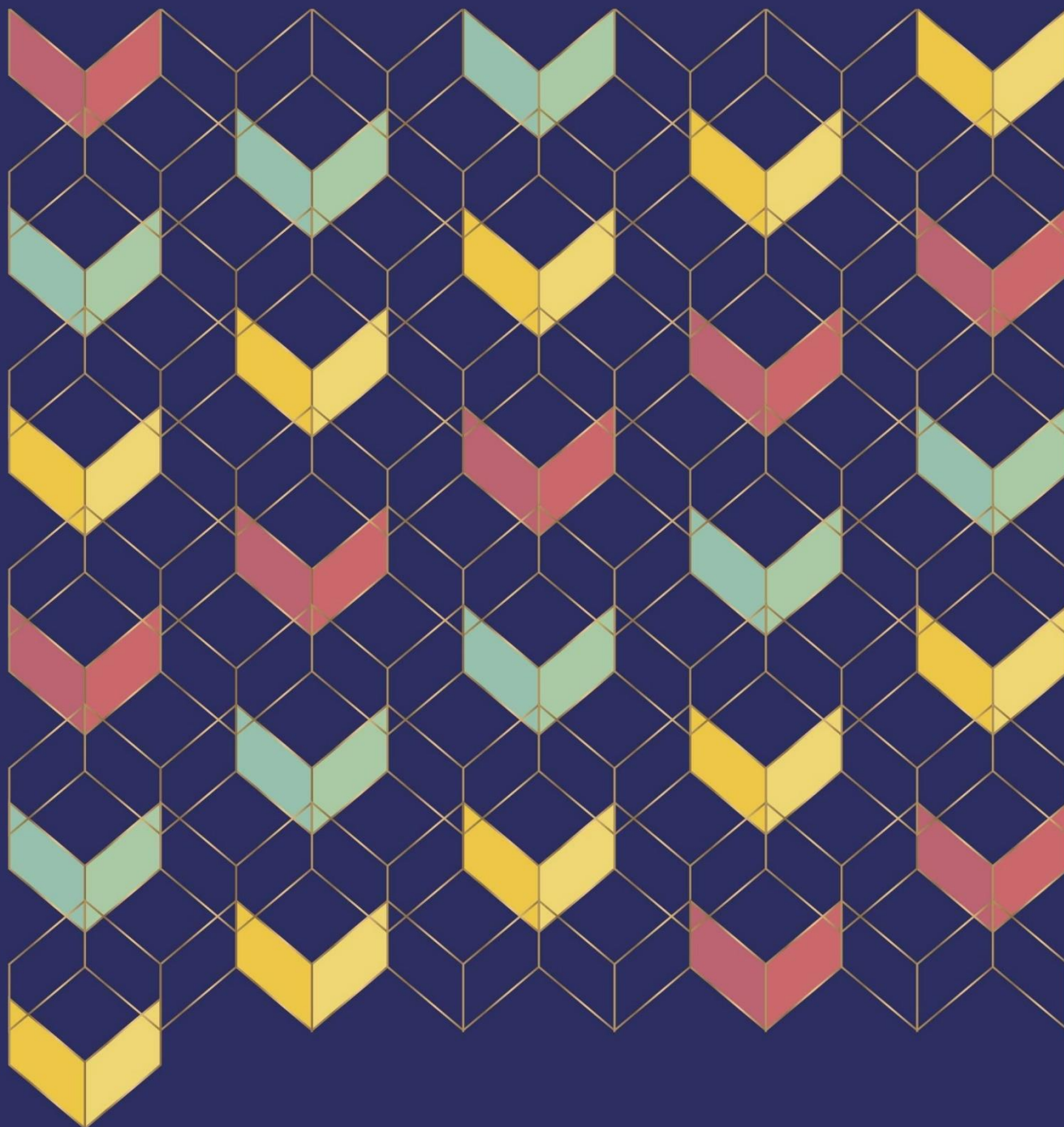


Revista Lusófona de Estudos Culturais e Comunicacionais

Cultivando conhecimento

2020

Volume 3, Número 2
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 editoriais 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 — DINÂMICAS CONTEMPORÂNEAS: ENCONTROS E CONFRONTOS DE E NAS CULTURAS	Luísa Paolinelli Vanda de Sousa Vanessa Cavalcanti Isabel Lousada
3	O JORNALISMO DE EÇA EM PERSPECTIVA: DAS CRÔNICAS INICIAIS AO ENSAÍSMO NO “SUPLEMENTO LITERÁRIO” DA <i>GAZETA DE NOTÍCIAS</i> , DO RIO DE JANEIRO	José Siqueira
31	A EXCLUSÃO DA MULHER NA DRAMATURGIA DO SÉCULO XIX: AS IMAGENS DO FEMININO E O SILENCIAMENTO DAS DRAMATURGAS	Marina Stuchi
43	<i>RIGHT PLACE, RIGHT TIME</i> : ANÁLISE SEMIÓTICA DE UMA <i>FANFIC</i>	Letícia Leal Luiza da Silva
57	CULTURAS DIY, FEMINISMOS E ATIVISMOS DIGITAIS	Paula Guerra Sofia Sousa
69	<i>O PÁSSARO DO SILÊNCIO</i> (2021)	Elisangela Steinmetz
71	ALEXINA DE MAGALHÃES PINTO: A EFERVESCÊNCIA DA CULTURA NACIONAL (2023)	Giovana Silva



EDITORIAL

DINÂMICAS CONTEMPORÂNEAS: ENCONTROS E CONFRONTOS DE E NAS CULTURAS

[10.29073/naus.v3i2.884](https://doi.org/10.29073/naus.v3i2.884)

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

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@fcsb.unl.pt.

“Chegou [...] o momento de não cair mais na armadilha intelectual de reificar a temporalidade e, em vez disso, deve pensar-se a cultura como dado móvel, um processo no qual impulsos sempre novos, interconexões, escolhas estratégicas, etc., se colocam de forma variada na contingência histórica, causando justamente novas ordens de valores e também conflitos. Isto não significa [...] abolir o passado, mas sim colocá-lo numa tensão sempre renovada com o presente, na consciência do que a dimensão temporal, nas suas valências e realidades múltiplas, implica efetivamente.”

Marcheschi (2004)

A conceção de cultura como lugar tensional — de encontro, mas também de confronto — entre impulsos do passado e do presente, de escolhas ditadas pelas diversas conjunturas sociais, históricas e políticas, num processo sempre dinâmico de resposta à contemporaneidade, por isso, atuante, liga os vários textos que constituem este número. Do repensar das ligações entre o jornalismo literário e a prática da escrita romanesca de Eça de Queiroz e do véu de silêncio e invisibilidade imposto às dramaturgas de oitocentos, numa hierarquização da produção cultural e literária baseada no género, até à cultura horizontal do século XXI, representada pela análise da condição do género no *fanfic*, nas culturas DIY e nos ativismos digitais, as autoras e os autores dialogam com novas ordens de valores, iluminando caminhos diferentes.

O que une o século XIX ao XXI é a sempre maior participação dos escritores, baseada em formas de envolvimento cada vez mais sofisticadas, nas práticas e construção de conhecimentos coletivos, num empenho com a interpretação, a decifração e análise do paradigma geral que caracteriza um dado momento. A cultura deixa de ser uma herança pré-estabelecida a ser transmitida ou dominada através do indivíduo de forma passiva para ser um dado móvel, produto de escolhas, por isso, dinâmica. Torna-se, assim, parte envolvida na comunidade e nos processos que determinam as suas práticas e representações.

Se o autor de *Os Maias* exigia da escrita jornalística e da romanesca o mesmo rigor e responsabilidade ética no sentido de uma intervenção necessária na sociedade da época, a mesma atitude caracteriza o ensaio que se debruça sobre a sua prática e também os artigos que, de oitocentos até ao século XXI, questionam o lugar ainda hoje secundário e subalterno da mulher e da comunidade LGBTQI+, alertando para a necessidade de uma revisão de posições. Desta forma, literatura e crítica unem-se na consciência temporal e numa perspetiva atuante.

Formas, pensamento e diferentes perceções do mundo são entendidos nestes textos como parte do nosso universo atual de sensibilidades variadas, não raras vezes muito diferentes umas das outras. De maneiras próprias e específicas, discutem e interpelam, assim, a nossa contemporaneidade, realçando os elementos potencialmente constitutivos do desconforto do nosso tempo. Colocando no mesmo número o século XIX e o XXI, ultrapassa-se a armadilha do “hoje” e “atual” — para a qual nos adverte Marc Augé, quando assinala a experiência do estreitamente



do espaço e da perda do sentido da profundidade histórica — e propõe-se, num diálogo entre passado e presente, uma reflexão sobre papéis, valores, representações, linguagem, numa vontade de imaginar “além”, de ampliar a nossa língua, como propunha Walter Benjamin, e de intervir no mundo.

Foi precisamente a intervenção, alicerçada na análise crítica, que guiou Eça de Queiroz dos textos publicados no *Distrito de Évora* ao “Suplemento Literário” da *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro, numa sempre maior consciência da ligação entre as suas crónicas e o projeto romanesco. “**O Jornalismo de Eça em Perspectiva: das Crónicas Iniciais ao Ensaísmo no ‘Suplemento Literário’ da Gazeta De Notícias, do Rio De Janeiro**” dá conta das alterações da visão queirosiana através do estudo da contribuição do escritor para a imprensa ao longo do tempo.

Em “**A Exclusão da Mulher na Dramaturgia do Século XIX: as Imagens do Feminino e o Silenciamento das Dramaturgas**”, é salientado o facto de que a literatura dita canónica empurrou durante séculos para as margens e para o silêncio a produção feminina, analisando-se, no sentido de uma melhor compreensão desta conjuntura, a representação de género em textos dramáticos canónicos. O eixo de análise liga as representações femininas do século XIX ao XXI, num revelar de estereótipos que ainda hoje se abatem sobre as mulheres.

Trata justamente da imagem feminina no século XXI o artigo “**Right Place, Right Time: Análise Semiótica de uma Fanfic**”: a partir do fanfic de Amanda Maloste (2018), o trabalho procura aprender as regularidades relativas ao género através das categorias da semiótica discursiva, mais especificamente as relativas à sintaxe narrativa e à enunciação. Também “**Culturas DIY, Feminismos e Ativismos Digitais**” coloca em destaque a invisibilidade das mulheres artistas nas sociedades contemporâneas através do estudo das estratégias dos processos de (re)construção identitária, resistência e mudança social consubstanciados no exercício de práticas artísticas — de perfil ativista — por parte de mulheres e atores LGBTQI+ em práticas DIY e do ativismo digital.

As propostas das resenhas a *O Pássaro do Silêncio* (2021), de Bernardette Capelo, e de *Cantigas das Crianças e do Povo e Danças Populares* (2023), de Alexina de Magalhães Pinto, trazem-nos duas vozes que, de diferentes formas, dão voz ao universo feminino e à sua intervenção na cultura e na literatura, num repensamento de tradições e resposta ao viver fragmentado da contemporaneidade.

REFERÊNCIAS

Marcheschi, D. (2004). *Prismas e Poliedros — Escritos de Crítica e Antropologia das Artes* (L. M. Antunes e F. Figueiredo, Trad.). Atlântida Editores, p. 74.

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.



O JORNALISMO DE EÇA EM PERSPECTIVA: DAS CRÔNICAS INICIAIS AO ENSAÍSMO NO “SUPLEMENTO LITERÁRIO” DA GAZETA DE NOTÍCIAS, DO RIO DE JANEIRO

EÇA'S JOURNALISM IN PERSPECTIVE: FROM THE INITIAL CHRONICLES TO THE ESSAYS IN THE “SUPLEMENTO LITERÁRIO” OF GAZETA DE NOTÍCIAS, RIO DE JANEIRO

[10.29073/naus.v3i2.829](#)

RECEÇÃO: 28 de novembro de 2023.

APROVAÇÃO: 7 de dezembro de 2023.

PUBLICAÇÃO: 31 de dezembro 2023.

AUTOR/A: José Siqueira , Universidade Federal do Ceará, Brasil, jsiqueira@ufc.br.

RESUMO

Neste artigo apresentamos parte da pesquisa que vimos desenvolvendo há algum tempo sobre o jornalismo de Eça de Queirós, e na qual propomos mostrar como em sua produção da maturidade — o Último Eça —, o escritor terminou desenvolvendo uma forma ensaística que se imiscuiu tanto na obra jornalística como na ficcional. Para tal objetivo se fez necessário colocar o periodismo de Eça em perspectiva, procurando compreender o desenvolvimento de sua escrita e perceber que ele também propôs um projeto literário para seus textos de imprensa; um projeto que foi se alterando e se sofisticando com o tempo. No presente trabalho tencionamos analisar alguns de seus mais importantes momentos.

PALAVRAS-CHAVE: *As Farpas; Distrito de Évora; Jornalismo de Eça de Queirós; Projeto Jornalístico; Revista de Portugal; “Suplemento Literário” da Gazeta de Notícias.*

ABSTRACT

In this article, we present part of the research we have been developing for some time on Eça de Queirós's journalism. We propose to demonstrate how, in his mature production — the Last Eça — the writer ended up developing an essayistic form that permeated both his journalistic and fictional works. To achieve this goal, it became necessary to contextualize Eça's journalism, seeking to understand the development of his writing and realizing that he also proposed a literary project for his press texts — a project that changed and became more sophisticated over time. In the present work, we aim to analyze some of its most significant moments.

KEYWORDS: *As Farpas; Distrito de Évora; Journalism of Eça de Queirós; Journalistic Project; Revista de Portugal; “Suplemento Literário” of Gazeta de Notícias.*

Observe-se de passagem que não há melhor ponto de partida para o pensamento que o riso. As vibrações físicas produzidas pelo riso oferecem melhores ocasiões para o pensamento que as vibrações da alma.

Walter Benjamin, *O autor como produtor*

Se alguém afirmasse que Eça de Queirós foi um grande jornalista que também enveredou pelo mundo do romance, para além do estranhamento que a afirmação causaria, nós poderíamos garantir que a declaração é falsa, ou no mínimo descompensada? A princípio, sim, já que somos herdeiros de uma tradição que privilegiou sempre o ficcionista em detrimento do jornalista, ou cronista, como se preferir neste momento. De certa forma, não se pode culpar a tradição, pois a “grande arte” está no romance, o gênero literário capaz de perdurar na história e imortalizar



seu autor. Ao menos é essa a já antiga discussão entre a nobreza da ficção e a transitoriedade do jornalismo, que acaba dando subsídios para o culto ao romancista. Mas, voltando à provocação inicial e procurando escapar desse estéril debate ficção *versus* jornalismo, talvez fosse útil colocar a produção jornalística de Eça em perspectiva, para que se possa dar àquela provocação uma resposta que não seja estereotipada pela tradição. Não que ainda não se tenham feito excelentes trabalhos sobre o jornalismo eciano, não é isso. A intenção aqui é outra: pôr em movimento sua história, seu desenvolvimento e seus resultados, os textos, e então verificar se dessa visão geral não se pode encontrar um todo que seja maior do que a soma das partes.

