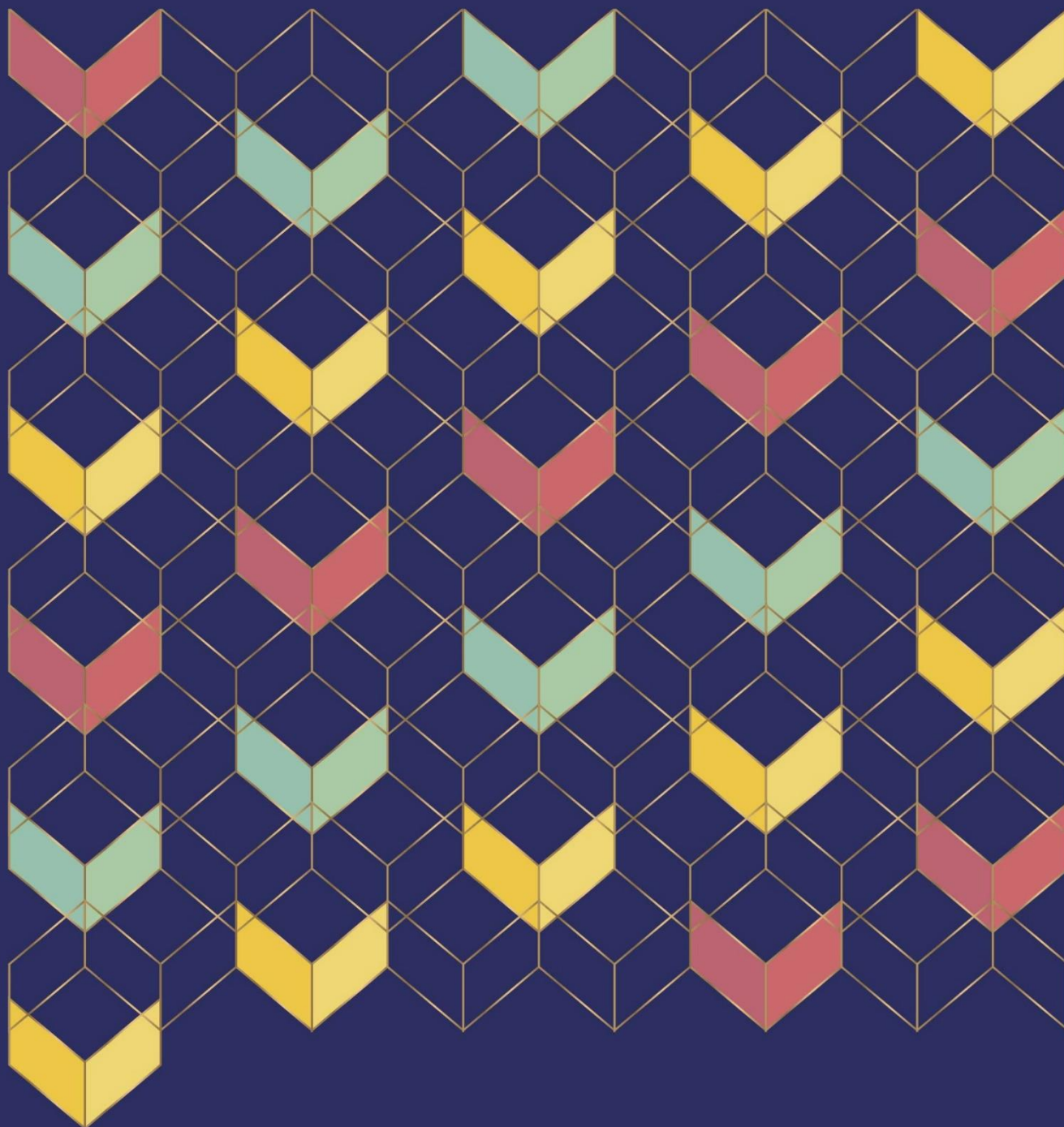


Revista Lusófona de Estudos Culturais e Comunicacionais

Cultivando conhecimento

2021

Volume 4, Número 1
ISSN Online: 2184-3058






FICHA TÉCNICA


- **ISSN ONLINE:** 2184-3058
- **FREQUÊNCIA:** Semestral
- **PROPRIEDADE:** Ponteditora, Sociedade Unipessoal, Lda.
- **NIPC:** 514 111 054
- **COMPOSIÇÃO DO CAPITAL DO PROPRIETÁRIO:** 10 000€, 100% detido por Ana Leite, doutoranda
- **GESTÃO (NÃO REMUNERADA):** Eduardo Leite, Ph.D.
- **LOCALIZAÇÃO:** Startup Madeira — Campus da Penteada, 9020-105, Funchal, Madeira, Portugal
- **CONTACTO PRINCIPAL:**
 - Eduardo Leite
 - Universidade da Madeira
 - +351 291 705 180
 - eduardo.leite@staff.uma.pt
- **CONTACTO DE APOIO:**
 - Ponteditora
 - +351 291 723 010
 - geral@ponteditora.org




EQUIPA EDITORIAL


EDITORAS-CHEFE

Isabel Lousada  — Ph.D. pela Universidade Nova de Lisboa. Investigadora Auxiliar de nomeação definitiva da NOVA FCSH, Portugal.

Luísa Paolinelli  — Ph.D. em Literaturas Comparadas e Agregação em Estudos Culturais. Professora Associada com Agregação da Universidade da Madeira, Portugal.

EDITORAS ADJUNTAS










Vanda de Sousa  — Ph.D. em Estudos de Cultura. Professora Adjunta Convidada da ESCS — IPL, Portugal.

Vanessa Cavalcanti  — Ph.D. em Humanidades. Professora Titular da Universidade Federal da Bahia, Brasil.


CONSELHO CIENTÍFICO

- Carlos Fiolhais  — Ph.D. em Física Teórica. Professor Catedrático da Universidade de Coimbra (Aposentado), Portugal.
- Cláudia Fernandes  — Ph.D. em Estudos Românicos. Leitora nas Universidades de Viena e Salzburgo, Áustria.
- Cristian Góes  — Ph.D. em Comunicação e Sociabilidade. Membro do Museu Virtual da Lusofonia e do Coletivo Carolina Maria de Jesus de Pesquisa em Jornalismo e Cultura, Brasil.
- Cristiano Santos  — Ph.D. em Comunicação e Cultura. Professor Adjunto na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil.
- Fernando Moreira  — Ph.D. em Cultura Portuguesa. Professor Catedrático da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Portugal.
- Inês Aroso  — Ph.D. em Ciências da. Professora Auxiliar da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Portugal.
- José Eduardo Franco  — Ph.D. em História e Civilizações. Investigador Coordenador com Equiparação a Professor Catedrático e Diretor do Centro de Estudos Globais e da Cátedra UNESCO de Estudos Globais da Universidade Aberta, Portugal.
- Karin Noemi Rühle Indart  — Ph.D. em Educação (com 2 Pós-Doutorados em Linguística). Professora Convidada da Universidade Nacional de Timor-Leste, Timor-Leste.
- Maria Manuel Baptista  — Ph.D. em Cultura com Agregação em Estudos Culturais. Professora Catedrática da Universidade de Aveiro, Portugal.



- Moisés Lemos Martins  — Ph.D. em Ciências Sociais. Professor Catedrático e Diretor da Faculdade de Comunicação, Arquitetura, Artes e Tecnologias da Informação (FCAATI) do Centro Universitário do Porto da Universidade Lusófona, Portugal.
- Raquel Varela  — Professora Auxiliar com Agregação na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Portugal.
- Regina Brito  — Ph.D. em Linguística. Investigadora em Letras. Coordenadora da Pró-Reitoria de Extensão e Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie, Brasil.
- Roberto della Santa  — Ph.D. em Ciências Sociais. Investigador Integrado do Centro de Estudos Globais da Universidade Aberta (CeG-UAb), Portugal.
- Roberval Teixeira e Silva  — Ph.D. em Linguística Aplicada. Professor e Pesquisador do Departamento de Português da Universidade de Macau, China.
- Rute Costa  — Ph.D. em Linguística. Professora Associada com Agregação da Universidade Nova de Lisboa, Portugal.
- Sandrina Teixeira  — Ph.D. em Comunicação, Publicidade e Relações Públicas. Professora Adjunta do Instituto Politécnico do Porto, Portugal.
- Sara Jona Laisse  — Ph.D. em Estudos Portugueses. Professora Auxiliar da Universidade Católica de Moçambique, Moçambique.
- Virgínia Camillotti  — Ph.D. (com Estágio e Pós-Doutorado) em História. Professora Permanente do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual Paulista, Brasil.

CONSELHO EDITORIAL

- Ana Leite  — Doutoranda em Políticas Económicas. Investigadora, FEUC/ISCTE/ISEG, Portugal.



ESTATUTO EDITORIAL

I — A **Revista Lusófona de Estudos Culturais e Comunicacionais (NAUS)** é uma publicação periódica. Propriedade: Ponteditora.

II — Aberta a novos mundos e caminhos, reforçando a sua missão, de longo prazo, de reunir e disseminar conhecimento e aproximar as comunidades científicas dedicadas à cultura e comunicação lusófonas. A **NAUS** publica, preferencialmente, em português e inglês, mas aceita outras línguas sempre que a publicação o justificar. A **NAUS** aceita contribuições em português anterior ao Acordo Ortográfico (AO) e pelo AO, em conformidade e respeito pela intenção expressa pelos/as autores/as em nota de intenção expressa nos artigos científicos submetidos.

III — A linha editorial da **NAUS** publica textos dedicados às práticas e representações da comunicação e culturas lusófonas, em áreas que se consideram em três grandes abordagens: comunicação social (jornalismo, informação), comunicação estratégica para inclusão (publicidade, marketing, relações-públicas, administração, ciência política, direitos humanos) e comunicação cultural (filosofia, antropologia, sociologia, história, artes e design, cinema e literatura).

IV — A missão da **NAUS** é promover o estudo da cultura lusófona e estimular a pesquisa e a elaboração de estudos e ensaios a nível global.

V — A **NAUS** é publicada semestralmente em formato digital (acesso aberto).

VI — Os números da **NAUS** terão aproximadamente de 80 a 180 páginas A4.

VII — A **NAUS** apresenta um conselho editorial técnico, aberto a académicos, investigadores/as, profissionais e executivos de diversas organizações e empresas relacionadas com a pesquisa das práticas e representações das culturas lusófonas, assumindo-se como uma plataforma internacional, global e englobante que visa a promoção destas práticas e representações.

VIII — A **NAUS** publica e revê artigos académicos e científicos originais, ensaios e resenhas, de acordo com critérios de relevância e qualidade científica.

IX — A aprovação de manuscritos para publicação é regulamentada por critérios de relevância, interesse, qualidade científica e respeito pela pluralidade de perspetivas. A **NAUS** assume-se como independente de qualquer poder político, ideológico ou económico, sendo orientada por critérios de rigor, isenção e inclusão.

X — A **NAUS** publica em português e inglês, sendo aceites outras línguas se o texto for submetido em versão bilíngue e/ou em caso de um número especial cuja temática o justifique. Cada artigo inclui um título, resumo e palavras-chave.



XI — A **NAUS** edita tanto Números Regulares como Números Especiais, confiados a investigadores credenciados nas respetivas áreas de especialização (Diretrizes para Revisores/as por Pares), sob a supervisão e aprovação da Equipa Editorial. Toda a colaboração está sujeita a um processo de seleção e revisão exigente com base na arbitragem científica de duas maneiras, por dupla revisão anónima ou aberta por pares.

XII — Visando os mais elevados padrões éticos na publicação, a Equipa Editorial da **NAUS** inspira o seu Código de Ética nas diretrizes estabelecidas pelo Committee on Publication Ethics ([COPE](#)); Declaração de Helsínquia ([WMA](#)); International Committee of Medical Journal Editors ([ICMJE](#)); Animal Research: Reporting of In Vivo Experiments ([ARRIVE](#)). Este código define as responsabilidades de todas as partes envolvidas no ato de publicação na **NAUS**.

XIII — A **NAUS** pretende promover a troca de ideias, experiências e projetos entre autores/as e editores/as, contribuindo para a reflexão das suas editorias a nível global.

XIV — A **NAUS** disponibiliza Diretrizes para Autores/as para a apresentação e publicação de artigos.

XV — A Equipa Editorial da **NAUS** está empenhada em garantir o respeito pelos princípios éticos e ética profissional dos/as jornalistas, bem como pela boa fé dos/as leitores/as, nos termos do n.º 1 do artigo 17.º da Lei da Imprensa.



ÍNDICE

PÁGINA	TÍTULO	AUTOR(ES)
1	EDITORIAL — ENTRELAÇAMENTOS: LITERATURA COMO ESPAÇO DE REPOUSO E REFÚGIO	Vanda de Sousa Vanessa Cavalcanti Isabel Lousada Luísa Paolinelli
3	“ROSAS MORRENDO DE ESPERANÇA”: CONSTRUINDO A POESIA COMO FONTE HISTÓRICA SOBRE VIOLÊNCIAS EXTREMAS — O EXEMPLO DA PRIMEIRA GUERRA MUNDIAL	Julia Thomaz
17	DEUS PERDOE O MAL QUE HABITA EM MIM: UMA LEITURA DE <i>O MULO</i> , DE DARCY RIBEIRO	Geraldo Ferreira
31	ATOS DE LINGUAGEM DIGITAL NA COMUNICAÇÃO PEDAGÓGICA: <i>STICKERS</i> COMO ENUNCIADOS PERFORMATIVOS MULTISSEMIÓTICOS	Janete dos Santos
47	CONSTRUÇÃO DE FORMAS ESTÉTICAS NA DRAMATURGIA DE DOC COMPARATO	Lívia Oliveira
67	<i>TENTAÇÕES DE SAPATEIRO</i> : UMA NOVA ABORDAGEM SOBRE HISTÓRIA E FICÇÃO EM JOSÉ SARAMAGO (2023)	Denise Lima




EDITORIAL

ENTRELAÇAMENTOS: LITERATURA COMO ESPAÇO DE REPOUSO E REFÚGIO

[10.29073/naus.v4i1.881](https://doi.org/10.29073/naus.v4i1.881)

Vanda de Sousa , ESCS-IPL, Portugal, vsousa@escs.ipl.pt.

Vanessa Cavalcanti , Universidade Federal da Bahia, Brasil, vanessa.cavalcanti@ufba.br.

Isabel Lousada , NOVA FCSH, Portugal, isabel.lousada@fcs.unl.pt.

Luísa Paolinelli , Universidade da Madeira, Portugal, marinho@staff.uma.pt.

“A massa rumorosa de uma língua desconhecida constitui uma proteção deliciosa, envolve o estrangeiro (desde que o país não lhe seja hostil) numa película sonora que bloqueia, a seus ouvidos, todas as alienações da língua materna: a origem, regional ou social daquele que a fala, seu grau de cultura, de inteligência, de gosto, a imagem através da qual ele se constitui como pessoa e pede para ser reconhecido. Assim, no estrangeiro, repousa!”

Barthes (2017)

O presente volume da *Revista Lusófona de Estudos Culturais e Comunicacionais (NAUS)* poderia ser comparado à “massa rumorosa de uma língua desconhecida” não fosse a concordância que reunimos em torno da importância da escrita e da literatura, nas suas diferentes formas e manifestações, como paliativo para o (mal e o bem) do ser-se. Nestes tempos conturbados que atravessamos juntos numa planetária jornada, à escrita cabe e caberá, esperançosamente, o escrever que Roland Barthes anuncia em “A Preparação do Romance” (*La Préparation du Roman*).

Roland Barthes abordou a questão do “não escrever” no seu ensaio “A Preparação do Romance”. Nesse texto, Barthes discute o seu próprio projeto de escrita de um romance que nunca será escrito, um projeto que ele define como “não escrever”. Esta ideia intriga e ressoa, fazendo-nos refletir sobre as muitas formas de expressão literária e sobre como a literatura, nas suas diversas manifestações, é um espaço de repouso e refúgio, uma língua desconhecida que, paradoxalmente, nos entrelaça.

Assim, com este novo número da NAUS, uma edição que se propõe ser essa “massa rumorosa”, pretende-se criar um espaço de refúgio e reflexão explorando a diversidade da expressão literária e cultural. Desde a poesia que emerge das trincheiras da Primeira Guerra Mundial até a confissão de uma personagem atormentada num romance brasileiro, passando pela transformação da linguagem digital na educação e pela análise das marcas de autoria na dramaturgia de Doc Comparato, esta edição abraça uma variedade de vozes e formas.

Convidamos todos os leitores a mergulharem nestas páginas, a envolverem-se pela “película sonora” destas diferentes expressões literárias e culturais. Que este seja um repouso para a mente inquisitiva, uma pausa para reflexão e, quem sabe, um convite para o próprio ato de escrever, seja ele ficcional, poético, académico ou pessoal.

Dentro deste fascinante panorama, apresentamos uma seleção de artigos que abordam questões literárias e culturais diversas, mas todas elas lusófonas, ampliando as fronteiras do conhecimento académico.

O ensaio teórico **“Rosas Morrendo de Esperança’: Construindo a Poesia como Fonte Histórica sobre Violências Extremas — O Exemplo da Primeira Guerra Mundial”** examina a utilização da poesia como fonte para estudos de antropologia histórica, concentrando-se na poesia dos combatentes da Primeira Guerra Mundial. A autora destaca a poesia como uma forma de comunicação simbólica e reapropriação diante das atrocidades, explorando a importância dessa expressão artística como testemunho histórico.



O artigo “**Deus Perdoe o Mal que Habita em Mim: Uma Leitura de *O Mulo*, de Darcy Ribeiro**”, que analisa o romance *O Mulo* (1981), de Darcy Ribeiro, mergulha nas motivações do protagonista em confessar seus crimes e buscar perdão. Apoiado em referenciais teóricos de Paul Ricoeur e Hannah Arendt, o texto explora as complexidades éticas e existenciais envolvidas na busca pela redenção.

Em “**Atos de Linguagem Digital na Comunicação Pedagógica: *Stickers* como Enunciados Performativos Multissemióticos**”, observamos como o isolamento social gerado pela Covid-19 transformou o cenário da educação, levando a uma rápida adaptação na comunicação pedagógica. Este artigo investiga o uso de *stickers* no *WhatsApp* como enunciados performativos multissemióticos, explorando como esses recursos afetam a interação entre professores e alunos no contexto das aulas remotas.

O trabalho intitulado “**Construção de Formas Estéticas na Dramaturgia de Doc Comparato**”, ao analisar a obra dramática de Doc Comparato, destaca as marcas de autoria presentes em seu processo criativo. Utilizando a Crítica Genética, o artigo explora os manuscritos autógrafos, identificando preferências estilísticas, rejeições e recorrências rítmicas, revelando as escolhas estilísticas que caracterizam o autor e sua essência.

A resenha “**Tentações de Sapateiro: Uma Nova Abordagem sobre História e Ficção em José Saramago (2023)**” aborda a interseção entre história e ficção na obra de José Saramago, destacando a importância da literatura e da criatividade para a sobrevivência existencial e fenomenológica do ser humano.

Este número da NAUS reflete a diversidade de abordagens e temas que permeiam as culturas e comunicações lusófonas. Convidamos os leitores a explorar essas páginas, mergulhar nas narrativas propostas e refletir sobre as interseções dinâmicas entre as disciplinas, promovendo uma compreensão integral das questões contemporâneas.

REFERÊNCIAS

Barthes, R. (2015) *La Préparation du Roman*. Edições Seuil.

Barthes, R. (2017). *Roland Barthes por Roland Barthes*. Edições 70.

DECLARAÇÃO ÉTICA



Todo o conteúdo do NAUS — REVISTA LUSÓFONA DE ESTUDOS CULTURAIS E COMUNICACIONAIS é licenciado sob Creative Commons, a menos que especificado de outra forma e em conteúdo recuperado de outras fontes bibliográficas.



“ROSAS MORRENDO DE ESPERANÇA”¹: CONSTRUINDO A POESIA COMO FONTE HISTÓRICA SOBRE VIOLÊNCIAS EXTREMAS — O EXEMPLO DA PRIMEIRA GUERRA MUNDIAL


“ROSES DYING OF HOPE”: BUILDING POETRY AS A HISTORICAL SOURCE ON EXTREME VIOLENCE — THE EXAMPLE OF WORLD WAR I

10.29073/naus.v4i1.832

RECEÇÃO: 29 de novembro de 2023.

APROVAÇÃO: 11 de dezembro de 2023.

PUBLICAÇÃO: 30 de dezembro de 2023.

AUTOR/A: Julia Thomaz , Université Paris Nanterre/École des Hautes Études en Sciences Sociales, França, julia.rsct@parisnanterre.fr.

RESUMO

O presente trabalho é um ensaio teórico sobre a utilização da poesia como fonte para estudos de antropologia histórica sobre situações de violências extremas e violações dos direitos humanos. O caso estudado é o da poesia escrita por combatentes da Primeira Guerra Mundial, entendida como a violência inaugural do século XX, mas também como o fenômeno que deu origem a novas maneiras de se pensar a violência e, sobretudo, de reapropriação simbólica e comunicação de atrocidades. Em um primeiro tempo, será interrogada a conjuntura acadêmica que legitimou a utilização da poesia como fonte. A segunda parte do ensaio será dedicada à fundamentação teórica que permite tal utilização. Finalmente, a autora justificará essa escolha metodológica e discutirá a importância desse exercício para estudos mais amplos sobre violências e violações dos direitos humanos.

PALAVRAS-CHAVE: Cultura; Metodologia; Poesia; Primeira Guerra Mundial; Violência.

ABSTRACT

The present work is a theoretical essay on the use of poetry as a source for studies in historical anthropology regarding situations of extreme violence and violations of human rights. The case studied is the poetry written by combatants of World War I, understood as the inaugural violence of the 20th century, but also as the phenomenon that gave rise to new ways of thinking about violence, especially in terms of symbolic reappropriation and communication of atrocities. In the first part, the academic context that legitimized the use of poetry as a source will be examined. The second part of the essay will be dedicated to the theoretical foundation that allows such use. Finally, the author will justify this methodological choice and discuss the importance of this exercise for broader studies on violence and human rights violations.

KEYWORDS: Culture; Methodology; Poetry; Violence; World War I.

¹ Verso do poema *Fête*, de Guillaume Apollinaire.



INTRODUÇÃO

Ao tentar classificar o presente ensaio, a leitora e o leitor podem estar tentados a fazê-lo sob a denominação “História”. A etiqueta “Crítica Literária” pode igualmente servir. Aqueles mais indecisos podem querer descer mais uma categoria taxonômica e chamar de “História da Literatura”, “Antropologia Histórica” ou “História Cultural”. A criatura bizarra, composta de várias partes suturadas, “Antropologia Histórica sobre a Literatura e a Violência” também é uma boa denominação para um ensaio sobre um fenômeno com todas as características de um Prometeu contemporâneo. A autora — cuja vontade perde muita importância a partir do momento em que o texto é entregue a quem o lerá — o construiu como um ensaio de antropologia histórica da violência, que usa fontes literárias quase por um acaso do destino e uma série de anedotas que, somadas, se tornam uma história de amor pela poesia. Que fique bem claro: a tese de que a poesia pode e deve ser usada como fonte sobre a experiência de violências extremas e violações dos direitos humanos não pode existir sem a questão antropológica fundamental de como sistemas simbólicos são organizados para tentar conferir sentido a e extrair sentido de experiências, mesmo as mais atrozes.

Para ilustrar e defender esse argumento, o caso escolhido foi o da poesia escrita por soldados que combateram na Primeira Guerra Mundial. Por que, em um mundo permeado pelas chamadas “guerra ao terror” e “guerra às drogas”, escolher uma guerra que, apesar de todas as inovações tecnológicas, ainda correspondia ao paradigma de uma guerra convencional, com duas forças simétricas e militares se afrontando, pelo menos no fronte Oeste? Por que recorrer à história? Ou, se quisermos mesmo apelar para o passado, não seriam os séculos XVI–XVIII mais apropriados para entender tempos de crise de refugiados, crise esta que países ditos “desenvolvidos” pretendem resolver enviando migrantes a ilhas remotas (isso quando não os deixam morrer em praias mediterrâneas, mais um “máximo do paradoxo estendido na areia”, como diria Gilberto Gil: uma novidade nem tão nova assim)? Certamente não faltam poemas como “Home”, da poeta queniana/somali Warsan Shire, ou aqueles em forma de rap nas periferias de São Paulo à Paris, que contemplam tipos de violência muito mais presentes no cotidiano daqueles que lerão este livro e que, ao contrário da poesia europeia do início do século passado, dariam voz a grupos diferentes daqueles que protagonizaram os livros de história até o presente. É preciso reconhecer que o recorte da poesia escrita a respeito da experiência de combate exclui mulheres, e as configurações dos países beligerantes e de alfabetização de tropas vindas de colônias e domínios exclui, em grande parte, combatentes não-europeus. Fala-se em violência total, mas o corpo de textos estudados não apresenta a sobreposição de violências a partir de categorias como gênero, raça e império.

Não obstante, a Primeira Guerra Mundial traz para a lama da Europa uma realidade que há tempos havia sido aplicada a países colonizados: violência física como incessante destruição da subjetividade (ataque ao outro com o objetivo de aniquilar não só seu corpo, mas sua existência como humano, agente e sujeito). Corpos obliterados, e com eles as identidades que os acompanham. Entre 1914 e 1918 (mesmo se essas datas são cada vez mais contestadas), o paradigma que opunha *civilisation* e *kultur* à barbárie virou aporia: duas palavras bonitas se autodestruindo, e destruindo homens, mulheres, crianças e paisagem, em nome delas mesmas. E o que sobra quando palavras se autodestroem e destroem tudo ao seu redor? “O resto é silêncio” (*Hamlet*, ato V, cena 2). Silêncio teorizado por Walter Benjamin (1968), confrontado com soldados que voltavam do fronte mais pobres em experiência comunicável. As grandes obras escritas nos anos 20 e 30, inaugurando precocemente o regime de historicidade baseado no testemunho (Wieviroka, 1998), eram silêncio por não serem histórias. Talvez seja um clichê dizer que a Grande Guerra inaugurou a Era dos Extremos (Hobsbawm, 1995) e o século dos genocídios, mas ela pode ser vista como o canto do cisne da violência que a Europa tinha infligido no resto do mundo até então e que finalmente invadia o velho continente: uma violência aniquiladora da subjetividade e da voz. Mas não, nem tudo é silêncio.

Além de marcar a atrocidade inaugural do século e essa inversão da divisão internacional da violência, a Primeira Guerra Mundial também marca o primeiro conflito engendrado por exércitos em grande parte alfabetizados. A massa



de testemunhos, cartas, diários, poemas e romances contribuiu para que a violência deixasse de ser assunto de etnógrafos que estudavam suas formas ritualizadas ou de fontes oficiais que descreviam o conflito do ponto de vista institucional. Na guerra total a violência é de todos e é escrita e descrita por todos: a violência deixa de ser um assunto exótico e longínquo e entra de vez no reino da História e da Sociologia, então já bem estabelecidas como disciplinas nos mesmos países onde a guerra estava sendo travada. Análises historiográficas e sociológicas começam a surgir antes mesmo do armistício de 11 de novembro, 1918. O conflito é desde o início chamado de “Grande Guerra” — os contemporâneos estão conscientes de terem entrado no reino da História. A Primeira Guerra Mundial dá o tom não só para a violência do século XX, com o genocídio Armênio de 1915 e o primeiro uso em larga escala de armas químicas em Ypres, Bélgica, no mesmo ano. A Primeira Guerra Mundial também deu o tom para a experiência da violência como onipresente no século que se inaugurava; uma violência que, talvez pela primeira vez e ao contrário da violência colonial, não era baseada na falta de subjetividade do inimigo, mas que transformava a destruição dessa subjetividade no principal objetivo da luta; uma violência vivida como Cruzada em proporções inimagináveis e da qual todo o destino do mundo parecia depender (Audoin-Rouzeau e Becker, 2000). Das atrocidades alemãs de 1914 (Horne e Kramer, 2001) e das meta-batalhas de 1916² também surgiu uma nova maneira de se estudar a violência. Finalmente, e talvez mais importante para o escopo do presente trabalho, da guerra total e da conjuntura de alfabetização da Europa surgiram novas maneiras de se tentar extrair sentido de ou conferir sentido à violência, e as fontes poéticas têm a particularidade não só de acomodar todos os oximoros da guerra total num curto espaço textual, mas também de conter uma trilha de migalhas linguísticas que, se seguida, pode levar o pesquisador a percorrer a eterna espiral entre o geral e o particular da violência. A Primeira Guerra Mundial é um divisor de águas que não pode ser ignorado por aqueles que tentam entender as violências extremas, e tentar entender a violência é também tentar entender como a violência foi entendida. As páginas que seguem pretendem mostrar que a poesia é particularmente apropriada para essa empreitada, que ela pode e deve ser usada como fonte, em todos os sentidos que a palavra comporta.

“LA PETITE AUTO NOUS AVAIT CONDUIT DANS UNE ÉPOQUE NOUVELLE”³

*“They shall not grow old, as we that are left grow old:/Age shall not weary them, nor the years condemn./At the going down of the sun and in the morning/We will remember them.”*⁴. Os versos do poema de Laurence Bynion são repetidos pelo mundo inteiro no dia 11 de novembro durante as comemorações do armistício de 1918, que se converteram em metonímia para a comemoração de todos aqueles que morreram em guerras. A poesia virou o grande intermediário da memória da violência, principalmente no mundo anglófono. Crianças são introduzidas à história da Primeira Guerra Mundial a partir dos poemas de Wilfred Owen e Siegfried Sassoon e da narrativa de *pity of war*, conceito quase intraduzível, que se aproxima de “lástima” e que orienta uma visão monográfica da guerra que até hoje historiadores não conseguiram banir devido, em partes, à importância da inovação literária presente em tais poemas. O leitor conseguirá imaginar os debates acalorados entre professores de literatura e de história sobre como apresentar os poemas em questão, sobre quem é o guardião da memória literária da guerra. De salas de professores do primário a conferências universitárias, a oposição persiste, olhar *para* os poemas, procurando uma

² O historiador Jay Winter apresentou o conceito de meta-batalhas no *Historical de la Grande Guerre*, em Péronne, França, em julho de 2016. Ele se aplica às batalhas de Verdun (fevereiro–dezembro 1916) e da Somme (julho–novembro 1916), que modificaram o entendimento do que é uma batalha e de como deve ser feita a história militar.

³ “O pequeno carro nos conduziu a uma época nova”, verso do poema “*La Petite Auto*” de Guillaume Apollinaire, que lutou na infantaria e na artilharia do exército francês. No poema, Apollinaire relata a viagem de carro de volta a Paris no dia em que a França declarou guerra à Alemanha. Todas as traduções do presente artigo foram realizadas pela autora e não consideram a métrica e a rima, exceto se indicado o contrário.

⁴ Estrofe do poema *For the Fallen*, de Laurence Bynion, publicado no jornal *The Times*, no dia 21 de setembro de 1914. “Eles não envelhecerão, como nós que ficamos e velhemos:/ A idade não os desgastará, nem os anos condenarão./ Ao por-do-sol e ao amanhecer/ Nos lembraremos deles”.



“verdade literária”, formas novas de expressão condizentes com o modernismo que coincidiu com a guerra, ou olhar *através* dos poemas, procurando uma “verdade histórica”, tentando ter acesso ao “evento histórico em si”?

