Sontag (2020), proporemos uma estratégia tradutória apelidada de “transsonambulicriação”, que visa transpor, para a língua portuguesa, o procedimento “sonoronírico” adotado pelo poeta.

Palavras-chave: Robert Desnos; tradução; surrealismo; poesia; momonímia.

Abstract: This article aims to exhibit an annotated translation of five poems by Robert Desnos, present in his work *L'Aumonyme* (1999), first published in 1922 in the surrealist literary magazine *Littérature*. We will discuss his peculiar literary procedure, the experimentation with hypnotic sleep, which resulted in a powerful exploration of symmetry in sounds. Also, it will be presented the historical and biographical contexts surrounding the production of this work and, finally, aligning Haroldo de Campos' (2013) transcreative proposal with Susan Sontag's (2020) counter-interpretative approach, we will propose a translation strategy called “transsonambulicreation”, which aims to transpose into Portuguese, the “sonoroniric” procedure adopted by the poet.

Keywords: Robert Desnos; translation; surrealism; poetry; homonymy.



Ao Pé da Letra, Recife, v. 27.2, 11-26, 2025.
Universidade Federal de Pernambuco. ISSN 1984-7408.
<https://doi.org/10.51359/1984-7408.2025.266331>

*Graduando em Letras Português-Francês pela Universidade Federal de São Paulo, UNIFESP, São Bernardo do Campo, SP, Brasil. Email: grbraganca1@gmail.com.br. ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0004-5046-0360>. O presente artigo foi orientado pela Prof^a. Dr^a. Ana Cláudia Romano Ribeiro e deriva da abordagem metodológica de tradução poética desenvolvida na pesquisa de Iniciação Científica intitulada *Un navire dans l'espace: tradução comentada de 9 poemas de Ana Cristina Cesar*, com financiamento da FAPESP.

1. *L'époque des sommeils* : sono hipnótico como procedimento literário

Na noite de 25 de setembro de 1922, um seleto grupo de amigos-artistas se reuniu na *Rue de Fontaine* (França), onde se encontrava o apartamento de André e Simone Breton. Inspirados pela experiência mediúnica que René Crevel tivera ao visitar uma sessão espírita durante o verão, o grupo convenceu-se de que o mesmo método, o transe hipnótico mediúnico, também poderia ser utilizado como forma de produção artística. O interesse pelo sono hipnótico não foi por acaso. Ainda vinculados ao movimento dadaísta, André Breton e Philippe Soupault já tinham descoberto a potência da *escrita automática* em 1919. Em *Entrée des médiums* (1922), Breton recorda que, na época, tinha percebido como certas frases se comportavam diferentemente à medida que o sono se aproximava, reconhecendo as frases geradas em um estado sonolento como elementos poéticos de primeira mão. O próximo passo seria reproduzir neles mesmos o estado em que estas frases eram formadas¹. Esse feito, registrado em *Les champs magnétiques* (1919), aconteceu durante dois meses, quando os poetas se trancaram no *Hôtel des Grands Hommes* e, abdicando de comida e de sono, dedicaram-se à escrita irrestrita de todos os seus pensamentos. O método foi posteriormente chamado de *escrita automática*. O intuito era “levar o escritor a um estado que podemos chamar de intoxicação, e o aumento da velocidade da escrita produziria um estado alucinatório” (Santos, 2017, p. 183).

Nesse estado,

o eu se apaga para deixar passar a linguagem e se maravilha vendo-se produzirem as imagens poéticas. O poeta está lá para executar, para escrever o que é ditado. No entanto, ele não está na mesma posição que o louco que delira, pois no ato da escrita ele se assume como sujeito (Santos, 2002, p. 240).

É preciso apontar, entretanto, que a escrita automática não envolvia, em nenhuma instância, a hipnose ou o ato de dormir, mas sim, uma automatização do pensamento em estado de vigília. O sono só passou a ser experimentado como processo artístico a partir desse encontro de setembro de 1922.

Sentados numa mesa de jantar e com as luzes apagadas, Crevel foi o primeiro a entrar num transe hipnótico (Bauduin, 2014, p. 35): murmurando palavras, resmungando e choramingando. Robert Desnos, que havia então voltado para o grupo, demonstrou-se cético de início, porém sendo posto em transe, desabrochou e revelou ser o mais proficiente dentre todos eles. Simone Breton, numa carta enviada à sua prima, Denise Lévy,

¹ “Em 1919, minha atenção tinha se fixado nas frases mais ou menos parciais que, em plena solidão, quando o sono se aproxima, tornam-se perceptíveis ao espírito sem que seja possível descobrir uma determinação prévia. Essas frases, notavelmente imagéticas e com uma sintaxe perfeitamente correta, me apareceram como elementos poéticos de primeira ordem. Limitei-me, primeiramente, a retê-las. Mais tarde, Soupault e eu pensamos em, voluntariamente, reproduzir em nós o estado em que eles se formavam. Bastaria abstrairmo-nos do mundo exterior e foi assim que, durante dois meses, elas chegaram em nós, cada vez mais numerosas, logo sucedendo-se depressa sem intervalo, com uma velocidade tamanha que tivemos que recorrer a abreviações para anotá-las” (Breton, 1969, p. 85, tradução nossa).

datada de 9 de outubro de 1922, descreveu o desempenho de Desnos nessas sessões como sendo mais impressionante que o de uma sibila grega, “[...] um poeta, preñado de tudo que amamos e acreditamos, se aproximando da palavra máxima da vida” (Breton, 1922 *apud* Conley, 2003, p. 111).

Como narra Marie-Claire Dumas na biografia *Robert Desnos ou l’exploration des limites* (1980), nascido em 4 de julho de 1900 no boulevard *Richard-Lenoir*, em Paris, Robert Pierre Desnos cresceu em um meio de comerciantes e já na infância mostrou-se apaixonado pela literatura e pelo cinema emergente. Seu pai, Lucien Desnos, queria que o jovem seguisse uma carreira honrável e estável. Contudo, decidido a ser poeta, o adolescente abandonou o liceu Turgot em 1916 e, vivendo de empregos temporários, adquiriu uma ampla formação cultural autodidata. Para a humilhação da família, Desnos demonstrava pouco interesse patriótico, bem como pouco interesse pelos assuntos familiares. Em 1919, através do jovem poeta e amigo Louis-de-Gonzague Frick, Desnos conheceu Benjamin Péret, que o introduziu a seu ciclo de amizade: Francis Picabia, André Breton, René Crevel, Louis Aragon e Marcel Duchamp que, naquele momento, ainda estavam associados ao movimento dadaísta. Em 1920, todavia, Robert Desnos foi convocado para o serviço militar, deixando Paris para morar no Marrocos, voltando para França apenas no final de 1921.

Deslocado nos primórdios do movimento e tendo perdido seu auge de produção artística, Desnos encontrou um singular destaque no grupo por intermédio dessas sessões de sono hipnótico. A facilidade com que ele conseguia entrar em transe, sem ajuda de terceiros, impressionava a todos. Em tal estado, Desnos escrevia, desenhava, conversava e ditava poemas e narrativas — todos minuciosamente registrados. O dadaísmo dava seus últimos suspiros e Breton declarava: “O surrealismo é a ordem do dia e Desnos é seu profeta” (Breton, 1924, n.p., tradução nossa).

O interesse pelo inconsciente surgiu primeiro de André Breton. Como recontam Érika Azevedo e Robert Ponge no ensaio *André Breton e os primórdios do surrealismo* (2008), em 1915, durante a Primeira Guerra Mundial, Breton foi convocado pelo exército francês para lutar num regimento da artilharia. Ele, que na época estudava medicina, foi realocado duas vezes para prestar serviços médicos: primeiro em Nantes, depois no centro neuropsiquiátrico de Saint-Dizier. Foi nesta segunda estadia, em 1916, que Breton conheceu, através de manuais de psiquiatria, a psicanálise e as recentes pesquisas de Sigmund Freud. Fascinado pelo discurso dos internados, o poeta encontrou na prática psiquiátrica e psicanalítica — até então marginalizada na França —, um aparato potencializador da escrita poética. Como postula Santos: “Não se trata aqui de um simples fascínio pelo discurso científico, mas antes de um deslocamento desse discurso que passa a ser percebido como poético, provocando a ruptura de limites entre arte e ciência, antes evocada” (Santos, 2002, p. 232).

A *escrita automática*, em vista disso, evidencia-se filha bastarda não só das teorias de *automatismo psíquico*, frequentes dentro do ciclo psiquiátrico francês daquele período

— propagadas, sobretudo, pelas teses de Pierre Janet —, mas também das práticas religiosas propostas pelo magnetismo, pelo espiritismo e pelos Rosa-Cruz. A hipnose, dessa forma, foi um passo natural, especialmente por ser capaz de superar, de uma vez por todas, a dialética do *consciente-inconsciente*, propiciando uma libertação total do inconsciente por intermédio do sono e da fala.

Etienne Trillat, em *A história da histeria*, explica a hipnose como:

[...] Uma forma de provocar sono artificialmente no sujeito. O hipnotizador sugestiona o sujeito a fixar o olhar em algo, ou simplesmente ordena que sintam sono e feche os olhos. Durante o sono provocado, o sujeito pode estabelecer um diálogo com o hipnotizador, que assume, então, uma postura de comando sobre o hipnotizado. O sujeito assume um comportamento passivo durante a hipnose, submetendo-se ao comando do hipnotizador (Trillat, 1991, p. 124).

A prática hipnótica foi utilizada por Sigmund Freud, no início de carreira, como forma de tratamento de pacientes histéricos. Fernando Paim e Carlota Ibertis explicam no artigo *A hipnose e o método catártico como primeiros caminhos à descoberta da associação livre* (2006), que o psicanalista fazia uso da sugestão hipnótica para aliviar os sintomas dos pacientes, tiques nervosos, dores e repulsas: todos eram eliminados pela sugestão hipnótica. Foi justamente no final de 1880, que Freud começou a conceber a existência de uma região fora da consciência, visto que, ao acordarem do transe, os pacientes não se lembravam nem das sugestões, nem do ocorrido na sessão, por isso, essas sugestões pareciam ficar armazenadas num lugar que o consciente não alcançava.

A hipnose como prática terapêutica apresentava dois impasses fundamentais: nem todos os pacientes conseguiam ser hipnotizados, sendo então incapazes de receberem esse tipo de tratamento; e as sugestões interferiam em regiões para além do sugestionado — ou melhor, a sugestão era interpretada pelo inconsciente de forma diferente da intencionada, como na vez em que Freud reencontrou uma paciente, anos depois da terapia sob hipnose, que lamentava ser incapaz de lembrar de acontecimentos importantes de sua vida, supondo sofrer de uma grave perda de memória. A conclusão de Freud foi de que a sugestão de esquecimento feita durante a terapia, a fim de eliminar os sintomas histéricos, havia causado amnésia na paciente.

Nas sessões surrealistas, como relatado por Jean-Paul Clébert no *Dictionnaire de Surréalisme* (1996)², uma pessoa era induzida ao sono hipnótico e as outras agiam como pitonisas, indagando o oráculo sonâmbulo. As respostas geralmente eram dadas por meio de palavras rabiscadas ou desenhos. Quando a fala tomava conta, era Breton quem tinha o cuidado de anotar tudo, limitando as anotações a rabiscos básicos e obscuros — com o objetivo de preservar o estado bruto da matéria-prima. Desnos se destacava como “o sonhador/o que dorme/o adormecido inspirado, médium sem igual” (Dumas, 1971 *apud*

² No verbete de *Sommeils* (Clébert, 1996, p. 543-545).

Clébert, 1996, p. 545, tradução nossa). Marie-Claire Dumas, no prefácio de uma das edições comemorativas da revista *Europe*, explica que:

[...] Essa facilidade de adentrar os sonhos, de dispor de uma fala [*parole*] imparável, é certamente próprio de Desnos; ao lançar-se de cabeça na experiência hipnótica, ele abre, por um período, um novo campo de exploração ao grupo surrealista, oferece-lhes uma nova esperança: a ascensão [*avènement*] do sonhador definitivo parece, de súbito, muito próxima (Dumas, 1971 *apud* Clébert, 1996, p. 545, tradução nossa).

L'époque des sommeils, como ficou conhecida posteriormente, durou apenas cinco meses, de setembro de 1922 a fevereiro de 1923, período em que o dadaísmo se metamorfoseou no surrealismo. O grupo decidiu finalizar com as sessões hipnóticas após um crescente descontrole propiciado por esses estados irracionais. René Crevel, numa dessas sessões, sugeriu aos colegas hipnotizados que se enforcassem num cabideiro (Bauduin, 2014, p. 35) e, Desnos, mergulhando num transe cada vez mais profundo, demorava sempre mais tempo para despertar. Numa tentativa de acordá-lo, Paul Éluard derramou uma jarra de água em seu rosto. Desnos, supostamente ainda em estado hipnótico, saltou em sua direção e tentou esfaqueá-lo com uma faca de cozinha (Bauduin, 2014, p. 35).

Todas essas descobertas e experiências resultaram no primeiro *Manifesto Surrealista*, de 1924, em que André Breton tentou formalizar esse corolário de pesquisas. Desde então, Desnos está indissociavelmente ligado às pesquisas surrealistas relacionadas ao sono hipnótico, já que boa parte de sua obra poética até 1930 foi inspirada por essas condições de escrita sonâmbula autoinduzida. Assim, mostra-se impossível compreender a sua obra e, conseqüentemente, encontrar uma abordagem tradutória eficiente para ela, sem entender os produtos obtidos mediante esses procedimentos criativos explorados pelos surrealistas.

2. *L'Aumonyme* e a transsonambulicriação

Na poética de Desnos, essas produções em estado de sono hipnótico implicaram em uma potente exploração da linguagem. Entre o final de 1922 e o início de 1923, Robert Desnos escreveu e publicou na revista *Littérature* três coletâneas importantíssimas nesse quesito: *Rrose Sélavy*, na edição número 7 da revista; *L'aumonyme*, na edição número 10; e *Langage Cuit*, nas edições número 11 e 12. A coletânea *L'aumonyme* contava com dezessete poemas, cujo fio condutor eram justamente os jogos homonímicos. A obra foi republicada em 1930 em *Corps et Biens*, livro que compila todos escritos do poeta até a data de publicação, sendo ampliada, nessa versão, com o total de trinta e cinco poemas. Todos os poemas traduzidos neste artigo foram retirados da versão de *L'aumonyme* contida em *Corps et Biens* na coletânea *Œuvres* (1999).

O título *L'aumonyme* é uma mistura das palavras *aumône* (esmola) com *homonymie* (homonímia), já indicando, por meio do neologismo, a premissa dos jogos homofônicos.

André Gervais, em *Le jeu des mots*, define as homonímias de dois modos: “1) palavras de pronúncia idêntica, de ortografia equivalente ou diferente e de sentido equivalente ou diferente” e “2) sentidos distintos, aspectos semânticos diferentes de uma mesma palavra, cuja origem em comum não é mais sentida” (Gervais, 1971, p. 62, tradução nossa). Dentro das homonímias, ainda existiriam três subgrupos: as *homófonas* — “[...] palavras de pronúncia idêntica, pouco importando o sentido e a grafia” —, as *homógrafas* — “[...] palavras de grafia idêntica, de sentido equivalente ou diferente e de pronúncia idêntica [...] ou equivalente” — e as *parônimas* — “[...] palavras de pronúncia vizinha, equivalente, de grafia equivalente ou diferente e de sentido equivalente ou diferente” (Gervais, 1971, p. 62-63, tradução nossa).

Como comenta Marie-Claire Dumas, num dos prefácios de *Œuvres* (1999), esses jogos homonímicos correm o risco de perder seu “valor literário” (de sentido) ao escancarar exacerbadamente o fundamento da poesia, o tecido sonoro: “Encadeadas numa sequência sintática ou ordenadas em lista, emparelhadas com números, letras e notas musicais, as palavras perdem seus contextos habituais” (1999, p. 166). O que é obtido como resultado é uma transgressão da gramática. Através dessa transgressão, ao mergulhar a língua francesa numa musicalidade intensamente onírica, Desnos foi capaz de gerar poemas *bivalentes* em que, por um lado, a semântica é assassinada, mas, igualmente, revivida pelo conteúdo sonoro e, por outro, a lógica é *a priori* negada, sendo, em seguida, reafirmada pela repetição geométrica.

No ensaio *Tradução como criação e como crítica* (2013), Haroldo de Campos mostra como Albrecht Fabri entenderia que “[...] ‘a essência da arte é a tautologia’, pois as obras artísticas ‘não significam, mas são’” (Fabri, 1958 *apud* Campos, 2013, p. 1), ou seja, o conteúdo de uma obra de arte seria sua própria forma, sua própria composição, tornando-se tautológica ao, na forma, revelar-se a si mesma. Desse modo, o autor alemão afirma que a literatura trabalha com a “sentença absoluta”, isto é, aquela “que não tem outro conteúdo senão sua estrutura” (Campos, 2013, p. 1).

Ainda nessa ideia, Campos traz à conversa Max Bense e seu conceito de “informação estética”. Para Bense, a “informação estética” seria um tipo de informação que “[...] não pode ser codificada senão pela forma em que foi transmitida pelo artista” (Campos, 2013, p. 3). A “informação estética” seria inseparável de sua realização, ao passo que só se efetiva em sua codificação original, tornando-se impossível de ser interpretada semanticamente (Campos, 2013, p. 3). Ela se opõe à “informação documentária”, que seria uma “sentença-registro”, e à “informação semântica”, que adicionaria um fator valorativo transcendental e/ou gramatical à sentença, sendo essas duas reconfiguráveis por dispor de um caráter puramente denotativo e, *a priori*, não-estético.

Nessa mesma perspectiva, Susan Sontag, em seu ensaio *Contra a Interpretação* (2020), defende a impossibilidade de interpretar semanticamente uma obra de arte, afirmando que:

O que o excesso de ênfase na ideia de conteúdo acarreta é o perpétuo e sempre inconcluso projeto de *interpretação*. E é o hábito de abordar as obras de arte a fim de *interpretá-las* que, reciprocamente, sustenta a fantasia de que de fato exista algo que seja conteúdo de uma obra de arte (Sontag, 2020, p. 18, grifos da autora).

O que essa interpretação faria, seria “[...] reformular o fenômeno; [...] encontrar um equivalente para ele” e, ao reformulá-lo, acabaria por “[...] empobrecer, esvaziar o mundo — para erguer um mundo paralelo de ‘sentidos’” (Sontag, 2020, p. 20-21). Assim, a obra de arte perderia a “[...] capacidade de nos enervar. Ao reduzir a obra de arte a seu conteúdo e então interpretá-lo, doma-se a obra de arte. A interpretação torna a arte dócil, submissa” (Sontag, 2020, p. 21). Para ela, o papel da crítica seria a de revelar numa dada obra literária “[...] *como ela é o que é, e mesmo é isso o que ela é, e não o que ela significa*” (Sontag, 2020, p. 29, grifos da autora), sendo necessário, então, trocar a *hermenêutica da arte* por *uma erótica da arte* ao tomar como fundamental “[...] um vocabulário — descritivo, não prescritivo — de formas” (Sontag, 2020, p. 27).

Na tradução, a premissa da tautologia das obras de arte resultaria na refacção isomórfica dos corpos poéticos. A proposta da *transcrição* de Haroldo de Campos seria, por conseguinte, a recriação dessa “informação estética” de Bense e do que “não é linguagem” de Fabri, ao se recriar, numa outra língua, o próprio signo enquanto “física” e “materialidade” (Campos, 2013, p. 5). Faz-se assim com que um dado poema-alvo retome o seu poema-fonte através de uma relação isomórfica entre suas estruturas, seja das “[...] formas fono-prosódicas e grafemáticas da expressão” ou das “[...] formas gramaticais e retóricas do conteúdo” (Campos, 2013, p. 85).

Vê-se nesse artigo uma tentativa de criar uma simbiose entre a teoria da tradução isomórfica e a argumentação contra-interpretativa, já que nos poemas de Desnos, o conteúdo nasceria exclusivamente com e para os jogos de linguagem. Os significados neles são meramente casuais, acidentais, não são anteriores, nem exteriores ao corpo; aqui, o motor de significação é a repetição fonética. Por esse motivo, mostrou-se conveniente ao projeto — sobretudo aos comentários — uma abordagem de “recusa do conteúdo” ao visar uma *erótica da arte*, cujo enfoque seria justamente se entregar à sensualidade sonora e destilá-la para encontrar nela mesma o seu significado. Igualmente, seria uma tarefa absurda reduzir a tradução a uma mera transliteração semântica, logo, a *transcrição* haroldicampiana se mostrou como a abordagem mais adequada para tal, por privilegiar a *refacção* do processo criativo e, assim, reconstruir a significância do discurso de Desnos.

Apelidamos essa empreitada de “transsonambulicriação”, porque visamos a um método que transcreve a poética “sonorônica” de Robert Desnos — livre das mazelas lógicas e semânticas da razão (e, conseqüentemente, da tradução literalista) —, enfatizando, desse modo, o inconsciente sonoro das palavras, sua “sonoronicidade” — que aparece entranhada na própria palavra latina, *somnambulare*, que esconde *sonam-*,

uma das raízes plurais de *sonō* (soar, ressoar). Apontamos, sobretudo, que apesar do nome, tal tradução não repete o procedimento adotado pelo poeta, ou seja, não se trata de uma tradução por sono hipnótico. Os motivos se dão, principalmente, pela nossa falta de formação em práticas hipnóticas e, *a priori*, incertezas em relação à própria possibilidade de resultados válidos, visto que, como apontado anteriormente, a hipnose exige certa suscetibilidade aos estímulos indutivos, o que precisa ser testado.

Dito isso, apontamos preliminarmente que os temas foram mantidos sempre que possível — mesmas notas, outra clave —, mas também abandonados, se necessário, em prol da equivalência sonora. Informamos que alguns dos poemas apresentam mais de uma tradução, já indicando o movimento observado por Haroldo de Campos (2013, p. 85): “[...] quanto mais inçado de dificuldades esse texto [poético], mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação”.

Para destrinchar os aspectos sonoros dos poemas, utilizamos como notação fonética o *International Phonetic Alphabet* [Alfabeto Fonético Internacional] (IPA), que tem como padrão o uso de barras oblíquas e colchetes para transcrição de fones e fonemas. Portanto, sempre que for tratado um som específico, como, por exemplo, “/k/”, ele será demarcado por barras oblíquas, antecedido geralmente de sua descrição, nesse caso, “consoante oclusiva velar não-vozeada”; agora, se a nossa intenção é transcrever uma sílaba ou palavra por completo, esta será colocada entre colchetes. Para isso, utilizamos como apoio alguns sites, dentre eles, o *Fonologia.org*, que possui material online específico voltado para a fonética do português brasileiro e, em conjunto, o *Introduction à la phonétique française* (1977) de André Malecot, que utiliza o Alfabeto Fonético Internacional como base.

3. Transsonambulicriação comentada

3.1 *De si haut les eaux tombent-elles sur nos os?*

Tabela 1 - De si haut les eaux...

Texto-fonte	Transsonambulicriação
<p>De si haut les eaux tombent-elles sur nos os ? Voici haut les oiseaux la voie des tombes : voix os.</p>	<p>Poças caem sobre os ossos de nós, moços? Eu via os fósseis na via das fossas : voss os.</p> <p>Temporais retumbam sobre o torso de nós todos? Eu via as pombas na via das tumbas : tomb os.</p>

Fonte: Desnos (1999).

Neste poema de Desnos, é possível observar a repetição da vogal posterior média-alta /o/ antecedida pela consoante fricativa alveolar vozeada /z/, que formam em conjunto o fonema [zo] — *les eaux* [le zo], *nos os* [no zo], *les oiseaux* [le zwazo], *voix os* [vwazo].

Na primeira transcrição, a repetição ocorreu com a vogal posterior média-baixa /ɔ/ precedida pela consoante fricativa alveolar não-vozeada /s/, formando o fonema [ɔs], uma espécie de espelho invertido do fonema original — *poças* [pɔses], *ossos* [ɔsus], *nós* [nɔs], *fósseis* [fɔsejs], *fossas* [fɔses], *vossos* [vɔsus], com exceção de *moços* [mosus], cuja vogal é sua versão em média-alta /o/ (e, ainda talvez, uma variante de *poças* [poses], que dispõe de /o/ médio-alto). Além disso, a maioria das palavras escolhidas possuem a repetição gráfica de /ss/, sendo tão parecidas, inclusive, que algumas delas dispõem de apenas uma ou duas letras de diferença — *ossos/vossos/moços*, *poças/fossas*. Nesta versão, alguns paralelismos foram perdidos, em especial, *de si haut/voici haut*, que constituem o início dos dois primeiros versos, e a repetição de *tomb-* em *tombent/tombes*. Apesar disso, ganhou-se uma homonímia perfeita na tradução de *voie*, que se desmembrou em *vía* (ver) e *vía* (caminho), e retoma o paralelismo de abertura do verso 1 e 2, que foi perdido.

Na segunda versão, as consoantes fricativas alveolares foram trocadas pela consoante oclusiva alveolar não-vozeada /t/ e as consoantes oclusivas bilabiais /b/ e /p/. As vogais posteriores médias aparecem — principalmente, em sua forma nasal —, mas agora com a adição da vogal posterior alta /u/, que foi inserida para realizar o paralelismo perdido na primeira versão — *tombent/tombes* em *retumbam/tumbas/tombos*. Nesta versão, a classe dos pássaros (*les oiseaux*), aves, foi igualmente mantida, agora como *as pombas*, que joga paronomasicamente com *tumbas/tombos*. Com *vía*, manteve-se a mesma polissemia da primeira tradução.

3.2 *Plutôt se perdre aux pins...*

Tabela 2 - *Plutôt se perdre aux pins...*

Texto-fonte	Transsonambulicriação
<p>Plutôt se perdre aux pins, s'éprendre des yeux peints, que de gagner son pain où les fleuves vont s'épandre.</p>	<p>É melhor se arpear com farpas, arpejar seus olhos-harpa, do que pelejar com fartos fardos de alhos na horta.</p> <p>Prefiro me perder nos pinheiros me prender nestes olhos prenhos, do que pelejar num suado empreito³ onde se encontram as represas.</p>

Fonte: Desnos (1999).

³ Segundo o *Houaiss* (2009), *empreito* é um regionalismo brasileiro, cujo significado seria “ato de empreitar” ou *empreitada*, ou seja, “trabalho ajustado para pagamento global, e não parcelado”.

Neste poema, evidencia-se a aliteração da consoante oclusiva bilabial não-vozeada /p/ e, sobretudo, um jogo de semelhança entre duas vogais nasais, [ɛ̃] e [ã̃]. A repetição do fonema [pɛ̃] — *pins* [pɛ̃], *peints* [pɛ̃], *pain* [pɛ̃] — e do fonema [pã̃] — *épandre* [epã̃dɔ̃] e *éprendre* [ɛpã̃dɔ̃] (com manifestação de um /r/ no meio do fonema) — é visível em todos os versos. Além disso, o fonema [dɔ̃] também se repete em três dos quatro verbos presentes no poema e, nestes mesmos verbos, é possível perceber uma espécie de construção da nasalização, iniciando com [pɛɔ̃] — *perdre* [pɛɔ̃dɔ̃] — que, em seguida, torna-se [pã̃] — *éprendre* [ɛpã̃dɔ̃] — para se transformar finalmente em [pã̃] — *épandre* [epã̃dɔ̃].

O que se tem aqui, além de um possível jogo de paronomásia entre as três palavras, é um fechamento da vogal, que começa como média-alta e cai para média-baixa. Além disso, em contraste com os outros poemas aqui traduzidos, percebe-se uma métrica regular de 6 sílabas poéticas nos três primeiros versos, sendo quebrado no verso 4, onde se contam 7 sílabas poéticas — 6, se tomarmos *fleuves* como [flœv], ou seja, uma monossílabo, ao invés de *fleu/ves*, duas sílabas, que seria a contagem padrão francesa de sílabas poéticas⁴. É importante apontar da mesma forma que, do verso 1 ao 3, toda última sílaba é uma homonímia homófona.

Na primeira tradução, ocorre a repetição do fonema [ɛr] — *arpear* [ɛrpeɛr], *farpas* [fɛrpɛs], *arpejar* [ɛrpeʒɛr], *harpa* [ɛrpe], *pelejar* [peleʒɛr], *fartos* [fɛrtɔs] e *fardos* [fɛrdɔs] — possuindo, conseqüentemente, uma assonância em /e/. Ademais, ocorre a aliteração da consoante oclusiva bilabial não-vozeada /p/ e da consoante fricativa labiodental não-vozeada /f/. Uma complexa sequência de paronomásias se mostra evidente: *arpear/arpejar/pelejar*, *farpa/harpa/horta*, *fardos/fartos* e *melhor/olhos/alhos*. Nesta última, em especial, observa-se a variação de vogais antecedidas à base *-lho-* [lɔ], mudando de anterior média-alta/baixa [e/ɛ] — por variação regional de pronúncia — para posterior média-baixa [ɔ], finalizando numa vogal central [ɐ]. Em resumo, todas as palavras que não são conjunções ou pronomes participam ativamente de algum jogo paronímico — fato que se diferencia do original. Apesar das diferenças, a ideia central é praticamente a mesma. No texto-fonte, tem-se o sentido geral de “é melhor se perder e se apaixonar do que o trabalho duro na beira do rio”, enquanto que na transcrição, ele se torna: “é melhor se ferir e se apaixonar do que trabalhar duro na horta”.

Já na segunda versão, optamos pela repetição do fonema [pre] — *prefiro*, *prender*, *prenhos*, *empreito*, *represas* — e pela aliteração da consoante oclusiva bilabial não-vozeada /p/ — *perder*, *pinheiros* e *pelejar*. Essa versão buscou uma maior relação isomórfica com o texto-fonte, reforçando a mesma consoante empreendida no texto de partida. Essa relação se deu, sobretudo, na realocação do /p/ para o começo da palavra, opondo-se à primeira versão, em que, além das características citadas anteriormente, ocorre uma aliteração em /p/, mas com a consoante disposta no meio da palavra — *arpear*,

⁴ “Duas vogais sonoras, isto é, diferentes de um *e* mudo, que se seguem em uma palavra, contam-se como duas sílabas” (Bonnard, 1953, p. 67).

farpas, arpejar e harpa. Nessa segunda versão, contudo, isto só não ocorre em duas palavras, *empreito e represas*.

3.3 *Nos tâches tachment...*

Tabela 3 - Nos tâches tachment...

Texto-fonte	Transsonambulicriação
Nos tâches tachment tour à tour les tours d'alentours.	A acédia assedia dia a dia quem cedo ascende.

Fonte: Desnos (1999).

No texto de partida, tem-se a repetição da consoante oclusiva alveolar não-vozeada /t/, da vogal central baixa /a/ e da vogal anterior alta /u/ em dois jogos de homônimas homófonas: *tâches* [tɑʃ] e *tachment* [tɑʃ], *tour* [tuʁ], *tours* [tuʁ] e *aléntours* [alɑ̃tuʁ]. É preciso apontar que no francês normativo, haveria uma distinção fonêmica entre *tâches* [tɑʃ] e *tachment* [tɑʃ]; na primeira ocorreria a vogal anterior baixa /a/ e na segunda, a vogal posterior baixa /ɑ/. No cotidiano, essa diferença varia de região para região, com alguns falantes vocalizando indiferentemente /ɑ/ e /a/, e outros marcando a diferença de pronúncia.⁵

Na transsonambulicriação, essa diferença de abertura aparece na homonímia *acédia* [ɛsɛdʒjɛ] e *assedia* [ɛsɛdʒjɛ], em que há o contraste entre /ɛ/ e /e/. Em seguida, ocorrem duas paronomásias, a primeira em *dia a dia* — que brinca com a construção *tour à tour* (de pouco em pouco), repetindo o final das homônimas presentes no verso 1 — e a segunda em *cedo/ascende*. É evidente, portanto, que há na tradução a aliteração da vogal central média-baixa /e/, da consoante oclusiva alveolar vozeada /d/ e da consoante fricativa alveolar não-vozeada /s/ — que possui representação gráfica ora como /s/, ora como /ss/, ora como /c/.

3.4 *Vers quel verre...*

Tabela 4 - Vers quel verre...

Texto-fonte	Transsonambulicriação

⁵ Como aponta Kunkel, Passoni e De Leeuw (2023, p. 4): “Mesmo tendo raízes na história do HF [hexagonal french — ‘francês hexagonal’, o francês falado na França, que se opõe ao QF — quebec french —, o falado no Canadá], /a/ e /A/ (e.g., tache [tɑʃ] ‘mancha’ vs. tâche [tɑʃ] ‘tarefa’) tem passado por uma fusão na França, onde a vogal posterior /A/ seria realizada próxima ou idêntica à vogal anterior /a/. [...] Mesmo que a maioria dos falantes na França apresentem uma fusão na pronúncia de /a/ e /A/, foi encontrada ainda uma quantidade de variações entre falantes na pronúncia de /a/ e /A/, especialmente na França Oriental próximo às fronteiras Belgas e Suíças”.

<p>Vers quel verre, œil vert, diriges-tu tes regards chaussés de vair ?</p>	<p>Verso em versos: olhos viços, o que vês vestido do avesso?</p> <p>Vertido a que vidro, olhos verdes, vedes vestido em vitrais?</p>
---	---

Fonte: Desnos (1999).

Neste poema, é possível observar uma sequência de palavras homófonas, que repetem o fonema [vɛʁ] — *vers* [vɛʁ], *verre* [vɛʁ], *vert* [vɛʁ] e *vair* [vɛʁ]. Além disso, a imagem evocada no verso 2 é ambígua, pois *vair* pode ter mais de um significado. A partir dessa palavra, é possível conceber tanto um “calçado de cristal” — como referência a Cinderela: “*la pantoufle de vair* (ou *de verre*, selon Perrault), dans le conte de Cendrillon” (Robert, 1982, acepção I) — quanto “calçado de pele (de esquilo)” — “*fourrure de petit-gris*” (Robert, 1982, acepção I) —, assumindo, claro, que *chaussés* é uma adjetivação de *chausser* — “*mettre (des chaussures) à ses pieds*” (Robert, 1982, acepção I).

Na primeira tradução, foi mantido, de início, o mesmo fonema [vɛr], encontrado homonimicamente em *verso* (linha de um poema) e *verso* (versar, ter como objeto de uma fala), que se transforma logo em seguida no fonema [ves] — *vês* [ves], *vestido* [vestʒidʊ] e *avesso* [evesu]. Optamos por traduzir *chaussés* por *vestido* e *vair* por *avesso*, a fim de manter as repetições fonêmicas — nessa primeira versão, abrimos mão da semelhança semântica, visando apenas o jogo sonoro entre as palavras. Ademais, todos os verbos, substantivos e adjetivos encontrados no poema aliteram em /s/ e /v/, formando, assim, um movimento sonoro fluvial que corre por todo o poema. Inclusive, como a frase *vers quel verre* apresenta uma sintaxe que segue a norma sintática, optamos por adicionar, na tradução, os dois pontos logo no final de *verso em versos*, de modo a minimizar o estranhamento sintático no texto-alvo.

Na segunda versão, a aliteração ocorre pela variação de palavras que contêm, em seu começo, a consoante fricativa labiodental vozeada /v/ e uma das consoantes oclusivas alveolares /d/ ou /t/ no centro: *vertido*, *vidro*, *verdes*, *vedes*, *vestido* e *vitrais*. Vale dizer que na estrutura sintática da sentença inicial — *vers quel verre/vertido a que vidro* — há uma relação de semelhança morfológica maior que na primeira versão. Optamos traduzir a palavra *vair* por *vitrais* com o objetivo de talvez aproximá-la, como comentado anteriormente, a um de seus significados: *crystal*. Embora ambas não sejam sinônimos de forma alguma, há uma relação de semelhança imagética entre suas composições materiais, mesmo que os vitrais sejam coloridos. A propósito, adotou-se *vitrais* no plural com a finalidade de manter um paralelo com os olhos, que são dois — assim, cada um estaria calçado de um vitral.

3.5 *J'aime vos cous marqués de coups...*

Tabela 5 - *J'aime vos cous marqués des coups...*

Texto-fonte	Transsonambulicriação
J'aime vos cous marqués de coups, maîtresse de fauves (mes tresses défaut) j'aime des dessins, non des seins, j'aime les dents des dames. Pis, j'aime les pieds, non les pies non les pis mais l'épée ?	Amo as moças marcadas de mossas, dona das feras (domada as fere) amos os pleitos, não os peitos, amo as grotas das garotas [amo os dentes das damas]. Pior, amo o poá, não o piar nem o pear talvez espiar?

Fonte: Desnos (1999).

Este poema tem como elemento basilar jogos de paronomásia — *maîtresse de fauves/(mes tresses défaut)*, *dessins/des seins*, *dents/dames* e *les pieds/l'épée* — e uma sequência de homonímias homófonas, que abrem e fecham o poema — *cous* [ku] e *coups* [ku], *pis* [pi], *pies* [pi] e *pis* [pi], *les pieds* [le pje] e *l'épée* [le pe]. Não ocorre, neste caso, a presença de um fonema específico dominante que una o poema por completo. Sons diferentes são apresentados em cada verso e o sentido se dá a partir da soma dessas construções.

Na tradução, tem-se mais paronímias do que palavras homófonas perfeitas, como pode ser visto em *moças* [mosəs] e *mossas* [mɔsəs], *pleitos* [plejtus] e *peitos* [pejtus], *grotas* [grotes] e *garotas* [gərotəs], *pior* [pjɔr], *piar* [pjɛr], *pear* [peɛr] e *espiar* [espjɛr]. A única paronomásia evidente está no verso 2 e 3: *dona das feras/(domada as fere)*.

Optamos também por ressaltar uma segunda versão do verso 5, em que se primou o jogo *grot/garota* em detrimento de *dentes/damas* pelas razões que se seguem: 1) pela menor proximidade sonora que essas palavras possuem na língua portuguesa, visto que no francês há a ocorrência das vogais /ɑ/ e /a/ em suas versões anasaladas — *dents* [dɑ̃] e *dames* [dam] —, que são bastante próximas (vide a transsonambulicriação de *Nos tâches tachent...*), enquanto no português, *dentes* [dentʃis]/[dentes] e *damas* [dãmes] não possuem a mesma proximidade vocálica; 2) pela continuidade do jogo disposto no verso 4, onde a diferença ocorre pela adição da letra /l/ em *pleitos/peitos*, ao passo que no verso 5 ocorre a subtração da /a/; e 3) pela maior sugestividade que *grot/garota* possui, já que *grot* aqui agiria como metáfora dupla, podendo significar tanto o buraco da boca quanto a cavidade vaginal.

4. Considerações finais

Concluimos que, a partir das cinco traduções e das contextualizações anteriores, foi possível comparar e observar com clareza o grande espectro sonoro de que a poética de

Desnos está imbuída em *L'Aumonyme* (1999). Nos poemas, as simetrias fonêmicas parecem dispostas como num sistema geométrico, construindo valores semânticos e tecidos sonoros através da repetição homonímica. Esse desapego do significado como linha condutora e maior atenção ao seu caráter físico, o som, surgiu como resultado dos diversos experimentos surrealistas com o sono hipnótico, realizados em 1922-23. Robert Desnos, o mais proeminente poeta nas sessões de hipnose, conseguiu gerar poemas *bivalentes* em que, se por um lado, a semântica é morta, por outro, ela é ressuscitada pelo tecido sonoro; se a lógica é *a priori* negada, ela é, depois, reafirmada pela repetição simétrica.

Tomando como base a teoria transcriativa de Haroldo de Campos (2013), pudemos transsonambulicriar esse jogo homonímico, recorrendo muitas vezes à paronomásia e às aliterações, e, com base nos resultados obtidos, gerar comentários descritivos tanto do texto-fonte quanto do texto-alvo, fugindo das prescrições hermenêuticas, como sugerido por Susan Sontag (2020) em sua proposta contra-interpretativa. Diante do exposto, a simbiose das duas teorias, de Campos e de Sontag, foram fundamentais para facilitar a contemplação e o entendimento dos efeitos gerados pelo procedimento da escrita sonâmbula no discurso poético de Desnos.

Referências

3NÓS. *Fonologia.org*. 2007-2025. Ensino e aprendizagem das disciplinas de Fonética e Fonologia. Disponível em: <https://fonologia.org/>. Acesso em: 15 abr. 2025.

AZEVEDO, Érika; PONGE, Robert. André Breton e os primórdios do surrealismo. *Revista Contingentia*, Porto Alegre; João Pessoa, v. 3, n. 2, p. 277-284, nov. 2008. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/contingentia/issue/view/553>. Acesso em: 15 abr. 2025.

BAUDUIN, Tessel M. *Surrealism and the Occult: Occultism and Western Esotericism in the Work and Movement of André Breton*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2014.

BRETON, André. *Les pas perdus*. Paris: Éditions Gallimard, 1969.

BRETON, André. *Robert Desnos*. Paris: Le Journal littéraire, 1924.

BONNARD, Henri. *Notions de style de versification et d'histoire de la langue française*. Paris: Société Universitaire d'Éditions et de Librairie, 1953.

CAMPOS, Haroldo de. *Transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CLÉBERT, Jean-Paul. *Dictionnaire du Surréalisme*. Paris: Éditions du Seuil, 1996.

CONLEY, Katharine. "Not a Nervous Woman": Robert Desnos and Surrealist Literary History. *South Central Review*, Baltimore, v. 20, n. 2/4, p. 111-130, 2003. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/3189787>. Acesso em: 15 abr. 2025.

DESNOS, Robert. *Œuvres*. Paris: Éditions Gallimard, 1999.

DUMAS, Marie-Claire. *Robert Desnos ou l'exploration des limites*. Rouen: Librairie Klincksieck, 1980.

GERVAIS, André. Le jeu de mots. *Études françaises*, Montreal, v. 7, n. 1, p. 59-78, 1971. Disponível em: <https://doi.org/10.7202/036478ar>. Acesso em: 15 abr. 2025.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. São Paulo: Fl Gama Design Ltda., 2009.

KUNKEL, Scott; PASSONI, Elisa; DE LEEUW, Esther. Perceptual Discrimination of Phonemic Contrasts in Quebec French: Exposure to Quebec French Does Not Improve Perception in Hexagonal French Native Speakers Living in Quebec. *Languages*, [S. l.], v. 8, n. 3, p. 1-24, ago. 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.3390/languages8030193>. Acesso em: 15 abr. 2025.

PAIM, Fernando Free; IBERTIS, Carlota Maria. A hipnose e o método catártico como primeiros caminhos à descoberta da associação livre. *Disciplinarum Scientia*, Santa Maria, v. 7, n. 1, p. 139-152, 2006. Disponível em:

<https://periodicos.ufn.edu.br/index.php/disciplinarumS/article/view/911>. Acesso em: 15 abr. 2025.

ROBERT, Paul. *Le Petit Robert 1*. Paris: Le Robert, 1982.

SANTOS, Lúcia Grossi dos. Surrealismo e psicanálise: o inconsciente e a paranoia. *Artefilosofia*, Ouro Preto, v. 12, n. 23, p. 178-191, dez. 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/1271>. Acesso em: 10 set. 2025.