Nosso pressuposto é que a obra jornalística possui uma qualidade do mesmo nível que o trabalho romanesco de Eça de Queirós, logicamente dentro dos padrões do jornalismo e das finalidades crítico-analíticas a que o gênero se destina. E mais, que, assim como ocorreu na obra ficcional, Eça também se propôs um projeto literário para seus textos de imprensa. Um projeto que foi se alterando e se sofisticando com o tempo, e que, neste trabalho, procuraremos analisar com detalhes um de seus grandes momentos, talvez o mais importante do ponto de vista brasileiro. Ou seja, se dizer que Eça foi um estupendo jornalista que “também” escreveu romances é cair no viés oposto ao que a tradição veicula, talvez a melhor fórmula seja equiparar o jornalista ao ficcionista.

Portanto, o percurso inicial será historiar o periodismo de Eça, fugindo de qualquer espírito de almanaque ou simples historiografia, mas sim procurando identificar motivações, intenções, estratégias desenvolvidas e, mesmo, a reação do público leitor, a fim de demonstrar duas coisas: a superior competência jornalística de Eça e a consciência clara que possuía de sua atividade e do que desejava alcançar com ela — em outras palavras, seu projeto jornalístico.

Numa segunda etapa, na sequência deste trabalho, pretendemos esmiuçar o “projeto brasileiro” de Eça, sua participação no time de jornalistas da *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro, onde na última década dos oitocentos ele buscou de modo sistemático e com grande técnica literária explicar a Europa e seus mecanismos sociopolítico e econômicos à jovem nação latino-americana.

1. DISTRITO DE ÉVORA, O LABORATÓRIO DE EÇA

Eça de Queirós estreia na literatura através da imprensa, o que era comum na época, como ainda hoje. No entanto, seu *début* se dá na parte mais “literária” do jornal, no folhetim. Os primeiros textos são o que poderíamos chamar de prosa poética, marcadamente influenciados por Heine e Baudelaire. Foram publicados na *Gazeta de Portugal*, diário de certa importância em Lisboa.

Eça revezava textos líricos com artigos sobre arte e literatura, e aqui e ali algumas digressões críticas a respeito da sociedade burguesa; os artigos foram reunidos e publicados postumamente no volume *Prosas bárbaras* (1903). Não importando o tema ou caráter mais ou menos literário, os artigos vinham sempre numa prosa arrevesada, muito imagética e de uma religiosidade mórbida. Aqui não encontramos indicações do escritor realista que faria sua fama, e o título de sua coletânea (*Prosas bárbaras*), indicado pelo próprio Eça, parece fazer justiça a um período, digamos, pré-histórico da produção eciana com relação a estilo e forma — um julgamento que ao final desta seção pretendemos colocar em dúvida. Mas, de qualquer forma, do crítico contundente, que seria sua marca no jornalismo, podemos colher já alguma amostra inquestionável.

João Gaspar Simões procurou explicar o estilo e a temática desse período inicial (para além da influência do romantismo francês e alemão) à inclinação de Eça para uma filosofia panteísta¹.

Parece-nos uma sofisticação desnecessária e, até certo ponto, encobridora. O estilo pernóstico, exagerado, em conjunto com uma temática desagradável de misérias e ultrajes, veiculada através de uma religiosidade ao avesso,

¹ Simões, 1945, p. 111–131.



revela, de um modo muito mais simples, a estratégia antiburguesa e antifilistina desenvolvida por toda uma geração de poetas. O objetivo dessa corrente era atacar o *status quo*, a fim de deixar clara sua insatisfação com uma sociedade cada dia mais injusta e materialista. Afrontar o burguês filisteu com uma linguagem extravagante, lançando-lhe no rosto um conteúdo repugnante, era a forma de luta de um Baudelaire² — Eça somente aderiu a tais armas. Não há muitas metafísicas aí.³ O que há de fato é uma visão desaprovadora de sua sociedade, seja a portuguesa ou a ocidental.

Para não deixar nossa avaliação sem uma prova material, vamos comentar rapidamente um dos artigos do período em questão, o “Miantonomah”, publicado originalmente em 2 de dezembro de 1866, e incluído nas *Prosas bárbaras*. O texto também foi escolhido por se tratar de uma das amostras antecipatórias da contundência de Eça, além de outros motivos que ficarão evidentes mais adiante.

Miantonomah era o nome de um navio de guerra norte-americano ancorado no porto de Lisboa, aberto à visitação pública e que fazia um grande sucesso na época entre os portugueses. Eça se aproveita do aspecto feroz do encouraçado e da popularidade atingida, para construir um texto estranho, mas de grande impacto crítico. Primeiro, Eça gasta parágrafos e parágrafos numa formidável descrição daquele navio: compara-o com os barcos a vela, mostra-o numa relação anímica com o mar e os elementos, transforma-o num ser emblemático; tudo para chegar à seguinte alegoria: “Tal é o Miantonomah, navio de guerra da América do Norte. Nós entrevemos a América como uma oficina sombria e resplandecente, perdida ao longe nos mares, cheia de vozes, de coloridos, de forças, de cintilações” (Queirós, 2000a, p. 71).

A partir daí, nessa linguagem extravagante à qual nos referimos, Eça faz uma síntese dos Estados Unidos que, publicada hoje por um periodista adepto do *new journalism*, não faria má figura, nem muito menos perderia atualidade:

Entrevemo-la assim [a América, os EUA]: movimentos imensos de capital; adoração exclusiva e única do deus Dólar; superabundância de vida; exageração de meios; violenta predominância do individualismo; grande senso prático; atmosfera pesada de positivismo estereotipado; uma febre quase dolorosa do movimento industrial; aproveitamento avaro de todas as forças; extremo desprezo pelos territórios; preocupação exclusiva do útil e do econômico; doutrinas de uma filosofia e uma moral egoísta e mercantil; todo o pensamento repassado dessa influência; uma fria liberdade de costumes; uma seriedade artificial e brusca; dominação terrível da burguesia; movimentos, construções, maquinismos, fábricas, colonizações, exportações colossais, forças extremas, acumulação imensa de indústrias, esquadrões terríveis, uma estranha derramação de jornais, de panfletos, de gazetas, de revistas, um luxo excessivo; e por fim um profundo tédio

² Cf. Oehler, Dolf. *Quadros parisienses*: estética antiburguesa em Baudelaire, Daumier e Heine (1997).

³ É curioso notar a defasagem do público português no momento da recepção daqueles textos. Segundo o relato de Batalha Reis, prefaciando *Prosas bárbaras*, os folhetins foram recebidos com risos desde a redação do jornal até os grupos intelectuais da época. Mais ou menos dez anos antes, Baudelaire sofria um processo por parte do poder público francês por causa de *Flores do Mal*. Apesar das acusações de imoralidade, cerne da instrução judicial, é evidente que a burguesia gaulesa sentira o golpe, entendera a mensagem panfletária do poeta e seu objetivo escarnecedor. Enquanto isso, em Lisboa, as elites riam de quem as ridicularizava, não atinando para o caráter derrisório do discurso de Eça. Pior ainda é constatar que a defasagem se prolongou na crítica posterior a Eça: o próprio Batalha Reis, em seu prefácio, quarenta anos depois, também não conseguiu perceber os intuitos corrosivos do autor, nem avaliar o quanto ele estava *up to date* em relação aos mais avançados procedimentos do *front* literário desenvolvidos na Europa. Ao informar o impacto dos textos de Eça sobre ele próprio, Reis demonstra o pouco alcance de sua percepção: “Esses ‘Folhetins’ foram-me uma revelação, — não tanto nos assuntos e na intenção, como no poder de realização artística. [...] Eça de Queirós era, na verdade, o que geralmente se denomina um ‘romântico’” (in Queirós, s.d., p. 18 — grifos nossos). Incompreensão que se persistiu ainda na aclamada biografia de João Gaspar Simões.



pelo vazio que deixa na alma as adorações do deus Dólar: depois a mesma temperatura e a mesma geologia da Europa. [...]

A vida da América do Norte é quase um paroxismo.

Isto é decididamente uma grande força, uma vida enorme, superabundante. Mas será vital, fecundo, cheio de futuro?

Todos os dias dizem à Europa: “Olhai para os Estados Unidos, lá está o ideal liberal, democrático, e, sobretudo, a grande questão, o ideal econômico”.

Mas a América consagra a doutrina egoísta e mercantil de Monroe, pela qual uma nacionalidade se encolhe na sua geografia e na sua vitalidade, longe das outras pátrias; esquece as suas antigas tradições democráticas e as idéias gerais para se perder no movimento das indústrias e das mercancias; [...] enrodilha-se estreitamente nos egoísmos políticos e nas preocupações mercantis, cisma conquistas e extensões de territórios, subordina o elemento grandioso e divino ao elemento positivo e egoísta, e a grande figura sideral do Direito às fábricas, que fumegam negramente [...]. (ib., p. 70–71.)

Sem dúvida, trata-se de uma visão bastante forte, na maior parte negativa, da potência emergente no continente americano. A forma adotada por nosso autor apresenta características da prosa poética. Os atributos estão encadeados de maneira assindética, em uma numeração vertiginosa e com poucos trechos analíticos ou explicativos. A linguagem ali desempenha um papel enfático e revelador. O ritmo intenso, que não permite a retomada do fôlego, aponta para a azáfama característica da nação prática e trabalhadora. Enquanto a ausência do discurso dissertativo sublinha o pouco espaço para a reflexão e o pensamento crítico, tema que Eça repõe em seguida de forma explícita.

Compare-se agora a Europa, no contraponto que o escritor já havia anunciado no trecho citado:

O nosso mundo europeu é também uma estranha amontoação de contrastes e de destinos; é uma época esta anormal em que se encontram todas as eflorescências fecundas e todas as velhas podridões; políticas superficiais; grandes fanatismos; e ao mesmo tempo um desfogo das livres consciências, expurgação dos velhos ritos, e a alma moderna ligada na sua moral e na sua justiça às almas primitivas com exclusão da Idade Média; políticas pacíficas e transigentes, e um espírito de guerra surdo, aceso e flamejante; territórios violentos e conquistados, e a aniquilação pela política, pela história e pela filosofia dos conquistadores e dos heróis: nem são as influências monárquicas, nem é o individualismo; nem é o humanitarismo, nem são os políticos egoístas, não é a importância das individualidades, nem a importância dos territórios; é uma confusão horrível de mundos, e, em cima, triunfal e soberba, está a indústria, entre as músicas dos metais, as arquiteturas das Bolsas, reluzente, cintilante, colorida, sonora, enquanto no vento passa o seu sonho eterno que são fortunas, impérios, festas, empresas, parques, serranhos. (ib., p. 72.)

Em contraste, a Europa é apresentada no mesmo estilo enumerativo mas, agora, sempre pontuada por antagonismos, a palavra “nem” regendo o ritmo da prosa. De um lado, um país num contínuo monocórdio, os EUA; do outro, a Europa numa cadência contrapontística. Qual o resultado dessa diferença?

Ora em baixo [na Europa], sob a confusão, sereno, fecundo, forte, justo, bom, livre, move-se em germe um novo mundo econômico.

Este germe é que a América não tem, creio eu. Mas vê-se que todos a apontam como o ideal econômico que é necessário que os pensadores meditem, e todos os que no vazio fecundo das filosofias riscam as sociedades.

Ora toda a América econômica se explica por esta palavra — feudalismo industrial. (ib.)



Eça não via na nova nação as contradições dialéticas capazes de gerar as mudanças revolucionárias, enquanto na Europa, ao contrário, o germe da mudança se fazia sentir. Aqui, não precisamos tirar conclusões, a própria história nos reporta que Eça estava certo. E o escritor tinha apenas 21 anos quando fez o prognóstico.

O folheto “Miantonomah” também carrega outras particularidades extratextuais. É o antepenúltimo artigo publicado por Eça antes de uma longa interrupção dessa fase que se convencionou chamar de “prosas bárbaras”, que se divide entre o período de março de 1866 (data de sua estreia literária) a dezembro do mesmo ano, e é retomado no outubro seguinte, encerrando-se em dezembro de 1867. O que aconteceu nesse interregno, de janeiro a agosto de 1867, é o foco desta seção. Para compreendê-lo, é necessário um breve esboço biográfico.

Após sua formatura em Coimbra, Eça, morando com os pais em Lisboa, tentou dar início a uma carreira jurídica, continuando assim a tradição da família, em que o avô e o pai foram eminentes juizes. No entanto, o futuro escritor deu várias amostras de não estar preparado ou mesmo talhado para a profissão. Como qualquer pai que vê um filho adulto ocioso, gastando-se na boêmia, o bom Teixeira de Queirós se perguntou sobre o que o filho parecia gostar e realizar bem, e acertou na mosca.

A situação política colocava Teixeira e seu partido liberal na oposição ao governo da hora, e havia interesse de seu grupo em montar um jornal provinciano, numa região politicamente importante, para fazer frente aos projetos governamentais. Eça foi convidado para fundar e dirigir um periódico na cidade de Évora, no Alentejo, com o propósito de fazer uma oposição sistemática ao governo. Parecia claro ao pai de Eça que o rapaz se prestava ao cargo em vista de seus folhetins e de sua formação intelectual. Podemos deduzir que o velho Queirós entendeu muito bem o caráter crítico e combativo dos escritos do filho, no que não era seguido pelo resto do público em geral (vide nota 3 acima). Eça aceitou o desafio: além da experiência interessante, o montante de dinheiro disponível para o projeto foi muito persuasivo.

Tocamos no mesquinho assunto financeiro porque certamente foi uma das razões para o caráter inusual e extremamente importante dessa atividade para o nosso jornalista. Contam os biógrafos que Eça, no intuito de se apropriar da maior parte do dinheiro desembolsado pelos partidários de seu pai, praticamente redigiu sozinho todas as edições do jornal. E aqui começa o que de fato nos interessa.

De 6 de janeiro de 1867, data da primeira edição do *Distrito de Évora*, como se chamou o jornal, até a edição de nº 59, de 1.º de agosto do mesmo ano, Eça de Queirós, do alto de seus 21 anos de idade, dirige, edita e redige sem qualquer colaborador um periódico com duas edições semanais, quatro páginas por exemplar, o que computa 198 páginas jornalísticas de sua autoria nos sete meses de existência do *Distrito* (Mónica, 2001, p. 40).

A análise sistemática dessas quase duzentas páginas é surpreendente. O primeiro impacto advém da “sobrenatural” capacidade de escrita do jovem Eça. Duas vezes por semana, ele não tinha apenas que redigir, mas também de se informar com diversos correspondentes, ler outros jornais, revistas e livros, refletir sobre os fatos, para daí escrever. Onde ele encontrava tempo para isso? Não se pode esquecer que o jornalista também administrava o jornal, ou seja, cuidava da parte burocrática, técnica (a impressão era feita numa oficina instalada pelo próprio Eça), publicitária (anúncios e classificados) e distribuição (vendas e assinantes). Não parece pouco!

O segundo impacto se deve à estratégia desenvolvida por Eça para que o jornal não fosse tedioso, de uma escrita e um estilo monótonos, em razão de toda a publicação ser de um único redator. Antes de tudo, Eça dividiu o jornal nas várias seções que compunham o formato dos diários da época e, para cada uma delas, criou uma personalidade e um estilo diferentes, os fictícios colaboradores: repórteres, colunistas e correspondentes que formavam a equipe de jornalistas do impávido *Distrito de Évora*. Temos aqui um claro e talentoso antecedente de heterônimos na literatura portuguesa. E também nas páginas do *Distrito* já encontramos a gênese de Fradique Mendes, o famoso heterônimo do artista Eça.