O verso de Apollinaire que dá nome a essa seção foi reapropriado, e a época nova à qual ele faz referência não é aqui a nova era de violência inaugurada pela Grande Guerra, e sim uma nova era em que o debate entre “olhar para” e “olhar através de” fontes poéticas seja ultrapassado. A conjuntura atual das pesquisas em humanidades é particularmente propícia ao estudo da violência através de fontes poéticas, e o fim das comemorações do centenário da Primeira Guerra Mundial não só favorece a utilização desse conflito como estudo de caso como também inaugura um novo ciclo de pesquisas sobre memórias de violências e seu papel na brutalização característica dos anos 30 que permeou o século XX e invadiu o XXI. Antes de darmos ao leito os fundamentos teóricos de uma defesa da poesia como fonte, cabe um breve panorama das circunstâncias que permitem que essa afirmação seja feita. A relação entre novas fontes usadas para rever a história da violência e as condições paradigmáticas dessa história é dialética e espiral.

Segundo Joan Scott (1991), a aproximação entre história e literatura autoriza um combate à essencialização do indivíduo e à essencialização do próprio conceito de experiência, que, por meio da relação estreita entre experiência e discurso, enraíza tais indivíduos e experiências na apreensão sensorial do mundo, combatendo sua reificação. Para Scott, a escrita nada mais é do que a transmissão de experiências sensoriais, viscerais. Na próxima seção do presente ensaio o leitor verá que a poesia é uma fonte legítima na medida em que ela é entendida não só como transmissão de experiências adquiridas mas também como construtora dessa própria experiência, o que faz a visão de Scott parecer um pouco limitada. Não obstante, é imperativo partir do argumento da autora de aproximação entre história e literatura através de um conceito de experiência que não seja limitado a algo que um indivíduo possui ou a um critério de legitimação historiográfica. Segundo Scott, indivíduo e experiência se constroem mutuamente, e o presente trabalho visa ampliar essa argumentação afirmando que a escrita não é somente o meio onde se dá essa construção mútua mas também um elemento ativo nesse processo, sobretudo quando a experiência é intrinsecamente paradoxal, como é o caso da violência de guerra. Nossa argumentação, entretanto, não seria possível sem a afirmação de Joan Scott de que a experiência não deve ser um critério de validação (“minha visão historiográfica é boa pois eu me apoio em textos escritos por pessoas que viveram determinado evento histórico”) e sim o objeto da própria pesquisa: o que significa viver um evento histórico? Ou, indo mais longe, o que significa viver um evento histórico e decidir escrever sobre ele? O que significa decidir escrever um poema? Quando se lê procurando pelo caráter literário de uma fonte, o historiador deixa de ser exclusivamente uma figura de autoridade e seu discurso passa a ser um entre vários possíveis, e essa medida deve ser particularmente valorizada diante de fontes sobre experiências de violências e de violações dos direitos humanos, pois ela passa pela devolução de agência a pessoas cujas vozes foram silenciadas. Essa nova historiografia que questiona a hipostasia da experiência e a naturalização do indivíduo também tem o mérito de olhar criticamente para suas próprias categorias — frequentemente as mesmas categorias utilizadas pra perpetrar a violência em questão — e considerá-las contextuais e questionáveis.

A visão de Scott relaciona-se também com a de Roger Chartier (1989) sobre os novos rumos das ciências humanas e sociais em geral e da História em particular. Historiador do livro e da leitura e filiado à escola historiográfica dos *Annales*, Chartier defende que o interesse de seus predecessores pelas mentalidades de atores contemporâneos aos eventos históricos que uma pesquisadora estuda deve ser posto à prova de novos modos de tratamento metodológico emprestados por outras disciplinas, como a análise semântica e linguística, as ferramentas estatísticas da sociologia ou, como veremos abaixo, modelos antropológicos. Os princípios antigos da histórica econômica ou social não seriam mais suficientes para a nova historiografia, ao contrário, identidades sociais passam a ser pensadas ora como o resultado de lutas pelo poder engendradas pelas representações impostas por grupos dominantes com poder de nomeação, ora como uma tradução da credibilidade das representações de si mesmo que cada grupo



oferece. A história cultural não reifica símbolos, ao contrário: ao se dedicar a estudar estratégias simbólicas que determinam situações e práticas sociais, historiadores culturais se interessam à dinâmica de mão-dupla que vai do geral ao particular, do símbolo ao fato, sem que um seja determinante em relação ao outro.

Entre o desenvolvimento da *École des Annales* e o advento de novas maneiras de se considerar batalhas clássicas a partir do ponto de vista das emoções de soldados ao invés da liderança ou de grandes considerações táticas e topográficas (Keegan, 1976), um grupo de historiadores franceses decidiu aplicar a metodologia da história cultural ao estudo da Primeira Guerra Mundial. Nos anos 90, esses historiadores culturais estabeleceram uma mudança paradigmática: passou-se a defender a existência de uma cultura de guerra, um repertório simbólico próprio compartilhado por todos aqueles que viveram o conflito, e que diferia substancialmente do repertório simbólico de antes ou de depois da guerra. Evidentemente, esse modo de apresentar a teoria da cultura de guerra corre o risco de ser simplista: não considera-se a maneira como a guerra foi influenciada por dinâmicas preexistentes ou, mais importante, como ela modificou a cultura do século XX. Além disso, não se trata tanto do compartilhamento de símbolos por atores presentes dos dois lados da *no-man's land*, e sim de processos análogos de simbolização — uma cultura que é construída da mesma maneira, entre os membros da Aliança ou os membros da Entente. Essa cultura é evidente na construção de poemas, cuja construção simbólica e prosódica pode ser vista como uma metonímia do novo repertório simbólico criado a partir da condição de guerra. Tais condições favorecem particularmente a criação poética de maneiras que podem ser replicadas em outras situações de violências extremas e violações dos direitos humanos pelas quais o leitor ou a leitora pode ter interesse: baixa disponibilidade de tempo e de papel (ou outros suportes) favorecendo formas curtas de expressão escrita; isolamento das trincheiras favorecendo o retorno a formas tradicionais e cantadas ao mesmo tempo em que os movimentos europeus de *avant-garde* anteriores ao conflito favorecem experimentações linguísticas (simultaneísmo, futurismo, dada); natureza paradoxal da violência militar e da experiência da mobilização favorecendo a linguagem figurada.

A noção de cultura de guerra se aproximaria, então, de desenvolvimentos maiores da história militar, mas também incluiria a antropologia na construção dessa história da guerra “vista de baixo”, como o faz Stéphane Audoin-Rouzeau em seu livro *Combattre* (2008). Para os historiadores culturais da Primeira Guerra Mundial, uma guerra “total” exige uma história “total”, que não pode se permitir fechar os olhos à multiplicidade de pontos de vista individuais daqueles que tiveram alguma participação, de uma maneira ou de outra, na violência de guerra. Além disso, essa perspectiva legítima novas fontes históricas. Ao invés de se amedrontarem diante de cenas como a descrita por Stendhal, onde soldados não têm noção da magnitude da batalha que acontece ao seu redor, historiadores passaram a se interessar por essa tensa relação entre o particular e o geral de uma batalha, e comparações entre fontes autobiográficas e oficiais viraram parte do processo de crítica histórica. A chamada “escrita de si” ou “ego-documentos” traz à tona a singularidade irreduzível dos indivíduos face à violência, mesmo quando a violência é, ao mesmo tempo, dedicada a matar em massa e a desumanizar as vítimas da maneira mais íntima possível, da associação do inimigo a animais às múltiplas ausências que permeiam a morte na Grande Guerra⁵ (corpos com nomes ausentes, nomes com corpos ausentes, famílias ausentes da sepultura de seus entes queridos, corpos ausentes dos mausoléus familiares, dentre outras). O peso que a historiografia recente deu às escritas biográficas e autobiográficas legitimou, dentre outras fontes, a poesia, e permitiu a construção de um quadro teórico para que poemas sejam utilizados como fontes históricas, revitalizando assim o debate sobre poesia como forma de expressão de vivências violentas e a interpretação de poemas anarquistas da Guerra Civil Espanhola, poemas de campos de concentração e ghettos do Holocausto (Ertel, 1993), poesia escrita e oral sobre colonialismo e pós-colonialismo em países africanos (Scheub, 1987 e Gardiner, 1998), e até mesmo a poesia contemporânea sobre os conflitos na Síria, Irã, Iraque, Palestina e a crise de refugiados. Assim como a violência que visa destruir o outro como sujeito e como símbolo deixou de ser

⁵ Tais ausências são o objeto da pesquisa doutoral de Hanna Smyth, da universidade de Oxford.



particular às colônias e invadiu a Europa, repensar a poesia como fonte contribui para uma inversão do estranhamento historiográfico: essa fonte, aceita para estudar os outros, sejam eles “Antigos” (pensemos na utilização de epopeias como fontes sobre o feito militar grego) ou “selvagens” (relatos de cantos e poemas orais ritualizados são abundantes na antropologia do fim do século XIX e começo do século XX), agora está sendo empregada para estudar, em termos simbólicos, a violência daqueles que se pretendem dominantes e “civilizados”. Além disso, segundo Annete Wieviorka (1998), quando uma historiadora ou um historiador se depara com uma fonte literária, ela ou ele deve ter a consciência de não estar diante de um documento de arquivo, que o escritor literário não está buscando uma realidade factual, que a verdade literária é outra. Assim, a utilização da poesia como fonte permite ao pesquisador de apresentar a questão da possibilidade de existência de uma verdade histórica sobre a violência e da acessibilidade dessa suposta “verdade” por meio de processos intelectuais: poemas mostram que para fazer uma história da violência que leve em conta a experiência de contemporâneos, a pesquisa deve comportar uma multiplicidade — potencialmente infinita — de pontos de vista e experiências, de expressões linguísticas e simbólicas, e que, junto com essa nova fonte, é necessário que advenham novos quadros teóricos e novas formas de validação se quisermos ter alguma pretensão de entender fenômenos violentos.

“NO CASE OF PETTY RIGHT OR WRONG”⁶

Edward Thomas abre o poema que dá título a essa seção afirmando que seu engajamento na Primeira Guerra Mundial não é um caso mesquinho de certo ou errado que pode ser julgado por políticos ou filósofos. Os versos apresentam um discurso sobre a natureza paradoxal de violências extremas, que só pode ser vivenciada e expressada em termos de oximoros. A compreensão da guerra (utilizada no presente ensaio como metonímia de violências extremas no geral, mas sempre com a cautela de não comparar o incomparável e tirar da equação sistemas de opressão que entram em jogo em violências civis ou em guerras não-convencionais) não pode ser compreendida segundo critérios de validação anteriores ou exteriores a ela. Situações de violência criam e requerem novos padrões culturais, definidos por Clifford Geertz (1973) como sistemas simbólicos cujas relações modelam as relações entre entidades e processos de sistemas físicos, orgânicos, sociais ou psicológicos.

O argumento do presente trabalho é que isso acontece em poemas, onde a relação não somente entre os símbolos, mas no interior dos próprios símbolos (entre significante e significado) modela a experiência da violência de guerra, sobretudo no que tange às identidades e como elas são afetadas — destruídas, mas também construídas — por vivências violentas. Geertz afirma que a palavra “modelo” é polissêmica, podendo significar um modelo da realidade (entendida da forma menos hipostasiada possível), que torna essa realidade apreensível, ou um modelo para a realidade, que organiza as relações sociais. Historiadores literários, do feito militar ou da violência devem considerar poemas como modelos das ressignificações operadas pelas experiências violentas mas também como modelos para as posturas assumidas nas novas redes de interações sociais forjadas em contextos violentos. Como comunicação, como criação artística, como internalização de uma cultura de guerra/violência (mesmo que para resistir a essa cultura), enfim, como práxis. A proposição de Geertz não difere da afirmação do poeta mexicano Octavio Paz, para quem “[*el poema és*] *expresión de una sociedad y, simultáneamente, fundamento de esa sociedad, condición de su existencia*” (1956, 186).

Para ilustrar esse ponto, cito Judith Butler (2003, 1999): “Os vários atos de gênero criam a ideia de gênero, e sem esses atos, não haveria gênero algum, pois não há nenhuma ‘essência’ que o gênero expresse ou exteriorize, nem tampouco um ideal objetivo ao qual aspire e porque o gênero não é um dado de realidade”. A noção de performatividade não se aplica somente ao gênero, e um dos principais argumentos do presente ensaio é que as identidades engendradas pela cultura de guerra e pela construção do inimigo como alteridade, principalmente a

⁶ “Não é um caso mesquinho de certo ou errado”, título de um poema de Edward Thomas.



identidade de “poeta soldado” e “soldado poeta” também são performadas. Pode-se utilizar uma grande diversidade de textos para defender a ideia de que soldados lidam com a violência executando uma performance da identidade esperada de um combatente, por exemplo *“The Culture of War”* de Martin Van Creveld ou *“Combattre”* de Stéphane Audoin-Rouzeau. Escolheu-se Butler pois o argumento da autora segundo o qual a maneira pela qual inscrevemos a essência esperada de uma identidade em e através de nossos corpos cria a própria identidade, em outras palavras a ideia de gênero em particular e identidade no geral como uma performance, é baseada na premissa pós-estruturalista de que enunciados e atos de comunicação devem ser vistos como palavra, mas também como ações. Assim sendo, a poesia deve ser vista como linguagem mas também como uma prática da sociabilidade engendrada pela violência militar. O fato de tais práticas serem estabelecidas como escrita e, em várias instâncias, publicadas, garante que os critérios de ritual e reprodução que Butler associa à performatividade de gênero também estejam presentes na performance, por meio da poesia, de identidades combatentes — de perpetrador e vítima de uma violência que, segundo Walter Benjamin (1921), constrói novas legalidades sem ser revolucionária ou sequer legal dentro dos códigos que levaram à guerra, e que não pode ser expressada pelos modelos linguísticos que acompanham tais códigos, corroborando a ideia de uma cultura a parte. Entretanto, a transposição da argumentação de Butler do domínio do gênero para o domínio da antropologia e da psicologia do combate aplicadas à poesia não se dá sem percalços. Para que ela funcione, é preciso estabelecer uma distinção entre poetas soldados e soldados poetas, entre aqueles que chegam à guerra com carreiras literárias mais ou menos bem estabelecidas, em busca de ideais estéticos e que vivenciam a guerra sujeitos às regras de validação particular do campo literário (Bourdieu, 1991), e aqueles que, uma vez expostos à violência, recorrem quase organicamente à poesia para expressar a natureza contraditória da realidade na qual eles estão inseridos e que está inserida neles, cuja performance seria mais próxima da performance de gênero. Apesar dessas nuances, historiadores da Primeira Guerra Mundial concordam que a literatura escrita durante o conflito não é simplesmente uma questão de representação e sim de criação e legitimação de identidades: para Nicolas Beaupré (2013, 173) a literatura de guerra não é somente um testemunho da experiência da guerra, mas legitima essa experiência, da qual ela é a fonte, como categoria⁷. O processo simultâneo de criação de uma experiência como categoria identitária e de legitimação dessa categoria por meio do discurso literário pode ser entendido segundo a teoria dos modelos de Geertz, e ambos os mecanismos (criação e legitimação) passam pela inscrição de expectativas nos corpos dos poetas, pela performance através da escrita.

Por outro lado, Butler também postula a dificuldade de se expressar como indivíduo dentro dos limites da língua e da gramática, já que a estrutura dessa gramática oferece ao indivíduo a possibilidade de existir, mas esse indivíduo é, ao mesmo tempo, maior que a determinação linguística. Uma saída possível para o impasse é a utilização das teorias do crítico literário francês Jérôme Thélot (2013). Ele argumenta que, por sua natureza intrinsecamente prosódica, o trabalho poético garante que cada poeta crie sua própria língua. “Minha terra tem palmeiras onde canta o sabiá” seria, portanto, uma língua própria a Gonçalves Dias, com suas próprias relações entre significante e significado, apesar do código usado ser português. A poesia seria, portanto, particularmente dotada para expressar situações inexpressáveis de violência. Ademais, a próxima parte do argumento de Thélot contém implicações políticas para a pesquisadora ou o pesquisador que a escolhe como fonte. Segundo o autor, essa criação idiossincrática da língua tem poder de resistência. A criação poética é o gesto de um “eu” subjetivo que resiste ao mundo. O argumento do presente ensaio se baseia numa relação menos dicotômica e mais dialética de um “eu” que resiste tentando compreender, significar e assim construir o mundo ao seu redor.

⁷ “[...] la littérature de guerre non seulement témoigne de l’expérience de guerre, mais également la légitime comme catégorie, voire en est la source même”



Não obstante, reencontrar o indivíduo resistindo à violência, como só um poema com sua trilha de migalhas linguísticas permite, empodera o estudo de violências extremas, ainda que históricas, como meio para enfrentar violências extremas atuais, capaz de ouvir as vozes de indivíduos resistindo às violências contemporâneas à pesquisa. Se é verdade que, como dizem Audoin-Rouzeau e Becker (2000), existiram tantas experiências de guerra como combatentes, então um gênero literário que já foi definido como dando primado à mensagem em si (a função poética teorizada por Jakobson) e onde o código geral da língua e essa primazia do uso idiossincrático de signos estão em perfeita dialética seria particularmente apropriado para investigar as relações dialéticas entre indivíduo e sociedade no contexto de violências de massa. Cada poeta é, ao mesmo tempo, um soldado extraordinário e comum, e o pesquisador que se serve dessa dualidade como ferramenta heurística pode se perguntar não somente como indivíduos vivenciam desumanização violenta de uma guerra industrial mas também como códigos culturais e linguísticos são criados, internalizados e modificados para dar conta de tal violência.

Dessa maneira, se a poesia tem em si a singularidade valorizada pelos estudos literários, no sentido de que cada combinação simbólica é única, tendo uma forma e sendo originada por um enunciador em uma circunstância específica (Jenny, 1990, 18), ela comporta também a generalidade almejada por historiadoras e historiadores: a poesia demonstra os processos pelos quais indivíduos envolvidos em um evento histórico, um evento violento mais especificamente, o ressignificam e desenvolvem agência linguística para comunicar sua experiência. O caráter prosódico da criação poética é uma metáfora da própria cultura de guerra, que passa pela elaboração de um universo de representações e de um repertório de imagens original (Prochasson, 2005). Ivan Jablonka (2014) explica que um texto literário é a irrupção de um “eu” que, com sua visão particular, modifica o mundo, se fazendo ouvir e fazendo ouvir uma voz diferente de todas as outras. Numa daquelas coincidências formidáveis que a pesquisa em ciências humanas proporciona, essa fundamentação teórica não seria alheia à grande parte dos poetas da Primeira Guerra que flertavam com o modernismo e com os movimentos de *avant-garde* antes de um tiro em Sarajevo mudar suas vidas: a maioria deles acreditava na corrente do nominalismo que defende especificamente que palavras não são abstratas mas objetos concretos que se juntam ao mundo para modificá-lo.

O poema de Guillaume Apollinaire mencionado acima, “*La Petite Auto*”⁸, é um excelente ponto de partida para aplicar tais fundamentações teóricas ao estudo do regime de historicidade específico engendrado por experiências de violência de massa. Após sua viagem de Deauville, onde Apollinaire escrevia uma matéria sobre a estação estival do balneário, a Paris, Apollinaire escreveu esse poema sobre como ele fora, na verdade, transportado a uma nova época, onde gigantes europeus lutavam uns contra os outros. Apesar do poema ser uma representação (um “modelo de”) da sensação do poeta face à mudança de regime de historicidade (Hartog, 2003) engendrada pela guerra, ele é também uma construção dessa mudança e da nova temporalidade que se inaugura (um “modelo para”), e marca essa transformação no corpo do poeta. Apollinaire dá ao poema um tom narrativo, e esse tom é corroborado pela data que abre o texto: “No dia 31 de agosto de 1914/Eu parti de Deauville um pouco antes da meia-noite/No pequeno carro de Rouveyre”. Apollinaire tenta legitimar essa mudança histórica ao colocar seu poema no registro

⁸ « *Le 31 du mois d'Août 1914/ Je partis de Deauville un peu avant minuit/ Dans la petite auto de Rouveyre// Avec son chauffeur nous étions trois/ Nous dîmes adieu à toute une époque/ Des géants furieux se dressaient sur l'Europe/ Les aigles quittaient leur aire attendant le soleil/ Les poissons voraces montaient des abîmes/ Les peuples accouraient pour se connaître à fond/ Les morts tremblaient de peur dans leurs sombres demeures// Les chiens aboyaient vers là-bas où étaient les frontières/ Je m'en allais apportant en moi toutes ces armées qui se battaient/ Je les sentais monter en moi et s'étaler les contrées où elles serpentaient/ Avec les forêts les villages heureux de la Belgique/ Francorchamps avec l'Eau Rouge et les pouhons/ Région par où se font toujours les invasions/ Artères ferroviaires où ceux qui s'en allaient mourir/ Saluaient encore une fois la vie colorée/ Océans profonds où remuaient les monstres/ Dans les vieilles carcasses naufragées/ Hauteurs inimaginables où l'homme combat/ Plus haut que l'aigle ne plane/ L'homme y combat contre l'homme/ Et descend tout à coup comme une étoile filante/ Je sentais en moi des êtres neufs pleins de dextérité/ Bâtir et aussi agencer un univers nouveau/ Un marchand d'une opulence inouïe et d'une taille prodigieuse/ Disposait un étalage extraordinaire/ Et des bergers gigantesques menaient/ De grands troupeaux muets qui brouaient les paroles/ Et contre lesquels aboyaient tous les chiens sur la route »*



histórico, com datas e fatos precisos. Entretanto, isso é uma construção. Apollinaire deixou Deauville no dia 31 de julho, antes, portanto, da mobilização geral de primeiro de agosto. A construção passa também pelo estabelecimento de símbolos que ditarão como o poeta operará a performance da nova identidade de combatente que o poeta tentará assumir para si e que lhe será negada durante dois meses graças à sua condição de russo-polonês e ao seu envolvimento no roubo do Louvre. O poema abre a parte do livro “*Calligrammes*” dedicada à guerra, e dá o tom não somente para os poemas que o seguem, mas também para a própria experiência de guerra de Apollinaire, que assume para si uma masculinidade baseada em noções militaristas de virilidade já explicitadas pela imagem do combate presente no poema. Apollinaire escreve, numa carta a Serge Férat no dia 4 de janeiro de 1915, que sua verdadeira profissão não é poeta e sim soldado, e tal performance não é somente representada mas também iniciada pelo estabelecimento da mudança de temporalidade em *La Petite Auto*, no qual ele diz se dirigir ao fronte contendo em si todos os exércitos que lutam e seres novos cheios de destreza. O próprio poema, de forma quase metalinguística, afirma que o poeta é o construtor de um novo universo, e Apollinaire dedicará sua pena e seu fuzil a essa missão, afirmada e também construída textualmente.

O mesmo tipo de construção se dá com relação às identidades aliadas. Em agosto de 1918, o soldado da Força Expedicionária Portuguesa José Alagoinha escreve o seguinte poema em seu diário:

Dire dizem que é dizer

Voir dizem que é ver

Joli dizem que é bonito

Palavreado tão esquisito

Não consigo compreender

Água chamam-lhe de l'eau

Conquistador conquérant

Não faz mal ça ne fait rien

O belo dizem que é beau

Ao novo chamam nouveau

Être arrivé ser chegado

Boire dizem que é beber

E não consigo compreender

Porque tudo está mudado

Ao colocar palavras francesas e portuguesas lado a lado, Alagoinha expressa a dificuldade linguística e de tradução vivenciada por membros de todas as forças expedicionárias, soldados de países coloniais e soldados falantes de dialetos⁹. Não obstante, a aproximação de tais palavras no papel também cria e serve de modelo para uma identidade

⁹ A leitora e o leitor que se interessarem pela questão das línguas na Primeira Guerra mundial podem se referir ao trabalho de Franziska Heimburger, da *Université Paris-Sorbonne*.



aliada. Alagoinha escolhe, em grande maioria, palavras que se assemelham — *dire* e *dizer*, *nouveau* e *novo*, *beau* e *belo* — e assim reforça a comunhão latina entre França e Portugal. À despeito do tratamento negativo dado às tropas portuguesas por seus equivalentes franceses e ingleses, o poema modela (de e para) os valores compartilhados e pelos quais entende-se que a guerra está sendo travada, apesar de “tudo estar mudado” e da dificuldade de compreensão.

“KNOWING YOU WILL UNDERSTAND”¹⁰

Mas porque, então, se servir dessa justificativa teórica para utilizar a poesia como fonte e qual o lugar de um ensaio defendendo essa utilização numa obra dedicada ao estudo de violações dos direitos humanos? A primeira e mais óbvia resposta é o dever de memória, presente sobretudo nos estudos dedicados à Segunda Guerra mundial, mas que deve fazer parte de todo estudo sobre a violência. Abordar a questão a partir de fontes pouco utilizadas, sejam elas poemas, canções, receitas culinárias, esportes, técnicas corporais, ou qualquer outra fonte que tenha sido recentemente incluída no rol de “fontes aceitáveis” é uma maneira de ir contra a particularidade que Eric Hobsbawm vê na violência do século XX: a destruição do passado e dos mecanismos sociais que ligam experiências contemporâneas às experiências de gerações anteriores (Hobsbawm, 1995, 3). Além disso, considera-se a visão do poeta uma visão privilegiada. Em 1916, o soldado alemão Collin Ross afirma que, um dia, a história da guerra será contada por um poeta. Diante dessa afirmação, Modris Eksteins (2000) conclui que o que está sendo dito é que, apesar das contribuições da historiografia, somente artistas e poetas conseguirão capturar o significado da guerra, evento que demanda uma interpretação sublime por excelência. A tradição aristotélica do poeta como pessoa que captura realidades invisíveis aos homens normais é o que inspira a fala de Ross.

A guerra, entretanto, faz de homens normais poetas, dando a entender que não é a apreensão da realidade que depende da poesia, mas sim sua comunicação. A utilização da poesia como fonte é importante, portanto, para combater a reificação da figura do poeta e assim gerar empatia que, por sua vez, pode gerar compreensão. Poetas românticos, especialmente Percy Shelley (2008), defendiam a poesia como catalisador do que, à época, se chamava simpatia, mais tarde substituída pelo conceito de empatia (Hammond & Kim, 2014). A leitura de poemas, especialmente poemas líricos, requer que o leitor ou a leitora compartilhem as emoções de quem escreveu o texto (Gorell, 2000), e essa capacidade não deve ser subestimada no estudo de fenômenos violentos que, muitas vezes, parecem tão atrozes que escapam à inteligibilidade acadêmica. O quadro teórico apresentado no presente ensaio, apesar de oriundo do percurso acadêmico da autora e de circunstâncias específicas do mundo acadêmico, pode e deve incentivar pesquisadores sobre as mais variadas violações dos direitos humanos a se aproximarem dos objetos e sujeitos de suas pesquisas a partir do ponto de vista da poesia e da sensibilidade simbólica e da multiplicidade de pontos de vista que tal escolha metodológica implica. Mesmo quando a poesia não é a fonte principal do trabalho, ela pode fornecer a chave para a compreensão da ressignificação de repertórios simbólicos engendrada pela violência.

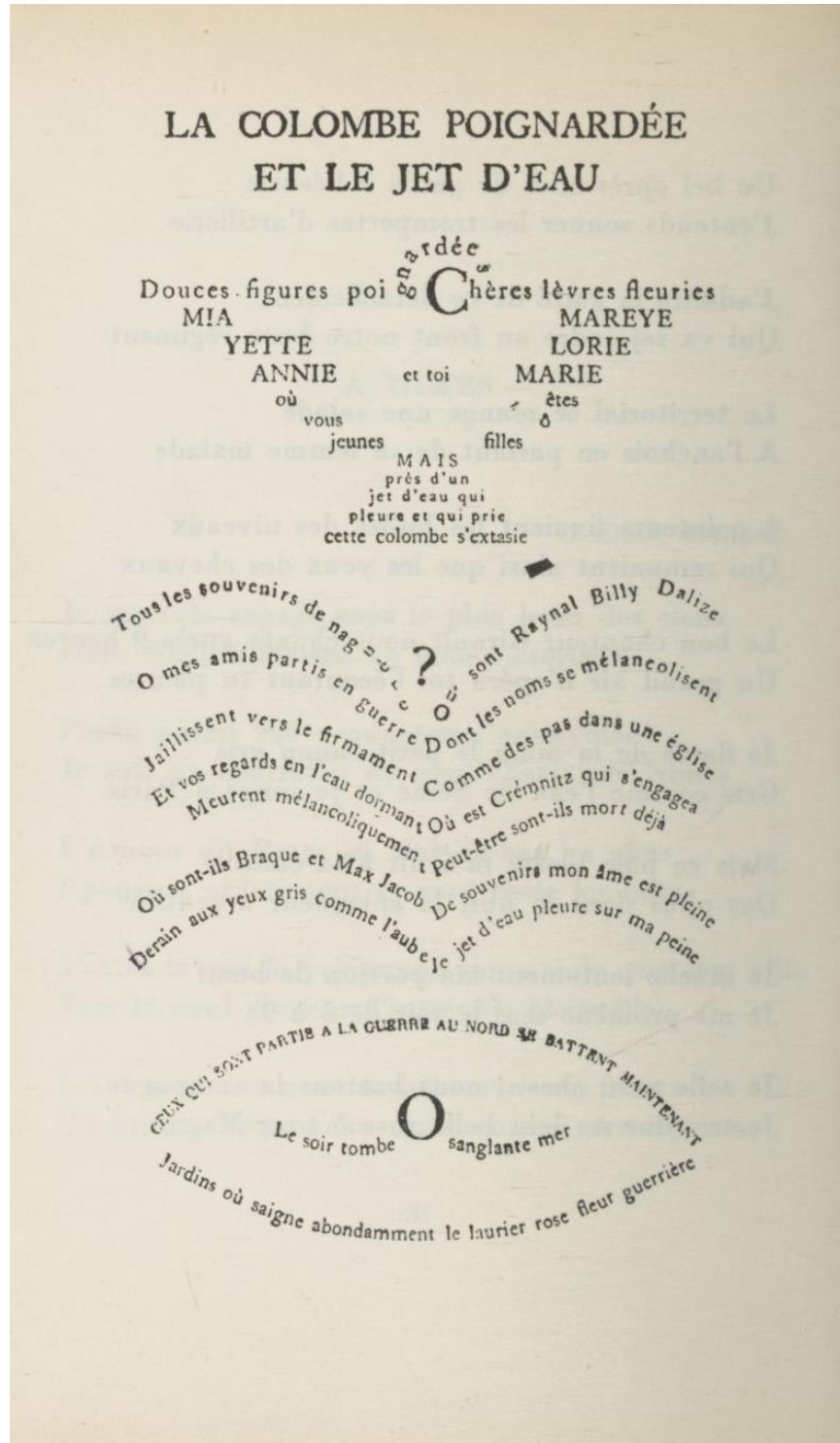
A historiografia construída pela poesia é intrinsecamente semiótica, e se concentra em como significados são atribuídos a experiências violentas. O foco no significante e a maneira como a referencialidade ocorre em poemas significa que o uso da língua se dá de forma mais imediata e menos arbitrária do que em outras fontes disponíveis para o pesquisador. A relação entre significante e significado é, por exemplo, completamente arbitrária na palavra “pomba”: nada nessa combinação de cinco letras remete às propriedades do pássaro em si. Entretanto, quando a palavra “pomba” é usada em um poema sobre a Primeira Guerra Mundial, a relação entre esse significante e o significado que lhe é atribuído (paz, vida antes e depois da guerra) é estabelecida imediatamente e o leitor identifica exatamente que propriedades da pomba como símbolo são empregadas na construção do discurso. No caso de

¹⁰ “Sabendo que você entenderá”, verso de um que Roland Aubrey Leighton enviou, das trincheiras de Plug Street Wood, à sua noiva, Vera Brittain, em 1915.