SANTOS, Lúcia Grossi dos. A experiência surrealista da linguagem: Breton e a psicanálise. *Ágora*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 2, p. 229-247, jul./dez. 2002. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1516-14982002000200003>. Acesso em: 15 abr. 2025.

SONTAG, Susan. *Contra a interpretação e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

TRILLAT, Etienne. *História da Histeria*. São Paulo: Escuta, 1991.

Recebido em 18 de abril de 2025

Aceito em 16 de junho de 2025



Repositórios e Ciência Aberta, direitos autorais das pessoas autoras, 2025, licenciado sob [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

“Escalada da repressão” em análise: memória e ponto de vista sobre ditadura militar em Pernambuco

« Escalada da repressão » en analyse : mémoire et point de vue sur la dictature militaire au Pernambuoc

Raissa Nascimento dos Santos*

Resumo: Este artigo analisa a construção de pontos de vista sobre a ditadura militar brasileira na linha do tempo “Escalada da repressão”, integrante da exposição permanente do Memorial da Democracia de Pernambuco (MDP). Ancorada na teoria do Ponto de Vista (PDV), conforme a tipologia de Rabatel, a pesquisa adota a referência como principal ferramenta analítica para compreender como a memória do período ditatorial é discursivamente narrada e ressignificada. O *corpus* é composto por legendas da linha do tempo, nas quais se observam estratégias linguísticas como anáforas, catáforas, elipses e modificadores avaliativos. Os resultados indicam a predominância do PDV afirmado, evidenciando uma voz institucional que assume explicitamente a responsabilidade pela interpretação dos acontecimentos históricos. A análise mostra que o MDP constrói uma memória da ditadura marcada pela denúncia da repressão e pela valorização da resistência, especialmente no contexto pernambucano, contribuindo para o fortalecimento de uma memória crítica e democrática.

Palavras-chave: Escalada da repressão; ponto de vista; ditadura militar; memória.

Résumé: Cet article analyse la construction des points de vue sur la dictature militaire brésilienne à partir de la frise chronologique « Escalada da repressão », intégrée à l'exposition permanente du Memorial da Democracia de Pernambuco (MDP). Ancrée dans la théorie du Point de Vue (PDV), de Rabatel, la recherche adopte la référencement comme principal outil analytique afin de comprendre comment la mémoire de la période dictatoriale est discursivement narrée et re-signifiée. Le corpus est composé des légendes de la frise chronologique, dans lesquelles sont observées des stratégies linguistiques telles que l'anaphore, la cataphore, l'ellipse et les modificateurs évaluatifs. Les résultats indiquent la prédominance du PDV asserté, mettant en évidence une voix institutionnelle qui assume explicitement la responsabilité de l'interprétation des événements historiques. L'analyse montre que le MDP construit une mémoire de la dictature marquée par la dénonciation de la répression et la valorisation de la résistance, en particulier dans le contexte pernamboucain, contribuant ainsi au renforcement d'une mémoire critique et démocratique.

Mot Clés: Escalada da repressão; point du vue; dictature militaire; mémoire.



Ao Pé da Letra, Recife, v. 27.2, 29-45, 2025.
Universidade Federal de Pernambuco. ISSN 1984-7408.
<https://doi.org/10.51359/1984-7408.2025.269298>

*Graduada em Letras-Bacharelado com ênfase em Estudos Linguísticos pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife, Brasil. E-mail: raissa.nsantos@ufpe.br. ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-7785-0747>. Artigo desenvolvido como adaptação da monografia intitulada “Entre vozes e memórias: ponto de vista e referência na ‘Escalada da Repressão’ do Memorial da Democracia de Pernambuco”, orientada pela Profa. Dra. Suzana Leite Cortez.

1. Introdução

O Memorial da Democracia de Pernambuco - Fernando Vasconcellos Coelho¹ (doravante MDP), criado em 2022 e localizado no bairro de Casa Amarela, em Recife (PE), se configura como um espaço de memória e de convite a um pensamento crítico e democrático (Moraes, 2023). Em suas salas expositivas, o MDP apresenta temas que recuperam diferentes momentos da história do estado: o período colonial e as invasões holandesas; o período imperial, marcado pelas lutas pela independência e contra a escravidão; o período republicano, com foco em movimentos culturais e de vanguarda; e, por fim, o período ditatorial (1964-1985). A seguir, apresentamos uma imagem de sua fachada, a título de ilustração.

Figura 1: Fachada do Memorial da Democracia de Pernambuco



Fonte: Acervo pessoal da autora.

A última sala do MDP, “Responsabilização e reparação”, foi concebida a partir das recomendações da Comissão da Memória e da Verdade Dom Hélder Câmara² (CEMVDHC) e apresenta uma linha do tempo que destaca momentos centrais da ditadura militar, um mural de fotografias com os rostos das vítimas retratadas no relatório final da comissão e duas televisões que exibem fotografias, vídeos e entrevistas relacionados ao regime. Ao reunir esses elementos, a sala constrói uma narrativa que busca não apenas documentar e denunciar os crimes cometidos pela ditadura, mas também preservar a memória das vítimas e promover a reflexão crítica sobre os direitos humanos e os processos de reparação histórica. Ademais, evidencia informações, até então desconhecidas, acerca do passado ditatorial em solo pernambucano.

¹ Fernando Vasconcellos Coelho, advogado e presidente da OAB/PE, destacou-se por sua atuação em defesa da democracia e coordenou a CEMVDHC (Memorial, 2022). Após sua morte, o MDP passou a levar o seu nome como homenagem.

² A CEMVDHC foi instituída pela Lei nº 14.688, “com a finalidade de examinar e esclarecer as graves violações de direitos humanos ocorridas contra qualquer pessoa, no território do Estado de Pernambuco, ou contra pernambucanos ainda que fora do Estado, praticadas por agentes públicos estaduais” (Pernambuco, 2012).

Como destaca Severino Silva (2024), a ditadura instaurou um projeto de centralização que concentrou a produção e a circulação de mídias no Sudeste, o que reforçou a marginalização de estados nordestinos, como Pernambuco, que já vinham ocupando uma posição historicamente secundarizada nas estruturas políticas e econômicas do país. Observa-se, assim, um duplo silenciamento: de um lado, pela repressão ditatorial que censurava e controlava os discursos; de outro, pelo apagamento decorrente da centralização, que invisibilizou experiências locais diante da narrativa nacional hegemônica. Como consequência disso, ainda persistem os impactos do desconhecimento histórico e do esquecimento público na forma como essa história é lembrada pela sociedade brasileira e pernambucana.

Nosso aporte teórico central advém da Linguística Textual (LT), entendida como uma teoria que observa as atualizações do sistema linguístico em práticas concretas de uso, focalizando os textos e seus gêneros como mediadores das ações comunicativas (Marcuschi, 2008). Nessa perspectiva, assumimos o conceito de texto como “lugar da constituição e de interação dos sujeitos sociais, como um evento, portanto, em que convergem ações linguísticas, cognitivas e sociais” (Beaugrande, 1997 *apud* Koch, 2015, p. 9). Assim, conseguimos reconhecer a linha do tempo³ como uma atividade interativa em que os sentidos são construídos a partir do diálogo entre conhecimentos prévios e novos dos interlocutores, e não como um espaço de reprodução de ideias fixas.

Nesse contexto, o MDP mobiliza uma abordagem que reconfigura a memória da ditadura ao apresentar os acontecimentos por meio de estratégias enunciativas analisadas, neste trabalho, à luz da Teoria do Ponto de Vista (PDV). Entre os recursos linguísticos passíveis de análise dos PDVs, selecionamos a referenciação como ferramenta analítica. Isso porque Alain Rabatel (2016, p. 30) destaca que o sujeito evidencia seu ponto de vista tanto por comentários explícitos quanto pelas escolhas referenciais que faz ao descrever um objeto-de-discurso. Dessa forma, diante da possibilidade de múltiplas representações da realidade, os referentes constituem *objetos-de-discurso*, e não *objetos-de-mundo*, sendo, portanto, entidades produzidas pela atividade discursiva que não existem antes de sua enunciação (Koch; Marcuschi, 1998).

Articulamos, então, essas duas noções teóricas, ponto de vista e referenciação, para compreender a construção de memórias sobre o período ditatorial no *corpus* analisado, considerando que o ponto de vista emerge pelo modo como os referentes são construídos na “Escalada da repressão”. A partir desse recorte, busca-se compreender de que modo o MDP, por meio da linha do tempo, organiza pontos de vista que (re)configuram memórias sobre o passado ditatorial através da referenciação em suas narrativas. Observaremos, também, como o memorial constrói uma contranarrativa em relação às representações

³ Consideramos a linha do tempo como um texto por entendê-la, conforme Marcuschi (2008), como uma unidade comunicativa e uma unidade de sentido, organizada de modo a realizar um propósito comunicativo coeso e sociointerativo.

hegemônicas da ditadura militar na memória coletiva brasileira e pernambucana, com foco nos sentidos produzidos pela relação entre linguagem e memória.

Neste trabalho, os estudos de memória sociocognitivos são abordados por reconhecerem a memória como uma leitura de mundo responsável por nossas inferências e interpretações do passado (Koch, 2015). Esse enfoque enriquece a análise proposta, uma vez que a construção discursiva da memória, tal como observada no *corpus*, resulta da articulação entre processos cognitivos, históricos e sociais. É nesse entrelaçamento que se inscreve a compreensão da memória como prática discursiva e como fundamento para a análise do memorial enquanto espaço de produção de sentidos sobre o passado.

A escolha pela produção textual do MDP, em termos pessoais, reflete uma inquietação com os apagamentos históricos sobre a ditadura no Brasil e, de modo especial, em Pernambuco. Assim, a pesquisa busca promover uma reflexão crítica sobre o papel da linguagem na construção da memória coletiva, evidenciando como o estudo acadêmico pode dialogar com interesses sociais e culturais, contribuindo para a valorização de espaços que resgatam histórias e divulgam passados. Parte-se, portanto, da noção de que a linguagem não é neutra, mas constitui sentidos que produzem memórias, esquecimentos e identidades. Essa noção motiva a investigação de como a linha do tempo organiza a memória da ditadura, revelando as escolhas linguísticas que moldam a compreensão do passado.

A partir do que foi exposto, seguimos para fundamentação teórica, com o aprofundamento das concepções apresentadas.

2. Fundamentação teórica

O debate sobre o ponto de vista tem origem na narratologia literária, especialmente nas discussões dos séculos XIX e XX sobre como regular a informação narrativa e representar a vida psíquica das personagens. Diante de ambiguidades presentes no assunto, Alain Rabatel (1997 *apud* Cortez, 2011) desloca o estudo para o sujeito que percebe e para o objeto de conhecimento. Em vez de classificar mecanicamente os modos de visão, Rabatel enfatiza os mecanismos linguísticos pelos quais um sujeito, individual ou coletivo, considera um objeto de discurso, instaurando um ponto de vista (Cortez, 2011). Essa virada teórica se afasta da tradição estritamente narratológica e aproxima o estudo do ponto de vista de uma abordagem enunciativo-interacional, interessada nas relações entre linguagem, posição enunciativa, modos de dizer e construção do sentido.

Nessa perspectiva, compreendemos que o MDP, ao organizar seu discurso, instaura diferentes olhares sobre a realidade e media percepções do passado por meio de seu papel de Locutor/Enunciador primeiro (L1/E1). Esse papel deriva da incorporação, na teoria do PDV, da teoria polifônica de Ducrot⁴, que distingue as figuras do locutor e do enunciador.

⁴ O quadro enunciativo proposto por Ducrot (1984 *apud* Monte, 2023) evoca uma polifonia que diferencia o *autor empírico do enunciado* (exterior ao significado do enunciado); o *locutor* (responsável pela produção e organização dos atos

A partir dessa divisão, Rabatel reformula o funcionamento do PDV ao apresentar o L1/E1 como a instância que organiza e articula os pontos de vista mobilizados no texto, distribuindo responsabilidades enunciativas, e deixando os enunciadores segundos (e2) gerir pontos de vista assumidos e imputados pelo L1/E1, de modo a representar percepções de mundo relevantes à construção da narrativa (Monte, 2023).

A partir dessa classificação, podemos observar como o MDP constrói sentidos, articulando sua própria perspectiva com outros pontos de vista e contribuindo para a reconfiguração da memória da ditadura militar no imaginário de seu público. Essa estrutura enunciativa permite “buscar traços linguísticos do ponto de vista pelo modo de apresentação do referente”, diferente da focalização tradicional que descreve, a partir do dito, o foco de quem vê e de quem sabe (Cortez, 2003, p. 66).

A teoria do PDV busca evitar uma homogeneização narrativa, reconhecendo que, em um mesmo texto, podem coexistir diferentes pontos de vista cujos enunciadores não se manifestam da mesma forma, porque há diferentes graus de debreagem enunciativa (presença do enunciador). Cada um desses PDVs expressa uma forma específica de relação entre o enunciador e o conteúdo do enunciado, o que permite observar diferentes graus de implicação e distanciamento na construção do texto. Apresentamos, a seguir, os três tipos de PDV, com ênfase em suas características.

Compreendemos como *PDV representado* aquele em que a percepção que o personagem tem de seu mundo narrado é intermediada pelo narrador, “com debreagem enunciativa mínima nas ‘frases sem falas’, podendo ser equivalente a um monólogo interior embrionário” (Cortez, 2003, p. 67). Pensamentos e sensações que constroem o ponto de vista do personagem são dispostos por expressões nominais escolhidas pelo narrador, permitindo que sua presença e atividade na narrativa sejam identificadas. Em nosso *corpus*, não foram identificadas ocorrências desse tipo de PDV.

O *PDV narrado* ocorre quando “um fragmento do texto enfatiza uma das personagens, sendo os fatos narrados conforme tal perspectiva que pode se distanciar da perspectiva do narrador” (Cortez, 2003, p. 69). Por sua debreagem enunciativa intermediária, a subjetividade do focalizador é atenuada, pois o narrador relata os acontecimentos de modo a acompanhar o olhar ou a experiência da personagem, sem, contudo, incorporar integralmente sua voz. Nesse tipo de ponto de vista, a narração apresenta certo grau de mediação: o narrador mantém o controle da enunciação, mas deixa transparecer a perspectiva parcial do sujeito focalizado. No caso do *corpus* analisado, a perspectiva atribuída aos e2 é filtrada e organizada pela voz do MDP, que orienta a construção de sentidos e a direção argumentativa do texto.

Diferentemente dos outros tipos de ponto de vista já apresentados, o *PDV afirmado* corresponde à posição explícita do locutor, isto é, à formulação em que ele assume

ilocucionários do enunciado); o *locutor ser-do-mundo* (o locutor se refere a si mesmo como um delocutado ou aquele que é referido) e *enunciadores* (a quem o locutor orienta as atitudes e pontos de vista).

diretamente sua percepção, avaliação ou interpretação do mundo (Cortez, 2003). Trata-se de um PDV marcado linguisticamente, no qual o L1/E1 assume a responsabilidade sobre o que diz, portanto, uma postura avaliativa explícita, orientando a leitura dos acontecimentos por sua própria conta sem mediação. Desse modo, consideramos como PDV afirmado os casos em que o MDP se apresenta como única instância enunciativa, responsável pela produção e pela circulação de sentidos sobre o fato narrado.

A identificação dos três tipos de ponto de vista decorre, em nosso trabalho, diretamente do modo como as expressões nominais são mobilizadas nas legendas da linha do tempo. São elas que permitem reconhecer quem percebe, quem avalia e quem fala no interior do enunciado. Nesse sentido, a referenciação torna-se um recurso analítico fundamental para o estudo do PDV, pois assumimos que os pontos de vista analisados se materializam por meio de escolhas referenciais, que não apenas nomeiam a realidade, mas organizam e hierarquizam perspectivas (Cortez, 2003, 2011).

A referenciação configura-se como “uma atividade seletiva que tem como motivador um projeto de sentido de natureza polifônica, responsável por imprimir a orientação argumentativa do texto” (Cortez, 2022 [2005], p. 321), aproximando-se teoricamente da noção de ponto de vista, dado que toda escolha referencial inscreve modos de ver e de dizer. Assim, ao nomear determinadas entidades, o L1/E1 revela sua perspectiva sobre a realidade e orienta o posicionamento interpretativo do leitor. Essa construção depende da progressão e da manutenção dos referentes ao longo do texto, manifestadas por estratégias como: “a. uso de pronomes ou elipses (pronome nulo); b. uso de expressões nominais definidas; c. uso de expressões nominais indefinidas” (Koch, 2015, p. 100).

A partir do percurso teórico apresentado, compreendemos que essa articulação entre PDV e referenciação revela que o processo de significação não é neutro nem autônomo, mas orientado por experiências coletivas e por memórias compartilhadas. Isso dialoga bem com o que Cortez (2013, p. 302) traz sobre a representação de pontos de vista, que “se dá pela recorrência à memória coletiva, particularizada no contexto sócio-histórico no qual o texto emerge”. Desse modo, compreende-se que tanto a referenciação quanto a construção de pontos de vista se ancoram em uma memória social⁵ que orienta nossas leituras e interpretações do mundo, possibilitando a emergência de diferentes modos de ver e significar o passado.

Como uma teoria de paradigma sociocognitivista (Cavalcante; Custódio Filho, 2010), a LT reconhece as contribuições dos estudos de memória sociocognitiva no trabalho com o texto e suas leituras. Isso significa compreender que os processos interpretativos que acionamos diante do memorial e que sustentam tanto as memórias individuais quanto as

⁵ Maurice Halbwachs (2023 [1925]) situa o conceito de memória como a imagem de uma experiência passada coletiva mediada pela linguagem. Isso significa que lembrar não é simplesmente resgatar o passado, mas reformulá-lo a partir de convenções verbais e sociais compartilhadas por um grupo. Assim, memória e linguagem se articulam como fenômenos coletivos: ambas só existem plenamente na vida social e encontram, na coletividade, o espaço de sua produção, manutenção e transmissão.

coletivas são mediados pelas capacidades do cérebro humano de perceber, armazenar, recuperar e reorganizar informações.

De acordo com Koch (2015), nossas capacidades cognitivas de armazenamento de informações organizam-se em três tipos de memória, que modulam a forma como compreendemos e interpretamos o que nos chega: memória de curtíssimo termo, memória de curto termo (MCT) e memória de longo termo (MLT). Esta última é o espaço “onde os conhecimentos são representados de forma permanente” (Koch, 2015, p. 44). Dentro da MLT, destacam-se duas subdivisões fundamentais para a construção de sentidos no texto: a memória semântica e a memória episódica.

A memória semântica organiza os conhecimentos gerais que possuímos sobre o mundo, como, por exemplo, “a fórmula da água é H₂O” ou “samba é um ritmo afro-brasileiro” (Koch, 2015, p. 46). Aplicando essa noção ao nosso *corpus*, o conhecimento de que o Brasil viveu sob um regime militar entre 1964 e 1985 pode ser entendido como um dado relativamente estabilizado socialmente. Logo, é um conteúdo amplamente compartilhado e, portanto, acessível pela memória semântica.

A memória episódica (ou experimental), por sua vez, “contém informações sobre vivências pessoais” e, por ser armazenada sob a forma de episódios, é particularmente sensível às variações de contexto (Koch, 2015, p. 46). Assim, a percepção desse mesmo período ditatorial pode variar de modo significativo entre os sujeitos, uma vez que cada indivíduo o apreende a partir de suas experiências particulares.

Cada uma dessas memórias desempenha um papel específico no processo de transformação dos estímulos em conhecimento e repertório. No contexto da leitura, tais memórias são ativadas na interação entre texto e leitor: a interpretação mobiliza tanto conhecimentos previamente sedimentados (memória semântica) quanto traços de vivência (memória episódica). Um texto que apresenta uma “versão”⁶ do passado, portanto, não produz sentido de modo unilateral: ele entra em choque, confirma ou desafia repertórios mnésicos já existentes. Isso significa que o leitor pode tanto reconhecer ali o que já sabia quanto estranhar e ressignificar aquilo que julgava saber.

No caso específico da “Escalada da repressão”, esse funcionamento torna-se particularmente evidente: o material apresenta a ditadura como um período violento e antidemocrático, orientando o leitor para uma determinada valoração do passado. Contudo, os visitantes também alimentam a leitura com suas próprias experiências (relatos familiares, lembranças escolares, conversas com pais e avós, circulações midiáticas) compondo sentidos na junção entre o que o MDP oferece e o que já estava disponível em suas memórias. Assim, o efeito interpretativo não é apenas de “aprender” sobre a ditadura,

⁶ Podemos entender essa “versão” do passado como o discurso selecionado pelo MDP para orientar a sua argumentação. Nesse processo, mobilizamos o conceito de orientação argumentativa, entendida como o modo pelo qual o sujeito enunciador direciona o leitor para determinadas interpretações, selecionando e organizando elementos linguísticos que concretizam sua proposta de sentido (Koch, 2022 [2005]).

mas de confrontar e negociar o que já se sabia (ou se imaginava saber) com a versão proposta pelo memorial.

O memorial mobiliza o passado não apenas como registro, mas também como responsabilidade coletiva, oferecendo ao público uma leitura exemplar das violências do regime e reafirmando o compromisso de que tais violações não se repitam. É nesse encontro entre a memória que o texto projeta e a memória que o leitor carrega que emergem confirmação ou estranhamento, concordância ou discordância, e até mesmo a produção de novos sentidos sobre aquele período histórico.

Desse modo, ao compreender o MDP como um lugar de memória atravessado por disputas simbólicas, trajetórias individuais e políticas de justiça, reconhecemos que o trabalho memorialístico se realiza também por meio de textos que reatualizam e organizam sentidos sobre o passado. É justamente nesse ponto que a LT se torna uma aliada analítica: ao considerar a leitura como uma atividade sociocognitiva sustentada por diferentes tipos de memória e por operações de construção de sentido, ela permite observar como esses processos se materializam linguisticamente na linha do tempo. Assim, com a devida articulação entre memória e linguagem, abrimos caminho para a próxima seção, dedicada aos procedimentos metodológicos desta pesquisa.

3. Construção do objeto de análise

A presente pesquisa segue o método exploratório e histórico, de cunho qualitativo (Gil, 2008 [1985]). Ao delimitarmos o MDP como objeto central da investigação e realizarmos a visita técnica ao memorial, foi possível definir a linha do tempo “Escalada da repressão” como recorte específico, considerando sua relevância discursiva e a presença de inscrições verbais que dialogam com a proposta de análise.

A visita técnica ocorreu com acompanhamento de um guia do próprio memorial, o que possibilitou o acesso contextualizado às salas expositivas, às narrativas curatoriais e às estratégias de apresentação dos conteúdos. Nesse percurso, foram observadas as diferentes seções que compõem a exposição permanente, bem como os recursos textuais, visuais e audiovisuais mobilizados na construção da narrativa memorial.

Como parte do procedimento metodológico, realizou-se o registro fotográfico e audiovisual do espaço, com vistas à coleta do *corpus* de análise, especialmente no que se refere à linha do tempo. Essa etapa foi fundamental para a compreensão da materialidade discursiva do memorial e para a análise das formas pelas quais a memória da ditadura é construída e apresentada ao público.

A interpretação do *corpus* fundamentou-se nos estudos da LT, especialmente nas teorias de PDV e referenciação. Esse enquadramento permitiu examinar como o MDP organiza e se posiciona frente à memória da ditadura em sua linha do tempo, a partir dos

enunciadores, pontos de vista e estratégias referenciais presentes nos textos. O processo de constituição do *corpus* envolveu três etapas metodológicas:

(i) *Primeira filtragem*: Das 47 legendas inscritas na “Escalada da repressão”, 12 foram selecionadas inicialmente. Os critérios de seleção adotados foram a presença de um posicionamento avaliativo acerca dos eventos da ditadura militar e a apresentação de informações sobre a resistência à ditadura em Pernambuco;

(ii) *Identificação do tipo de PDV*: Buscamos identificar o tipo de PDV mobilizado nos textos, considerando que os pontos de vista podem se materializar nas formas de: PDV representado, PDV narrado e PDV afirmado. Essa etapa permitiu verificar como o texto organiza a atitude do enunciador frente aos fatos, se o ponto de vista é construído por meio da narração de ações, pela representação das percepções de outros atores históricos ou por enunciados avaliativos que explicitam diretamente posições. Houve uma predominância de PDVs afirmados frente aos casos de PDVs narrados. Nenhum PDV representado foi encontrado na análise;

(iii) *Análise das estratégias de referência*: Por fim, procedeu-se à análise das estratégias de referência presentes nos dados, com base em Koch (2015). Nessa etapa, buscamos observar como os referentes (atores históricos, eventos, instituições e ações ligadas à repressão e à resistência) são introduzidos, retomados, especificados ou (re)categorizados ao longo dos textos. Dentre as estratégias elencadas por Koch (2015), encontramos o fenômeno da referência por meio de expressões nominais definidas e elipse. Adicionamos, também, à análise a construção de objetos-de-discurso por modificadores avaliativos, por ser um processo de qualificação referencial importante para a interpretação dos nossos dados.

Concluída a descrição dos processos de seleção e de apuração do *corpus*, passamos à análise dos dados.

4. Escalada da repressão em análise

Estruturada como um gênero de relato histórico de eventos selecionados de maneira crítica por uma sequência lógica (Yan *et al.*, 2011 *apud* Tavares *et al.*, 2019), a “Escalada da repressão” articula elementos narrativos e informativos, organizando momentos históricos referentes à ditadura militar e às suas violências e marcas na sociedade. O próprio título da linha do tempo já se constitui como uma expressão nominal marcada por um ponto de vista. O uso do termo “escalada” confere movimento e intensidade à ideia de repressão, projetando uma imagem de crescimento gradual da violência instaurada durante a ditadura militar.

Essa escolha lexical orienta, desde o início, a leitura do visitante, pois antecipa uma interpretação crítica do período. Apesar disso, a linha do tempo não se limita a relatar a violência do regime: sua organização discursiva também evidencia as formas de resistência

e os sujeitos históricos que se contrapuseram a essa repressão. Abaixo, apresenta-se sua disposição no MDP:

Figura 2: Fotografia da linha do tempo “Escalada da repressão”



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Ela é composta por dois painéis, totalizando 47 legendas: 19 no primeiro (à esquerda na Figura 2) e 28 no segundo (à direita na Figura 2). Para esta pesquisa, concentramos a análise nas inscrições escritas, por compreender que é nelas que se manifesta de forma mais evidente o ponto de vista das instâncias narrativas. Reconhecemos, contudo, a presença de recursos multimodais e intertextuais que contribuem para a construção de sentidos e pontos de vista no conjunto expositivo. No entanto, esses elementos não serão objeto de análise, uma vez que o foco deste trabalho recai sobre os *mecanismos linguísticos de referência* que materializam a memória e o posicionamento discursivo do MDP.

Como indicado anteriormente, embora a tipologia rabateliana distinga três categorias (representado, narrado e afirmado), não identificamos, no *corpus* analisado, ocorrências claras de PDV representado. Essa ausência evidencia uma escolha discursiva: o memorial privilegia majoritariamente uma voz avaliativa própria, possivelmente influenciada pelo trabalho investigativo da CEMVDHC, responsável pela constituição do acervo. Assim, a memória construída pela linha do tempo ancora-se em um discurso institucional que aposta na narração própria ou de outros enunciadores cujo PDV é consonante e assume, explicitamente, a responsabilidade de interpretar os acontecimentos e atribuir sentidos à ditadura militar.

Nesse sentido, dos 12 dados que compõem o *corpus*, 2 correspondem ao PDV narrado e 10 ao PDV afirmado. As estratégias de referência mobilizadas para o reconhecimento do ponto de vista do texto foram: elipse (1 ocorrência), anáfora (3), catáfora (1) e modificadores avaliativos (7). Importante destacar que, embora os modificadores avaliativos não constituam, estritamente, estratégias de referência, optamos por inclui-

los nesta análise por revelarem uma posição valorativa do enunciador, tornando particularmente visível o ponto de vista assumido.

A seguir, apresentamos alguns exemplos que ilustram os achados da pesquisa, acompanhados de suas respectivas descrições analíticas.

a) Exemplo 1

Seguiu-se o golpe e se implantou o regime militar de 1964, que passou a governar como um negativo fotográfico do programa de Jango, fazendo exatamente o oposto. Em lugar de democracia e liberdade sindical, ditadura e arrocho salarial. Em lugar de milhões de pequenos proprietários, milhões de hectares para super proprietários. Em lugar do controle das multinacionais, a entrega total do Brasil ao controle delas. - Darcy Ribeiro

O exemplo (1) é um trecho do livro “Testemunho”, de Darcy Ribeiro, publicado em 1991. Trata-se de uma intertextualidade intencional, que mobiliza outro texto e outro locutor/enunciador para complementar o ponto de vista do memorial. Configura-se, portanto, um PDV narrado, uma vez que o posicionamento enunciado é distanciados do L1/E1 não em nível de conteúdo, mas de voz (Cortez, 2003). A subjetividade de Darcy Ribeiro (I2/e2) torna-se mais evidente que a do memorial, sobretudo por se tratar de uma citação direta. Assim, por meio da voz de outro enunciador, que vivenciou de perto o início da ditadura e esteve ao lado do governo deposto, o MDP narra o acontecimento e reconhece esse discurso como testemunho, apresentando uma memória que, à época, não poderia ser publicamente legitimada.

Para tratar do conceito de testemunho, ancoramo-nos em Ricœur (2007, p. 131, grifos nossos), para quem o ato de testemunhar “não é considerado enquanto proferido por alguém para ser colhido por outro, mas enquanto recebido por mim de outro, a *título de informação sobre o passado*”. A valoração atribuída ao testemunho, portanto, é a de verdade, não uma verdade absoluta, mas reconhecida como legítima pelo ponto de vista que a acolhe. Assim, ao reconhecer a voz de alguém que, durante a ditadura, foi silenciada, o MDP realiza um ato de reparação memorialística, perceptível em sua organização textual.

Por outro lado, a expressão “golpe” opera como uma anáfora, dispensando a repetição do evento (ditadura militar), ativando tanto uma memória textual quanto uma memória histórico-social. Além disso, a expressão “um negativo fotográfico” introduz uma nova predicação avaliativa que qualifica o regime. Trata-se de uma construção referencial fortemente marcada pelo PDV narrado: ao nomear o período como “negativo fotográfico” e “oposto”, elencando o caráter democrático e positivo do governo considerado inimigo da nação em 1964, o MDP adota, através do I2/e2, uma posição interpretativa explícita e, conseqüentemente negativa, que enquadra o acontecimento em uma perspectiva ética e política contrária à ditadura. Desse modo, a referenciação funciona simultaneamente como mecanismo coesivo e como estratégia de construção de sentido, articulando memória, avaliação e posicionamento discursivo.

b) Exemplo 2

Apesar da Escalada da Repressão, são realizados diversos protestos públicos contra o regime. Operários e estudantes lideram esses movimentos, organizando manifestações e greves. [elipse] São duramente reprimidos, presos, feridos e mortos, como Edson Luís, assassinado pela PM, no Rio de Janeiro. Em junho de 1968 acontece no Rio de Janeiro a grande Passeata dos Cem Mil, da qual também participam artistas, jornalistas, juristas, trabalhadores e profissionais liberais. [elipse] Protestam contra a ditadura e a censura aos meios de comunicação e às artes. Setores da igreja progressista e políticos do campo democrático também atuam na resistência.

No exemplo (2), observamos a ocorrência de elipses, marcadas pela ausência dos termos retomados, cuja identificação depende do contexto. No primeiro caso, o elemento elidido recupera o referente “operários e estudantes”; no segundo, remete a um grupo ampliado de atores sociais: “artistas, jornalistas, juristas, trabalhadores e profissionais liberais”. Assim, embora a forma expressa no texto seja idêntica, cada elipse aponta para referentes distintos, reconstruídos pelo leitor a partir da progressão temática.

A elipse, nesse contexto, constitui um importante mecanismo de memória do/no texto, pois os referentes ausentes são facilmente recuperados pelo leitor e “induzidos por um conjunto de informações textualmente construídas” (Koch, 2015, p. 102). Assim, a progressão referencial ocorre de modo econômico, exigindo a ativação de inferências do leitor para a reconstrução dos sentidos.

Essa estratégia contribui para a coesão referencial e para a continuidade temática do discurso, ao mesmo tempo em que revela o modo como o MDP organiza discursivamente as vozes da resistência. A escolha pela elipse dessas expressões nominais permite reunir múltiplos sujeitos sob um mesmo referente coletivo, reforçando a ideia de unidade e ampliação do movimento de oposição à ditadura.

Desse modo, a elipse atua não apenas como um mecanismo coesivo e de memória textual, mas também como uma estratégia de focalização discursiva, que orienta o ponto de vista do leitor para a legitimidade das ações de resistência, em contraste com o “regime”. Nesse mesmo exemplo, essa orientação se articula ao PDV afirmado, uma vez que as escolhas lexicais e referenciais constroem uma avaliação explícita do MDP sobre o que se narra. O texto assume, assim, uma perspectiva valorativa que apresenta os grupos resistentes como agentes de luta democrática e o regime ditatorial como responsável pela violência e supressão de direitos, configurando uma oposição argumentativa central no enunciado.

c) Exemplo 3

JULHO DE 1972 Reunido no Recife, o grupo de jovens parlamentares, entre os quais se destacavam Jarbas Vasconcelos e Fernando Lyra, decide transformar a proposta da Constituinte na sua principal bandeira de luta. A “Carta do Recife” é o primeiro passo para a convocação da Assembleia Nacional Constituinte que vai acontecer em 1988.

O ponto de vista identificado no exemplo (3) é o afirmado. A “Carta do Recife” é apresentada como o referente que especifica “a proposta da Constituinte”, caracterizando uma catáfora. Essa antecipação referencial ultrapassa o mero encadeamento textual, pois revela o modo como o MDP organiza discursivamente o passado: a escolha da expressão “proposta da Constituinte” atribui elevada relevância ao documento, uma vez que a Constituição ocupa, no imaginário democrático, o estatuto de instância fundadora da ordem jurídica e política de uma nação. Ao associar a “Carta do Recife” a esse marco institucional, o memorial legitima o documento como intervenção política de grande peso histórico.

E, também, ao dar visibilidade a marcos históricos vinculados a Pernambuco, o memorial reinscreve a memória da ditadura sob a ótica da resistência local. Assim, a referenciação, mais do que um mecanismo de coesão, atua na constituição de um ponto de vista que reconhece o protagonismo pernambucano na luta contra o regime militar, produzindo uma memória coletiva em que esse espaço, outrora negligenciado, se destaca como território de ação política e enfrentamento.

A análise dos pontos de vista e das estratégias de referenciação presentes na “Escalada da repressão” evidencia que o MDP não apenas organiza informações sobre a ditadura, mas atua como produtor e mediador de memórias. Os recursos referenciais examinados através das anáforas por meio de expressões nominais, elipses e modificadores avaliativos constroem uma orientação argumentativa que convida o leitor a articular aquilo que o texto apresenta com aquilo que o próprio leitor já traz como repertório histórico-social.

E é nesse encontro entre as memórias semântica e episódica (inscritas nas escolhas discursivas do memorial e na percepção dos leitores) com a memória coletiva (compartilhada por uma comunidade e sedimentada socialmente) que os sentidos se estabilizam, se deslocam ou se renovam. Em diálogo com Halbwachs (2013), compreendemos que a lembrança não se produz apenas pelo testemunho do outro: ela depende da existência de pontos de contato entre as representações que o texto convoca e aquilo que o leitor reconhece como parte de um saber comum.

Nesse processo, o ponto de vista desempenha um papel central, pois é por meio das escolhas referenciais, das predicções e da organização argumentativa que o MDP orienta a leitura e propõe determinadas interpretações sobre a ditadura. É justamente essa perspectiva enunciativa, advinda de um PDV afirmado, que atua como mediadora entre o conteúdo apresentado e o repertório de memórias já disponíveis no leitor, guiando-o a incorporar tais interpretações ao seu horizonte de significação.

Assim, o memorial só consegue reativar ou transformar lembranças sobre a ditadura porque opera sobre uma base partilhada de significações e, simultaneamente, projeta um PDV que busca reorganizar esse repertório. Nesse sentido, torna-se ainda mais evidente que o projeto discursivo do MDP é fazer com que os conhecimentos ali apresentados sobre

o período migrem do plano da memória episódica para o da memória semântica, socialmente estabilizada, convertendo-se, por fim, em memória coletiva.

5. Considerações finais

Ao longo da análise, constatamos que o MDP aciona um conjunto diversificado de estratégias de referência para sustentar seu ponto de vista institucional, como elipse, catáfora e anáfora, além de modificadores avaliativos. Com base nesses achados, é possível responder à hipótese formulada na introdução. Observamos que o MDP efetivamente organiza pontos de vista que constroem uma contranarrativa em relação às representações hegemônicas da ditadura militar no imaginário nacional e pernambucano, sobretudo aquelas que ainda ecoam o discurso “oficial” do regime.

A orientação argumentativa do MDP apresenta a ditadura militar como um período antidemocrático e violento, ao mesmo tempo em que sustenta a resistência pernambucana como uma ação legítima, necessária e digna de ser inscrita no mapa da memória nacional. Assim, a narrativa produzida não é apenas reativa ou denunciatória; ela se alinha a uma perspectiva pró-sociedade, como formula Manoel Moraes (2023), convocando o público para um compromisso ético com o passado.

Também constatamos que o MDP opera como espaço de disputa simbólica no qual linguagem e memória se articulam para produzir novos enquadramentos do passado, tanto para a leitura da linha do tempo quanto para a percepção desse momento histórico na sociedade. Ao reinscrever a ditadura como um evento histórico pautado por repressão sistemática, violência de Estado e ataques à ordem democrática, o MDP atua como mediador da construção de uma memória coletiva democrática (Huysen, 2014).

A “Escalada da repressão”, ao estruturar-se como um movimento ascendente de violência, transforma o percurso do visitante em uma travessia pela tensão histórica de um período marcado por dor, luta e resistência. Cada legenda da linha do tempo não apenas informa, mas reconfigura discursivamente o passado, convocando o público a reconhecer continuidades, rupturas e os efeitos da repressão no tecido sócio-histórico brasileiro. Ao mesmo tempo, o memorial reafirma a relevância da história pernambucana nesse processo, evidenciando que, desde os primeiros dias do regime, foram o estado e seus cidadãos que protagonizaram importantes iniciativas de enfrentamento e defesa da democracia.

Vemos, então, que em um presente marcado por profundas disputas sobre o sentido do passado, o MDP insiste que reivindicar a memória não é gesto nostálgico, mas ato de responsabilidade coletiva, ao reinscrever esses acontecimentos no espaço pernambucano e oferecer ao visitante uma narrativa que articula saber histórico, memória coletiva e experiência sensível.

Referências

- CAVALCANTE, Mônica Magalhães; CUSTÓDIO FILHO, Valdinar. Revisitando o estatuto do texto. *Revista do GELNE*, Piauí, v. 12, n. 2, p. 56-71, 2010.
- CORTEZ, Suzana Leite. *Referenciação e Construção do Ponto de Vista*. Dissertação (Mestrado em Linguística), 2003. Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.
- CORTEZ, Suzana Leite. *A construção textual-discursiva do ponto de vista: vozes, referenciação e formas nominais*. Tese (Doutorado em Linguística), 2011. Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.
- CORTEZ, Suzana Leite. A representação de pontos de vista em reportagens de revista feminina. In: EMEDIATO, Wander (org.). *A construção da opinião na mídia*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2013. p. 293-315.
- CORTEZ, Suzana Leite. Referenciação e ponto de vista: constituição de instâncias discursivas para orientação argumentativa na crônica de ficção. In: KOCH, Ingedore Villaça; MORATO, Edwiges Maria; BENTES, Anna Christina (org.). *Referenciação e discurso*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2022 [2005]. p. 317-338.
- GIL, Antonio Carlos. *Métodos e técnicas de pesquisa social*. 6 ed. São Paulo: Atlas, 2008 [1985].
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. 2º ed. São Paulo: Centauro, 2013.
- HALBWACHS, Maurice. *Os quadros sociais da memória*. Tradução de Antonio Fontoura. Curitiba: Antonionfontoura, 2023 [1925].
- HUYSSSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas de memória*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.
- KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça; MARCUSCHI, Luiz Antônio. Processos de referenciação na produção discursiva. *D.E.L.T.A.*, v. 14, n. especial, p. 169-190, 1998. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/delta/article/view/43402>. Acesso em: 23 out. 2025.
- KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. *Desvendando os segredos do texto*. 8. ed. São Paulo: Cortez, 2015.
- KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. Referenciação e orientação argumentativa. In: KOCH, Ingedore Villaça; MORATO, Edwiges Maria; BENTES, Anna Christina (org.). *Referenciação e discurso*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2022 [2005]. p. 33-52.
- MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Produção textual, análise de gêneros e compreensão*. São Paulo: Parábola, 2008.

MEMORIAL da Democracia de Pernambuco – Fernando de Vasconcellos Coelho. Recife: Secretaria de Justiça e Direitos Humanos do Estado de Pernambuco, 2022.

MONTE, Michèle. Entre autor e locutores, o enunciador textual: conceito inútil ou figura-chave?. In: CAVALCANTE, Monica Magalhaes; BRITO, Mariza Angélica Paiva; MARTINS, Mayara Arruda (org.). *Texto, Tecnodiscursividade e Enunciação: Traduções - Volume 2*. Tradução de Evandro de Melo Catelão. Campinas: Pontes Editores, 2023. p. 101-131.

MORAES, Manoel. *A importância histórica do Memorial da Democracia de Pernambuco*. Entrevistado por Flávio Brayner. Recife: Rádio Paulo Freire, 4 abr. 2023. Podcast. Disponível em: <https://sites.ufpe.br/rpf/2023/04/04/a-importancia-historica-do-memorial-da-democracia-de-pernambuco/> Acesso em: 19 set. 2025.

PERNAMBUCO. *Lei nº 14.688, de 1.º de junho de 2012*. Institui a Comissão Estadual da Memória e Verdade Dom Hélder Câmara, cria o Memorial da Democracia de Pernambuco – Fernando de Vasconcellos Coelho, e dá outras providências. Recife: Assembleia Legislativa do Estado de Pernambuco, 1 jun. 2012. Disponível em: [https://legis.alepe.pe.gov.br/texto.aspx?tiponorma=1&numero=14688&complemento=0&ano=2012&tipo=&url=#:~:text=LEI%20N%C2%BA%2014.688%2C%20DE%201%C2%BA,e%20Verdade%20Dom%20Helder%20C%C3%A2mara](https://legis.alepe.pe.gov.br/texto.aspx?tiponorma=1&numero=14688&complemento=0&ano=2012&tipo=&url=#:~:text=LEI%20N%C2%BA%2014.688%2C%20DE%201%C2%BA,e%20Verdade%20Dom%20Helder%20C%C3%A2mara.). Acesso em: 19 nov. 2025.

PERNAMBUCO. Secretaria da Casa Civil. *Comissão Estadual da Memória e Verdade Dom Hélder Câmara: relatório final*. Vol. 1. Recife: CEPE, 2017. Disponível em: https://www.gov.br/memoriasreveladas/pt-br/assuntos/comissoes-da-verdade/estaduais/CEV_PE_Relatorio_final_vol_1_Web.pdf. Acesso em: 19 jun. 2025.