Naquele espaço, alguns dos colaboradores fantasmas e mais um personagem chamado Manuel Eduardo, cujo necrológio foi apresentado pelo colunista A. Z. (as duas últimas letras de “Eça” e “Queiroz”, cf. Mónica, 2001, p. 41), já deixavam pressentir o intelectual abastado e cosmopolita, cuja personalidade extravagante daria a matéria-prima para os sarcásticos textos da fase final do grande romancista, as cartas de Fradique Mendes, unindo as duas pontas da produção eciana.

Parece evidente que naquele momento Eça dominava com desenvoltura a técnica jornalística. E quanto à teoria do jornalismo? Além de poder escrever textos sobre assuntos diversos, em seções específicas, com estilos e linguagem diferenciados, nosso autor também refletia sobre o papel da imprensa e de como ele poderia ser cumprido com adequação. Segundo Elza Miné (1986, p. 14–20), são nas páginas do *Distrito* que o futuro romancista expõe uma possível teoria eciana do jornalismo, a qual vale a pena reproduzir aqui, já que seus desdobramentos se farão sentir mais adiante, como a própria Miné o admite, mas que talvez tenha, tal teoria, mais implicações do que se supôs até agora:

O jornalismo, na sua justa e verdadeira atitude, seria a intervenção permanente do país na sua própria vida política, moral, religiosa, literária e individual.

Mas esta intervenção nos fatos, nas idéias, para ser fecunda, elevada, para ter um caráter de utilidade pública e largas vistas sociais, deve ser preparada pela discussão e pelo esclarecimento da direção governativa, do estado geral dos espíritos, do vigor das consciências, da situação pública, da virtude das leis. [...]

O jornalismo não deve ser sempre a expressão mais ou menos real das idéias recebidas; ele não é somente o arquivo da opinião moderna, a repercussão duma impressão geral: ele é o motor dos espíritos, descobre novas e fecundas relações sociais entre os povos dum mesmo continente, ele consagra e robustece a solidariedade moral que liga os homens, a fraternidade que os prende; o jornalismo ensina, professa, alumia sobretudo, ele é o grande construtor do futuro; não é só o fato de hoje que o prende — isso é o menos —, é o fato que o futuro contém: ele vai das relações presentes às relações futuras e mostra a revolução lenta, serena, imensa, pela qual a humanidade transforma e refaz o seu destino no sentido da justiça.

É por isso que ele contradiz muitas vezes a opinião recebida; e com razão; nem sempre a grande massa tem a consciência do bem, do direito e da sua verdadeira razão; é necessário que o jornalismo a esclareça, que a avise quando ela se transviar, que a sustenha, quando ela for a cair. (Queirós, 2000a, p. 568–70 — grifos nossos.)

Acreditamos que os grifos, por si só, já indiquem uma doutrina do jornalismo de Eça. Ou seja, a imprensa deve ser uma “intervenção permanente”, que por sua vez deve ser “preparada pela discussão”. Seu objetivo é ser “o motor dos espíritos” e “o grande construtor do futuro”. E, para tanto, o jornalismo não deve ser prender ao fato em si, mas ao “fato que o futuro contém”, para que assim ele possa mostrar “a revolução lenta” que deve ser o caminho da sociedade na busca da justiça. Comparando-se com a prática de hoje na imprensa, a concepção de Eça era bastante ambiciosa. Apenas para não deixar escapar a oportunidade, informamos que os trechos acima são do primeiro número do jornal e que, apesar de funcionar também como uma carta de princípios, na verdade, o artigo explicava o propósito de uma seção fixa do *Distrito* chamada “Revista crítica dos jornais”. Uma espécie de *Observatório da Imprensa*⁴ do século XIX português.

⁴ *Observatório de Imprensa* é um órgão de mídia brasileiro, com veiculação pela Internet e TV, que tem o propósito de criticar a imprensa em geral (<http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br>).



Segundo Elza Miné, os compromissos assumidos aqui por Eça vão prevalecer durante toda a sua carreira jornalística. Diz a estudiosa:

Portanto, não há como negar que uma mesma linha diretiva orienta os trabalhos do jornalista estreante do Distrito de Évora e do correspondente mais experimentado de A Actualidade e da Gazeta de Notícias ou, com outras palavras, que o último se manteve fiel às principais proposições teóricas do primeiro. (Miné, 1986, p. 17.)

Na visão da autora (à qual nos vinculamos), importava para Eça não a reportagem simples dos acontecimentos, “o exame isolado dos fatos parece-lhe precário: importa relacionar, enquadrar, para poder melhor entender e fazer entender, para vislumbrar perspectivas e comunicá-las, para criticamente se situar e situar seus leitores” (ib.). Ampliando ao máximo a análise dos trechos citados do *Distrito* e a reflexão de Miné, podemos inferir que para Eça a atividade jornalística, em sua essência, tratava-se de um *processo de conhecimento*. Ponto central do desenvolvimento futuro desta pesquisa.

Também no *Distrito de Évora*, Eça publica um artigo que, em conjunto com sua “teoria jornalística”, fecha o que seria uma espécie de forma-e-conteúdo preferencial de sua produção posterior na imprensa. Estamos falando do artigo publicado na edição de n.º 13, de 21 de fevereiro de 1867, na seção “Crônica”, e que trata do tema “crônica”. Para o nosso jornalista, a crônica se distingue pelos seguintes aspectos:

A crônica é para o jornalismo o que a caricatura é para a pintura: fere, rindo; espedaça, dando cambalhotas; não respeita nada daquilo que mais se respeita; procede pelo escárnio e pelo ridículo; e o ridículo em política é de boa, é de excelente guerra. [...]

A caricatura, como a crônica, é uma arma terrível; ataca mais perversamente e defende-se com inocência: dá uma grande punhalada, depois toma um ar de candura e fica-se, toda risonha, fazendo acenos e afagos; e depois, como se há de combater se está estabelecido nos costumes que ela não pode ser tomada a sério? (Queirós, 2000a, p. 451.)

Parece-nos que aqui se apresenta, salvo melhor juízo, pela primeira vez em Eça uma digressão sobre duas estratégias literárias nas quais ele se tornará o mestre em nossa língua: o humor e a ironia. O humor como arma de luta política (“é de excelente guerra”) e a ironia como crítica e disfarce (“ataca mais perversamente e defende-se com inocência”). Ambos compõem a natureza de dois gêneros irmãos: a crônica e a caricatura. Não por acaso, *a segunda metade dos oitocentos será representada em Portugal por dois artistas desses gêneros*: Eça de Queirós e Bordalo Pinheiro. Aqui, não há mera coincidência.

O texto como um todo é delicioso, sendo que a crônica é contraposta ao “artigo de fundo”, estabelecido pelo autor como o contrário da crônica. Os dois gêneros são alegorizados numa situação algo carnavalesca, onde a crônica leva a melhor devido à sua qualidade básica, fazer rir:

Depois, a crônica tem estas vantagens sobre o artigo de fundo: é mais lida; o artigo de fundo é apenas lido por três sectários, por cinco caturras, por dois conselheiros velhos; [não] faz rir; o artigo de fundo não tem esta qualidade: faz, quando muito, sorrir, por ver bradar um homem no deserto. (ib., p. 452.)

Já Elza Miné, citando um artigo anterior do *Distrito de Évora*, enfatiza outras características da crônica, segundo a concepção do jovem Eça:

[A crônica] conta mil coisas, sem sistema nem nexos, espalha-se livremente pela natureza, pela vida, pela literatura, pela cidade; fala das festas, dos bailes, dos teatros, das modas, dos enfeites. [...] Ela sabe



anedotas, segredos, histórias de amor, crimes terríveis; espreita, porque não lhe fica mal espreitar. Olha para tudo. [...]

[...] está nas suas colunas cantando, rindo, falando, falando, não tem a voz grossa da política, a voz indolente do poeta, a voz doutoral do crítico, tem uma pequena voz serena, leve, clara, com que conta aos amigos tudo o que andou ouvindo, perguntando, esmiuçando. (Queirós apud Miné, op. cit., p. 17–8.)

São com essas ideias e instrumentos que Eça produzirá mais de sete meses de jornalismo quase diário, alternando o tom da voz e do estilo por meio de seus heterônimos, fazendo uma reportagem dos fatos locais, nacionais e estrangeiros sempre unida à *análise* e à *opinião*, e criticando personagens e instituição de forma *bem-humorada* e usando a *ironia* e o *sarcasmo* para atingir seus objetivos. Todo esse esforço e tal experiência intensa e condensada repercutirá, sem dúvida, ao longo de sua carreira literária. Podemos dizer, sem medo de errar, que o *Distrito* foi o primeiro de seus projetos concretizados e, sendo o primeiro, dará em larga medida os parâmetros para os futuros.

Também para não deixar a oportunidade escapar, gostaríamos de fazer um paralelo entre essa experiência do escritor português e aquela realizada por um grande romancista russo — paralelo que tem muitas semelhanças e significativas diferenças. Dostoiévski no auge de sua fama e maturidade empreendeu um projeto pessoal que acalentara desde sempre: ser proprietário e redator exclusivo de um jornal mensal, que em 1876 recebeu o nome de *Diário de um escritor*. Nesse jornal, “Dostoiévski era, além de escritor, crítico literário, analista político, memorialista, debatedor do socialismo utópico europeu e entusiasta do caráter nacional russo” (Nikitin, 2003, p. 8). Sozinho, auxiliado apenas por sua esposa na parte administrativa, o autor de *Crime e castigo* despejava mensalmente nas bancas russas sua prosa extraordinária e uma análise da realidade expressa por um “modo específico de entretecer *informação e experiência* numa nova forma literária capaz de provocar o leitor” (*ib.* — grifos do autor).

Se o jornal do escritor de Moscou foi uma obra de maturidade, por motivação própria e de autoria assumida, enquanto o de Eça se põe no pólo oposto dessas características, em comum temos a capacidade de escrita, o interesse pelo veículo jornalístico e uma mesma visão do objetivo da imprensa escrita (“entretecer informação e experiência” na formulação de Nikitin). O que não é pouco se anadirmos o fato de serem os dois jornalistas grandes romancistas da segunda metade do século XIX e de ambos os empreendimentos serem muito próximos temporalmente; levando-nos a ver nessas coincidências uma certa tendência dos literatos da época em realizações desse tipo, o que aponta para um possível processo artístico-social daquele momento, passível de estudos comparativos muito promissores.⁵

A pertinência da comparação se completa quando pensamos que, no futuro, Eça vai cultivar permanentemente a disposição de criar uma revista cultural de grande impacto, que chegará a realizar, mas sem tanto sucesso. E que, de uma forma que tentaremos sistematizar mais adiante, nosso escritor conseguirá concretizar tal ideal não na forma de um veículo de sua propriedade, mas nas colunas fixas de vários periódicos.

Voltando ao presente que estamos estudando, o laboratório de Évora termina de modo anticlimático. Nosso redator não derrubou o governo, certamente uma das metas de seus patrocinadores, não estremeceu os pilares da pátria, não provocou a revolução. Tampouco foi censurado e silenciado pelas forças conservadoras, nada tão dramático e heroico. Tudo nos leva a crer que nosso factótum cansou da brincadeira e pediu demissão, não sem antes ter acumulado uma considerável poupança, ao menos assim pensam alguns biógrafos. Eça voltou à Lisboa, à boêmia e a seus textos arrevesados com abutres e cadáveres nos diários da capital.

⁵ Segundo Mónica, ainda Dickens e Mallarmé também redigiram jornais sozinhos (2003, p. 11, n. 11).



Fechando o primeiro período jornalístico de Eça, concluímos que as duas atividades exercidas na imprensa, os folhetins da *Gazeta de Portugal* e a atividade *self-made man* do *Distrito de Évora*, apontam para características permanentes do trabalho literário de Eça, sendo que, principalmente, sua visão sobre o jornalismo e as formas de textos propostos por ele no período se manterão e aprofundarão com o passar do tempo. Apesar das curtas citações e das rápidas análises feitas, retenhamos desta seção a importância do pensamento reflexivo no trabalho do periodista e o humor como estratégia crítica nessa função.

Abrindo um parêntese: alguns estudiosos procuram ver na história desse período (1866–1868) um desenvolvimento do escritor que passa gradualmente de um lirismo romântico para uma prosa realista. Parece-nos que a hipótese não se sustenta. Se, como se pensa, Évora foi uma das etapas do progressivo desprendimento do romantismo, há algo de errado no fato de Eça voltar para Lisboa e continuar com sua prosa-poética baudelairiana; seria um retrocesso estilístico, portanto. Em nossa opinião, o que se passa é que o escritor estava pronto. E, mais do que isso, dominava as várias normas literárias importantes da época: o poema em prosa, o ensaio jornalístico, a sátira e o discurso realista. O que faltava agora era escolher e afiar os instrumentos que melhor se adequassem a suas intenções e a seus projetos literários. Caso nossa percepção esteja certa, é possível interpretar o nome dado por Eça às coletâneas dos folhetins de Lisboa, *Prosas bárbaras*, não como uma confissão de imaturidade, de uma pré-história literária, como muitos críticos o querem, mas um título que aponta para a oposição daqueles textos a uma *civilização burguesa*, aos *textos filistinos* produzidos numa época de covarde adequação da literatura aos padrões de moralidade e comportamento das elites burguesas — num mesmo passo que o dado por um dos escritores adotados por Eça como modelo naquela ocasião: Baudelaire.

Vale a pena dizer aqui que essa pode ser uma das várias ocasiões em que o “rei da ironia”, qualidade tão decantada por seus admiradores, foi levado ao pé da letra por seus críticos. Será uma das táticas adotadas no presente trabalho pôr sempre entre aspas as autorreferências de Eça e procurar, mesmo em textos não ficcionais, duplos sentidos em suas afirmações.

2. AS FARPAS, PRIMEIRO PROJETO JORNALÍSTICO ECIANO

Havendo voltado para Lisboa, depois da experiência em Évora, Eça retomará o convívio com Ramalho Ortigão, um intelectual de bom calibre e amigo de adolescência de nosso autor. Essa será uma contingência importante no período seguinte a Évora. A atividade que dará *start* à parceria entre os dois é uma das mais extravagantes na história literário-jornalística de Portugal: o famoso *Mistério da Estrada de Sintra*. Segundo o relato dos próprios autores, cansados do marasmo em que se encontravam e no qual também se encontrava a literatura portuguesa, numa mesa de bar, conceberam a ideia de forjar o noticiário de um assassinato nas páginas de um dos jornais mais lidos em Lisboa, o *Diário de Notícias*.

A ideia foi comprada pelo editor do jornal e, em 23 de julho de 1870, o *Diário* divulgava uma enigmática nota informando que a partir do dia seguinte começaria a publicar uma carta anônima, recebida no final daquela noite, relatando “um crime horrível”. Sucederam-se outras correspondências de novos personagens, transformando o desvendamento do assassinato numa história rocambolesca.