Apollinaire, o significante poético é ao mesmo tempo verbal e visual, e as propriedades da palavra “pomba” retidas pelo poeta significam paz e inocência. Mais uma vez, Apollinaire marca a diferença entre guerra e não-guerra, afirmando que a violência “apunhalou” essa inocência, ressignificou a melancolia e destruiu amizades (os nomes de seus amigos mobilizados estão nos primeiros jatos d’água saindo do olho).

FIGURA I: “La Colombe Poignardée et le Jet d’Eau”.



FONTE: Em Guillaume Apollinaire, *Calligrammes Bibliothèque Nationale de France*, via gallica.bnf.fr.



Finalmente, a poesia leva a um revisionismo da própria possibilidade de uma historiografia da violência que não reproduza as categorizações dessa própria violência. Porque aceitamos poemas como fontes sobre a Antiguidade clássica ou sobre povos considerados exóticos mas raramente ousamos nos apropriar dela para falar da violência de sociedades ocidentais contemporâneas? O *locus* de importância memorial ocupado por *griots*, bardos e poetas em outras culturas pode e deve servir de comparação heurística para quem estuda a violência, já que essa semelhança está presente no imaginário de atores contemporâneos aos conflitos e às violações dos direitos humanos. O poeta bretão Jean-Pierre Calloc'h se associa aos bardos celtas para conferir sentido à sua condição de bretão lutando ao mesmo tempo pela autonomia regional de sua “pequena pátria” (a Bretanha) e como soldado e oficial no exército de sua “grande pátria” (a França). Identidades nacionais e comunidades imaginadas (Anderson, 2006) são reforçadas pelos mitos dos grandes poetas nacionais, principalmente os românticos como Goethe, Coleridge e Wordsworth, e Victor Hugo. Marc de Larreguy de Civrieux, autor da coletânea póstuma *La Muse de Sang*, justifica seu engajamento por meio de seu amor a Lamartine. Entretanto, a despeito dessa forte presença da poesia nas identidades confrontadas à violência extrema, ela demorou muito a entrar no cânone de fontes históricas. A abundância de documentos oficiais à disposição de historiadores dos séculos XX e XXI não deve impedir essa conduta empática, etnográfica e aberta à pluralidade das verdades que a poesia proporciona, pois sem ela o fenômeno da violência restará incompreensível e incompreendido. Se a história cultural propõe uma aproximação entre história e antropologia, a separação entre fontes que permitem a entrada no registro histórico e aquelas que fazem referência ao registro mitológico e ritualístico não podem se perpetuar, afinal violências extremas também são simbólicas e rituais.

Entretanto, defender a poesia como fonte para esse revisionismo histórico da violência não é, em momento algum, dizer que a poesia deve ser limitada ao seu papel de fonte e muito menos cair na armadilha de tratar poemas como documentos perfeitamente transparentes. A poesia é discurso e enunciação, ocupa uma posição particular no campo literário, é uma prática social e econômica durante a guerra mas que conta com uma longa história antes dela e que se perpetuará após o tratado de paz. Finalmente, a poesia é criação artística, e não deve ser consumida acriticamente: a pesquisadora e o pesquisador que escolherem usar a poesia como forma de acessar, empática e linguisticamente, as mentalidades de atores envolvidos em episódios de violência extrema, deve também considerar que ela é uma criação artística, cujo componente criativo, cuja “musa”, será sempre exterior à compreensão temporal da pesquisa histórica.

Não obstante, trata-se de uma historiografia ao mesmo tempo da teoria e da praxis, ou o que críticos literários costumam chamar de meta-poética. Linguistas afirmam que cada enunciado traz em si a referência às suas próprias condições de enunciação, já que cada declaração é proferida numa circunstância precisa e singular, sendo assim uma fonte sobre a sua própria criação. Na conferência da *International Society for First World War Studies*¹¹, o arquivista Michael Piggot concluiu que cada objeto conta duas histórias, aquela do evento ao qual ele faz referência e a de como ele chegou aos arquivos. Poemas, como enunciados discursivos, também contam duas histórias: o que eles de fato dizem sobre a experiência da guerra, quer literalmente ou figurativamente, e a história da legitimação da poesia como prática e narrativa em tempos de violência. Nesse sentido, poemas são portas de entrada para entender como indivíduos interagem com a cultura ao seu redor em tempos de violência, para conferir e extrair sentido de eventos paradoxais e cataclísmicos. Espera-se que o presente ensaio tenha instigado a leitora e o leitor a interrogar a violência de um ponto de partida semiótico e, porque não, empático, e que tenha mostrado, mesmo para aqueles que não se interessam pela Grande Guerra e que não consideram que vozes masculinas e europeias devam ser priorizadas em estudos de violações de direitos humanos diante de crises mundiais de violências sobrepostas, que quando se trata

¹¹ 9 a 11 de julho de 2018, Melbourne, Austrália.



de compreender a violência “há mais coisas entre o céu e a terra do que pode imaginar a nossa vã filosofia” (Hamlet, I, 5).

REFERÊNCIAS

- Apollinaire, G. (1925). *Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre (1913–1916)*. Gallimard.
- Audoin-Rouzeau, S. (2008). *Combattre. Une anthropologie historique de la guerre moderne (XIXe–XXIe siècle)*. Éditions du Seuil.
- Audoin-Rouzeau, S., & Becker, A. (2000). 14–18. *Retrouver la Guerre*. Gallimard.
- Beaupré, N. (2013). La guerre comme expérience du temps et le temps comme expérience de guerre, Hypothèses pour une histoire du rapport au temps des soldats français de la Grande Guerre. *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 117, 166–181.
- Benjamin, W. (1968). The storyteller. Reflections on the work of Nicolai Leskov. In *Illuminations*. Schocken Books, 83–110.
- Benjamin, W. (1978). Critique of Violence. In *Reflections* (E. Jephcott, Trans.). Schocken Books, 277–300.
- Bourdieu, P. (1991). Le champ littéraire. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 89(1), 3–46.
- Butler, J. (2013). *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* (R. Aguiar, Trad.). Civilização Brasileira.
- Chartier, R. (1989). Le monde comme représentation. *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 44(6), 1505–1520.
- Eksteins, M. (2000). The cultural legacy of the Great War. In J. Winter, G. Parker, & M. R. Habeck (Eds.), *The Great War in the Twentieth Century*. Yale University Press.
- Ertel, R. (1993). *Dans la langue de personne. Poésie yiddish de l'anéantissement*. Seuil.
- Gardiner, M. (1998). The Real Substance of Nightmare: the struggle of Poetry with History. *Alternation*, 5(2), 177–191.
- Geertz, C. (1973). Religion As a Cultural System. In *The Interpretation of Cultures. Selected Essays*. Basic Books Inc., 87–125.
- Gorrell, N. (2000). Teaching Empathy through Ecphrastic Poetry: Entering a Curriculum of Peace. *The English Journal*, 89(5), 32–41.
- Great War. (s.d.). *For the Fallen* by Laurence Binyon. <http://www.greatwar.co.uk/poems/laurence-binyon-for-the-fallen.htm>
- Hammond, M. M., & Kim, S. J. (Eds.). (2014). *Rethinking empathy through literature*. Routledge.
- Hartog, F. (2003). *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*. Seuil.
- Hobsbawm, E. (1995). *The Age of Extremes. The short Twentieth Century 1914–1991*. Abacus.
- Horne, J., & Kramer, A. (2001). *German Atrocities, 1914: A History of Denial*. Yale University Press.
- Jablonka, I. (2014). *L'histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*. Éditions du Seuil.
- Jenny, L. (1990). *La Parole Singulière*. Belin.



Keegan, J. (1976). *The Face of Battle. A study of Agincourt, Waterloo and the Somme*. Pimlico.

Paz, O. (1956). *El arco y la lira. El poema. La revelación poética. Poesía e historia*. Fondo de Cultura Económica.

Poetry Foundation. (s.d.). *This Is No Case of Petty Right or Wrong* by Edward Thomas. <https://www.poetryfoundation.org/poems/57205/this-is-no-case-of-petty-right-or-wrong>

Portugal 1914. (s.d.). *Caderno de memórias de José Alagoinha*. [http://portugal1914.org/portal/pt/item/7450-caderno-de-memorias-de-jose-alagoinha#!prettyPhoto\[galleryde5b753b51\]/38/39.jpg](http://portugal1914.org/portal/pt/item/7450-caderno-de-memorias-de-jose-alagoinha#!prettyPhoto[galleryde5b753b51]/38/39.jpg)

Prochasson, C. (2005). La guerre en ses cultures. In J.-J. Becker (Ed.), *Histoire Culturelle de la Grande Guerre*. Armand Colin.

Scheub, H. (1987). Oral poetry and history. *Literary History*, 18(3), 477–496.

Scott, J. (1991). The Evidence of Experience. *Critical Inquiry*, 17(4), 773–797.

Shelley, P. B. (2008). *Uma Defesa da Poesia e Outros Ensaios. A Defence of Poetry and Other Essays*. Edição Bilingue. Landmark.

Thélot, J. (2013). *Le Travail Vivant de la Poésie*. Éditions Les Belles Lettres.

University of Oxford. (s.d.). *Roland Aubrey Leighton*. <http://www.ox.ac.uk/world-war-1/people/roland-aubrey-leighton>

Van Creveld, M. (2008). *The Culture of War*. Spellmount.

Wieviorka, A. (1998). *L'ère du témoin*. Plon.

DECLARAÇÃO ÉTICA

CONFLITO DE INTERESSE: Nada a declarar. **FINANCIAMENTO:** Nada a declarar. **REVISÃO POR PARES:** Dupla revisão anónima por pares.



Todo o conteúdo do NAUS — REVISTA LUSÓFONA DE ESTUDOS CULTURAIS E COMUNICACIONAIS é licenciado sob Creative Commons, a menos que especificado de outra forma e em conteúdo recuperado de outras fontes bibliográficas.



**DEUS PERDOE O MAL QUE HABITA EM MIM: UMA LEITURA DE *O MULO*, DE
DARCY RIBEIRO**

***GOD FORGIVE THE EVIL THAT DWELLS IN ME: A READING OF *O MULO*, BY DARCY
RIBEIRO***

[10.29073/naus.v4i1.808](https://doi.org/10.29073/naus.v4i1.808)

RECEÇÃO: 23 de novembro de 2023.

APROVAÇÃO: 8 de dezembro de 2023.

PUBLICAÇÃO: 30 de dezembro de 2023.

AUTOR/A: Geraldo Ferreira , Universidade Estadual de Montes Claros, Brasil, gerald.ferreira@unimontes.br.

RESUMO

O objetivo principal deste nosso trabalho é discutir a questão dos crimes praticados e o posterior desejo de ser perdoado, situação que atormenta o protagonista do romance *O mulo* (1981), de Darcy Ribeiro. Usando como referenciais teóricos principais Paul Ricoeur e Hannah Arendt, buscaremos elucidar as motivações que levaram o narrador do livro à confecção de sua confissão, à primeira vista, tencionando a remissão de suas culpas e a salvação de sua alma.

PALAVRAS-CHAVE: Confissão; Crime; Cultura; Memória, Perdão.

ABSTRACT

The main objective of our work is to discuss the issue of crimes committed and the subsequent desire to be forgiven, a situation that torments the protagonist of the novel *O mulo* (1981), by Darcy Ribeiro. Using as main theoretical references Paul Ricoeur and Hannah Arendt, we will seek to elucidate the motivations that led the narrator of the book to make his confession, at first sight, intending the remission of his guilt and the salvation of his soul.

KEYWORDS: Confession; Crime; Culture; Forgiveness; Memory.

1. INTRODUÇÃO

A desigualdade social, a ambição desenfreada e a certeza da impunidade diante de ações criminosas são ingredientes de um prato bastante indigesto, que se concretiza num quadro de violência e desrespeito ao ser humano que, infelizmente, vimos assistindo ao longo dos tempos. Alguns autores resolvem se debruçar sobre a temática da violência e assim desnudar uma realidade brutal a que a população brasileira está exposta. Quando se desloca o foco dessas narrativas para os longínquos sertões do país, surgem histórias que nos levam a questionar muitos dos nossos conceitos relativos a direitos humanos, alteridade, justiça, dentre outros. Esse é o caso do romance *O mulo*, de Darcy Ribeiro.

Embora tenha tido reconhecida importância nos cenários político, educacional e sociológico nacional, acreditamos ser útil uma breve abordagem biográfica ao sujeito histórico Darcy Ribeiro. Ele nasceu em Montes Claros (MG), no dia 26 de outubro de 1922. Aos dezessete anos, transferiu-se para Belo Horizonte para estudar medicina. Percebendo que não tinha vocação para ser médico, abandonou o curso e ingressou na Fundação Escola de Sociologia e Política, em São Paulo (FESPSP). Diplomou-se em Ciências Sociais, em 1946, com especialização em Antropologia, passando a desenvolver atividades junto a várias tribos indígenas do país. A obra de Darcy — que o colocou na Academia Brasileira de Letras, ocupando a cadeira 11 que havia pertencido a Deolindo Couto — é composta de diversos trabalhos etnológicos, antropológicos, ensaios relativos à cultura e à educação. Escreveu ainda: os romances *Maira*



(1976), *O mulo* (1981), *Utopia selvagem* (1982) e *Migo* (1988); os livros de memórias *Testemunho* (1990) e *Confissões* (1997), além do livro de poesias *Eros e Tanatos* (1998).

Uma das obras mais instigantes do referido escritor é o citado romance *O mulo*, publicado em 1981. A narrativa do personagem principal, até então inominado, acompanha toda a sua existência, desde uma infância miserável até se tornar grande proprietário de terras. Darcy Ribeiro, no seu livro *Confissões*, analisa que em *O mulo* procurou retratar a enorme desigualdade social existente no interior do país. Fala de uma enorme ganância dos grandes latifundiários e a forma brutal como são tratadas as pessoas que dependem daqueles poderosos:

É ou quer ser o retrato romanesco de nossa classe dominante rústica, em toda a sua bruteza de gastadores de gente no trabalho, em sua fome insaciável de terras latifundiárias em seu desejo de poder. [...] Além da espoliação de sua força de trabalho e de toda a sorte de opressões a que são submetidos, nossos caipiras sofrem um roubo maior, que é o de sua consciência. O patronato rural se mete em suas mentes para fazê-los ver a si mesmos como a coisa mais reles que há. Guardo em mim recordações indeléveis das brutalidades que presenciei de minha gente mineira e por todos esses brasis contra vaqueiros e lavradores que não esboçam a menor reação. [...] O mulo foi para mim mais uma ocasião dessas em que não perco de testemunhar o quanto somos um país enfermo de desigualdade. Se as relações inter-raciais são mais fluentes entre nós que em outras partes — apesar do peso do preconceito que reina aqui —, as relações sociais no Brasil são infranqueáveis. A distância que separa os ricos dos pobres é abismal. (Ribeiro, 1977, p. 512–513)

2. REVISÃO DA LITERATURA

Antes de iniciarmos a abordagem ao *corpus* deste texto, consideramos importante a discussão acerca da participação do intelectual objetivamente na vida da comunidade em que vive. Entendemos que o protagonista do romance de Darcy Ribeiro não se enquadra aos moldes do intelectual formal. Entretanto, é ele quem dispõe do conhecimento, consegue ler e escrever bem e detém, além da experiência de vida, o poder de mando naquela sua região. Acreditamos que o narrador de *O mulo*, ao rememorar situações absurdas vividas nos rincões do país, aponta para o importante papel do intelectual que seria o de denunciar as mazelas e desmandos perpetrados pelos poderosos. A nossa pretensão aqui é, em primeiro lugar, discutir o papel do intelectual ao longo do século XX, relacionando-o com alguns momentos em que esse tema é abordado por Darcy Ribeiro, em *O mulo*.

Desde que o homem passou a viver em grupos, sempre existiu a figura do detentor de um maior conhecimento, de uma visão mais ampliada da situação em que se vivia. Chamados de escribas, artistas, clérigos, letrados, esses homens formavam uma espécie de “reserva de conhecimento” e eram os responsáveis pela transmissão do espólio da cultura do seu povo para as gerações futuras, atuavam na montagem das estratégias de batalhas, no tratamento de enfermidades, enfim, possuíam uma posição de destaque no seu grupo.

O termo intelectual surge em 1898, no conhecido caso Dreyfus, quando Émile Zola defendia a revisão do processo em que o judeu Dreyfus havia sido condenado injustamente por alta traição. O movimento iniciado por Zola ganhou grandes proporções e a adesão de uma série de assinaturas de pensadores, cientistas, professores, etc. Então Maurice Barres, um adversário do judeu condenado, chamou aquele movimento de “protesto de intelectuais”, com clara intenção pejorativa. A partir dali, o termo intelectual passou a designar “aquele que transforma uma autoridade intelectual em autoridade política em nome de uma autoridade moral” (Wolff, 2006, p. 47).

Encontramos atualmente um número excessivamente elevado de trabalhos que buscam estabelecer o papel do intelectual na sociedade e tratar de todos não nos parece factível; portanto, usaremos os livros *Representações do intelectual* e *Cultura e Imperialismo*, ambos de Edward Said, como base teórica.



Partamos de uma afirmação de Said a respeito da atuação do intelectual no século XX, que parece ser uma ideia basilar para seu livro *Representações do intelectual*: “uma das principais atividades do intelectual do século XX tem sido questionar, para não dizer subverter, o poder da autoridade” (Said, 2005, p. 94).

A colocação do intelectual do século passado em uma posição de denúncia, de subversão, cria para nós um gancho para falarmos de Darcy Ribeiro, reconhecido intelectual mineiro que viveu naquele período. A atuação do homem público que foi não deixa dúvida em relação a essa combatividade. O problema surge quando saímos da “vida real” e entramos em sua obra literária. Seria o narrador engajado e com ideais de participação social tanto quanto o sujeito empírico? Vejamos alguns trechos do romance selecionado para tentar responder a esse questionamento.

Darcy, de forma irônica, desmerece a utilidade da escrita, tratando-a como relatos de uma vida banal: “Estou enfiado dessa confissão, seu padre. Isto é uma bronha. Lá fora, a gente vive, sofre, sente. Eu cá dentro, apalpo passados, me consolo. Vida em palavras é pura pulha: bronha. Vou é sair por aí, ver meu mundo debaixo desse sol leve da manhã” (Ribeiro, 2007, p. 222).

Por trás desse aparente desprezo pelo que está produzindo, acreditamos poder encontrar algo com sentido mais profundo. Em uma leitura mais acurada, verificamos que o eu autoral do escritor parece denunciar um estado de letargia, de ceticismo, diante de um mundo em transformação, o que poderia nos levar a pensar o papel do intelectual da metade final do século XX. Estaríamos diante de uma completa dissociação entre a figura política e o intelectual:

No silêncio destas tardes longas aqui dos Laranjos, que outra coisa podia eu fazer senão meter-me dentro do meu peito e ir tirando fora esses recordos? Por isso só me entrego a essa escrevinhação interminável. Para confessar meus pecados, não precisava tanto. Isto foi antes, quando começou. Hoje escrevo por escrever; porque não tenho mais o que fazer. (Ribeiro, 2007, p. 278)

Nesse trecho, conseguimos detectar um posicionamento, ou a falta dele, que será reiterado de maneiras diferentes no transcurso da narrativa. Depararemos muitas vezes com a insegurança e a resignação do Philogônio por um lado e, em outros momentos, com uma abdicação da “vida real”, em nome da escrita de suas confidências. O protagonista de Darcy Ribeiro até imagina que o país poderia melhorar, mas ele está velho, pior ainda, está à beira da morte, o que em sua visão o descredencia completamente para ter alguma participação na transformação do país. Philogônio, pela passagem mostrada acima, não estaria preocupado com as questões de seu tempo, pois optou por viver em um mundo paralelo, escrevendo sua confissão. O contato mais próximo que teve com a política trouxe-lhe, a princípio, alguns benefícios, como a regularização do seu nome e de sua fazenda Águas Claras. Mas naquele momento ele começou a observar as falcatruas feitas pelo seu compadre Catalão, como a distribuição de títulos de eleitor e a quantidade de votos muito maior do que o número de eleitores obtidos pelo compadre, que se elegeu vereador. Golpe maior viria, quando Catalão o convenceu a desbravar um território imenso no interior de Goiás. Philogônio ficaria com uma boa parte e o restante seria distribuído entre políticos influentes de Brasília. Após se dedicar a um trabalho que durou anos e preparar a terra, viu que tinha investido tempo e muito dinheiro por nada. Catalão se juntou aos amigos poderosos para tomarem posse de tudo o que Philogônio havia desbravado. Depois da imensa decepção, o protagonista não quis mais contato com a máquina corruptora comandada por políticos.

Outro aspecto que podemos utilizar para reforçar a nossa proposta de incluir Philogônio em certa “categoria” de intelectual é o fato de ele buscar no passado subsídios para reconstruir suas memórias. O narrador recorre aos acontecimentos vividos em busca de ferramentas para o entendimento do presente, fato que Edward Said aponta como postura corriqueira nessa tentativa de junção entre o passado e o presente:

A invocação do passado constituiu uma das estratégias mais comuns nas interpretações do presente. O que inspira tais apelos não é apenas a divergência quanto ao que ocorreu no passado e o que teria sido esse



passado, mas também a incerteza se o passado é de fato passado, morto e enterrado, ou se persiste, mesmo que talvez sob outras formas [...]. (Said, 1995, p. 33)

Dessa forma, esse estudioso nos diz que a evocação do passado é um fator de extrema importância na interpretação do presente, uma vez que, a partir de sua existência e de sua repercussão no presente, permite estabelecer estratégias para maior compreensão do que significa ou significou esse passado na história contemporânea. Nessa perspectiva, Said acentua que, para se compreender o passado e reescrevê-lo, é necessário que o intelectual evoque o passado, reinterpretando-o e analisando-o a partir de um olhar crítico, utilizando-o como subsídio para interpretar o presente, uma vez que “ambos se modelam mutuamente, um inclui o outro [...]” (Said, 1995, p. 34).

O narrador de *O mulo* parece querer interpretar o seu presente ou ao menos ressignificá-lo. Ele, em diversos momentos evocará o passado, fará análises e tentará compreender/justificar suas ações. Claro que essas análises estarão totalmente contaminadas por sua intenção de redenção da alma. Philogônio, recorrentemente, busca em suas reminiscências subsídios para compor sua confissão. Retratos, cheiros, animais e viagens a locais conhecidos são utilizados na tentativa de reconstruir suas lembranças, talvez na esperança de “montar” uma identidade com a qual se defina. Mas os chamados “conectores”, apesar de úteis, não são suficientes para o que ele tem em mente:

Saí, assim, em busca de mim num viajo de ano e meio. [...] Ali, um pouco, me achei porque tudo mudou. Ou mudou menos do que eu, o rapazinho aflito que tinha fugido de lá, sofrido. Vi bem que estar ali não me ajudava a recordar. O rapazinho, aquele, só estava em mim. [...] Esse mundo é um vendaval. Passados trinta anos, não fica nada. (Ribeiro, 2007, p. 296–298)

Em linhas gerais, temos um narrador, que apesar de não se enquadrar no status de intelectual tradicional, é detentor da habilidade de escrita e vasta experiência no mundo violento em que vivia, que discorre sobre suas “vidas” no interior do Brasil, “vidas” essas marcadas pela inexorável passagem do tempo. Ciente de sua impotência, tenta encontrar no registro escrito algum sentido para sua existência. Podemos justificar o desencanto que o protagonista apresenta pela convicção de que a passagem do tempo trouxe grandes transformações, o interior em que passou a infância não mais existe como conheceu, com a decadência da economia rural e o crescimento dos centros urbanos. Poderíamos, ainda, relacionar tal desencanto ao ostracismo da vida solitária em sua fazenda, somado a uma acomodação frustrante com uma existência marcada por crimes. Como parece claro nos fragmentos dos textos críticos apresentados acima, o narrador parece querer denunciar a situação do explorado povo nas zonas rurais, no século passado. Vejamos um trecho em que o narrador fala do modo como são tratados os seus empregados:

Meus negros bons de lá são como bichos, quase sem alma, parecem livres até do perigo de ter alma pecadora. Será que têm? Como eles, muita gente mais existe, inútil, neste mundo. Sem regra própria a que sejam sujeitos, precisando ser orientados, guiados, mandados. Sem mim esse mundo seria um São Benedito das Águas Claras. Cada negro plantando meia dúzia de manivas, pescando no córrego, de manhã, o bagre, ou a traíra que come de tarde, incapaz de qualquer esforço. [...] Por isso, esse mundo precisa de guias, como tropa precisa de madrinha. [...] Sem nós os donos, os guias cumprindo a vontade de Deus, quem poria o povão no trabalho com obrigação de acordar de madrugada e ir dormir de noite, suados, cansados? (Ribeiro, 2007, p. 183)

Entendemos, portanto, que o narrador de *O mulo*, enquadrado na figura de um “intelectual” em nossa perspectiva, sente a impotência dos seus atos diante de situações irreversíveis. A passagem do tempo, a decrepitude do seu corpo, a convivência em um mundo marcado pela violência o levam a buscar na escrita uma forma de expressar-se, de manter-se vivo. Essa situação pode ser considerada análoga a de intelectuais propriamente ditos em alguns momentos da nossa história. Colocados entre duas situações extremas, serem cooptados pelo poder oficial ou o silenciamento, alguns encontram uma terceira via, a da literatura. O nosso protagonista tem objetivos escusos em



sua decisão de escrita, mas que não pode ser desconsiderada, como forma de registro de denúncias de crimes, desmandos, abusos de poder e outros delitos.

3. METODOLOGIA

Eva Lakatos e Marina Marconi, em seu livro *Fundamentos da metodologia científica*, afirmam que o método

[...] é um conjunto das atividades sistemáticas e racionais que, com maior segurança e economia, permite alcançar o objetivo — conhecimento válido e verdadeiros —, traçando o caminho a ser seguido, detectando erros e auxiliando as decisões do cientista. (Lakatos; Marconi, 2005, p. 83)

As autoras também nos esclarecem que, quanto ao método de abordagem, as pesquisas podem ser indutivas, dedutivas, hipotético-dedutivas e dialéticas, sem que, necessariamente, devam ser tratadas separadamente. Este artigo tem o cunho bibliográfico, dedutivo e analítico, já que se desenvolverá exclusivamente a partir de leitura e discussão de um texto de ficção, de produção crítica e teórica sobre as manifestações de violência e de abuso de poder, além de questões como memória e religiosidade.

4. DISCUSSÃO

O escritor montesclarenses consegue compor de forma muito bem estruturada esse retrato da desigualdade social existente no Brasil e o modo como o poder dos chamados “coronéis” é exercido pelos rincões do país. O narrador de *O mulo* coloca em evidência uma das ferramentas usadas por aqueles poderosos, que é a criminalidade, e pior ainda, a criminalidade sem punição. Normalmente cometidas contra pessoas menos favorecidas, muitas dessas ações, contando com a conivência de autoridades locais, caem no esquecimento, e os malfeitores seguem em sua sanha de conquistar cada vez mais terra e poder.

O referido romance narra a história de Philogônio de Castro Maya (nome que ele assume durante a vida, pois não tem conhecimento de um nome de batismo), homem forte que conseguiu amedrontar riquezas com o uso de artifícios nada gloriosos, que se encontra no final de sua vida. Os episódios são contados por um homem que teme a morte, mas, principalmente, a provável reprovação divina no momento do julgamento final. O narrador vai construindo sua confissão sob forma de um monólogo com o futuro herdeiro dos seus bens, um padre desconhecido que deverá cumprir algumas exigências, todas com o objetivo de remissão dos pecados do narrador.

Com uma franqueza cortante, o protagonista vai registrando todos os seus graves crimes, principalmente homicídios cometidos ou encomendados. Eis alguns desses momentos:

Não é a morte em si que me preocupa, afinal de contas matar o que matei não é crime nenhum. (Ribeiro, 2007, p. 72)

Ali mesmo, pelas costas, com o nó do sabre derrubei o Baiano. Sangrei de pé, segurando o peso do homem pelas costas com o braço esquerdo, enquanto metia o ferro nos peitos dele, pela frente, com a mão direita. Serviço duro, seu padre. Nunca pensei que corpo de homem fosse tão fechado, fornido, como daquele Baiano. Um pneu. Eu punha a força que tinha no cabo do saibro afiado, mas ele voltava empurrado pela borracha dura do peito do homem. Afinal, com muito esforço sangrei. Emborqueei o homem no canto, para sair do esguicho de sangue e fui procurar o meu. (Ribeiro, 2007, p. 146)

A narrativa do protagonista de *O mulo* sempre nos impressionou, não só pela crueza das cenas, mas também pela ausência de arrependimento. O que levaria então um personagem absolutamente sem escrúpulos a buscar, de forma tão intensa, o perdão dos seus pecados? A princípio, a salvação de sua alma. Entretanto, à medida que o romance se desenvolve, começamos a vislumbrar intenções outras, digamos, menos nobres, do que a apresentada inicialmente.



4.1. “O MAL QUE HABITA EM MIM”: INTERSEÇÃO ENTRE LITERATURA E CANÇÃO

Como a obra em questão faz parte do *corpus* de nosso atual projeto de pesquisa, estamos sempre atentos a aspectos intrigantes presentes nela. A citada obsessão pelo perdão é fato marcante ao longo da narrativa, o que nos levou a usar como parte do título deste texto o trecho da letra poética da música “O mal que habita em mim”, da banda de rock nacional chamada Camisa de Vênus. A letra dessa canção retrata um eu lírico também em busca de um perdão que vai se mostrando impossível ao longo da letra. “O mal que habita” no personagem da música, apesar de ser reconhecidamente nocivo, está sempre à espreita, tentando não ser notado, mas pronto para reaparecer na primeira oportunidade:

*O mal que habita em mim
Preso em jaula de fumaça
Fazendo sempre crer que é boa praça
A alma inchada de desejo e trapaças
Lhe beija a fronte e ergue a taça
Deus perdoe o mal que habita em mim
É como um franco atirador
Atento ouvindo o rufo do tambor
À espera de alguém ou algo de valor
Com suas balas recheadas de amargor. (Nova, 1996)*

Assim como o eu lírico da canção, encontramos no narrador do livro de Darcy Ribeiro, um sujeito amargurado e solitário. Possui uma imagem de poder, mas com um passado “enfumaçado” pelas atrocidades que cometeu para atingir tal posição, e, caso necessário, pode voltar a atacar algum adversário desavisado, de modo cruel.

Deixando de lado outras possíveis interseções que podemos encontrar entre a música e o texto de Darcy, decidimos pesquisar a importância que o desejo de ser perdoado assume na estrutura da narrativa. O narrador reconhece as barbaridades que cometeu, entretanto se arrepende de poucas delas. No mais, ele tenta se convencer que fez o que deveria ter feito, chegando a se comparar a um instrumento de Deus.

4.2. CULPA, CONFISSÃO E SALVAÇÃO DA ALMA: A DISTÂNCIA ENTRE A FALTA E O PERDÃO

Nesse desejo imperioso de encontrar um padre que intercederá por ele junto ao Criador, o protagonista trava um monólogo repleto de justificações, o que nos leva a buscar alguns posicionamentos críticos acerca desse importante aspecto da vida, o perdão.