RABATEL, Alain. *Homo Narrans: por uma abordagem enunciativa e interacionista da narrativa*. Volume 1 - Pontos de vista e lógica da narração teoria e análise. Tradução de Maria das Graças Soares Rodrigues, Luis Passeggi e João Gomes da Silva Neto. São Paulo: Cortez, 2016.

RICŒUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François *et al.* Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

SILVA, Severino Vicente da. *Pernambuco contemporâneo (1964-2002): ditadura militar e reencontro democrático*. Recife: Editora UFPE, 2024.

TAVARES, Luis Antonio *et al.* Linha do tempo interativa no ensino de história. *Tear: Revista de Educação, Ciência e Tecnologia*, v. 8, n. 2, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ifrs.edu.br/index.php/tear/article/view/3522>. Acesso em: 11 out. 2025

Recebido em 20 de janeiro de 2026
Aceito em 31 de janeiro de 2026



Repositórios e Ciência Aberta, direitos autorais das pessoas autoras, 2025, licenciado sob [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

O discurso cientificista sobre a histeria em *O homem*, de Aluísio Azevedo

Scientism and the representation of the hysteric in the novel *O homem*, by Aluísio Azevedo

Vitória Figueirôa Paes Barreto Araújo da Fonseca*

Resumo: Este artigo analisa o romance *O homem* (1887), de Aluísio Azevedo, propondo uma leitura que se afasta da perspectiva analógica (Süssekind, 1984) tradicionalmente atribuída ao Naturalismo brasileiro, frequentemente reduzido a mero reflexo do cientificismo oitocentista. Ancorada nas contribuições de Bulhões (2003), Süssekind (1984), Sodré (1965) e Foucault (1999), esta pesquisa examina de que modo o discurso cientificista — especialmente o positivismo, o determinismo e a medicalização dos comportamentos — atravessa a narrativa, tensionando-a e sendo por ela ressignificado. Ao analisar a articulação entre discurso científico, representação do corpo e tensão entre razão e desejo, o trabalho demonstra que *O homem* não apenas reproduz o imaginário médico do século XIX, mas também evidencia suas contradições, funcionando como um espaço de produção de saber e problematização dos limites da ciência na ficção naturalista brasileira.

Palavras-chave: Aluísio Azevedo; literatura brasileira; naturalismo; cientificismo.

Abstract: This paper analyzes the novel *O homem* (1887), by Aluísio Azevedo, proposing an interpretation that moves away from the “analogical” perspective (Süssekind, 1984) traditionally attributed to Brazilian Naturalism, often reduced to a mere reflection of nineteenth-century scientific thought. Based on the contributions of Bulhões (2003), Süssekind (1984), Sodré (1965) and Foucault (1999), this research examines how scientific discourse — particularly positivism, determinism, and the medicalization of behavior — permeates the narrative, shaping it and being reshaped by it. By examining the interplay between scientific discourse, bodily representation, and the tension between reason and desire, the study demonstrates that *O homem* not only reproduces the medical imaginary of the nineteenth century but also exposes its contradictions, functioning as a site for the production of knowledge and for questioning the limits of science within Brazilian naturalist fiction.

Keywords: Aluísio Azevedo; Brazilian literature; naturalism; scientism



Ao Pé da Letra, Recife, v. 27.2, 48-65, 2025.
Universidade Federal de Pernambuco. ISSN 1984-7408.
<https://doi.org/10.51359/1984-7408.2025.269243>

* Graduada em Letras - Bacharelado pela Universidade Federal de Pernambuco, Recife, Brasil. Email: vitoria.paesbarreto@ufpe.br. ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-4597-1238>. Artigo adaptado da monografia de conclusão de curso *O discurso cientificista sobre a histeria em O homem, de Aluísio Azevedo*, orientada pelo Prof. Dr. Tiago Hermano Breunig.

1. Introdução

Foi com a publicação de *O homem*, em 1887, que o maranhense Aluísio Azevedo estabilizou a sua carreira como escritor. Embora a advertência no início da obra possa dar a entender que seria um romance naturalista, o livro alcançou sucesso comercial menos por conta de seu intuito cientificista que pela presença da representação dos desejos sexuais de sua protagonista. Considerado um “*best-seller* erótico”, como o definem Mendes e Camello (2019), a narrativa da histórica Magdá e de seus desejos foi um verdadeiro fenômeno comercial para a época, alcançando a quarta edição em menos de um ano depois de sua primeira publicação (Camello, 2018).

Apesar disso, desde, pelo menos, os últimos anos do século XIX, o naturalismo e suas obras são relegados ao papel de coadjuvantes dentro do estudo de literatura no país (cf. Bulhões, 2003; Mendes; Catharina, 2009; Mendes, 2019). E, nesse contexto, as qualidades estéticas do romance de Azevedo foram, durante as últimas décadas do século XIX e durante o século XX, desconsideradas em prol de um discurso que valorizava outras obras do autor, como *O cortiço* (1890), considerada o maior exemplo da literatura naturalista no Brasil. Isso porque a prosa naturalista tende a ser analisada dentro de uma perspectiva “analógica” (Süssekind, 1984), que a inferioriza frente à comparação com a “origem”, seja ela o naturalismo europeu ou a realidade brasileira do século XIX, além de reduzi-la às suas características de “escola”, sobrevivendo no meio intelectual brasileiro apenas como representação literária das ideologias reacionárias do século XIX, como o darwinismo social, o determinismo e o positivismo.

Fugindo dessa perspectiva analógica, o presente artigo propõe uma nova chave de leitura para o romance naturalista, que tem em seu centro a preocupação com a ordem estético-discursiva proposta pelo romance estudado. Dessa forma, pretende-se analisar de que forma permeia o discurso cientificista em *O homem*, compreendendo as particularidades de composição da obra.

2. Uma perspectiva, uma atitude

A segunda metade do século XIX é marcada por uma série de mudanças de ordem econômica, social, cultural e tecnológica que impactaram profundamente o modo como as pessoas se relacionariam com o mundo a partir de então. Essas mudanças, como notam Nelson Werneck Sodré (1965) e Nicolau Sevcenko (2019), estariam ligadas ao estabelecimento da burguesia como classe dominante e do capitalismo internacional como nova ordem mundial. Trata-se de um período marcado por conflitos ideológicos e militares, pelo neocolonialismo europeu e por um grande desenvolvimento na produção tecnológica e científica, estimulado pelo enorme fluxo comercial. “[N]unca,” nota Sevcenko (2019, p. 7),

em nenhum período anterior, tantas pessoas foram envolvidas de modo tão completo e tão rápido num processo dramático de transformação de seus

hábitos cotidianos, suas convicções, seus modos de percepção e até seus reflexos instintivos.

Nesse contexto, em que o domínio humano parece subjugar a natureza, se valoriza a noção de progresso, prevalece na atmosfera discursiva da época uma série de atitudes e posicionamentos que recebe o nome de positivismo. Inicialmente utilizado como definição de um método científico, o termo assume, ao longo do século XIX e nas primeiras décadas do século XX, uma perspectiva ideológica, ligada a um dispositivo de poder (Foucault, 1999) que situa discursos e práticas políticas e institucionais.

Como destaca Cunha (2017), o positivismo procurava aplicar o método empirista das ciências naturais às demais áreas de conhecimento humano. Em oposição às correntes metafísicas e idealistas, a perspectiva positiva enfatiza a importância da observação empírica dos fatos, naturais ou sociais, que, em conjunto a uma crença excessiva na racionalidade científica, seria o único modo de se alcançar o verdadeiro conhecimento científico. “Positivo”, nesse sentido, diz respeito àquilo que está “posto à vista”.

Observar o que está à vista, descobrir como se coordenam os fatos observados, estabelecer uma unidade, instrumentalizar a natureza: eis os objetivos finais da ciência positiva. E, se isso é verdade para as ciências de modo geral,

vale mais ainda para a “ciência universal” que é a sociologia positiva, fundamento de toda reforma e aprimoramento humano e modo de superação definitivo dos “estádios” anteriores de cultura (o teológico e o metafísico). Para realizar tal objetivo, deve determinar, com a ajuda da biologia e da fisiologia, *as leis de uma vida social que impeçam a tendência à sua dissolução* (Cunha, 2017, p. 65, grifos nossos).

A ânsia pelo olhar motivada pelos ideais positivistas perpassa, no Brasil, os últimos anos do Império, impregnando-se nas atitudes das primeiras décadas da República. Sob o signo da modernidade, do progresso, e da “higiene” social, o positivismo atravessa o âmbito privado e se institucionaliza como política pública, sendo o cientificismo um exemplo de uma atitude mais ampla.

É dentro desse contexto que se desenvolve, portanto, a literatura naturalista, que será entendida, “de um lado, [como] transposição para a literatura dos métodos científicos [positivistas], de outro lado, submissão dos fenômenos naturais aos atos humanos” (Motta, 2017, p. 90).

Quando o naturalismo se desenvolveu em território brasileiro, em meio às transformações culturais, científicas e editoriais que marcaram a penúltima década do século XIX, Baguley (1982) identifica que o movimento já se encontrava em declínio na Europa. Essa perspectiva é questionada por autores como Sereza (2022), ao afirmar que, na verdade, a maior parte da produção naturalista brasileira coincidiu com o auge do naturalismo europeu naquela mesma década; *Germinal*, de Émile Zola, por exemplo, seria somente publicado em 1885. A recepção da estética naturalista no Brasil, portanto, não ocorreu apenas pela leitura direta dos autores europeus, mas foi principalmente estimulada

pela mediação de um circuito editorial em expansão que, impulsionado pelo crescimento da imprensa e pelo aumento da alfabetização nas áreas urbanas, favoreceu a ampla circulação de romances traduzidos e de periódicos literários (Sodré, 1965).

A consolidação do naturalismo no país foi, assim, estimulada por um ambiente em que o romance assume lugar central na vida cultural urbana. Como observa Sodré (1965), as transformações no mercado editorial — barateamento dos livros, ampliação das tiragens e difusão dos folhetins nos jornais — criaram condições propícias para a popularização de obras realistas-naturalistas. Além disso, o gênero oferecia uma estrutura narrativa extensiva e minuciosa que correspondia ao gosto de um público leitor em expansão, interessado em histórias capazes de representar de forma vívida as tensões sociais, políticas e morais do período. Flora Süssekind (1984), aliás, reforça essa mesma perspectiva ao argumentar que a popularidade do naturalismo resulta também da articulação entre inovação formal e apelo sensacional.

Por incorporar elementos de escândalo — como a exposição de comportamentos desviantes, patologias e vícios —, o naturalismo articulava o projeto de “diagnóstico social” ao entretenimento que atraía o leitorado burguês e pequeno-burguês. A narrativa, muitas vezes organizada em torno de casos paradigmáticos de “degenerescência”, funcionava como um espaço de circulação de discursos médicos e científicos e, simultaneamente, como forma de consumo emocional próxima ao melodrama. Assim, “o público deu ao naturalismo seu apoio” (Sodré, 1965, p. 174), não apenas por sua dimensão “documental”, mas também por sua habilidade em explorar o sensacional e o proibido.

Desse modo, tanto para Sodré (1965) quanto para Süssekind (1984), o naturalismo brasileiro resultou de um duplo movimento: de um lado, a incorporação e adaptação de modelos europeus legitimados pelo prestígio científico e literário; de outro, a adequação desses modelos às expectativas e ao imaginário de um público urbano em expansão. Sob o aspecto, Mendes e Catharina (2009) estabelecem que, a despeito disso, o cenário político local do século XIX também se torna um fértil território para à adesão dos “modelos e métodos deterministas de Zola” (Mendes; Catharina, 2009, p. 120), diante da crise da monarquia, a ampliação das cidades e a expansão da comercialização literária com o aumento no número de impressões.

O resultado foi uma literatura que, simultaneamente, se afirmava como registro objetivo da realidade e empregava estratégias narrativas capazes de capturar a atenção e a curiosidade do leitor. Com uma função semelhante à da fotografia, uma das grandes novidades tecnológicas oitocentistas, o naturalismo ajudou a fixar imagens e construir discursos acerca dos fatos sociais que eram “observados” e “experimentados” (Zola, 1982) através dos sentidos estimulados no momento da leitura. Essa preocupação com o *novo* implicava a criação de uma nova forma literária que comportasse essas mudanças de sensibilidade, uma “estética do visível” (Süssekind, 1984), que buscava se apropriar do

discurso científico para causar um determinado efeito estético, um efeito de real, o qual Émile Zola (1982) chamava de *senso* do real.

Na prática, no entanto, essa apropriação — ou repetição — da ciência na literatura naturalista não conseguia suprir a diferença entre os dois discursos, e, em verdade, concordamos com Sodré (1965) quando diz que as pretensas neutralidade e impassibilidade científicas foram as atitudes menos obedecidas pelo naturalismo. Baseando-nos em Sússekind (1984, p. 65-66, grifos da autora), cabe complementar:

[...] a cada repetição em diferença, os termos podem tornar mais clara uma singularidade insubstituível. A cada retorno, fantasmas estéticos e históricos podem desmascarar o seu caráter fantasmagórico e destruir a tentativa de se confirmar a lei do mesmo. Pois as semelhanças que permitem se diga de um elemento ser ele a repetição de outro nunca são suficientes para desfazer de todo as *diferenças* entre eles.

É precisamente sobre o espaço da diferença entre o discurso literário e o médico-científico que este trabalho se debruça. Partimos do princípio de que a literatura naturalista dialoga com as correntes ideológicas de seu tempo não de forma passiva, mas de modo produtivo, por vezes mesmo tensionando ou contradizendo tais discursos. Assim, o naturalismo se aproxima do discurso científico ao reivindicar para si o estatuto de produtor de verdades, ao mesmo tempo que se distancia dele ao não deixar de incorporar para si as ambiguidades próprias do texto literário.

3. Um estudo de caso?

Sozinha, toda vestida de preto, deitada em um divã há duas horas “a cismar em coisa nenhuma” (Azevedo, 2013, p. 17), com um romance entreaberto esquecido a seus pés. Em sua primeira aparição, logo no primeiro parágrafo d’*O homem*, Madalena, ou Magdá, como será tratada na maior parte da narrativa, nos é apresentada como uma figura estática, melancólica, deslocada do tempo e do espaço. A jovem acabara de retornar de uma viagem à Europa que, segundo conselhos médicos, deveria trazer melhoras a seu estado de saúde. “Melhoras! Que esperança!”, lamenta a voz do narrador heterodiegético: Magdá teria voltado ainda pior do que partira, “muito magra, muito pálida, com grandes olheiras cor de saudade; nem parecia a mesma. Mas, ainda assim, era bonita” (Azevedo, 2013, p. 1).

É sobre o estado de saúde dessa jovem que se desenvolve a narrativa d’*O homem* (1887). Publicado três anos antes d’*O cortiço* (1890), obra que é notoriamente descrita como a maior obra do naturalismo brasileiro (Candido, 1993; Montello, 1997; Levin, 2017; Mendes, 2019) e, por consequência, de Aluísio Azevedo. *O homem* formaliza e tematiza de modo totalmente diferente as preocupações do programa naturalista: Josué Montello (1997), assim como Levin (2017), afirmam que o romance toma a forma de um “estudo de caso”, concentrando-se na investigação psicológica da personagem de Magdá e sua gradual perda de sanidade.

A abertura *in media res* do romance se esforça por situar o leitor diante de alguns dos sintomas que já acompanham Magdá há pelo menos dois anos e que somente se intensificarão no decorrer da narrativa. A letargia, a falta de interesse, a melancolia profunda, a irritabilidade revelam uma das facetas da enfermidade que acompanha a personagem. Sintomas esses que começaram a se manifestar após Magdá descobrir a impossibilidade de seu casamento com o seu amigo de infância, com quem havia crescido e feito planos de noivado e que, “[s]egundo o que sabia toda a gente”, teria sido adotado “por compaixão” (Azevedo, 2013, p. 3) como afilhado de seu pai, o viúvo conselheiro Pinto Marques. Quando se dá conta do sentimento romântico que Fernando nutre por sua filha, no entanto, o conselheiro decide revelar, em uma conversa privada com o jovem, que ele é, na verdade, irmão biológico de Magdá, fruto de uma infidelidade realizada ainda em vida de sua esposa, com uma mulher casada.

Solicitando sigilo por parte de Fernando, o conselheiro convida-o para, após sua formatura, passar uma temporada na Europa. A despeito do afastamento do amado, Magdá nutre a crença de que, no dia da formatura de Fernando, estudante de medicina, manteria a promessa do pedido de casamento que firmaria o futuro da vida do casal. Todavia, ao se deparar com o estupor de Fernando, espantado com a constatação de que Magdá ainda acreditava na possibilidade de uma continuidade à então ceifada história dos dois, tem início o primeiro episódio psicossomático da jovem que, após chegar em casa, “atirou-se à cama” (Azevedo, 2013, p. 9). Sobre o episódio, no qual Magdá tem dezessete anos, é narrado:

E a bomba estourou, sacudindo-a toda, convulsivamente, numa descarga de soluços que se tornavam progressivamente mais rápidos e mais fortes, à semelhança do ansioso arfar de uma locomotiva ao partir. (Azevedo, 2013, p. 9).

Ao longo do romance, o quadro de saúde de Magdá se agrava gradativamente. Nesse contexto, é fundamental a figura do Dr. Lobão, médico da família, que reconhece o perfil patológico da jovem e a diagnostica com histeria, ressaltando a imperatividade do casamento de Magdá para contenção dos sintomas do suposto transtorno:

(...) não convém que esta menina deixe o casamento para muito tarde. Note-lhe uma perigosa exaltação nervosa que, uma vez agravada, por interessar-lhe os órgãos encefálicos e degenerar em histeria... (Azevedo, 2013, p. 12).

Mas, em outra passagem, quando o médico complementa: “A necessidade do casamento, entretanto, é apenas — Casamento é um modo de dizer, eu faço questão é do coito! — Ela precisa de homem!” (Azevedo, 2013, p. 17), estabelece-se um contraste entre a visão romântica de Magdá sobre o ato do matrimônio e a visão pragmática do Dr. Lobão. Desse modo, percebemos uma autoconsciência, na narrativa, na relação que se cria entre o controle da sexualidade da personagem e a progressão do seu caso de histeria, que perpassa as instâncias moral, médico-científica e, por fim, criminal.

Dr. Lobão, intranarrativamente, atuará como a voz da autoridade do discurso psiquiátrico cientificista ao qual estava associada à preservação de uma ordem familiar burguesa. Nesse contexto, como argumenta Michel Foucault (1999), os discursos sobre a sexualidade adquirem centralidade, a partir do século XVIII, com a consolidação de quatro “conjuntos estratégicos” que instituem “dispositivos específicos de saber e poder a respeito do sexo” (Foucault, 1999, p. 99).

O primeiro desses dispositivos — e aquele que mais nos interessa — é o da *histerização do corpo da mulher*. Segundo o filósofo, trata-se de um “tríplice processo” pelo qual o corpo feminino foi simultaneamente exaltado e desqualificado como um corpo “integralmente saturado de sexualidade”; de um processo que o submeteu ao campo das práticas médicas mediante a patologização de características consideradas intrínsecas; e, por fim, de sua vinculação orgânica ao corpo social, especialmente às exigências de fecundidade, ao espaço familiar e à criação dos filhos. Dessa forma, a mulher passa a ser definida pela dupla figura da mãe e de sua imagem invertida, a “mulher nervosa”, constituindo a face mais visível dessa histerização (Foucault, 1999, p. 98). Foucault demonstra, assim, que a sexualidade feminina foi tornada objeto privilegiado de intervenção médica, moral e social, justificando a crescente autoridade do saber científico sobre a vida doméstica.

Os outros três dispositivos descritos pelo autor — a pedagogização do sexo da criança, a socialização das condutas de procriação e a psiquiatrização do prazer perverso — completam o quadro de medicalização e controle da sexualidade na modernidade. Este último consiste, conforme explica Foucault (1999), na transformação do “instinto sexual” em um instinto autônomo, passível de análise clínica em suas anomalias, de modo que a sexualidade passa a funcionar como parâmetro para definir condutas normais e patológicas. Daí decorre a busca por tecnologias corretivas que visam ajustar o indivíduo a um ideal normativo (Foucault, 1999, p. 99).

Dessa forma, a figura da mulher histérica emerge como um dos objetos centrais dos saberes médicos e psiquiátricos do século XIX. Foucault observa que tal figura está diretamente vinculada ao *dispositivo de aliança* — sistema que rege o matrimônio, a transmissão de bens, a fixação dos parentescos e a organização familiar (Foucault, 1999). A histerização, portanto, não diz respeito apenas ao corpo individual, mas ao funcionamento da ordem social burguesa, que depende da regulação da sexualidade feminina para manter seus mecanismos de herança, linhagem e moralidade.

Costa (1979), ao analisar o estabelecimento da família burguesa no Brasil oitocentista, chama atenção para o papel crescente da medicina como autoridade moral e disciplinar dentro do lar. A presença do médico — figura investida de legitimidade científica — torna-se cada vez mais frequente e íntima, penetrando os espaços antes reservados ao recato feminino. Como destaca Alencastro (2019, p. 59), citando Gilberto Freyre (1936), a autoridade patriarcal tradicional se enfraquece à medida que outras figuras masculinas —

entre elas o médico — passam a exercer influência sobre a família: “o ‘absolutismo’ do pai de família dissolvia-se à medida que outras figuras de homem ganhavam ascendência na sociedade escravista: o juiz, o correspondente comercial, o diretor do colégio, o médico”. Essa observação evidencia como a medicalização da vida privada, inclusive dos corpos femininos, dependeu da incorporação social do médico como personagem do círculo parafamiliar, autorizado a intervir nos assuntos domésticos.

No romance, embora o conselheiro não assuma uma postura autoritária diante da filha, essa autoridade é passada para o personagem do médico. Cabe destacar, inclusive, o próprio desgosto a priori que parte de Magdá em relação ao médico, evidente desde as primeiras consultas. O médico é por ela descrito como “sistematicamente grosseiro, rude, abusando da sua grande nomeada de primeiro cirurgião do Brasil, maltratando os seus doentes, cobrando-lhes um despropósito pelas visitas” (Azevedo, 2013, p. 12). Se é verdade que Magdá, moralmente, irá se desviar das expectativas impostas sobre ela com relação à sua sexualidade, esse desvio também diz respeito ao modo com que a personagem percebe a sua relação com o médico.

Após a temporada na Europa, que não melhora o seu caso, o Dr. Lobão recomenda que a jovem seja levada para longe da cidade, na expectativa de deixá-la em repouso, afastando-a da agitação urbana. Apesar disso, é justamente nesse novo ambiente, na Tijuca, que ela vivencia seu despertar sexual. Como destaca Antonio Candido (1993, p. 89), o espaço é uma categoria de grande relevância para a estética naturalista, pois “as circunstâncias ambientais transformadas [...] em elemento funcional da narrativa, são utilizadas pelo romancista, quando necessárias como componente do enredo, e só existem de maneira coerente quando integradas na ação”. O contraste entre a vastidão da mata virgem que circunda o casarão e o confinamento da personagem em seu quarto revela a tensão entre contenção e desejo.

No entanto, a janela do aposento não se abre para a mata, mas para uma pedreira; assim, entre toda aquela natureza, o que a cativa não é o cenário idílico, e sim o trabalho braçal dos homens, com toda a sua virilidade, rudeza e simplicidade. Essa fascinação a impulsiona a subir até o alto da pedreira, movimento que culmina em seu resgate por um dos trabalhadores:

Achava-se muito bem no tépido aconchego daquele corpo de homem; toda ela se penetrava do calor vivificante que vinha dele; toda ela aspirava, até pelos poros, a vida forte daquela vigorosa e boa carnadura, criada ao ar livre e quotidianamente enriquecida pelo trabalho braçal e pelo pródigo sol americano. Aquele calor de carne sã era uma esmola atirada à fome do seu miserável sangue.

E Magdá, sentindo no rosto o resfolegar ardente e acelerado do cavoqueiro, e nas carnes macias da garganta o roçar das barbas dele, ásperas e mal tratadas, gemia e suspirava baixinho como se estivesse a acarinhá-la depois de longa e assanhada pugna de amor (Azevedo, 2013, p. 37).

Após o contato com o corpo de Luiz, Magdá começa a ser acometida por sonhos eróticos que, aos poucos, substituem o prazer da experiência do real. Em seu mundo onírico, Magdá consegue realizar os seus desejos sexuais, enquanto gradativamente se torna mais magra, mais fraca, mais solitária em sua existência concreta.

Ainda em menção aos discursos “sutilmente hierarquizados” e “estritamente articulados em torno de um feixe de relações de poder” (Foucault, 1999, p. 32) acerca do sexo, Foucault traz à luz a conceituação oriunda da medicina de “doença dos nervos”. Neste sentido, no Século XIX, a experiência da loucura como moléstia se respalda em uma “sensibilidade médica que começa a nascer” (Foucault, 2019, p. 131), mas não se desvincula de discursos de poder e do mecanismo do isolamento dos considerados doentes mentais. É nesse contexto que se observa o desenvolvimento do fenômeno médico e social da histeria, concebida como uma das psicopatologias sexuais, em um movimento marcado pela separação da “medicina do sexo da medicina geral do corpo” (Foucault, 1999, p. 110), que ocorre justamente na passagem do século XVIII e XIX, em que é ambientada a obra de Azevedo.

Na crítica estabelecida por Foucault (1999), é feita uma relevante menção ao *Psychopatia Sexualis* de Krafft-Ebing, cuja publicação data de 1886. A obra do psiquiatra alemão é um marco referencial no que diz respeito à concepção das então consideradas patologias sexuais e da incorporação do tema pelo discurso psiquiátrico. Consoante exposto por Krafft-Ebing (2017, p. 10):

A sexualidade é o mais poderoso fator na existência individual e social; o incentivo mais forte que impulsiona a aquisição de bens materiais, a fundação de um lar, e o despertar de sentimentos altruístas; inicialmente são dirigidos a uma pessoa do sexo oposto, a seguir para a prole e, enfim, em um sentido mais amplo, a toda a humanidade. (...)

Embora a vida sexual conduza às virtudes mais elevadas, até ao sacrifício do próprio ego, em sua força sensual reside, porém, o perigo da degeneração em poderosas paixões e o desenvolvimento dos mais grosseiros vícios.

Observa-se a intersecção entre as ideias supramencionadas e as constatações da personagem de Dr. Lobão na esfera da contraposição traçada pelo psiquiatra alemão e pelo médico ficcional, formada pela contraposição entre razão e desejos que por vezes resultam no que definem como o comportamento sexual desviante. No romance, afirma o médico que trata a protagonista:

Ora! A luta da matéria que impõe e da vontade que resiste; a luta que se trava sempre que o corpo reclama com direito a satisfação de qualquer necessidade, e a razão opõe-se a isso, porque não quer ir de encontro a certos preceitos sociais. Estupidez humana! Imagine que você tem uma fome de três dias e que, para comer, só dispões de um meio — roubar! Que faria neste caso? (Azevedo, 2013, p. 17).

A analogia com o roubo parece uma sinalização para o final da narrativa, em que Magdá também sucumbe ao crime ao envenenar, com os mesmos xaropes que foram receitados pelo médico para seu tratamento, o cavouqueiro Luiz, gatilho de seus devaneios eróticos, e sua esposa. Seu ato final de subversão do discurso médico.

No plano da narração, a função de autoridade médica é exercida pela voz narrativa em terceira pessoa, que, segundo Marcelo Bulhões (2003), trata as personagens como seus objetos de estudo. Traçando um paralelo entre o trabalho do romancista segundo Zola (1982) e o funcionamento do romance naturalista, que, idealmente, apresentaria uma faceta observadora, cuja concretização se dá na figura de um narrador onisciente e analítico, e outra faceta experimentadora, que se materializaria tanto no discurso cientificista que circunda as personagens (pelo contato com a medicina, com a botânica e com a química, por exemplo) quanto no papel que essas personagens desempenham diante do narrador-observador.

O narrador d'*O homem*, no entanto, se deixa aproximar de Magdá e de seu mundo simbólico, representado pelos seus sonhos e devaneios eróticos através de duas formas: do uso do discurso indireto livre e por meio de uma onisciência seletiva que centraliza a visão de Magdá. Essa aproximação pode ser lida como uma aplicação do método experimental ao romance (Bulhões, 2003), estratégia utilizada para fazer com que o leitor se aproxime do caso em análise.

Apesar de ocupar uma posição de autoridade, categorizando os sintomas da personagem, descrevendo-a em seus momentos históricos com certa objetividade e clareza, como uma câmera que fotografa sua modelo, há uma ambiguidade inquietante na representação de Magdá. Ao deixar-se aproximar de Magdá, o objetivo de experimentação naturalista permite-se transformar em experiência de alteridade. Notamos que, ao final do romance, o determinismo dos fatos revela a unidade das contradições internas da burguesia brasileira, mas somente através da fragmentação de Magdá.

4. *Tu como sol a buscar-me, eu como sombra a fugir-me*

Segundo Flora Süssekind (1984), a eficiência de um texto naturalista poderia ser medida de acordo com a sua maior capacidade de esconder o seu caráter literário, de acordo com a sua aproximação da materialidade do visível, como uma amostra vista através da lente luminosa de um microscópio. *O homem*, nesse sentido, falha enquanto romance. E, talvez por isso, tenha sido considerado uma obra medíocre pela crítica literária de modo geral (Camello, 2018). Se o romance não consegue alcançar o efeito de real pretendido, de que forma podemos encarar a representação de Magdá?

Em seu *Invention of Hysteria* (2003), Georges Didi-Huberman demonstra como a fotografia desempenhou papel central na fabricação de uma imagem paradigmática da mulher histérica ao não apenas registrar sintomas, mas produzir visualmente uma figura feminina codificada, teatralizada e disciplinada pelo olhar médico. A histeria, assim,

encontrava no registro fotográfico um instrumento capaz de fixar, ordenar e tornar legíveis as *attitudes passionnelles*, transformando gestos fugidios em provas visuais.

O corpo da paciente era convocado a um papel de “omni-actress of her memory”, encenando, diante da câmera, quadros corporais que misturavam sofrimento, teatralidade e erotização. Tal encenação, ao ser registrada, adquire estatuto de evidência. A construção do *facies hystérique*, por meio da comparação e superposição de imagens, exemplifica esse processo de tipificação visual, cuja função era apagar singularidades para produzir um tipo característico da doença.

O resultado foi a elaboração de uma imagem coerente, estável e esteticamente controlada da mulher histérica — uma imagem que ocultava a natureza paradoxal e descontínua dos sintomas. A fotografia transformava a instabilidade em legibilidade, produzindo uma *legenda* da histeria, uma narrativa visual pronta para ser lida como verdade médica. Dessa forma, Didi-Huberman (2003) demonstra que a fotografia não se limitou a documentar histeria; ela inventou um regime visual específico que definiu como a mulher histérica deveria parecer. Por meio de uma combinação de técnicas fotográficas, direções de pose, legendas e protocolos médicos, o dispositivo produziu não apenas imagens, mas uma epistemologia visual da histeria, enraizada no corpo feminino e investida de autoridade científica.

Em um momento histórico em que a fotografia despontava como uma das mais recentes tecnologias de representação e o naturalismo procurava, também, alcançar um efeito de real objetivo como parecia ser a fotografia, o romance constrói, na verdade, entre as imagens que evoca e as ações das personagens, um espaço em branco no qual se inscrevem as ambiguidades da narrativa.

Uma dessas ambiguidades, como observa Souza (2018), reside na dúvida sobre se o destino de Magdá se cumpre como consequência de um desvio que lhe seria inerente ou se, ao contrário, funciona como crítica aos métodos de controle desses supostos desvios. O movimento do narrador em direção à voz da personagem reforça esse duplo sentido: ora parece aderir ao método experimental de Zola, como interpreta Bulhões (2003), ora pode ser lido como um índice de subjetivismo que fragiliza a pretensão científica da narração. De todo modo, Magdá escapa continuamente ao discurso cientificista que procura enquadrá-la; termina o romance em situação radicalmente distinta daquela em que começou — não mais figura estática e melancólica, mas corpo tomado pelo frenesi da loucura, fugindo sucessivamente do amor, da ciência e, por fim, da lei. Mesmo quando confinada, permanece procurando uma abertura, uma janela pela qual olhar.

Nesse sentido, nos voltamos para a canção entoada por Luiz durante um encontro familiar, a qual é ouvida por Magdá do terreno de sua casa. Utilizo o verso presente nessa canção para estabelecer uma analogia: assim como o amante que persegue o amado que continuamente se esquiva, a ciência também busca apreender uma unidade em Magdá que, paradoxalmente, só se sustenta na condição de impossibilidade de contenção:

O sol prometeu à lua
Uma faixa de mil cores;
Quando o sol promete à lua,
Que dirá quem tem amores!...

Tu a amar-me, e eu a amar-te,
Não sei qual será mais firme!
Eu como sol a buscar-te,
Tu como sombra a fugir-me! (Azevedo, 2013, p. 48)

Além disso, a canção entoada por Luiz ganha diversos contornos quando concebida em justaposição com a narrativa.

Em um primeiro momento, poderíamos associar a sombra que acompanha Magdá à figura de Fernando, que atravessa o romance como um verdadeiro espectro. Ele é seu primeiro amor, e talvez o único personagem com quem ela estabelece uma conexão afetiva que ultrapassa a pura atração carnal. Não é por acaso, portanto, que seja apenas após sua morte que Magdá desperte para a existência do próprio corpo enquanto realidade carnal, e, com isso, surjam os primeiros sinais de histeria. A histeria, nesse sentido, funciona como a afirmação implícita da presença corpórea, a irrupção do corpo que se impõe quando a perda desestrutura a ordem simbólica que sustentava a personagem.

Há um contraste, inclusive, entre o modo como é representado o corpo de Magdá no romance e o modo como aparecem os corpos masculinos que lhe são objetos de desejo. Em uma sobreposição antitética, é uma Magdá magra, sem apetite, que se fascina pela estátua de bronze inorgânica de Despret:

Deteve-se para contemplar o grupo muito pulha de L. Despret, logo à direita de quem sai da gruta; um homem, auxiliado por um cão, a lutar com um tigre; mas o homem corta o peito da fera como se estivesse talhando pão-de-ló, e o cão raspa com os dentes a anca da mesma, como se tentasse morder um animal de bronze. Não obstante, Magdá parou defronte da escultura e parecia interessada por ela. Aquele homem de músculos atléticos prendia-lhe a atenção. Por que? — Sabia lá! O Conselheiro, intimamente estranhado pela importância que a filha dava a semelhante obra, falou-lhe no museu do Louvre, nos belos mármoreos que os dois mais de uma vez apreciaram juntos (Azevedo, 2013, p. 59).

Como uma sombra, Cristo também atravessa o romance. Há, inclusive, uma série de referências bíblicas nos delírios oníricos de Magdá, em que ela e Luiz atuam como uma espécie de Adão e Eva em seu próprio jardim do Éden. E, como nota Souza (2018), as estratégias de controle prescritas pelo doutor Lobão geram um recalque na personagem que age como combustível de suas fantasias oníricas. Em uma dessas fantasias, inclusive, a figura de Fernando se mescla com a de Cristo antes de seu casamento com Luiz:

Magdá voltou os olhos em redor de si e notou, sorrindo, que, nem só as pessoas que ali estavam, como também a natureza inteira, pareciam alegrar-se com a sua felicidade; mas deixando cair a vista para o fundo do vale, teve um sobressalto: lá em baixo, na fralda do monte, o espectro de Fernando passeava tristemente por entre as árvores, arremedando Cristo no Horto das Oliveiras; tinha os passos lentos, a figura alquebrada, uma doce resignação na fisionomia (Azevedo, 2013, p. 82).

É verdade que a representação onírica de Luiz, dentro da narrativa de Magdá, age como um elemento tensionador dos valores burgueses dentro dos quais cresceu Magdá. Conforme Costa (1979), o espaço privado da família burguesa serve como *locus* de afirmação de discursos hegemônicos sobre papéis sociais, que obedeciam a uma ordem higienista, principalmente no Brasil do século XIX. Nesse sentido, o espaço dos sonhos e dos delírios de Magdá se torna um local de contraposição discursiva a esses papéis, um meio de revelar os desejos e os receios da personagem, devolvendo-lhe o direito à fala e ao corpo que o controle patriarcal, sustentado pelo discurso da autoridade médica, lhe nega. Através desse espaço, Magdá também consegue subverter expectativas de gênero frente ao domínio do seu desejo.

Ao tratar sobre este domínio em seu *O erotismo* (1987), Bataille descreve como a diferença entre a atividade sexual e aquilo que denomina de erotismo está ligado a uma busca psicológica por prazer que concretiza independentemente de seu mero fim natural de reprodução. Vejamos, por exemplo, a passagem em que o conselheiro aparece nos sonhos de Magdá e assume a postura de autoridade patriarcal, representante da ordem familiar oitocentista:

Terminaram caindo, ainda abraçados, aos pés do Conselheiro, que os esperava lá em baixo, vestido com uma túnica vermelha e agitando na mão, colericamente, a sua grossa bengala de cana da Índia. Magdá escondeu o rosto. Mas desta vez não era o moço da pedreira quem lhe fazia vexame, era o próprio pai; não foi, pois, o colo deste que ela agora procurou para ocultar o orvalho do seu pudor, foi o colo do outro. Houve um duro silêncio, durante o qual S. Ex., cujas barbas haviam crescido muito, e cuja calva reluzia que nem a de um patriarca da Bíblia, olhava, ora para a filha, ora para o rapaz, como se estivesse a compará-los. — Com efeito!... E sacudia a cabeça, e esticava os beiços, sem desviar a vista. No capricho do sonho, o pobre Conselheiro tinha perdido as suas maneiras distintas e afáveis, e até no modo de se exprimir era grosseiro e burguês.

(continuação do sonho) E, enquanto a filha soluçava, sem erguer os olhos: — Ingrata! Eu matar-me para a fazer gente; para lhe dar uma certa educação — e ela a meter-me os pés! Criar uma filha com tanto carinho, para vê-la depois entregue a um homem de pedreira!... — Perdoe, meu pai! — Não perdôo nada! — Juro-te que não tenho culpa do que sucedeu... — Perversa! Eu a sacrificar-me a instruí-la e arranjar-lhe um futuro, e ela a sujar-se de lama e a cobrir-me de vergonhas! (Azevedo, 2013, p. 38-39).

Se o que diferencia o erótico da atividade sexual é o afastamento do seu fim associado ao reino animal, a reprodução, Bataille (1987) reconhece um paralelo entre o

funcionamento do *trabalho* na sociedade humana e aquele realizado pelo *interdito* (ou restrições) em seu papel de regulação dessa atividade sexual. A maternidade de Magdá dentro de seus delírios, no entanto, antes de servir como instrumento de afirmação do dispositivo de aliança (Foucault, 1999), serve como tentativa de alcançar o amor perdido de Fernando, passando pela representação do interdito do incesto (Bataille, 1987).

Era menino. Forte, moreno, de cabelos e olhos pretos; o mais extraordinário, porém, é que a criança não se parecia com o pai, nem com a mãe; parecia-se com o Fernando. Não o Fernando escaveirado e espectral que lhe apareceu na ilha, mas o dos bons tempos de Botafogo; aquele belo moço a quem ela tanto amara e tanto desejara possuir. O pequeno tinha a mesma doçura no olhar, o mesmo enternecimento no sorriso; eram as mesmas feições e a mesma palidez aveludada e fresca. Magdá amamentava-o pensando no irmão.

— Como havemos de chamá-lo? perguntou Luiz.

— Fernando! Está claro, respondeu ela. E a partir daí, Magdá vivia nos seus sonhos exclusivamente para o filho (Azevedo, 2013, p. 84-85).

E, ao contrário do esperado de uma descrição naturalista, Magdá não é animalizada quando dá à luz, a metáfora é botânica: “um parir silencioso e tranquilo como o dos vegetais” (Azevedo, 2013, p. 84).

A partir disso, portanto, nos posicionamos contra a leitura de Mérian (2013, p. 793), para quem “o que cria o problema [do romance] é a ausência de homem”. Pelo contrário, o discurso cientificista assegura a presença constante do elemento masculino na narrativa, seja nos sonhos de Magdá, ou à sua volta no domínio do real. O título da obra, nesse sentido, parece irônico, quase que uma sátira de seu suposto propósito, que, em um movimento erótico, revela menos uma verdade sobre um tipo social que a própria estratégia discursiva por trás desse discurso de verdade.

A sombra, que até o final insiste em fugir, é a própria Magdá. E, ao final, animalizado, encontramos a figura do Dr. Lobão, desesperado por perder o controle sobre a sua histórica, sua enferma, sua presa, de volta:

O populacho do cortiço e os trabalhadores da pedreira queriam acabá-la, ali mesmo, a unhas e dentes; porém o médico, muito esbofado, porque viera da rua lá a passo de lobo, o chapéu de castor no alto da cabeça, o suor a inundar-lhe o pescoço, os olhos faiscantes, mostrava os punhos e retilava as prezas, rosnando contra quem se aproximasse da “sua enferma” (Azevedo, 2013, p. 107).

5. Considerações finais

A análise desenvolvida ao longo deste trabalho buscou evidenciar que *O homem* (1887), de Aluísio Azevedo, ultrapassa as leituras redutoras que historicamente relegaram o Naturalismo brasileiro a um papel secundário dentro dos estudos literários. Ao contrário de

compreendê-lo apenas como uma transposição superficial dos métodos científicos ou como um mero veículo de ideologias científicas do século XIX, procurou-se aqui demonstrar que o romance articula, de maneira complexa, tensões estéticas, discursivas e históricas que revelam a vitalidade do projeto naturalista no Brasil.

A partir da figura de Magdá e de seu percurso patológico, marcado pela histerização do corpo feminino, pelo discurso médico e pelos dispositivos de saber/poder descritos por Foucault, *O homem* constrói um espaço ficcional em que corpo, desejo, racionalidade e norma social se entrecruzam. A voz narrativa, que figura simultaneamente como observadora, experimentadora e comentadora, encarna o desejo positivista de tudo ver, classificar e explicar; contudo, ao fazê-lo, também expõe os limites e contradições desse mesmo regime discursivo. Assim, o romance não apenas reproduz a retórica científica da época, mas a tensiona, deixando ver as fraturas, ambiguidades e violências que constituíram a medicalização da mulher, a naturalização da histeria e a consolidação da ordem burguesa oitocentista.

Nesse sentido, *O homem* se apresenta menos como um simples “estudo de caso”, categoria que parte da crítica lhe atribuiu, e mais como um laboratório ficcional do olhar naturalista, no qual o discurso científico e o discurso literário coexistem, divergem e se reconfiguram mutuamente. Ao reinscrever o romance em seu contexto sociocultural, marcado pela ascensão da burguesia, pelo cientificismo, pelas transformações urbanas e pela crescente medicalização da vida privada, foi possível reconhecer *O homem* como exemplo singular de um momento em que a literatura participa ativamente da produção de saberes sobre o corpo, o sexo e a patologia. A obra, ao mesmo tempo em que adere às convenções naturalistas, amplia-as e problematiza-as, produzindo um texto que não se esgota na análise genética, nem na mera comparação com modelos europeus.