A impostura armada por Eça e Ramalho, especialmente devido à hábil manipulação do meio — o jornal —, conferiu aos trechos publicados uma forte dose de verossimilhança, e não tardou ao público morder a isca. Sabe-se que o jornal elevou sua tiragem e, no melhor estilo Janete Clair de telenovelas, o caso era acompanhado de modo apaixonado pelos leitores. Registram as crônicas da época que houve até por parte do governo ordens para que polícia e justiça lusitanas se esforçassem na elucidação do crime (Simões, 1978, p. 97), tal era a credibilidade dada ao folhetim.



No entanto, o sucesso de público não esgota todo o significado que tal realização literário-jornalística possui. Na verdade, o empreendimento dos dois escritores tinha como objetivo fazer uma impiedosa crítica aos *feuilletons*, novelas açucaradas e fantasiosas que atravancavam os jornais e eram consumidas por um público pouco exigente. Para tanto, eles engendraram um projeto com uma natureza bastante original: fizeram um uso metalinguístico da mídia imprensa, transformando a forma que reporta o fato (o jornal noticioso) no suporte para o texto ficcional derrisório (a paródia), cuja pretensão era desmascarar a ficção que não é literatura (a novela folhetinesca). O resultado pode ser definido como uma bem-sucedida estratégia de “ironia estrutural”: o texto não-ficcional que no fundo é ficção, a ficção folhetinesca que, de fato, é paródia, sendo que todo o jogo de espelhos só é revelado quando, ao final da série de cartas, o *Diário de Notícias* apresentou aos leitores seus reais criadores.

O fato de que o público se deixou levar pela mentira-literária serviu como condição para que enfim o objetivo dos romancistas fosse atingido: se todo o “relato verídico” do *Mistério* era falso (um engana-trouxa), logo toda ficção com tais características também só pode ser falsa enquanto arte, enquanto literatura — um processo ficcional para enganar leitores alienados e de pouco espírito crítico. Ou seja, como escreveram os autores no prefácio da segunda edição em livro dessa novela: “deliberamos reagir sobre nós mesmos e acordar tudo aquilo a berros, num romance tremendo, buzinado à Baixa das alturas do *Diário de Notícias*” (Queirós, 1997a, p. 1547).

Antes que alguém repute apenas à ingenuidade do público leitor da época o sucesso da armadilha de Eça e Ramalho, cabe fazer um anacrônico paralelo com uma outra bem-sucedida estratégia metalinguística-narrativa, só que usando o rádio como mídia e tendo acontecido no século XX. Referimo-nos ao famoso programa de rádio de Orson Welles, *A guerra dos mundos*, experiência juvenil do futuro cineasta, que usando os recursos radiofônicos fez passar por contundente realidade uma radionovela baseada na ficção homônima de W. G. Wells. A reação do público novaiorquino também foi da mais completa credulidade, provocando patéticas reações entre a população, o que obrigou o jovem diretor, no meio da representação e quebrando o efeito ilusório tão buscado por Wells, a avisar os ouvintes sobre o engodo. É interessante notar as semelhanças entre Eça e Wells para além da distância temporal e do meio artístico: ambos ainda jovens, em início de carreira, e provocando um grande impacto social por usar o jornalismo como forma para suas realizações artísticas, com estratégias de linguagem e ironia muito parecidas. Dá o que pensar.

Não sabemos se era intenção de Orson Wells fazer uma crítica à recepção de notícias pelo público, alertando-o para a manipulação a que a mensagem midiática está sujeita. Mas, no caso de Eça, a componente crítica foi devidamente proposta pelo próprio autor (cf. Simões, 1945, p. 230s.).

Se um de nossos propósitos aqui era demonstrar novamente a simbiose entre literatura e jornalismo na obra eciana, a necessidade da digressão acima sobre *O mistério da Estrada de Sintra* se prende também à compreensão das circunstâncias que levaram Eça e Ramalho a se proporem àquilo que chamamos no título desta seção de “o primeiro projeto jornalístico” de nosso escritor: *As Farpas*. O sucesso de *O mistério*, a excelente interação entre os dois intelectuais e a necessidade imperiosa e contínua de desmistificar e denunciar as condições injustas da sociedade portuguesa conduziram os amigos a uma ideia até certo ponto óbvia: publicar uma revista de crítica à realidade nacional de cunho humorístico. O que se deu em 1871.

O subtítulo da revista revela bem o espectro de assuntos abordados: “Crônica mensal da política, das letras e dos costumes”. A palavra crônica aqui é a chave do estilo a ser adotado: o humor e a ironia, na forma que Eça já havia definido ser o espírito da crônica nas páginas do *Distrito de Évora*, em 1867. E o conjunto “política, letras e costumes” dá conta da crítica sociocultural, finalidade última das *Farpas*. Parece-nos claro, ainda, que n’*As Farpas* Eça teve sua primeira chance de, sem constrangimentos, pôr em movimento as reflexões de Évora. Sobre a contribuição de Ramalho ao projeto, deixaremos para mais adiante uma rápida análise.



Os dois jornalistas usaram como modelo inicial para seu periódico a publicação francesa *Les Guepês* ('as vespas', em francês), editada pelo panfletário Jean-Baptiste Alphonse Karr de 1839 a 1876, e a revista *La Lanterne*, publicação do marquês de Rochefort do final dos anos 1860, inspirada, por sua vez, nas *Guepês*. Ambas as revistas tinham em comum o ataque áspero e satírico às condições político-sociais de seus momentos históricos, as monarquias pós-Revolução Francesa. Além disso, Eça e Ramalho adotaram o formato de bolso usado pelos franceses, a periodicidade mensal e o fato de serem redigidas exclusivamente por seus editores.

Podemos dizer que a diferença das *Farpas* para seus modelos residia no tom acentuadamente mais humorístico e numa crítica que procurava “reformular as instituições”, enquanto as publicações francesas tinham um viés marcadamente panfletário e objetivos políticos específicos, como a derrubada dos monarcas Luís Felipe e Napoleão III.⁶

Divide-se a história das *Farpas* em dois períodos: de 1871 a 1872, época em que Eça e Ramalho trabalharam juntos, e de 1873 a 1882, no qual apenas Ramalho editou *As Farpas*, já que o outro havia assumido a carreira diplomática e saíra de Portugal. É quase uma unanimidade entre a crítica que Eça foi o responsável nos dois anos iniciais da publicação pela construção de suas características de linguagem e análise, pela personalidade que o periódico assumiu.⁷ A verdade dessa constatação pode ser confirmada pela mudança editorial feita por Ramalho após a partida do sócio: ele assumiu uma linha positivista e boa parte de seu conteúdo passou a ser dedicado à divulgação científica — apesar da manutenção nas capas do nome de Eça, que, mesmo ausente de suas páginas, permaneceu assim até o encerramento da publicação em 1882 (um fato que merece alguma reflexão, pois mostra que mesmo antes do sucesso como romancista o jornalista Eça já angariara respeito na cultura portuguesa, o suficiente para Ramalho não dispensar seu nome na segunda fase do periódico).

Seria difícil negar a importância de Ramalho nas *Farpas*, pois ele elaborava metade dos textos mensalmente impressos, durante a fase inicial, e produziu-as sozinho por oito anos, mas também parece difícil que sua contribuição ultrapasse o fato dos próprios textos em si, da disciplina burguesa e de sua ética liberal que impôs para viabilizar o projeto (nas palavras de Eça, Ramalho era alguém que “tem vivido com honra e trabalhado com valor”, [2000a, p. 1747]). O tom, a crítica, a análise e os melhores textos da primeira fase “farpista” sem dúvida devem ser creditados a Eça, o qual inclusive tinha consciência disso, tanto que numa correspondência de 1878, usada pela revista *A Renascença* como nota biográfica sobre Ramalho, o romancista afirmou sem peias: “Diz-se geralmente Ramalho Ortigão, autor das *Farpas*; não seria inexato dizer as *Farpas*, autoras de Ramalho Ortigão. A sua obra tem-no criado. Se ele, há sete anos, dá às *Farpas* tempo, cuidados, estudo — as *Farpas* têm-lhe pagado regamente, tem-no *feito*” (*ib.*, grifos do autor). Cremos que não seria uma dedução muito descabida afirmar, portanto, que o desenvolvimento intelectual de Ramalho e de sua competência literária se deve à parceria jornalística com Eça, ou seja, devem ser creditadas às balizas propostas pelo futuro romancista, já que, antes, Ramalho “era um purista, tinha o estilo vernáculo, quinhentista, arcaico, obsoleto: exprimia as suas preferências de *boulevard* na linguagem de Bernardes; as suas ideias eram de *dandy*, a sua prosa de frade” (*ib.*). Como, ao que parece, Ortigão nunca o contestou, e a parte boa da crítica concorda com Eça (cf. Medina, op. cit., e Mónica, op. cit.), podemos deduzir, por fim, que o projeto *Farpas* é, em grande parte, fruto do talento do nosso escritor.

⁶ Diz Eça, comentando os objetivos das *Farpas*: “O grande sucesso da *Lanterna* [de Rochefort], tendo posto à moda, como sistema, o riso de oposição, deu, talvez, origem às *Farpas*: mas a intenção, cabe-me dizer a pretensão das *Farpas*, era mais larga, bem mais crítica; [...] lançava[-se] a *Lanterna* contra um homem [Napoleão III]: nós queríamos lançar as *Farpas* contra um mundo” (2000a, p. 1749).

⁷ Prova disso é a avaliação feita pelo filósofo Sampaio Bruno, contemporâneo dos autores e portuense como Ortigão, sobre *As Farpas* em que “atribuía todo o mérito e responsabilidade do cataclismo [a revolução jornalística causada pelas *Farpas*] a Eça, afirmando que Ramalho ficara preso ao falar pesado dos seus ensaios jornalísticos do Porto: ‘tudo o que há de mais régua e compasso’, ‘hírto’, ‘prosa [...] de frade’” (apud Medina, 2000, p. 25).



O sucesso da revista foi tamanho que depois da defecção de Eça, Ramalho se manteve profissionalmente por oito anos com o rendimento da revista, cujo preço de cada exemplar, 300 réis, segundo a avaliação do historiador João Medina, era bastante “salgado” para a média de publicações similares e mesmo de livros. O professor da Universidade de Lisboa propõe como comparação os preços dos seguintes itens à época das *Farpas*: jornais diários de Lisboa, 10 a 40 réis, e os romances *A freira do subterrâneo*, de Camilo, e a tradução *A vingança da marquesa*, de Ponson du Terrail, 500 réis (Medina, 2000, p. 42–3, n. 4). Comprovando assim a grande aceitação do público leitor, capaz de despendar tal soma por um livreto de 11 por 14 cm (um *pocket book* atual), com 96 páginas impressas. Não há informações precisas, mas estima-se que as tiragens do periódico chegaram a 2.500 exemplares, muito pequenas se comparadas à tiragem atingida por *La Lanterne*, do citado marquês de Rochefort, que chegara aos 120.000 por edição, mas bastante expressivas se comparadas ao tamanho da população portuguesa e da porcentagem de alfabetizados naquele país. Mesmo hoje, no Brasil, uma primeira edição de um livro não-ficcional da área das humanidades não ultrapassa a tiragem de 3.000 unidades, dado que pode revelar muito sobre o sucesso farpista naquela época... ou sobre a atual situação sociocultural brasileira.

Se as últimas informações não têm lá grande valor para a análise literária ou jornalística, ao menos nos indicam que Eça, em seu primeiro projeto de imprensa, demonstrou excelente tino em relação às expectativas de seu público leitor e capacidade de atendê-las sem perder seus objetivos críticos e sua qualidade literária — dois pontos nada desprezíveis.

Agora, depois de apontar os modelos e as influências, suas características distintivas e o papel doutrinário e balizador de Eça na parceira das *Farpas*, é tempo de analisar o trabalho em si e suas qualidades. Se o estilo humorístico e o uso da ironia foram apresentados até aqui como marcas da revista, falta ainda uma característica que não tem recebido o devido peso tanto na apreciação das *Farpas* quanto no desenvolvimento posterior do intelectual e do jornalista Eça de Queirós. Quando os dois editores se propõem a fazer uma “crônica da política, das letras e dos costumes” portugueses sem cunho partidário ou interesses políticos (vício da maioria da imprensa da época), fazer graça apenas não daria ao conteúdo da revista o estofo necessário para alcançar a importância que ela teve em Portugal. O próprio Eça descarta o riso vazio quando diz em seu artigo de apresentação das *Farpas* que “pelo caminho não leremos [...] o *Almanaque das Cacholetas*” (1979, p. 961), que era uma espécie de besteirol muito apreciado em seu tempo. O complemento ao humor está numa crítica ampla e bem desenvolvida. Nesse artigo-prólogo das *Farpas*, como forma de explicitar o subtítulo da revista, seu redator aborda cada um dos temas que deverão ser *criticados* mês a mês em suas páginas: a política da Regeneração, a imprensa em geral, a literatura, a poesia, o teatro, a injustiça social, a educação, etc. E realmente tudo foi cumprido, ao menos durante os quase dois anos de parceria entre Eça e Ramalho. A cada edição, seus autores escolhiam os fatos momentosos e, partindo desses episódios, aprofundavam a análise com o objetivo de atingir as estruturas invisíveis da sociedade, capazes de revelar as causas dos fenômenos que serviram de ponto de partida e, logo, os desacertos de uma vida social injusta e mediocrizada.

Um bom exemplo desse método é o artigo de Eça, publicado em março de 1872, que parte da notícia da morte de catorze homens num naufrágio, próximo à costa, na praia do Cabedelo. A tragédia só não foi maior porque dois barcos que passavam ao lado do acidentado ainda conseguiram resgatar dez dos tripulantes com vida. O interesse da notícia está no fato de que a alguma distância dali havia um barco salva-vidas, ao que tudo indicava, disponível e apetrechado para fazer o salvamento, devidamente postado num abrigo sobre a areia. A questão de Eça é logicamente por que não saiu o salva-vidas a auxiliar os barcos que resgatavam os naufragos e, assim, salvar mais vidas? Com essa deixa, o farpista entra nos meandros da burocracia estatal, da mentalidade política e da imbecilidade generalizada. Descobre-se que não havia tripulação contratada para manobrar o barco salva-vidas, motivo para Eça desenhar uma hilária cena na qual a Comissão do Salva-Vidas (órgão oficial da cidade de Figueira da Foz responsável por esse serviço) se esforça para despertar o barco de salvamento, acreditando piamente que este faria o trabalho de resgate sozinho, sem a necessidade do empenho humano:



O Porto confiou sempre que o salva-vidas se tripulasse a si mesmo. Porque, enfim, um barco que tinha a forma, a construção aparente, o tamanho dos outros a que se chamava salva-vidas, devia ter qualidades originais, exclusivas, de exceção — e que naturalmente possuía o poder de se dirigir e de se tripular. E esperou-se sempre que, se houvesse um naufrágio, o salva-vidas se desamarraria, se meteria cordas e cabos, se desceria ao mar, se remaria, se iria ao leme, e ele mesmo estenderia a proa, como mão salvadora e firme, aos náufragos desolados. Esperava-se isto do brio do salva-vidas. Vem um naufrágio. Bom! Abrem-se-lhe as portas e a comissão fica esperando que ele se espreguiçasse e corresse febrilmente ao desastre.