Logo na abertura do romance, o narrador apresenta seu objetivo ao escrever sua confissão:

Esse escrito de meu punho e letra é minha confissão e testamento. Aqui confesso meus pecados muitos ao sacerdote da Santa Madre Igreja de Nosso Senhor Jesus Cristo que há de me ler e perdoar. Peço a ele, ao senhor seu padre, a absolvição de meus pecados muitos que não tenho merecida, mas espero alcançar. Hei de alcançar, mais por suas virtudes de sacerdote e seus poderes de confessor, do que por minha contrição e arrependimento. O senhor verá pelos pecados, tantos, desta minha vida que careço de absolvição para enfrentar, no Outro Mundo, Quem me pedirá contas. (Ribeiro, 2007, p. 12)



É notória a intenção de barganha do personagem que, a princípio, parece querer “comprar” algum representante da Igreja Católica para interceder por ele junto a Deus, e assim obter a salvação da sua alma. Como dissemos no início deste texto, os crimes praticados e assumidos por Philogônio são muito graves, principalmente, contra a vida. O personagem tem consciência da gravidade de tais delitos e, por isso, considera difícil a obtenção do perdão.

Esse fato nos leva ao livro de Paul Ricoeur, *A memória, a história, o esquecimento*, mais especificamente ao epílogo dessa obra, intitulado “O perdão difícil”. Nesse trecho do livro, o filósofo francês aborda questões relativas à dificuldade de se perdoar. Colocando em posições contrárias a falta (que representaria a profundidade) e o perdão (que seria a altura), o autor busca demonstrar o abismo existente entre esses dois polos. A interessante metáfora permite a interpretação de que quanto mais grave a falta, mais profundo seria o abismo em que o faltoso se coloca, deixando o perdão numa altura cada vez maior, aumentando assim a distância entre os polos opacionais.

Ricoeur chega a colocar a confissão como uma espécie de “ponte” que poderia suplantar o abismo entre a falta e o perdão:

A forma específica que toma a auto atribuição da falta é a da confissão, esse ato de linguagem pelo qual um sujeito toma sobre si, assume a acusação. [...] Por sua vez, a confissão ultrapassa um abismo outro que aquele que separa a culpabilidade empírica da inocência que pode ser chamada de metódica, a saber, o abismo entre o ato e seu agente. (Ricoeur, 2007, p. 468)

Como já foi dito, o protagonista da obra de Darcy Ribeiro assume, de forma recorrente, a sua culpa e se propõe a registrar todos os seus crimes na confissão escrita direcionada ao futuro herdeiro dos seus bens, numa tentativa, a princípio, desesperada de suplantar o abismo das suas culpas: “Mas não sou assim. Graças a Deus, tenho pecados pesados de que não me arrependo, sabendo que são pecados. Por isso só é que, mais do que ninguém, necessito da Misericórdia Divina” (Ribeiro, 2007, p. 116).

Depois de vislumbrar a possibilidade da existência do perdão, Ricoeur começa a apontar fatores dificultadores de tal situação. A falta, que teria o caráter transgressor, certamente, causaria mal a um outro e, por isso, ela não poderia simplesmente ser perdoada. Para embasar tal pensamento, ele traz para a discussão Nicolai Hartmann: “Se o perdão fosse possível, diz ele, ele constituiria um mal moral pois deixaria a liberdade humana à disposição de Deus e ofenderia o orgulho humano: ‘Não se pode, para ninguém, suprimir o ser-culpado da ação má, porque ele é inseparável do culpado’” (Ricoeur, 2007, p. 473).

As discussões então passam a girar em torno da desproporção entre a profundidade da falta e a altura do perdão, passando, inclusive, pelos crimes contra a humanidade, para os quais Ricoeur considera que “perdoar significaria ratificar a impunidade, o que seria uma grande injustiça cometida à custa da lei e, mais ainda, das vítimas” (Ricoeur, 2007, p. 479).

Ao final do capítulo, o estudioso francês retoma uma proposição de Hartmann, que defende a inseparabilidade do ato e do agente. Ricoeur problematiza ainda mais o ato de perdoar, citando, inclusive, Derrida, para quem “separar o culpado de seu ato, ou em outras palavras, perdoar o culpado sem deixar de condenar sua ação, seria perdoar um sujeito outro que não aquele que cometeu o ato” (Ricoeur, 2007, p. 498).

Ricoeur parece tender a acreditar — chega a citar Derrida —, em teoria, na existência do perdão, como um ato incondicional, sem restrições ou exceções. Entretanto, ele discorrerá acerca de fatores que ressaltam a desproporcionalidade dos atos, tais como: o hiato progressivo que se estabelece entre a altura do perdão e a profundidade da falta, a impossibilidade de se separar o sujeito do seu ato e a necessidade de se punir aos que subvertem a ordem social, em busca de um reequilíbrio das instituições. Situações como essas criam, se não a



impossibilidade, sérias dificuldades para os que buscam a remissão dos seus pecados. O que, inicialmente, parecia ser uma condição favorável ao protagonista de *O mulo*, começa a se complicar.

4.3. A REMISSÃO DOS PECADOS: DE INTENÇÃO LOUVÁVEL A ENCENAÇÃO DE EGOÍSMO, ORGULHO E VAIDADE

Dissemos acima que Philogônio pretende encontrar um padre capaz de ler sua confissão e perdoar os seus crimes; em troca, promete legar todos os seus bens a esse membro da igreja. Essa questão da promessa é que passa a nos interessar a partir de agora. Em nosso auxílio, traremos para o debate o livro *A condição humana*, de Hannah Arendt, em especial trechos que tratam do “poder de perdoar” e do “poder de prometer”.

Arendt, nas referidas passagens, trata, basicamente, da irreversibilidade dos atos e da imprevisibilidade do futuro. Ela coloca a faculdade de perdoar como a única solução possível para resolver o problema da irreversibilidade, pois, após cometida a ação, não há como interromper as consequências, e o perdão assumiria o papel de via única para solucionar os problemas advindos do ato. Claro que podemos relativizar tal afirmação, considerando que o perdão não teria todo esse poder de remissão diante da gravidade de muitos atos, mas podemos aceitá-lo como uma faculdade paliativa, contra a irreversibilidade das ações.

Philogônio tem a exata noção da irreversibilidade da vida, da impossibilidade de voltar ao passado. Por isso, em diversos momentos, faz declarações como estas:

Todo me apalpei lá na bacia, com a tristeza de me descobrir tal como sou. Gambito de pernas. A batata é uma pedra de sabão correndo no meio de pelanca. A bunda mirrada murchoou. O pescoço chupado, de galinha, com o gogó solto em cima. As partes nefandas estão pretas, encoroadas. Minha pica é um bico de mijar. Os pés enormes com unhas crescidas em garras, negras. Para isso é que escapei de tanta bala e tocaia, de tamanhas malquerenças? Essa é a minha vitória? Não há doença pior que a velhice. (Ribeiro, 2007, p. 354)

Comi a vida. Agora, rumino meus recordos de curraleiro, carreiro, soldado, muleiro, tropeiro, fazendeiro. Tudo isso, fui. Hoje, pastoreio essa fazenda da memória. Vivo, me desvivendo na busca de meus idos, sidos, tidos. Do futuro só espero negros. [...] Meu revólver tem balas velhas, de pólvora podre. Minha faca que foi navalha está cega, enferrujada. Minha taca, largada. Pior ainda que o revólver, a faca e a taca, é a mão que empunha: seca, nó de pau, atravessada de grossas veias roxas. Trêmulas, nem parece a minha. (Ribeiro, 2007, p. 252–3)

Descartada a comprovação da indefectível passagem do tempo pelo narrador, percebemos a observância de que o que aconteceu ficou no passado, jamais voltará a ser como foi, bem como as consequências dos atos são irreversíveis. Esse tema do impossível retorno ao passado já foi objeto de estudo em outra fase da nossa pesquisa, envolvendo outras obras de Darcy Ribeiro e de que acreditamos ser interessante uma breve revisitação, considerando que os argumentos apresentados naquele momento são extremamente aplicáveis ao *O mulo*.

Assim como ocorre em *Migo* (1988), também narrado em primeira pessoa e que trata das memórias de Ageu Rigueira, escritor solitário em conflito consigo mesmo, vivendo em Belo Horizonte, na década de 1980 —, Darcy Ribeiro opta por uma escrita memorialística para compor *O mulo*. Tanto Ageu Rigueira quanto Philogônio Maya, ao realizarem suas anotações, fazem um exaustivo trabalho rememorativo, tornando-se analistas minuciosos dos seus passados. Em seu texto “Verdades de autobiografias e diários íntimos”, Calligaris — estudioso importante para a primeira fase da nossa pesquisa — afirma que as anotações compoem um “diário” “correspondem à necessidade de confissão, de justificação ou de invenção de um novo sentido. Frequentemente, aliás, esses três aspectos se combinam” (Calligaris, 1988, p. 43).



No caso de Philogônio, essa combinação se comprova ao longo da narrativa. Confissão, justificação e invenção são as ferramentas usadas pelo narrador para tentar conquistar o seu futuro confessor e assim, obter a salvação de sua alma. Deixemos este resgate por aqui e voltemos a Hannah Arendt.

A filósofa alemã passa então a analisar o outro aspecto citado — a imprevisibilidade do futuro:

A solução para o problema da imprevisibilidade, da caótica incerteza do futuro, está contida na faculdade de prometer e cumprir promessas. As duas faculdades são aparentadas, pois a primeira delas — perdoar — serve para desfazer os atos do passado, cujos “pecados” pendem como espada de Dâmocles sobre cada nova geração; a segunda — obrigar-se através de promessas — serve para criar, no futuro, que é por definição um oceano de incertezas, certas ilhas de segurança, sem as quais não haveria continuidade, e menos ainda durabilidade de qualquer espécie, nas relações entre os homens. (Arendt, 2007, p. 248–249)

Ora, o narrador de *O mulo* parece pensar de forma semelhante, ao lançar mão da promessa como forma de reabilitar-se das suas faltas. Entretanto, Arendt (2007) alerta para uma questão religiosa, quando se trata de crimes e males intencionais, que, segundo ela, apesar de raros, seriam objetos de julgamento, segundo a tradição católica, no dia do Juízo Final. Philogônio, recorrentemente, expressa seu medo terrível ao se imaginar diante de Deus, num julgamento final: “Temo e tremo de pensar naquela Hora em que, em espírito, estarei ali, imortal, diante do Anjo Julgador para ouvir a sentença derradeira: purgar não sei quantos milênios de pena no Purgatório. Ser metido diretamente nos Infernos para todo o sempre” (Ribeiro, 2007, p. 370).

Esse personagem atormentado pelos seus fantasmas, insatisfeito com sua decadente forma física, parece, em alguns momentos, estar montando uma grande encenação, como um final apoteótico para toda uma existência de crimes e pecados:

Cuidado, seu padre, cuidado. Estou é querendo engabelar. Não só ao senhor, mas a mim também, com ilusões, figurações. [...] O grave é que não faço estas figurações para salvar a minha alma, tornando essa confissão mais autêntica e merecedora de perdão. Faço isto é movido pelo vão desejo de deixar de mim um retrato forte. Admirável. Quero ser querido, louvado, admirado. Ainda que para isso degrade e deturpe a minha santa confissão. (Ribeiro, 2007, p. 279)

Em momentos como esse, a narrativa se alinha ao que pensa Arendt sobre a ineficácia de promessa quando ela não é feita na presença de outras pessoas. Para essa filósofa, promessa e perdão, quando realizados no isolamento e na solidão, seriam, quando muito “um papel que a pessoa encena para si mesma” (Arendt, 2007, p. 249.)

E isso é o que ocorre com o narrador de Darcy Ribeiro. Suas promessas são registradas numa confissão escrita, e somente serão cumpridas caso seja encontrado o padre com as características desejadas e aquele confessor leia, perdoe os seus pecados e interceda junto ao poder divino pela salvação de sua alma. Ninguém testemunha tais promessas, os juramentos são feitos secretamente.

Ainda nessa linha e retomando Ricoeur (2007), o filósofo francês coloca outro complicador aos desejos do personagem de *O mulo*: a necessidade, além do esforço discursivo da confissão daquele que cometeu a falta, da fala libertadora daquele que foi ofendido, ou seja, o perdão emitido pela vítima. As vítimas dos horrendos atos de Philogônio estão mortas há muito tempo, não existindo a possibilidade de uma voz remissiva a seu favor e, por isso, o seu ato de desespero ao buscar um caminho direto para o perdão divino.

Um capítulo definitivo que, em nossa opinião, configura o caráter performático da confissão de Philogônio aparece na parte final do romance, funcionando como uma completa negativa das intenções iniciais do narrador:

Isso não é uma confissão, ambos sabemos.



Escrevo para me livrar de mim.

Escrevo para esquecer quem sou.

Escrevo para lembrar meus idos.

Escrevo para ser seu amo.

Escrevo para habitar seu espírito, enquanto você me lê.

Escrevo para dizer minhas verdades, tortas, mas minhas.

Escrevo para ser, permanecer, eu mesmo.

Escrevo pra não morrer. Se morro, paro. Se paro, morro. (Ribeiro, 2007, p. 346)

As intenções da confissão do narrador, agora colocadas nestes termos, confirmam o caráter do personagem. Apesar dos seus bárbaros atos, ele, praticamente, não se arrepende. Aliás, o único arrependimento verdadeiro que mais o atormenta se relaciona à castração e morte de um cachorro durante o ato sexual do animal. Os crimes contra a vida são relativizados, e às vezes colocados como cumprimento de uma função superior, que lhe teria sido atribuída por Deus:

Mas Deus o fez assim para cumprir segretos desígnios lá d'Ele. Seja o que for, o assassino é um coitado, mas é um ente divino. Não será inocente, mas sendo um coitado predestinado só é digno de muita pena e até de consolação. [...] Merecerá o assassino alguma pena divina? Ele é o destinado por Deus a cumprir na vida triste sina e até padecer penas. Depois de viver aqui o seu fadário, em que pode pegar e pagar até pena na prisão, deve ainda ser, no Céu, recastigado? (Ribeiro, 2007, p. 332).

Passagens como essa nos faz pensar numa tentativa clara de transferir a responsabilidade dos seus crimes para Deus. Haydée Coelho (2008), em seu artigo “Memória, confissão e autobiografia em Darcy Ribeiro”, chega a afirmar que “No decorrer do romance, no entanto, o protagonista, ao confessar os seus pecados, transforma sua confissão em uma peça de acusação a Deus”.

Ao final da narrativa, os planos traçados pelo protagonista se diluem com a notícia do assassinato de seu empregado Militão. Esse personagem era a única pessoa de “confiança” (colocamos entre aspas para registrarmos as objeções que Philogônio tinha em relação à capacidade do seu empregado) e seria o responsável por encontrar o padre que trabalharia para a salvação de sua alma.

4.4. CRIMES SEM PUNIÇÃO: A CULPA NÃO É MINHA

A afirmação de Coelho citada acima, em que afirma que o protagonista do romance está montando uma peça de acusação a Deus parece-nos significativa. O narrador não se arrepende das atrocidades cometidas e entre os crimes consumados na obra está o crime de homicídio, que é confessado. “(...) Não se assuste, meu confessor. Não sou dos que se matam. Eu mato é o outro. É aquele que Deus escala para eu sangrar. Inocente ou culpado? Matador ou matado? Quem determina é Ele, não eu.” (Ribeiro, 2007, p. 292).

Com esse trecho é possível perceber a luta interna do personagem sobre as questões da moralidade humana que está entrelaçada pelo cunho religioso, argumento firmado pelo filósofo Immanuel Kant (1793) que revela que a moral é conduzida inexoravelmente para a religião, pois ela se estende para fora do homem, nos atos exteriores ao pensamento humano, confundindo-se com uma ideia de um legislador moral supremo, poderoso, na santidade de sua lei.



Nesse sentido, Kant (1793) declara que à medida que exista o livre arbítrio, o homem se enxerga livre, entretanto, se submete às leis coercitivas, pois elas irão proporcionar prestígio para quem as seguiu-las, ou seja, ele escolhe se sujeitar a uma censura, que funcionaria como uma espécie de religião moral, “(...) que não deve estabelecer-se em estatutos e observâncias, mas na intenção do coração de cumprir todos os deveres humanos como mandamentos divinos” (Kant, 1793, p. 98).

Assim, o protagonista confessa os seus crimes:

Por que confesso? O que confesso? Espremendo, para tirar sumo dos meus feitos, o pecado que fica latejando, me ameaçando de perdição, é o de matador. Eu fui, eu sou matador. Eles, meus mortos, estão acabados. Eu, que me salvei, tenho de confessar pra não me perder. Eles, estão salvos. Estarão? (Ribeiro, 2007, p. 14)

Ressalta-se que quando há uma confissão do protagonista pelos seus crimes para o confessor, ele procura uma aceitação moral pelos seus atos por meio dessa confissão, mesmo não havendo arrependimento, pois de acordo com Kant (1793), a finalidade da confissão é tornar os atos já praticados mais agradáveis a Deus, sendo esta uma boa conduta que busca a moralidade dos seus atos, aderindo assim às leis morais.

Entre os crimes cometidos e narrados em sua confissão, o protagonista se considera um assassino divino,

Na verdade, sou coisa de Deus. Sou é assassino Divino. Lopinho, que eu furei com aquele prego, quem matou fui eu? O Baiano, de couro duro, que tanto me custou sangrar, é morto meu ou d'Ele? A Dominguem finei para não morrer. Medrado foi morto porque era zarolho. Matei mesmo a eles? Estas minhas contas são só minhas? Não, elas são é de Deus, só d'Ele, Senhor da sina de cada um. (Ribeiro, 2007, p. 292)

O protagonista se sente no direito de retirar a vida de outrem como se fosse o escolhido por Deus para fazê-lo. Kant (1793) explica por meio do caso bíblico que Deus manda Abraão matar seu próprio filho pela crença, pela fé, e essa vontade divina que lhe foi revelada o permite exterminar a vida de outra pessoa, já que por ser uma via extraordinária justificaria o ato típico de homicídio. “Provavelmente, tinha a firme crença de que uma vontade divina revelada de modo sobrenatural (porventura, segundo o mote: *compellite intrare*) lhe permite, quando de tal não faz inclusive um dever, exterminar a pretensa incredulidade juntamente com o incrédulo” (Kant, 1793, p. 213).

Nesse sentido, o autor comete o crime de homicídio, e conforme os mandamentos do jurista Cezar Roberto Bitencourt (2019) este ato ilícito se trata de uma lesão ao maior bem jurídico tutelado que é a vida e necessariamente possui relevante proteção legal, demonstrado pelo esmero do legislador brasileiro ao tipificá-lo no Código Penal, no artigo 121 “Matar alguém: Pena — reclusão, de 6 (seis) a 20 (vinte) anos.”

Dos crimes contra a vida, nas palavras do Bitencourt (2019), o homicídio representa uma maior reprovabilidade, o que reflete uma maior punição, pois expõe a vida a perigo, sendo este o objeto mais valioso, pois sem ela não há como existir a pessoa, e os direitos inerentes a condição humana, sendo uma garantia da dignidade humana constitucional preservar esse bem jurídico, devendo ser respeitado pela sociedade e pelo Estado. Por esse ângulo

O direito de viver não é um direito sobre a vida, mas à vida, no sentido de correlativo da obrigação de que os outros homens respeitem a nossa vida. E não podemos renunciar o direito à vida, porque a vida de cada homem diz com a própria existência da sociedade e representa uma função social. (Hungria, p. 227 apud Bitencourt, 2019, p. 130)

E no caso do crime acima declarado pelo protagonista, observamos uma motivação fútil, visto que a vítima foi morta porque era zarolho e encontra-se tipificado no § 2.º do artigo 121, como homicídio qualificado “Se o homicídio é cometido (...) — por motivo fútil”.



Concordam Marcelo de Almeida Ferri e Manuel Filho (2014) ao declararem que o motivo fútil alcança o desprezível, gerando uma desproporção entre uma ação e uma reação. A gravidade se do ato se torna perversa, e mesmo existindo como um motivo, ninguém é capaz de entender qual seria a explicação razoável para o cometimento de tais crimes.

O protagonista comete outros homicídios qualificados por motivos fúteis,

Essa conversa comprida é só para dizer ao senhor que a possibilidade de matar gente que Deus nos abriu sempre me serviu na vida. Primeiro, me livrando do Lopinho. Depois, com o pecúlio do Baiano que, somado ao de Dominguin, me susteve e me empurrou pra frente. Só não lucrei liberdade nem dinheiro foi naquele tropeço com Medrado. Culpa da zarolhice dele. As mortes outras em que estou atolado também foram passos de salvação ou de ajuda, necessários para cumprir meu destino. Godo eu não conto, foi acidente de que o culpado é ele. Amaral, me ajudou muito, morrendo, a me aprumar. Voltei a ter apreço por mim. Sem sua morte eu seria um descarado. Ludovico e o povo dele foi mais uma ação de limpeza pública. Além de ser indispensável para que nós dois, eu primeiro, o senhor em seguida, pudéssemos assumir, tranquilos, nossa condição de senhores dos Laranjos. (Ribeiro, 2007, p. 46)

Portanto, nesse ínterim, conforme Marcelo de Almeida Ferri e Manuel Filho (2014), o traço da futilidade dos homicídios narrados pelo protagonista, por mais brutal e inexplicável o desfecho dos atos típicos, não deixa de trazer uma carga sócio-histórica e as demais tensões existentes naquela determinada região em que o personagem está inserido, local em que se constrói como sujeito, com atos eivados pela religiosidade e expondo que há muito mais a ser considerado em casos de homicídio por motivo fútil.

5. CONCLUSÃO

O que no início do romance parecia ser uma intenção louvável de um criminoso ao final de sua existência, realizando uma confissão como forma reparadora dos seus atos, em busca da salvação de sua alma, mostra-se uma outra coisa: percebemos que Philogônio Maya está montando uma grande encenação para fechar uma vida repleta de práticas horrendas. Ele quer ser lembrado, perpetuar-se de alguma forma, registrando a grande ascensão que teve na vida, de menino órfão, abandonado por todos, que através de realizações nada louváveis, chegou a ser um fazendeiro rico e de muito prestígio.

Em um outro momento do texto, propusemos a discussão da narrativa sob o aspecto da função do intelectual representada no romance. Apesar de parecer um pouco forçada a categorização do protagonista do livro como um “intelectual especial”, pareceu-nos que a utilização da escrita como forma, meio que tortuosa, para denunciar crimes e outras barbaridades perpetradas num ambiente violento, viabilizaria tal abordagem. A denúncia e a crítica social são temas recorrentes na produção literária de Darcy Ribeiro e, por isso, consideramos importante o exame dessa vertente presente em *O mulo*. Encetamos ainda, uma pequena abordagem aos homicídios cometidos pelo protagonista e algumas possíveis implicações legais que poderiam tê-lo levado para a prisão.

Agora ao final da vida, doente, impotente e solitário, esse narrador protagoniza a última cena de seu egoísmo, seu orgulho e vaidade, que é o registro de sua confissão. O romance é concluído nesse clima de revolta e de incerteza, com o incorrigível Philogônio cometendo mais um crime contra a vida, ordenando a morte do responsável pelo assassinato de Militão. Novamente nos lembramos da música a que fizemos referência no início deste texto, que bem pode encerrá-lo. Philogônio Maya, apesar do performático interesse em salvação de sua alma,

Disse que está de saco cheio

Disse que anda com um pouco de receio



Disse que vai se regenerar, haha eu não creio

É como um trem pro inferno, não tem freio. (Nova, 1996)

REFERÊNCIAS

- Arendt, H. (2007). *A condição humana* (10.ª ed.). (R. Raposo, Trad.). Forense.
- Bitencourt, C. R. (2019). *Tratado de Direito Penal. Parte especial* (20.ª ed., 2). Saraiva.
- Borges, L. S., & Alencar, H. M. (2006). Moralidade e homicídio: um estudo sobre a motivação do transgressor. *Psicologia: Reflexão e Crítica*, 19(3), 451–459. <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-79722006000300014>
- Calligaris, C. (1998). Verdades de autobiografias e diários íntimos. *Revista de Estudos Históricos: Arquivos Pessoais*, (21), 43–58.
- Coelho, H. R. (Ed.). (1997). *Darcy Ribeiro*. Belo Horizonte: CEL/POSLIT. (Coleção Encontro com escritores mineiros, n.º 4).
- Coelho, H. R. (Ed.). (2008). Memória, confissão e autobiografia em Darcy Ribeiro. In: *Vínculo: Revista de Letras da Universidade Estadual de Montes Claros*, 9(1).
- Ferreira, G. A. (2013). *Entre a memória e a autobiografia: narrativas de Cyro dos Anjos e de Darcy Ribeiro* (Dissertação de doutoramento, Universidade Federal de Minas Gerais).
- Ferreri, M. A., & Mendonça Filho, M. C. C. (2014). Contradições do cotidiano nos homicídios por motivo fútil no Baixo São Francisco: pistas para pensar a interiorização da violência. *Revista Polis e Psique*, 4(1), 54. <https://doi.org/10.22456/2238-152X.42483>
- Hall, S. (2003). A formação de um intelectual diaspórico. In: Sovik, L. (Ed.), *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Ed. UFMG.
- Lakatos, E. M., & Marconi, M. A. (1983). *Fundamentos de metodologia científica*. Atlas.
- Nova, M. (1996). *O mal que habita em mim*. In *Quem é você?* [CD]. Universal Music International.
- Ribeiro, D. (1988). *Migo*. Editora Guanabara.
- Ribeiro, D. (1997). *Confissões*. Companhia das Letras.
- Ribeiro, D. (2007). *O mulo*. Leitura.
- Ricoeur, P. (2007). *A memória, a história, o esquecimento* (A. François et al., Trad.). Editora da UNICAMP.
- Said, E. (1995). *Cultura e Imperialismo* (5.ª ed.). Companhia das Letras.
- Said, E. (2005). *Representações do intelectual: as conferências Reith de 1993* (M. Hatoum, Trad.). Companhia das Letras.
- Wolff, F. (2006). Dilemas dos intelectuais. In: Novaes, A. (Ed.), *O silêncio dos intelectuais*. Companhia das Letras.



DECLARAÇÃO ÉTICA

CONFLITO DE INTERESSE: Nada a declarar. **FINANCIAMENTO:** Nada a declarar. **REVISÃO POR PARES:** Dupla revisão anónima por pares.



Todo o conteúdo do NAUS — REVISTA LUSÓFONA DE ESTUDOS CULTURAIS E COMUNICACIONAIS é licenciado sob Creative Commons, a menos que especificado de outra forma e em conteúdo recuperado de outras fontes bibliográficas.



**ATOS DE LINGUAGEM DIGITAL NA COMUNICAÇÃO PEDAGÓGICA: *STICKERS*
COMO ENUNCIADOS PERFORMATIVOS MULTISSEMIÓTICOS¹**
***DIGITAL LANGUAGE ACTS IN PEDAGOGICAL COMMUNICATION: STICKERS AS
MULTISEMIOTIC PERFORMATIVE STATEMENTS***

[10.29073/naus.v4i1.855](https://doi.org/10.29073/naus.v4i1.855)

RECEÇÃO: 10 de dezembro de 2023.

APROVAÇÃO: 18 de dezembro 2023.

PUBLICAÇÃO: 30 de dezembro de 2023.

AUTOR/A: Janete dos Santos , Universidade Federal do Tocantins, Brasil, janetesantos@uft.edu.br.

RESUMO

O isolamento social, decorrente da Covid-19, demandou redimensionamento na educação escolar, com transferência das aulas presenciais de seu espaço físico para o espaço cibernético, com aulas remotas. Isso acelerou a atualização de modos de interação, reorientando em parte a comunicação entre professores e alunos. O uso do *WhatsApp*, em *smartphone*, nesse contexto, favoreceu o uso e a reelaboração de *stickers* com fins pedagógicos. Nosso interesse é investigar a reconfiguração desses recursos (figurinhas) e como se constituem em atos de linguagem digital, vistos como performativos explícitos ou implícitos, na relação professor e aluno. Por essa razão, neste artigo, discute-se sobre práticas de linguagem multissemiótica à luz da teoria dos atos de fala proposta por Austin e Searle. Nossa pesquisa é qualitativa, e não quantificável, por isso selecionamos do material coletado, para o presente texto, apenas dois *stickers* com objetivo de analisar como se configuram e como podemos inferir, a partir de sua superfície multissemiótica, o estabelecimento de ações de linguagem que afetam o outro e/ou alteram o mundo circundante seja do locutor, seja do interlocutor. Os resultados apontam a necessidade de que, na interação, os que se comunicam por essas ferramentas compartilhem conhecimentos linguísticos e não linguísticos, bem como comportamentos socioculturais e estejam aptos a fazer inferências complexas.

PALAVRAS-CHAVE: Aulas Remotas; Cultura; Performatividade Digital; *Stickers*.

ABSTRACT

Social isolation, resulting from Covid-19, required a resizing of school education, with the transfer of face-to-face classes from their physical space to cyberspace, with remote classes. This accelerated the updating of interaction modes, partly reorienting communication between teachers and students. In this context, the use of WhatsApp on a smartphone favoured the use and redesign of stickers for educational purposes. Our interest is to investigate the reconfiguration of these resources (stickers) and how they constitute digital language acts, seen as explicit or implicit performatives, in the teacher and student relationship. For this reason, in this article, we discuss multi-semiotic language practices considering the theory of speech acts proposed by Austin and Searle. Our research is qualitative, and not quantifiable, which is why we selected from the collected material, for this text, just two stickers to analyze how they are configured and how we can infer, from their multi-semiotic surface, the establishment of language actions that affect the other and/or change the surrounding world of either the speaker or the interlocutor. The results point to the need for, in interaction, those who communicate through these tools to share linguistic and non-linguistic knowledge, as well as sociocultural behaviors and be able to make complex inferences.

¹ Trabalho inserido na pesquisa desenvolvida no período de pós-doutoramento, instituído pela Escola Superior de Comunicação Social, do Instituto Politécnico de Lisboa/ESCS-IPL, sob a supervisão da professora Vanda Maria de Sousa.



KEYWORDS: Culture; Remote Classes; Speech Acts; Stickers.

INTRODUÇÃO

No Brasil, como em muitos outros países, a pandemia decorrente do Covid-19 demandou distanciamento social. Com isso, escolas públicas e privadas aderiram a aulas remotas. Na educação básica (EB) pública, que no geral é voltada para as camadas populares, as dificuldades foram maiores devido ao acesso precário a produtos tecnológicos atuais, como computadores e celulares, bem como acesso à *internet* (Santos e Fonseca, 2021). Em nosso solo, a degradação dos serviços públicos que, na visão de Santos (2020), tende a piorar após a pandemia, não apenas instalada, mas incentivada pelo neoliberalismo do governo da época, ampliou a angústia na crise sanitária em diferentes frentes. Todavia, houve um esforço por parte de setores da sociedade comprometidos com a educação no país, tanto quanto de parte da mídia, na cobrança, não apenas de recursos para institutos de pesquisa e de controle de viroses, de compra de vacinas, até para o Sistema Único de Saúde (SUS) — que no Brasil requer gratuidade desde a Constituição de 1988, mesmo com uma ala política e empresarial querendo privatizá-lo. E não só, pois também somaram forças em busca de condições para que o processo de ensino e de aprendizagem formal não fosse interrompido, considerando a enormidade de prejuízo que acarretaria aos estudantes e, conseqüentemente, ao país.