Desse modo, conclui-se que *O homem* deve ser lido não apenas como um produto de época, mas como um romance que mobiliza e questiona os discursos que o atravessam. Seu valor estético e crítico reside justamente na capacidade de revelar as fantasias científicas, os medos sociais, os mecanismos de controle e, sobretudo, a complexa articulação entre ficção e verdade que caracteriza o Naturalismo brasileiro. Ao deslocar a obra de Azevedo do lugar marginal a que foi historicamente confinada, este trabalho buscou contribuir para uma compreensão mais ampla do período, reafirmando a importância da literatura naturalista na formação do imaginário social e das práticas discursivas do final do século

Referências

- ALENCASTRO, Luiz Felipe de. Vida privada e ordem privada no Império. *In*: ALENCASTRO, Luiz Felipe de (org.). *História da vida privada no Brasil: Império: a corte e a modernidade nacional*. vol. 2. São Paulo: Companhia de Bolso, 2019. p. 9-74.
- AZEVEDO, Aluísio. *O homem*. 2. ed. São Paulo: Martin Claret, 2013.
- BAGULEY, David. *Naturalist fiction: the entropic vision*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BULHÕES, Marcelo Magalhães. *Leituras do desejo: o erotismo no romance naturalista brasileiro*. São Paulo: EdUSP, 2003.
- CAMELLO, Cleyciara dos Santos Garcia. *A filha do conselheiro: cientificismo, licenciosidade e promoção publicitária em O homem, de Aluísio Azevedo*. 2018. 211 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <http://www.btdt.uerj.br/handle/1/6241>. Acesso em 08 dez. 2025.
- CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.
- COSTA, Jurandir Freire. *Ordem médica e norma familiar*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- CUNHA, Newton. Os fundamentos filosóficos e científicos do naturalismo. *In*: GUINSBURG, Jacob; FARIA, João Roberto (org.). *O Naturalismo*. São Paulo: Perspectiva, 2017. p. 60-81.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Invention of hysteria: Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière*. Cambridge; Londres: MIT Press, 2003.
- FOUCAULT, Michel. *História da loucura na idade clássica*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: a vontade de saber*. vol. 1. 13 ed. Rio de Janeiro: Graal, 1999.
- KRAFFT-EBING, R. von. *Psychopathia sexualis*. Curitiba: Antônio Fontoura, 2017.
- LEVIN, Orna Messer. A obra de Aluísio Azevedo. *In*: GUINSBURG, Jacob; FARIA, João Roberto (org.). *O Naturalismo*. São Paulo: Perspectiva, 2017. p. 649-706.
- MENDES, Leonardo; CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira. Naturalismo, aqui e lá-bas. *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*, [S.l.], v. 18, n. 1, p. 109-127, jun. 2009. Disponível em:

http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/3311.
Acesso em: 23 de ago. de 2025.

MENDES, Leonardo; CAMELLO, Cleyciara Garcia. O homem (1887), de Aluísio Azevedo, como best-seller erótico. *A/ea: Estudos Neolatinos*, v. 21, n. 3, p. 65-80, set. 2019.

Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/alea/a/hwB3G75xrfFLfYKsNfz6NH/?lang=pt&format=html>.

Acesso em: 12 ago. 2025.

MENDES, Fernando. O naturalismo na livraria do século XIX. *Revista Letras*, Curitiba, n. 100, p. 71-90, jul./dez. 2019. Disponível em:

<https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/68846>. Acesso em: 10 set. 2025.

MÉRIAN, Jean-Yves. *Aluísio Azevedo: vida e obra (1857-1913)*. 2. ed. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional; Garamond, 2013.

MONTELLO, Josué. A ficção naturalista. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *A literatura no Brasil: era realista/era de transição*. 7. ed. São Paulo: Global Editora, 1997. p. 63-78.

MOTTA, Leda Tenório da. Para uma epistemologia do naturalismo. In: GUINSBURG, Jacob; FARIA, João Roberto (org.). *O Naturalismo*. São Paulo: Perspectiva, 2017. p. 82-110.

SEREZA, Haroldo Ceravolo. *O naturalismo e o naturalismo no Brasil: Questões de forma, classe, raça e gênero no romance brasileiro do século 19*. São Paulo: Alameda Editorial, 2022

SEVCENKO, Nicolau. O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso. In: SEVCENKO, Nicolau (org.). *História da vida privada no Brasil: República: da Belle Époque à era da rádio*. vol. 3. São Paulo: Companhia de Bolso, 2019. p. 6-40.

SODRÉ, Nelson Werneck. *O naturalismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

SOUZA, Jacqueline dos Santos. *Relações de poder do romance O homem, de Aluísio Azevedo*. Trabalho de conclusão de curso (graduação) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Licenciado em Letras: Português - Literaturas, 2023. 40 f. Rio de Janeiro, 2023. Disponível em
<https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/21298/1/JSSouza.pdf>. Acesso em: 08 dez. 2025.

SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?: uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*. Rio de Janeiro: Edições Achiamé, 1984.

ZOLA, Emile. *O romance experimental e o naturalismo no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

Recebido em 15 de janeiro de 2026

Aceito em 01 de fevereiro de 2026



Repositórios e Ciência Aberta, direitos autorais das pessoas autoras, 2025, licenciado sob [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Em busca do sol: os rastros do “Manifesto Antropófago” em *Serafim Ponte Grande*

Toward the Sun: Traces of the “Manifesto Antropófago” in *Serafim Ponte Grande*

Bianca Patrícia de Medeiros Nascimento*

Resumo: Este trabalho investiga a relação entre o “Manifesto Antropófago” (1928) e *Serafim Ponte Grande* (1933), ambos textos subscritos por Oswald de Andrade. Pretendemos, desse modo, identificar os rastros político-metafísicos concentrados na primeira fase da Antropofagia oswaldiana, percebidos no Manifesto e no romance. Com esse percurso, questionamos as críticas recentes, como as de Rita Segato (2021) e Zita Nunes (2024), que interpretam a Antropofagia como conivente com a ideologia da democracia racial. Mobilizando teóricos e críticos como Peter Bürger (2008[1974]), Homi Bhabha (1998), Maria Eugenia Boaventura (1995) e Gérard Genette (2017[1975]), argumentamos, ao contrário, que o Manifesto e o romance desestabilizam estruturas coloniais e reposicionam sujeitos historicamente subalternizados.

Palavras-chave: Manifesto Antropófago; Serafim Ponte Grande; metafísica; política.

Abstract: This study examines the relationship between the “Manifesto Antropófago” (1928) and *Serafim Ponte Grande* (1933), both texts written by Oswald de Andrade. Our aim is to identify the political and the metaphysical traces concentrated in the first phase of Oswaldian Anthropophagy, as manifested in both the manifesto and the novel. On this basis, we question recent critiques, such as those advanced by Rita Segato (2021) and Zita Nunes (2024), which interpret Anthropophagy as complicit with the ideology of racial democracy. Drawing on theoretical and critic works by Peter Bürger (2008[1974]), Homi Bhabha (1998), Maria Eugenia Boaventura (1995), and Gérard Genette (2017[1975]), we argue that the manifesto and the novel destabilise colonial structures and reposition historically subalternised subjects.

Keywords: Manifesto Antropófago; Serafim Ponte Grande; metaphysics; politics.



Ao Pé da Letra, Recife, v. 27.2, 68-85, 2025.
Universidade Federal de Pernambuco. ISSN 1984-7408.
<https://doi.org/10.51359/1984-7408.2025.269231>

* Graduada em Letras - Bacharelado com ênfase em Estudos Literários pela Universidade Federal de Pernambuco, Recife, Brasil. E-mail: bianca.mnascimento@ufpe.br. ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-4548-1872>. Este artigo é resultado da minha monografia de conclusão de curso de título “Rastros político-metafísicos do ‘Manifesto Antropófago’ em *Serafim Ponte Grande*”, orientada pelo Prof. Dr. Tiago Hermano Breunig.

1. Introdução

Em 1945, sob o título *Ponta de Lança*, Oswald de Andrade reúne textos escritos e proferidos durante os anos de 1943 e 1944. O artigo que abre o livro é “Carta a Monteiro Lobato”, em que se lê logo na primeira linha: “Meu velho amigo. Quero eu também trazer as minhas flores aos 25 anos moços dos *Urupês*” (Andrade, 2024[1943], p. 13). Convém atentarmos para alguns dados e datas relevantes. Pela citação, já sabemos do que se trata a comemoração: aniversário de *Urupês*, coletânea de contos de Lobato publicada em 1918.

No entanto, dos anos 1910 ao início dos 1940, há uma transformação no contexto histórico, político e econômico (a Segunda Guerra Mundial, a consolidação do nazifascismo, a intensificação do capitalismo industrial e do imperialismo estadunidense). Esse cenário nos ajuda a compreender os deslocamentos ideológicos e estéticos que atravessam a leitura que Oswald faz do Jeca Tatu. Na sua percepção, o personagem (ou o que ele representa, uma comunidade rural) concentra um potencial revolucionário capaz de enfrentar a onda nazifascista e imperialista. Para ativar esse potencial, basta, enfim, tecnicizá-lo.

A leitura do Jeca Tatu ilumina a compreensão oswaldiana da técnica, conceito que ecoa nas bases do programa antropofágico. Traçando uma linha do tempo, o discurso favorável à industrialização e à modernização do país já estava presente no “Manifesto da Poesia Pau Brasil”, de 1924. No “Manifesto Antropófago”, o discurso é retomado com algumas particularidades: a técnica oswaldiana almeja a transformação “permanente do Tabu em totem” (Andrade, 1928, p. 3), rejeitando um progresso positivista que prevê no avanço técnico-científico uma “evolução” moral. Na contramão, a técnica, o cerne da utopia oswaldiana, é o que possibilita a “Revolução Caraíba”¹ (Andrade, 1928, p. 3) e o matriarcado de Pindorama. O retorno transforma-se na condição necessária para alçar uma sociedade desierarquizada, diretamente oposta àquela estruturada pelo patriarcado (Santiago, 1985).

O que nos chama atenção nesse processo é a rejeição ao programa antropofágico poucos anos à frente, quando Oswald se filia ao Partido Comunista Brasileiro (PCB). Em 1933, Oswald (2007[1933], p. 57) anuncia no prefácio de *Serafim Ponte Grande* sua ruptura com “o movimento modernista, culminado no sarampão antropofágico”. O romance, produzido durante a segunda metade dos anos 1920, foi publicado somente nos anos 1930.

¹ Originalmente, “*karaiba*” remonta aos povos do Caribe com quem Colombo teve primeiro contato e passa a designar, para o colonizador, um sinônimo de “povo agressivo”. Posteriormente, em Américo Vespúcio, “*caraíba*” é ressignificado para ancião e assassino. Entre os povos indígenas do território (hoje) brasileiro, a palavra designava os europeus assimilados, em geral, aos xamãs-profetas tupinambá (Viveiros de Castro, 2002). No fim, os sentidos de “*caraíba*” fundiram-se: cruzaram “a fronteira entre brancos e índios e se estabeleceram em ambos os lados com sentidos semelhantes sem nunca ter pertencido anteriormente a nenhuma das línguas, pois é filha legítima do contato” (Tossin, 2019, p. 90). O que está em jogo é quem poderia ser *canibal*, ou melhor, antropófago. Afinal, o homem branco e colonizador pode ser feiticeiro na perspectiva ameríndia, mas não necessariamente antropófago. A partir disso, entendemos que o “Manifesto Antropófago”, ao utilizar filiar a revolução à palavra “*caraíba*”, propõe um regime de assimilação no qual a perspectiva do outro prevalece sobre a do *eu* — e, de modo recíproco, o *eu* também é assimilado pelo outro. Assim, coexistem no termo “*caraíba*” duas perspectivas em um mesmo espaço-tempo. Adiante, trataremos do funcionamento do espaço-tempo em uma faceta da Antropofagia.

Por isso, para Oswald (2007, p. 57-58), que já estava “[e]nojado de tudo”, aquele romance não passaria de um “[n]ecrológico da burguesia. Epitáfio do que fui”. Àquela altura, desejava servir (pelo menos!) de “casaca de ferro da Revolução Proletária” (Andrade, 2007, p. 58). Quando rompe com o partido durante a década de 1940, o autor então resgata o programa, conforme Benedito Nunes (1979, p. 53), “com a intenção expressa de atualizá-lo, dando-lhe a forma de uma concepção do mundo, destinada a absorver dialeticamente o próprio marxismo”.

No entanto, o esforço de Oswald de retomar o programa só será considerado no início da década de 1950, poucos anos antes do seu falecimento em 1954, quando os concretistas principiam a revitalização estética e intelectual da obra oswaldiana. Já no século XXI, as críticas à Antropofagia não minguaram; do contrário, fortificaram-se e expandiram-se graças às discussões sobre os processos de racialização durante e posterior à colonização nas Américas. Em algumas críticas recentes, percebemos uma postura prevalente, mais precisamente naquelas vinculadas aos estudos decoloniais e críticos da raça: a Antropofagia oswaldiana é concebida como antecipadora da democracia racial (*cf.* Segato, 2021; Nunes, 2024). Esses textos, porém, apresentam uma fragilidade teórico-crítica, ora porque as críticas não desenvolvem seu argumento, ora porque não empreendem uma análise histórica e estética detida do programa antropofágico. Apresentamos uma postura diferente: a de que a Antropofagia resguarda um potencial descentralizador e crítico, que em nada se assemelha à ideologia da democracia racial.

Reconhecendo as mudanças empreendidas por Oswald de Andrade no programa antropofágico, optamos por investigar a Antropofagia no fim dos anos 1920, nos detendo, então, no “Manifesto Antropófago” e em *Serafim Ponte Grande*. Ainda defendemos que é na ficção oswaldiana, muitas vezes relegada a segundo plano, que melhor se percebe esteticamente as proposições político-metafísicas do Manifesto. Logo, *Serafim* (escolha que se justifica pelo contexto de produção e publicação da obra) será analisado à luz de alguns aforismos do Manifesto. Dessa forma, destacamos os rastros político-metafísicos antropofágicos. Empregamos o termo conforme Jacques Derrida (1973, p. 75), para quem o “rastro” é “a origem da origem”, uma vez que a própria origem não pode ser retroconstituída. Considerando assim que o “Manifesto Antropófago” não é um manifesto estético, esclarecemos que não o tomamos como um manual (uma origem fixa) para a análise. Reconhecemos, antes, que *Serafim* apresenta rastros por meio dos quais é possível vislumbrar, esteticamente, o programa antropofágico que ali se inaugura.

Por fim, meu velho Oswald, quero eu também trazer as minhas flores aos quase 100 anos moços do movimento antropofágico.

2. Raça, nação e estética no “Manifesto Antropófago”

Não é desconhecida a vastidão da fortuna crítica e das apropriações da Antropofagia, de Benedito Nunes a Alexandre Nodari, dos concretistas aos tropicalistas. Pelo que percebemos em algumas críticas (universitárias, diga-se de passagem) dos últimos

dez anos há uma filiação do programa antropofágico à ideologia da democracia racial. Para Zita Nunes (2024, p. 38, grifo nosso), por exemplo, o Movimento Antropofágico “encenou e promoveu a mistura cultural, senão racial, uma mistura democrática em que todos podiam ser acomodados, até representados, sem sobrar ninguém. *Essa mistura é a expressão cultural da democracia racial*”. Para Rita Segato (2021, p. 275, grifo nosso), “a alegoria modernista da antropofagia, que por digestão dará origem a um povo novo, mestiço, misturado, esquece de dizer que é um organismo único o que processa todos os outros em sua digestão violenta, *uma digestão unificadora*”. A antropóloga resume, ainda, a “alegoria” da Antropofagia à mestiçagem, definida enquanto “um caminho unitário da nação em direção ao seu branqueamento e modernização eurocêntrica” (Segato, 2021, p. 275).

Ambos os textos, porém, pouco ou nada fundamentam suas interpretações em textos basilares do movimento antropofágico, tampouco na crítica especializada de modernismo e/ou de Oswald de Andrade. Por isso mesmo, as críticas não distinguem o projeto Pau Brasil do Antropófago em nível histórico e estético, tampouco os interrelacionam com produção literária oswaldiana.

Das duas críticas, aqui, optamos por analisar mais detidamente a de Zita Nunes (2024) por ser melhor elaborada e se deter a uma análise literária, ao contrário da de Segato (2021). Atentemo-nos, então, à retórica do texto. Para ilustrar seu argumento de que “a metáfora do canibalismo” (vocabulário da autora) da Antropofagia endossaria “a ansiedade das elites brancas de sua geração sobre o papel do negro na nação que busca um lugar avançado no futuro tecnológico”, Nunes (2024, p. 67) utiliza um aforismo do... Pau Brasil (exatamente aquele que traz a sugestão de Blaise Cendrars). Já no parágrafo seguinte, Nunes (2024) pontua que a hierarquia entre negros e brancos, notada por ela na Antropofagia, seria reiterada pelo Pau Brasil (retomando a citação anterior). Identificamos, nesse argumento, pelo menos duas fragilidades correlatas: por um lado, o desarranjo histórico (como o Pau Brasil, de 1924, reiteraria o Antropófago, de 1928?); por outro, a incompreensão dos projetos.

Para confrontar tal interpretação, convém situar historicamente o termo “raça” no Brasil. No final do século XIX, as categorias de raça e meio, apropriadas de forma particular em relação às teorias europeias, estruturaram leituras científicas da realidade nacional, voltadas à explicação do então “atraso” brasileiro (Ortiz, 1986). Nessa perspectiva, o processo de “evolução” era concebido como uma forma de transformação social, cuja condição seria o branqueamento da sociedade por meio da mestiçagem. Tais formulações fundamentaram a ideologia do Brasil-cadinho, segundo a qual a nação se constituiria pela fusão harmônica das chamadas três raças. Nas primeiras duas décadas do século XX e, mais precisamente, com as reconfigurações sociais e políticas dos anos 1930, esse modelo interpretativo passou a ser progressivamente questionado, abrindo espaço para novas leituras da formação nacional (Ortiz, 1986).

Para Renato Ortiz (1986), a produção de Gilberto Freyre supre a demanda de *reinterpretação* nacional imposta pela Revolução de 1930 da mesma problemática proposta no século XIX, substituindo o termo “raça” por “cultura”. Conforme Carlos Guilherme Mota (1977, p. 55), o resultado global percebido na produção freyreana, em que pese “a história das relações de dominação”, é a valorização de um relacionamento que permite a mestiçagem harmônica entre as três raças.

Retomemos agora o aforismo do Pau Brasil, também citado por Zita Nunes (2024) na análise mencionada anteriormente: “Uma sugestão de Blaise Cendrars: — Tendes as locomotivas cheias, ides partir. Um negro gira a manivela do desvio rotativo em que estais. O menor descuido vos fará partir na direção oposta ao vosso destino” (Andrade, 1924, n. p.). Enquanto a autora concebe o sujeito negro como impasse para as elites alcançarem a modernização, nós o compreendemos como o motor para transformação da arte e da sociedade brasileira, na mesma medida, para deslocamento das propostas vanguardistas e/ou modernistas europeias, especialmente fascistas. O primordial para o modernismo é a observação do cotidiano, no qual, a propósito, se manifesta “[a] formação étnica rica” (Andrade, 1924, n. p.). Assim, a força de trabalho do sujeito negro, historicamente explorada e observável no cotidiano, é convertida na metáfora da força cultural e criadora capaz de redirecionar a sociedade brasileira. Da mesma forma, se lembrarmos que a locomotiva funciona, no imaginário futurista, como emblema do progresso e da marcha técnica exaltada por Marinetti, as locomotivas do aforismo encaminham-se na direção oposta dessa marcha. Isto é, movem-se para uma democratização da arte, fundada em uma nova premissa de inspiração criadora.

Se quisermos tratar de uma verdadeira reiteração (nesse caso, a Antropofagia reiterando o Pau Brasil), basta voltarmos a uma entrevista de Oswald de Andrade de 1928. Nela, Oswald (1990[1928], p. 40-41, grifo nosso), reconhece que não “proclamamos direito a nossa independência” porque “todas as nossas reformas, todas as nossas reações costumam ser dentro do *bonde* da civilização”. Por isso, “[p]recisamos saltar do bonde, precisamos queimar o bonde” (Andrade, 1990. p. 41). Compreendendo o termo “civilização” enquanto os moldes da cultura ocidental, impostos às culturas não-europeias, Oswald (1990, p. 41) entende que “a ligação racial com os nossos elementos vindos de fora tirados o governador-geral e o catequista” é um dos passos junto à tecnicização para irromper contra a (persistência da) frente-colonial.

No “Manifesto Antropófago”, a menção à raça aparece conjuntamente à contraposição à frente colonial. Isso já é o suficiente para distinguir a Antropofagia da democracia racial, frequentemente associada a Freyre, cujo saudosismo do período colonial é perceptível. Em conformidade com Silviano Santiago (1985), Oswald retoma o passado com um tom satírico que, por ironizar seus valores, faz o presente romper com suas amarras, cortando com a linha da tradição. É nesse sentido que se institui o Brasil caraíba, com base em um “eterno retorno em diferença” (Santiago, 1985, p. 109): voltar ao matriarcado de Pindorama tecnicizado para, então, alcançar o futuro. O aforismo seguinte nos permite

analisar o eixo racial mais detidamente: “Filhos do sol, mãe dos viventes. Encontrados e amados ferozmente, com toda a hipocrisia da saudade, pelos imigrados, pelos traficados e pelos *touristes*. No país da cobra grande”. (Andrade, 1928, p. 3, grifo do autor).

Aderindo à interpretação de Alexandre Nodari (2022), o aforismo relata um (des)encontro referente ao processo colonial. O (des)encontro não acomete os “brasileiros”, mas os “filhos do sol”, definidos como os habitantes dos trópicos desapossados do contato com as terras (Nodari, 2022). Ademais, a expropriação da terra se deu pelas “elites vegetais”, contra as quais o Manifesto se posiciona em outro aforismo — “Contra as elites vegetais. Em comunicação com o solo” (Andrade, 1928, p. 3). No aforismo, portanto, o reconhecimento da violência colonial que ocorreu com sujeitos racializados faz desmoronar qualquer argumento de que o “Manifesto Antropófago” propagaria ou elogiaria a democracia racial. A crítica às elites, por sua vez, desestrutura a suposta conciliação, indicada por Zita Nunes (2024), da Antropofagia com o progresso das elites.

Na realidade, o aforismo (bem como o Manifesto de 1928) são antagônicos à linearidade positivista e à univocidade cultural, metafísica e ontológica. Para Nodari (2022, p. 91), o evento descrito se dá “[...] entre tempos e temporalidades, entre a história e o mito, pois que ele [o (des)encontro] não se dá no Brasil, mas no ‘país da cobra grande’”. O “país da cobra grande” refere-se a diferentes histórias indígenas em que variações da “cobra grande” figuram (Nodari, 2022). A transmutação do Brasil no signo “cobra grande” é, por nós, compreendida como expressão do “multinaturalismo” como cunhado por Eduardo Viveiros de Castro (2015). Na angulação ameríndia, todos os seres existentes são, potencialmente, pessoas e podem a qualquer momento se revelar. A partir dos traços do pensamento ameríndio, define-se multinaturalismo como a suposição de “uma *unidade* do espírito e uma *diversidade* dos corpos”, tratando-se, antes de lógica, de uma possibilidade *ontológica* (Viveiros de Castro, 2015, p. 27, grifos meus). Interpretando o Manifesto a partir dessa perspectiva, sugerimos que os devires no “país da cobra grande” emergem, o que diverge da concepção nacionalista unificadora. Na cobra grande, todos são passíveis de revelação, já que suas identidades são móveis.

Por isso mesmo é curioso que o “Manifesto Antropófago” seja tomado como um manifesto nacionalista quando são apenas quatro o total de aforismos referentes a “Brasil” e/ou a “brasileiro”. E que, quando aparecem, o topônimo (que não é referencial) e o gentílico se relacionem criticamente com processo colonial (Nodari, 2022). Nesse sentido, o “Manifesto Antropófago”, pela particularidade mencionada, se distingue do Pau Brasil desde o título. Veja-se este aforismo: “Foi porque nunca tivemos gramáticas, nem coleções de velhos vegetais. E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiro e continental. Preguiçosos no mapa-múndi do Brasil” (Andrade, 1928, p. 3). A postura está presente, mas se turvam os limites da nação. Desse modo, o coletivo mencionado no Manifesto se localiza em um Brasil-global. Esse, portanto, é um Brasil que se desconhece (onde começa? onde termina?), que não apresenta identidade fixa, “e talvez por isso tampouco saibamos quem é este ‘nós’ que enuncia não o saber” (Nodari, 2022, p. 83).

Logo, enquanto o “Manifesto da Poesia Pau Brasil” se concentra em um plano nacional, o “Manifesto Antropófago” dissolve esse plano. Em vez do Brasil e do nacionalismo, o que temos é um espaço mitológico, regido por um tempo circular (Santiago, 1985; Nodari, 2022) que se ancora na realidade histórica do Brasil para transformá-la (de tal modo que se perderá o referente nacional). A ausência de um espaço referencial está circunscrita na dimensão metafísica do Manifesto de 1928 que, ao lateralizar procedimentos artísticos e nacionalistas, “dá lugar a vagas formulações teóricas, ao mito e ao poder encantatório da técnica” (Favaretto, 2000, p. 60). Nesse sentido, como alerta Eduardo Sterzi (2022), é preciso atentar para não reduzir a devoração antropofágica ao jogo importação-exportação, em que o Brasil incorporaria e transformaria o que se produz externamente. Até porque o Manifesto reconhece que a matéria para transformação se encontra nas terras outrora colonizadas, em um matiz indígena (que, a propósito, as metrópoles importaram) (Sterzi, 2022).

Enquanto o “Manifesto da Poesia Pau Brasil” marca a primeira cisão do grupo da Semana de 22, o “Manifesto Antropófago” radicaliza e desloca essas proposições, afastando-se de questões estético-literárias já então resolvidas no primeiro manifesto (Boaventura, 1995). Dessa forma, o Manifesto de 1928 aproxima-se das vanguardas históricas na tentativa de romper com padrões realistas e reatar o laço entre arte e vida. À luz da teoria de Peter Bürger (2008[1974]), esse gesto implica a recusa da obra de arte orgânica, vinculada à instituição burguesa da arte, em favor de uma forma não-orgânica, capaz de produzir choque no leitor e de reinscrever a arte em uma nova práxis vital. Assim, em vez da obra de arte orgânica, aquela em que “as partes individuais e o todo formam uma unidade dialética” e que se enquadra nos moldes burgueses da instituição arte, observamos o estabelecimento da não-orgânica, em que as partes “se emancipam de um todo a ela sobreposto, e ao qual, como partes constitutivas necessárias, estariam associadas” (Bürger, 2008, p. 157).

Nessas proposições sobre a destruição da obra de arte e o reatamento com a práxis vital, situa-se o “Manifesto da Poesia Pau Brasil” que, à sua agenda, acrescenta uma outra preocupação (que não percebemos nos movimentos históricos de vanguarda): o confronto com a dinâmica fonte-cópia. O Manifesto de 1924 pontua essa dinâmica como resultado do processo colonial e da independência política tardia. Adotando as considerações de Roberto Schwarz (1987) sobre a poesia de Oswald de Andrade, acreditamos que o “Manifesto da Poesia Pau Brasil” resolve esse impasse ao depurar os elementos brasileiros do passado, organizando-os em uma visão atualizada. Tal visão se torna possível uma vez que o primeiro manifesto incorpora as novas tecnologias na arte. Segundo Andreas Huyssen (1986, p. 9, tradução nossa), a tecnologia “teve um crucial, se não o mais crucial, papel no esforço das vanguardas em superar a dicotomia arte/vida e fazer da arte algo produtivo na transformação da vida cotidiana”². Indo um pouco adiante nas proposições de Bürger

² No original e na íntegra: “Indeed technology played a crucial, if not the crucial, role in the avantgarde's attempt to overcome the art/life dichotomy and make art productive in the transformation of everyday life” (Huyssen, 1986, p. 9).

(2008), Huyssen (1986) afirma que as tecnologias não unicamente influenciaram o afloramento das vanguardas, como conjuntamente penetraram a *própria* manifestação, de modo a libertar essas tecnologias do uso prático e a enfraquecer a perspectiva burguesa de que elas encaminhariam ao progresso, à “evolução” da sociedade. Por assimilar a técnica à produção artística, o aforismo que se segue nos suscita discussões:

Uma nova escala:

A outra, a de um mundo proporcionado e catalogado com letras nos livros, crianças nos colos. O reclame produzindo letras maiores que torres. E as novas formas da indústria, da viação, da aviação. Postes. Gasômetros Rails. Laboratórios e oficinas técnicas. Vozes e tics de fios e ondas e fulgurações. Estrelas familiarizadas com negativos fotográficos. O correspondente da surpresa física em arte (Andrade, 1924, n. p.).

O Manifesto propõe uma correspondência entre a palavra e as tecnologias, sendo ambas dotadas de um potencial transformador. Propomos que a “surpresa física” ainda equivale ao choque mencionado por Bürger (2008), expressando a tentativa de devolver a arte à práxis vital e de irromper contra a instituição arte. Logo, acreditamos que o Manifesto semelhantemente valoriza a impressão das marcas da reprodução e o lúdico, em que se reconhece a concretização da (re)produção poética por meio de um labor técnico transformativo. Afinal, são as letras inscritas nos livros capazes de erigir um outro mundo. Note-se: as mesmas letras que se expandem para contextos diferentes, figurando, por exemplo, os cartazes publicitários. Nesse caso, as letras são manipuláveis e reprodutíveis, aptas a modificar a sociedade. Daí a preferência pela síntese, consequência “[do] trabalho contra o detalhe naturalista” e pela “língua sem arcaísmos, sem erudição” (Andrade, 1924, n. p.). Isso caracterizaria uma obra que preza pela *invenção* (e contraria a cópia), destinada ao encontro com o cotidiano brasileiro³.

O empenho descrito possibilitará ao grupo da Antropofagia dar um passo adiante: superada a fase da destruição de padrões artísticos “arcaicos”, isto é, padrões do realismo formal, o momento é propício para verticalizar mudanças já consolidadas (Boaventura, 1995). Assim, a Antropofagia se lança em um projeto revolucionário-ideológico que visava, em última instância, a transformação social (Schwartz, 1985). Em certa medida, essa transformação não se distancia da proposição de Bürger (2008) sobre a práxis vital, como percebida no Pau Brasil. A particularidade do projeto antropofágico emerge quando a transformação social se interrelaciona com uma dimensão metafísica e ontológica, basta recordarmos que a “[ú]nica lei do mundo” é a Antropofagia (Andrade, 1928, p. 3).

³ Situar as reflexões de Oswald no início do século XX é fortuito. A revolução proporcionada pela técnica nos parece viável naquele período. No entanto, com a consolidação das *big techs*, a constante exploração dos recursos naturais, o genocídio de povos indígenas e a crise climática (apenas para citar alguns eventos intensificados no século XXI), o caráter revolucionário da técnica nos inquieta. A técnica ainda resguardaria esse caráter redentor das classes oprimidas (algo que uma corrente como a do aceleracionismo defende) ou, nesse estágio, atingiu um nível fascista contra o qual precisamos lutar enfaticamente? Percebemos que essa inquietação também permeia os textos de Oswald (dos anos 40 e 50). A pergunta permanece em aberto, destinada a um trabalho de maior fôlego. Agradeço, por fim, a Eduardo Sterzi por reforçar tal inquietação.

Isso nos permite relacioná-la com o ritual Tupinambá. Desse modo, o matriarcado de Pindorama (central na Antropofagia oswaldiana) seria regido pela incorporação ontológica do outro, processo que propicia um devir contínuo (Viveiros de Castro, 2002). Para incorporar, não é preciso apenas devorar, como ser devorado. Na religião Tupinambá, o que motiva a devoração é a vingança, esta que assegura a continuidade do coletivo por meio da memória do *outro*. Assim, concebe-se o *eu* como um devorando em potencial, ou seja, como uma identidade sempre aberta à transformação pela alteridade (Viveiros de Castro, 2002).

Sugerimos, portanto, que a Antropofagia subverte aquilo que Silviano Santiago (1980, p. 15) intitulou “operação narcísica”, na qual, durante o processo colonial, “o outro é assimilado à imagem refletida do conquistador, confundido com ela, perdendo portanto a condição única de sua alteridade”. Nos aforismos em que declara “Nunca fomos catequizados” (Andrade, 1928, p. 3, p. 7), o “Manifesto Antropófago” evidencia a recusa dessa lógica narcísica: ao afirmar, continuando um dos aforismos, que “[f]izemos Cristo nascer na Bahia. Ou em Belém do Pará” (Andrade, 1928, p. 7), o texto propõe a subversão do gesto colonizador. Incorpora-se e ressignifica-se simbolicamente a cultura imposta por meio de outras culturas, como as indígenas e de matriz africana.

Nesse processo, o “Manifesto Antropófago” irrompe contra a “mímica colonial”, como definida por Homi Bhabha (1998), gerada em textos coloniais. A mímica resulta do desejo do colonizador “de um Outro reformado, reconhecível, como um sujeito de uma diferença que é quase a mesma, mas não exatamente” (Bhabha, 1998, p. 146), o que torna parcial a presença de sujeitos colonizados. Assim, as supostas representações dos sujeitos colonizados, feitas pelos colonizadores, apresentam na realidade... os próprios colonizadores. Na mesma medida em que violenta, a mímica resguarda um potencial transformador por ser imprecisa e revelar a brecha da reprodução (em vez da *representação*). O Manifesto expõe exatamente as brechas da reprodução, subvertendo-as por meio da sátira e da ironia.

3. Pela vidraça: *Serafim Ponte Grande* e o mundo por vir

Antes, cabe um panorama da recepção de *Serafim Ponte Grande*, uma vez que não somente o “Manifesto Antropófago” sofreu com simplificações. Pascoal Farinaccio (2001) considera que *Serafim*, mais do que simplificado, foi e (adicionamos) ainda é desvalorizado. A crítica (destaca-se a de Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade) tomou o romance somente como uma “contribuição [...] à constituição futura da literatura brasileira” e, amparada em um critério nacionalista, o reduziu à realidade extratextual (Farinaccio, 2001, p. 149). Descomplexificou-se, então, o discurso ficcional na busca por signos referentes a um “mundo prévio” nacional que, não sendo identificados, ficou para a posteridade literária incluí-los em suas produções.

Na década de 1940, Antonio Candido (1975), embora desconsidere o critério nacionalista e o pessoalismo em que estava imbuída a obra de Oswald, ainda se detém à

organicidade e à funcionalidade da obra (Farinaccio, 2001). Isso o fez considerar, do par dos romances modernistas de Oswald (isto é, *Memórias sentimentais de João Miramar e Serafim*), o romance publicado em 1933 “significativo como um documento intelectual”, mas “um livro falho e talvez algo fácil sob muitos aspectos, cuja técnica nos leva a pensar em *comodismo estético*” (Candido, 1975, p. 45, grifo nosso). O “estilo telegráfico” e “síncopa”, nos quais Oswald teria se refugiado, pareceu ao crítico “certa preguiça de aprofundar os problemas de composição” (Candido, 1975, p. 45). *Serafim*, nessa crítica, fora reduzido a “fragmentos de livros” (Candido, 1975, p. 37).

É tão somente com a crítica de Haroldo de Campos (em 1971!), que a estrutura de *Serafim* é positivada na sua “antiestrutura”. O romance, estruturado semelhantemente a uma colagem cubista ou a uma *bricolage* (definida enquanto elaboração de conjuntos estruturados por meio de resíduos ou fragmentos), apresenta o “elemento intencional de cesura, de pausa, que impõe limites estéticos aos ictos da ação ou da narração” (Campos, 2007, p. 21). Tal particularidade, a propósito, leva o crítico a intitular “grande sintagmática”, em vez de capítulo, as unidades que formam o livro (Campos, 2007).

Campos (1973, p. 21) denomina “sintagmático” o eixo de sucessão dos eventos, seguindo a terminologia saussuriana. A “grande sintagmática” torna-se, então, o núcleo articulatório, o “miolo estrutural”, da obra (Campos, 1973). No caso de *Serafim*, notam-se “grandes sintagmáticas” ou “grandes unidades”, no plural (Campos, 2007), sendo o romance no todo um “sobressintagma” ou um “sintagma em grau máximo”. Por isso, o romance é um *grande* não-livro na percepção de Campos (2007) (e na nossa) uma vez que seu procedimento parte da fragmentação.

Já nos últimos dez anos (de 2015 a 2025), *Serafim* é lateralizado nas leituras e interpretações da Antropofagia oswaldiana. A crítica de Zita Nunes (2024) (que pretende analisar o símbolo do canibalismo na América Latina e nos Estados Unidos reconhecendo como marco principal a Antropofagia formulada por Oswald) sequer menciona o romance. E mesmo aqueles textos favoráveis à Antropofagia não têm empreendido uma análise substancial de *Serafim*, deixando-o em segundo plano. Nessa esteira, pensamos no livro basilar de Eduardo Sterzi (2022), *Saudades do mundo: notícias da Antropofagia*. Esse rápido panorama da recepção e da crítica é útil para nossa incursão em *Serafim*, bem como para justificar a análise do romance.

Na obra, narram-se os eventos vividos pelo personagem homônimo: se tornar funcionário público, se casar forçadamente, fazer uma viagem transatlântica e alcançar sua liberdade sexual. Conforme Kenneth Jackson (1978, p. 82), “[a]s aventuras de Serafim expressam a necessidade de mudança social”, de modo que são transformadas, em comparação às de Miramar, em “uma aberta e carnavalesca rebelião contra os valores da sociedade modernista e burguesa” (Jackson, 2021, p. 181, tradução nossa)⁴. Por isso, a

⁴ No original e na íntegra: “The uninhibited traveller Serafim transmutes Miramar’s alienation into an open, carnivalesque rebellion against the values and behaviour of modernist, bourgeois society: ‘My country has been sick for a long time. It suffers from cosmic incompetence’” (Jackson, 2021, p. 181).

Patrick Tonks (2013 *apud* Jackson, 2021), a viagem transatlântica engendra uma crítica ao capitalismo, sendo uma busca de libertação dos moldes burgueses de família, moralidade e patriarcado. A forma do romance também segue essa libertação. Se considerarmos os apontamentos de Bürger (2008), *Serafim* é uma obra não-orgânica, contrária à unidade impelida pela instituição arte (por sua vez, burguesa).

Sugerimos que a fragmentação de *Serafim* facilita a variação de vozes narrativas, que alternam entre hétero e homodiegéticas, intra e extradiegéticas⁵, e a paródia de outros gêneros textuais, um procedimento comum ao gênero romance (Bakhtin, 2019) extremado na obra oswaldiana. É com a paródia e a sátira que o romance oswaldiano ridiculariza não somente “um mundo social regimentado em categorias econômicas”, como também “tipos e perspectivas sociais representados por personagens tipo” (Jackson, 1978, p. 83). Na terceira grande sintagmática “Folhinha conjugal ou seja Serafim no *Front*”, a narração é homodiegética-extradiegética. Parodiando o gênero diário, é o próprio Serafim quem registra e narra seus conflitos internos entre se restringir a uma vida pequeno burguesa, submetendo-se à ordem religiosa e estatal, ou acatar seus impulsos (homos)sexuais. Por isso, mesmo vivendo “uma vida acanhada”, pensa no “remédio para [se] moralizar”: “cortar a incômoda mandioca que Deus [lhe] deu!” (Andrade, 2007, p. 75). Já no “Cérebro, coração e pavio”, grande sintagmática composta por curtos fragmentos que parodiam gêneros textuais distintos, embora prevaleça um narrador heterodiegético-extradiegético, esse mesmo narrador cede o privilégio da função narrativa a outros personagens. Assim, em um fragmento como “Réplica” em que se parodia o gênero bilhete, será Branca Clara, amante de Serafim, a assumir a voz narrativa para responder ao convite do personagem.

Importa notar que, para todos os efeitos, as aventuras de Serafim, em específico, se restringem a uma transformação em nível individual, não alcançando o coletivo (como almejava o personagem). Mesmo em posse de teorias e eventos históricos disruptivos (como a psicanálise, a filosofia nietzscheana, o êxito da revolução russa), Serafim é incapaz de modificar o mundo opressivo burguês, patriarcal e moralista em que vive, pautado em instituições ocidentais e burguesas. Por isso, considera a si mesmo “um símbolo nacional” desse país que “sofre de incompetência cósmica”, alegando: “Tenho um canhão e não sei atirar”⁶ (Andrade, 2007, p. 97). Após a constatação, conclui o parágrafo com a pergunta: “Quantas revoluções mais serão necessárias para a reabilitação balística de todos os brasileiros?” (Andrade, 2007, p. 97). Frustrado, o personagem é absorvido pelo sistema burguês e patriarcal, falecendo quase ao fim do romance. A personagem de Serafim, dessa forma, nos permite conceber uma outra faceta da Antropofagia oswaldiana, que preocupará a Oswald nos anos 1940: a motivação vinda de impulsos “individuais” (que, no

⁵ Gérard Genette (2017[1975], p. 318), fundindo as categorias de nível-pessoa, propõe “quatro tipos fundamentais do estatuto do narrador”: heterodiegético-extradiegético quando se tem um narrador em primeiro grau que narra uma história em que está ausente; heterodiegético-intradiegético quando um narrador em segundo grau conta histórias em que está presente; homodiegético-extradiegético quando um narrador em primeiro grau narra sua própria história; homodiegético-intradiegético quando um narrador em segundo grau conta sua própria história.

⁶ Entendemos esse trecho como uma metáfora diegética, uma vez que o material utilizado para criar a imagem ou o símbolo está ativo e é perceptível dentro da narrativa (*cf.* Genette, 2017, p. 57).

Manifesto de 1928, aparece em aforismos destinados à renovação individual) pode atravancar o caminho para uma revolução cósmica, coletiva, como propõe a Antropofagia, quando limitada a si mesma. Nesse sentido, Serafim (aqui, tanto personagem quanto livro) demonstra o passo que a Antropofagia precisa dar para atingir, efetivamente, uma transformação coletiva.

Todavia, a possibilidade de transformações cósmicas, com suas devidas motivações políticas, não se encerra com a morte de Serafim. É Pinto Calçudo — que, seguindo a tradição dos romances de cavalaria, é o parceiro de aventuras (e duplo) de Serafim — o responsável por efetivar tal transformação no romance. Expulso da narrativa na grande sintagmática “No elemento sedativo” por ameaçar o protagonismo de Serafim, Pinto ressurgiu junto à embarcação *El Durazno* em “Os antropófagos”, última grande sintagmática do romance. Nessa embarcação, “base do humano futuro”, funda-se “uma sociedade anônima de base priápica” (Andrade, 2007, p. 205). Conforme proclama Pinto Calçudo: “ante a cópula mole e geométrica dos motores”, aquela sociedade luta “contra ‘a coação moral da indumentária’ e a ‘falta de imaginação dos povos civilizados’” (Andrade, 2007, p. 206).