O salva-vidas não se moveu. — Está a dormir, disseram entre si, e sacudiram-no robustamente. — Agora, agora! murmuravam. Mas com um espanto aterrado, viu-se que o barco estava imóvel, como num alicerce. Gritava-se na praia, e o grosso mar bramia. A comissão suava, pedia-lhe, increpava-o, cuspiu-lhe: — o barco, inabalável, estendia a sua sombra bojuda sobre a quente amarelidão da areia. Então a inteligência da comissão deu um grito e compreendeu — que para fazer navegar um barco é necessário uma tripulação.

Quando a comissão, em assembléia geral, afirmou definitivamente esta idéia, foi que o governador civil, surpreendido justamente por tanta agudeza e engenho, os mandou louvar, em portaria. — E começou-se a procurar uma tripulação... (Queirós, 1979, p. 1234.)

O artigo continua com a tentativa de recrutamento dos tripulantes, mas ninguém é contratado, já que todos se recusam ao trabalho. A competente comissão procura então descobrir a razão das recusas e mais uma vez descobre algo inesperado, o barco salva-vidas estava podre. Fim do artigo, nada se fez e, certamente, até o hoje a tal comissão está “a deliberar”: “E de vez em quando o senhor governador civil, despertando do seu cismar, manda louvar a comissão” (*ib.*, p. 1235).

Como se pode notar, não há reportagem aí, nem uma análise jornalística, há, sim, uma astúcia literária que desentranha processos e mentalidades que inviabilizavam o país e o mantinham na apatia, no subdesenvolvimento — para usar uma expressão moderna, mas que define bem a situação contra a qual Eça esgrimia sua literatura e seu jornalismo.

Tal tipo de abordagem provocou uma verdadeira revolução na imprensa portuguesa. Nas palavras de João Medina: “Um novo jornalismo, vivo, *literariamente* valioso e *intelectualmente* dotado, nascia com o exemplo dado pelas *Farpas*, essa tuba estridente, às vezes espalhafatosa, mas sempre *certeira* e *artística*” (2000, p. 129, grifos nossos). O “*intelectualmente*” da citação refere-se ao esforço dos escritores em ampararem suas “brincadeiras” com informações e reflexões de base sociológica e histórica, quando não com dados estatísticos, conhecimentos específicos e outros. A essa junção humor, literatura e conhecimento, Medina conceituou como “o gênero de jornalismo de ideias, de crítica social e cultural [...], mais voltado para fazer o exame em profundidade de uma sociedade do que para o pitoresco evanescente” (*ib.*).

Certamente, essa fórmula já estava antecipada na definição de jornalismo dada por Eça no *Distrito de Évora*, a qual sintetizamos acima como “processo de conhecimento”. Assim também avaliou Gilberto Freyre a obra dos dois jornalistas quando editou uma antologia das *Farpas*, na primeira metade do século passado, e, referindo-se aos editores da revista, disse que eles eram “dois críticos e quase historiadores” (*apud* Medina, *ib.*, p. 122). Guarde-se a declaração freyriana, pois ela será utilizada para aferir a posterior produção jornalística de Eça, inclusive para verificarmos se ela não se aplica ainda mais adequadamente às futuras etapas.



3. A REVISTA DE PORTUGAL, O MAIOR PROJETO JORNALÍSTICO DE EÇA DE QUEIRÓS

Após deixar Portugal, em 1872, a fim de assumir o cargo de cônsul em Havana, a carreira literária e a produção intelectual de Eça sofrem uma mudança importante: sua decisão de dedicar-se ao romance. Essa escolha fez com ele passasse toda a sua permanência em Cuba trabalhando sobre o novo gênero, disposição que não vai se alterar com sua transferência para a Inglaterra, em 1874.

Até 1877, nosso romancista debutante não volta a colaborar de forma sistemática em nenhuma publicação. Apenas num número especial do *Diário de Notícias*, de Lisboa, ele edita o conto *Singularidades duma rapariga loira*, e tem publicado em folhetim, sem sua permissão, o primeiro romance, *O crime do padre Amaro*, na *Revista Ocidental*, fundada por Antero de Quental e Batalha Reis. Mesmo como ficcionista em tempo integral, a imprensa continuava sendo seu *locus* privilegiado.

Se essa virada literária veio a interromper por um longo período um fluxo quase contínuo de seis anos de atividade na imprensa — de sua formatura em Coimbra até a última colaboração nas *Farpas* —, ao mesmo tempo a mudança vai lhe possibilitar, no futuro, uma situação ímpar para o desempenho de seu talento jornalístico. Em poucas palavras, a fama e o reconhecimento advindos de seus romances, principalmente depois do *Primo Basílio*, vão fornecer a Eça os veículos mais prestigiosos e as condições necessárias para escrever o seu melhor jornalismo.

A partir da retomada, iniciada em abril de 1877, no jornal *A Actualidade*, da cidade do Porto, até a sua morte (1900), teremos uma atividade intensa na imprensa diária e em revistas de Portugal e do Brasil, cuja fase na vida de Eça nós podemos designar de “jornalismo da maturidade”: uma segunda etapa de contribuições na imprensa que, depois do período de formação em seu país e da publicação dos romances iniciais, mostrou ser o apogeu do seu pensamento crítico, da forma do seu texto de imprensa e de sua teorização intelectual. Nesse período, o autor trabalhou em vários diários, como o citado *Actualidade*, *O Repórter*, dirigido pelo historiador Oliveira Martins, a *Gazeta de Notícias*, jornal carioca — para listar aqueles em que sua contribuição foi mais significativa —; bem como em revistas culturais e literárias: a *Revista de Portugal*, fundada pelo próprio romancista, e a *Revista Moderna*, mensário brasileiro editado em Paris. Nessas publicações, Eça exercitou vários gêneros jornalísticos, desde a crônica, como sempre humorística, à correspondência política e cultural, passando pela polêmica (são antológicas as travadas com seu principal desafeto, Pinheiro Chagas), perfis e obituários, além de contos e da correspondência de Fradique Mendes (cf. Mónica, 2003).

Duas coisas gostaríamos de enfatizar nesta seção a respeito do jornalismo eciano: o aprimoramento da análise intelectual como base de sua produção jornalística e a elaboração lúcida de projetos nessa área. Diferente de muitos outros colaboradores na imprensa, sejam artistas, cientistas ou intelectuais, que trabalharam no periodismo de modo esporádico ou cumprindo funções pré-determinadas por editores ou pela forma própria de funcionamento de espaços dentro dos veículos, a ação de Eça foi em várias ocasiões pautada por projetos de sua autoria. Dele partia a concepção da ideia, a estrutura do empreendimento, a organização de colaboradores e a execução do projeto. Algumas dessas funções já haviam sido desempenhadas por Eça em sua primeira fase, mas nunca de modo tão completo e orgânico como agora.

Destacamos, então, dois momentos. A criação da *Revista de Portugal*, certamente seu projeto mais pessoal e de maior empenho (apesar do fracasso de público) e a direção do “Suplemento Literário” na *Gazeta de Notícias*, primeira publicação desse tipo no Brasil, mas de curta duração.

No entanto, para chegar a tais realizações, Eça passou por um exercício de contribuições individuais, dirigidas por outros editores. O seu primeiro estágio, ocorrido na *Actualidade*, tem um aspecto interessante, os textos obedeciam a uma forma e a um tamanho pré-definidos. O escritor para uma mesma edição deveria dividir o texto em quatro partes fixas, onde apresentava os temas política, sociedade, artes e curiosidades, conforme a análise de Elza Miné



(1986, p. 52). E suas contribuições não podiam ultrapassar “cinco tiras de papel” (*id.*, 2002, p. 18). Fazemos aqui uma observação: Eça não parece muito satisfeito com os textos desse momento, o que deixa transparecer em sua correspondência pessoal. Apesar de não se poder levar muito ao pé da letra suas autocríticas em cartas particulares, é provável que sua insatisfação esteja mais voltada às restrições impostas do que propriamente ao seu conteúdo. A suposição, que pode parecer pouco importante, talvez ganhe certo relevo se compararmos sua situação na *Actualidade* com a de outros jornais em que trabalhou, como, por exemplo, a *Gazeta carioca*, na qual Eça parece ter obtido a mais completa liberdade de produção, incluindo temas e espaço. Deixaremos para fazer tal avaliação mais adiante.

O que vale analisar no momento é o fato de que na *Actualidade* Eça vai reproduzir algumas das estratégias adotadas nas *Farpas*, porém ampliando o seu escopo. No último texto de Eça citado acima, mostramos como o escritor a partir de um evento dado, e usando sua competência ficcional, conseguia desvendar uma estrutura subjacente e fazer-lhe a crítica. É o que Eça torna a realizar no jornal portuense, sendo que o seu horizonte passa ser a Europa e não mais o país natal, e os conceitos articulados agora não mais se restringem àqueles que eram suficientes para a dinâmica de uma pequena nação.

Para deixar clara a diferença, analisemos parte da correspondência publicada em 1.º de setembro de 1877. Trata-se daquela primeira divisão na qual Eça se obrigava a cuidar da política internacional. O assunto mais candente da época era a Guerra Russo-Turca, cujas escaramuças sangrentas ganhavam as primeiras páginas dos jornais europeus. No caso, uma terrível batalha era travada na região de Chipka (região central da Bulgária). As baixas de ambos os lados se contavam aos milhares, o combate era ininterrupto, sendo mantido por muitos dias, sem descanso, e sustentado por constantes reforços dos dois exércitos beligerantes. O objetivo da batalha era, por parte da Rússia, manter uma posição estratégica conseguida: um estreito na região montanhosa dos Bálcãs, que possibilitaria em tese uma ação sobre Constantinopla; e, da parte turca, desalojar o inimigo. Ocorre que os objetivos são falsos, pois apesar da situação conquistada pelos russos ser muito segura, ela não representava perigo eminente, já que o exército do czar não tinha como se valer dela para um avanço sobre a capital turca.

O que teria levado, portanto, os adversários a se engalfinharem num combate tão sangrento e que não conduziria por si só ao desfecho da guerra? Eis a resposta de Eça:

Eu estou habilitado a dar a minha interpretação; não a garanto, mas foi-me revelada por pessoa que está muito informada da política miúda e das intrigas de Constantinopla. Suleiman Paxá atacou Chipka porque isso lhe foi ordenado pelo sultão. Esta batalha monstruosa, em que já morreram vinte mil turcos, não foi decidida num conselho de guerra, foi resolvida no serralho. Desde que o general Gurko ocupou há um mês Chipka, passando os Balcãs, entrando na Romélia e fazendo pisar assim às tropas russas o solo sagrado da Turquia turca, um terror pueril mas indominável apossou-se do sultão.

Via já os Russos em Constantinopla, os seus palácios do Bósforo saqueados, o serralho disperso e vendido a retalho pelos mercados da Pérsia e da Arábia, ele mesmo talvez prisioneiro na Sibéria. Debalde o corpo diplomático e ministros o tranquilizavam: o seu terror crescia todos os dias, excitado pelo pavor das mulheres. Realmente é difícil que um sultão se conserve a sangue-frio, sentindo em roda de si os gemidos de angústia, os gritos de medo das suas três mil concubinas! Um coro lacrimoso de mulheres soluçantes amolece o temperamento mais resistente. Uma bela manhã o sultão declara que abandonava Constantinopla e que se ia refugiar na Ásia, em Brussa; esta resolução tinha-lhe sido inspirada por Mahmed Paxá, o seu favorito, um intrigante tortuoso e covarde, que domina pelas mulheres e que representa na política turca o verdadeiro elemento asiático — a intriga do serralho. Os ministros, o Divan, ficaram aterrados com esta resolução fantástica, e iam empregar talvez meios extremos de coerção, quando a vitória de Plevna, a vitória de Lochta, a vitória do rio Lon, sobretudo a retirada do general Gurko, vieram dar um



certo alento ao sultão: desfizeram-se as malas momentaneamente; mas o serralho conservou um terror oculto daqueles três mil ou quatro mil homens que tinham ficado em Chipka, que eram uma ameaça permanente, e com a mão do inimigo ainda estendida para Constantinopla.

À maneira que os dias decorriam e que aquela força se ia mantendo em Chipka, impassível e teimosa, a inquietação no serralho crescia. Chipka tomou-se um pesadelo: aqueles malditos regimentos estabelecidos às portas da Romélia e comendo tranquilamente o seu rancho traziam o palácio numa atroz irritação nervosa. Porque se não iam também? Que faziam ali com os seus olhos azuis de escravos fitos em Constantinopla?

Por fim, o sultão e o serralho perdiam o sono, o apetite, o gozo tranqüilo dos prazeres do amor. Aquilo não podia durar. E uma manhã o sultão escrevia diretamente a Suleiman: que fizesse todos os sacrifícios, abandonasse todos os planos, mas que lhe sacudisse aqueles russos de Chipka, para ele poder, enfim, dormir, comer e saborear os encantos do sentimento. E aí está porque já lá vão vinte mil turcos — para acalmar os nervos do sultão! (Queirós, 1986, p. 941–2)

Perceba-se o paralelismo: três mil soldados russos *versus* as três mil esposas e concubinas do sultão. Uma luta desigual, as pobres armas dos valentes escravos não eram páreo para as poderosas lágrimas e soluços do serralho... De novo, como nas *Farpas*, o uso de um episódio factual desencadeia uma elaborada fábula, quase um conto das *Mil e uma noites*. O enredo inventado quebra o relato noticioso que vinha sendo desenvolvido e tem por função a análise do fato. O ficcional da narrativa como um todo, sustentado em seu realismo sobre as indicações de pessoas, fatos e instituições verídicas, tem um objetivo bem definido: expor com toda a força da mediação artística a *irrationalidade funcional* da política internacional — aí está um tema e um conceito aos quais Eça vai, volta e meia, retornar como explicação última para os vários absurdos causados pela política burguesa e pela ânsia imperialista dos países hegemônicos.⁸ Explicações sempre existirão para as maiores tolices que nações e políticos venham a perpetrar, mas, como Eça nos chama a atenção, há um componente *irracional* que integra o dinamismo das sociedades capitalistas, ou daquelas que estão em via de se tornar — caso dos dois países em foco. Uma irrationalidade que só se desnuda numa articulação literária, onde o leitor é levado a se perguntar: será? Uma dúvida que leva à reflexão, ao questionamento da fábula absurda, e que conduz, portanto, à crítica do fato apresentado.

No final dessa parte do artigo de Eça, ele ainda faz uma análise, e um elogio, da cobertura feita pelo repórter Forbes, do *London Daily News*, cuja coragem e competência literária forneceram ao público inglês “uma maravilha de informação e um primor de literatura” (*ib.*, p. 943). Certamente, ele estava se referindo a Archibald Forbes, um dos maiores expoentes do jornalismo vitoriano, e que, diferente do informado por Eça, não tinha “apenas 24 anos” nessa época, era já um profissional veterano das reportagens de guerra.