Feitos ajustes possíveis, o processo escolar foi alterado, transferindo-se do presencial para o modo remoto/virtual. O problema ainda se agravou dada a formação docente, nesse aspecto, ser voltada totalmente para a atuação presencial, para aulas face a face, com uso ainda de quadro e giz ou de quadro e pincel, bem como de livro didático impresso trabalhado no cotidiano escolar. Dada a urgência na demanda, não houve preparo específico para se lidar com produção de vídeos e com uso frequente de plataformas digitais. Professores e demais integrantes das escolas tiveram que se adaptar conforme a contingência.

Esse novo processo pôs em destaque, para um contato comunicacional remoto mais célere, o produto menos oneroso que o computador, a que nem todos os alunos tinham acesso. Pelo computador, fora de aula *online*, a comunicação se dava principalmente por *e-mail* para quem não dispunha de celular, o que a tornava menos ágil. Por conta disso, o celular (*smartphone*) passou a ser uma das principais ferramentas de trabalho do professor na comunicação com o aluno.

Tal contingência demandou adaptação de recursos comunicacionais, como o uso da plataforma *WhatsApp*. Não apenas, pois as trocas verbais passaram a se enriquecer com um tipo de enunciado híbrido, muito fértil por meio dessa plataforma: os *stickers* (ou adesivos). *Stickers* são figurinhas (em miniaturinha convencional para a plataforma *wahtsapp*), construídas mediante a mescla de diferentes signos: verbais e não verbais. Entre os signos não verbais, temos desenhos, gestos, gravuras, fotos, gráficos, cores etc., podendo inclusive implementar movimentos/animação (*gifs*), tamanha as possibilidades de derivação e de adaptação dos recursos linguísticos e não linguísticos na construção das informações/mensagens/efeitos desse modo de troca comunicativa, por meio do dinamismo dessa linguagem que aqui abordamos como enunciados multissemióticos/multimodais.

Nossa pesquisa toma essa materialidade como *corpus*, pois julgamos de grande relevância refletir sobre como os *stickers* foram utilizados (e certamente continuarão sendo usados, mesmo com o fim das aulas distanciadas) e adaptados como recurso pedagógico na prática escolar remota, instituída como contingência no período pandêmico. E a relevância de se olhar cientificamente para a adaptação feita dos *stickers*, como enunciados multissemióticos, está na necessidade de se analisar como os significados comunicacionais são produzidos a partir deles e, principalmente, o que fazem, como “atos de linguagem digital” conforme nossa perspectiva, ao serem compartilhados entre interlocutores, usuários dessa ferramenta, bem como outros sentidos são retomados e atualizados em sua construção com função pedagógica, indicando retextualização e (re)posicionamento entre os interlocutores. Isso porque são textos que (re)atualizam práticas discursivas digitais, remodelando-as para as práticas



discursivas educacionais remotas na educação básica, destacando como a tecnologia se beneficia da plasticidade da linguagem e vice-versa. Além de se reconhecer, principalmente, a criatividade dos docentes que, de imediato, instituíram outra função ao uso dos *stickers* no *WhatsApp*: reorientaram os usos dessas figurinhas no trabalho interativo escolar.

O *sticker* pode vir também na forma de um *meme* em miniatura. *Meme* é construção que se pauta na imitação e reatualização de imagens, fotos/*prints*, corte de vídeos compartilhados na *internet*. É imitação/reatualização que ocorre de modo *ad infinitum*. Assim, analisar a construção híbrida dessas formas (*stickers*) de comunicação contribui para dar destaque a como a reelaboração está na base de todo e qualquer atualização da linguagem, valendo-se de sua plasticidade.

O ENUNCIADO LINGUÍSTICO NA TEORIA DOS ATOS DE FALA

Do ponto de vista pragmático, vale destacar como e quais atos de fala são efetivados pela mobilização desses enunciados multissemióticos, focando inicialmente o aspecto linguístico a partir do trabalho de John Austin (1990) sobre os atos de fala. Ao refletirmos, na visão desse filósofo, como a performatividade é instaurada mediante o uso da palavra, seguimos nessa esteira para analisar os “atos de linguagem digital” instaurados pelo compartilhamento de *stickers* com função pedagógica.

A partir daí, podemos melhor salientar como a performatividade se constitui nas interações estabelecidas entre usuários por esses enunciados multimodais atualizados. Ou seja, pelos enunciados híbridos com configurações peculiares, produzindo significações e sentidos com orientações diversas, visto que mobilizam palavras, desenhos, cores e diferentes imagens para estabelecer ações mediante a linguagem, sejam elas de aviso, de ordem, de pedido, de apelo, de declaração, de elogio, de crítica, de reclamação, de carinho, de cobrança, de insatisfação, de aprovação, de orientação, de ameaça, de promessa, de proibição, de informe etc., tudo de modo mais célere e mais leve, considerando que, em geral, são construção com efeito comunicativo instantâneo e bem-humorado.

Isso se deve ao fato de os *stickers* serem produzidos e utilizados para trocas comunicativas mais rápidas, tanto que, muitas vezes, como os *emojis*, servem também como reações, porém mais elaboradas que o mero *emoji*, a mensagens do interlocutor, isto é, a mensagens de voz (áudio), ou a mensagens de textos verbais (digitados, digitalizados ou copiados). Com um clique apenas, o usuário dá retorno ao que o provocou sem necessitar digitar um texto novo ou produzir um áudio (com a própria voz) para se comunicar.

É salutar apontar/mostrar/(re)lembrar ao professor, estudante, e ao leitor em geral, que a produção dessas figurinhas tem uma regularidade subjacente, já que segue um processo de derivação e de atualização de outras práticas comunicativas, promovendo-se mediante certas “estabilizações” que a identificam como pertencentes ao conjunto de *stickers* para compartilhamento em plataformas digitais, prolíferos mormente no *WhatsApp*. E, em nossa pesquisa, os *stickers* em análise têm uma especificidade: são os usados como ferramenta pedagógica nas aulas remotas.

JOHN AUSTIN (1911–1960) E SUA TEORIA DOS ATOS DE FALA

A conjuntura acima assinalada, nesta pesquisa, permite descrever nosso *corpus*, a partir de determinada perspectiva. No nosso caso, a partir da perspectiva pragmática austiniana (teoria dos atos de fala), sua configuração, usos e efeitos de sentidos, seja do ponto de vista do ato ilocucionário estabelecido, isto é, do que se realizou na linguagem, seja do ponto de vista do ato perlocucionário, isto é, do que se realizou (provocou no interlocutor) pela linguagem. No entanto, nosso foco aqui é descrever o que os *stickers*, que selecionamos como *corpus* para o presente artigo, realizam na linguagem. Ou seja, enfatizamos, preferencialmente, o ato de fala ilocucionário, dado nosso interesse na performatividade do ato do locutor.



Com sua teoria dos atos de fala (TAF), Austin reflete sobre como, no processo da comunicação, não apenas trocamos informações, mas, principalmente, sobre como agimos no mundo por meio do que dizemos. Todavia faz distinção entre o ato *de* dizer algo e o ato *ao* dizer algo (Austin, 1990, p. 89). O filósofo mostra como ações no mundo se dão por meio do que é proferido (do que é enunciado).

Diferencia primeiramente, no uso da linguagem, três atos de fala que, de certo modo, articulam-se na enunciação: (i) o locucional, que é a capacidade que o ser humano tem de proferir palavras e sentenças/frases; (ii) o ato ilocucional, que é a capacidade de proferir palavras e sentenças/frases com determinada intenção (proferimentos) dirigidas a outro(s) em condições apropriadas; (iii) o ato perlocucional, que seria a consequência (sobre um interlocutor) de um ato ilocucional bem sucedido proferido por um locutor. Destaca o autor (Austin, 1990) esse entrelaçamento:

*Podemos dizer que realizar um ato locucionário é, em geral, **eo ipso**, realizar um ato **ilocucionário**, como me proponho denominá-lo. Para determinar que este ato ilocucionário é realizado dessa forma temos que determinar de que maneira estamos usando a locução, ou seja [grifos do autor]:*

- *perguntando ou respondendo a uma pergunta,*
- *dando alguma informação, ou garantia, ou advertência,*
- *anunciando um veredito ou uma intenção,*
- *pronunciando uma sentença,*
- *marcando um compromisso, fazendo um apelo ou uma crítica,*
- *fazendo uma identificação ou descrição. (p.98)*

Austin adverte ainda que esses apontamentos (acima) não indicam que haja uma “classe nitidamente definida” para atos ilocucionários. No início de sua teoria, o filósofo opunha a produção de dois tipos de enunciados no uso da linguagem: (i) o constativo (ou constatativo), pelo qual, ao falar, descrevem-se ou se relatam coisas no mundo, sem alterá-lo (exemplos: ‘vai chover’; ‘já são duas horas’; ‘o tempo está nublado’); e (ii) o performativo, pelo qual, ao enunciar, fazem-se coisas no mundo, alterando-o (seja a realidade física, seja o mundo mental do outro). Exemplos: “Eu recuso sua oferta, senhor!” (dito por um negociante a seu interlocutor); “Eu prometo estudar mais, mamãe.” (dito por um filho à sua mãe). O primeiro tipo de enunciado poderia ser avaliado pelo seu valor de verdade ou de falsidade.

Ao segundo tipo, porém, não caberia o parâmetro avaliativo acima, visto não ter a função de descrever coisas no mundo. A avaliação de um enunciado performativo, dada sua função, repousa sobre outra categoria avaliativa. É avaliado quanto à sua realização ou não realização, visto que depende de certas condições enunciativas para sua efetivação. Assim, é avaliado quanto ao êxito (condições de felicidade) ou quanto à infelicidade (nulidade) ao se proferir determinada sentença. Isto é, pode ser avaliado quanto a ter sido proferido dentro de condições adequadas que o realizam (concretizam), evidenciando o critério de condições de “felicidade” do ato; ou pode ser avaliado quanto a ter sido proferido fora das condições necessárias para sua realização, ou seja, o performativo fora de condições apropriadas torna-se nulo.

Do ponto de vista linguístico e funcional, o enunciado performativo (explícito) segue determinadas regularidades estruturais e são proferidos em determinadas conjunturas enunciativas que permitem sua efetivação. Linguisticamente, o verbo aparece na voz ativa e na primeira pessoa do singular do presente do indicativo; há um pronome pessoal (eu), explícito ou implícito, assumido por quem toma a palavra e se responsabiliza pelo dizer. Enunciativamente, há sempre um locutor dirigindo a palavra (proferindo algo) a um interlocutor em condições



(circunstância/contexto) de poder (de ter legitimidade para) dizer o que diz (ter autoridade para dizê-lo e condições de ser compreendido) em direção a esse interlocutor que compartilha da cultura social e linguística do locutor. Em “Eu os declaro casados”, dito por um padre, ou um pastor, ou um juiz de paz a um casal que esteja cômico desse ritual e o aceite, temos a realização de um casamento pelo proferimento de um dos locutores mencionados e pelo aceite do outro (o interlocutor, o casal), isto é, algo que não estava realizado (estabelecido) realizou-se ao se dizer o que foi dito em momento e circunstância apropriados por quem caberia/poderia dizer e a quem caberia/poderia aceitar o dizer como legítimo, pois dito por quem tinha autoridade para tal.

Com o avanço de seus estudos, Austin atualizou suas formulações, visto passar a admitir que, ao falarmos, estamos sempre agindo no mundo, pois uma afirmação, dita por um locutor a alguém, como: “O tempo está nublado”, não poderia ser tomada como um enunciado meramente constativo, visto que haveria sido ocultado apenas na superfície do dizer aquilo que apontaria a intencionalidade carregada por essa locução, ou melhor, a intenção que provocou essa locução. Isto é, a força ilocucionária, que indica a intenção do falante ao dizer X ou Y em dadas condições. Ora, consciente ou inconscientemente, não é praxe (nas atividades humanas) falarmos por falar.

Assim, estaria subjacente ao ato o que foi subtraído (na superfície) da estrutura linguística numa regularidade de produção de atos de fala com propósito explícito de se agir sobre o outro, ou seja, o enunciado performativo: “Eu afirmo que ‘o tempo está nublado’”. Ainda assim um dizer como este não é dito no vácuo. Esse dizer sugere mudança de atitude do locutor em relação ao interlocutor, ou sugere que o interlocutor mude de atitude, pois essa afirmação, mesmo sendo uma declaração (que Austin via antes como mera descrição de coisas no mundo), altera aí as atitudes futuras dos interlocutores, pois há no mínimo um alerta para mudança no tempo que dificultaria/alteraria ações imediatas ou futuras dos interlocutores, os quais precisam se precaver ou rever ações subsequentes, como ir à praia por exemplo.

Desse modo, Austin (1990, p.111) revê sua formulação postulando que, na prática da linguagem, produzimos atos ilocucionários, quer diretos (com formas verbais típicas/atos performativos explícitos), quer indiretos (sem formas verbais típicas/atos performativos implícitos). Isso quer dizer que temos performativos explícitos, exemplo: “Eu garanto nossa vitória”; ou implícitos, exemplo: “Ponte a 300 metros [em placa de rodovia]” com efeito de advertência ([Eu advirto que há] ponte a 300 metros [diminua a velocidade]), a depender do modo como enunciamos, isto é, com presença ou ausência de formas verbais típicas, as quais anunciam a explicitude ou a implicitude do ato ilocucionário.

Para Austin, é a força ilocucionária que indica a intenção (ação) de dada locução. Assim, dois ou mais enunciados produzidos por sentenças parecidas, i.e., por formas e estruturas linguísticas idênticas, mas com forças ilocucionárias distintas, realizarão ações distintas, a exemplo de: (i) “José veio!” (profere-se uma declaração de surpresa); (ii) “José veio?” (profere-se uma pergunta); (iii) “José veio.” (profere-se uma afirmação). Essa noção de força ilocucionária proposta por Austin desmantela possibilidade de formas e estruturas linguísticas rígidas para se caracterizar a performatividade de um ato de fala, como propunha inicialmente. Isso porque, nos usos efetivos da linguagem, que são muito dinâmicos e adaptáveis, dada a plasticidade da linguagem, novas regularidades vão se impondo a outras (ou se desfazendo de parte de outras) antes observadas.

O mesmo ocorre com formas no imperativo como: (i) “Saia daí”, dito por um locutor a seu interlocutor, estabelecendo uma ordem (= eu ordeno que saia daí); (ii) “Peça desculpas a seu irmão, meu filho”, dito por um pai a um de seus filhos. Aqui, a depender do tom, que modaliza o dizer, nesse caso, para mais áspero ou para mais ameno, tal performativo poderia ser uma ordem dita de modo autoritário, entanto interpretamos como uma ordenança não autoritária, quase um pedido, dado o tipo de vocativo usado: “meu filho”.



Mais um ponto interessante a destacar, para que Austin tenha abdicado de propor uma estrutura linguística específica para atos de fala performativo de modo radical desde o início, vemos, por exemplo, em: (i) “Eu gosto de literatura” e (ii) “Eu viajo ainda hoje”. Ambos os enunciados trazem o verbo na primeira pessoa do singular e na voz ativa, mas nem por isso se poderia dizer, apenas pela estrutura inicialmente, que uma ação estaria sendo realizada, pois seria apenas uma informação que o locutor emite sobre si mesmo sem necessariamente impactar mudança no interlocutor.

Em (i) o locutor descreve algo específico de seu mundo interior (seu gosto por algo), em (ii) o locutor anuncia um acontecimento a se efetivar no curso do dia em sua vida. Logo, essa estrutura por si só não era suficiente para explicar os performativos. Por outro lado, na comunicação, os falantes não enunciam no vazio. Em geral está, mesmo que inconscientemente, tentando afetar de algum modo seu interlocutor, posicionando-se em relação a alguma provocação (e gerando outra), logo, agindo sobre o outro, agindo no mundo.

Uma vez que os atos de fala vêm à existência em determinado contexto, com interlocutores envolvidos em relações simétricas ou hierárquicas de embates, acordos, desacordos, polêmicas etc., são essas condições enunciativas que elucidam possíveis intenções do falante e de que modo está agindo sobre seu interlocutor. Se tivéssemos o contexto preciso das locuções (i) e (ii) acima, decerto que poderíamos fazer interpretações mais eficientes, inferindo pelo contexto as razões dos dizeres e o que eles operam nessa circunstância. Todavia podemos derivar daí algumas hipóteses e como um ato performativo implícito se estabeleceu por esses proferimentos.

Vamos a uma delas: num contexto em que professores universitários divulgam um projeto de extensão com foco em leitura literária na escola e convidam estudantes a se inscreverem no dia seguinte (única data para tal) a fim de, uma vez preenchidos os requisitos e estando dentro dos limites de vagas, ganharem bolsa, colaborando como monitores no projeto, um dado estudante afirma (veja-se como agora já se vislumbra o performativo implícito se constituindo): “Eu gosto de literatura”. Por inferência, vê-se que, além de já ter agido por uma dada força ilocucionária, afirmando sua aptidão para o projeto (Eu afirmo que gosto de literatura), por outra força subjacente (que implica outra intenção do falante) também diz implicitamente: “Eu aceito o convite para me inscrever no projeto”.

No caso (ii), poderíamos interpretar, no mesmo contexto, um outro estudante que, de modo indireto, recusa o convite ao dizer “Eu viajo ainda hoje”, em que teríamos identificáveis novamente duas forças ilocucionárias agindo: (a) “Eu notifico/informo/declaro que viajo ainda hoje”; (b) “Eu recuso o convite”.

Em vista do que foi discutido até o momento, vê-se que o critério gramatical, inicialmente usado por Austin, não foi suficiente para estabilizar, por uma dada estrutura linguística, a performatividade, que carece de ser interpretada entre os interlocutores que compartilham conhecimentos linguísticos e comportamentos socioculturais, que lhes permitem maior probabilidade de interpretação dos atos de fala, quer diretos, quer indiretos, inferindo forças ilocucionárias subjacentes. Pensemos nos regimentos, decretos, portarias etc., os quais produzem atos de ordenanças, certificações, concessões (ou outros) sobre quem é atingido por eles (ou que em algum deles esteja implicado). Geralmente esses atos de linguagem vêm em estrutura linguística com verbo em terceira pessoa. Vejamos, por exemplo, um ato de fala ilocucional de designação realizado por um enunciado performativo do discurso legal (produzido por discurso usando-se a terceira pessoa do singular), como o trecho de uma Portaria de 2023: “A Presidente do Conselho de Arquitetura e Urbanismo do Brasil (CAU/BR), no uso das atribuições [...]; Resolve: Art.1.º Designar [...] para exercer, temporariamente, o Emprego de Livre Provisão [...], a advogada GEOVANNA SILVA [...]. Art. 3.º Esta portaria entra em vigor na data de sua publicação [...]”.

Essas questões são de extrema importância no ensino escolar. O professor, por meio da análise de atos de fala diretos (explícitos) ou indiretos (implícitos), ajuda a ampliar a visão do aluno sobre a noção de regras ajustáveis (regularidades e flexibilizações) e a dinâmica dos usos, fugindo à artificialidade da reflexão sobre a língua alheia ao



uso concreto. Vale aqui ressaltar que a reflexão filosófica da linguagem feita por Austin tinha como foco a linguagem ordinária.

O SALTO DE WITTGENSTEIN (1889–1951) NA FILOSOFIA DA LINGUAGEM

Esse modo de Austin ver a linguagem reverbera em certa medida (mas avança sobremaneira) a guinada dada pelo filósofo Ludwig Wittgenstein (1999), caracterizado então como “o segundo Wittgenstein”, quando reconheceu que as regras da realidade não podem ser definidas *a priori*, como defendido em sua obra *Tratado lógico-filosófico* (Wittgenstein, 1994), pela qual o classificam como “o primeiro Wittgenstein”, dada essa sua primeira concepção, publicada em livro, em 1921. Nesse tratado, o filósofo toma a linguagem do ponto de vista lógico, ou seja, a linguagem reflete a estrutura do pensamento e teria uma estrutura lógica que, por sua vez, revelaria a estrutura lógica do mundo, da realidade. Para Wittgenstein, só se poderia falar dos fatos no mundo por uma linguagem bem elaborada, clara, dada a relação inequívoca entre as palavras, o pensamento e as coisas do mundo.

Nessa obra, Wittgenstein (1994), por seus aforismos, relaciona pensamento, linguagem e mundo (fatos observáveis), defendendo que a forma lógica é o pensamento e que, para constituírem fatos, os objetos no mundo se organizam com logicidade do mesmo modo que as frases se constituem por palavras organizadas logicamente, o que espelha a lógica formal do pensamento. Ou seja, em seu postulado, a relação é fundamental para que haja sentido. As palavras só fazem sentido organizadas na frase. Sozinhas não fazem sentido, pois são vagas. Sem a forma lógica (do pensamento, dos objetos no mundo, das palavras que formam as frases) não há fatos a serem descritos pela linguagem. Uma linguagem sem organização lógica (e descrevendo objetos caóticos no mundo) não tem sentido.

Assim, conclui o filósofo: “Sobre aquilo de que não se pode falar, deve-se calar.” (Wittgenstein, 1994, p. 281). Considerou, por seu Tratado, ter resolvido todos os problemas filosóficos. Para ele, nesse primeiro momento de sua filosofia, a linguagem é factual, tudo o que se diz tem um referente no mundo que a linguagem pode descrever claramente. Wittgenstein acreditava que falar de religião, de místicas e da arte, por exemplo, não competiria à Filosofia, pois tais questões não se mostram de forma lógica (por isso) nem podem ser apreendidas/definidas *a priori* por uma linguagem lógica.

Em outras palavras, haveria relação direta entre um conjunto de proposições [forma lógica] e um conjunto [lógico] observável de estados de coisas no mundo. Dizendo de outro modo, haveria um conjunto de fatos da realidade que poderia ser descrito por proposições verdadeiras. Na mudança, em sua segunda concepção, o filósofo entende que as regras devem ser definidas *a posteriori*, considerando então a dinâmica dos fatos no mundo e dos usos efetivos da linguagem, tese exposta em sua obra póstuma *Investigações filosóficas* (primeira publicação é de 1953). Nessa obra, vê a Filosofia não mais como um modo de generalização lógica sobre as coisas no mundo por uma linguagem única, universal e inequívoca (lógica), abarcando todos os aspectos da vida. Questiona e destaca o filósofo:

Quantas espécies de frases existem? Afirmação, pergunta e comando, talvez? — Há inúmeras de tais espécies: inúmeras espécies diferentes de emprego daquilo que chamamos de “signo”, “palavras”, “frases”. E essa pluralidade não é nada fixo [sic], um dado para sempre, mas novos tipos de linguagem, novos jogos de linguagem, como poderíamos dizer, nascem e outros envelhecem e são esquecidos.” [...].

O termo “jogo de linguagem” deve aqui salientar que o falar da linguagem é uma parte de uma atividade ou de uma forma de vida. (Wittgenstein, 1999, p.35)

A linguagem não é mais vista como um espelho da realidade. Ela é vista como expressão de comportamentos, no seu uso prático; nessa progressão, o indivíduo aprende a simbolizar como vê ou como sente as coisas, não como as coisas são por uma suposta essência generalizante. Agora, o “segundo Wittgenstein”, ao contrário do “primeiro”, advoga que os diferentes grupos de falantes não veem as diferentes atividades de que participam de modo idêntico, pois no



uso da linguagem para suas atividades, cada grupo estabelece suas convenções, como num jogo, já que (Wittgenstein) abdica da visão de linguagem como espelho da realidade.

O salto dado por tal guinada, nessa sua obra póstuma, na qual se despe da rigidez da lógica formal na relação linguagem/mundo, assumindo a coexistência de vários tipos de linguagem (salta da primazia da convenção generalizante/universal para a primazia dos usos com convenções particulares) com suas regras específicas, é assim resumido na nota introdutório (Vida e Obra) do livro em comento feito por D'Oliveira (1999), o que dá destaque à relevância do pensamento do filósofo austríaco (naturalizado britânico) aos estudos da linguagem pela Pragmática:

A linguagem — diz o “segundo Wittgenstein” — funciona em seus usos, não cabendo, portanto, indagar sobre os significados das palavras, mas sobre suas funções práticas. Estas são múltiplas e variadas, constituindo múltiplas linguagem que são verdadeiramente formas de vida. Em outros termos, poder-se-ia dizer que o correntemente chamado linguagem é, na verdade, um conjunto de “jogos de linguagem”, entre os quais poderiam ser citados seus empregos para indagar, consolar, indignar-se, ou descrever. (D'Oliveira, 1999, p.14)

Para nossa investigação, os *stickers* de nosso interesse, como enunciados inseridos nesse conjunto de “jogos de linguagem”, mostram-se muito produtivos, pois se constituem como um tipo de linguagem que envolve não apenas a formulação linguística/multissemiótica, mas também as atividades dos falantes e as circunstâncias/contextos nas quais se dão seu funcionamento, daí que operam regidos por convenções adequadas às condições de uso. No caso de nossa pesquisa, são linguagens para comunicação no mundo digital e em contexto pedagógico, isto é, atividades entre professor e aluno, cuja relação é hierárquica, havendo uma assimetria de poder (dizer X ou Y, desse ou daquele modo) entre os falantes envolvidos nesse “jogo”. Um *sticker* atrevido e desrespeitoso enviado por um aluno ao professor seria mal-visto e provavelmente recusado, criticado, podendo até mesmo ser punido de modo mais radical.

Da mesma forma causaria estranheza se fosse o professor a enviar um *sticker* grosseiro/desrespeitoso ao aluno, pois poderia levar o professor a ser criticado pelos pais, ser advertido por seu superior, perder o respeito dos alunos, por ter sido afetada sua credibilidade, já que a relação está dentro do contexto escolar e há uma expectativa para o comportamento comunicativo do docente. Assim, este estudo permite-nos verificar e descrever aspectos dos usos e da variedade dessa forma de interação, linguística e multissemiótica, que promovem a performatividade na comunicação virtual por essa linguagem híbrida.

OS ATOS DE FALA NOS ENCAMINHAMENTOS DE JOHN SEARLE (1932 À ATUALIDADE)

Fundamental também trazer aqui outro filósofo, John Searle, que muito tem contribuído com os estudos pragmáticos no que concerne à teoria dos atos de fala (TAF), apesar de, diferentemente de Austin, impor descrição lógica a atos de fala. Para este:

A unidade da comunicação linguística não é, como se tem geralmente suposto, o símbolo, a palavra, ou a frase, ou mesmo a ocorrência do símbolo, palavra ou sentença na execução do acto de fala. Considerar a ocorrência como uma mensagem é considerá-la como uma ocorrência produzida ou emitida. Mais precisamente, a emissão ou produção de uma ocorrência de frase sob certas condições é um acto de fala, e os actos de fala [...] são a unidade básica ou mínima da comunicação linguística. (Searle, 1981, p.26)

Por essa perspectiva, Searle também entende que uma teoria da linguagem é parte de uma teoria da ação, pois “falar é uma forma de comportamento governada por regras” (Searle, 1981, p. 27). Essas regras, porém, são observadas na comunicação concreta e, decerto, a partir delas descritas e reformuladas/atualizadas.

No presente estudo, entendemos essa abordagem como aplicável à comunicação geral, seja oral, seja escrita, seja presencial, seja virtual/digital, mediante enunciados, quer predominantemente linguísticos, quer híbridos em



alguma medida. Considerando que após a aquisição e o desenvolvimento da linguagem pelo indivíduo/falante, o pensamento passa a ser predominantemente linguístico (Vigotsky, 2005.), a comunicação mediada por diferentes signos (linguísticos: sonoros, escritos; não-linguísticos: gestuais, imagéticos, cromáticos, cinéticos etc.) é, em geral, traduzida em pensamento linguístico, privilegiando a língua natural de cada indivíduo/falante. Daí que, para qualquer processo comunicacional exitoso, os falantes envolvidos carecem de compartilhar determinados conhecimentos verbais e não verbais (de sua cultura) sobre a linguagem que os põem em interação, em relação comunicativa.

Searle deu continuidade ao trabalho de Austin, porém convicto de que acordos já estabelecidos e cristalizados, bem como as regras da língua, é que regulam os usos linguísticos. Tal “desvio” lhe rendeu muitas críticas, dado o afastamento da visão não ortodoxa de Austin a esse respeito, pois enfatiza a distinção entre ato ilocucional e ato proposicional através da fórmula lógica $F(p)$, com “F” exprimindo a “força ilocucionária” e com “p” retratando o conteúdo proposicional (Ottoni, 2002). Todavia, corroborando, como Austin, que é a força ilocucionária que estabelece sentidos para o ato ilocucionário, Searle o distingue do ato proposicional (Searle, 1995).

Ele sustenta a ideia de que é possível, pela força ilocucionária, identificar e descrever a intenção do falante em conformidade com a do interlocutor, como se essa relação fosse previsível, desconsiderando possíveis desencontros entre a intenção do locutor e a intenção do interlocutor. Quantas vezes esse descompasso ocorre não por limitação ou embaraço no repertório linguístico ou multissemiótico entre os interlocutores, mas em situação na qual o ouvinte “escuta” (ou o leitor lê) não o que o falante disse (ou o autor escreveu), mas o que previamente queria ouvir (ler) simplesmente porque era aquilo que, naquele momento e vindo daquele locutor, precisava ouvir/ler. Às vezes o interlocutor quer ouvir do outro (o locutor que iniciou o turno de fala) o eco de sua própria vontade/necessidade.

Voltando à fórmula searleana $F(p)$, numa dada frase, tomada como enunciado, pois dita em dado contexto sob condições de enunciação adequadas, o ato ilocucionário é aquele sobre o qual incide a força ilocucionária [e que do ponto de vista gramatical, em geral, aparece na forma de verbo da oração principal] e o ato proposicional é o conteúdo [que pode vir na forma de oração subordinada, como complemento do verbo da oração principal].

Como exemplificação da fórmula $F(p)$, vejamos: em “Garanto que Taffarel participará desse jogo”, “Garanto” é o ato ilocucional, pois é uma ‘garantia’ que se estabelece [pela credibilidade que tem o locutor de dizer/propor o que diz] ao se dizer ‘Garanto’; e “Taffarel participará do jogo” é o conteúdo dessa ‘garantia’, ou seja, é o ato proposicional, que gramaticalmente funciona como o exposto entre colchetes no parágrafo anterior. Essa frase, dita no processo comunicacional, terá o *status* de um enunciado performativo explícito, pois por ela se profere, por uma configuração linguística típica, uma garantia sobre dada questão, o que se realiza na linguagem. O ato perlocucionário seria o efeito dessa garantia no interlocutor. Por exemplo: ao acreditar decide ir ao respectivo jogo, dada a presença de Taffarel, e compra o bilhete de entrada.