A *El Durazno* é uma tecnologia subvertida, uma embarcação que, antes utilizada para fins de dominação colonial (que ocorre cultural e economicamente), agora foge “da projeção econômica das alfândegas” e trava “uma revolução puramente moral” (Andrade, 2007, p. 204). Aquela sociedade (anônima!) subtraída à vista, luta contra a falta de imaginação dos povos civilizados. Aproximamos a dinâmica dessa sociedade à “lei do antropófago” — “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago” (Andrade, 1928, p. 3) — ou, para utilizar do termo de Nodari (2011), ao “Direito antropofágico”. O Direito Antropofágico, que pautado na “Única lei do mundo” (Andrade, 1928, p. 3), se funda na soberania da posse contra a propriedade (Nodari, 2011). A posse é, então, vital e nômade, enquanto a propriedade é um título morto, uma ficção jurídica que congela e legitima apropriações historicamente fraudulentas, como o próprio “grilo” que marcou a formação do Brasil colonial (Nodari, 2011). Nesse sentido, a *El Durazno* corporifica essa lógica da posse em movimento: como embarcação que não se fixa, circula sem territorializar e afirma uma relação transitória com o espaço — uma prática que recusa a rigidez da propriedade e atualiza a utopia antropofágica do nomadismo.

A partir dessa atualização da posse nômade, propomos que a lei do antropófago, destinada a todos, estabelece uma presença completa e concreta de quem é assimilado, de modo que o *eu* é completo para quem o recebe e, portanto, está apto a ser devorado. A lei estabelece, na mesma medida, a presença incompleta de quem assimila, relativa à incompletude ontológica da filosofia Tupinambá. Trata-se, nesse caso, “de uma ordem onde o interior e a identidade estavam hierarquicamente subordinados à exterioridade e à diferença” (Viveiros de Castro, 2002, p. 220). O que se evidencia em jogo é o devir e a relação, e não o ser e a substância. (Viveiros de Castro, 2002). O interesse no que não pertence ao antropófago existe porque há o potencial de ser seu diante do desejo insaciável

de completar a falta do *eu* e do coletivo. Percebemos essa incompletude insaciável na própria viagem. O último parágrafo do romance afirma que a *El Durazno* não para, a não ser com o intuito de “comprar abacates nos cais tropicais” (Andrade, 2007, p. 206).

O tempo da *El Durazno* e do próprio romance torna-se contínuo, sem um fim preciso. Inverte-se a peripécia clássica⁷, o encadeamento destinado a um determinado fim (Rancière, 2021). O tempo narrativo, dessa forma, “se dilata ao infinito, incluindo virtualmente todo e qualquer outro tempo e todo e qualquer outro lugar” (Rancière, 2021, p. 120). Essa ruptura temporal reaparece em outros momentos do romance, como no “Folhinha conjugal”. Enquanto permanece fiel a sua esposa, Dona Lalá, e cumpre suas funções de funcionário público, Serafim registra seus dias no formato de um diário, dentro de um tempo linear. A entrada de Doroteia Gomes, artista vanguardista por quem se apaixona, irrompe nesse esquema como o fragmento “O terremoto Doroteu”. A partir dali, o personagem abandona o registro sequencial dos acontecimentos e passa a se mover por descontinuidades. Mesmo sofrendo depois com o abandono de Doroteia, é na ruptura temporal que Serafim inquieta-se com as estruturas burguesas e os ideais de ordem e estabilidade que o moldavam. Essa passagem do tempo linear, progressivo, ao não-tempo encontra eco no “Cérebro, coração e pavio”: “Relógios imperturbáveis, arcangélicos, [que] oscilografam ameaças interplanetárias” (Andrade, 2007, p. 157). Todavia, se atentarmos à situação de Serafim, há, mais uma vez, uma limitação individual que não se prolonga ao coletivo, o que redimensiona as proposições do “Manifesto Antropófago”. A contrariedade à cronologia se relaciona com a aversão do Manifesto à “Memória, fonte do costume”, que cede lugar à “experiência pessoal renovada” (Andrade, 1928, p. 7) precisa se transformar em uma experiência *coletiva* renovada. Caso contrário, torna-se inócua a pretendida revolução.

Se recordamos do funcionamento da memória para a comunidade Tupinambá, a memória ocorre no tempo e é produzida pelo tempo, o que a destrela de uma origem e aponta para um futuro (Cunha; Viveiros de Castro, 2018). No Manifesto de 1928, a ruptura com a memória é também uma ruptura com o passado atrelado a classes dominantes, que ratifica a moralidade europeia-cristã destinada às classes dominadas. Afirma o Manifesto: a “antropofagia carnal”, “que traz em si o mais alto sentido da vida e evita todos os males identificados por Freud, males catequistas”, esteve restrita “[à]s puras elites” (Andrade, 1928, p. 7). É necessário que os “filhos do sol” ou a comunidade da *El Durazno* tenham acesso à carne, seja para devoração, seja para copulação. O acesso, pois, é condicionado por uma postura democrática, portanto, coletiva. Conforme Lauro Mendes (1992), essas atividades, caras ao Manifesto e a *Serafim*, são sinônimos da resignificação da civilização ocidental.

As transformações também envolvem críticas a violências coloniais. Nesse sentido, o fragmento “Estados Unidos do Brasil”, que encerra a grande sintagmática “Cérebro, coração e pavio”, é uma peça fundamental para nossa reflexão:

⁷ A peripécia é a mudança da fortuna para o infortúnio, o que gera um impacto emocional na tragédia grega. Nesse sentido, como bem coloca Rancière (2021), a ficção dispõe de um progresso a ser atingido para alcançar o fim.

Rios, caudais, pontes, advogados, fordes pretos, caminhos vermelhos, porteiras, sequilhos, músicas, mangas.

E no fundo os juncos milenários, as caravelas e os mamalucos.

Como foi! Como foi! Pinto Calçudo atolou numa francesa. No país animal foram as senzalas que mandaram as primeiras embaixatrizes aos leitos brancos. (Andrade, 2007, p. 158)

Através da sátira, são evidenciadas as duas facetas do Brasil, que aparecem sob o signo do “país animal”. Se no Manifesto, para os “filhos do sol”, o Brasil revela-se no “país da cobra grande”, figura de um devir caraíba, no fragmento acima, o país emerge no seu lado violento, historicamente marcado. Percebemos, assim, o (des)encontro de que trata Nodari (2022) sobre o “Manifesto Antropófago”: uma simultaneidade de tempos e temporalidades situada no passado colonial. “Advogados”, símbolo do bacharelismo, e “sequilhos” coexistem com “caravelas” e “mamalucos”, sendo esses índices de uma miscigenação moldada pelo sistema colonial.

A relação sexual de Pinto Calçudo com uma mulher francesa traz à tona a antropofagia carnal que, embora celebrada, é acompanhada pela lembrança das violências sexuais perpetradas por senhores de escravos contra mulheres negras. Afinal, não é possível conceber uma liberação plena do corpo e da cultura sem reconhecer a estrutura colonial e os modos como esse corpo foi submetido à violência. É nesse ponto que a sátira revela o que Lélia Gonzalez (2020) nomeia “neurose cultural brasileira”: os mecanismos de ocultamento dos sintomas do racismo que protegem uma parcela da sociedade relutante em confrontá-los. A relação sexual entre senhores e mulheres escravizadas, atravessada pela exploração, é recoberta pela tentativa de neutralização — como se movida por um suposto desejo consensual —, quando, na verdade, expressa o desejo dos escravistas sustentado pela estrutura escravocrata e racista. Mesmo sob tentativas de obliteração, essas mulheres foram as “primeiras embaixatrizes”, e, pelo papel que lhes foi violentamente imposto, não podem ser relegadas ao esquecimento (Gonzalez, 2020). A sátira, portanto, antes de apagar o trauma colonial, reinscreve-o, expondo suas continuidades históricas.

Nesse sentido, o romance consegue reposicionar e tensionar o aforismo do Manifesto que trata da antropofagia carnal, uma vez que percebemos uma crítica enfática a violências sexuais. Enquanto o aforismo enfoca uma discussão de classe, que toca no passado colonial brasileiro (e tangencia discussões raciais), em *Serafim*, a liberdade sexual (bastante democrática) interrelaciona-se com a violência de gênero, de raça e de classe, cujo ponto de partida é também o período colonial.

4. Considerações finais

Diante desta análise, destacamos os atravessamentos do romance — do diálogo com o “Manifesto Antropófago” ao experimentalismo estético próprio dos movimentos da década de 1920. A não-organicidade da obra, a ruptura e crítica à cronologia, a paródia dos gêneros e a variação das vozes narrativas traduzem formalmente o gesto antropófago de devorar modelos, dissolver hierarquias e instaurar um devir ininterrupto. Ao mesmo tempo,

as tensões políticas que atravessam o romance, da crítica ao patriarcado e ao capitalismo à reinscrição das violências raciais, alargam e redimensionam os princípios expressos no Manifesto, demonstrando que ser-antropófago consiste em, inicialmente, reconhecer e, então, confrontar as inúmeras estruturas perpetuadoras da violência. O romance ainda lança luz sobre uma outra faceta da Antropofagia, que pode não se consolidar: se o confronto for individual, privado, sem prolongamento ao coletivo, ao público, a “revolução Caraíba” torna-se inócua. Compare-se o jogo de forças entre o sujeito e o mundo (Rosenfeld, 1996): em *Serafim* o mundo ora é reduzido a estruturas geométricas que absorvem o personagem homônimo, ora é superado pelo personagem Pinto Calçado. Por isso, por mais que Serafim sucumba ao mundo burguês, sua queda não encerra o Movimento Antropofágico: Pinto Calçado, a *El Durazno* e a possibilidade do devir, articulada na própria estrutura do romance, projetam um tempo contínuo e uma comunidade utópica (incompleta, desejante, em permanente transformação) que é efetivada socialmente.

Concluindo pelo princípio, na primeira grande sintagmática do romance, “Recitativo”, lemos: “A paisagem desta capital apodrece. Apareço ao leitor. Pelotari. Personagem através de uma vidraça. De capa de borracha e galochas. [...] Lá fora, quando secar a chuva, haverá o sol” (Andrade, 2007, p. 60). Não seria essa cidade apodrecida a figuração das próprias estruturas ocidentais, opressivas e violentas, restritoras da imaginação e do acesso das classes dominadas à terra, ao corpo, às tecnologias? Se assim for, quem enfrentará a chuva na esperança do retorno do/ao sol é justamente esse personagem anônimo, de capa e de galochas, a observar, pela vidraça, o mundo à revelia. Um personagem que pode ser qualquer um de nós, na esperança do “contato com o Brasil caraíba” (Andrade, 1928, p. 3). O romance, assim como o “Manifesto Antropófago”, encena e convida a esse gesto: um vislumbre através da vidraça, uma aposta no mundo por vir. Da experiência pessoal renovada à transformação social.

Referências

- ANDRADE, Oswald de. Manifesto da Poesia Pau-Brasil. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, ano 23, n. 9147, 18 mar. 1924. Disponível em: https://hemeroteca-pdf.bn.gov.br/089842/per089842_1924_09147.pdf. Acesso em: 18 out. 2025.
- ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. *Revista de Antropofagia*, São Paulo, ano 1, n. 1, maio de 1928. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=416410&Pesq=%22manifesto%20antrop%c3%b3fago%22&id=2663904426691&pagfis=20>. Acesso em: 18 out. 2025.
- ANDRADE, Oswald de. *Os dentes do dragão: entrevistas*. Pesquisa, organização, introdução e notas de Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Globo, 1990.
- ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. 9. ed. São Paulo: Globo, 2007.
- ANDRADE, Oswald de. *Ponta de lança*. São Paulo: Companhia das Letras, 2024 [1943].
- BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance III: o romance como gênero literário*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editoria 34, 2019.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BOAVENTURA, Maria Eugenia. *A vanguarda antropofágica*. São Paulo: Ática, 1995.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- CAMPOS, Haroldo. *Morfologia do Macunaíma*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- CAMPOS, Haroldo. Serafim: um grande não livro. In: ANDRADE, Oswald. *Serafim Ponte Grande*. 9. ed. São Paulo: Globo, 2007.
- CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- CUNHA, Manuela L. Carneiro; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Vingança e temporalidade: os Tupinambás. *Anuário Antropológico*, [S. l.], v. 10, n. 1, p. 57-78, 2018. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/anuarioantropologico/article/view/6354>. Acesso em: 26 out. 2025.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Tradução de Miriam Schnaiderman e Renato Janini Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- FAVARETTO, Celso Fernando. *Tropicália: alegria, alegoria*. 3. ed. Cotia: Ateliê, 2000.
- FARINACCIO, Pascoal. *Serafim Ponte Grande e as dificuldades da crítica*. São Paulo: Ateliê Editorial; FAPESP, 2001.

- GENETTE, Gérard. *Figuras III*. Tradução de Ana Alencar. São Paulo: Estação Liberdade, 2017 [1975].
- GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano*. Organização de Flavia Rios e Márcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.
- HUYSSSEN, Andreas. *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1986.
- JACKSON, Kenneth D. *Prosa vanguardista brasileira: Oswald de Andrade*. Tradução de Heloisa Nascimento Alcantara de Barros e Maria Lucia Prisco Ramos. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- JACKSON, Kenneth D. *Cannibal Angels: Transatlantic Modernism and the Brazilian Avant-Garde*. Oxford; New York: Peter Lang, 2021.
- MENDES, Lauro Belchior. Serafim antropófago. *Itinerários*, n. 3, p. 59-73, 1992. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2398>. Acesso em: 16 out. 2025.
- MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira: pontos de partida para uma revisão histórica*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1977.
- NODARI, Alexandre. A única lei do mundo. In: RUFFINELLI, Jorge; ROCHA, João César de C. (org.). *Antropofagia, hoje?: Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É Realizações, 2011.
- NODARI, Alexandre. “Filhos do sol, mãe dos viventes”: sobre o enunciador do “Manifesto Antropófago”. *Língua-lugar: Literatura, História, Estudos Culturais*, [S. l.], v. 1, n. 5, p. 80-105, 2022. Disponível em: <https://oap.unige.ch/journals/lingua-lugar/article/view/973>. Acesso em: 16 ago. 2025.
- NUNES, Benedito. *Oswald canibal*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- NUNES, Zita. *Democracia canibal: raça e representação na literatura das Américas*. São Paulo: Fósforo, 2024.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- RANCIÈRE, Jacques. *As margens da ficção*. Tradução de Fernando Scheibe. São Paulo: Editora 34, 2021.
- ROSENFELD, Anatol. *Texto/contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- SANTIAGO, Silviano. *Vale o quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- SANTIAGO, Silviano. *Na malha das letras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1985.
- SCHWARTZ, Jorge. *Vanguarda e cosmopolitismo na década de 20: Oliverio Girondo e Oswald de Andrade*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?:* ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SEGATO, Rita. *Crítica da colonialidade em oito ensaios: e uma antropologia de demanda.* Belo Horizonte: Bazar do Tempo, 2021.

STERZI, Eduardo. *Saudades do mundo: notícias da Antropofagia.* São Paulo: Todavia, 2022.

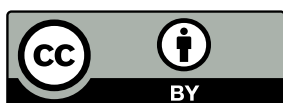
TOSSIN, Laisa. Carijós, caraíbas, curibocas periféricos, preteridos, mestiços rastros linguísticos das relações sociais no Brasil Colônia. *Web Revista Sociodialeto*, [S. l.], v. 9, n. 27, p. 79-101, 2019. Disponível em: <https://periodicosonline.uems.br/sociodialeto/article/view/7940>. Acesso em: 10 dez. 2025.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem: e outros ensaios de antropologia.* São Paulo: Cosac Naify, 2002.

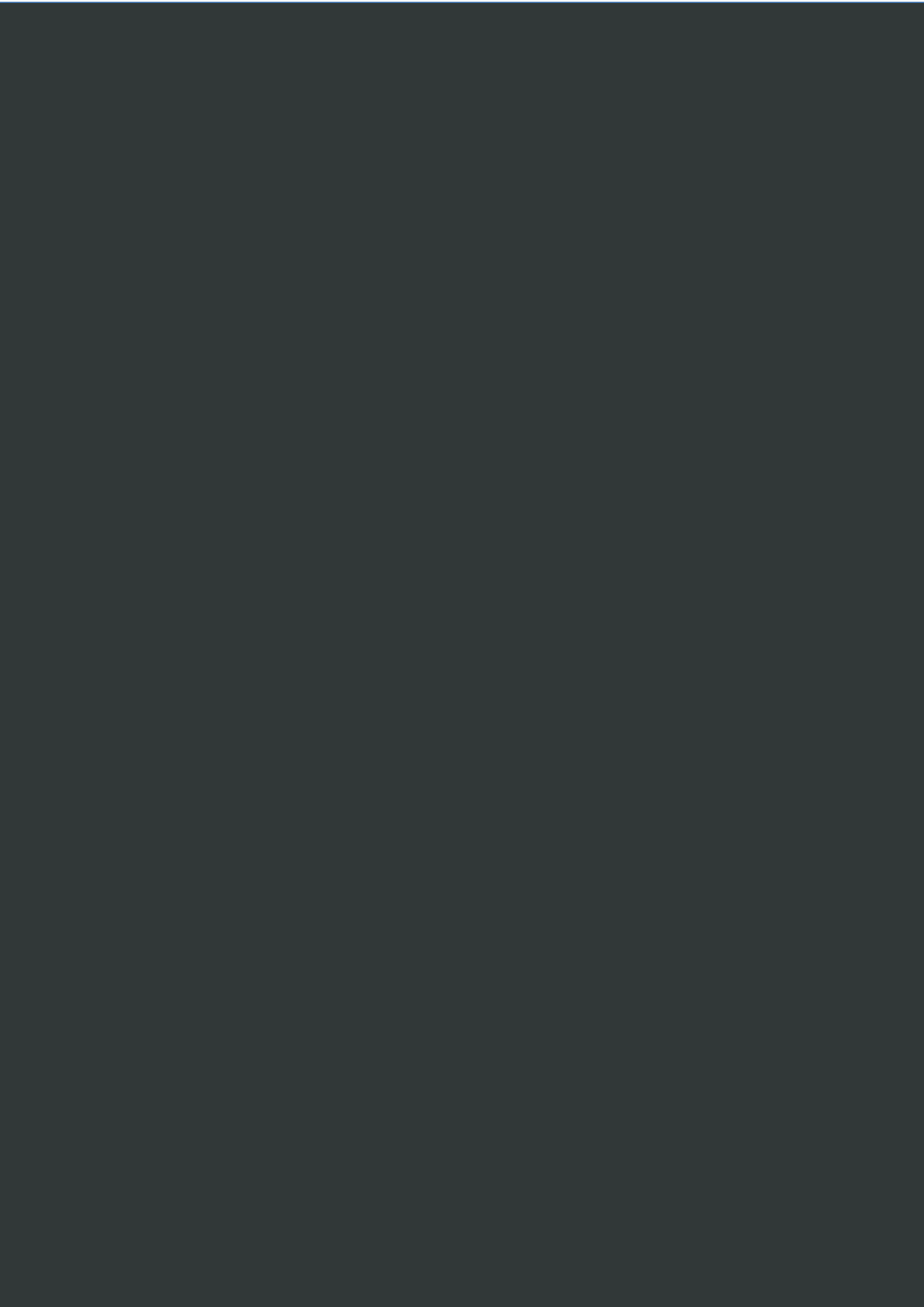
VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural.* São Paulo: Cosac Naify, 2015.

Recebido em 15 de janeiro de 2026

Aceito em 05 de fevereiro de 2026



Repositórios e Ciência Aberta, direitos autorais das pessoas autoras, 2025, licenciado sob [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).



Da bruxaria à jornada da heroína: uma análise da personagem
Tituba em *Eu, Tituba: bruxa negra de Salém*

From Witchcraft to the Heroine's Journey: an Analysis of Tituba in
Moi, Tituba, Sorcière... Noire de Salem

Ednaldo Barbosa da Silva Souza*

Resumo: O presente estudo examina e analisa a representação da personagem 'bruxa' no romance *Eu, Tituba: Bruxa Negra de Salém* (2019) de Maryse Condé, pelo viés humanizado e heroico que a escritora apresenta. Historicamente, de acordo com os estudos de Russell e Alexander no livro *História da Bruxaria* (2019), a figura da bruxa tem sido associada ao antagonismo, retratada como uma ameaça ou vilã, refletindo uma longa tradição de marginalização em que conhecimentos naturais e práticas espirituais são tratados com desprezo. Diante disso, como a bruxa se torna heroína na obra *Eu, Tituba: Bruxa Negra de Salém*? Este estudo utiliza a teoria de Maureen Murdock, na obra *A Jornada da Heroína* (2022), para argumentar que Tituba, em vez de ser uma vilã, é uma heroína que enfrenta a opressão, redefinindo assim o papel da bruxa na literatura. A análise qualitativa da personagem mostra como Tituba representa uma nova perspectiva sobre o feminino e a bruxaria, quebrando narrativas habituais e oferecendo uma visão mais complexa e empoderada.

Palavras-chave: Tituba; bruxas; jornada da heroína; marginalização; *Eu, Tituba: bruxa negra de Salém*.

Abstract: The present study examines and analyzes the representation of the "witch" character in the novel *Moi, Tituba, Sorcière... noire de Salem* (2019) by Maryse Condé, through the humanized and heroic bias that the author presents. Historically, according to the studies of Russell and Alexander in the book *A new history of witchcraft* (2019), the figure of the witch has been associated with antagonism, depicted as a threat or villain, reflecting a long tradition of marginalization in which natural knowledge and spiritual practices are treated with disdain. But how does the witch become a heroine in *Moi, Tituba, Sorcière... noire de Salem*? This study utilizes Maureen Murdock's theory in *The Heroine's Journey* (2022) to argue that Tituba, rather than being a villain, is a heroine who faces oppression, thereby redefining the role of the witch in literature. The qualitative analysis of the character demonstrates how Tituba represents a new perspective on the feminine and witchcraft, breaking conventional narratives and offering a more complex and empowered vision.

Keywords: Tituba; witches; heroine's journey; marginalization; *Moi, Tituba, sorcière... Noire de Salem*.



Ao Pé da Letra, Recife, v. 27.2, 88-106, 2025.
Universidade Federal de Pernambuco. ISSN 1984-7408.
<https://doi.org/10.51359/1984-7408.2025.266085>

* Graduado em Letras, com Licenciatura Plena em Língua Portuguesa, Língua Inglesa e suas respectivas Literaturas pela Universidade Federal do Agreste de Pernambuco, Garanhuns, Brasil. E-mail: ednaldosouza@outlook.com. ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-1782-865X>. Este artigo foi elaborado como parte do Trabalho de Conclusão de Curso, requisito obrigatório para a obtenção do grau de Licenciado em Letras-Português e Inglês, sob a orientação do Prof. Dr. Carlos Eduardo Albuquerque Fernandes.

1. Introdução

Representar situações e ações cotidianas sempre foi uma prática constante na história da humanidade. Hoje, essas representações são consideradas formas artísticas e abrangem diversos meios de comunicação, como a pintura, a música, a escrita, a fotografia, entre outros. No âmbito da arte escrita, destaca-se a literatura, que, segundo Jouve (2012), também é chamada de “arte da linguagem”, seja ela em prosa ou verso. Explorando uma obra literária, a literatura transcende os limites da ficção, refletindo a sociedade e frequentemente trazendo uma crítica social. Nesse sentido, um romance vai além do entretenimento ou da ampliação do vocabulário; é uma forma de compreender a sociedade de sua época.

Segundo Cosson (2006), a leitura consciente, ou seja, uma leitura crítica e reflexiva que vai além da superfície do texto e busca compreender seus sentidos mais profundos, revela o romance como um estudo histórico, onde as personagens refletem a realidade social, reforçando a importância da literatura. Sendo assim, um romance pode incluir tanto personagens fantasiosos, como vampiros e monstros, quanto figuras inspiradas na realidade. A bruxa, por exemplo, é uma presença recorrente em diversos gêneros literários, para públicos infantis e adultos.

Por muito tempo, a bruxa foi retratada como antagonista na literatura, uma figura feminina associada ao mal. Nas histórias infantis, em que é mais recorrente, seu papel é de educar pelo medo, facilitando o aprendizado familiar, como afirma Américo e Belmiro (2018, p. 5): “As bruxas, nesses contos, eram a grande causa do pavor contido nas histórias infantis. Mistura de ser mítico e ser humano, elas são um dos meios para causar o medo e, conseqüentemente, recurso para educar os mais jovens”.

Para o público adulto, a bruxa assume um tom mais sombrio, associada a crenças satanistas, influenciadas por grupos teológicos, como os patrísticos e escolásticos, e intensificadas pela publicação do notável *Malleus Maleficarum*¹. Enquanto nas histórias infantis persiste a “bruxa má”, nas narrativas adultas prevalece a “bruxa satânica”.

Esses estereótipos dados à figura da bruxa enraizaram-se, tornando o termo um estigma usado para difamar mulheres. Essas representações preconceituosas se espalharam por diversos campos semióticos, reforçando uma visão negativa da bruxaria.

No entanto, nas últimas décadas, mais pessoas adotaram o epíteto de bruxa para desconstruir o preconceito enraizado na sociedade.

A bruxaria moderna, ou neopagã, é “a veneração do mundo natural e para a reverência e amor pelo cosmos” (Russell; Alexander, 2019, p. 246), além de envolver o culto

¹ *Malleus Maleficarum* (1487) ou *O Martelo das Feiticeiras*, é um tratado escrito pelos inquisidores Heinrich Kramer e James Sprenger e consolidou a associação entre bruxaria e satanismo, legitimando a perseguição às bruxas. A obra influenciou a literatura e o imaginário popular.

a divindades pagãs mitológicas de diferentes panteões. A bruxa, longe da vilania literária, é uma mulher comum que usa ervas, se conecta com os ciclos naturais e luta por seus objetivos, tornando-se uma heroína.

Com base nessa premissa, o presente estudo tem como objetivo analisar a protagonista do romance *Eu, Tituba: Bruxa Negra de Salém* (2019)², da escritora guadalupense Maryse Condé, A análise será feita a partir da perspectiva da crença (bruxaria) e do heroísmo feminino, tendo como principal referencial teórico a obra *A Jornada da Heroína* (2022), de Maureen Murdock, buscando compreender como a figura da bruxa assume uma dimensão heroica ao longo da obra analisada. Para o embasamento sobre os aspectos históricos e simbólicos da bruxaria, recorre-se também ao livro *História da Bruxaria* (2019), de Jeffrey B. Russell e Brooks Alexander, e ao livro *Calibã e a Bruxa: mulheres, corpos e acumulação primitiva* (2017), de Silvia Federici. A pesquisa é bibliográfica de natureza qualitativa, orientada pelo estudo de um grupo social, conforme proposto por Silveira e Córdova (2009).

Estudar a bruxa na literatura sob este viés é essencial para desmistificar estereótipos impostos por religiões dominantes e pela sociedade. Muitas obras reforçam preconceitos, enquanto poucas retratam a bruxaria de forma autêntica e desmistificadora.

Em *Eu, Tituba: Bruxa Negra de Salém*, temos a história de uma bruxa que assume o papel de protagonista. Tituba desconhecia o termo bruxa até ser inserida no ambiente puritano. A obra resgata sua história e a histeria do século XVII na vila de Salém, em Massachusetts, nos Estados Unidos, oferecendo uma nova perspectiva literária, segundo as palavras de Conceição Evaristo (2023, p. 8) no prefácio da obra: “Maryse Condé se apropria do fato histórico, criando uma nova narrativa, em que a voz da personagem-narradora, Tituba, oferece outra versão do evento, distinta da oficial”. Resiliente, a bruxa, nessa narrativa, não é a antagonista má que estamos acostumados a ver, mas uma heroína que sofre socialmente por exercer a sua arte (outro nome para a prática da bruxaria), sua fé, além de ser sujeitada ao racismo e sexismo.

2. Da bruxaria à jornada da heroína

Uma obra literária vai além da ficção e do entretenimento, refletindo a historicidade do autor ou resgatando aspectos do passado. Borges (2010, p. 103 *apud* Davi, 2007, p. 12) afirma que:

O literato insere-se na realidade sociocultural do tempo em que vive, do qual faz parte, com ela dialogando ao produzir sua apresentação, por meio de sua vivência, de seus interesses e projetos, mas não é simples refletor dos

² Obra publicada originalmente em 1986, traduzida para o português em 1997 e reeditada em 2019. Ao considerar a versão traduzida da obra, é importante reconhecer que todo processo de tradução envolve possíveis perdas na construção da linguagem literária original. No entanto, este estudo foca no conteúdo temático e na construção da protagonista, o que minimiza possíveis impactos na análise.

acontecimentos sociais: ele os transforma e combina, cria e devolve o produzido a sociedade.

Os escritores retratam a sociedade em suas obras, questionando tradições e crenças, muitas vezes com ironia. Embora fictícias, essas narrativas influenciam o imaginário coletivo e podem reforçar visões negativas, como a associação da bruxa à malevolência.

A etimologia da palavra bruxa é incerta, mas seu uso surgiu em histórias dos séculos XII e XIII. Um exemplo é a “Bruxa de Berkeley”, relatada pelo historiador William de Malmesbury por volta de 1142, em que o termo descrevia uma mulher praticante de feitiçarias e adivinhações (Russell; Alexander, 2019, p. 83). Em 1214, Gervásio de Tilbury também narrou histórias sobre bruxas, recolhidas de testemunhas, descrevendo ações atribuídas a essas mulheres:

As bruxas entram nas casas das pessoas durante essas jornadas noturnas. Perturbam quem está dormindo sentando-se sobre seus peitos e causando pesadelo de sufocação e queda. Tem relações sexuais com homens adormecidos. Sugam o sangue, roubam crianças pequenas de seus leitos e revolvem cestas e arcas em buscas de alimentos. Assumem, a seu bel-prazer, a forma de gatos e lobos ou outros animais (Russell; Alexander, 2019, p. 84).

Com o tempo, a teologia cristã também contribuiu para a conceituação das bruxas, introduzindo elementos da sua crença para dizer que estas compactuavam com o lado escuro da sua doutrina, o Diabo. Também, “os escolásticos firmaram a tradição que associa a prática da bruxaria a uma tarefa predominantemente feminina” (Russell; Alexander, 2019, p. 87). Assim, o termo bruxa passou a designar mulheres que realizavam práticas divergentes ou contrárias à teologia dominante, como afirma Federici (2017, p. 317): “[...] a bruxa era um símbolo vivo do ‘mundo ao contrário’, uma imagem recorrente na literatura da Idade Média, vinculada a aspirações milenares de subversão da ordem social.” Esse estigma perdura até hoje.

Atualmente, costuma-se referir ao termo como “bruxaria neopagã”. Diferentemente das concepções populares, “os bruxos modernos não adoram o demônio, não participam de missas negras nem sacrificam qualquer tipo de criatura” (Russell; Alexander, 2019, p. 242). Em vez disso, suas práticas estão relacionadas a uma cosmovisão anímica, “[...] em que os seres humanos se enxergam como compartilhando uma interioridade com seres que nós, ocidentais, consideramos como não humanos, que, por sua vez, são vivos e plenos de intenção” (Bediaga; Sperber, 2021, p. 6). Dessa forma, a bruxaria neopagã consiste em uma celebração e conexão com a natureza e seus elementos, rejeitando as práticas maléficas que a sociedade tradicionalmente atribui a ela.

Como resultado, o termo bruxa surgiu com uma imagem cada vez mais desvalorizada nas narrativas literárias, onde é frequentemente retratada como vilã. Raramente protagonista, sempre relegada a ser antagonista, não sendo retratada como a heroína que

ocupa o papel central. Esse estigma social levou muitos escritores a perpetuarem essa figura estereotipada, uma vilã pré-moldada, em suas histórias.

A partir de um levantamento inicial de pesquisa sobre o tema, observou-se que são poucas as análises dedicadas à representação da bruxa na literatura contemporânea, especialmente em obras para o público adulto. Enquanto seu papel em contos infantis é estudado, sua imagem em narrativas voltadas para o público adulto permanece pouco explorada. Além disso, o herói literário costuma ser masculino, estereotipado e alinhado aos valores sociais dominantes. Personagens que desafiam esse padrão são raros, embora a última década tenha trazido maior representatividade de protagonistas marginalizados³.

Maryse Condé, escritora negra da ilha caribenha francófona de Guadalupe, integra o grupo marginalizado que dá voz às próprias narrativas. Na obra analisada, ela reescreve a história de Tituba e, mimeticamente, nos oferece uma narrativa sob o olhar e as experiências da protagonista, tornando-a mais complexa e autêntica. Brasil (2019, p. 34) afirma que, em uma trama, “o que deixa marcas duradouras no leitor é o acesso à vida do personagem, às suas debilidades e carências”. Condé oferece ao leitor esse acesso profundo à vida da protagonista, uma mulher negra e bruxa, enriquecendo a teoria de Dalcastagnè (2006) sobre a representação dos marginalizados na literatura.

Tituba é a personagem central da trama. No entanto, ela é uma heroína marginalizada, pois, como mulher negra, carrega estereótipos que, para ela formam sua identidade, mas, para as outras personagens, funcionam como etiquetas classificatórias prontas para expor preconceitos raciais.

Incomum encontrar heroínas nas narrativas, e suas jornadas diferem das dos heróis. O monomito, por exemplo, estudado pelo mitologista Joseph Campbell em *O Herói de Mil Faces* (1997), descreve que todo herói segue um percurso comum de busca por vitória e recompensa. No entanto, a psicoterapeuta Maureen Murdock (2022), ao analisar a teoria de Campbell, concluiu que a jornada do herói não se aplicava adequadamente às mulheres, propondo, assim, um caminho distinto: a jornada da heroína.

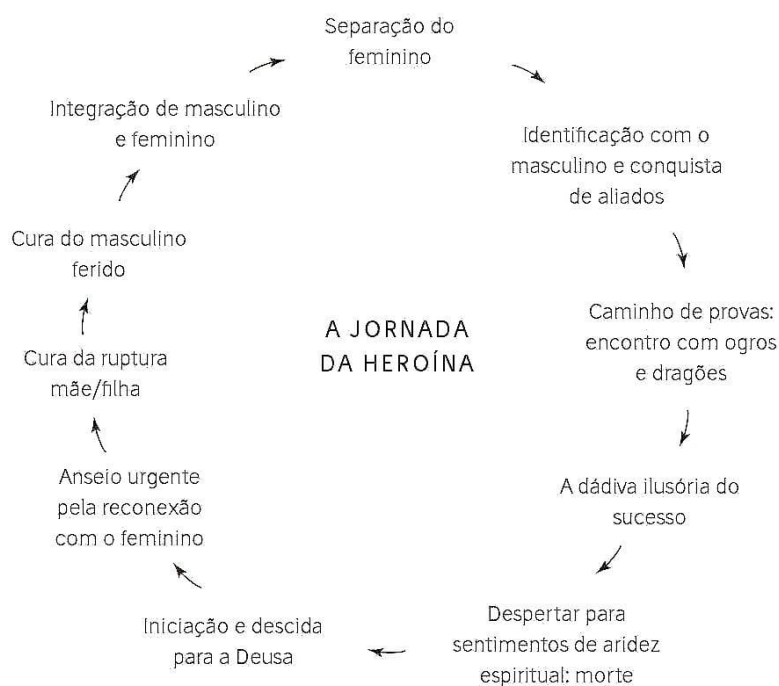
Em uma entrevista de 1981 com o autor, Murdock (2022, p. 22) compartilhou sua experiência:

Fiquei surpresa quando ele me respondeu que as mulheres não precisavam realizar a jornada: “Em toda a tradição mitológica, a mulher já está lá. Tudo o que ela tem que fazer é entender que ela já é o lugar que as pessoas estão tentando alcançar. Quando uma mulher entende qual é seu caráter maravilhoso, ela não se deixa confundir com a ideia de ser um pseudo-homem”.

³ O termo “protagonista marginalizado”, refere-se a personagens pertencentes a grupos socialmente excluídos que, segundo Dalcastagnè (2006, local. 245), são: “todos aqueles que vivenciam uma identidade coletiva, que recebe valorização negativa da cultura dominante”. Essa marginalização, observada na sociedade, também se reflete na literatura. No entanto, “o silêncio dos marginalizados [...] é quebrado pela produção literária de seus próprios integrantes” (Dalcastagnè, 2006, local. 251).

Murdock e as mulheres com quem trabalhava não se contentavam em simplesmente “estar lá” e perceberam que a jornada do herói de Campbell não refletia a experiência feminina. Inspirada nesse modelo, Murdock (2022, p. 23) desenvolveu sua própria estrutura: “O modelo da jornada da heroína deriva, em parte, do modelo de Campbell da jornada do herói. A linguagem das etapas, entretanto, é específica das mulheres [...]”

Figura 1: Representação do ciclo de *A Jornada da Heroína*



Fonte: Adaptado de Murdock (2022, p. 25).

A partir desses dez passos, a jornada da heroína, segundo Murdock, inicia-se com a “separação do feminino”, quando a protagonista rejeita os rótulos impostos à mulher pela sociedade (passiva, dependente, emotiva). Em seguida, na fase de “identificação masculina e conquista de aliados”, busca validação, recorrendo a debates com figuras masculinas e escolhendo mentores, geralmente homens.

Na terceira etapa, “caminho de provas: encontro com ogros e dragões”, a heroína luta por reconhecimento, buscando sucesso profissional e acadêmico. No entanto, ao atingi-lo, questiona-se: “E agora?”. Assim, chega à quarta fase, “a dádiva ilusória do sucesso”. Murdock (2022, p. 26) fala que “é nesse momento que a mulher começa a se sentir fora de sintonia consigo mesma”, percebendo que, apesar das conquistas, sente-se desconectada de si mesma.

A heroína, ao perceber que perdeu parte de sua essência apesar do sucesso, entra na fase do “despertar para sentimento de aridez espiritual: morte”. Isso a leva ao sexto passo, a “iniciação à descida para a Deusa”, em que busca recuperar as partes perdidas de si mesma.

Nesse estágio, a heroína se reconecta com a natureza e sua feminilidade, valorizando ciclos como o das estações, da lua e o menstrual. No sétimo passo, “anseio urgente pela reconexão com o feminino”, ela resgata atividades rejeitadas por serem consideradas femininas.

No oitavo passo, “cura da ruptura mãe/ filha”, o mais significativo, a heroína se volta para o autoacolhimento, conectando-se de forma mítica com a natureza, personificada como a Deusa Gaia, e buscando sororidade em comunidades femininas de apoio. Nesse processo, reintegra aspectos femininos antes rejeitados, pois, como afirma Murdock (2022, p. 29), “uma cura ocorre dentro da mulher, à medida que ela começa a acolher seu corpo e sua alma, resgatando seus sentimentos, sua intuição, sua sexualidade, sua criatividade e seu humor”.

No nono passo, “cura do masculino ferido”, a heroína equilibra as forças arquetípicas masculinas e femininas dentro de si, curando os aspectos sombrios da masculinidade. Nesse processo, ela se torna uma guia para uma nova ordem, sem necessidade de dominação.

No décimo estágio, “integração de masculino e feminino”, a heroína completa a sua jornada e alcança a plenitude ao equilibrar ambas as forças em si, realizando o “casamento sagrado”. Nesse sentido, Vogler (2015) explica que o arquétipo do herói está associado à busca pela identidade e pela integralidade do ego e que, ao longo do processo de nos tornarmos seres humanos plenos e integrados, cada indivíduo percorre essa trajetória heroica. Ou seja, tanto Murdock quanto Vogler afirmam que a jornada heroica é, acima de tudo, uma busca por completude e autoconhecimento.

A jornada da heroína, portanto, é um intenso processo de autoconhecimento físico e espiritual, presente em diversas narrativas femininas. Essa trajetória, de acordo com Medeiros (2019, p. 16):

Tem como princípio recuperar o significado da natureza feminina e valorizar o que é ser mulher em seus múltiplos significados, sempre questionando a oposição dual do que é socialmente definido como o arquétipo feminino e arquétipo masculino.

No romance *Eu, Tituba: Bruxa Negra de Salém*, essa jornada se manifesta na protagonista Tituba, cuja trajetória será analisada a seguir.

3. Adentrando na obra

A documentação dos eventos de 1692 na cidade de Salém, conhecidos como *O Julgamento das Bruxas de Salém*, foi marcada por histeria coletiva, na qual as vítimas são apresentadas como protagonistas. Na época, Salém era fortemente influenciada pelo puritanismo, que mantinha uma devoção extrema ao deus da mística cristã, permeando tanto o cotidiano quanto a literatura. Nesse contexto, VanSpanckeren (2006, p. 7) observa

que “a definição puritana de boa literatura era aquela que transmitia a plena consciência da importância de se adorar a Deus e os perigos espirituais enfrentados pela alma na Terra”, o que reforçava a fé puritana na sociedade.

Era uma sociedade em que qualquer desvio do padrão era associado ao personagem mitológico Satanás, não demorou para que surgissem acusações de bruxaria, influenciadas pela caça às bruxas na Europa e fundamentadas no manual *Malleus Maleficarum* (1487). As primeiras vítimas foram a filha e a enteada do pastor Samuel Parris, da vila de Salém. Parris também possuía uma escravizada, Tituba, descrita por Russell e Alexander (2019, p. 152) como “procedente das Índias Ocidentais, mergulhada em saberes e tradições mágicas”.

Durante as acusações de bruxaria, as mulheres denunciadas foram retratadas como antagonistas, incluindo Tituba, coadjuvante no processo inquisitório. Sua história é incerta, baseada em relatos que a descreveram como “a preta escravizada e suposta bruxa má”, acusada de atormentar crianças com a ajuda de Satanás. Como não foi executada, sua trajetória foi negligenciada pelos historiadores.

Condé reescreve a história de Tituba, transformando-a de antagonista a protagonista por meio de uma “autoficção póstuma”, combinando referências históricas e invenção literária (De Paula, 2016). A narrativa em primeira pessoa intensifica a empatia do leitor, apresentando Tituba como uma heroína marginalizada e trágica, uma vez que “o herói trágico [...] vai aparecendo como trágico à medida que se desenrola a tragédia que ele mesmo desenvolve com a força do destino” (Kothe, 2022, p. 13). Assim, Condé reconstrói os julgamentos de Salém sob perspectiva da protagonista, dando voz a sua história.

3.1 Minha fé, minha luta: a heroína marginalizada

Historicamente, a literatura apresentou mais heróis do que heroínas, refletindo a desigualdade de gênero em sociedades patriarcais. Nas culturas ocidentais de base patriarcal, especialmente europeias e norte-americanas, os homens ocupavam o papel de protagonistas, enquanto as mulheres eram frequentemente relegadas à posição secundária ou vistas como antagonistas. Com a predominância de escritores do sexo masculino, as obras literárias reproduziam essa estrutura social, destacando figuras heroicas masculinas e oferecendo pouco espaço para personagens femininas de relevância.