Mais importante do que o estágio na *Actualidade*, foi a participação de Eça na *Gazeta de Notícias*, diário fundado e dirigido por José Ferreira de Araújo, reconhecido unanimemente como um modernizador da imprensa brasileira, que aliás manteve-se muito próximo a Eça até o fim de suas vidas (Araújo morre alguns dias depois do escritor português). Essa participação se dá logo após o fim de sua colaboração no jornal do Porto, em junho de 1878. No entanto, como daremos um tratamento específico na última seção deste artigo à longa atuação de Eça no jornal carioca, vamos fazer um salto cronológico em nossa digressão histórica, tratando na sequência daquele que foi o maior e mais ambicioso projeto jornalístico de nosso autor, a *Revista de Portugal*.

⁸ É interessante notar que uma das mais famosas frases a respeito desse conflito foi proferida pelo marechal de campo Count von Moltke (1800–1891), célebre militar prussiano, autor de várias obras sobre estratégias de guerra, que disse: “uma guerra entre o caolho e o cego” (apud Bowers, 1996), em razão das bobagens cometidas de ambos os lados.



O adjetivo “ambicioso” aqui é totalmente cabível. Desde Coimbra, Eça teve em mente uma realização deste tipo, uma revista mensal de arte, cultura e política, ilustrada, elegante e de grande impacto social. Ele sempre fora um assíduo e perspicaz leitor da imprensa internacional, principalmente das grandes revistas inglesas e francesas, sendo elas o seu modelo; e sendo a sua influência nos países de origem o objetivo que o autor português desejava atingir em Portugal. *As Farpas* teriam sido uma pálida tentativa nesse sentido e, talvez, a distância desses folhetos ao modelo idealizado seja um dos motivos que acabaram por afastá-lo de sua redação, pois não há nas biografias e estudos disponíveis nenhuma boa explicação da razão de Eça não haver mantido a parceria com Ramalho. (Mesmo com a mudança para Cuba, não seria esse o empecilho para a continuidade da participação, como se pode ver quando o romancista aceita trabalhar como correspondente até de órgãos muito mais distantes, como os jornais do Brasil.)

De qualquer forma, em 1889, chegara o momento de pôr o sonho em execução. O nome escolhido, *Revista de Portugal*, traz em si um dos mais caros objetivos do seu fundador: além da influência modernizadora e reflexiva que Eça desejava exercer dentro da nação lusa, ele também almejava atingir a intelectualidade europeia. Sua ideia é que a revista deveria projetar na Europa as produções literárias portuguesas, as obras artísticas, o desenvolvimento científico, o pensamento nacional, enfim sua contribuição cultural ao debate europeu. Para tanto, na última seção da publicação, que previamente fora definida em doze partes, conforme veremos a seguir, seria editada em francês uma síntese dos acontecimentos culturais em Portugal. O título da seção: “Lettre pour l’Étranger”.⁹

Mais ainda, a revista desejava abranger todos os campos da arte, do pensamento e da crítica. Num *release* enviado por Eça à grande parte dos órgãos de imprensa de Portugal divulgando o lançamento da publicação, ele detalha cada uma das áreas a serem abordadas, conforme a Quadro 1, abaixo:

QUADRO 1: Divisão temática da *Revista de Portugal*.

SEÇÃO	TEMAS
I	Atualidades, noticiário, biografias
II	Romances, contos e novelas
III	Estudos sociais e divulgação científica
IV	Poesia (originais e traduções)
V	Análises institucionais: administração, agricultura, colônias, etc.
VI	Crítica literária
VII	Traduções de literatura e estudos científico-filosóficos
VIII	Correspondência estrangeira
IX	Moda e sociedade
X	Crônica política
XI	Crônica financeira
XII	Correspondência para o estrangeiro: resumo dos acontecimentos em Portugal para o leitor estrangeiro, escrita em francês.

FONTE: Queirós, 1986, p. 1018–19.

Para obter êxito na abordagem adequada e competente desse leque de temas, Eça alistara uma plêiade de intelectuais e artistas portugueses e brasileiros, especialistas nas diversas áreas, cujos nomes reunidos nos sumários das edições da revista dão uma lista completa do grupo denominado Geração de 70, ou seja, aquela estirpe que a historiografia registrou como responsável por uma profunda transformação no pensamento e nas artes portuguesas

⁹ Para atingir tal objetivo, Eça afirmava que a revista teria um esquema já montado para se fazer infiltrar nos gabinetes políticos e diplomáticos dos principais países europeus (Queirós, 1986, p. 1390 [Carta a Oliveira Martins, 15/08/1888]).



durante a segunda parte dos oitocentos, e cuja influência repercutiu até o modernismo das primeiras décadas do século XX.

E era fundamental contar com semelhante qualidade de espíritos, pois as exigências que o diretor da *Revista de Portugal* propunha aos textos a serem publicados também eram enormes. Ao mesmo tempo em que Eça desejava fazer conhecida a alta cultura portuguesa pela Europa, “mostrando enfim que Portugal não é tão estúpido como por aqui se pensa” (*ib.*, p. 1390), ele também via uma necessidade premente de formação de um público culto e atualizado em seu país. Para convencer os outros sobre a urgência desse processo educacional, o autor não deixava de apelar nem para o sentimento patriótico — o mesmo “alto sentimento” que ele várias vezes havia sido acusado por seus contemporâneos de não possuir em razão das suas acerbas críticas à sociedade nacional:

[...] a Revista de Portugal, que vem hoje, na ordem do pensamento e do saber, suprir uma falta considerável e já antiga entre nós — único povo da Europa culta que não possuía até agora uma grande Revista de caráter nacional. Pelo mero fato de preencher esta lacuna, e ainda pelo largo alcance e elevação dos seus intuitos, a Revista de Portugal não é somente uma obra literária: — é também uma obra patriótica. Cooperar portanto para que ela se espalhe, seja popularizada, atraia o apoio do público, e se fixe como um importante fator de educação — é talvez, paralelamente, na esfera das coisas da Inteligência, um ato de patriotismo. (ib., p. 1013 [carta circular que acompanhava o prospecto-programa enviado à imprensa portuguesa para divulgar o lançamento da revista — grifos nossos]).

É claro que se a revista vinha suprir “a lacuna”, era porque nenhuma outra publicação cumpria a tarefa. Na sequência, Eça explicita o tipo de imprensa cultural que julga realmente necessária para época e, veremos, que são proposições ousadas para o padrão português e, mesmo, para a grande maioria do periodismo europeu.

A ênfase na ideia de “formação” mostra o peso que Eça lhe concedia. A concepção parte com certeza da própria situação educacional portuguesa e de sua empobrecida vida cultural, isso em termos da população em geral, é claro. Uma altíssima taxa de analfabetismo, um sistema educacional antiquado e poucos investimentos públicos e privados nessas áreas haviam deixado Portugal na rabeira do desenvolvimento promovido com a Revolução Industrial, para ficar nas causas mais evidentes.

Para além das peculiaridades portuguesas, que impunham abordagens diferenciadas de jornalismo, Eça ainda propunha outras obrigações bastante exigentes por parte dos escritores, ele queria

uma publicação onde [...] se estudem, com desenvolvimento e adequada competência, os assuntos que genericamente se prendem com a Política, com a Economia, com as instituições, com os costumes, com todas as manifestações dum organismo social. (ib., p. 1014 — grifos nossos)

A amplitude dos propósitos intelectuais do nosso escritor pode parecer até um lance de *marketing*, mas não é. Primeiro, porque essa vai ser a tônica dos artigos da *Revista de Portugal*, textos longos, procurando a profundidade do assunto e a maior cobertura possível da questão. Segundo, tal forma naquele momento era característica das contribuições de Eça na imprensa. E, terceiro, que tal diretriz provavelmente foi uma das causas do fracasso da revista.

Antes da análise do desfecho da *Revista de Portugal*, precisamos ainda pontuar outros princípios impostos por seu fundador para o desempenho dos colaboradores: “criar um órgão especial e profissional de Crítica” (*ib.*, p. 1017) que “tomasse conjuntamente sobre si o exame de nossa sociedade — das obras que nela se formam, dos homens que nela destacam, dos fatos que nela dominam” (*ib.*, p. 1014–5 — grifos nossos). Vemos aí duas concepções importantes: (a) o papel da crítica profissional, remunerada e formada para o exercício de reflexão e julgamento,



capaz de (b) observar sua realidade social num todo integrado e que exige, portanto, uma visão de conjunto. Não nos parece de pouca monta as metas ecianas para sua revista.

Paradoxalmente, o alto nível imposto por Eça à sua publicação contribuiu para o seu fracasso comercial. A *Revista* teve uma duração de três anos (julho de 1889 a maio de 1892) com várias interrupções e um total de 24 números. Segundo a avaliação de Eça, após o encerramento do empreendimento, o público português não estava preparado para um periódico tão denso. E acreditamos que sua análise esteja correta, porém não completa. Além de não encontrar leitores suficientemente interessados em análises abrangentes e reflexões profundas, conforme a proposta do editor da *Revista*, o projeto de Eça tinha uma falha de concepção: a ideia de que Portugal pudesse fornecer uma produção intelectual e artística capaz de interessar continuamente leitores locais e estrangeiros, e em quantidade bastante para preencher mensalmente uma publicação volumosa.

A Geração de 70, a tal plêiade de luminares portugueses que mostraria à Europa que “Portugal não é tão estúpido como por aqui [Paris] se pensa”, podia possuir o talento ou a competência para criar um pensamento e obras originais que nada ficassem a dever aos seus congêneres continentais. Mas com certeza faltava a esses pensadores e artistas algumas características necessárias que fizessem possível a produção de uma revista nos moldes pretendidos por Eça. Pode parecer uma contradição o que acabamos de expor, já que pouco antes registramos que o nosso escritor contaria com a colaboração daquele grupo de artistas e intelectuais que haviam alterado o cenário cultural português. No entanto, a contradição não se encontra na presente monografia, mas no próprio Eça que, ao mesmo tempo em que afirmava a qualidade cultural de seu país, também declarava para Ramalho Ortigão, alguns meses antes do lançamento do primeiro número da *Revista de Portugal*, que

não somente os colaboradores são poucos e são indolentes, mas quase todos, quando fecundos, têm apenas um artigo no crânio. Dado esse artigo, ficam vazios. A Revista, além das suas seções fixas, precisa de três bons artigos por número. [...] São, no ano, 36 artigos. Eu tenho 40 colaboradores. É a conta — a Revista dura um ano! (Carta de 19 de dezembro de 1888, Queirós, 1986, p. 1418–9.)

Nosso editor fora vítima de um autoengano conscientemente induzido, seus amigos e colaboradores não estavam qualificados para a produção de uma “obra de caráter nacional, [...] uma verdadeira obra nacional, colaborada por tudo o que há de melhor, em todas as especialidades, [...] o órgão de nossos interesses perante a Europa”, conforme Eça escrevera na mesma carta a Oliveira Martins citada acima (*ib.*, p. 1390) propondo um periódico de exigências tão altas.

A evidente dissintonia que está sendo aqui demarcada deve servir para enfatizar as qualidades que se faziam necessárias ao projeto da *Revista* e que entendemos podem ser encontradas no próprio Eça de Queirós. Em primeiro lugar se percebe a necessidade de encarar profissionalmente a atividade literária. Um empreendimento como a *Revista* exigia dos participantes disciplina, método e responsabilidade profissionais. Eça, apesar de semelhante aos seus colegas literatos que tinham uma atividade assalariada fixa (eram funcionários públicos, políticos, professores), dedicava-se diariamente ao trabalho de escritor com mais afinco do que o destinado à função de cônsul (ver Simões, 1978; Cortesão, 1970; Mônica, 2001), fazendo das letras uma ocupação primordial e uma fonte de renda indispensável para seu padrão de vida. Prova disso são, na década de 1890, os vários projetos de imprensa (*Revista de Portugal*, *Gazeta de Notícias*, *Revista Moderna*), os dois romances (*A ilustre Casa de Ramires* e *A cidade e as serras*) e diversos outros textos (*Correspondência de Fradique Mendes*, *As vidas dos santos*, *Almanaque enciclopédico*, *Dicionário de milagres*), além de tradução e outras contribuições esporádicas na imprensa. A concepção de Eça era de que a literatura devia ser seu objetivo profissional central e uma atividade devidamente remunerada, em conformidade com o que ele mesmo havia proposto no *release* de lançamento da *Revista* já citado: “criar um órgão especial e *profissional* de Crítica” (grifo nosso).



A segunda qualidade indispensável ao sucesso de um projeto jornalístico seria a capacidade analítica. Em diversas ocasiões durante o período da *Revista de Portugal*, Eça suplicou aos amigos que considerava capacitados análises da situação nacional e global a fim de dar respostas a suas próprias inquietações e às do público. Mais até: ele muitas vezes esperava que os textos solicitados intervissem nos acontecimentos e tivessem papel ativo na história. Na maior parte das vezes, nosso escritor não foi atendido (ver a correspondência do autor no período considerado).

E, por fim, mas realmente não menos importante, a terceira qualidade seria a facilidade de escrever. Eça era capaz de desenvolver vários projetos literários simultaneamente, enquanto revisava reedições de suas obras e coordenava equipes de colaboradores nos empreendimentos jornalísticos, conforme também o provam as suas correspondências e seus biógrafos.

As qualificações descritas, facilmente identificáveis na carreira e obra de Eça de Queirós, terminavam por ser a base das exigências que ele impôs à *Revista de Portugal*, aquelas que não encontrou na maioria dos membros de sua geração, sendo portanto um dos motivos do fiasco final da publicação. Assim, se Eça quisesse de verdade fazer com que os princípios que desde o *Distrito de Évora* ele vinha estabelecendo para o fazer jornalístico fossem obedecidos, com o nível de qualidade de texto e de análise que sua sensibilidade intelectual exigia, esse projeto deveria ser um exercício individual, pois a experiência da *Revista* demonstrara, como ele mesmo havia previsto, a falta de parceiros à sua altura. A contradição à qual o romancista português se deixara levar — criar um veículo de difusão cultural sabendo que seus colaboradores não estavam capacitados para a empresa — com certeza era o sintoma da necessidade de expressão que movia o romancista-jornalista e para a qual ainda não havia encontrado o canal adequado de realização.

4. O “SUPLEMENTO LITERÁRIO”, O MAIS EFICIENTE PROJETO JORNALÍSTICO DE EÇA

Coincidência ou não, simultaneamente ao desfecho melancólico da *Revista*, Eça foi convidado para criar e dirigir o “Suplemento Literário” da *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro. Tratava-se ainda de uma realização coletiva, mas que devido a problemas econômicos brasileiros acabou tendo uma vida curtíssima e sendo sucedida por apenas uma coluna de correspondente estrangeiro escrita por Eça. Como tentaremos demonstrar, essa coluna terminou sendo um projeto muito bem realizado e de longa duração, mesmo que não houvesse para ela (ou melhor, para os seus leitores) a explicitação de um programa integrado e consciente. Vale a pena, portanto, retomar os antecedentes desse projeto para contextualizar de forma adequada seus objetivos e suas realizações.

A colaboração para a *Gazeta de Notícias* iniciou-se em 1880, após a fase da *Actualidade*. A diferença marcante dessa passagem está na liberdade concedida a Eça tanto em relação aos temas quanto à extensão dos artigos. Parece claro que o nosso jornalista se sentiu confortável dentro dessas possibilidades, já que, a partir daí, foi desse modo que manteve suas futuras contribuições na imprensa.