Searle (1995) também explica os atos de fala indiretos, mostrando que, nos proferimentos, nem sempre há apenas uma força ilocucionária agindo. Exemplificando, diz: “[...] um falante pode emitir a sentença ‘Você pode alcançar o sal?’ [grifo do autor] e pretender que não seja simplesmente uma pergunta, mas um pedido para que se passe o sal.” (p.48). Assim, apesar de parecer se tratar de um ato de fala direto, como uma pergunta, a força ilocucionária mais forte a incidir na formulação tende a um ato de pedido indireto. É ponto tão importante, que Searle vai dedicar parte de seu texto a esse aspecto: “Os casos que discutiremos são casos de atos de fala indiretos, casos em que um ato ilocucionário é realizado indiretamente através da realização de outro” (p.48–49). Searle problematiza essa questão, ao identificar certas regularidades em pedidos indiretos. Diz ele:

O problema levantado pelos atos de fala indiretos é o de saber como é possível para o falante dizer uma coisa, querer significá-la, mas também querer significar algo mais. E já que a significação consiste, em parte, na intenção de produzir no ouvinte a compreensão, grande parte desse problema é saber como é possível



para o ouvinte compreender o ato de fala indireto quando a sentença que ouve e compreende significa algo mais. O problema torna-se mais complicado pelo fato de que algumas sentenças parecem ser usadas como pedidos indiretos de uma maneira quase convencional. (Searle, 1995, p.49)

Bastante cômico do valor da teoria dos atos de fala (TAF) proposta por Austin, Searle enaltece o achado de seu antecessor, enfatizando que antes dele ninguém havia postulado uma teoria na qual o fundamento básico implicasse que “dizer é fazer”, isto é, antes de Austin não se havia formalizado uma teoria bem fundamentada mostrando como agimos na e pela linguagem, posto que, pela linguagem, não apenas descrevemos as coisas no mundo, mas pela linguagem alteramos o mundo (Rajagopalan, 2010, p. 67). E o problema que ele, Searle, vislumbra agora na TAF deixada por Austin, quanto aos atos de fala indireto, leva-o ao posicionamento abaixo:

A hipótese que desejo defender é simplesmente esta: em atos de fala indiretos o falante comunica ao ouvinte mais do que realmente diz, contando com a informação de base, linguística e não linguística, que compartilham, e também com as capacidades gerais de racionalidade e inferência que teria o ouvinte. Para ser mais específico, o aparato necessário para explicar a parte indireta dos atos de fala indiretos, inclui uma teoria dos atos de fala, alguns princípios gerais de conversação cooperativa (alguns dos quais, foram discutidos por Grice [1975]) e a informação factual prévia compartilhada pelo falante e pelo ouvinte, além da habilidade do ouvinte para fazer inferências. Não é necessário admitir a existência de qualquer postulado conversacional (seja como um adendo à teoria dos atos de fala, seja como parte da teoria dos atos de fala) nem qualquer força imperativa oculta ou outras ambiguidades. Veremos, entretanto, que, em alguns casos, as convenções desempenham um papel muito peculiar. (Searle, 1995, p.50)

As pontuações de Searle feitas acima indicam o quanto, para ele, a TAF dispõe de mecanismos suficientes para a compreensão dos atos de fala indiretos, admitindo apenas algumas relações que não alteram o construto deixado por Austin. A nosso ver, apesar de Searle insistir em produzir fórmulas para representar atos de fala, sua hipótese reforça mais ainda a necessidade de um ensino de língua, na educação básica, também por uma perspectiva pragmática, cujo foco é a reflexão sobre os usos concretos da língua/linguagem, como, é notório, também demandam os documentos oficiais brasileiros que normatizam a educação pública no país.

Nesse sentido, tomar a performatividade como inerente ao processo comunicativo, mostrando aos alunos como agimos no mundo pelo uso da palavra (seja linguagem verbal, linguagem híbrida), requer expandir a capacidade de o aluno ler os implícitos contextuais (e não apenas os semânticos) na troca comunicativa. Ou seja, as aulas de língua/linguagem devem conseguir ampliar a capacidade do estudante para ler o linguístico e o não linguístico, explícitos ou implícitos nas comunicações cotidianas.

OS STICKERS NUMA ABORDAGEM PRAGMÁTICA: TRAJETO METODOLÓGICO

A pragmática é uma área da linguística voltada para o estudo dos contextos de uso da língua/linguagem, e, por isso, congrega uma abordagem ampla, seja analisando os atos de fala; a troca de turnos na interação (análise da conversão); as máximas conversacionais (o princípio da cooperação na conversação); a polidez nas trocas linguísticas (teoria da polidez), entre outras. Enfim, é uma área que extrapola a sintaxe e a semântica, pois se ocupa em refletir sobre o dinamismo dos comportamentos linguísticos/comunicacionais em diferentes contextos, cujo foco é interpretar a linguagem na comunicação concreta, ou seja, busca verificar o que se diz, quem diz, quando e onde se diz, para quem se diz e como se diz, isto é, as regularidades que vão se estabelecendo, de forma dinâmica, para o êxito ou o insucesso comunicacional, investigando, assim, os objetivos da comunicação, que se dá dentro de determinada condição enunciativa (Santos e Cambrussi, 2014).

Desse modo, nosso objeto de análise também recai sobre a plasticidade da linguagem, visto que os *stickers* são produzidos e/ou (re)elaborados a partir do ou pelo atravessamento de diferentes signos (e usos anteriores às vezes



apagados). Isto é, não se configuram apenas por signos linguísticos, mas híbridos, como também as práticas de onde derivam podem ser muitas vezes rastreáveis como apontamos na análise de nosso *corpus* mais à frente. Entretanto, assim como os atos de fala indiretos, que se constroem por força ilocucionária que nem sempre é identificável já na superfície, pois requer inferência das camadas mais profundas de interpretação entre o que é dito e o que é comunicado, requerendo por conseguinte compartilhamento de conhecimentos linguístico-culturais entre os falantes (o que muitas vezes vai mostrando e estabelecendo certas convenções para a configuração de determinados atos indiretos), também os *stickers* demandam compartilhamento de conhecimentos sobre a cultura e a linguagem digitais, a fim de que a comunicação seja exitosa, gerando no ouvinte (interlocutor/leitor) o efeito perlocucionário desejado pelo locutor (produtor ou mobilizador de dado *sticker*).

A metodologia de nossa investigação documental é qualitativa. Nosso *corpus* foi retirado de um pacote de *stickers* recebidos/colhidos de professores da educação básica do estado do Tocantins, que exercem sua função docente na cidade de Araguaína, onde também atuamos como docente e pesquisadora. Para este artigo, por questão de espaço, tomamos para análise um grupo de duas (02) figurinhas, por conta da similaridade da função comunicativa pedagógica, destacando que são elas *stickers* criados durante isolamento no ensino remoto, e usados na comunicação entre professores/professoras e alunos/alunas pela plataforma *WhatsApp* em *smartphones*.

Neste texto, não é nosso interesse discutir o futuro dos *stickers* produzidos por docentes e usados, com função pedagógica, durante a pandemia, os quais foram mobilizados em escolas da educação básica pública, fonte de nossos dados. Tal reflexão poderá ser feita por nós em outra oportunidade.

Importante salientar que, no Brasil, diferente da classificação feita em Portugal (onde desenvolvemos nosso pós-doutoramento), a educação básica compreende as séries iniciais do Ensino Fundamental I (antigo Ensino Primário, mas agora incluindo também o antigo Jardim de Infância); o Ensino Fundamental II, que vai do 5.º ao 9.º ano do antigo Ginásio; e o Ensino Médio, que vai do 1.º ao 3.º ano do antigo Segundo Grau ou, mais antigo ainda, o denominado Colegial. Assim, fica claro que o Ensino Superior (a Graduação, após o Ensino Médio) não faz parte da Educação Básica brasileira.

Desse modo, ressaltamos que, no conjunto de *stickers* que recebemos, parte foi usada no Ensino Fundamental I, e, a maior parte, no Ensino Fundamental II. Os dois que aqui analisamos podem ter servido a ambos os níveis de ensino.

STICKERS COMO ATOS DE LINGUAGEM DIGITAL: ANÁLISE

Considerando tudo o que discutimos nas seções anteriores, apresentamos nesta seção a análise dos *stickers* como enunciados performativos implícitos (explicitando as inferências deles derivadas, em novas [re]formulações possíveis), constituindo, assim, atos de fala indiretos. As condições de uso dessas ferramentas de linguagem, isto é, da comunicação pedagógica estabelecida no ensino público durante isolamento, via *WhatsApp*, era o acompanhamento das atividades remotas.

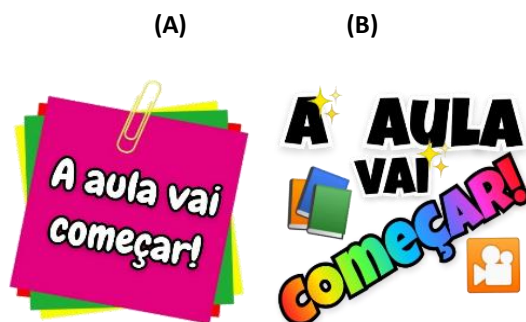
A interação, assim, estava circunscrita a atividades escolares, embutidas numa forma de vida do professor e do aluno. Como também destacado na abordagem teórica: (i) a comunicação linguística pode se dar de forma oral ou escrita; (ii) a comunicação pode ser mediada por signos linguísticos, por signos não-linguísticos, ou mesmo por signos mistos (linguísticos e não-linguísticos simultaneamente).

Evidentemente que os *stickers* são ferramentas comunicacionais multissemióticas e bastante peculiares, pois podem vir na forma oral, mas gravada, comungando, porém, som e imagem; podem vir na forma escrita, mas sempre não-convencional, ou seja, essa configuração vai se ancorar em nova convenção, que possibilita sua existência, respondendo assim a essa nova demanda comunicativa. Tal aspecto, mesmo que possa parecer óbvio, precisa ser enfatizado porque, apesar de trazerem “apenas” palavras ou frases, carecem de um enquadramento típico de foto/registo em miniatura. Logo, não são produzidos sem esse suporte.



Por essa razão, pode esse enquadramento, como fundo da figura (palavras), ser monocromático ou policromático. Fato é que terá sempre um limite explícito ou implícito (transparente), que o categoriza como uma figurinha específica, com tamanho quase padrão, usada em plataforma digital, com objetivo comunicacional específico, tangendo assunto específico, conforme a necessidade dos interlocutores. Isto é, configurando atos de fala diretos ou, em geral, indiretos, de acordo com a ação que o usuário se propõe a promover no/sobre o outro. Esse é o caso dos *stickers* do Recorte 1, com as figurinhas A e B abaixo:

RECORTE 1: (A e B).



FONTE: <https://br.pinterest.com/adrianajempm/figurinhas-aulas-remotas/>.

Nota-se que, no A, a frase (A aula vai começar) funciona como a figura em relação ao fundo policromático por cores sobrepostas. No conjunto, a imagem reporta a um efeito de bilhete fixado por um clipe de plástico amarelo, por isso produzidos a partir de práticas sociais e discursivas anteriores.

No B, lembrando um trabalho de colagem de palavras em cartolina branca, o enquadramento se dá por um limite incolor (transparente) do fundo na tela, pois a frase “A aula vai começar” (em letras garrafais/maiúsculas), com exceção da forma verbal “vai”, dispõe-se geometricamente como um triângulo escaleno (os lados possuem medidas diferentes), preenchido então pelo verbo auxiliar (VAI) em letras um pouco menores que a da parte de cima, que constitui a linha horizontal do triângulo, e a qual constrói o sujeito gramatical, com seu núcleo (substantivo AULA) acompanhado (antecedido) de determinante (o artigo A). Na vertical, ao meio, tem-se a imagem de três livros ou cadernos sobrepostos, cada um numa cor (rosa, azul, verde), os quais, empilhados, têm a função de pontilhar o limite de um dos lados do triângulo. Compondo o terceiro lado dessa geometria, em posição perpendicular, tem-se o verbo principal da oração (COMEÇAR) com uma policromia de efeito gradiente. Verbo auxiliar e verbo principal configuram uma locução verbal na frase.

O que quebra, num segundo plano, a conformação descrita acima, na configuração geral dessa figurinha, é a presença de imagem caricatural de uma câmera de vídeo profissional (denunciando o fundo transparente e geometricamente quadrado da figurinha). Essa interpretação se dá devido às duas esferas acima da “mesa” (aqui entendida como parte de um objeto que dá sustentação a outra parte) com efeitos de luzes (pequenos holofotes) sobre a câmera, por isso interpretada como desenho de uma câmera profissional. Os recursos mobilizados para engendrar significação por esses *stickers* (figurinhas), analisados em sua organização multissemiótica, não são evidentemente aleatórios, pois atendem a condições necessárias para mover o processo pedagógico no espaço digital. Por exemplo, a figurinha B, por sua configuração (os elementos gráficos que a compõem: imagem, linha, forma, cor, espaço, traçado, tipo etc.), relembra aos alunos as aulas remotas, ou seja, que estão sendo convocados a assistirem a vídeo-aulas, que podem ser ao vivo via *Meet/Google* ou via *YouTube*, por exemplo, ou aula já gravada por vídeo caseiro feito pelo professor ou professora e disponibilizados no *WhatsApp* ou em outra plataforma digital.

Da perspectiva dos jogos de linguagem, propostos pelo “segundo Wittgenstein”, os *stickers*, alçados à ferramenta de comunicação digital e, no caso das aulas remotas, com função explicitamente pedagógica, estabelecem-se por uma



convenção tacitamente incorporada pelos usuários que usam a rede mundial de computadores nas diferentes plataformas. Mesmo que se possa dizer que qualquer texto (escrito, imagético, cinético, misto etc.) é um *sticker* em potencial, visto que qualquer um pode ser miniaturizado e compartilhado com outros usuários conforme a necessidade comunicativa, é a atividade dos interlocutores, em cada modo de vida, que vai fazer emergir figurinhas com diferentes configurações a serem trocadas entre eles, dentro de determinadas condições de enunciação, a depender do ato de fala — nomeados aqui de atos de linguagem digital — que intencionam produzir.

Ao mobilizar tais *stickers* que atos de fala indiretos o professor estaria promovendo? Que forças ilocucionárias estariam aí se sobrepondo ou se destacando? Qual enunciado performativo está aí estabelecido, explícita ou implicitamente, conforme apresentamos no apanhado teórico de Austin e Searle?

Em 1 (A e B), vemos, no mínimo, três forças ilocucionais agindo no compartilhamento do professor, que poderíamos traduzir/visualizar por meio das formulações linguísticas que seguem:

(i) Eu afirmo que “a aula vai começar”. Nesses dois *stickers*, cuja configuração multissemiótica de cada um já foi analisada, vemos um ato de fala indireto de afirmação, ou seja, um performativo implícito, cuja força ilocucionária está na intenção do locutor (professor) de, dentro do funcionamento pedagógico remoto, estabelecer um aviso, um alerta, a seus alunos que, uma vez visualizando a figurinha, não poderão ignorar o processo no qual estão inseridos (aula remota) nem a responsabilidade que lhe é demandada, dispondo-se a ficar atento ao evento a iniciar-se e dele participar. Dessarte, conforme Searle, “a aula vai começar” seria, então, o conteúdo proposicional.

Se atendido pelo interlocutor (aluno/turma), ou seja, se o interlocutor foi movido a agir como provocado, tem-se, como consequência, o efeito perlocucionário. Assim, o locutor agiu sobre o interlocutor, implicando-o a saber de algo com o qual deve se comprometer. Levando-se em conta o contexto enunciativo, duas outras forças ilocucionárias subjacentes também estariam inscritas pelo compartilhamento dessas figurinhas, corroborando o ato de fala anterior, considerando-se a hipótese de que a aula ocorrerá, por exemplo, pela plataforma *meet*, acarretando as formulações abaixo:

(ii) “Eu declaro que a sala já está aberta” e (iii) “Eu ordeno que acessem a sala”. Por esse desdobramento, se considerarmos a divisão inicial feita por Austin em sua teoria (TAF), em (i) e em (ii), teríamos, do ponto de vista da estrutura linguística inferida, uma descrição sobre estado de coisas no mundo. Ou seja, teríamos por tais enunciados, dois atos de fala declarativos embutidos em dois enunciados constativos, que poderiam ser avaliados como verdadeiros ou falsos.

Assim, somente o ato de fala inferido em (iii) seria um ato de fala ilocucional direto (de ação em sentido pleno), um ato performativo explícito, cuja avaliação seria sobre sua realização ou não (realizou-se ou foi nulo?). Ainda, se quisermos distinguir, como propõe Searle, ato ilocucional (a ação efetivada) de ato proposicional (conteúdo da ação), na inferência feita em (iii), teríamos: “Eu ordeno [...]” como ato ilocucional e “[...] acessem a sala” como ato proposicional desse enunciado performativo explícito, produzido por inferência, decorrente da interpretação dos *stickers* analisados.

Tal enunciado performativo, na análise dos *stickers* A e B (que constituem o Recorte 1), seria derivado de uma “mera informação”, caso os *stickers* não fossem analisados à luz do postulado de Austin e Searle. Isso porque, como mostram os autores em sua discussão sobre o que fazemos quando falamos (ou escrevemos), seja usando linguagem verbal, seja usando linguagem não verbal, seja, como em nosso caso, usando linguagem híbrida, esses *stickers* compartilhados pelo professor carregam implícitos que os constituem inegavelmente como atos de fala ilocucionários indiretos (ou performativos implícitos), pois são ações/atos de linguagem digital que geram mudança explícita ou implícita no usuário/interlocutor (alunos) e/ou no mundo que circunda o usuário/locutor (professor).



Isto é, dos três atos acima, (i), (ii), (iii), inferidos a partir do compartilhamento dos *stickers* A e B, só pelo (iii), inferido de aparente mera informação, o locutor (professor) que compartilhou os *stickers* estaria agindo sobre o outro (aluno/turma), mediante o estabelecimento de uma ordem, de um comando efetivo, configurando-se aí a emergência de um performativo implícito na superfície, mas agora explícito na inferência formulada e mostrada em (iii).

Esse performativo explícito, decorrente de inferência feita pelos usuários dessa ferramenta de linguagem digital, levaria o interlocutor (aluno/turma) — que a recebeu e a interpretou adequadamente dentro do contexto desse “jogo de linguagem” — a mudar de comportamento (ato de fala perlocucionário), caso a ordenança fosse compreendida (seu estabelecimento) e obedecida (seu efeito prático no outro, a consequência). Haveria, podemos enfatizar, a produtividade na relação entre locução (ato *de* dizer), ilocução (ato *ao* dizer [dizer com uma intenção, implicando determinada força ilocucionária] produzindo uma ação no mundo, no outro) e perlocução (efeito/resposta: a alteração, no mínimo, mental do outro).

Entretanto, seguindo os passos progressivos da TAF de Austin, podemos dizer que, tanto em (i) como em (ii), temos um ato locucional e ilocucional fazendo tanto uma descrição de situações no mundo quanto nele agindo: primeiro, ao estabelecer uma afirmação ou uma declaração para o interlocutor, cujo contexto, no caso, o escolar, provoca mudança de estados mentais nos alunos ao serem informados de que acabou a pausa ou de que têm compromisso iniciando; segundo, pela resposta prática do aluno ao prestar atenção e entrar na sala (virtual) para assistir à aula remota.

Podemos pontuar, como Searle, que nessa comunicação, ou seja, nesses atos de linguagem digital, estariam envolvidos princípios de cooperação (Grice, 1982), bem como, acrescentamos, aspectos da polidez linguística (Brown e Levinson, 1987), mas nos estenderíamos muito se fôssemos tratar aqui de todos esses pontos. Analisaremos futuramente, com mais profundidade, esses aspectos presentes nos *stickers* por novas pesquisas, identificando principalmente como a polidez é engendrada por essas figurinhas, enquanto enunciados performativos digitais.

Entretanto, para demonstrar essa riqueza de possibilidades dos *stickers* aqui descritos, é necessário considerar que, na relação professor/aluno face a face (modo presencial), o aluno constrói imagens de seus professores quanto a serem mais ou menos polidos. Em outras palavras, podemos nos questionar: o compartilhamento dessas figurinhas, pelo professor, comunicava/expunha ao aluno, durante o isolamento, atos de linguagem, mais ou menos, autoritários, ou, mais ou menos, negociadores? Enfim, hipóteses vão surgindo e só poderão ser afirmadas ou recusadas por novas investigações.

Todavia, desse ponto de vista, poderíamos inferir que, para determinada turma (ou para determinados alunos), a terceira força ilocucionária subjacente e operante nesses *stickers*, em vez de produzirem um performativo de ordem, como interpretado em (iii), poderia ser dominada por outra força (direção) e ter produzido, como efeito de uma quarta força ilocucionária, um outro ato de fala ilocucionário indireto (se olharmos apenas a superfície do dizer: os próprios *stickers*), mais polido, i.e, um performativo (implícito) de pedido, explicitado em: (iv) “Eu peço que acessem a sala” (olhando agora a superfície da estrutura derivada/inferida teríamos por ela um performativo explícito mais polido).

Ratificando para concluir: inferida mais uma força ilocucionária subjacente, teríamos então, como um ato de linguagem digital, um “pedido” em vez de uma “ordem”, o que faz o locutor/ professor agir sobre o outro/aluno de outro modo. Um ato de fala de comando produzido com efeito de pedido convidaria o outro, com mais leveza, a uma atitude solidária de parceria respeitosa na comunicação/interação pedagógica.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

A investigação apresentada, neste artigo, sobre os *stickers* (figurinhas) como enunciados performativos multissemióticos, tomou como base teórica a TAF proposta por Austin e Searle. Levamos em conta que, nas condições de produção das aulas remotas, a comunicação escolar por meio de ferramentas (como *WhatsApp* e *stickers* com função pedagógica) e plataformas digitais, como o *meet*, foi inicialmente muito traumática (Santos e Fonseca, 2021). Nesse contexto, em que muitas vezes as câmeras dos alunos ficavam desligadas para não pesar a plataforma, por risco de diminuir a potência/velocidade da *internet* nem sempre adequada, o docente não tinha como controlar a audiência do jeito que sua formação acadêmica o preparou, não tinha certeza de que os alunos de fato estavam assistindo às aulas, de que estavam realmente na sala virtual e prestando atenção.

Se sem professor, nesse ritual escolar, não há aula, do mesmo modo, sem aluno, aula não há. O bom andamento dessa prática fica comprometido. Durante o isolamento, a parceria, a confiança, a afetividade, a gentileza, a cooperação entre os envolvidos nesse jogo de linguagem (contexto pedagógico no ensino remoto) foi fundamental para o êxito das atividades que envolveram virtualmente o espaço e a cultura escolar.

Desse modo, pareceu-nos muito produtivo averiguar como atos de linguagem digital, em comunicação instantânea via *WhatsApp* com função pedagógica, constituem ações produzindo diferentes efeitos entre os que compartilham tais recursos. Daí a importância de se problematizar os implícitos subjacentes a essas práticas.

REFERÊNCIAS

- Austin, J. L. (1990). *Quando dizer é fazer* (D. M. de Souza Filho, Trad.). Artes Médicas.
- Brown, P., & Levinson, S. (1987). *Politeness: Some universals in language usage*. Cambridge University Press.
- CAU/PR. Serviço Público Federal (2023). Portaria 463 de 13 de outubro de 2023. <https://transparencia.caubr.gov.br/wp-content/uploads/portariapres463.pdf>
- D'Oliveira, A. M. (1999). Wittgenstein — Vida e obra [Nota]. In L. Wittgenstein, *Investigações filosóficas* (J. C. Bruni, Trad.). Nova Cultural.
- Grice, H. P. (1982). Lógica e Conversação. In M. Dascal (Ed.), *Pragmática — problemas, críticas, perspectivas da linguística–bibliografia*. Campinas: Edição do autor.
- Grice, H. P. (1982). Lógica e Conversação. In M. Dascal (Ed.), *Pragmática — problemas, críticas, perspectivas da linguística–bibliografia*. Edição do autor.
- Ottoni, P. (2002). John Langshaw Austin e a Visão Performativa da Linguagem. *D.E.L.T.A.*, 18(1), 117–143.
- Rajagopalan, K. (2010). *Nova Pragmática: fases e feições de um fazer*. Parábola, 2010.
- Santos, B. de S. (2020). *A cruel pedagogia do vírus*. Almedina.
- Santos, J. S., & Cambrussi, M. F. (2014). Aspectos da significação pragmática. *Prolíngua (João Pessoa)*, 9, 26–39.
- Santos, J. S., & Fonseca, V. N. S. (2021). Impactos da pandemia na prática docente: a urgência de aula remota atualizando gênero digital. In M. B. Rocha Aranha, J. S. Araújo Junior, & A. L. R. Silva (Eds.), *Tecnologia e ensino de línguas: metodologias e práticas* (1.ª ed., pp. 55–75). EDUFMA.
- Searle, J. R. (1981). *Os actos de fala: um ensaio de filosofia da linguagem*. Almedina.
- Searle, J. R. (1995). *Expressão e significado: estudos da teoria dos atos de fala* (A. C. G. A. de Camargo e A. L. M. Garcia, Trad.). Martins Fontes.



Vygotsky, L. S. (2005). *Pensamento e Linguagem*. Martins Fontes.

Wittgenstein, L. (1994). *Tractatus Logico-Philosophicus* (L. H. L. dos Santos, Trad.). Editora da Universidade de São Paulo.

Wittgenstein, L. (1999). *Investigações filosóficas* (J. C. Bruni, Trad.). Nova Cultural.

DECLARAÇÃO ÉTICA

CONFLITO DE INTERESSE: Nada a declarar. **FINANCIAMENTO:** Nada a declarar. **REVISÃO POR PARES:** Dupla revisão anónima por pares.



Todo o conteúdo do NAUS — REVISTA LUSÓFONA DE ESTUDOS CULTURAIS E COMUNICACIONAIS é licenciado sob Creative Commons, a menos que especificado de outra forma e em conteúdo recuperado de outras fontes bibliográficas.




CONSTRUÇÃO DE FORMAS ESTÉTICAS NA DRAMATURGIA DE DOC COMPARATO *AESTHETIC FORMS' CONSTRUCTION IN THE DRAMATURGY OF DOC COMPARATO*

[10.29073/naus.v4i1.825](https://doi.org/10.29073/naus.v4i1.825)

RECEÇÃO: 27 de novembro de 2023.

APROVAÇÃO: 9 de dezembro de 2023.

PUBLICAÇÃO: 30 de dezembro de 2023.

AUTOR/A: Lívia Oliveira , Universidade Estadual de Londrina, Brasil, liviaoliveiratv@gmail.com.

RESUMO

Neste trabalho, buscamos apontar marcas de autoria que permeiam a obra dramaturgical de Doc Comparato por meio da análise Estilística. Utilizamos fundamentos da Crítica Genética para associar seu processo de construção de formas à busca da estética que norteia seu projeto poético. Observando manuscritos, especialmente os autógrafos, podemos identificar preferências, rejeições e recorrências rítmicas no modo de fazer do autor. Com isso, presumimos que as marcas de autoria são compostas por uma combinação de traços presentes na gênese. Partindo da compreensão pragmática de que o texto é um objeto de comunicação e, desta forma, leva em consideração o endereçamento da obra, vemos nas rasuras e escolhas momentos de tomada de consciência do que se deseja dizer e de forma será dito. A construção de uma forma expressiva passa por escolhas estilísticas que caracterizam o autor e sua essência. Dentre os traços que somam para a compreensão das marcas de autoria nas peças teatrais de Doc Comparato, destacamos seu ritmo de gênese, principais referências e influências, defesas estéticas, temáticas recorrentes e características dos manuscritos autógrafos.

PALAVRAS-CHAVE: Crítica Genética; Cultura; Dramaturgia; Estilística.

ABSTRACT

In this work, we seek to point out authorship marks that permeate the dramaturgical work of Doc Comparato through Stylistic analysis. We use Genetic Criticism fundamentals to associate his process of construction of forms with the search for the aesthetic that guides his poetic project. Observing manuscripts, especially handmade, we can identify preferences, rejections and rhythmic recurrences in the author's way of writing. With this, we assume that the marks of authorship are composed of a combination of traits present in the genesis. Starting from the pragmatic understanding that the text is an object of communication and, in this way, takes into account the addressing of the work, we see in the erasures and choices moments of awareness of what one wants to say and how it will be said. The construction of an expressive form involves stylistic choices that characterize the author and his essence. Among the traits that add up to the understanding of authorship marks in Doc Comparato's plays, we highlight its rhythm of genesis, main references and influences, aesthetic defenses, recurring themes and characteristics of the autograph manuscripts.

KEYWORDS: Culture; Dramaturgy; Genetic Criticism; Stylistics.

INTRODUÇÃO

O presente trabalho emerge de pesquisas oriundas da convergência entre Estilística e Crítica Genética, estabelecendo conexões entre a construção da obra e a manipulação consciente e inconsciente da língua para geração de sentidos expressivos de acordo com as escolhas do autor em vista de um endereçamento.

Quando lançamos o olhar para o trabalho que pulsa em cada movimento, encontramos a marca do agente nas decisões que compõem a obra. Também identificamos o ritmo desse pulsar, ou seja, a forma como o pensamento é



organizado para se transformar em linguagem. Buscamos uma integração entre correntes estilísticas, partindo de uma visão pragmática que se utiliza dos manuscritos para demonstrar diferentes construções estéticas que resultam de experimentações e movimentos de aprovação/ desaprovação inseridos em um projeto de expressão poética.

Resgatamos a identificação das escolhas autorais que resultam em efeitos expressivos, a partir de hipóteses levantadas ao longo da análise de documentos de processo; a contextualização histórica, geográfica e social do uso dos recursos da língua e as remanências, repetições e preferências evidenciadas nos manuscritos. As rasuras, substituições e deslocamentos formam um conjunto de traços que pode indicar recorrências na composição de uma marca “de fundo”, que resiste às modulações do texto em função de um gênero ou de um público.

Um autor está conectado ao seu tempo de forma indissociável. Não é plausível considerar suas escolhas expressivas à parte de um contexto de afetividade que envolve a interação com um determinado meio, afetando e sendo afetado por ele. Os fundamentos da Crítica Genética e a organização de documentos de processo em dossiês nos aproximam da composição da discursividade, do húmus que alimenta o texto, do que se esconde no não dito, das expansões e retrações que moldam a estética do texto, alcançando efeitos de sentido.

Neste trabalho, utilizaremos tais fundamentos para analisar manuscritos do dramaturgo carioca Doc Comparato e identificar suas recorrências, preferências na organização da escrita, escolhas individuais, características de seu projeto poético, além de outros traços que compõem o estilo de gênese, ou seja, o processo singular da escrita em movimento que caracteriza sua marca no fazer dramatúrgico.

O ESTILO E A GÊNESE

Utilizamos conceitos da Estilística para investigar as marcas do autor na construção da expressividade, dentro de um determinado contexto. Chegamos ao que Pierrot (2005) chama de estilo de gênese, que parte da abordagem genética revelando um estilo em movimento ao longo do processo de singularização da obra. Também consideramos um conjunto de traços e repetições que justificam preferências na busca por formas de dizer.

Para Amado Alonso (1969), a Estilística encara o poeta como uma “energia fazedora” e destina-se a estudar o sistema expressivo e a eficácia estética de uma obra, de um autor ou de um grupo de autores. O pesquisador seguiu uma corrente que veio a ser chamada de Estilística Genética. Ele afirmava que o destino do poeta é criar algo perdurável. “Essa vontade de criar é o que põe seu espírito em singular tensão ativa e expressiva” (Alonso, 1969, p. 60). Segundo Alonso, o gozo estético é o motor principal da criação:

Em sua última essência, toda construção artística é uma área de construção de puro gozo estético. O que chamamos de inspiração é a tensão de espírito produzida no poeta pelo prurido de gozo estético, da chama que arde com o apetite de arder mais. (...) O ritmo é de natureza emocional, mas não é mera descarga e deságuo de emoção; é estrutura. O prazer de criar uma estrutura (Alonso, 1969, p. 96 e 270).