As personagens femininas, quando ganhavam o sopro da vida nas obras, eram moldadas de acordo com as normas sociais e culturais de cada época. Marcadas por estereótipos, eram frequentemente retratadas como donzelas em perigo, esposas devotas ou vilãs sedutoras. Em seus estudos sobre a crítica feminista, Zolin (2009, p. 226) nos relata que:

É recorrente o fato de as obras literárias canônicas representarem a mulher a partir de repetições de estereótipos culturais, como, por exemplo, o da mulher sedutora, perigosa e imoral, o da mulher como megera, o da mulher indefesa e incapaz e, entre outros, o da mulher como anjo capaz de se

sacrificar pelos que a cercam. Sendo que à representação da mulher como incapaz e impotente subjaz uma conotação positiva; a independência feminina vislumbrada na megera e na adúltera remete à rejeição e à antipatia.

No entanto, a partir do século XIX, as personagens femininas passaram a ser retratadas com maior complexidade, como Elizabeth Bennet, protagonista de *Orgulho e Preconceito*, de Jane Austen. Autoras como Virginia Woolf e Charlotte Brontë também criaram mulheres profundas e multifacetadas em suas obras, alinhando-se à teoria de Dalcastagnè (2012), que sugere que escritores marginalizados tendem a representar personagens próximas à sua própria vivência. Embora alguns autores homens tenham escrito protagonistas femininas, a representação positivada da mulher é rara.

No século XX, a representatividade literária se expandiu, dando voz a grupos marginalizados, como mulheres, negros e praticantes de religiões não hegemônicas. Essas figuras passaram a ocupar o centro das narrativas, assumindo papéis de protagonistas que enfrentam desafios e se tornam heróis de suas próprias histórias.

Agora, imaginemos uma personagem que é mulher, negra e praticante de bruxaria: essa personagem se chama Tituba Indien. Como protagonista de sua própria história, ela enfrenta desafios em uma sociedade que enxerga sua existência como uma ameaça. Alvo de preconceitos e acusações, Tituba encara sua jornada com bravura e resiliência, tornando-se um exemplo de heroína marginalizada.

De acordo com a teoria de Murdock (2022), a jornada de Tituba pode ser analisada pelos dez passos do processo de recuperação do feminino, que incluem sua transformação em uma guerreira espiritual e a integração dos aspectos masculinos e femininos em sua essência.

A jornada de Tituba inicia-se com a “separação do feminino”, fase em que há uma rejeição dos valores tradicionalmente associados ao feminino e a busca por um objetivo ativo. No caso de Tituba, esse objetivo era conquistar John Indien, por quem sentia uma intensa atração e que se tornaria seu marido. Para isso, ela recorre aos seus dons e busca orientação de Man Yaya, sua mentora espiritual e ancestral, que a aconselha a se afastar dele. No entanto, inebriada pelos desejos carnis em possuir aquele ser que fazia seu coração palpitar, Tituba ignora o aviso e insiste em sua vontade. Diante disso, Man Yaya decide guiá-la, marcando o momento em que Tituba abandona a passividade e assume uma postura ativa, tradicionalmente associada ao masculino. Como Zolin (2009, p. 224) observa: “o ato sexual, por si, a obriga (as mulheres) a cumprir o papel de objeto passivo, o qual acaba por contaminar todos os seus tratos não sexuais com o mundo.”

Dessa forma, Tituba inicia sua transformação ao reivindicar seus desejos e tomar as rédeas de seu próprio destino, enfrentando as limitações impostas tanto por sua condição de mulher quanto pelo contexto de uma sociedade opressora. Ao longo do livro, sua força

e resiliência se evidenciam especialmente nos momentos em que questiona os papéis de gênero por meio de seus diálogos.

Durante sua jornada de “separação do feminino”, ela incorpora traços masculinos, como quando, ao ser zombada por John, que comparou seu cabelo a uma moita, decide cortá-lo com tanta determinação que suas “mechas lanosas caíram na água” (Condé, 2023, p. 40), deixando-as seguir o curso do rio. Além disso, diante desse processo, Tituba se distanciou emocionalmente do espírito de sua mãe, Abena, e de Man Yaya e, em busca do sucesso, abandona sua casa, tradicionalmente vista como um símbolo feminino, e, posteriormente, sua terra natal, tudo por causa de um homem.

É nesse processo de conquista que Tituba escuta: “-Ai! O que é que você fez, sua bruxa?” (Condé, 2023, p. 42). Essa é a primeira vez que Tituba é chamada de “bruxa”, termo proferido por John Indien. Apesar do tom jocoso, a palavra a inquieta, levando-a a refletir: “Ele disse por brincadeira. Mesmo assim, aquela palavra me assombrou. O que é uma bruxa?” (Condé, 2023, p. 42). Tituba não entendia o significado exato da palavra, mas percebeu, pelo tom de John Indien, que tinha uma conotação negativa: “Percebi que em sua boca estava manchada de degradação” (Condé, 2023, p. 42).

Imediatamente, Tituba questiona o significado de “bruxa” e reflete sobre sua própria prática: “A faculdade de se comunicar com os invisíveis [...], de cuidar, de curar, não era uma graça superior da natureza a inspirar respeito? [...] A bruxa [...] não deveria ser adulada e reverenciada em vez de temida?” (Condé, 2023, p. 42). Essa passagem evidencia o preconceito e o estigma social em torno da curandeira, da mulher do campo, guardiã dos saberes arcanos, especialmente os ligados à fitoenergética e fitoterapia. Starhawk (2018, p. 57) nos apresenta que:

As perseguições às Bruxas surgiram como uma maneira de contestar e erradicar a antiga percepção de que o mundo está vivo e de que a vida é dotada de percepção e consciência - não necessariamente a mesma percepção ou consciência que a sua ou a minha, mas a vida tem uma presença e tem um ser. A vida está sempre falando conosco.

As mulheres que buscavam sabedoria na natureza, vendo o mundo como vivo e consciente, eram estigmatizadas como “bruxas”. Federici (2017, p. 314) afirma que:

[...] foi principalmente devido a essas capacidades – como feiticeiras, curandeiras, encantadoras ou adivinhas – que as mulheres foram perseguidas, pois, ao recorrerem ao poder da magia, debilitavam o poder das autoridades e do Estado, dando confiança aos pobres em sua capacidade para manipular o ambiente natural e social e, possivelmente, para subverter a ordem constituída.

Tituba percebe que seus conhecimentos podem trazer bem-estar, mas sua fé e práticas são rejeitadas pela sociedade, levando-a a carregar esse epíteto. Embora a fé seja

pessoal e moldada pela experiência, sua liberdade é negada quando crenças minoritárias são rejeitadas, abrindo espaço para o preconceito.

Voltando ao diálogo de Tituba, ao mencionar sua comunicação com os invisíveis, a personagem se refere à conexão com seus ancestrais e aos ensinamentos transmitidos por Man Yaya, sua mentora nas artes *mágickas*⁴. Ao longo da narrativa, sua mãe, Abena, e Man Yaya aparecem para orientá-la. Essas três mulheres – anciã, mãe e donzela – representam as faces da Deusa Tríplice no paganismo moderno: Man Yaya, a sábia guardiã dos mistérios; Abena, a mãe que lamenta o destino da filha; e Tituba, a jovem que encara o desconhecido em busca da evolução.

Depois que conquistar o sucesso desejado, ou seja, John Indien, a protagonista entra na fase de sua jornada de “identificação com o masculino e reunião de aliados”. Nesse estágio, a heroína busca se afirmar, demonstrar sua competência, inteligência e capacidade de ser independente. Zolin (2009, p. 225) comenta sobre esse processo, dizendo que:

Ao recusar os desmandos que lhe são impostos pelo homem, ela (a mulher) se torna o sujeito e o opressor tornar-se a “coisa”. Há que se aprender a ser l’Homme, sobretudo através da conquista de uma profissão. A armadilha do casamento e, conseqüentemente, dos filhos deve ser evitada; ao invés da família, ela deve assumir seu lugar no mundo em meio aos homens.

No entanto, a heroína Tituba não consegue obter a validação completa nem reunir aliados que reconheçam suas habilidades. Apesar disso, ela continua sua jornada, buscando conquistar, ainda que de forma temporária, a independência em relação aos seus espíritos ancestrais.

Ao unir-se a John Indien, cujo amor a conduziu à escravidão, Tituba deixa-se ser escravizada por Susanna Endicott, a proprietária de John, também escravizado. Nessa nova realidade, ela entra na fase do “caminho de provas: encontro com ogros e dragões”, em que se dedica a buscar sucesso apesar das dificuldades. Nesse percurso, surgem obstáculos, como a desconfiança de Susanna, que acredita que Tituba pratica artes ocultas e a classifica como bruxa. Perante essa ameaça, Tituba começa a temer as consequências. Alertada por John, que sempre dizia que “o que importa para um escravizado é sobreviver” (Condé, 2023, p. 53), ou seja, quem é escravizado deve renunciar a si mesmo para sobreviver, ela compreende que, para seguir viva, precisará lutar com suas próprias armas.

Tituba enfrentava não apenas conflitos externos, mas também conflitos internos que a acompanhavam ao longo de sua trajetória, sendo esses últimos os mais marcantes para a própria personagem. Um exemplo disso ocorre na noite anterior à sua luta pela sobrevivência contra Susanna Endicott, quando Tituba descreve: “E a noite se estendeu.

⁴ Buckland (2019, p. 377), ocultista norte-americano, diferencia a grafia “magic” de “magick”. Segundo ele, a primeira é usada para se referir às práticas de ilusionismo. Já a segunda, é usada para se referir a magia real, sendo essa a usada no mundo da bruxaria e ocultismo. No Brasil, a comunidade de ocultismo também adotou a letra “k” para se referir às suas práticas.

Ouvi um grande vento soprar, passando por cima das copas das palmeiras. Ouvi o mar se revoltar. Ouvi o latido dos cães treinados para farejar os negros vagabundos. Ouvi o canto dos galos, anunciadores do dia” (Condé, 2023, p. 55). Sua ansiedade era tão intensa que a impedia de relaxar e dormir, dominada pelo medo da morte.

Mesmo após superar sua luta contra Susanna e garantir sua sobrevivência, os desafios externos persistiram. Quando John Indien foi vendido para o líder religioso Samuel Parris, Tituba, como sua esposa, teve que acompanhá-lo, tornando-se oficialmente uma escravizada.

Deixando Barbados e atravessando o oceano rumo a Boston, Tituba se estabelece na vila de Salém, onde, apesar do fanatismo religioso predominante, consegue inicialmente se adaptar. Seus dias são relegados a desempenhar tarefas domésticas, cuidando da esposa enferma e da filha pequena de seu senhor. No entanto, para ela, estar ao lado de John Indien era o mais importante. Durante cerca de um ano, vive o que se denomina “a dádiva ilusória do sucesso”, período em que começa a se sentir desconectada de si mesma. Embora não tivesse sido acusada de bruxaria e permanecesse ao lado de John, a servidão forçada, a saudade de sua terra natal, a liberdade de praticar sua arte sem medo e a imposição de crenças de Parris, se torna cada vez mais intensa. Em um momento de desabafo, Tituba confessa: “Ah não, nada me dava prazer na minha nova vida!” (Condé, 2023, p. 98).

Parris, em um trecho emblemático, afirma: “-É certo que a cor da pele de vocês é sinal da sua danação, por outro lado, enquanto estiverem sob o meu teto, comportem-se como cristãos! Venham fazer as preces!” (Condé, 2023, p. 72). Essa fala preconceituosa associa a pele escura a uma punição divina, além de impor a fé cristã à Tituba. Posteriormente as preces diárias, havia as confissões em voz alta. Na vez de Tituba, ela questionou: “-Por que tenho que me confessar? Aquilo que se passa na minha cabeça e no meu coração concerne somente a mim.” (Condé, 2023, p. 73). Em resposta, é agredida por Parris, o que evidencia a ausência de espaço para questionamentos naquela religião.

Sob a escravidão de Parris, Tituba enfrenta o fanatismo religioso e as superstições puritanas. Um exemplo disso ocorre quando um gato preto surge em sua nova casa: “um gato preto que dormia nas cinzas e na poeira se levantou preguiçosamente e passou para a sala ao lado” (Condé, 2023, p. 76). Enquanto Tituba o vê apenas como um animal, Parris reage com terror, associando-o ao mal. O gato preto, nesta obra, aparece como um dos elementos do estilo gótico e simboliza as distorções que a superstição religiosa pode causar. Ao longo do tempo, o significado desse animal foi alterado, passando de símbolo divino no Egito Antigo, em que estava associado à Deusa Bastet, para símbolo de azar ou encarnação do Diabo, uma crença amplamente difundida durante a Idade Média pelo Papa Gregório IX.

A intensa insatisfação e a sensação de perda levam Tituba ao que Murdock (2022) denomina de “despertar para o sentimento de aridez espiritual: morte”, momento em que percebe ter perdido uma parte de si mesma. Ao tomar consciência da ilusão em que vivia, passa a ser consumida pelo desgosto, pela confusão e pelos conflitos intensos. A

convivência com pessoas hipócritas a transforma profundamente, como ela mesma afirma: “Sim, eu me tornei outra mulher. Estrangeira de mim mesma.” (Condé, 2023, p. 104). Sem a presença de seus guias espirituais, clama angustiada: “Atravessem as águas... Eu estou tão sozinha nesta terra longínqua!” (Condé, 2023, p. 107).

Após esse acúmulo de sentimentos, inicia-se a “descida para a Deusa”, fase em que Tituba busca resgatar as partes de si que foram perdidas. Esse processo envolve o contato e a observação da natureza, além de honrar seu ciclo menstrual. Para ela, a natureza sempre foi essencial, especialmente por meio de suas práticas *mágickas*, que fortaleciam seu vínculo com o mundo natural. Nos momentos de contato com seus invisíveis, sua presença se manifestava por aromas específicos de plantas, como o perfume de madressilva de Abena: “Eu reconhecia então Abena e sua fragrância de madressilva que se espalhava no meu miserável reduto.” (Condé, 2023, p. 128).

Com o término dessa fase, a heroína do romance não vivencia imediatamente a sétima etapa, “anseio urgente pela reconexão com o feminino”, que só se manifesta mais adiante na narrativa. Murdock (2022, p. 24) explica que “o movimento ao longo das etapas da jornada é cíclico e a pessoa pode estar em mais de uma etapa ao mesmo tempo. Por exemplo, estou trabalhando para curar minha ruptura mãe/filha e também para integrar as duas partes da minha natureza.” Assim, compreendemos que a autora percorre simultaneamente o oitavo e o décimo estágio, enquanto o nono já foi concluído.

A “cura da ruptura mãe/ filha” acontece quando Tituba sente a necessidade de se reconectar com seus invisíveis, Abena e Man Yaya, figuras femininas que antes havia rejeitado. Dominada pela saudade das mulheres que a educaram e guiaram, ela realiza um ritual suplicando por sua presença, que, depois de um longo período de silêncio, finalmente se manifesta. Nesse momento, Tituba questiona: “Eu vou voltar a Barbados?” (Condé, 2023, p. 129), expressando seu anseio de retornar à sua terra natal. Embora não receba uma resposta direta, essa fase simboliza não apenas sua reconexão espiritual com essas mulheres, mas também consigo mesma.

Apesar de viver entre fanáticos religiosos, Tituba manteve sua fé em segredo, adaptando seus rituais às plantas locais. Ela substituiu as ervas conhecidas por alternativas disponíveis, como bordo no lugar da mafumeira e azevinho em vez das ervas-de-guiné, confiando que suas preces completariam o ritual.

Mesmo com seus conhecimentos para ajudar os outros, Tituba continuava a ser vista de forma nefasta, tanto por suas práticas com ervas quanto por sua cor de pele. Isso fica evidente quando Betsey, filha de Samuel Parris, sibila: “-Você fazer o bem? Você é uma negra, Tituba! Você só pode fazer o mal! Você é o Mal!” (Condé, 2023, p. 119).

O preconceito racial era transmitido entre gerações, reforçado tanto por autoridades quanto pela família. Mesmo após os atos bondosos de Tituba, Betsey, influenciada pelos pais, associa sua pele a um castigo divino cristão. Na Europa medieval, “havia uma tradição

teológica de relacionar o negro com perdição e falsidade, enquanto o branco era símbolo de pureza, de perfeição espiritual e da verdade.” (Oliveira, 2018, p. 24). Essa associação não se limitou às cores em si, ela se estendeu às tonalidades de pele, especialmente à dos africanos, como Oliveira (2018, p. 24) menciona fala:

A primeira é a associação dos africanos à descendência amaldiçoada de Cam. A segunda foi a convergência imaginária de que a ausência de luz (ou seja, trevas) significa o lugar do vazio espiritual, onde o diabo teria então se aproveitado. Por isso os homens de pele negra, os africanos, seriam justamente o inverso da moralidade cristã, exemplos humanos do pecado e da maldade, a negritude era sinal dessa imoralidade e perversão.

Essa perseguição leva Tituba à prisão, acusada de bruxaria e pacto com o Diabo, mas sua verdadeira “culpa” era o conhecimento sobre ervas e a cor de sua pele. E, ainda no processo de cura da oitava etapa da jornada, encontra uma figura fundamental que lhe oferece uma perspectiva feminista: Hester Prynne.

Vinda do romance *A Letra Escarlata*, de Nathaniel Hawthorne, publicado em 1850 e ambientado na Salém puritana do século XVII, a presença de Hester na narrativa cria um interessante *mise en abyme*⁵. Durante sua convivência, dividindo a mesma cela, elas discutem a desigualdade de gênero, e Hester enfatiza a opressão enfrentada pelas mulheres ao afirmar: “Brancos ou negros, a vida é boa demais para os homens” (Condé, 2023, p. 150).

Decorrido algum tempo, Tituba foi forçada a admitir as acusações de bruxaria, mesmo sendo falsas, como forma de preservar sua vida. Embora tenha deixado a prisão, não reconquistou sua liberdade, pois foi comprada por um judeu. Na casa de Benjamin Cohen D’Azevedo, além de realizar as tarefas domésticas, assumiu também os cuidados com os filhos dele. Porém, seu maior desejo era regressar à terra-mãe, Barbados, o que eventualmente se concretizou.

De volta a Barbados, Tituba retornou à sua antiga vida, reassumindo sua casa e suas práticas de cura, nos fazendo observar um contraste claro e interessante no papel da bruxa: enquanto os puritanos a viam como serva do mal, para os escravizados do seu país, a bruxa era uma curandeira.

Nesse momento da narrativa, a protagonista inicia a sétima fase de sua jornada: o “anseio urgente pela reconexão com o feminino”. Durante essa fase, surge o desejo de se envolver em experiências tradicionalmente associadas ao feminino, como o casamento e a maternidade. Refletindo sobre sua nova realidade, Tituba revela: “Fazia algumas semanas que eu tinha voltado para casa, dividindo meu tempo entre meus estudos sobre plantas e o cuidado com os escravizados, quando me dei conta de que estava grávida. Grávida!” (Condé, 2023, p. 225). Ao buscar orientação com Man Yaya e Abena, elas simplesmente lhe

⁵ *Mise en abyme* é uma técnica narrativa que insere uma história dentro de outra, criando um espelhamento. No caso, a inclusão de Hester Prynne, de *A Letra Escarlata*, no romance *Eu, Tituba: Bruxa Negra de Salém* estabelece um diálogo entre as duas obras, reforçando temas comuns como opressão e desigualdade.

respondem: “-A natureza chama” (Condé, 2023, p. 225). Tituba aceita sua gravidez e, gradualmente, reconecta-se com seu lado feminino. O filho que esperava era fruto de sua relação com Christopher, líder de um grupo de maroons, com quem se envolveu ao regressar a Barbados.

Instalada em sua casa, Tituba acolheu um jovem adolescente à beira da morte, brutalmente castigado com 250 chibatadas. Ela cuidou de seus ferimentos e, assim que se recuperou, ele permaneceu vivendo com ela. Esse jovem, chamado Iphigene, era descrito por Tituba como “insolente, um reincidente, um negro cabeça-dura que não conseguiram fazer melhorar” (Condé, 2023, p. 227). Apesar disso, ele nutria um forte desejo de vingança e começou a planejar uma rebelião, tentando convencer Tituba a se juntar a ele. Nesse momento, Tituba vivia a etapa da “cura do masculino ferido”, um estágio em que a energia masculina dentro de si passa a se humanizar. Diante do ímpeto revolucionário de Iphigene, ela o alerta sobre os riscos e insiste em consultar seus invisíveis antes de tomar qualquer decisão. No entanto, ele ironiza suas crenças, dizendo: “Até agora, mãe, o invisível não te tratou bem. Caso tivesse, você não estaria onde está” (Condé, 2023, p. 231).

A protagonista alcança o ápice de sua jornada heroica na “integração de masculino e feminino” dentro de si. Tituba equilibra a força e a assertividade masculina com a sensibilidade e a intuição feminina, permitindo que ambas coexistam e fluam livremente em seu ser, alinhando seus desejos, emoções e essência de maneira harmoniosa.

Ao completar toda a jornada da heroína, mesmo em sua terra natal, Tituba foi presa e enforcada, encerrando sua trajetória com violência e injustiça. Antes do seu corpo rodopiar pendurado, ouviu um de seus algozes dizer: “-Muito bem, bruxa! Você que deveria ter conhecido em Salém, vai conhecê-la aqui! E vai encontrar suas irmãs que partiram antes de você. Tenha um bom sabá!” (Condé, 2023, p. 241). Essa fala faz referência, de forma sarcástica, a uma celebração que, desde a Idade Média, foi associada ao paganismo, sugerindo que sua morte seria uma festa. No entanto, podemos também interpretar que, se ela não pôde celebrar em vida, celebraria no outro mundo, livre dos julgamentos, junto aos seus invisíveis, alcançando, enfim, a verdadeira liberdade.

Durante sua vida, Tituba viveu sob julgamento constante. Essa sensação pode ser associada ao verso *I'm on trial, waiting till the beat comes out*⁶ da música *Which Witch* da banda britânica Florence + The Machine, em que o eu lírico descreve a sensação de estar sempre em julgamento (o verso se repete na música), aguardando o veredito, o martelo do juiz, representado pela palavra *beat*. E, apesar de toda sua luta pela vida e a sensação de segurança ao retornar para casa, a protagonista do romance teve o mesmo destino trágico de tantas outras mulheres, praticantes de bruxaria ou não: a morte.

Tituba, uma mulher negra e bruxa, lutou incansavelmente com as ferramentas que possuía – sua bruxaria – para garantir sua sobrevivência e encontrar paz. Como

⁶ “Estou em um julgamento, esperando até que a batida saia” (tradução nossa).

personagem, ela subverte estereótipos ao agir ativamente na busca por seus objetivos, enfrentando desafios sem depender de um “herói” que a salve. Sua coragem a fortalece emocionalmente, desafiando a fragilidade tradicionalmente associada às mulheres. Se, no passado, a literatura negava às mulheres “o acesso a elevados valores humanos, como o heroísmo, a invenção e a criação [...]” (Zolin, 2009, p. 224), na narrativa de Condé, Tituba ressurgiu como uma heroína marginalizada, tornando-se um símbolo poderoso da resistência e resiliência de mulheres historicamente silenciadas.

4. Considerações finais

Em síntese, os escritores refletem a sociedade a partir de seus pontos de vista em suas obras, o que, por vezes, resulta na falta de representatividade. Com o tempo, autores marginalizados passaram a reivindicar espaço e a criar narrativas centradas em protagonistas marginalizados, como mulheres, pessoas negras e figuras historicamente estigmatizadas, como as bruxas.

É nesse contexto que Maryse Condé apresenta Tituba, uma mulher negra e bruxa, sob uma nova perspectiva. Em *Eu, Tituba: Bruxa Negra de Salém*, suas práticas são retratadas como formas de resistência e transgressão, enquanto sua cor de pele reforça o preconceito e o racismo que enfrenta. Ao mesmo tempo, Tituba emerge como uma heroína, seguindo a jornada descrita por Murdock em busca da completude e da reconciliação consigo mesma.

Sendo assim, a teoria de Murdock (2022), *A Jornada da Heroína*, aplica-se a diversas personagens femininas, diferenciando-se de *A Jornada do Herói* por atender às necessidades das mulheres. Além da ficção, essa jornada reflete a experiência real de mulheres que, após perderem a conexão com o feminino, buscam a completude por meio do autoconhecimento.

Referências

AMÉRICO, Anna Carolyn Franco; BELMIRO, Celia Abicalil. A representação da bruxa nos livros de literatura infantil contemporâneos. *Anais do XII Jogo do Livro e II Seminário Latino-Americano: Palavras em Deriva*, ISBN 978-85-8007-126-9, Belo Horizonte, 2018.

Disponível em:

<https://www.ceale.fae.ufmg.br/files/uploads/xii%20jogo%20do%20livro/ANAIS%20parte%201/A%20REPRESENTA%C3%87%C3%83O%20DA%20PERSONAGEM%20BRUXA%20NOS%20LIVROS%20DE%20LITERATURA%20INFANTIL%20CONTEMPOR%C3%82NEOS.pdf>. Acesso em: 01 set. 2022.

BEDIAGA, Sofia Osthoff; SPERBER, Suzi Frankl. A subversão pela tradição de Isak Dinesen: animismo, bruxas e storytelling em “The Deluge at Norderney”. *Ilha do Desterro*, v. 74, p. 259-275, 2021. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/ides/a/MYbKKBzDxbWnvtk5RyyC6SB/>. Acesso em: 02 out. 2023.

BORGES, Valdeci Rezende. História e literatura: algumas considerações. *Revista de teoria da história*, v. 3, n. 1, p. 94-109, 2010. Disponível em:

<https://revistas.ufg.br/teoria/article/view/28658>. Acesso em: 04 out. 2023.

BRASIL, Luiz Antonio de Assis. *Escrever ficção: um manual de criação literária*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

BUCKLAND, Raymond. *O Livro Completo de Bruxaria de Raymond Buckland: Tradição, Rituais, Crenças, História e Prática*. Tradução de Denise de Carvalho Rocha. São Paulo: Editora Pensamento Cultrix, 2019.

CAMPBELL, Joseph. *O Herói de Mil Faces*. Tradução: Adail Ubirajara Sobral. 10. ed. São Paulo: Editora Pensamento Cultrix, 1997.

CONDÉ, Maryse. *Eu, Tituba: Bruxa negra de Salém*. Tradução de Natalia Borges Polesso. 12. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2023.

COSSON, Rildo. *Letramento literário: teoria e prática*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2014. *E-book*. Disponível em:

https://www.google.com.br/books/edition/Letramento_liter%C3%A1rio/7MhnAwAAQBAJ?hl=pt-BR&qbpv=1&printsec=frontcover. Acesso em: 18 set. 2023.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012. *E-book*.

DE PAULA, Irene. Maryse Condé e Tituba Indien: feiticeiras do imaginário. *ITINERÁRIOS – Revista de Literatura*. Araraquara, n. 42, p. 237-253, 2016. Disponível em:

<https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/9706>. Acesso em: 17 out. 2023.

EVARISTO, Conceição. Prefácio. In: CONDÉ, Maryse. *Eu, Tituba: Bruxa negra de Salém*. Tradução de Natalia Borges Polesso. 12. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2023. p. 7-13.

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Tradução do Coletivo Sycorax. São Paulo: Editora Elefante, 2017. Disponível em: https://coletivosycorax.org/wp-content/uploads/2019/09/CALIBA_E_A_BRUXA_WEB-1.pdf. Acesso em: 30 jul. 2025.

JOUBE, Vincent. *Por que estudar literatura?*. Tradução de Marcos Bagno e Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2012.

KOTHE, Flávio. *O herói*. 2. ed. São Paulo: Ática, 2000.

MEDEIROS, Stéfanie Garcia. *A jornada da heroína: estrutura narrativa para roteiros de ficção*. 2019. Dissertação (Mestrado em Escrita Criativa) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019. Disponível em: <https://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/8514>. Acesso em: 11 abr. 2024.

MURDOCK, Maureen. *A Jornada da Heroína*. Tradução de Sandra Trabucco Valenzuela. Rio de Janeiro: Sextante, 2022.

OLIVEIRA, Cleiton. *A prole de Caim e os descendentes de Cam: legitimação da escravidão em Portugal e a influência das Bulas Dum diversas (1452) e Romanus Pontifex (1455)*. 2018. Dissertação (Mestrado em História Ibérica) – Universidade Federal de Alfenas, Alfenas, 2019. Disponível em: <http://bdtd.unifal-mg.edu.br:8080/handle/tede/1161>. Acesso em: 19 abr. 2024.

RUSSELL, Jeffrey; ALEXANDER, Brooks. *História da Bruxaria*. Tradução de Álvaro Cabral e William Lagos. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2019.

SILVEIRA, Denise Tolfo; CORDOVA, Fernanda Peixoto. A pesquisa científica. In: GERHARDT, Tatiana Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo (orgs.). *Métodos de pesquisa*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009. p. 33-44, 2009. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/213838/000728731.pdf>. Acesso em: 13 nov. 2023.

STARHAWK, Miriam Simos. Magia, visão e ação. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 69, p. 52-65, 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rieb/a/VJq53qFpCwz6twDWJFpN4Td/?lang=pt>. Acesso em: 18 mar. 2024.

VANSPANCKEREN, Kathryn. *Perfil da Literatura Americana: Edição Revisada*. Tradução de Márcia Biato. Washington: Departamento de Estado dos Estados Unidos da América, 2006. *E-book*. Disponível em: <https://static.america.gov/uploads/sites/8/2016/05/Outline-of-American-Literature-Portuguese-Lo-Res.pdf>. Acesso em: 27 mar. 2024.

VOGLER, Christopher. *A jornada do escritor: estrutura mítica para escritores*. São Paulo: Aleph, 2015. *E-book*. Disponível em: https://www.google.com.br/books/edition/A_Jornada_do_Escritor/0M2uCgAAQBAJ?hl=pt-BR&gbpv=0. Acesso em: 19 jun. 2024.

Which Witch. Intérprete: Florence + The Machine. Compositor: Florence Welch e Isabella Summers. *In*: How Big, How Blue, How Beautiful (Deluxe). Intérprete: Florence + The Machine. Los Angeles (EUA) e Londres (Inglaterra), 2015. (4:19).

ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica feminista. *In*: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009. p. 217-242.

Recebido em 17 de março de 2025

Aceito em 17 de outubro de 2025



Repositórios e Ciência Aberta, direitos autorais das pessoas autoras, 2025, licenciado sob [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Gêneros digitais no ensino da argumentação como prática social de linguagem

Digital genres in teaching argumentation as language social practice

Milena Alexandre França*

Resumo: Desde 1996, a pedagogia dos multiletramentos (Cazden *et al.*, 2021) vem destacando o papel dos gêneros digitais no ensino de língua(gem), o que exigiu esforços para a descrição desse novo objeto de ensino. Igualmente, o ensino de argumentação necessita de aportes para compreensão dos gêneros digitais que se caracterizam por sua visada argumentativa (Amossy, 2011, 2018) e que podem ser utilizados no ensino da argumentação como prática social de linguagem (Azevedo; Tinoco, 2019; Piris, 2021). Diante dessa necessidade, realizamos uma pesquisa sobre os gêneros digitais previstos na Base Nacional Comum Curricular (BNCC) (Brasil, 2017) e na literatura específica (Rojo, 2013; Vergna, 2020; Batista; Paiva, 2023), com o objetivo de identificar os gêneros que podem ser trabalhados para desenvolver as capacidades argumentativas dos estudantes. Trata-se de uma pesquisa qualitativa, de natureza bibliográfica e documental. O levantamento de dados ocorreu por meio de busca documental e revisão narrativa da literatura. Nossa hipótese inicial era de que os gêneros digitais, como blogue, *podcast*, charge digital e *political remix*, seriam inerentemente constituídos por uma visada argumentativa. Entretanto, os resultados apontaram que a visada argumentativa desses gêneros digitais depende de seu uso e que, logo, são potencialmente argumentativos, de modo que as possibilidades de ensino da argumentação dependem das práticas sociais argumentativas elegidas para as aulas.

Palavras-chave: ensino de língua portuguesa; ensino de argumentação; multiletramentos; gêneros digitais.

Abstract: Since 1996, multiliteracies pedagogy (Cazden *et al.*, 2021) has highlighted the role of digital genres in language teaching, requiring efforts to describe this new teaching object. Likewise, argumentation teaching requires contributions to understanding digital genres characterized by their argumentative focus (Amossy, 2011, 2018) and which can be used in teaching argumentation as a social language practice (Azevedo; Tinoco, 2019; Piris, 2021). Given this need, we conducted research on the digital genres included in the National Common Curricular Base (BNCC) (Brasil, 2017) and in specific literature (Rojo, 2013; Vergna, 2020; Batista; Paiva, 2023), aiming to identify the genres that can be used to develop students' argumentative skills. This is a qualitative research, bibliographical and documentary in nature. Data collection was conducted through documentary research and a narrative literature review. Our initial hypothesis was that digital genres such as blogs, podcasts, digital cartoons, and political remixes would inherently have an argumentative focus. However, the results indicated that the argumentative focus of these digital genres depends on their use and, thus, are potentially argumentative. Therefore, the possibilities for teaching argumentation depend on the argumentative social practices chosen for the classes.

Keywords: Portuguese language education; teaching argumentation; multiliteracies; digital genres.



Ao Pé da Letra, Recife, v. 27.2, 109-129, 2025.
Universidade Federal de Pernambuco. ISSN 1984-7408.
<https://doi.org/10.51359/1984-7408.2025.266362>

*Graduada em Letras Português-Inglês pela Universidade Estadual de Santa Cruz, UESC, Ilhéus, Brasil. E-mail: milenaalexandrefr20@gmail.com. ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0000-2160-6640>. O presente artigo foi orientado pelo Prof. Dr. Eduardo Lopes Piris e realizado durante a disciplina de Trabalho de Conclusão de Curso (TCC).

1. Introdução

Ensinar a argumentar é uma necessidade fundamental no processo educativo, especialmente no contexto do Ensino Fundamental e do Ensino Médio, em que se espera que os alunos possam aprimorar o desenvolvimento da criticidade, posicionando-se em relação ao mundo que o cerca (Azevedo *et al.*, 2023). Argumentar bem não apenas fortalece a comunicação, mas também prepara os jovens para participar ativamente da sociedade, onde poderão avaliar os argumentos alheios e defender suas posições.

Nesse sentido, a Base Nacional Comum Curricular (BNCC) (Brasil, 2017) reconhece a importância da argumentação ao enfatizar que os educadores devem criar condições para que os alunos se engajem em práticas de linguagem que favoreçam o desenvolvimento de suas habilidades e capacidades argumentativas. Conforme afirmam Azevedo e Tinoco (2019, p. 21):

Há aproximadamente vinte anos, os documentos oficiais brasileiros (BRASIL, 1997, 1998, 2000, 2002), que orientam o ensino de língua portuguesa na educação básica, apregoam a necessidade de os professores criarem condições para os estudantes participarem de práticas de linguagem que favoreçam o desenvolvimento da argumentação.

Além disso, a BNCC (Brasil, 2017) também reconhece a presença dos gêneros digitais como parte integrante do processo de aprendizagem dos estudantes, especialmente no que diz respeito aos multiletramentos (Rojo, 2012, 2013; Brasil, 2017; Cazden *et al.*, 2021).

Com o avanço das tecnologias e a popularização das plataformas digitais, os gêneros digitais emergem como novas formas de comunicação que influenciam a maneira como os jovens se expressam e interagem. Esses gêneros, que incluem blogues, redes sociais, vídeos, *podcasts* etc., oferecem oportunidades para a prática da argumentação, uma vez que permitem o confronto de pontos de vista em um ambiente interativo e dinâmico.

Portanto, mapear e conhecer os gêneros digitais mais propícios ao ensino da argumentação se apresenta como um tema relevante e atual, alinhado às diretrizes da BNCC (Brasil, 2017) e às necessidades da sociedade conectada. Desse modo, nossa pesquisa pretende contribuir para a construção de conhecimentos sobre os gêneros digitais mais adequados para o ensino da argumentação como prática social de linguagem (Azevedo; Tinoco, 2019; Piri, 2021).

Apresentamos, nas seções seguintes, nossa fundamentação teórica, situando as definições de gênero textual, gênero digital e argumentação, bem como nossa metodologia de pesquisa e discussão dos dados obtidos.

2. Definição de gênero textual e gênero digital

A concepção de gênero, especialmente no contexto dos gêneros textuais, adquire um papel importante nas discussões sobre comunicação e produção de textos. Para a elaboração deste trabalho, adotamos a visão de gênero textual proposta por Marcuschi (2005), segundo o qual a comunicação verbal é indissociável dos gêneros textuais. Essa afirmação revela a essência do gênero textual como um dispositivo indispensável para a interação entre os falantes.

Marcuschi (2005, p. 22) reconhece os gêneros textuais como instâncias materializadas na vida cotidiana, dotadas de “características sociocomunicativas definidas por conteúdos, propriedades funcionais, estilo e composição característica”. Nesse sentido, os gêneros são reconhecidos por sua funcionalidade e por sua habilidade de atender às demandas de comunicação em contextos sociais diversos.

Ademais, a perspectiva de Marcuschi (2005, p. 20) desafia uma definição rígida de gêneros textuais, uma vez que estes “surgem, situam-se e integram-se funcionalmente nas culturas em que se desenvolvem”. A flexibilidade e a adaptação dos gêneros às práticas sociais indicam que, mais do que suas particularidades linguísticas, é a sua função comunicativa que os distingue. Assim, podemos afirmar que os gêneros desempenham um papel fundamental nas práticas sociodiscursivas, sendo essenciais para a construção do sentido e para a interação social.

Entendemos, portanto, que os gêneros textuais não são apenas categorias estáticas, mas sim expressões que mudam e se adaptam de acordo com o ambiente em que são mobilizados. Essa perspectiva teórica destaca a relevância dos gêneros na construção do conhecimento, no ensino da linguagem e da argumentação. Estamos, assim, diante de um cenário em que a diversidade e a complexidade dos gêneros textuais se mostram constitutivas da prática comunicativa e argumentativa.

Nesse sentido, à medida que a tecnologia avança, novas formas de gêneros textuais emergem e se desenvolvem, refletindo as transformações na comunicação humana. Segundo Marcuschi (2005, p. 19):

[...] os gêneros expandem-se com o florescimento da cultura impressa para, na fase intermediária de industrialização iniciada no século XVIII, dar início a uma grande ampliação. Hoje, em plena fase da denominada cultura eletrônica, com o telefone, o gravador, o rádio, a TV e, particularmente o computador pessoal e sua aplicação mais notável, a internet, presenciamos uma explosão de novos gêneros e novas formas de comunicação, tanto na oralidade como na escrita.

Assim, os gêneros digitais não apenas emergem desse mundo tecnológico, mas também refletem as necessidades e as dinâmicas sociais da sociedade conectada e digitalizada. Os gêneros digitais apresentam características novas que rompem com os

padrões tradicionais de escrita, proporcionando um novo tipo de interação e multimodalidade que não eram possíveis nas mídias impressas. Essa transformação nos leva a perceber que os gêneros digitais são muito diversos e se moldam de acordo com as particularidades das plataformas digitais em que aparecem, como nas redes sociais, *blogues*, *videochamadas* e *podcasts*.

Além disso, os gêneros digitais são influenciados pelas práticas sociais e pelos modos de interação que deles surgem. Essa dinâmica ressalta a importância de se entender os gêneros digitais como fenômenos socioculturais em contínua transformação, que refletem e, ao mesmo tempo, moldam as formas contemporâneas de comunicação.

3. Ensino de argumentação como prática social de linguagem

A partir de Azevedo e Tinoco (2019, p. 20), compreendemos que a argumentação é uma competência fundamental para o desenvolvimento da formação cidadã. Igualmente, Azevedo *et al.* (2023) afirmam que a argumentação não é uma prática que possa ser apartada da vida das pessoas, pois está relacionada ao modo como entendemos a realidade e nos posicionamos frente aos acontecimentos que geram diferenças de perspectivas.

Ao reconhecermos a argumentação como uma prática social que permeia a vida cotidiana e que está intrinsecamente ligada à formação cidadã, entendemos sua importância não apenas na esfera acadêmica, mas como um componente vital para a convivência democrática e a pluralidade de ideias na sociedade.

Dentre as diversas concepções de argumentação existentes, adotamos, nesta pesquisa, a perspectiva proposta por Piris (2021, p. 140), que define a argumentação como uma

[...] prática social de linguagem própria do regime democrático, em que os sujeitos participantes de uma dada situação de comunicação argumentativa — dispostos numa situação de interação constituída pelas condições sócio-histórico-culturais e ideológicas de seu tempo — disputam sentidos acerca de uma questão argumentativa de fundo epistêmico (o que precisamos ou queremos saber?) ou prático (o que precisamos ou queremos fazer?), apresentando razões com o objetivo de chegar a um consenso ou mesmo a um consenso sobre o dissenso. Essa concepção de argumentação mantém o lugar do contraditório, da oposição, da dúvida, da disputa de sentidos, atribuindo ao outro o papel de parceiro da troca argumentativa, que pode ser um adversário ou um juiz, mas nunca um inimigo.

Essa abordagem enfatiza a função colaborativa da argumentação, ressaltando que o objetivo não é apenas vencer um debate, mas sim buscar um consenso — ou, pelo menos, uma compreensão mútua acerca das divergências —, pois a prática da argumentação não apenas foca na defesa de opiniões ou ideias, mas também na promoção de diálogos saudáveis e reflexivos que contribuem para o fortalecimento das relações sociais e para a construção da cidadania.

Ainda de acordo com Piris (2021, p. 140), é importante que a prática de ensino da argumentação tenha em vista que:

Ensinar a argumentar não significa apenas falar de argumentação em sala de aula, com exercícios de identificação de argumentos, técnicas argumentativas e fatores linguístico textuais da argumentação, nem aplicar atividades de leitura e escrita de textos argumentativos, mas integrar essas atividades escolares a um planejamento de ensino que tenha como ponto de partida e de chegada a interação argumentativa em situações de comunicação que educandas e educandos articulem esses conhecimentos sobre argumentação com a prática da argumentação.

Logo, compreende-se que o ensino da argumentação vai muito além da simples transmissão de conhecimento teórico ou da realização de exercícios mecânicos em sala de aula; deve envolver os alunos em práticas efetivas de argumentação, em que eles possam aplicar esses conhecimentos em contextos comunicativos reais por meio dos gêneros textuais e digitais.

4. Definição de pedagogia dos multiletramentos

Por considerarmos o ensino da argumentação em contextos comunicativos, dominados pelas tecnologias digitais há aproximadamente 30 anos, recorreremos aos aportes dos multiletramentos. Antes de aprofundar o conceito de multiletramentos, é fundamental estabelecer uma definição clara de letramento. De acordo com Lemke (2010, p. 456):

Os letramentos são, em si mesmos, tecnologias e nos dão as chaves para usar tecnologias mais amplas. Eles também produzem uma chave entre o eu e a sociedade: o meio através do qual agimos, participamos e nos tornamos moldados por sistemas e redes ‘ecossociais’ mais amplos. [...] Os letramentos são transformados na dinâmica desses sistemas de auto-organização mais amplos e nós — nossas percepções humanas, identidades e possibilidades — somos transformados juntamente com eles.