Apenas para se ter a medida da liberdade de atuação do nosso jornalista na *Gazeta*, anote-se que suas colaborações eram publicadas na seção destinada ao folhetim e não possuíam uma extensão pré-definida, o que resultava várias vezes em que o texto fosse repartido e impresso em dias subsequentes. Alguns dos artigos chegaram a se estender por até seis edições.

Quando, após a morte do autor, esses escritos foram publicados em livro, por incúria do editor ou para, supostamente, favorecer a leitura com textos mais curtos, manteve-se a divisão estabelecida pelo jornal. Assim, como exemplo, o grande artigo “Os ingleses no Egito”, publicado entre 27/09 e 24/10/1882, aparece na edição em livro feita por Luís de Magalhães dividido em seis partes, cada uma encabeçada por vários subtítulos, ou chamadas (como se preferir), correspondentes aos diversos assuntos tratados na respectiva divisão. Ocorre que as quebras foram feitas de forma aleatória, não planejadas pelo autor, e muito possivelmente as “chamadas” são acréscimos da editoria do jornal. O que queremos chamar a atenção é que essas intervenções mantidas nas edições póstumas



fizeram com que os leitores perdessem de vista o fato de que se trata de um texto uno, sem emendas, redigido de um só fôlego, ou seja, perdeu-se a profunda unidade que havia em sua gênese. Inclusive, alguns estudiosos acabam por “autorizar” essas divisões, referindo-se a elas como textos quase autônomos.¹⁰

Nossa advertência não se esgota como mera curiosidade a respeito da transmissão dos textos ecianos, ela também realça uma característica do jornalismo dessa segunda fase do nosso escritor, suas produções têm uma extensão incomum para o periodismo diário em geral e em comparação com suas colaborações anteriores. Não se trata aqui também de textos ficcionais, como os romances que eram publicados na imprensa e que precisavam logicamente de uma longa série de fascículos para sua apresentação integral. Estamos falando de análises de fatos contemporâneos e de crítica sociopolítica, e é nessa área que Eça vai se mostrar muito à vontade para divagar com amplidão de ideias e estratégias literárias, conforme veremos a seguir.

O artigo citado para exemplificação, “Os ingleses no Egito”, estende-se por 47 páginas na edição crítica organizada por Elza Miné (Queirós, 2002, p. 175–221), um volume em formato grande (17 x 24 cm), e trata, a princípio, de um único assunto: o bombardeio inglês à cidade de Alexandria acontecido em 11 de julho de 1882 em represália a incidentes envolvendo cristãos e árabes um mês antes naquela cidade. A abordagem de Eça é um primor de estilo, argumentação e erudição. Numa síntese algo esquemática, pode-se dizer que toda a narração dos fatos e as avaliações históricas, sociais, religiosas e econômicas servem como pano de fundo para mais uma vez denunciar a *irracionalidade funcional* que rege as relações internacionais no regime capitalista. Movidos por interesses basicamente econômicos, ingleses e franceses se aproveitam de um incidente localizado, um conflito entre europeus e árabes num dos bairros ocidentalizados de Alexandria, que ao final, segundo Eça, deixou cem mortos europeus, contra trezentos árabes, e ficou conhecido como o “massacre dos cristãos”. Denominação contestada por Eça: “Eu não quero ser por modo algum desagradável aos meus irmãos em Cristo, mas lembro respeitosamente que isto se chame a ‘matança dos muçulmanos’” (p. 197).

Com tal pretexto, a Inglaterra e a França desencadeiam uma série de pressões sobre o governo egípcio, que na época era “de fato” ocupado por um coronel golpista de nome Arabi, a fim de aumentar o seu controle sobre a região e, principalmente, sobre o Canal de Suez. Como os egípcios não se submetem, os ingleses, desta vez sozinhos, resolvem retaliar bombardeando Alexandria. A resistência árabe é heroica, mas, após nove horas de ataque ininterrupto, a cidade está arrasada e o exército egípcio bate em retirada. Na sequência, os moradores árabes saqueiam e barbarizam o que sobrou de Alexandria. O final da história, que não é abrangido pelo artigo de Eça, registra a derrota final das forças egípcias no Canal de Suez e o saldo de cem mortos entre os ingleses e dez mil pelo lado egípcio (cf. Mônica, 2003, p. 29).

¹⁰ A biógrafa Maria Filomena Mônica, já citada aqui, é uma grande admiradora de “Os ingleses no Egito”, atribuindo a esse texto o mérito de ser um dos melhores de Eça. No entanto, em seu estudo introdutório aos textos jornalísticos de nosso autor, ela faz a seguinte referência: “no quinto artigo, um dos mais belos, tudo fica consumado” (Mônica, 2003, p. 29). Na verdade, não há “quinto artigo”, ele é a quinta divisão feita pela *Gazeta* para publicação em seu folhetim; e esse trecho não pode ser “um dos mais belos”, já que compõe um todo do qual é dependente. Para não se cometer injustiças, neste caso, observemos que as datas de publicação original também dão sua contribuição ao equívoco dos artigos autônomos. Por algum motivo interno do jornal, entre a terceira parte publicada e a quarta há um interregno de cerca de quinze dias, fato que poderia nos levar à conclusão de que Eça fez uma segunda remessa complementando os três primeiros artigos, talvez até com a intenção de atualizar os dados sobre os acontecimentos posteriores. Mas não é assim: não há quebra na estrutura dissertativa e ainda por cima, na sexta e última divisão, Eça alerta para o dia em que está escrevendo o texto, 7 de setembro de 1882, sem dúvida a data provável de sua redação, o que daria os quinze ou vinte dias para o texto chegar de pacote ao Rio e ser aprontado para publicação no dia 27 do mesmo mês, como ocorreu de fato: “[...] É verdade que nós estamos a 7 de Setembro, e ele, entrincheirado em Kassassine [...]” (Queirós, 2002, p. 212). No caso de ter havido uma segunda remessa, sua redação seria posterior ao dia 7 e, por conseguinte, deveria já informar do desfecho do evento, pois a batalha final se deu em 13 de setembro, quando o Egito foi formalmente ocupado pela Inglaterra, acontecimento de ampla e rápida divulgação nos jornais europeus; fato não mencionado por Eça.



Eça de Queirós dá conta de todo o contexto político e diplomático que envolve o episódio e tece contundentes análises sobre as relações de convivência entre a cultura mulçumana e o mundo ocidental. Sem dúvida, o tipo de reflexão muito pertinente para os nossos dias, em que a maior potência ocidental do momento, os EUA, com o apoio de aliados europeus, criam um subterfúgio espúrio (a produção e posse de armas de destruição em massa) para atacar um país mulçumano, o Iraque (Segunda Guerra do Golfo, 2003–2011). Seria válido o esforço de se verificar se o pensamento eciano e a forma por ele usada não teriam ainda emprego para a compreensão das crises atuais.

As contribuições jornalísticas de Eça durante essa primeira fase na *Gazeta*, apesar de importantes como o artigo comentado, foram descontinuas e, em outubro de 1882, sofreram uma longa interrupção (por sinal, a data da publicação final desse artigo — o que para nosso azar impediu que o autor pudesse dar fecho à sua reflexão, já que a ocupação final do Egito pelas forças inglesas acabou não recebendo sua análise), sendo apenas retomadas de forma efetiva em 1892, quase dez anos depois. Tal período de ausência nas páginas da *Gazeta* coincide com um momento de grande efervescência do romancista, pois ele escreve *A Relíquia* (editada primeiramente no folhetim da *Gazeta de Notícias*) e *Os Maias*, publicados em 1887 e 88, respectivamente; e também da realização de seu grande sonho jornalístico, a *Revista de Portugal*. Casamento, filhos e a mudança para o consulado de Paris são os acontecimentos biográficos relevantes durante sua ausência das páginas do diário carioca. Seja por qualquer ângulo que se olhe esses anos, o certo é que quando nosso autor retoma seu lugar na *Gazeta*, ele leva de novidade a consagrada publicação de *Os Maias*, a frustrada experiência da *Revista* e uma nova situação existencial, a vida em Paris.

Em tal contexto, Eça reinicia sua parceria brasileira, que desta vez se prolongará por quase seis anos, de janeiro de 1892 a setembro de 97, de modo contínuo, sem grandes saltos, resultando em 43 artigos distribuídos em 94 edições diárias (como já dissemos, diversos artigos dessa fase eram muito longos e acabaram sendo divididos em várias edições). Nessa contagem, não estamos considerando os textos ficcionais também editados por Eça no jornal brasileiro. Aqui, como em todas as outras alusões às contribuições do nosso escritor na imprensa, focalizaremos exclusivamente os textos de caráter jornalístico, sejam crônicas, reportagens, artigos de fundo e outras formas afeitas ao periodismo. Portanto, os diversos contos, bem como os romances que tiveram sua primeira divulgação por diários ou revistas não estão sendo considerados nos cálculos e análises desta pesquisa.

A retomada da participação na *Gazeta* se deu a partir do convite do jornal para que o romancista, e atual diretor da *Revista de Portugal*, coordenasse desde Paris o “Suplemento Literário” a ser lançado. Segundo Elza Miné, tratava-se do “primeiro do gênero que no Brasil se editou e de que Eça foi o mentor, o responsável pela criação e o diretor, sendo de sua autoria o texto de abertura, ou editorial de lançamento: ‘A Europa em resumo’” (2002, p. 15).

O projeto do “Suplemento”, apesar de sua originalidade para o Brasil, era bastante simples. Constituía-se de “duas páginas, oito colunas cada, com a página dois numerada em romano, [...] encadernadas, sistematicamente, entre as páginas 2 e 3 do jornal” (*id.*, p. 22). Sua periodicidade era mensal, saindo sempre numa segunda-feira por volta da metade do mês. Pela análise de seus exemplares, sua estrutura pode ser descrita em termos de um artigo de fundo que abria o suplemento e várias seções fixas em que se informava e refletia a respeito da produção cultural europeia, de política e economia, além de mundanidades. Os textos de abertura em geral eram de Eça e apareciam assinados. Entretanto, e como de costume — pois isso já ocorrera no *Distrito de Évora* e na *Revista de Portugal* —, vários textos anônimos ou pseudônimos foram escritos por ele, conforme nos explica Elza Miné (2000, p. 61–74).

O “Suplemento” acabou tendo uma curtíssima duração, apenas seis números, de janeiro a junho de 1892. Seu fim se deveu a problemas cambiais no Brasil, que redundaram na inviabilização do projeto, já que a quase totalidade da equipe redatora encontrava-se na Europa sob o comando de Eça. Porém, o fim do “Suplemento”, segundo um raciocínio que procuraremos demonstrar em seguida, não representou o abandono do propósito central que o seu diretor havia proposto para o caderno.



Como já o fizera em outras oportunidades, Eça tinha muito claro como deveria ser estruturado o “Suplemento”, quem seriam seus redatores e qual a linha a ser adotada nos textos. O mote da publicação era manter atualizados os leitores brasileiros sobre o que se passava na cultura europeia, razão da maioria dos colaboradores estar radicada na Europa. No caso, conforme já especificamos, boa parte do suplemento seria dedicada a seções fixas, pois, como explicava em carta a Batalha Reis, “isso facilita muito a composição do *Suplemento* porque se pode ter de antemão sempre, matéria preparada” (Queirós, 2000b, p. 90). Se cumpria de forma prática a função informativa da proposta básica, não deixava de ser também um jeito de “encher linguiça”, como hoje se diria por aqui. “Tudo isso são intrujices literárias — mas convém, agradam, são facilímas de fabricar” (*idem*), como definiu Eça ao se referir à possibilidade de várias seções dedicadas a “curiosidades” sem qualquer valor cultural. No entanto, a existência dessas intrujices (que, hipocrisias à parte, desempenham um papel em todo empreendimento jornalístico e sem dúvida tem os seus apreciadores) não invalidava o caráter elevado que o suplemento deveria também possuir e que seria desempenhado pelos artigos de fundo, uma das tarefas atribuídas naturalmente a Eça.

Apesar do corte de custos que enterrara o “Suplemento”, a *Gazeta* manteve Eça entre os seus correspondentes e suas colaborações continuaram regularmente a despeito do projeto abortado. A continuidade do trabalho jornalístico de Eça e o caráter altamente estruturado do conjunto de seus artigos (que revelam ao olhar atento a articulação que vai sendo tecida entre os textos) deram-nos a pista de que o texto de abertura do “Suplemento Literário” tenha sido, na verdade, para além do “editorial de lançamento”, uma espécie de manifesto jornalístico dessa última fase na imprensa diária. Ou seja, Eça havia não só planejado o “Suplemento”, mas também proposto um programa de abordagem analítica aos problemas europeus. Se o suplemento não deu certo, isso não impediu que o programa fosse mantido em chave solo, que afinal era a forma na qual Eça parecia melhor se resolver na atividade jornalística — vide fracassos como a *Revista de Portugal*.

Propomos, portanto, como método de análise dos textos da maturidade jornalística de Eça, o estudo do artigo de abertura do “Suplemento”, o já nomeado “A Europa em resumo”, vendo nele o possível “projeto” ao qual Eça submeteu seus artigos seguintes. Acreditamos poder assim demonstrar o cabimento da consideração desse artigo como verdadeiro manifesto jornalístico e intelectual do Eça de Queirós jornalista.

A tão decantada ironia eciana, mais louvada do que realmente estudada nos textos de Eça, no artigo “A Europa em resumo” (Queirós, 2002, p. 231–5) tem um papel estruturante,¹¹ que, se não percebido, mantém na sombra os verdadeiros objetivos do autor. No caso, as duas leituras permitidas pela estratégia irônica são também duplamente funcionais, de um lado, proveem um agradável texto introdutório ao “Suplemento Literário”, dando ao leitor comum bons motivos para o consumir, de outro, aguçam a curiosidade do leitor atinado para o caráter crítico que a publicação tacitamente se propõe.¹²

Fazendo um “resumo” da “Europa em resumo”, podemos dizer que Eça procura convencer seus leitores de que a melhor maneira de se apreciar as realizações culturais do Velho Mundo é de longe, no conforto de casas tropicais, com um oceano entre o apreciador e o local de criação da coisa apreciada — como no caso dos brasileiros. Eça dá três bons motivos para esse julgamento: primeiro, que a Europa é caríssima; segundo, que o continente europeu é desconfortável e insalubre; e, terceiro, que se corre o risco de conhecer os bastidores onde a obra foi constituída. E aí mora o perigo maior para a fruição das delícias culturais da boa Europa. Segundo Eça, “as civilizações mais brilhantes e as mágicas são para se contemplar de longe” (p. 233), pois, caso contrário, se perceberá o falso das representações: os cenários pintados, a maquiagem e o histrionismo dos atores, enfim as aparências que sustentam

¹¹ Nesta seção, lançamos mão das lições de Muecke, *Ironia e o irônico* (1995).

¹² Cabe aqui o juízo formulado por Dolf Oehler: “Para ter acesso ao grande público, que segundo Baudelaire distingue-se por sua ‘ivresse d’ignorance et de matière’, é preciso — esta é sua convicção — usar de astúcia ou tomá-lo violentamente de assalto” (1999, p. 305).



o efeito ilusório da arte. Portanto, a boa apreciação de uma obra artística, depende de um certo distanciamento dela, a fim de que só a ilusão possa ser percebida, e não as causas que a criam. E o “Suplemento” se dispõe a ser o intermediário entre a Europa e o leitor brasileiro.