Considerando que cada autor tem um conhecimento próprio, uma formação individual, uma história de vida, uma memória autobiográfica, além de características físicas e intelectuais únicas, podemos afirmar que cada autor tem potencial para desenvolver um estilo particular de produção textual, um ritmo próprio, em que possa imprimir sua expressividade dentro das balizas relativamente permeáveis que separam os gêneros textuais¹.

O ser humano está em constante movimento e construção. Portanto, é natural concluir que o estilo também está sujeito a ondulações, como a própria caligrafia. No entanto, há uma tendência nesse movimento que é passível de

¹ Optamos pela terminologia proposta por Bronckart (1999), diferenciando ações de linguagem; gêneros textuais (ilimitados) e tipos de discurso (limitados). Neste sentido, gêneros textuais podem ser compreendidos como meios sócio-historicamente construídos para realizar os objetivos de uma ação de linguagem.



distinção, uma marca relacionada ao ritmo de criação, ao “primeiro texto” (Willemart, 2002) e ao projeto poético (Salles, 2010). A verdade artística tem relação com a maneira com que os fatos são experienciados e expressos por meio da organização da linguagem.

Entendemos que o processo de composição de uma obra e suas características textuais podem denunciar o enunciador e — considerando-se suas intenções verificáveis, posicionamentos, formação intelectual e contexto histórico — é possível identificar traços individuais de estilo. Embora existam preferências flutuantes para um mesmo autor — na escrita de gêneros diferentes ou em fases diferentes da produção artística — há marcas reincidentes, normalmente relacionadas ao ritmo de gênese, ao projeto poético e ao movimento criativo.

O estilo está intimamente ligado às escolhas estéticas e isso implica um movimento contínuo, em busca de uma estrutura que revele um ritmo interno que se volte para fora, comunicando-se com o outro. Para além dos desdobramentos dos estudos estilísticos, residem neles a proposição inicial de Charles Bally (1951): o objetivo de estudar o valor afetivo dos fatos da linguagem no contexto da língua. Vossler (1940) alertava para uma língua viva, que não podia ser interpretada apenas em sua forma gramatical, mas que carece também de atenção para os estados psíquicos do falante.

A Crítica Genética vem revelar a seleção dos recursos estilísticos, por meio da observação dos documentos de processo. No caso da construção textual, as formas de manipulação da língua podem ser percebidas nas rasuras, substituições, acréscimos e deslocamentos. No entanto, o resultado expressivo depende do contexto histórico e social, da interação com o outro.

Conhecer os bastidores da construção das formas conduz o olhar para os gestos que, conforme postulava Spitzer (1968), traduzem os impulsos criadores do pensamento para impulsos criadores de linguagem. As notas e rascunhos revelam a transposição de conceitos abstratos para o papel e as experimentações em busca de contornos que expressem com justeza imagens mentais.

A expressividade decorre ainda da capacidade de estimular a imaginação do interlocutor por meio de signos que representam algo que está além do texto e que se revela visível quando a palavra é posta além do que é ordinário. “O vocábulo mais banal pode carregar-se de expressividade, tudo dependendo de fatores ligados ao contexto” (Monteiro, 1991, p. 17).

As nuances de emotividade estão associadas na memória às impressões e experiências afetivas. Há experiências construídas individualmente ou coletivamente, mas o sentido só é construído com base no contexto. Segundo Monteiro (1991, p. 19) “são os componentes afetivos do significado, em qualquer plano da linguagem, que instauram a atmosfera conotativa”. Talvez por isso, o grau de sofisticação em alguns intertextos os tornem mais difíceis de reconhecer em determinadas circunstâncias.

Entre fragmentos de textos, rascunhos, possíveis influências, documentos históricos, imagens, equipamentos e anotações ou qualquer registro material do processo criador, como cartas e fotografias, o geneticista procura rastros da gênese e também as experimentações que resultaram na escolha “final”. Para Willemart (2009), o escritor encontra seu estilo no decorrer das rasuras, até entregar a versão definitiva ao editor. O analista observa as decisões que resultam em estilo.

Não se trata de um traço isolado, mas de um conjunto de traços, preferências e repetições que compõem uma marca, um conjunto de características que funcionam como um eixo para o projeto poético. Nuances que atravessam os movimentos estilísticos de uma obra ou de uma época, atrelando-se ao fazer de um indivíduo. Nas escolhas, nos acréscimos e exclusões, nos limites encontrados nos meios ou impostos a si mesmo, na manipulação das palavras na



“composição e recomposição” queremos encontrar o autor, definido por Foucault como “o princípio da parcimônia na proliferação dos sentidos” (Foucault, 1979, p. 159).

Portanto, vamos buscar a “assinatura” de Doc Comparato no movimento da escrita, no conjunto de ações que modelam seu fazer artístico e na instância de atuação, que Pierrot (2005; 2010) chama de estilo de gênese. Em meio à construção de cada personagem e entre as múltiplas vozes do texto dramatúrgico, encontraremos os espaços e tensões em que o dramaturgo insere sua própria marca, seu movimento rítmico, por meio das escolhas de quem fala e como fala. Para Reynaud (2000), o ritmo é a pedra de toque no processo complexo da comunicação literária, ou seja, é nele que reside a impressão digital do escritor:

Se a história da palavra é muito complexa, a noção atual de ritmo não o é menos, porque está relacionada com múltiplos campos de atividade humana. Mas nenhum dos sentidos elementares — ritmo biológico, ritmo cósmico, ritmo social — deixa de se reflectir na obra de arte, porque ela enraíza sempre numa experiência de vida que se sublima ou transfigura, projectando consciente ou inconscientemente o seu resíduo (Reynaud, 2000, p. 125).

O ritmo é estabelecido por uma relação entre decisões conscientes e inconscientes, que podem estar relacionadas a uma época, um espaço, um tempo, um acontecimento na vida do autor, suas experiências e memórias sensíveis. O ritmo é uma organização interna que se expressa externamente por meio da modelação linguagem.

Devemos considerar, portanto, não apenas as práticas de escrita — que podem variar de uma obra para outra — mas também, tudo que alimenta conceitualmente o dramaturgo e que pode afetar sua escrita, associando o que se revela nos manuscritos a todas as outras informações verificáveis que podem influenciar o processo de criação. O ritmo harmoniza as notas da partitura textual, como um fio condutor das escolhas que envolvem o ato de linguagem (do suporte, dos instrumentos, do gênero, dos meios e materiais, das palavras e estruturas gramaticais) e as necessidades expressivas de uma organização pessoal.

“A dimensão do processo do trabalho plástico, como o trabalho de manuscritos em gêneses textuais, é acompanhada por formas em transição, híbridas e heterogêneas, incluindo tensões para animar o estilo do trabalho” (Pierrot, 2010, p. 95). Além disso, a criação exige um certo rito, que é próprio de cada escritor. Assim, há na análise genética um olhar para o estilo do processo de construção de formas, não apenas para o trabalho acabado.

INTENCIONALIDADE, ESCOLHA E EFEITO

A aplicação dos fundamentos da Crítica Genética à leitura do texto transporta o olhar do pesquisador para o autor em ação. Percebemos, ao longo da observação dos processos criativos, que o meio não oferece respostas às ações, ao contrário, é o escritor quem seleciona informações e palavras partindo das próprias vivências e habilidades de execução. Ele é impelido a fazer escolhas e a testá-las em um jogo de experimentação que provoca a relação entre intenção e a busca de um interlocutor.

Assumimos que os efeitos expressivos provenientes do desejo do autor são burilados ao longo da construção do conteúdo obedecendo a uma relação entre signos, aquilo que denotam e aquilo que se pode inferir a partir de sua força ilocucionária. Para Reynaud (2000, p. 108), “o texto de ficção deve ser visto principalmente como comunicação, e o ato de leitura essencialmente como uma relação dialógica”. Os manuscritos revelam a busca por um caminho que conduza ao outro.

Conforme Ostrower (2008, p. 11), “o ato criador não nos parece existir antes ou fora do ato intencional, nem haveria condições, fora da intencionalidade, de se avaliar situações novas ou buscar novas coerências.” O escritor estabelece critérios e, mesmo quando guiado pela intuição, busca ao longo do fazer artístico tomar consciência de seus desejos enquanto os expressa e experimenta dar-lhes forma, acolhendo-os ou refutando-os.



O uso intencional da linguagem envolve a escolha de lexemas de acordo com o que se pressupõe sobre sua carga semântica, assim como a ordenação dos enunciados em função do desejo de expressar estados psíquicos, emotivos ou intelectuais. Tomemos como exemplo a variação textual, e as consequências na propagação de sentidos, na peça *Plêiades*, de Comparato. A primeira versão, escrita em 1978, traz o seguinte diálogo entre as personagens Terezinha e a Madre:

Terezinha: Aquilo é coisa feita, é trabalho feito.

Madre: Macumba! Você é macumbeira, é isso.

Em 1985 o dramaturgo revisou o texto, trocando a caracterização das personagens e adaptando os diálogos:

Manicure: Tenho certeza que é. Não é chocolate. Ela pensa que é, mas não é. Aquela mulher devia mudar de energia.

Dona do salão: A advogada disse que você é macumbeira. Dança vestida de vermelho, enquanto negros tocam tambores.

Terezinha perdeu o nome próprio e assumiu apenas a função social de manicure. A Madre passou a ser a Dona do salão, substituindo a hierarquia “moral” pela hierarquia econômica e conferindo uma relação de poder mais clara entre as duas. As afirmações são suavizadas, a “coisa feita” passa a ser tratada como “energia”, e a Dona do salão não se reporta diretamente à manicure como “macumbeira”, apenas sugere por meio de um discurso indireto: “a advogada disse que...”. As mudanças conscientes na seleção lexical e na construção sintática impactam diretamente a propagação de sentidos e revelam reformulações na percepção do autor.

A análise genética aproxima o olhar desse contexto, de seus processos experimentais, do entalhamento da forma, de seu DNA, resgatando a intimidade profunda do trabalho que imprime a marca do indivíduo no ordenamento do que constitui a obra. Existe uma relação arbitrária na seleção lexical e na escolha dos sentidos para as palavras empregadas. Ainda que haja uma propagação inconsciente de discursos anteriores, as escolhas dependem do critério único de cada autor.

Se a principal característica da maior parte das comunicações humanas é expressar e reconhecer intenções, queremos explorar as evidências da interação entre o consciente e o inconsciente do texto por meio dos documentos de processo e ampliar as possibilidades de leitura. Pretendemos observar como os desejos do escritor se concretizam, acompanhar o caminho percorrido na formulação estética e considerar interferências externas — e até mesmo o acaso — que contribuem para a construção textual.

Intenções são abstratas, direcionadas para o futuro. Para concretizá-las é preciso tomar decisões, formular e reformular estratégias. Entre a intenção e a ação existe uma variedade de escolhas situadas na fase de planejamento mental, um processo ao qual temos pouco ou nenhum acesso, mas que pode deixar vestígios materiais nos documentos de processo. Ao intencionar um ato de linguagem, o autor elege um gênero textual, um público, um tema e, partindo dessas resoluções, põe em prática o plano. Temos uma primeira etapa da criação que se constitui de atos imateriais que desencadeiam a segunda etapa, que é a transposição estética do pensamento.

Na primeira etapa, as informações se aglutinam, uma puxando a outra, como um processo de eletroafinidade, até se transformarem em ideias, que atraem outras ideias, formando uma rede que cresce até onde o autor permite ou suporta. Quando essa massa de informações transborda e dá vazão ao primeiro gesto de linguagem, termina o período de “incubação” e passa-se à fase de materialização, quando as ideias começam a existir de fato, sob a forma de texto.



O processo de transposição das ideias para qualquer suporte analógico ou digital — por meio de desenhos, anotações, rascunhos e afins — faz parte do processo de organização e experimentação em busca de sentidos expressivos. A construção de formas também passa pela adequação ao gênero textual e por uma série de ajustes e testes (correções, rasuras, adições, supressões, substituições).

Esse pressuposto nos apresenta um percurso entre a intenção e a ação criadora. Há períodos de formulação, alimentação das ideias, formulação de estratégias, estruturação e, frequentemente, reformulações diante dos imprevistos. Para isso, o autor usa das ferramentas disponíveis e também se lança em busca de elementos que possam auxiliá-lo a encontrar soluções textuais. Porém, a execução dos atos de linguagem não depende exclusivamente de questões arbitrárias, mas também das questões extrínsecas ao texto, nem sempre calculadas.

A escrita é resultado do atrito entre a intenção e o ato materializador. Quando o autor decreta o fim do processo de construção, apagam-se os efeitos possivelmente desejados na gênese da escritura para que sejam abertas as infinitas possibilidades de leitura. Buscaremos, nos documentos de processo, as pistas que nos levam a compreender os mecanismos criativos, o labor e os recursos mobilizados na composição do texto. É como dissecar um corpo e reconhecer seus mecanismos de funcionamento, a partir dos resíduos deixados em órgãos e tecidos.

COMPOSIÇÃO DE ESTILO NA DRAMATURGIA DE DOC COMPARATO

Questionamentos filosóficos sobre a relatividade do tempo, a suposta transitoriedade da vida, o mistério que envolve as relações entre passado, presente e futuro, previsões e adivinhações são elementos místicos e míticos que fascinam Comparato. Esse interesse justifica as preferências por determinadas obras de arte que compõem o repertório do dramaturgo, como também a necessidade de escrever sobre o tema.

Por volta do ano 2000, Comparato finalizou a *Trilogia do Tempo*, composta de peças para teatro: *Nostradamus*, *Michelangelo* e *O círculo das luzes*. Todas foram encenadas no Brasil e na Itália. A primeira recebeu o prêmio Anna Magnani, em 2003, em Roma. Logo em seguida, o dramaturgo passou por uma crise pessoal que desencadeou também uma espécie de vazio existencial e criativo.

Com o apoio de amigos, Comparato resgatou projetos antigos e iniciou um processo de redescoberta dos próprios textos. Embarcou no que era então uma novidade, os livros eletrônicos, para publicar peças teatrais. Nesta fase, produziu a *Trilogia da Imaginação*, que trata do ofício de criar e os conflitos gerados pela necessidade de construir algo capaz de expressar desejos íntimos, sonhos... enfim, a imaginação.

Em *Da criação ao roteiro*, o dramaturgo propõe que a arte seja “a expressão da imaginação do homem, sendo a imaginação a alma da existência” (Comparato, 2018, p. 23). Enfatiza ainda, que a imaginação é um exercício da memória (p. 64). Tanto a *Trilogia do Tempo* quanto a *Trilogia da Imaginação* foram publicadas apenas em 2013, juntamente com a *Trilogia do Amanhã*, que traz os primeiros textos teatrais do autor: *Plêiades*, *O beijo da louca* e *O despertar dos desatinados*.

O autor decidiu publicar apenas os textos para teatro, por considerar que os roteiros para cinema ou televisão, por terem sido transformados em produtos audiovisuais, tornaram-se “outra coisa”. Comparato considera que os textos para teatro são portadores da “palavra viva”, a palavra que é ressignificada cada vez que é pronunciada.

No processo de criação da *Trilogia da Imaginação*, há escolhas que se inscrevem na memória do já escrito. Assim, cada texto traz particularidades em sua gênese e também tendências e reformulações que se comunicam com outros processos do mesmo autor. Elencamos alguns temas e recursos de linguagem que remanescem neste conjunto de obras — e até mesmo em outros. Identificamos alguns elementos recriados, que ganham abordagens diferentes a cada vez que impulsionam uma nova campanha de escrita. Acreditamos que alguns deles são partículas que



compõem o “primeiro texto” de Comparato, intimamente ligados às suas preferências e ao que reiteradamente rejeita:

1) Intertextualidade, em diversas modalidades:

Oliveira (2011) define a intertextualidade como a presença, explícita ou implícita, de um texto em outro. Nas três peças da *Trilogia da Imaginação*, encontramos intertexto com obras de referência para Comparato. Um exemplo é a citação ao texto *A Gaivota*, de Tchekhov, em *Sempre*, um clássico nas audições para atrizes. Em *Jamais*, encontramos paráfrases que remetem aos textos de Nelson Rodrigues (“Toda nudez deverá ser coberta com rigor”). Em *Eterno*, o intertexto é implícito, poderíamos dizer que há dialogismo com as obras de Orson Welles, embora algumas imagens façam remissões bastante explícitas por meio de imagens, como a do peso de papel vitrificado que contém neve de mentira dentro, semelhante ao de Cidadão Kane (1941).

Também reconhecemos marcas de estilização, ou seja, da repetição de traços de outros autores. Exemplo disso é o uso do realismo fantástico em *Eterno*, uma clara homenagem a Garcia Márquez. A divisão em três tempos da peça *Sempre* faz alusão à estrutura da peça *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues. Veremos que a imagem do vestido de noiva aparece também em *Jamais*, o que deixa bastante evidente a reverência de Comparato a Rodrigues. Ao longo da análise dos manuscritos identificaremos outras expressões e imagens que incitam o diálogo intertextual com outros dramaturgos e cineastas, tais como Luis Buñuel (*A bela da tarde*) e Blake Edwards (*Bonequinha de luxo*).

O contato com outras construções discursivas e a reconstrução do já dito confere uma expressividade própria ao texto do autor, ao mesmo tempo que revela suas referências estéticas. Ao incorporar elementos de outros textos dramáticos acaba por revitalizá-los, imprimindo sua marca individual e conferindo ao intertexto significado próprio. Por meio da ação dramática e do encontro entre personagens, Comparato toma aquilo que marcou sua memória sensível e expõe sua própria interpretação sobre discursos anteriores, recontextualizando citações e colocando-as a serviço de suas próprias intenções comunicativas.

2) Erotismo:

Sexo e nudez são explorados de forma discreta nas peças de Comparato. O erotismo é muito presente, mas nunca apelativo ou ostensivo. Em *Sempre*, por exemplo, as cenas de sexo protagonizadas pela Moça devem ser realizadas atrás de um biombo de vidro fosco, as rubricas pedem que não haja nu frontal. Na cena de intimidade entre o marido e a esposa há indicação para que a plateia veja o homem nu sobre a mulher, mas a movimentação dos dois é antierótica, com a intenção de mostrar a falta de libido, o automatismo de uma relação desgastada.

Em *Jamais*, Xesc e a Índia se relacionam dentro de uma jaula, coberta por uma capa. O enredo e a reação das outras personagens é que vão, aos poucos, contando para o público sobre aquela paixão proibida. O assédio sexual da Marquesa a Xesc, também é encoberto por uma cortina. Apenas a personagem vê o pênis circuncidado do rapaz, sugerindo que ele é judeu.

Há uma sensualidade sublimada, perceptível nas entrelinhas, na subjetividade das figuras de linguagem criadas. O ato sexual é mais sugerido que mostrado, está na força das palavras e em suas possibilidades semânticas. Relacionar o leite ao gozo, ao prazer, por exemplo, é uma metáfora recorrente no teatro e também em outras obras. Bally (1951) costumava utilizar a palavra imagem como sinônimo para metáfora e, considerando esse conceito, Comparato mostra sem demonstrar. Em *Eterno*, a personagem Orson Welles diz que Bento “derrama seu leite sobre a terra”, referindo-se ao sexo que o garoto faz com mulheres de areia.

Em *Jamais*, a Marquesa diz que o Príncipe de Nassau: “derrama seu leite como quem corta as unhas”. Em *Sempre*, a Moça da gargantilha saboreia um iogurte enquanto observa a joia na vitrine. Essa imagem do iogurte associada ao prazer também é usada em outro texto teatral do autor, *O Rei do Ouro*, em que o protagonista diz à enfermeira:



“Hoje não vou beber iogurte suíço. Quero grego”. Na mesma peça, de 2020, o segurança conta ao rei: “aperto os seios dela contra meu corpo... E as pontas dos mamilos dela endurecem como morangos nas minhas coxas... Em seguida jorro leite”.

Encontramos essa metáfora também no romance *Prisioneiros de paraísos*: “o que não se viu foi o leite que jorrou pelos seios da abadessa, pelos bicos das lamparinas e que desceu em profusão e golfadas da boca de Pio III”. Em Michelangelo ela aparece assim, na fala do Cardeal: “Foi leite. Saiu leite de todos os orifícios! (...) Papa jorrou leite. Leite. Poderia ter dito mel ou borboletas. Todavia, me pareceu mais conveniente e biológico o uso da palavra: leite...”. Na *Recriação livre do crime das sedas brancas (2020)*, a imagem ressurgiu: “Até chegarem ao ponto de gozar violentamente dentro delas, enchendo os cadáveres gelados com leite quente... Exércitos só fazem amor com a morte”.

3) Frases de efeito:

Dos rascunhos ao texto final, Comparato demonstra ser um agudo recriador de ditados, locuções e frases de efeito. Em *O despertar dos desatinados* há mais de cinquenta deles, extraídos principalmente das falas de Conrado, tais como: “Minha aritmética morreu: desaprendi a somar e acabei dividido”; “É pelo susto que se engana o justo” ou “Só encontro ‘downloads’, quando estou a busca de ‘upgrades’”. Na *Trilogia da Imaginação* também encontramos essa característica. Na fala de Xesc, em *Jamais*, por exemplo: “Quanto mais tinta se gasta, menos existe”. Na dedicatória da peça, ele define: “a perplexidade é o sequestro de todas as emoções”; nas notas pré-redacionais de *Eterno*: “fazer das coisas arte é a mitologia dos despossuídos”; ou no prólogo de *Sempre*: “só ao artista é permitido trabalhar até o limite da ambiguidade”.

4) Tempo dramático:

Comparato tem uma tendência para a criação de diálogos ágeis, com frases curtas, em seus textos dramatúrgicos. A agilidade não pode ser confundida, no entanto, com velocidade frenética. O ritmo rápido das interações entre as personagens é entremeado por pausas reflexivas (silêncios) e pausas para a ação dramática (instantes). Essa combinação promove pequenos momentos de suspense e oportuniza brechas para estimular a imaginação do público. Podemos observar esses efeitos em quase todos os diálogos, como veremos a seguir:

Eterno, cena 2:

MÃE: Não entendo tanto ódio de família...

MADALENA: O que tio Malaquias vem fazer aqui?

PAI: É. O que vem o Malaquias fazer aqui? Neste fim de mundo? O Eterno não contou não, Bento?

(Silêncio.) (Bento irônico.)

BENTO: Fiquei surdo nesta hora. Surdo!

Jamais, cena 06:

CALABAR: Senhores? Algozes! Os portugueses tratam os nativos como gado. Boi. (Instantes.)

CALABAR: Por que não bebe?

WILLEN: Sofro de enxaqueca.

(Calabar bebe.)



CALABAR: Bom vinho. Cor de rubi. Batalhas e mais batalhas. E sangue, muito sangue... O mais perturbador foi descobrir que sangue atrai sangue. Tudo vermelho como um enorme rubi desfeito... (Silêncio.)

CALABAR: Responde, mestre. Por que sinto prazer com aquilo que os outros repulsam?

O ritmo de *Sempre* foge ligeiramente à regra, um paradoxo do próprio título. Cenas com diálogos rápidos são intercaladas por solilóquios e monólogos interiores, criando um esquema contrastivo e assimétrico. No entanto, as longas falas também são repletas de quebras. O monólogo da Esposa, por exemplo, que corresponde à cena dez (10), tem 40 previsões de pausas. Em princípio, esse texto parece um ponto fora da curva do estilo do autor. Por outro lado, justifica-se pelo efeito de caos, vertigem e confusão mental que Comparato quer criar para a protagonista.

As pausas, os silêncios e os instantes previstos no texto dramático também facilitam a articulação dos enunciados e ajudam no ajuste entre o ritmo da peça e a oralidade das personagens, simulando os espaços em que a fala é permeada por formulações e reformulações. Mas também fazem com que haja tempo para uma melhor compreensão do que é dito, afinal, uma vez posto em cena, o texto teatral não permite que a plateia pare a ação dramática, retorne e reprise o que foi dito, é preciso que o texto falado fique claro, de imediato.

É no escrever dos diálogos que Comparato ajusta o tempo dramático, o ritmo da cena, e expõe as transformações das personagens ao longo da narrativa. Ele classifica o diálogo como “o corpo de comunicação do roteiro”, onde está o material dramático, e afirma:

Reescrever diálogos é um trabalho constante do roteirista. Cada vez que rescrevemos, repensamos o objetivo dramático da cena, acrescentamos complexidade à personagem e conseguimos momentos dramáticos mais profundos (Comparato, 2018, p. 193).

5) Narratividade

Nos três textos, Comparato segue um padrão rítmico clássico para o método que ele mesmo propõe no manual *Da criação ao Roteiro*. Predomina a divisão da narrativa em 5 etapas: cenas de exposição, cenas de preparação, cenas de complicação, clímax e cenas de resolução. Em *Eterno e Jamais*, o autor investe nessa crescente constante da tensão até o quarto quadrante, com alívio na quinta e última parte. O ritmo de *Sempre* escapa à regra, pela necessidade de sobrepor os mesmos efeitos de tensão a narrativas simultâneas, criando um efeito cíclico.

Essas etapas podem ser intercaladas com cenas de função dêitica (passagem do tempo, localização), cenas de transição ou integração, cenas metafóricas (uma cobra passando pode indicar traição, por exemplo), flashbacks, cenas oníricas, cenas de premonição ou cenas meramente alegóricas. Por isso, o número e o tamanho das cenas variam bastante entre um texto e outro. São 40 cenas em *Sempre*, diminuindo para 30, em *Jamais*, e apenas 15, em *Eterno*.

O número de cenas, no entanto, não está diretamente relacionado ao ritmo da narrativa, mas à maneira como elas estão dispostas para criar e aliviar tensões. É a relação entre o conjunto de ações. A manipulação dos tipos de cena leva ao que Comparato chama de “eficiência dramática”, ou seja, a cadência dos vários tempos dramáticos. Nesse sentido, cada peça tem uma cadência diferente, uma disposição diferente dos pontos de tensão e alívio, embora o clímax e o desenlace tenham uma tendência a recair nos quadrantes finais.

6) Estrutura dramática, ou escaleta:

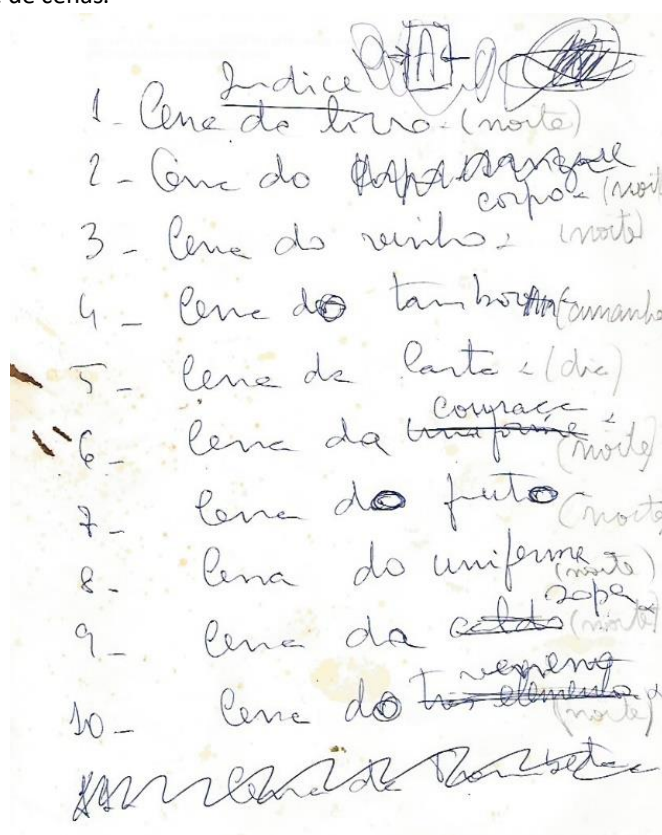
As três peças da *Trilogia da Imaginação* começam com uma estrutura padrão: capa, notas iniciais, lista de personagens, indicações sobre luz e adereços, introdução, proposta de exposição (museu ou instalação) e o índice de cenas. Uma vez que estamos analisando uma trilogia não encenada, chamamos a atenção para o índice de cenas, que pode ser visualizado quando a peça é objeto de leitura.



Essa estrutura topicalizada serve como coluna vertebral da narrativa e funciona como uma bússola para o dramaturgo na construção do clímax. Cada cena tem um nome que evoca uma imagem símbolo, facilitando o olhar para a dimensão da obra em andamento, tal como um sumário. A única peça da Trilogia que não contém esse elemento é *Sempre*, que tem nuances rítmicas diferentes das outras duas frações.

Nos rascunhos de *Jamais*, percebemos que o escritor estabelece, inicialmente, 11 cenas. Depois são feitos ajustes, conforme a campanha de escrita avança. A versão final do texto tem 30 cenas. A escolha de cada nome é um processo elaborado, conforme observamos no manuscrito. A lista ganha uniformidade quando o autor substitui nomes compostos (ex.: “corpo e sangue” e “três elementos”) e palavras no plural (ex.: tambores e frutos) por substantivos simples, no singular (“corpo”, “veneno”, “tambor” e “fruto”). O protagonista é um homem duro, a temática é o acirramento na disputa por poder. As palavras escolhidas são secas, objetivas, pouco afetivas, revelando a consciência do autor sobre o poder evocativo das palavras. Segundo Panichi (2016, p. 49): “A intenção criativa mantém uma estreita relação com a escolha da matéria a ser explorada”.

IMAGEM 1: *Jamais*, índice de cenas.



FONTE: Doc Comparato, acervo pessoal.

QUADRO 1: Transcrição da imagem 1.

→A←	
<u>Índice</u>	
3	— Cena do livro (noite)
4	— Cena do corpo e sangue corpo (noite)
5	— Cena do vinho (noite)

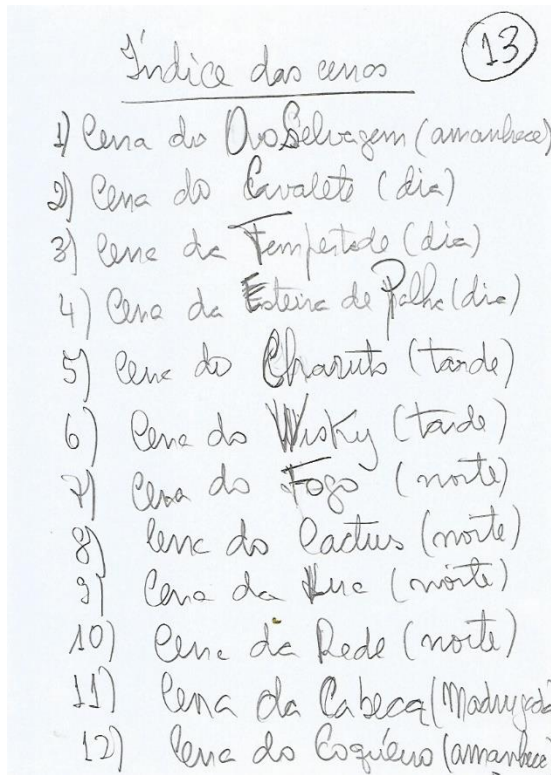


- | | |
|----|--|
| 6 | — Cena do tambor (amanhecer) |
| 7 | — Cena da carta. (dia) |
| 8 | — Cena do uniforme couraça. (noite) |
| 9 | — Cena do fruto (noite) |
| 10 | — Cena do uniforme (noite) |
| 11 | — Cena do café sopa (noite) |
| 12 | — Cena do três elementos veneno (noite) |
| 13 | — Cena da trombeta |

FONTE: Elaborado pela autora.