Essa definição destaca a complexa interdependência entre letramento e tecnologia, sugerindo que as habilidades de leitura e escrita vão muito além do simples domínio das palavras. Elas são ferramentas cruciais que permitem aos indivíduos interagirem de maneira eficaz com a sociedade, influenciando a forma como percebem a si mesmos e o mundo ao seu redor.

Segundo Rojo (2012, p. 11), o conceito de multiletramentos foi introduzido por uma equipe de pesquisadores dos letramentos denominada Grupo de Nova Londres, em 1996. A autora diferencia “letramentos (múltiplos)” de “multiletramentos”, destacando que:

Diferentemente do conceito de letramentos (múltiplos), que não faz senão apontar para a multiplicidade e variedade das práticas letradas, valorizadas ou não nas sociedades em geral, o conceito de multiletramentos — é bom enfatizar — aponta para dois tipos específicos e importantes de

multiplicidades presentes em nossas sociedades, principalmente urbanas, na contemporaneidade: a multiplicidade cultural das populações e a multiplicidade semiótica de constituição dos textos por meio dos quais ela se informa e se comunica (Rojo, 2012, p. 12).

Nesse sentido, o conceito de multiletramentos oferece uma perspectiva abrangente e contemporânea sobre a comunicação, que propõe valorizar tanto a diversidade cultural quanto as diferentes linguagens e formas de representação presentes na sociedade atual, ressaltando a importância de preparar os indivíduos para atuar de forma crítica e criativa em um ambiente cada vez mais interconectado. Conforme Cazden *et al.* (2021, p. 18):

A noção de multiletramentos complementa a pedagogia tradicional do letramento ao abordar esses dois aspectos relacionados à multiplicidade textual. O que poderíamos denominar “mera alfabetização” permanece centrado apenas na língua e, geralmente, em uma única forma da língua nacional, que é concebida como um sistema estável baseado em regras tais como o domínio da correspondência entre fonemas e letras. [...] Uma pedagogia dos multiletramentos, ao contrário, concentra-se em modos de representação muito mais amplos do que apenas a língua. Eles diferem de acordo com a cultura e o contexto e têm efeitos cognitivos, culturais e sociais específicos.

Sendo assim, a proposta de uma pedagogia dos multiletramentos reconhece que a comunicação envolve uma variedade de modos de representação que vão além da linguagem escrita ou falada. Segundo Rojo (2012, p. 16, grifo da autora): “trata-se de *descoleccionar* os ‘monumentos’ patrimoniais escolares pela introdução de novos e outros gêneros de discurso, [...] de novas e outras mídias, tecnologias, línguas, variedades, linguagens”.

Essa perspectiva favorece uma pedagogia que se adequa melhor às experiências vividas pelos estudantes e configura um espaço de aprendizado mais dinâmico, permitindo que diferentes modos de expressão encontrem um lugar significativo no processo educativo.

Nesse sentido, Rojo (2012, p. 24) reitera que “essa mudança de concepção e de atuação [...] faz com que o computador, o celular e a TV cada vez mais se distanciem de uma máquina de reprodução e se aproximem de máquinas de produção colaborativa [...]”. Dessa forma, a autora promove uma nova visão sobre autoria e considera a conversão do sujeito, enquanto receptor e consumidor passivo de informações, em participante ativo na criação e compartilhamento dos conteúdos.

Nesse contexto pedagógico, a utilização dos gêneros digitais se apresenta como um recurso didático propício ao ensino da argumentação como prática de letramento, tal como apontam Azevedo *et al.* (2023, p. 22):

[...] a argumentação tem encontrado bastante recepção no espaço virtual, no qual a interação ocorre mediada por equipamentos tecnológicos. Diante

das mais variadas postagens, que podem ser incluídas nas redes sociais ou em blogues, por exemplo, inúmeras pessoas são instigadas a expor e a defender seu ponto de vista acerca do tema em discussão.

Essa abordagem de ensino de argumentação, portanto, alinha-se à proposta dos multiletramentos, valorizando a diversidade de formatos e contextos comunicativos na educação. Tal estratégia engaja os alunos de maneiras que as abordagens tradicionalmente acadêmicas, centradas em textos impressos, muitas vezes não conseguem, além de proporcionar-lhes a aprendizagem de uma articulação argumentativa mais concisa e efetiva. Assim, os gêneros digitais argumentativos encontram lugar privilegiado como recurso didático nessa articulação entre ensino de argumentação e pedagogia dos multiletramentos.

5. Metodologia da pesquisa

Trata-se de uma pesquisa qualitativa, de natureza bibliográfica. Segundo Gil (2002, p. 17), a pesquisa pode ser definida como o “procedimento racional e sistemático que tem como objetivo proporcionar respostas aos problemas que são propostos”. Esta definição reflete a função prática da pesquisa, que é capaz de identificar, entender e, posteriormente, intervir em questões que demandam soluções, contribuindo, assim, para a melhoria de práticas em diversas áreas.

O critério de levantamento dos dados envolveu a busca documental em fontes primárias (o documento da BNCC) e secundárias (artigos de revisão de literatura) por gêneros digitais que se caracterizam pela visada argumentativa, que, segundo Amossy (2018, p. 273), trata-se de quando “a intenção de persuadir é evidente ou mesmo assumida”. Sendo assim, a visada argumentativa refere-se à estratégia do emissor, ao elaborar um discurso, onde a intenção de convencer o receptor se torna clara e, muitas vezes, explícita. Amossy (2018) também estabelece uma distinção importante entre visada argumentativa e dimensão argumentativa. Sobre essa diferença, Piris (2023, p. 332) explica:

[...] há visada argumentativa quando o discurso manifesta uma intencionalidade de argumentar por meio de um projeto declarado de construção da adesão a uma tese: o discurso eleitoral ou o anúncio publicitário constituem exemplos flagrantes disso. Por outro lado, o discurso comporta de forma inerente uma dimensão argumentativa no gênero notícia de jornal, por exemplo, que se pretende neutro, imparcial e objetivo, mas que, de fato, orienta o leitor a ver e sentir o mundo sob um dado ponto de vista.

Essa abordagem evidencia que a visada argumentativa se vincula a uma intenção deliberada de persuasão, enquanto a dimensão argumentativa está presente mesmo em discursos que aparentam neutralidade, mas que, na prática, conduzem o receptor a interpretar os fatos sob um ângulo específico. Assim, nossa metodologia de trabalho

engloba o levantamento de gêneros digitais que se caracterizem ou possam se caracterizar pela visada argumentativa, por meio da observação da finalidade do gênero e do estatuto dos participantes da argumentação.

6. Gêneros digitais argumentativos na Base Nacional Comum Curricular (BNCC)

Nossa leitura da BNCC (Brasil, 2017) levantou a presença dos seguintes gêneros digitais potencialmente marcados pela visada argumentativa: *blogue*, *microblogue*, *vlogue*, *e-mail*, *infográfico*, *podcast*, *political remix*, *trailer honesto*, *vídeo-minuto* e *wiki*. Tais gêneros são apresentados como elementos essenciais para o desenvolvimento dos multiletramentos e da cultura digital. O documento enfatiza que a escola deve contemplar essas novas práticas de linguagem de maneira crítica, ética e estética, indo além do simples uso técnico das ferramentas. Para uma compreensão abrangente, convém definir as particularidades de cada um.

O blogue encontra suas raízes em práticas tradicionais como o diário pessoal e as agendas. Por meio dele, é possível trabalhar a multimodalidade, integrando foto, texto e vídeo (Vergna, 2020, p. 53). Como ilustrado na Figura 1, gêneros como este, que oferecem ampla liberdade ao usuário quanto ao tipo de conteúdo produzido, podem assumir uma visada argumentativa, dependendo do uso que se faz deles. Em outras palavras, blogues podem veicular postagens opinativas e argumentativas, cujo objetivo é persuadir o leitor sobre determinado tema, ou podem ser empregados para finalidades diversas, como a disseminação de conteúdos educativos, relatos pessoais ou materiais de entretenimento. A presença ou ausência de uma visada argumentativa, portanto, está intrinsecamente ligada à finalidade comunicativa marcada pelo uso da linguagem.

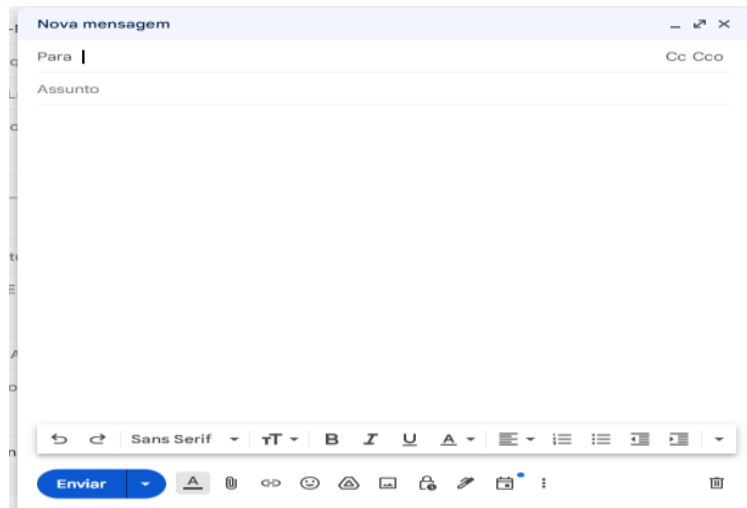
Figura 1: Exemplo do gênero digital blogue



Fonte: Daixum (2009).

De forma semelhante, o *e-mail* é compreendido como uma evolução da área epistolar. Sua natureza sociocomunicativa permite que um mesmo suporte (Figura 2) sirva a propósitos variados. Essa versatilidade exige que o autor mobilize recursos linguísticos específicos para marcar sua intenção, seja ela meramente informativa ou explicitamente argumentativa.

Figura 2: Exemplo do gênero digital *e-mail*



Fonte: A autora.

Quanto à natureza híbrida do *e-mail*, Lopes (2023) destaca que o e-mail pode transitar por diversas funções e esferas de atividade:

[...] Além disso, um aspecto peculiar do gênero *e-mail* é a sua hibridização com outros gêneros, o que ocorre com frequência devido à sua natureza circulatória, produtiva e sociocomunicativa. Isso confere ao texto a possibilidade de assumir diferentes propósitos comunicativos, tais como convite, comunicado, ofício, memorando, entre outros (p. 18, grifo do autor).

Para além dos textos predominantemente verbais, como o *e-mail*, Kraemer, Costa-Hubes e Capelin (2020) definem o infográfico como:

O gênero digital infográfico — destacado pela BNCC como sugestão de texto-enunciado adequado a ser trabalhado na Educação Básica —, é uma representação gráfica de informações visuais aliadas a textos e é usado em diferentes áreas do saber. Essa configuração verbo-visual auxilia o leitor/interlocutor a compreender melhor, ágil e rapidamente, conteúdos informacionais que, muitas vezes, são ou parecem complexos e herméticos (p.668).

Embora frequentemente associado à transmissão de informações, sua organização visual pode ser estrategicamente utilizada para sustentar pontos de vista e guiar a interpretação do leitor.

Figura 3: Exemplo do gênero infográfico



Fonte: Freepik (2026).

Para além dos gêneros verbo-visuais, a produção de conteúdo em áudio e vídeo também ganha relevo com os *podcasts* e os vídeos-minuto. Conforme Vergna (2020, p. 55) explica sobre o gênero *podcast*: “[...] são áudios disponibilizados na internet. É semelhante a um blogue, porém em vez de escrever, as pessoas falam.

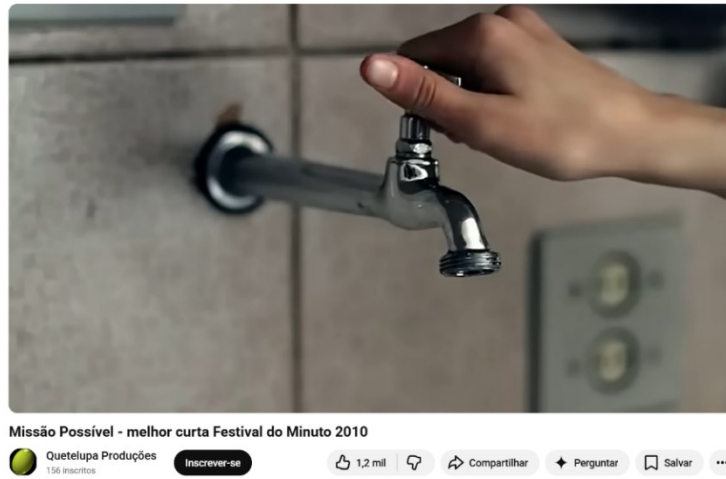
Figura 4: Exemplo do gênero digital *podcast*



Fonte: Freepik (2026).

A respeito do vídeo-minuto, Vergna (2020, p.54) também o elucida ao descrever que seu objetivo consiste em “[...] homenagear, criticar, informar ou gerar humor, tendo um tempo determinado em torno de 1 minuto”.

Figura 5: Exemplo do gênero digital vídeo-minuto



Fonte: Quetelupa Produções (2010).

Em ambos os casos, a brevidade e o suporte exigem uma seleção lexical e semiótica apurada para que a argumentação seja eficaz dentro de suas limitações temporais.

Por fim, o gênero digital *wiki* consolida-se como um espaço estratégico para a coautoria. De acordo com Bonfim e Gonçalves,

O *wiki* é umas das ferramentas da Web 2.0 com função de possibilitar a construção aberta e coletiva do conhecimento. Trata-se de uma tecnologia que possibilita a mistura de diversos recursos como a palavra, a imagem (estática ou em movimento), o som, a animação, etc., bem como as ligações internas e externas, oferecendo os recursos básicos para a produção de textos para o contexto digital (hipertextos) (Bonfim; Gonçalves, 2014, p. 829, grifo dos autores).

Figura 6: Exemplo do gênero digital *wiki*

The image shows a web interface for creating a new wiki page. At the top, it says "Adicionando um(a) novo(a) Wiki a tópico 1". The main form has several sections:

- Nome:** A text input field containing "Arquiteto Cognitivo".
- Sumário:** A rich text editor with a toolbar (bold, italic, underline, link, etc.) and a text area.
- Caminho:** A dropdown menu showing "body".
- Tipo:** A dropdown menu showing "Grupos".
- Imprimir o nome do wiki em cada página:** A dropdown menu showing "Sim".
- Modo HTML:** A dropdown menu showing "aberto HTML".
- Permitir arquivos binários:** A dropdown menu showing "Não".
- Opções de auto-linking do wiki:** A checkbox for "Desativar links CamelCase" which is unchecked.
- Opções de administração dos participantes:** Three checkboxes: "Permitir 'definir flags da página'", "Permitir 'destacar páginas'", and "Permitir 'remover páginas'". The last one is checked.
- Permitir 'cancelar alterações em massa':** A checkbox which is unchecked.
- Opcional:** A section with two text input fields: "Nome da página:" and "Escolher página inicial:". The first field has "- ou -" next to it.
- Buttons:** "Salvar mudanças" and "Escolher/fazer upload da página inicial..."

Fonte: Usando Wiki ([s. d.]).

Em suma, a BNCC (Brasil, 2017) apresenta uma gama de gêneros digitais com potencial argumentativo, caracterizados pela flexibilidade e adaptabilidade a diversas esferas comunicativas. Embora a visada argumentativa desses gêneros se manifeste nas escolhas linguísticas e multissemióticas do autor, é a finalidade comunicativa que orienta sua função predominante. Portanto, tais formatos podem assumir um caráter ora informativo, ora persuasivo, a depender do contexto de produção. Essa natureza híbrida não inviabiliza seu uso como recurso didático para o ensino da argumentação; pelo contrário, cabe ao professor mobilizar esses gêneros estrategicamente para atingir tal objetivo de ensino.

7. Gêneros digitais argumentativos na literatura específica

A partir de Rojo (2013), pudemos levantar os seguintes gêneros: *e-pulps*, *e-zines*, *podcast* e *posts*. Tais gêneros são apresentados pela autora como ferramentas contemporâneas de comunicação e informação da juventude — os chamados “nativos digitais” —, exigindo novas capacidades de análise crítica e produção que a escola tradicional costuma ignorar.

Embora esses gêneros se destaquem pela multiplicidade de formas e funções, não apresentam, intrinsecamente, uma visada argumentativa. No entanto, sua utilização pode assumir esse caráter dependendo da intencionalidade do usuário e do uso da linguagem, especialmente quando se visa a modificar o modo de ver e de sentir do outro por meio desses gêneros. Já a partir de Vergna (2020), destacamos os seguintes gêneros: *charge* digital, *petição on-line*, *podcast*, *political remix* e *trailer* honesto. Cada gênero é vinculado a habilidades específicas de leitura, escuta e produção que o professor deve desenvolver, superando o ensino tradicional focado apenas no texto impresso. Em detalhe, vejamos cada um desses gêneros.

Lima e Amador (2021) discorrem acerca do gênero charge digital da seguinte maneira:

Compreendemos a charge como um gênero que dá forma a um discurso, inserido nas práticas sociais das quais ecoam seus enunciados ideologicamente marcados. [...] Embora o gênero charge já tenha sido consolidado em jornais impressos, percebemos uma grande visibilidade deste na mídia digital. Além de jornais e revistas impressos e eletrônicos, as charges passaram a ser veiculadas virtualmente em blogs de cartunistas, em *twitters*, *instagram* etc. (p. 79-83, grifos das autoras).

A charge digital (Figura 7), ao prever o uso de imagens e textos breves para satirizar um tema atual, evidenciar um posicionamento ideológico ou político e buscar persuadir ou provocar reflexões por meio do humor e da ironia, se apresenta como um gênero que possui cunho persuasivo intrínseco. Nele, o chargista pode expressar uma opinião ou crítica, com vistas a modificar o modo de ver e de sentir de seu leitor, que, por sua vez, pode concordar ou discordar do posicionamento do chargista, o que revela a charge como um gênero digital que possui visada argumentativa.

Figura 7: Exemplo do gênero charge digital



Fonte: Arionauro Cartuns (2024).

Por sua vez, o gênero digital conhecido por *trailer* honesto (Figura 8), segundo Vergna:

[...] é um videoclipe criado para anunciar um filme, geralmente, produzido por leigos ou fãs de cinema, e que muitas vezes satirizam os originais, de maneira muito divertida, trazendo a visão/opinião do espectador sobre uma determinada obra, permitindo ao espectador ter um outro olhar acerca do filme (Vergna, 2020, p. 54).

O gênero *trailer* honesto demonstra possuir visada argumentativa ao explicitar um ponto de vista utilizando o humor crítico para satirizar filmes ou séries e destacar as falhas ou exageros presentes nessas mídias, visando alterar a percepção do espectador em relação ao produto em questão. Os espectadores assistem, divertindo-se e refletindo sobre o discurso exposto, participando assim, da análise crítica.

Figura 8: Exemplo do gênero digital *trailer* honesto



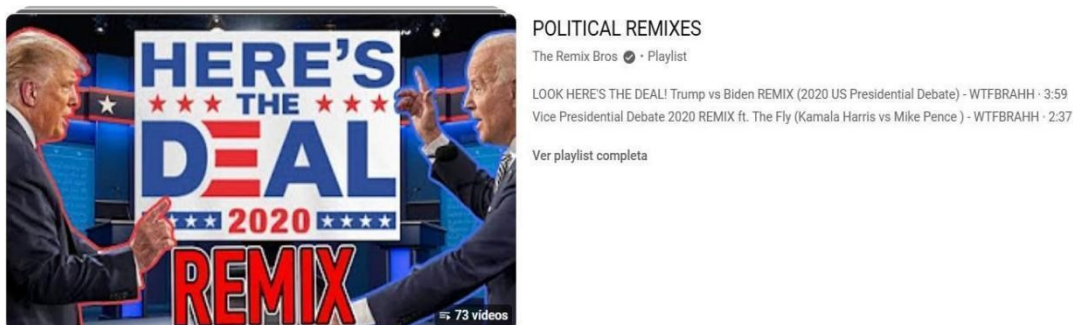
Fonte: Trailer Honesto Brasil (2018).

Ainda, Vergna (2020, p. 55) define o gênero digital *political remix* como:

[...] um gênero discursivo que usa o remix, na maioria das vezes, para criticar. É uma forma de protesto, crítica, propaganda em muitos casos, usando a mídia que foi recombina na criação de uma obra com novos significados. Podem ser pôsteres, revistas, *spots* de rádio/TV, mini-documentários, qualquer tipo de mídia audiovisual, bem como sites, jogos (grifo da autora).

O gênero *political remix* (Figura 9) recontextualiza materiais existentes para criticar ideologias ou práticas políticas, usando de humor, ironia ou choque para produzir uma mensagem crítica. Sua principal característica é a clareza no posicionamento ideológico, visando a compreensão e persuasão do público-alvo sobre o assunto. Ou seja, o papel dos criadores é o de “remixar” conteúdos para oferecer novas perspectivas ou crítica social e o papel do público é observar e interpretar a nova obra, podendo ser persuadido em relação ao tema ou não.

Figura 9: Exemplo do gênero digital *political remix*



Fonte: The Remix Bros (2020).

Segundo Benício (2024, p. 36), a petição *on-line* (Figura 10) “é um gênero que se alinha com a proposta de atuação cidadã e democrática”. Petições *on-line* são organizadas para convencer o público-alvo a aderir a uma causa específica, usando de fatos, apelos emocionais e argumentos para mobilizar ações. Contém, portanto, o intuito explícito à

persuasão, característica própria da visada argumentativa. Os produtores de uma petição *on-line* elaboram argumentos e solicitam suporte, buscando mobilizar o interesse da comunidade destinatária, seu leitor, que pode se tornar um signatário, apoiando a causa e contribuindo com sua assinatura para dar força à situação pleiteada.

Figura 10: Exemplo do gênero petição *on-line*

Diga não à contratação do feminicida goleiro Bruno pelo Rio Branco Football Club



The image shows a screenshot of an online petition page. At the top, there is a header with the text "Somos todas Eliza Samúdio" and an illustration of five raised fists in various shades of brown and pink. Below the header, there is a progress bar indicating that 579 people have signed, with a goal of 750. A list of signatories is visible, including "Suelem G. assinou 5 minutos atrás" and "Camila B. assinou 14 minutos atrás". The main text of the petition reads: "Nós, mulheres do Acre, estamos vindo a público para manifestar o nosso repúdio ao Rio Branco Futebol Clube que anunciou a contratação do feminicida goleiro Bruno. Não podemos supor que se trate de algo diferente de uma". There are input fields for "Nome", "Sobrenome", and "E-mail". The location is set to "Rio Branco, 69900 Brasil". A checkbox for "Compartilhe essa campanha no Facebook" is present. A red button at the bottom right says "Assinar essa petição".

Fonte: Rodrigues (2020).

Já as *e-zines* e as *e-pulps* configuram-se como pilares constitutivos da cultura digital. Embora atendam a finalidades distintas, conforme explicitado mais à frente no Quadro 1, tais formatos convergem para uma matriz estrutural comum, responsável por reconfigurar os paradigmas de produção, circulação e consumo da informação.

Esses dados nos permitem compreender que os gêneros digitais apresentados, embora diversos em suas formas e finalidades, compartilham uma característica comum: a visada argumentativa. Cada gênero desempenha uma função distinta na comunicação de discursos que têm por finalidade informar, persuadir, provocar reflexões e promover debates. Constituindo-se de fatores como o humor, a crítica, o apelo emocional ou a exposição de fatos, esses gêneros se inserem em práticas sociais marcadas por uma intencionalidade comunicativa de argumentação bem definida dentro dos contextos digitais contemporâneos.

Por fim, a partir de Batista e Paiva (2023), apuramos a indicação dos gêneros digitais blogue e *e-mail*, já citados e caracterizados anteriormente.

8. Síntese do levantamento dos gêneros digitais potencialmente argumentativos

Os gêneros digitais apresentam características próprias que os tornam ferramentas poderosas para a produção e circulação de discursos argumentativos. Cada gênero mobiliza estratégias discursivas e recursos específicos para alcançar sua finalidade, engajando diferentes públicos em um processo dinâmico de interação. A argumentação nesses gêneros não se limita apenas à transmissão de ideias ou opiniões, mas solicita a

interpretação e o engajamento do público, que pode reagir, refletir e, muitas vezes, contribuir para a continuidade do debate. Assim, a comunicação digital, por meio desses formatos, possibilita a circulação de discursos com dimensão e/ou visada argumentativa, podendo promover tanto o diálogo quanto a transformação social.

Elaboramos uma síntese geral (Quadro 1) do trabalho de identificação dos gêneros digitais — levantados a partir da BNCC (Brasil, 2017) e dos trabalhos de Rojo (2013), Vergna (2020) e Batista e Paiva (2023) — que se mostram potencialmente argumentativos a depender dos usos da linguagem, destacando as finalidades e os lugares dos participantes esperados em cada gênero digital potencialmente argumentativo, bem como os papéis que desempenham no processo argumentativo.

Quadro 1: Síntese da identificação dos gêneros digitais potencialmente argumentativos

Gênero digital	Finalidade do gênero	Estatuto dos participantes do gênero
Blogue	Compartilhar ideias, informações, experiências, análises, reflexões, entre outros, de forma mais extensa, geralmente organizadas por temas.	Blogueiro: quem produz o conteúdo do blogue. Seguidor: quem consome o conteúdo e também contribui para o engajamento do blogue, quando posta comentários e/ou compartilha o conteúdo em suas redes.
Charge digital	Criticar, informar ou satirizar situações sociais, políticas ou culturais, por meio da linguagem multimodal (verbo-visual).	Chargista: quem assume a autoria da charge. Leitor: quem consome a charge e pode postar comentários, iniciando ou continuando uma discussão com outros leitores.
<i>E-mail</i>	Comunicar de forma formal ou informal, trocando informações, documentos ou mensagens com foco em organização e rapidez.	Remetente: quem escreve e envia o <i>e-mail</i> . Destinatário: quem recebe e lê o <i>e-mail</i> , podendo interagir ao responder.
<i>E-pulp</i>	Entreter de forma rápida e acessível com histórias curtas e seriadas.	Autor: escritor que produz histórias ficcionais envolventes. Leitor: interlocutor que consome a narrativa.
<i>E-zine</i>	Divulgar conteúdos temáticos como arte, moda, cultura, tecnologia ou interesses de nicho.	Editor ou colaborador: quem seleciona, organiza e produz os conteúdos. Leitor: quem consome o conteúdo, comenta as sugestões apresentadas e pode interagir com a postagem de <i>feedbacks</i> .
Infográfico	Apresentar informações de forma visual e resumida, facilitando a compreensão de dados complexos ou volumosos.	Criador: quem assina o infográfico, geralmente na publicidade e no jornalismo, bem como nas redes sociais. Leitor: quem consome o infográfico para consulta de dados.
Petição <i>on-line</i>	Mobilizar pessoas em torno de uma causa, buscando apoio	Autor da petição: quem elabora o texto apresentando argumentos para

	coletivo e pressão social ou política para influenciar decisões e mudanças.	<p>mobilizar apoio.</p> <p>Apoiador: quem assina a petição, adere à causa e apoia a argumentação proposta pelo criador.</p> <p>Tomador de decisão: destinatário formal da petição, geralmente uma autoridade ou organização, a quem a petição se dirige para persuadir e conquistar mudanças.</p>
<i>Podcast</i>	Informar, educar ou entreter por meio de áudios, com temáticas variadas, desde debates e entrevistas até discussões aprofundadas.	<p>Produtor ou <i>host</i>: quem produz, organiza e apresenta um episódio de <i>podcast</i>.</p> <p>Ouvinte: quem consome o conteúdo.</p>
<i>Political remix</i>	Criticar ou ironizar discursos políticos, geralmente usando edição criativa de vídeos, áudios ou imagens para desconstruir narrativas e provocar reflexões.	<p>Criador: quem se coloca na posição de comentar e/ou criticar e/ou satirizar conteúdos de comunicação política, por meio da edição de materiais preexistentes.</p> <p>Espectador: quem consome e comenta os novos significados propostos, muitas vezes contribuindo com a disseminação do conteúdo e/ou a discussão sobre a temática proposta.</p>
<i>Trailer honesto</i>	Parodiar <i>trailers</i> de filmes, séries ou jogos, destacando aspectos exagerados, falhas ou clichês do produto original, com humor e ironia.	<p>Criador: quem produz o <i>trailer</i>, muitas vezes com foco na paródia.</p> <p>Espectador: quem consome o conteúdo e interage com ele, geralmente de forma crítica ou humorística.</p>
Vídeo-minuto	Produzir mensagens curtas e impactantes em formato audiovisual, muitas vezes para redes sociais, com foco na agilidade e no apelo visual.	<p>Criador: quem produz o vídeo-minuto.</p> <p>Espectador: quem consome o conteúdo, interage, comenta e compartilha.</p>
<i>Wiki</i>	Construir e compartilhar coletivamente informações sobre temas variados, permitindo edição colaborativa em tempo real.	<p>Colaborador ou editor: quem adiciona, edita ou organiza o conteúdo da página.</p> <p>Usuário: leitor que acessa o conteúdo como fonte de informação, podendo ou não participar da edição.</p>

Fonte: A autora.

9. Considerações finais

As transformações tecnológicas atuais exigem novas abordagens no ensino da argumentação, especialmente com a crescente popularidade dos gêneros digitais. Neste trabalho, realizamos um mapeamento de gêneros digitais com potencial argumentativo, previstos na BNCC (Brasil, 2017) e abordados pela literatura específica, a saber, Rojo (2013), Vergna (2020) e Batista e Paiva (2023).

Nosso trabalho sugere que os gêneros digitais como blogue, *podcast*, charge digital, *political remix* etc. podem oferecer oportunidades para promover o ensino da argumentação como uma prática social de linguagem. A inclusão desses gêneros no ensino, sob a ótica dos multiletramentos, aponta para a necessidade de alinhar o ensino e aprendizagem às práticas sociais contemporâneas, fortemente marcadas pelas culturas digitais, reconhecendo a diversidade cultural e a multiplicidade semiótica que caracterizam a linguagem desses gêneros.

Assim, esperamos ter contribuído para a compreensão da adaptabilidade e relevância dos gêneros digitais no ensino da argumentação como prática social de linguagem, oferecendo possibilidades de gêneros que, ao serem considerados no planejamento de ensino, possam integrar a criticidade, a criatividade e a interação multimodal como fundamentos do letramento na era digital.

Referências

AMOSSY, Ruth. *A argumentação no discurso*. Coordenação da tradução: Eduardo Lopes Piris e Moisés Olímpio-Ferreira. São Paulo: Contexto, 2018.

AMOSSY, Ruth. Argumentação e Análise do Discurso: perspectivas teóricas e recortes disciplinares. Tradução de Eduardo Lopes Piris e Moisés Olímpio Ferreira. *EID&A – Revista Eletrônica de Estudos Integrados em Discurso e Argumentação*, Ilhéus, n. 1, p. 129-144, jun./nov. 2011. Disponível em: <https://periodicos.uesc.br/index.php/eidea/article/view/389>. Acesso em: 22 abr. 2025.

AZEVEDO, Isabel Cristina Michelan de; DAMACENO, Taysa Mercia dos Santos Souza. Desafios do BNCC em torno do ensino de Língua Portuguesa na Educação Básica. *REVEC – Revista de Estudos de Cultura*, São Cristóvão, n. 7, p. 1-20, jan./abr. 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/revec/article/view/6557>. Acesso em: 22 abr. 2025.

AZEVEDO, Isabel Cristina Michelan de; SANTOS, Maristela Félix dos; CALHAU, Soade Pereira Jorge; LEAL, Vanesca Carvalho; PIRIS, Eduardo Lopes. *Dez questões para o ensino de argumentação na educação básica: fundamentos teórico-práticos*. Campinas: Pontes Editores, 2023.

AZEVEDO, Isabel Cristina Michelan de; TINOCO, Glícia Marili Azevedo de Medeiros. Letramento e argumentação no ensino de língua portuguesa. *Entrepalavras*, Fortaleza, v. 9, n. 1, p. 18-35, 2019. Disponível em: <http://www.entrepalavras.ufc.br/revista/index.php/Revista/article/view/1383/0>. Acesso em: 22 abr. 2025.

BATISTA, Gisele da Silva; PAIVA, Maria Cristina Leandro de. O letramento digital nas teses e dissertações brasileiras: um mapeamento sistemático da literatura. *#Tear – Revista de Educação, Ciência e Tecnologia*, Canoas, v. 12, n. 2, p. 1-12, 2023. Disponível em: <https://periodicos.ifrs.edu.br/index.php/tear/article/view/6877>. Acesso em: 22 abr. 2025.

BENÍCIO, Flávia Maria Araújo. *Apropriação dos gêneros carta aberta e petição on-line construídos por alunos do 9º ano do ensino fundamental na produção de textos do campo da vida pública*. 2024. 174 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Mestrado Profissional em Letras em Rede Nacional, Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2024. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/77624>. Acesso em: 29 jan. 2026.

BOMFIM, Luciene da Silva Santos; GONÇALVES, Adair Vieira. Escrita digital colaborativa a partir da tecnologia wiki. *Linguagem & Ensino*, Pelotas, v. 17, n. 3, p. 823-855, set./dez. 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/rle/article/view/15316/9504>. Acesso em: 22 abr. 2025.

BRASIL. Ministério da Educação. *Base Nacional Comum Curricular*. Brasília, DF: Ministério da Educação, 2017. Disponível em:

https://basenacionalcomum.mec.gov.br/images/BNCC_EI_EF_110518_versaofinal_site.pdf. Acesso em: 29 jan. 2026.

CAZDEN, Courtney *et al.* *Uma pedagogia dos multiletramentos: desenhando futuros sociais*. Organização e apresentação de Ana Elias Ribeiro e Hércules Toledo Corrêa. Tradução de Adriana Alves Pinto *et al.* Belo Horizonte: LED, 2021. Disponível em: <https://www.led.cefetmg.br/wp-content/uploads/sites/275/2021/10/Uma-pedagogia-dos-multiletramentos.pdf>. Acesso em: 22 abr. 2025.

GIL, Antonio Carlos. *Como elaborar projetos de pesquisa*. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002.

KRAEMER, Márcia Adriana Dias; COSTA-HÜBES, Terezinha da Conceição; CAPELIN, Pamela Tais Clein. Gênero Digital Infográfico: uma proposta de estudo para a Educação Básica sob a óptica da Análise Dialógica do Discurso e da Pedagogia Histórico-crítica. *Revista Calidoscópico*, São Leopoldo, v. 18, n. 3, p. 665-690, set./dez. 2020. Disponível em: <https://revistas.unisinus.br/index.php/calidoscopio/article/view/cld.2020.183.10>. Acesso em: 22 abr. 2025.

LEMKE, Jay L. Letramento metamidiático: transformando significados e mídias. *Trabalhos em Linguística Aplicada*, Campinas, v. 49, n. 2, p. 455-479, 2010. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/tla/a/pBy7nwSdz6nNy98ZMT9Ddfs/?lang=pt>. Acesso em: 22 abr. 2025.

LIMA, Fernanda Fernandes Pimenta de Almeida; AMADOR, Déborah Nascimento. Da impermanência do humor: por uma análise discursiva de Charges Digitais na pandemia. *Hipertextus*, Recife, v. 24, n. 1, p. 78-96, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/index.php/hipertextus/article/view/252423>. Acesso em: 22 abr. 2025.

LOPES, Jacielly Kátia de Almeida Silva. *O uso do e-mail como gênero digital no ensino de língua portuguesa na perspectiva dos multiletramentos*. 2023. 128 f. Dissertação (Mestrado Profissional em Letras) – Centro de Ensino Superior do Seridó, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2023. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/items/db227854-933c-419d-bd0c-09953643df8c>. Acesso em: 29 jan. 2026.

MARCUSCHI, Luiz Antonio. Gêneros textuais: definição e funcionalidade. *In*: DIONISIO, Angela Paiva; MACHADO, Anna Rachel; BEZERRA, Maria Auxiliadora (Orgs.). *Gêneros textuais & ensino*. 4. ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005. p. 19-36.

PIRIS, Eduardo Lopes. O ensino de argumentação como prática social de linguagem. *In*: GONÇALVES-SEGUNDO, Paulo Roberto; PIRIS, Eduardo Lopes (Org.). *Estudos em Linguagem, Argumentação e Discurso*. Campinas: Pontes, 2021. p. 135-153.

PIRIS, Eduardo Lopes. Ruth Amossy e sua abordagem sociodiscursiva da argumentação. *In*: PIRIS, Eduardo Lopes; GRÁCIO, Rui Alexandre (Org.). *Introdução às teorias da argumentação*. Campinas: Pontes Editores, 2023. p. 325-353.

ROJO, Roxane. Gêneros Discursivos do Círculo de Bakhtin e Multiletramentos. *In*: ROJO, Roxane (Org.). *Escol@conectada: os multiletramentos e as TICs*. São Paulo: Parábola, 2013. p. 13-36.

ROJO, Roxane. Pedagogia dos Multiletramentos: diversidade cultural e de linguagens na escola. *In*: ROJO, Roxane; MOURA, Eduardo (Org.). *Multiletramentos na escola*. São Paulo: Parábola Editorial, 2012. p. 1-19.

VERGNA, Maria Aparecida. Base Nacional Comum Curricular: gêneros discursivos da cultura digital. *Linguagem: Estudos e Pesquisas*, Goiânia, v. 24, n. 1, p. 45-59, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufcat.edu.br/index.php/lep/article/view/64076>. Acesso em: 22 abr. 2025.

Recebido em 23 de abril de 2025
Aceito em 01 de setembro de 2025



Repositórios e Ciência Aberta, direitos autorais das pessoas autoras, 2025, licenciado sob [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Padrões retóricos em diferentes línguas/linguagens: a multidimensionalidade das construções argumentativas

Rhetorical Patterns in Different Languages/Linguistic Modalities: the Multidimensionality of Argumentative Constructions

Maria Stephany Ribeiro Santos
Napolianna Alves dos Santos*

Resumo: A partir da perspectiva da Retórica Contrastiva/Intercultural, este estudo objetiva identificar padrões retóricos, semânticos e imagéticos em textos de divulgação científica em forma de histórias em quadrinhos (HQs) nativas digitais. O *corpus* é composto por três HQs provenientes do Brasil, da Argentina e dos Estados Unidos, produzidas entre os últimos dez anos e disponibilizadas em sites e revistas eletrônicas. A fundamentação teórica baseia-se nos estudos de Kaplan (1996) e Sánchez-Jiménez (2020), além de Fragozo (2011). A metodologia é qualitativa e comparativa, com foco na análise de mecanismos argumentativos e pressuposições nos níveis verbal e imagético. Os resultados indicam que os textos abordam temáticas similares sob perspectivas distintas, conforme os valores culturais vigentes em cada país. Observa-se também a recorrência de estratégias argumentativas comuns às três línguas e o uso de mecanismos de pressuposição que demarcam diferentes posicionamentos discursivos frente à temática do aquecimento global.

Palavras-chave: retórica contrastiva/intercultural; divulgação científica; multimodalidade.

Abstract: From the perspective of Contrastive/Intercultural Rhetoric, this study seeks to identify rhetorical, semantic, and imagistic patterns in digital-native science communication comics. The corpus comprises three comics produced in Brazil, Argentina, and the United States over the past decade and published on websites and in online magazines. The theoretical framework draws on Kaplan (1996), Sánchez-Jiménez (2020), and Fragozo (2011). Methodologically, the research adopts a qualitative and comparative approach, focusing on the analysis of argumentative mechanisms and presuppositions at both verbal and visual levels. The findings suggest that, although the comics address similar themes—particularly global warming—they do so from distinct perspectives shaped by prevailing cultural values in each country. The study also identifies recurring argumentative strategies shared across the three languages, as well as presuppositional mechanisms that mark different discursive positions regarding climate change and its socio-political implications.

Keywords: contrastive/intercultural rhetoric; scientific dissemination; multimodality.



Ao Pé da Letra, Recife, v. 27.2, 132-146, 2025.
Universidade Federal de Pernambuco. ISSN 1984-7408.
<https://doi.org/10.51359/1984-7408.2025.266325>

* Graduandas em Letras Português pela Universidade Federal de Sergipe, Aracaju, Brasil. E-mails: napoliannaalves7118@gmail.com; mariaasthe07@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-3698-4223>; <https://orcid.org/0009-0001-5233-7284>. Este trabalho foi orientado pela Profa. Dra. Isabel Cristina Michelan de Azevedo, resultado da disciplina Português: Linguística.

1. Introdução

Definida como a disciplina que estuda a comunicação persuasiva entre indivíduos, a retórica popularizou-se ainda na Grécia Antiga, durante o século V a.C., a partir de debates de filósofos consagrados como Isócrates e Quintiliano. Aristóteles, um dos mais conhecidos filósofos de sua época, é considerado o principal nome a se dedicar ao estudo, desenvolvimento e sistematização da retórica, especialmente por meio de seu tratado intitulado *Retórica*, ainda hoje reconhecido como um dos documentos mais importantes e influentes desse campo. Nessa obra, o autor propôs que a retórica deveria ser entendida como uma arte e como principal ferramenta para persuasão e argumentação em qualquer discurso, mas, principalmente, para a política e para a justiça, pois era a partir desse mecanismo que se poderia alavancar discursos durante audiências e debates públicos. Ao fazer uso da persuasão, a retórica podia, e ainda pode, ser entendida como a arte de persuadir por meio do discurso com base na ação de um bom orador.

É importante destacar que o estudo da retórica percorreu um longo caminho desde suas primeiras definições oriundas da filosofia antiga. Mesmo após séculos, esses primeiros estudos ainda influenciam teses e novas ramificações da área tendo como base diversos estudos no campo da linguística e da filosofia na contemporaneidade. Uma das áreas mais recentes da retórica e da argumentação foi desenvolvida no final do século XX, nos Estados Unidos, a partir de estudos de investigações do professor e pesquisador Robert Kaplan em 1966, juntamente com outros pesquisadores da área de linguística aplicada como Sánchez-Jiménez. Tais estudiosos se dedicaram a investigar diferentes padrões retóricos.

Sabendo-se que a linguagem, a comunicação e a cultura estão diretamente relacionadas, observa-se que há valores culturais compartilhados em circulação (Fragozo, 2011), que constituem elementos de observação da retórica contrastiva/intercultural. Entre os aspectos analisados estão as conversões culturais, sociais, locais e linguísticos, que impactam e interferem na construção de discursos de um mesmo gênero discursivo quando é divulgado e/ou enunciado em uma segunda língua (L2) do indivíduo, já que a língua do indivíduo não é impermeável às influências do contexto social e cultural. Desse modo, os fatores extralinguísticos (Fragozo, 2011), que integram os discursos são, majoritariamente, influenciados pelo contexto cultural e social no qual cada indivíduo está inserido.

Sánchez-Jiménez (2020) empreende uma análise comparativa entre trabalhos acadêmicos a partir dos quais se observou uma divergência. Essa divergência, apresentada em um grupo de professores linguísticas, revela que o grupo de pesquisa formado por professores linguistas identificou diversas divergências entre textos escritos por falantes nativos e por estudantes estrangeiros que utilizavam o inglês como L2. Dessa forma, confirmou-se que as estruturas retóricas empregadas por não nativos estavam ancoradas na lógica interna de suas línguas maternas, diferenciando-se estruturalmente dos textos produzidos por alunos da mesma área com o inglês como língua de origem (Kaplan, 1966 *apud* Sánchez-Jiménez, 2020).

De acordo com Kaplan (1996 *apud* Sanchez-Jiménez, 2020), a retórica contrastiva/intercultural surgiu a partir de uma necessidade pedagógica observada por esse autor durante a análise dos textos escritos por nativos da língua inglesa e falantes da L2. Nesse processo, Kaplan (1996) buscou entender como e com qual regularidade ocorriam interferências extralinguísticas, principalmente, culturais e locais, nos textos dos seus alunos estrangeiros que os impediam de escrever e entender o inglês corretamente, distinguindo-se dos textos dos demais estudantes que possuíam o inglês como língua materna. A análise textual comparativa desenvolvida por ele e por sua equipe de pesquisadores levou em consideração a definição de que cultura pode ser entendida como a totalidade de atividades e ideias de um grupo de pessoas com tradições compartilhadas, que foram transmitidas e reforçadas pelos membros desse mesmo grupo. Isto é, a cultura está para além do indivíduo, interferindo intrinsecamente na sua compreensão e na sua comunicação verbal uma vez que a linguagem e a escrita são, também, fenômenos culturais (Sánchez-Jiménez, 2020).

Entretanto, convém destacar que esses primeiros estudos e definições acerca da retórica contrastiva recebem diversos questionamentos por parte de pesquisadores da linguística e da sociolinguística, pois, para tais pesquisadores, nem todos os considerados “erros” ou desvios cometidos por aprendizes poderiam ser explicados por interferências vindas da L1, assim como nem todos os erros previstos pela teoria ocorriam de fato (Fragozo, 2011). Com efeito, essa primeira definição foi tornando-se obsoleta e dando espaço para novos métodos de pesquisa e análise do discurso que passariam a levar em consideração não apenas o aspecto cultural, mas a relação de diversas áreas como sociologia, antropologia e psicologia, considerando também os aspectos sociais e cognitivos que impactam cada falante. Como afirma Sánchez-Jiménez (2020, p. 180):

A linguística, por exemplo, forneceu ferramentas para análise estrutural de textos, enquanto a educação e a Psicologia enriquecem os métodos quantitativos experimentais e a Antropologia Social tem o privilégio métodos de pesquisa quantitativos, como estudos de caso e os Etnográficos (CONNOR, 1996 p. 153). Essa expansão metodológica utilizada na Retórica Contrastiva supera a escolha do objeto de estudo a partir da análise linguística de texto, para considerar os aspectos psicológicos, sociais e pragmáticos que afetam o discurso para além do próprio texto.

Assim, a análise de padrões retóricos a partir da perspectiva da pesquisa contrastiva passou a englobar não somente os aspectos linguísticos sintáticos e culturais, mas as diversas áreas de conhecimentos para fornecer uma base de estudo robusta e completa que descreve todos os aspectos essenciais e funcionais referentes à retórica utilizada pelo indivíduo na sua enunciação.

Com a ampliação dos estudos retóricos em sociedades globalizadas, a pesquisa no campo da Retórica intercultural/contrastiva tem sido ampliada para diferentes gêneros, contudo, ainda é uma abordagem analítica pouco explorada no Brasil. Nesse sentido, o

presente artigo tem como objetivo identificar diferentes padrões retóricos utilizados em textos de divulgação científica, especificamente em histórias em quadrinhos (HQs), produzidos no Brasil, na Argentina e nos Estados Unidos, considerando as particularidades culturais, linguísticas e sociais de cada país.

Tais diferenças, conforme aponta Fragozo (2011), refletem a influência de fatores extralinguísticos na construção dos discursos, evidenciando como os valores culturais de cada sociedade impactam diretamente as formas de expressão e argumentação. Para isso, optamos por estudar textos de divulgação científica expostos a partir de histórias em quadrinhos (HQS), visto que a divulgação científica faz parte do nosso contexto social e está presente desde os anos iniciais da educação básica em diversos meios de comunicação, principalmente através dos livros didáticos utilizados em salas de aula de grande parte das escolas brasileiras. Ademais, as HQs vêm recebendo notoriedade e destaque ao expandir a divulgação científica para além do público e das restrições da academia, ampliando as possibilidades de circulação de assuntos científicos para o público leigo, ao apresentar conceitos científicos num formato visual cativante.

Entende-se, aqui, que a HQ científica pode colaborar com a redução do distanciamento entre cientistas e público, sem precisar banalizá-la. Portanto, é importante destacar que este artigo busca realizar uma análise comparativa levando em consideração aspectos retóricos e semânticos não apenas no nível discursivo, mas também imagético a partir do tema “Aquecimento Global” e das HQs divulgadas em *websites* como *science comics OiArte e Ciência en cómic* nos últimos dez anos, período em que se observou um crescimento nas ações de divulgação científica.

O artigo está organizado em três seções. A primeira consiste na análise da história das HQs, descrição e interpretação dos elementos semânticos e imagéticos presentes nas HQs selecionadas, com atenção aos mecanismos argumentativos e à construção de sentidos em torno da temática do aquecimento global. A segunda seção compreende a elaboração de um quadro comparativo entre as produções dos três países, com o intuito de evidenciar tanto convergências temáticas quanto distinções retóricas e culturais. Por fim, na terceira seção, apresentam-se as conclusões do estudo, com destaque para a forma como os valores culturais locais influenciam a construção discursiva da ciência em contextos diversos, mesmo quando se aborda um tema comum e globalizado.

2. O gênero quadrinhos (HQs)

Desde a pré-história, anteriormente à escrita, as primeiras civilizações faziam uso de figuras como uma forma de comunicação para representar as cenas vivenciadas durante a vida cotidiana. No antigo Egito, há registros de figuras ilustrativas de deuses da mitologia e humanos expostos em seus templos e túmulos de governantes. Na Idade Média, também há registros de textos religiosos que dividem espaço entre escrita e imagens ilustradas que representavam figuras do cristianismo, ou seja, ao longo da história humana, ilustrações foram utilizadas de diversas maneiras como uma forma de comunicação e de contar

histórias entre povos.

Pouco a pouco, a imagem adaptou-se aos textos, principalmente no século XV, quando a xilogravura começou a ser utilizada para ilustrar livros. No século XVI, o florescimento desta técnica passou a desempenhar um notável papel, constituindo-se num elemento essencial da conjugação imagem/texto (Rahde, 1996, p. 104).

O que é conhecido como histórias em quadrinhos (HQs) surgiu no final do século XIX, na França e nos Estados Unidos, juntamente com a imagem de super-heróis e de vilões que conhecemos atualmente. Ressalta-se que as HQs estão diretamente relacionadas à cultura pop e, como consequência, ao cinema. Também se vinculam às imagens de heróis, como Superman, Batman, Homem-Aranha, entre outros que surgiram, foram popularizados e, posteriormente, levados ao cinema a partir das histórias em quadrinhos. Dessa forma, o gênero histórias em quadrinhos recebeu notoriedade e passou a ser um dos gêneros mais lidos pela comunidade leitora.

Por definição, os quadrinhos são caracterizados como dois códigos de signos gráficos — sendo um deles a imagem e o outro a linguagem escrita — numa sequência narrativa contínua que faz uso de recursos verbais e não verbais a fim de construir sentido (Luyten, 1985 *apud* Rahde, 1996). Por se tratar de um gênero que utiliza os recursos imagéticos, linguagem simples, enredos diretos, cores e, em sua maioria, personagens cativantes, os quadrinhos têm recebido grande destaque. Podem ser considerados como um dos principais gêneros literários que transformam indivíduos comuns em leitores, principalmente os mais jovens.

Diante disso, os quadrinhos passaram a ser criados em larga escala não apenas para o campo da literatura, mas também com objetivo de serem utilizados como uma ferramenta de divulgação para as massas sobre temas e situações mais significativas e sérias. É comum ver em livros didáticos, jornais, cartazes e redes sociais esse gênero ser utilizado como apelo psicológico e social para promover reflexões em ampla escala.

Ademais, é importante destacar que os quadrinhos também têm sido utilizados como ferramenta para democratização de gêneros discursivos que ainda são restritos a um público específico, como por exemplo, a divulgação de dados científicos. Como instrumento para a disseminação de conhecimento científico e tecnológico, a divulgação científica é responsável por expor resultados de pesquisas e debates entre pesquisadores acerca temas relacionados à ciência. Contudo, a maioria desse conhecimento permanece limitada aos centros acadêmicos, seja pelo estilo de escrita erudito ou pela falta de propagação destinando-a ao público leigo.

Considerando isso, os quadrinhos contribuem para dar acessibilidade a esses textos a partir da linguagem simples e das imagens, visto que tais recursos (unidos) colaboram para a ampliação da compreensão de diversos conceitos que, na maioria das situações, mostram-se de difícil entendimento para o grande público.

Em face do que foi exposto, a presente pesquisa faz uma análise dos chamados “quadrinhos científicos”, isto é, dos textos com temas técnicos divulgados por meio do gênero discursivo HQs, a maioria destinados ao público jovem e disponibilizados em revistas eletrônicas, *sites* e blogs, como o *Ciência hoje das crianças* (1986).

Com base nesses apontamentos, esta pesquisa faz uma análise comparativa intercultural de HQs que tratam do tema “Aquecimento Global”, uma vez que esse assunto é discutido em todos os países e culturas conhecidos. Optou-se, então, por três países da América pelas aproximações acadêmicas estabelecidas entre Argentina, Brasil e Estados Unidos. Nesse esforço, são consideradas as articulações entre os aspectos linguísticos, sociais, locais e culturais dos países.

3. Quadro comparativo

Inicialmente, foi realizada uma leitura exploratória com objetivo de identificar os elementos gerais presentes nas HQs, por meio da observação do título e dos conteúdos verbais e imagéticos encontrados quadro a quadro, a fim de compor uma visão global do texto multimodal. Essa etapa se apoia na compreensão de que os textos contemporâneos, especialmente os de circulação digital, configuram-se cada vez mais como práticas discursivas multimodais, em que diferentes modos semióticos — como a linguagem verbal e a linguagem visual — operam de forma articulada na construção de sentidos. Segundo Marcuschi (2008), textos multimodais exigem do leitor um letramento ampliado, capaz de interpretar simultaneamente múltiplos códigos, o que torna indispensável a análise integrada de elementos verbais e não verbais, sobretudo em gêneros como a história em quadrinhos, nos quais imagem e texto constituem uma unidade de significação.

Em seguida, foi realizada uma leitura que possibilitou identificar os pontos que poderiam ser comparados de acordo com os objetivos da pesquisa. Isso possibilitou observar se os critérios estabelecidos para comparação estavam adequados. Na comparação a seguir, encontram-se três quadrinhos retirados de *sites* encontrados na web. O quadrinho brasileiro intitulado “O tucano ecologista”, escrito e ilustrado por Fernando Rebouças, apresenta um diálogo realizado entre animais acerca do conceito do Aquecimento Global. O segundo quadrinho é argentino, intitulado “*El Ganado y el Cambio Climático*”, de Germán Tertosa, no qual é retratado, a partir de imagens interativas, uma das principais causas do aquecimento global: a produção do CO₂ e a sua relação com a criação do gado. O terceiro quadrinho integra a obra “*Coral Reefs: Cities of the Ocean*”, revista em quadrinho produzida pela autora norte-americana Maris Wicks, que traz diálogos entre animais abordando as mudanças climáticas causadas pelo aquecimento global, com foco no público infante-juvenil.

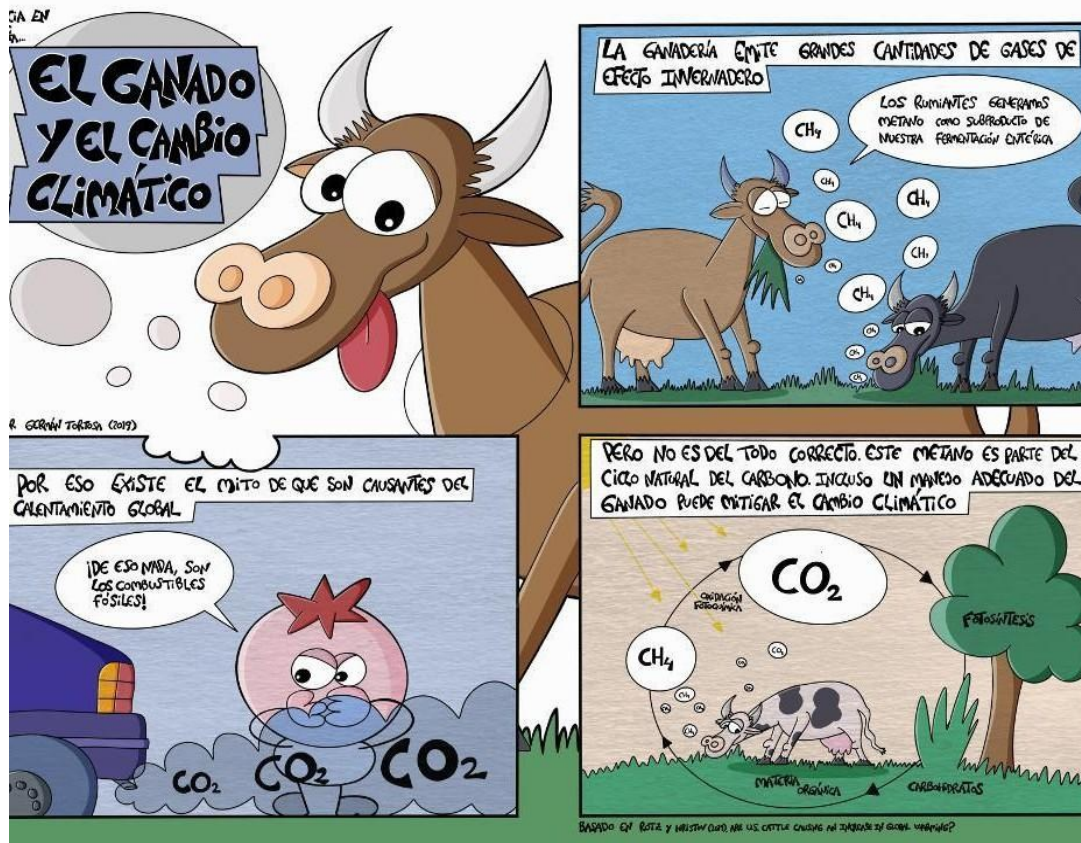
Figura 1: Aquecimento Global (Brasil)



Fonte: OiArte (2024)

Há características significativas na Figura 1, “Tucano Ecologista”, de Fernando Rebouças. Os animais são personagens que dialogam entre si, mas, na interação, os elementos emotivos são ressaltados, demarcando um traço cultural próprio da cultura brasileira: ser um povo “caloroso” e comunicativo. A HQ explora a questão do Aquecimento Global na perspectiva dos animais, ou seja, nos impactos que os afetam. Na verdade, tal como em fábulas, os animais representam pontos de vista dos seres humanos, sobretudo a partir da compreensão do texto verbal.

Figura 2: *Cambio Climático* (Argentina)

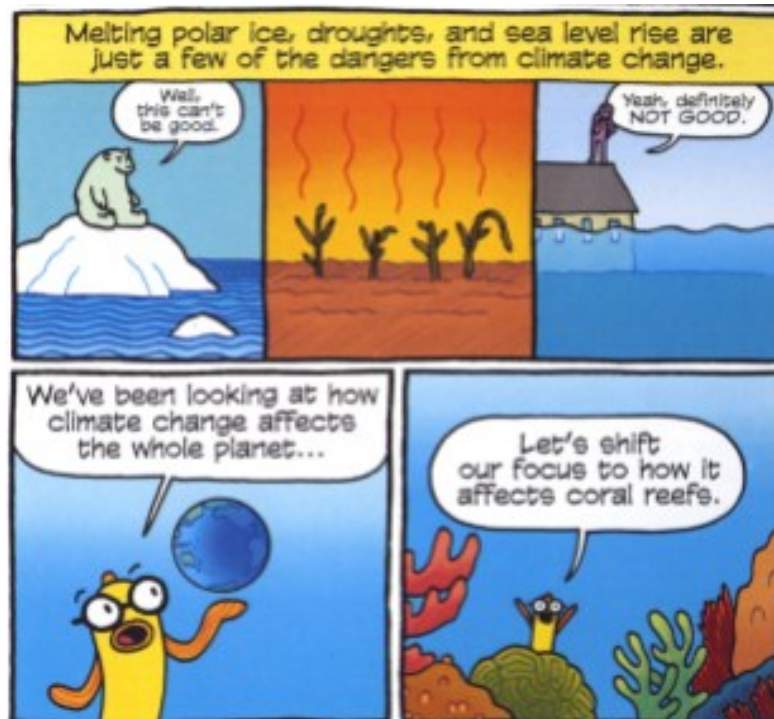


Fonte: Google Imagens (2024).

Na Figura 2, “*El Ganado y el Cambio Climático*”, de Germán Tortosa, observamos o uso de linguagem informativa, educativa e objetiva, por isso os animais servem para ilustrar uma discussão, sem interação entre eles ou com o leitor. Trata-se de uma abordagem mais técnica e acadêmica, sem cunho apelativo, característica cultural do povo argentino proveniente, principalmente, da influência francesa e alemã em seu território (Tedesco, 2020).

Já na figura 3, abaixo, retirada da revista “*Coral Reefs: Cities of the Ocean*”, os diálogos são comunicados, em sua maioria, por animais, havendo apenas um boneco pictograma que simboliza o ser humano, acarretando em interações a partir de falas verbais escritas. Por meio da comunicação discursiva percebe-se que através do personagem do peixe, a temática, via fatos científicos, é exposta. Ao analisar o quadrinho, identifica-se uma linguagem mais objetiva, técnica e de finalidade emancipatória que ganha destaque, assim como também marca um elemento cultural específico dos norte-americanos: a objetividade e comunicação prática (Tannen, 1986).

Figura 3: *Coral Reefs: Cities of the Ocean* (Estados Unidos)



Ocean (Estados Unidos)

Fonte: Blog Illustration Concentration (2025).

Constata-se ainda por intermédio dos quadrinhos 1 e 3 presentes na Figura 3 que a estrutura gramatical simples torna o discurso direto com sentenças curtas e precisas, extremamente alinhadas à língua inglesa enquanto contexto americano. O quadrinho tem foco nos desastres ambientais ligados à água, ressaltando como tais mudanças prejudicam o bem-estar dos personagens e suas consequências severas ao cotidiano. Esses cenários são apresentados pela perspectiva de dois animais e um boneco pictograma.

Do ponto de vista linguístico, na Figura 2, “*El Ganado y el Cambio Climático*”, o operador argumentativo “por isso” visa a estabelecer relações de causa e efeito; na Figura 1, O tucano ecologista o uso de ativadores de pressuposição, como a negação (“não acredito”) e de operadores de oposição (“mas”), indicam o esforço em colocar as ideias em contraste, a fim de reforçar a ideia de defesa do planeta frente às ações que o prejudicam; já na Figura 3, a objetividade destaca-se ao longo de todo o enredo. Nota-se que as sentenças são estruturadas de forma simples, evidenciando o uso de elementos linguísticos como o advérbio de intensidade “*definitely*”, que enfatiza a gravidade dos desastres; o pronome demonstrativo “*this*”, que remete aos fenômenos; e a expressão “*not good*”, composta por um adjetivo antecedido por um advérbio de negação, que reforça a avaliação negativa e intensifica a preocupação. Esses recursos destacam, de maneira precisa, a ideia de consequência, com o objetivo de informar o leitor sobre os desastres ambientais e os impactos desses fenômenos no habitat dos seres.

Como as convenções culturais são transmitidas no nível discursivo e imagético, os fenômenos culturais se modificam de acordo com cada sociedade (Sánchez-Jiménez, 2020). As histórias tematizam o “Aquecimento Global”, por isso os animais e a floresta estão em destaque. Do mesmo modo, são representações que se relacionam ao conteúdo e demarcam um modo de olhar para a realidade vivida.

Nota-se ainda que, apesar de discutirem o mesmo tema, os três textos exploram perspectivas e estruturas diferentes, enquanto a Figura 2 se concentra nas causas do aquecimento global, abordando a relação entre pecuária, CO₂ e efeito estufa; a Figura 1 conceitua o aquecimento global e trata o assunto de maneira mais ampla e teórica; e a Figura 3 destaca, de maneira precisa, a ideia de consequência, tendo o objetivo de informar o leitor sobre os desastres ambientais

Em síntese, de início foi possível observar algumas semelhanças entre os textos, em ambos são representados animais e ambientes florestais em destaque, ou seja, há características que se relacionam com o conteúdo principal. Entretanto, com olhar mais atento, nota-se a principal e mais marcante diferença entre os três textos, isto é, o modo como foi escolhido tratar o mesmo tema. Enquanto a Figura 1 busca conceituar de maneira mais ampla e teórica o aquecimento global, pontuando sua definição científica e consequências futuras para o planeta, a Figura 2 se concentra nas causas do fenômeno, nesta é apresentada a relação entre pecuária, CO₂ e efeito estufa. Por fim, a Figura 3 aborda de forma direta os impactos do aquecimento global, principalmente os desastres relacionados ao nível da água e a vida marinha.

Durante o processo de pesquisa, especialmente na etapa de investigação e análise do recorte temático, verificou-se a predominância de um tipo específico de *comic* relacionado ao tema do aquecimento global no quadrinho em língua inglesa. A maioria das HQs encontradas nas primeiras buscas abordava questões referentes à água, quer fossem relacionadas à preocupação com as possíveis consequências relativas aos níveis altos dos oceanos, quer fossem sobre o derretimento das geleiras nos pólos. Isso revelou que há uma preocupação em propagar essa temática na sociedade estadunidense, pois o discurso quando disseminado tem mais força de uso, logo, de conscientização.

Ademais, na Figura 1 os animais representados no texto se apresentam como personagens que dialogam entre si, trazendo uma linguagem interativa, emotiva e acessível ao público. Com um tom de urgência e apelo, demarca um traço cultural comum na cultura brasileira, ou seja, um povo “caloroso” e comunicativo, que possui sensibilidade e senso de responsabilidade, uma vez que a identidade brasileira foi construída a partir de miscigenação de raças e culturas, como afirma Gilberto Freyre (2006). Além disso, no Brasil, a linguagem apelativa é um padrão linguístico mais utilizado quando se trata de campanhas educativas e publicitárias, pois, a partir dessa linguagem busca-se aproximação orgânica com o público, incentivando a identificação e interesse.

Na Figura 2, por sua vez, é apresentado um texto mais técnico, educativo e

informativo, os animais expressados são utilizados apenas como ilustrações do tema, sem interação direta e comunicativa entre eles ou com o leitor. Isso pode estar relacionado à tentativa de o texto parecer mais racional em relação ao tema central, sem buscar apelo emocional como os textos publicados no Brasil. Esse traço cultural presente na HQ publicada na Argentina se assemelha mais ao tipo de interação encontrada na publicação europeia, que apresenta uma linguagem mais contida.

Já em relação à imagem, observa-se que ela também comunica e fornece informações importantes que podem ser interpretadas. Considerando os aspectos visuais dos quadrinhos, foi possível observar as diferenças nos tons escolhidos na composição das imagens. Primeiramente, a Figura 1, apresenta tons mais quentes e vibrantes, com uso predominante de amarelo e verde, tons da bandeira brasileira e que também estão presentes na fauna e flora do país. Na Figura 3, os tons de azul se destacam das outras cores e se relacionam diretamente com o tema central do *comic*, o oceano.

Além disso, o uso de tons rosados e roxos adicionam um toque lúdico para a HQ, o que distanciam-no da seriedade do tema exposto e, conseqüentemente, aproxima ainda mais o leitor ao texto. Enquanto isso, no nível imagético da Figura 2, observam-se tons mais frios e sóbrios, uma composição feita entre tons diferentes de azul, verde e marrom, cores comuns e naturais quando se busca representar idealizações do meio ambiente. Na segunda HQ não há preocupação em gerar conectividade com leitor, pelo contrário, reafirma-se o cunho educativo do seu texto. Assim também a Figura 3, com tons chamativos de azul em quase todos os quadros do *comic*, fazendo menção à água e focando na conscientização acerca dos impactos ambientais.

Em relação aos aspectos linguísticos de cada Quadrinho, verifica-se que a Figura 1 possui uma estrutura frasal simplificada, na frase “o aquecimento global é o aumento de temperatura dos oceanos e da atmosfera” é um exemplo da tentativa de simplificar o conteúdo e tornar a informação acessível para o público amplo. Esse tipo de padrão composicional curto e de fácil entendimento é comum e observado em diversos textos de gêneros discursivos, que são inseridos e consumidos pela população brasileira em redes sociais, *sites e blogs*, a fim de facilitar a assimilação do público alvo, isto é, as massas.

Por outro lado, enquanto a Figura 1 faz uso de uma estrutura discursiva narrativa, mais aproximada da literatura, a Figura 2 se concentra na precisão da informação passada, utilizando uma estrutura argumentativa. Observa-se a utilização de termos técnicos como em “*ciclo natural del carbono*” (“ciclo natural do carbono”) e, também, “*gases de efecto invernadero*” (“gases de efeito estufa”), ou seja, há uma tentativa de aproximação da ciência para com o público leigo, tornando a estrutura dos enunciados mais complexos e educativos.

Além disso, é importante destacar o esforço em desmistificar informações equivocadas, a frase expressada no terceiro quadrinho da Figura 2, “*por eso existe el mito de que son causantes del calentamiento global*”, remete ao mito de que as causas do

aquecimento global não são humanas. Buscar desmistificar o papel do mercado agropecuário como a principal causadora do efeito estufa, visa a esclarecer um ponto de vista que está em discussão na sociedade, isto é, que é argumentada diferentemente, a depender do ponto de vista assumido. Nessa estratégia, o operador argumentativo, *“pero no es del todo correcto”* (“mas isso não está totalmente correto”), se torna central na contraposição de visões de mundo.

Já na Figura 3, os recursos linguísticos, a produção designada para o público infantil, a comunicação lúdica e acessível, bem como a temática das mudanças climáticas são utilizados de forma estratégica para conscientizar e alertar sobre os graves impactos que podem afetar não apenas a sociedade em geral, mas também o modo de vida e a cultura que as comunidades estadunidenses buscam preservar. As estratégias empregadas pelo gênero textual transcendem a simples exposição de informações, abrangendo as problemáticas específicas do contexto norte-americano e promovendo a construção de uma consciência coletiva, sensibilizada para as questões ambientais e suas implicações sociais, com potencial de ser internalizada desde cedo em crianças.

É perceptível, portanto, que os fatores culturais e sociais enfrentados pela comunidade norte-americana influenciam diretamente a produção analisada. Essa relação se evidencia primeiro nos aspectos visuais, como a escolha recorrente do azul e a representação do personagem principal como um peixe, e depois no discurso enfático voltado à conscientização, ao impacto e ao alerta sobre possíveis consequências ambientais. Isso ocorre porque, para muitas comunidades nos Estados Unidos, a luta pela preservação cultural e territorial tornou-se prioridade, já que desastres naturais associados ao aquecimento global, às fortes chuvas e ao aumento do nível do mar passaram a fazer parte de sua rotina.

Esse cenário reflete o contexto atual vivido pela população da ilha Gullah-Geechee, na Geórgia, que enfrenta ameaças a sua identidade cultural e à segurança de suas moradias devido ao aumento do nível do mar. Essa preocupação foi destacada em uma matéria publicada em 2022, pela jornalista Melba Newsome na *National Geographic*, intitulada *“Rising seas threaten the Gullah Geechee culture. Here 's how they're fighting back”*. O artigo relata os esforços dos moradores para preservar a reconstrução de recifes de ostras e limitar o desenvolvimento costeiro, com o objetivo de evadir suas propriedades e seu patrimônio cultural, na esperança de proteger a ancestralidade de sua comunidade e evitar o apagamento de suas raízes.

Vê-se, então, que os padrões retóricos observados aqui mostram diferenças na abordagem de um mesmo tema. A HQ brasileira destaca-se por buscar a sensibilidade e a empatia do público, ao mobilizar imagens de destruição e representações dos animais como narradores. Essa estratégia, observada em outros textos do gênero, busca aproximar o público do conteúdo.

Já a HQ argentina interessa-se por informar, desmistificar e argumentar acerca da

relação da pecuária com o aquecimento global, tenta retirar-lhe o título de vilã e mostrar que a pecuária não deve ser responsabilizada totalmente pela questão climática. Por fim, o *comic* norte-americano promove a aproximação científica com o público jovem, buscando conscientizá-lo por meio dos cenários de desastres contribuindo para a formação da consciência da nova geração.

4. Considerações finais

O estudo da Retórica Intercultural se caracterizou por fazer um levantamento comparativo entre discursos de um mesmo gênero discursivo, e este trabalho se interessou por identificar os padrões retóricos utilizados em textos de divulgação científica, produzidos no Brasil, Argentina e Estados Unidos. Optou-se pela divulgação científica realizada por meio de histórias em quadrinhos (HQs), visto que esse gênero tem ganhado notoriedade e se destaca por expandir a divulgação científica para o público leigo.

Foi possível observar como aspectos e contextos culturais e locais estão diretamente ligados à construção dos discursos de cada sociedade. Os textos, apesar de possuírem o mesmo tema central e objetivos em comum, reúnem abordagens e estratégias de comunicação diferentes. Cada língua e cada tipo de expressão possuem marcas de enunciação. Os modos como a realidade é interpretada dependem de aspectos culturais, sociais, políticos e identitários de cada país, mesmo diante de um tema científico comum, pois essas dimensões impactam os padrões retóricos e linguísticos especificamente demarcados nas HQs selecionadas para esta pesquisa. Por fim, este trabalho buscou demonstrar como tais marcas mencionadas anteriormente se apresentam em textos multimodais em línguas diversas a fim de contribuir para o estudo da retórica contrastiva no Brasil.

Referências

- FRAGOZO, Carina. Silva. Cultura e sociolinguística no ensino e na aprendizagem de língua estrangeira. *Fólio – Revista de Letras*, Vitória da Conquista, v. 3, n. 1, p. 151-167, 2011. Disponível em: <https://periodicos2.uesb.br/index.php/folio/article/view/3566>. Acesso em: 14 ago. 2024.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande e senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 51. ed. rev. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- KAPLAN, Robert. Boris. Cultural Thought Patterns in Inter-cultural Education. *Language Learning*, California, v. 16, n. 1-2, p. 1-20, 1966.
- MARCUSCHI, Luiz Antônio. Gêneros textuais: definição e funcionalidade. In: DIONÍSIO, Angela Paiva; MACHADO, Anna Rachel; BEZERRA, Maria do Socorro Silva (org.). *Gêneros textuais e ensino*. 3. ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2008. p. 19036.
- NEWSOME, Melba. Rising seas threaten the Gullah Geechee culture. Here's how they're fighting back. *National Geographic Brasil*, 27 jul. 2022. Disponível em: <https://www.nationalgeographic.com/environment/article/rising-seas-threaten-the-gullah-geechee-culture-heres-how-theyre-fighting-back>. Acesso em: 16 jan. 2025.
- RAHDE, Maria. Beatriz. Origens e evolução da história em quadrinhos. *Revista Famecos*, Porto Alegre, v. 3, n. 5, p. 103-106, 1996. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/revistafamecos/article/view/2954>. Acesso em: 16 ago. 2024.
- SÁNCHEZ-JIMÉNEZ, David. 50 anos de evolução nos estudos linguísticos transculturais: da Retórica Contrastiva à Retórica Intercultural. *Revista Eletrônica de Estudos Integrados em Discurso e Argumentação*, Ilhéus, v. 2, n. 20, p. 165-199, 18 set. 2020. Disponível em: <https://periodicos.uesc.br/index.php/eidea/article/view/2798>. Acesso em: 16 ago. 2024.
- SCIENCE COMICS: Global Warming for Kids. *Illustration Concentration*, 26 mar. 2016. Disponível em: <https://illustrationconcentration.com/2016/03/26/science-comics-global-warming-for-kids/>. Acesso em: 16 jan. 2025.
- TANNER, Deborah. *That's Not What I Meant! How Conversational Style Makes or Breaks Relationships*. New York: Ballantine books, 1986.
- TEDESCO, Alexandra Dias Ferraz. Entre França e Alemanha: os estilos de vida da elite letrada de Buenos Aires na primeira metade do século XX. *Revista de História*, São Paulo, n. 148, p. 1–40, jan./jun. 2020. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rh/a/RLw8cDtGYmjYrSww9zC6kqh>. Acesso em: 16 jul. 2025.

Recebido em 16 de abril de 2025
Aceito em 05 de setembro de 2025



Repositórios e Ciência Aberta, direitos autorais das pessoas autoras, 2025, licenciado sob [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Resenha de *Mônica vai jantar*: a inescapabilidade do euA Book Review of *Mônica vai jantar*: the Inescapability of the Self

Lenice de Moura Silveira*

Ao Pé da Letra, Recife, v. 27.2, 149-153, 2025.
Universidade Federal de Pernambuco. ISSN 1984-7408.
<https://doi.org/10.51359/1984-7408.2025.269498>



BOAVENTURA, Davi. *Mônica vai jantar*. Porto Alegre: Não Editora, 2019. 62 p.

Em 2019, o escritor soteropolitano Davi Boaventura publica a primeira edição da narrativa *Mônica vai jantar* junto à Não Editora, selo da Dublinense, e disputa com ela os prêmios Minuano, AGES e São Paulo. Desenvolvido como trabalho de mestrado do autor na PUCRS, a obra conta a história de uma mulher que descobre que seu marido foi espancado por estar se masturbando em um ônibus e tenta repetidamente elaborar o acontecimento enquanto desastrosamente se arruma para um jantar de final de ano da empresa em que trabalha. No decorrer deste tempo, ela é interpelada por uma série de outras reflexões e ansiedades relacionadas à sua vida, e acaba por nunca chegar ao compromisso.

Escrita em uma prosa fluida, a obra explora o recorte de um fluxo de consciência que lembra clássicos modernos como *A Paixão Segundo G.H.* (2017 [1964]). Não é somente a escolha técnico-narrativa pelo caminho do fluxo que lembra a ficção de Clarice Lispector, mas uma tentativa de elaborar as relações entre o convencional e o absurdo, o consciente e o inconsciente, explorando as problemáticas da vida e da subjetividade da personagem Mônica através de um jogo entre o tempo interior – das elucubrações íntimas – e o exterior – relacionado à sua perambulação pelo espaço físico e ao decurso das horas subsequentes à obtenção da notícia que engendra a narrativa.

O texto é estruturado de maneira a explorar os limites da narração – através de recursos como o fluxo de consciência em si, a ausência de qualquer forma de divisão em partes, capítulos ou semelhantes e a tentativa de uma abordagem radical da técnica

* Graduanda em Letras (Bacharelado) na Universidade Federal de Pernambuco, Recife, Brasil. E-mail: lenice.moura@ufpe.br. ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-3108-4434>. O presente trabalho foi desenvolvido com fim de avaliação parcial para a aprovação na disciplina de Crítica Literária II, ministrada pelo Prof. Dr. Ricardo Postal, no semestre 2025.2.

saramaguiana, pela abolição de quaisquer sinais gráficos de pontuação e letras maiúsculas.

Embora remeta ligeiramente à *Paixão Segundo G.H.*, muitas são as diferenças entre a prosa de Lispector e a de Boaventura. A começar que Mônica não narra seu próprio fluxo; há um narrador heterodiegético que faz o papel de conduzi-lo, misturando sua voz à da protagonista quando fala de seus sentimentos e sensações, mas fazendo o papel de palavrando seu inconsciente. Um exemplo: “[...] e/la também descarta a gilete e os óculos e as roupas e nua ela se paralisa debaixo do chuveiro impaciente e indecisa e na verdade exausta por toda aquela *tensão inconsciente* nos músculos da virilha e da nuca e das omoplatas dali [...]” (Boaventura, p. 5, grifos meus). Além disso, enquanto a personagem G.H. *intencionalmente* busca uma maneira de melhor formalizar as ocorrências da narrativa, Mônica é involuntariamente atravessada por suas inquietações, incapaz de escapar a elas por mais que tente. Se com G.H. Clarice busca o aperfeiçoamento consciente de *como* dizer, em *Mônica vai jantar* Boaventura busca a melhor maneira de explorar um inconsciente em pânico e seus meandros.

A protagonista está presa em suas reelaborações, completamente incapaz de cessar o pensamento. Navega durante todo o livro barganhando consigo, entre dilemas de sua relação com o marido, suas relações familiares e de trabalho e sua relação consigo mesma. Tudo ocorre ao mesmo tempo ao longo do processo de narração, o que provoca tensão crescente no leitor: o chefe liga incessantemente, o lugar do jantar muda de última hora, Mônica não consegue decidir o que vestir (o que a leva a pensamentos autodepreciativos) e, além de tudo, ela se vê alternando entre sentimentos de culpa, carinho e repúdio ao pensar no marido. Ora ela pensa no “ônibus marido sujo” (Boaventura, 2019, p. 6), ora lamenta como “[...] esta noite a partir da entrada dele em casa *vai ser sempre para ela uma incoerência de sentimentos* somente suportável por ela não ceder nem ao choro nem ao melodrama como se por um milagre fosse possível deslembrar as conversas ou o sexo ou os shows [...]” (Boaventura, 2019, p. 12, grifo meu).

O exterior é buscado pela protagonista na tentativa de chegar à distração, mas tudo que a circunda apenas intensifica sua angústia frente às lembranças dos vários desencaixes de sua vida. Em um momento do início do livro, ela se deita na cama para assistir à televisão:

e ela se distrai e distraída ela esboça se deitar na cama mas prefere porém só afofar o travesseiro para fazê-lo servir de encosto durante um surto de autopiedade no qual ela se decreta convicta de como não se deve dizer eu te amo nem sequer a si própria antes de determinada idade porque todos os outros tipos de amor são mesmo uns amores odiosos e desprezíveis e esta sensação só se agrava à medida que o instinto de fugir do quarto correndo se torna tão bruto tão intenso quanto o desespero interminável que pelo contrário a obriga a não sair da cama como se ela estivesse presa em um estado de suspensão que a esmaga e a deprime e a deixa no fundo sem ânimo nenhum para rejeitar tamanha contradição sendo que daí ela apenas perde um tempo em divagações sobre a compra dos móveis e os empréstimos e as parcelas da geladeira só concluindo mesmo é que todo aquele projeto de futuro confortável se tornou sim um projeto estúpido e ele

é um estúpido e (Boaventura, 2019, p. 10).

Em outro momento, uma página à frente, ela pensa na organização da casa e o detalhe do armário a faz preocupar-se com seus problemas de trabalho:

que eventualmente ela encontra jogado pela área de serviço ao lado dos baldes coloridos que são todos organizados conforme o uso quinzenal da faxineira por quem ela desenvolve certa simpatia ao reconhecer o cheiro refrescado nas fronhas e nos lençóis e também a maciez da toalha agora enrolada em sua cabeça como se não fosse estranho ela estar ali nua diante do armário aberto à procura de um vestido minimamente adequado para a deixar disposta e confiante no jantar já que com certeza alguém na mesa vai destilar um comentário maldoso sobre os números de sua loja não terem sido nada satisfatórios nos dois últimos trimestres e ainda toda aquela expectativa dos diretores para verem no natal um crescimento algo bem acima dos dois por cento alcançados no balanço anterior que teve um resultado mediano e só fez aumentar os atritos entre ela e o gerente regional machista de merda até porque ele é um sujeito conhecido por tentar prejudicar toda e qualquer mulher e não seria diferente logo com ela (Boaventura, 2019, p. 11).

De todo, a narrativa é um exercício interessante de teste de limites estruturais. Boaventura lança mão de técnicas que não são exatamente inéditas, mas circulam na literatura moderna desde o final do século XIX, se popularizando em meados do século XX – o fluxo de consciência, a falta de sinais gráficos de pontuação – que, como mencionado anteriormente, foi popularizada na literatura de língua portuguesa por autores como José Saramago e, mais recentemente, também muito explorada pelo português Valter Hugo Mãe. Apesar disso, seu uso é notavelmente bem refletido e contribui para a fluidez do texto, além de desenvolver de maneira interessante os tensionamentos internos da personagem, várias vezes conotando uma maneira obsessiva de pensar (que aparenta ser endêmica, mas bem pode estar relacionada ao seu estado de pânico crescente). Um bom exemplo da junção criativa das técnicas citadas acima é o mecanismo de repetição da conjunção “e”, às vezes acrescida do pronome feminino “ela” (se referindo a Mônica), que aparece do início ao fim:

[...] *e é um susto quando o telefone toca mas o telefone toca e ela não atende e além de estranhar a insistência do telefone* chamar ao invés da pessoa simplesmente enviar uma mensagem [...] (Boaventura, 2019, p. 12, grifo meu).

[...] porque *ela não pergunta e ela não vai perguntar e ela se afasta cautelosa da sacada* em uma defesa quase inconsciente que só serve no entanto para aumentar o sufoco pela claustrofobia e abastecer um desânimo [...] (Boaventura, 2019, p. 21, grifo meu).

o que ela mais quer e precisa é apenas um gesto de carinho para pelo menos diminuir esta carência que é mesmo esmagadora a ponto de continuar impedindo o choro de vir *e ela não chora e ela não grita e ela só*

avança pela avenida perimetral quase alcançando o limite leste da cidade (Boaventura, 2019, p. 39, grifo meu)

e ela não entende e ela não vai entender e ela enfim se arrasta para o seu quarto para abrir a cômoda de estilo provençal e pegar da gaveta um lençol de algodão (Boaventura, 2019, p. 52, grifo meu).

A temática, por sua vez, decerto é impactante, e convida o leitor a passar por desconfortos semelhantes aos da protagonista, ao navegar pelas contradições da relação entre ela e o “marido sujo”, e no mais trazendo à luz questões da própria condição da mulher na sociedade patriarcal – no que diz respeito a segurança, autoestima, relações familiares, relações de trabalho –, e como elas impactam na subjetividade feminina.

Em resumo, é um livro criativo, que anima a leitura tanto temática quanto estruturalmente, sobretudo para leitores que buscam narrativas provocativas e estruturalmente pouco convencionais

Referências

BOAVENTURA, Davi Oliveira. *Mônica vai jantar*. 1. ed. Porto Alegre: Não Editora, 2019.

BOAVENTURA, Davi Oliveira. *Mônica vai jantar*. Dissertação (Mestrado em Letras – Área de concentração: Escrita criativa) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

DURÃO, Fabio. *O que é crítica literária?*. São Paulo: Parábola, 2020.

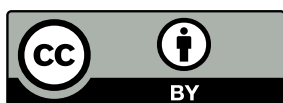
HOMEM, Maria. Autor: entre o silêncio e a palavra. *In: HOMEM, Maria. No limiar do silêncio e da letra*. São Paulo: Boitempo, 2015. p. 37-72.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A nova teoria do romance. *In: PERRONE-MOISÉS, Leyla. Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

Recebido em 05 de fevereiro de 2026

Aceito em 05 de fevereiro de 2026



Repositórios e Ciência Aberta, direitos autorais das pessoas autoras, 2025, licenciado sob [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

apl—

periodicos.ufpe.br/revistas/pedaletra