Em *Eterno*, o índice é mais modesto, as quinze cenas previstas no rascunho são mantidas, sem alterações significativas. A escaleta traz nomeações que relacionam o clima litorâneo (esteira de palha, cacto, rede, coqueiro, jangada) com a personalidade de Orson Welles (charuto, whisky, cidade). O valor sinestésico da junção entre imagem e massa sonora das palavras, usado em *Jamais*, dá espaço a um apelo sensorial em que predominam percepções táteis (esteira, rede, tempestade, fogo, cacto). Neste índice, também se abriu espaço para a adjetivação (selvagem, de palha) que ajuda a compor a atmosfera da narrativa.

IMAGEM 2: *Eterno*, índice de cenas



FONTE: Doc Comparato, acervo pessoal.

QUADRO 2: Transcrição imagem 2.

13
Índice das cenas
1) Cena do Ovo Selvagem (amanhecer)



- | | |
|-----|--------------------------------|
| 2) | Cena do Cavalete (dia) |
| 3) | Cena da Tempestade (dia) |
| 4) | Cena da Esteira de Palha (dia) |
| 5) | Cena do Charuto (tarde) |
| 6) | Cena do Wisky (tarde) |
| 7) | Cena do Fogo (noite) |
| 8) | Cena do Cactus (noite) |
| 9) | Cena da Lua (noite) |
| 10) | Cena da Rede (noite) |
| 11) | Cena da Cabeça (madrugada) |
| 12) | Cena do coqueiro (amanhece) |

FONTE: Elaborado pela autora.

A escaleta nos permite também inferir a atmosfera da ação dramática. Em *Jamais*, prevalecem cenas noturnas, sugerindo um tom mais grave e matizes mais escuros. Em *Eterno* prevalecem cenas diurnas, o que inspira uma sensação solar, mais iluminada, tons abertos e matizes vibrantes. A lista de cenas, com seus respectivos títulos-chave e ambientação, também é um recurso que auxilia o dramaturgo a organizar os mecanismos de passagem do tempo.

7) Caracterização das personagens:

Embora as localizações geográficas definidas para os enredos da *Trilogia da Imaginação* sejam bem claras (Sudeste, em *Sempre*; Nordeste, em *Jamais* e *Eterno*), Comparato evita a criação de regionalismos artificiais. As referências são bastante discretas, situadas no campo da seleção lexical, sem exageros ou compromisso com a reprodução realista do dialeto. Algumas palavras, empregadas estrategicamente, dão um toque regionalista sutil que remete às raízes brasileiras para tratar de temas universais.

Os dilemas vividos pela escritora Adélia, em *Sempre*, poderiam ser os mesmos de outros escritores, homens ou mulheres, de qualquer parte do mundo. Embora em alguns momentos ela cite frases em francês, o que indica a formação intelectual e a composição social da personagem, verificamos em primeiro plano a composição do perfil psicológico dela, por meio de suas memórias, questionamentos e diálogos internos. Assim também a caracterização visual da protagonista se opõe ao perfil burocrático criado para a jornalista, com um crachá pendurado ao pescoço e demonstrações de pouca sofisticação intelectual.

A trama de *Eterno* se passa nas dunas do Ceará, onde Orson Welles esteve para filmar a história de jangadeiros. Embora Comparato utilize elementos regionais para compor as cenas (a jangada, a peixeira, as dunas), a narrativa não aborda temas relacionados à rotina de pescadores da região litorânea, mas expressa sentimentos relacionados à condição humana. Aspectos sociais das personagens são tratados de forma bastante suave, diluídos ao longo dos diálogos, de forma que o caráter e a identidade de cada uma vão sendo construídos por meio de uma rede de informações lançadas pouco a pouco, em segundo plano.

Veremos como isso se dá ao final da quarta cena de *Eterno*, em que o diálogo revela o *status* de Mister Welles, Malaquias e Bento. Destacamos também a expressão “quengo” (uma concha feita com a casca do coco), um dos poucos regionalismos utilizados, mas suficiente para caracterizar o falar nordestino:

MIGUEL: Quem é aquele homem, Malaquias?

MÃE: Se veste bonito. Parece até que veio de São Paulo.

MADALENA: Tio Malaquias, como se chama o moço de filmagem?



MALAQUIAS: Mister Welles.

BENTO: Tio Malaquias, o que ele faz na filmagem?

MALAQUIAS: Tudo. Sai tudo da cabeça dele.

MIGUEL: Nós também sabíamos que você chegaria.

MÃE: O Bento tem essa capacidade, sai tudo da cabeça dele.

MALAQUIAS: Imagino. Ele continua ouvindo vozes.

MÃE: Não, ele fala com Deus, aqui acontece tanta coisa...

MIGUEL: Por que voltou?

MÃE: Depois de tanto tempo, Malaquias?

MALAQUIAS: Sou guia, Eva, faço meu trabalho. O gringo tomou um porre. Uma bebedeira. Whisky no quengo. E resolveu sair sem rumo.

As didascálias também recomendam que os sotaques sejam neutralizados, sem forçar o pitoresco. Uma nota após a lista de personagens diz: “os personagens **não** falam com sotaque nordestino carregado ou cearense. Falam um português límpido, tipo o do Maranhão”. Ou seja, o autor propõe um pacto com a imaginação, em detrimento da imitação forçada de uma realidade regional. Até mesmo Mister Welles fala português, porque não se trata de um documentário, nem de uma ficção baseada em fatos reais, mas de um mergulho em um espaço representado.

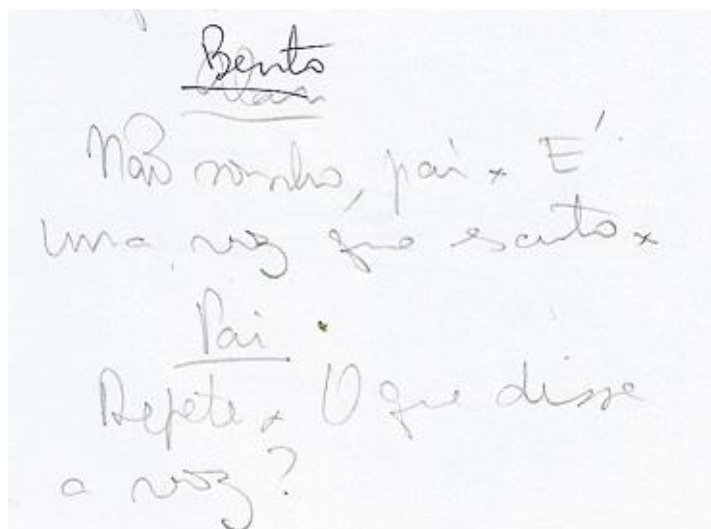
Jamais, que Comparato classifica como “neoclássica”, não carrega linguajar de época nem resgata arcaísmos. O autor prima pela compreensão do texto, sem artificialidades. Objetos selecionados para o cenário, figurinos, e a contextualização da peça se encarregam de situar o leitor no século XVII, sem a necessidade de uma simulação de falas desconhecidas, o que seria completamente irreal. As hierarquias são marcadas pelos pronomes de tratamento e adereços. A criação para teatro e audiovisuais tem essa prerrogativa, ou seja, usar recursos visuais para representar o que não pode ser traduzido em palavras.

Por outro lado, percebemos que Comparato se utiliza de palavras e enunciados mais longos para personagens mais sofisticadas, reflexivas e letradas, caso da escritora Adélia, de *Sempre*, por exemplo. Personagens rústicos, como os moradores do vilarejo de *Eterno*, usam palavras mais simples e suas falas são mais curtas. Assim, cada personagem se revela em um tipo de expressão verbal.

Os nomes das personagens também compõem a caracterização e dizem algo sobre elas, na visão do dramaturgo. Em *Eterno*, encontramos rasuras de substituição indicando que, inicialmente, a personagem Bento chamava-se Alan. A troca implica em atribuir ao rapaz que faz premonições uma bênção divina, ele é um abençoado, um consagrado. Esta substituição é um exemplo bem claro de como os manuscritos revelam as experimentações do autor a partir da releitura do próprio trabalho e de como a seleção lexical implica em efeitos estilísticos.



IMAGEM 3: Rasura de substituição para nome de personagem.



FONTE: Doc Comparato.

QUADRO 3: Transcrição da imagem 3.

<p><u>Alan-Bento</u></p> <p>Não sonho, pai. É uma voz que escuto.</p> <p><u>Pai</u></p> <p>Repete. O que disse a voz?</p>

FONTE: Elaborado pela autora.

8) Pontuação e expressividade

Há certa abundância no uso das reticências nos textos teatrais de Comparato. Mas nem sempre esse recurso é usado para indicar continuidade da ação ou suspensão da fala. O emprego desta pontuação indica também abertura ou incompletude na significância, deixando para o intérprete a dramatização da escrita. O uso criterioso na pontuação é mais frequente nos textos dele para televisão, em que o tempo de produção é mais rápido, exigindo soluções prontas. De qualquer forma, o dramaturgo se considera econômico no uso de pontos finais, vírgulas, exclamações etc:

Creio ser inútil recheiar os diálogos com pontos de exclamação, interrogações desnecessárias ou até mesmo destaques dentro do texto. Esse tipo de artifício ortográfico de maneira nenhuma aumenta a tensão dramática nem traz relevância ao roteiro. Talvez só faça os atores falarem mais alto ou gritarem, o que não é desejável. (Comparato, 2018, p. 229).

Em geral, na Trilogia da Imaginação observamos uma busca pelo equilíbrio no uso da pontuação afetiva e das reticências. Conforme mencionamos anteriormente, as pausas, instantes e silêncios, quando necessários, são indicados nas rubricas do texto. Portanto, as reticências servem como proposta de espaço para a entoação ou intencionalidade do ator, do intérprete. Esta fala de Bento, em *Eterno*, é um exemplo:

BENTO: Não desejo mais seu corpo! Não me interessa mais suas pernas brancas e sem vida. Me dá nojo! As ancas de pedras, as tetas de barro e seus orifícios de mentira! ... Também não quero uma mulher de verdade! Porque não saberia o que fazer com a mulher... Nem com a verdade... Acabo com seus pés encravados na



terra, o corpo que não se levanta, a mão que não move... Destruo os seios sempre empinados: as tetas abertas sem vontades. Os arrepios que não acontecem. Os leites que não escorrem, os cheios que não possui. Destruo. Mulher feita de enfeites e defeitos! Rachaduras, fissuras e lombadas que fingem ser carne. Mas carne não é! Porque não morre. Areia não morre, nem nasce.

Encontramos o mesmo uso das reticências em *Jamais*:

XESC: ...Mestre... Para que serve isso... Esses frutos são tóxicos e aguados... Se alguém beber esse caldo vai se esvaziar em diarreias. Mestre, acaso pretende envenenar Calabar?

A escolha por uma pontuação neutra, que dá abertura para a expressão do intérprete, é ainda mais recorrente em *Sempre*:

ADÉLIA: Sobre Deus desconheço tanto, quase tudo... mas acho um absurdo o homem propagar que “foi feito à imagem e semelhança de Deus”... Desconfio que essa afirmação é a semente de todos os problemas da condição humana... Porque o homem ao meu ver está tão distante de Deus, como o México dos EUA... Somos ínfimos... uns ratos... e queremos ser Deus.

9) Vitrines de objetos

A *Trilogia da Imaginação* faz emergir um acúmulo de imagens, odores, gestos e referências marcados na memória sensível de Comparato. O dramaturgo cita Stephen Spender, em *The making of a poem*, para classificar a memória como uma das cinco capacidades básicas do criador. O artista teria, necessariamente, autoscopia, a capacidade de estar, observar e imaginar ao mesmo tempo. Da observação nasceria a imagem que vai para o papel.

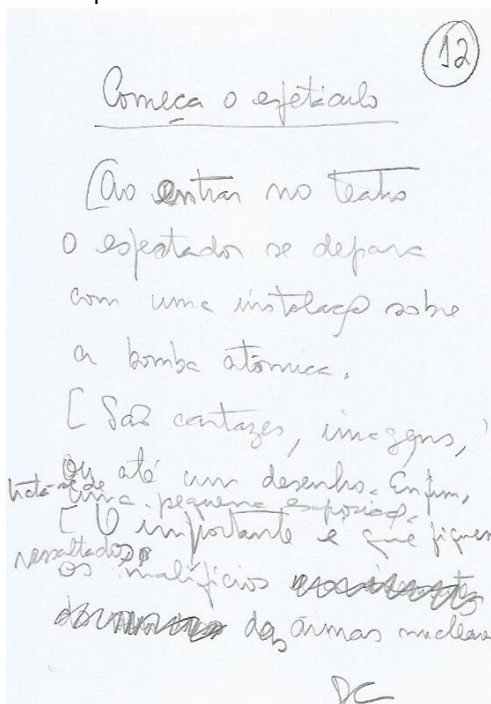
As três peças (*Sempre*, *Jamais* e *Eterno*) trazem propostas de exposições, vitrines com objetos relacionados ao tema do espetáculo e ao cenário, com o objetivo de provocar uma reflexão sobre a história por trás das coisas e o que elas representam. A instalação só é realizável com a montagem teatral, no entanto, esse índice de objetos cria uma espécie de hiperlink com as memórias que o autor quer trazer à tona. São imagens criadas por experiências sensíveis e que serão ressignificadas pelo público.

Em *Sempre*, reconhecemos o “shorts amarelo” evocando a beleza mágica, sensual e fugaz da juventude. O “cérebro” e toda pesquisa do dramaturgo em torno da criatividade. A “foto do afresco de Michelangelo na Capela Sistina”, representando a criação do homem. Em *Jamais*, destacamos algumas referências dramáticas de Comparato na escolha do “vestido de noiva” (Nelson Rodrigues) e da “caixinha” misteriosa (Luis Buñuel).

Em *Eterno* não há uma lista de objetos, apenas a sugestão de uma instalação sobre a bomba atômica, com imagens sobre os efeitos catastróficos da mesma. Essa temática, dos testes nucleares ao longo da Segunda Guerra, vem da memória do pai de Comparato, que mostrou a ele uma notícia sobre o assunto (provavelmente sobre os testes com a Bomba de Hidrogênio no Atol de Bikini, que teria provocado chuva radioativa em vilarejos de pescadores).



IMAGEM 4: Indicação de instalação cênica para *Eterno*.



FONTE: Doc Comparato, arquivos pessoais.

QUADRO 4: Transcrição da imagem 4

12
<u>Começa o espetáculo</u>
[Ao entrar no teatro o espectador se depara com uma instalação sobre a bomba atômica.
[São cartazes, imagens ou até um desenho. Enfim, nota-se uma pequena exposição.
[O importante é que fiquem ressaltados os malefícios da insensatez do seu uso das armas nucleares.
DC

FONTE: Elaborado pela autora.

A proposta é que o espectador tenha contato com essas imagens e objetos antes e depois do espetáculo. É possível que, no primeiro momento, eles evoquem significados relacionados à memória do observador. No entanto, após a leitura/execução da peça, cada objeto ganha uma nova história, talvez uma nova interpretação e passa a figurar na vitrine com outra carga semântica.

CARACTERÍSTICAS DOS MANUSCRITOS

No conjunto de traços que compõem a marca do autor, temos também as rotinas de escrita e características dos manuscritos. Grande parte dos rascunhos de Comparato são escritos inteiramente à mão na fase inicial, conforme

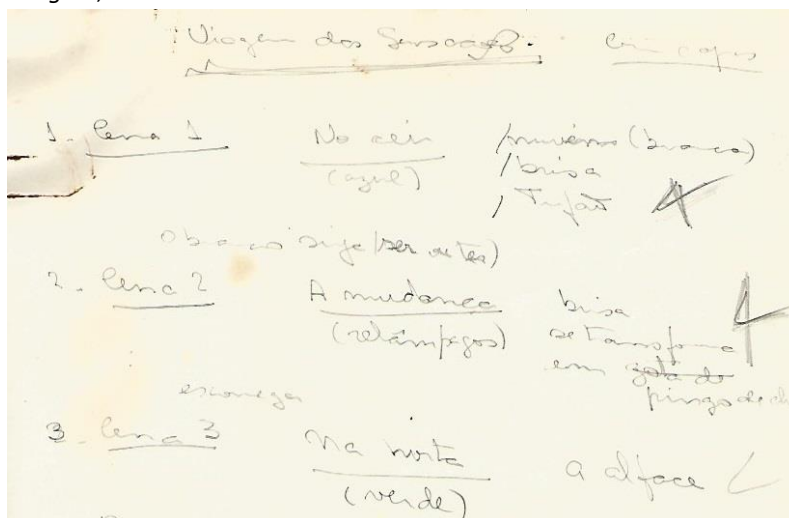


observamos nos originais de *A incrível viagem*, de 1984 — peça infantil inicialmente chamada de *A viagem das sensações* — ou no episódio piloto da série de televisão *Peritos da verdade*, de 2017.

Alguns sinais gráficos são bastante recorrentes ao longo das décadas, em várias fases da produção. Por exemplo, o uso de pequenas cruzeiras para indicar o fim da sentença (ponto final) e abertura de colchete para indicar início de parágrafo, títulos centralizados. Sempre que possível, ele escreve à lápis e aplica borracha nas correções. Porém, é comum o uso de caneta com rasuras e anotações marginais e entrelinhas.

Revisões gramaticais não são prioridade. Comparato dá vazão ao fluxo de escrita e prioriza o potencial sonoro ou imagético das palavras, bem como os efeitos expressivos em detrimento das formalidades. A revisão ortográfica costuma ser deixada para o editor, sem maiores preocupações.

IMAGEM 5: *A incrível viagem*, teatro infantil.



FONTE: Doc Comparato, acervo pessoal.

QUADRO 5: Transcrição da imagem 08.

Viagem das Sensações.		criar copias
1- Cena 1	No céu / nuvem (branca) (azul) / brisa / tufão	
	O branco suja (ser ou ter)	
2- Cena 2	A mudança brisa (relâmpagos) se transforma em gota de pingo de chuva	
3- Cena 3	Na horta a alface (verde)	

FONTE: Elaborado pela autora.

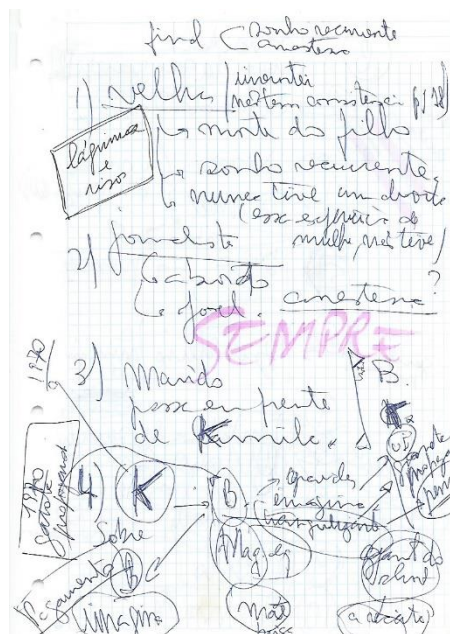


Listas numeradas também são frequentes para organizar núcleos dramáticos, listas de personagens, índice de cenas e listas de objetos e adereços cênicos. Normalmente, os números das páginas são assinalados no canto superior direito, grifados ou circulados. Comparato leva em conta, nas revisões e tratamentos do texto, não apenas o próprio gosto estético, mas também o impacto expressivo que quer causar:

Eu tenho que saber exatamente o que estou fazendo... responder o porquê, o onde e o como... antes de começar. Sou aquele autor que começa pelo título e sigo cada etapa, cena um, cena dois... A desorganização deixo para meu caderno de ideias! Quando começo a escrever quero tudo organizadinho (Comparato, 2019).

Portanto, mesmo sem alimentar preciosismos, o dramaturgo tem certa preocupação estética com ordenação dos rascunhos, expressando também nesta fase o ritmo que deseja imprimir à obra. Esta característica é evidenciada quando comparamos os manuscritos da peça *Sempre* com as outras duas da Trilogia da Imaginação. A narrativa não linear e a confusão mental da personagem já estão presentes nos manuscritos da fase pré-redacional e na ausência de uma escaleta linear, que vemos em outras peças.

IMAGEM 6: Sempre, fôlio 14.



FONTE: Doc Comparato, arquivo pessoal.

A escrita manual como recurso de memória, o ordenamento do caos durante a produção dos rascunhos e a busca por referências imagéticas são procedimentos padrão na confecção das peças. Outros escritores adotam rituais parecidos, por isso, as etapas de materialização da obra são apenas um dos traços que caracterizam o estilo de gênese, fazendo-se necessário compreender também o conjunto de influências, preferências e recorrências que compõem o projeto poético e singularizam a marca do autor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Aplicando conceitos da Estilística aos fundamentos da Crítica Genética, buscamos identificar nos escritos teatrais de Doc Comparato marcas distintivas que caracterizam seu projeto poético e seu estilo de gênese. Partimos da leitura de sua obra para a observação dos manuscritos. Organizamos um dossiê genético e analisamos os documentos do processo de criação preservados, com atenção às escolhas evidenciadas pelas alterações ou constâncias no movimento de construção do texto.



Confrontando rascunhos e edições publicadas e acompanhando a cronologia da obra do dramaturgo, encontramos remanências e padrões que indicam preferências estéticas, marcas estilísticas na dramaturgia. Além disso, as diversas modalidades de intertexto revelam referências que norteiam o projeto poético, bem como a intencionalidade dos atos de linguagem fica evidenciada pela busca de palavras assertivas, sotaques universais e pontuação comedida.

Da mesma forma, quando consideramos a estruturação das escaletas e a organização do processo de escrita, temos a oportunidade de perceber o ritmo interior do escrevente em seu movimento de criação, seu estilo de gênese, o ordenamento da imaginação e sua transformação em linguagem por meio das experimentações na ação de escrita. A análise geneticista resgata o trabalho do autor em seu fazer e demonstra que a construção da expressividade não se dá ao acaso, mas vislumbrando a interação, a partir do entendimento que o escrevente tem do seu interlocutor e do endereçamento do texto.

Dessa forma, entendemos ser possível uma integração estilística entre os aspectos afetivos da língua que são compartilhados socialmente; as tendências predominantes em determinados contextos e as escolhas individuais do autor em função de um projeto poético. Dentre os traços que somam para a compreensão das marcas de autoria nas peças teatrais de Doc Comparato, destacamos seu ritmo de gênese, principais referências e influências, defesas estéticas, temáticas recorrentes e características dos manuscritos autógrafos. Nenhum desses traços, sozinho, pode determinar a identificação de autoria, porém, quando associados, constituem o que podemos chamar de estilo do autor.

REFERÊNCIAS

-
- Alonso, A. (1969). *Matéria y forma en poesia* (3.ª ed.). Editorial Gredos.
- Bally, C. (1951). *Traité de stylistique française* (Vol. 1, 3.ª ed.). Librairie Klincksiek.
- Comparato, D. (2018). *Contos e crônicas* [Edição digital]. Booknando Livros.
- Comparato, D. (2018). *Da criação ao roteiro* (11.ª ed.). Summus.
- Comparato, D. (2013). *Sempre* [Edição digital]. Simplíssimo Livros.
- Comparato, D. (2013). *Eterno* [Edição digital]. Simplíssimo Livros.
- Comparato, D. (2013). *Jamais* [Edição digital]. Simplíssimo Livros.
- Comparato, D. (2013). *Plêiades* [Edição digital]. Simplíssimo Livros.
- Foucault, M. (1979). What is an author? In J. V. Harari (Ed.), *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism*. Cornell University Press.
- Monteiro, J. L. (1991). *A estilística*. Ática.
- Oliveira, H. F. (2011). Discurso, estilo e mídia impressa. In C. C. Henriques (Ed.), *Estilística e Discurso*. Elsevier.
- Ostrower, F. (2014). *Criatividade e processos de criação* (30.ª ed.). Vozes.
- Panichi, E. R. P. (2016). *Processos de construção de formas na criação: o projeto poético de Pedro Nava*. Eduel.
- Pierrot, A. H. (2005). *Le style en mouvement, littérature et art*. Belin.
- Pierrot, A. H. (2010). *Chemins de l'œuvre. Genesis: Manuscrits-Recherche-Invention*, 30, 87–108. <http://journals.openedition.org/genesis/125>



Reynaud, M. J. (2000). *Metamorfoses da escrita: Húmus de Raul Brandão*. Campo das Letras.

Salles, C. A. (2010). *Arquivos de criação: arte e curadoria*. Editora Horizonte.

Spitzer, L. (1968). *Linguística e história literária* (2.ª ed.). Editorial Gredos.

Vossler, K. (1940). *Filosofía del language*. Instituto Antônio de Nebrija.

Willemart, P. (2002). Como se constituiu a escritura literária? In R. Zular (Ed.), *Criação em processo: ensaios de Crítica Genética*. Iluminuras.

Willemart, P. (2009). *Os processos de criação na escritura na arte e na psicanálise*. Perspectiva.

DECLARAÇÃO ÉTICA

CONFLITO DE INTERESSE: Nada a declarar. **FINANCIAMENTO:** Nada a declarar. **REVISÃO POR PARES:** Dupla revisão anónima por pares.



Todo o conteúdo do NAUS — REVISTA LUSÓFONA DE ESTUDOS CULTURAIS E COMUNICACIONAIS é licenciado sob Creative Commons, a menos que especificado de outra forma e em conteúdo recuperado de outras fontes bibliográficas.



TENTAÇÕES DE SAPATEIRO: UMA NOVA ABORDAGEM SOBRE HISTÓRIA E FICÇÃO EM JOSÉ SARAMAGO (2023)

[10.29073/naus.v4i1.868](https://doi.org/10.29073/naus.v4i1.868)

RECEÇÃO: 17 de dezembro de 2023.

APROVAÇÃO: 17 de dezembro de 2023.

PUBLICAÇÃO: 30 de dezembro de 2023.

AUTOR/A: Denise Lima , Universidade Estadual do Ceará, Brasil, denise.noronha@uece.br.

Os leitores de José Saramago estão familiarizados com o trânsito entre ficção e História que permeia praticamente toda a sua obra, de forma mais ou menos evidente a depender do tema central abordado pelo escritor. Esse facto também explica o numeroso acervo de trabalhos académicos, mormente na área de investigação literária, que elegem como objeto de pesquisa o diálogo entre aquelas duas esferas de percepção e representação do mundo.

De um modo geral, a linguagem desses textos costuma moldar-se à objetividade que a sua abordagem de natureza científica exige. Não é o caso, no entanto, do livro que o escritor Dércio Braúna acaba de lançar, fruto da sua tese de doutoramento em História pela Universidade Federal do Ceará (Brasil). Com o mesmo rigor e sofisticação com que tece os seus poemas e contos, o autor imprimiu na escrita deste texto — que tem como cerne a “nutrição mútua” que pode haver “entre operação ficcional e operação historiográfica” (Braúna, 2023, p. 14) — marcas da linguagem poética que revelam a sua forma de pensar a História e a Literatura. É uma característica relevante que, no entanto, não retira o mérito criterioso da sua pesquisa. Dá-lhe, por outro lado, uma fluidez e mesmo uma leveza que torna a leitura bastante agradável, para além da sua riqueza informativa e analítica.

Exemplo da linguagem poética já se encontra na ambiguidade do título. Partindo da conhecida máxima de Apeles (“Não suba o sapateiro acima da chinela”), a qual repreende aquele que ousa opinar sobre algo que desconhece, as *Tentações de Sapateiro* podem dirigir-se tanto à atitude do escritor português ao fazer da sua obra literária uma releitura da História, quanto à proposta do historiador brasileiro de “fazer história dessa ficção revisora” (Braúna, 2023, p. 27), que é o romance *História do Cerco de Lisboa*, publicado por José Saramago em 1989.

O historiador-poeta dividiu o seu percurso em doze capítulos, além de uma introdução e um epílogo, cujos títulos também acenam para a permeabilidade da história pela literatura. São eles: Paisagem com inundação; “Como um grande e convulso mar”; *Opus me*: ensaio à procura de uma história; O tempo da permeabilidade; A trama cruzou-se com a urdidura; Cabeça de Sócrates, linhas de Marx; “E como nos entenderemos nós?”; “A vítima inocente”; O perigo da “autoridade magistral”; “Talvez se levantássemos este empedrado”; As “ficções de método” de uma história nova; Livros com uma pessoa dentro; E se em 2047...: o “passado prático” da história; E ainda respira uma sombra. Como o autor explica na introdução, utilizando a analogia das várias portas da cerca moura em torno da Lisboa medieval, os capítulos têm uma certa autonomia que permite ao leitor escolher por qual deles começar, pois todas as entradas têm a mesma finalidade, que é a de compreender a operação ficcional de Saramago em seu cerco da história.

Acrescente-se, na composição paratextual do livro, o “Posfácio com algumas implicâncias”, escrito pelo Prof. Dr. Francisco Régis Lopes Ramos, que orientou a tese da qual se origina o livro. Além disso, o volume apresenta no final uma secção de comentários às notas de rodapé de algumas páginas, cuja vantagem é a de ampliar as informações dadas por elas sem intumescer o corpo do texto. Merecem destaque, ainda, algumas dezenas de fotografias que ilustram a argumentação do autor e complementam a sua escrita de forma muito natural.



Fundamentado em estudos de Michel de Certeau, Georges Duby, Jacques Rancière, R. G. Collingwood, Jacques Derrida e Hayden White, para citar algumas das principais fontes utilizadas, além de ficcionistas como Gonçalo M. Tavares, muito oportuno para a abordagem proposta, o autor examina a concepção de romance e de história para Saramago, e dessas duas formas de escrita do passado, destaca alguns métodos — como as digressões e os anacronismos — que, especialmente em *História do Cerco de Lisboa*, servem o propósito do romancista de questionar o absolutismo da chamada “verdade histórica”.

Investigando a origem desse romance saramaguiano, Dércio Braúna resgata o livro que teria motivado a ficção que tem como protagonista o revisor Raimundo Silva. Trata-se de *O cerco de Lisboa de 1147*: narrativa do glorioso feito conforme os documentos coevos, publicado em 1938 pela Câmara Municipal de Lisboa, da autoria do pouco conhecido historiador José Augusto de Oliveira. É ele a “vítima inocente”, no dizer de Saramago, do “Não” que o revisor propositadamente inclui na frase segundo a qual os cruzados ajudaram os portugueses a tomarem Lisboa dos mouros. A partir dessa negativa, feita a uma espécie de versão oficial, uma nova história precisa ser contada.

O cerco de Dércio Braúna parte, pois, do “Não” de Saramago. E assim como o romancista, que gostava que seus leitores pensassem de seus livros que eles “carregam uma pessoa dentro”, o eu do historiador brasileiro se faz sentir nas suas *Tentações de Sapateiro*, o que aproxima o leitor tanto da história como daquele que a escreve.

REFERÊNCIAS

Braúna, D. (2023). *Tentações de Sapateiro: o cerco da história na operação ficcional de José Saramago*.

DECLARAÇÃO ÉTICA

CONFLITO DE INTERESSE: Nada a declarar. **FINANCIAMENTO:** Nada a declarar.



Todo o conteúdo do NAUS — REVISTA LUSÓFONA DE ESTUDOS CULTURAIS E COMUNICACIONAIS é licenciado sob Creative Commons, a menos que especificado de outra forma e em conteúdo recuperado de outras fontes bibliográficas.

**Revista Lusófona de
Estudos Culturais e
Comunicacionais**
Cultivando conhecimento