O texto é delicioso, cheio de tiradas de efeito e humor, destilando uma leveza e graciosidade que certamente tinha algo a dizer do estilo que o “Suplemento Literário” se propunha. Mas essa dinâmica algo cômica e propagandística guarda segredos. Para o leitor contemporâneo de Eça, acostumado com suas armadilhas literárias, sua ironia, seu sarcasmo, sua contínua desconfiança a respeito da inteligência e honestidade das elites, com certeza algumas pistas chamavam a atenção para um possível subtexto.

Antes de mais nada, a coisa a ser percebida é uma nítida divisão do texto: são três partes bem demarcadas, na primeira (p. 231–233a), nosso autor focaliza o tema “Fantasia”, assim com maiúscula, conceito que ele mesmo define como “a faculdade de ‘ser’ ou de ‘criar’”, referindo-se à capacidade ímpar do europeu realizar obras originais. Na segunda parte (p. 233b–234a), o tema tratado é a “Ilusão”, também em maiúscula, a condição necessária para que a obra seja percebida como “verdadeira” ou “real”, e cujos artifícios para ser atingida, se descobertos, destroem a fruição da obra de arte. Na seção final (234b–235), como uma dedução lógica das premissas, Eça conclui que, portanto, o melhor ponto de vista para se apreciar a cultura europeia é o do Brasil, através do “Suplemento Literário”, “mandado cada semana pelo pacote”, pois se apreciará as melhores flores do jardim Europa, sem o desgaste de sujar os pés e lanhar-se por causa da “umidade, os espinhos, as lagartas e os estrumes”, inerentes a qualquer jardim.

O que haveria de errado com essa abordagem, que cheira a algo clássico — Aristóteles e Horácio com outras palavras também se reportaram à arte com semelhantes conceitos, e ainda Virgílio e o teatro romano são literalmente citados no fim do texto —, para despertar a malícia no leitor. Acontece que numa quase insensível transição, há uma mudança de objeto no texto. Quando Eça principia sua louvação à qualidade ímpar do europeu de possuir a verdadeira Fantasia, ele a restringe a duas áreas, às obras e às vidas individuais, dando inclusive exemplos disso:

Vai na obra, desde o couplet rimado na Rua Taitbout até o sistema de filosofia concebido em Königsberg; e vai na vida, desde esse inglês, que, para não ver os seus semelhantes, construiu um palácio debaixo da terra, até Tolstoi, artista e príncipe [...]. (p. 232)

Sem pedir licença, conforme se aproxima da segunda parte do texto, o autor faz com que a referência à Fantasia passe de obras e vidas particulares para a sociedade europeia como um todo. E toda a Europa passa a ser um produto da Fantasia, é a mensagem algo cifrada que se ele passa quando introduz a metáfora do teatro: “A Europa é por isso, sobre o nosso globo, o mais delicioso dos teatros públicos” (p. 233). Um teatro em que atuam “dezesesseis nações” e onde “o pano nunca se põe”. Para não ficar dúvidas sobre a mudança de objeto, Eça ainda enfatiza que em seu palco “constantemente se desenrola aí alguma cena dessas velhas e sempre refeitas tragicomédias que se chamam a ‘Política’, a ‘Religião’, o ‘Dinheiro’, a ‘Sociedade’...” (p. 233). Perceba-se: aqui não são mais “obras e vidas”, mas a maquinaria social com todos os seus componentes. E o desenvolvimento dessa metáfora teatral vai descambar em uma conclusão que, ao ser isolada numa análise, revela-se bombástica: “O europeu, [...] movendo-se entre os cenários e os personagens, [...] verifica, como um budista, a completa inanidade de todas as aparências” (p. 234), pois “aquele que vive misturado a esta representação da Europa, topa a cada instante com o *avesso sórdido* das coisas belas” (p. 233 — grifos nossos). Repetimos, não se trata mais de obras e vidas, mas da própria estrutura social. A crueza desses juízos não fica evidente em uma primeira leitura, pois ela é amortecida por inteligentes jogos de linguagem, que vão sustentando nessa segunda parte do artigo uma possível relação com o objeto indicado na parte inicial, as tais vidas e obras.

O resultado de todo esse jogo conceitual e literário é que o texto em sua integridade propõe um paradoxo: a Europa é o lugar mais interessante do globo por ser o único que detém a Fantasia, mas a sociedade europeia em si mesma



é uma aparência, uma ficção criada por essa tal Fantasia. Ou, em outras palavras, a Europa é interessante por ser aquilo que não é.

É lógico que esse *nonsense* é insustentável e, portanto, na verdade dá a chave para a leitura irônica estrutural, ou seja, o texto precisa ser lido com os sinais trocados, a fim de que o paradoxo dê lugar a uma mensagem inteligível, o objetivo final do autor.

A dinâmica do texto se dá pela passagem de uma extrema positividade: a Europa “é a mais interessante parte do Mundo”, a única que “conserva preciosamente esse radiante dom da raça Ariana: [...] a Fantasia” e, por isso, “só ela, entre todos os continentes, constitui na realidade um continente geral de instrução e recreio” (p. 231), para uma pirrônica negatividade: “o europeu termina por ser o mais enfasiado dos homens”, já que sofre “a desconolação de perpetuamente [...] surpreender a rude fealdade de seu [das coisas] avesso”. Negatividade que é acentuada no final do artigo pela introdução de mais uma metáfora, a do “jardim”, para talvez não deixar margens a dúvidas, já que falar de bastidores e técnicas ilusionistas do teatro pode ainda ter certa conotação positiva — afinal se trata do artesanato obrigatório a qualquer arte. Eça fecha o seu raciocínio dando uma opção para o leitor, a de comparar a Europa com um jardim e suas melhores flores, apenas para lembrá-lo de que são o resultado da umidade, dos espinhos, das lagartas e dos estrumes (p. 235).

Para uma possível interpretação irônica, faríamos então a troca de sinais. A Fantasia seria um conceito negativo, enquanto a perda da Ilusão, a constatação do “avesso sórdido das coisas belas”, a condição positiva. Lançando mão de um arcabouço conceitual nunca explicitado por Eça, mas que já fazia parte do debate crítico de seu século e que, portanto, estaria dentro do seu horizonte intelectual, poderíamos propor a seguinte paráfrase: a Europa é o mais interessante continente porque ela cria e manipula uma *ideologia*, a qual é imposta ao resto do mundo como verdade ou realidade, mas que abordada criticamente se revela como pura ilusão, ou *alienação*. O objetivo final da proposta jornalística de Eça seria, portanto, um processo de *desalienação*.

De que ideologia Eça estaria falando? Parece-nos evidente que seria a da sociedade burguesa, de sua economia capitalista e da política imperialista adotada naquela época pelos principais países europeus, sinteticamente representados no quarteto já citado: as “tragicomédias que se chamam a ‘Política’, a ‘Religião’, o ‘Dinheiro’, a ‘Sociedade’”.

Por tudo o que ficou dito, deveríamos seguir a receita formulada por Eça na leitura irônica de “A Europa em resumo” para analisar e interpretar os escritos dessa segunda fase da *Gazeta de Notícias*, procurando perceber o movimento indicado acima: a apresentação da Fantasia ou ideologia, seu desmascaramento ou quebra da Ilusão e, por conseguinte, a revelação do real, a desalienação. As duas metáforas principais, usadas pelo Autor de maneira confessadamente alegórica, o “teatro” e o “jardim” deverão ser balizas em nossa análise tanto para auxiliar na interpretação correta dos textos quanto para indicar o vínculo entre o artigo presente e a proposta original, pois, como veremos, elas serão repostas diversas vezes no percurso jornalístico que vimos abordando. Uma tarefa que deverá ser apresentada em uma próxima publicação.

Este artigo reporta-se a um recorte temporal (1970–2004), sendo que, mais recentemente, outros textos foram sendo publicados, dos quais salientamos Real (2006), Matos (2007) e Rita (2017 e 2021), de modo a abrir possibilidades de leituras complementares.

Por fim, fechando o raciocínio proposto no início do artigo, temos com o texto de abertura do “Suplemento” (um projeto jornalístico enunciado numa forma de grande efeito literário e contundência crítica) uma prova da maturidade jornalística de Eça, adquirida em várias frentes de atuação na imprensa, e da sua disposição de tratar de uma forma planejada os assuntos que mobilizavam a Europa, logo, o mundo.



REFERÊNCIAS

- Adorno, T. W. (1975). *Dialéctica negativa*. Taurus.
- Adorno, T. W. (1983). Lírica e Sociedade. In *Textos Escolhidos: Benjamin, Adorno, Horkheimer, Habermas*. Col. Pensadores. Abril Cultural.
- Adorno, T. W. (1983b). Posição do narrador no romance contemporâneo. In *Textos Escolhidos: Benjamin, Adorno, Horkheimer, Habermas*. Col. Pensadores. Abril Cultural.
- Adorno, T. W. (2003). *Notas de literatura I* (Jorge de Almeida, Trad.). Duas Cidades/Ed. 24.
- Anderson, B. (2004). "In the World-Shadow of Bismarck and Nobel". In *New Left Review*, 28, 85–129.
- Bandeira, L. A. M. (2003). Crime político e terrorismo: alguns aspectos. In *Revista Espaço Acadêmico*, II, 21, <http://www.espacoacademico.com.br/021/21bandeira.htm>
- Batalha, C. H. M. (1998). O Manifesto Comunista e sua recepção no Brasil. In *Crítica Marxista*, 6, 131–7.
- Bowers, F. (1996). *Scriabin, a Biography*. Dover Publications.
- Candido, A. (1964). Entre campo e cidade. In *Tese e antítese*. Nacional.
- Carpeaux, O. M. (1987). *História da Literatura Ocidental* (3ª. ed., rev. e atual., vol. 8.). Alhambra.
- Cervantes. (2000). *Don Quijote*. Project Gutenberg Literary Archive Foundation. <http://www.gutenberg.org>
- Cohn, G. (1994). Adorno e a Teoria Crítica da Sociedade. In *Adorno, T. W., Col. Grandes Cientistas Sociais, n.º 54*. Ática.
- Cortês, J. (1970). *Eça de Queirós e a questão social*. Portugalíia.
- Costa, I. C. (1998). Literatura e revolução. In *Praga: Estudos Marxistas*, 5, 159–64.
- Costa, I. C. (2001). Mário de Andrade e o Primeiro de Maio de 35. In Bosi, V. et al. (Eds.), *Ficções: leitores e leituras*. Ateliê.
- Costa, S. C. da. (1979). *Diplomacia do marechal: intervenção estrangeira na revolta da armada* (2.ª ed.). Tempo Brasileiro.
- Davis, M. (2003). Mike Davis Talks about the 'Heroes of Hell', *Radical History Review* (85), 227–237.
- Del Roio, J. L. (1986). *Primeiro de Maio*. Global/Oboré.
- Dobb, M. (1981). *A evolução do capitalismo*. Zahar.
- Fabbri, L. (1980). *Influências burguesas sobre el anarquismo*. Biblioteca Virtual Antorcha. http://www.antorcha.net/biblioteca_virtual/politica/influencias/indice_influ.html
- Faro, A. (1977). *Eça e o Brasil*. Col. Brasiliana. Ed. Nacional/Edusp.
- Gledson, J. (1986). *Machado de Assis: ficção e história*. Paz e Terra.
- Hardman, F. F. (2002). *Nem pátria, nem patrão!: memória operária, cultura e literatura no Brasil* (3.ª ed., rev. e ampliada). Editora UNESP.
- Joll, J. (1977). *Anarquistas e anarquismo*. Publicações Dom Quixote.



- Lukács, G. (1970). Sobre a essência e forma do ensaio (Carta a Leo Popper). In *El alma y las formas*. Grijalbo.
- Marx, K. (1978). *Manuscritos econômico-filosóficos e outros textos escolhidos* (2.ª ed.). Abril Cultural.
- Marx, K., & Engels. (1998). Manifesto do Partido Comunista. In *Estudos Avançados*, 12(34), 7–46.
- Matos, A. C. (2007). *Dicionário de Eça de Queiroz*. Caminho.
- Medina, J. (1974). *Eça político*. Seara Nova.
- Medina, J. (2000). *Eça de Queirós antibrasileiro?* Editora da Universidade do Sagrado Coração.
- Miné, E. (1986). *Eça de Queirós — jornalista*. Livros Horizonte.
- Miné, E. (2000). Eça jornalista no Brasil. In Abdala, Jr. (Ed.), *Ecos do Brasil*. Senac.
- Miné, E. (2002). “Introdução” a Queirós, E. “Textos de Imprensa IV”. *Imprensa Nacional/Casa da Moeda*.
- Moisés, M. (1980 [1960]). *A literatura portuguesa* (16.ª ed.). Cultrix.
- Mónica, M. F. (2001). *Eça de Queirós*. Quetzal.
- Mónica, M. F. (2003). *Eça de Queiroz, Jornalista*. Principia.
- Muecke, D. C. (1995). *Ironia e o irônico*. Perspectiva.
- Nikitin, V. (2003). Notas do subtexto. In *Duas narrativas fantásticas*. Ed. 34.
- Oehler, D. (1997). *Quadros parisienses: estética antiburguesa em Baudelaire, Daumier e Heine (1830–1848)*. Companhia das Letras.
- Oehler, D. (1999). *O velho mundo desce aos infernos: auto-análise da modernidade após o trauma de junho de 1848 em Paris*. Companhia das Letras.
- Queirós, E. (1946). *Correspondência* (5.ª ed.). Lello & Irmãos.
- Queirós, E. (1979). *Obras de Eça de Queiroz*. Lello & Irmãos.
- Queirós, E. (1986). *Obras de Eça de Queiroz*. Lello & Irmãos.
- Queirós, E. (1997a). *Obra Completa. I*. Nova Aguilar.
- Queirós, E. (1997a). *Obra Completa. II*. Nova Aguilar.
- Queirós, E. (2000a). *Obra Completa. III*. Nova Aguilar.
- Queirós, E. (2000b). *Obra Completa. IV*. Nova Aguilar.
- Queirós, E. (2002). *Textos de Imprensa IV. Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós*. Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Real, M. (2006). *O último Eça*. QuidNovi.
- Reis, C. (2000). Leitores brasileiros de Eça de Queirós: algumas reflexões. In Abdala, Jr. (Ed.), *Ecos do Brasil*. Senac.
- Rita, A. (2017). *Eça de Queirós Cronista — do Distrito de Évora (1867) às Farpas (1871–72)* (2.ª ed.). Edições Cosmos. ISBN: 978-989-616-772-1.



Rita, A. (Ed.) (2021). *‘Aproxima-te um pouco de nós, e vê.’: Eça em cena 120 anos depois*. Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias. ISBN: 978-989-9012-54-7.

Rosa, A. M. (s.d., 1963). *Eça, discípulo de Machado* (1.ª ed.). Presença.

Saravia, A. J. (1982 [1946]). *As idéias de Eça de Queiroz*. Liv. Bertrand.

Schwarz, R. (1983). A velha pobre e o retratista. In Roberto Schwarz (Ed.), *Os pobres na literatura brasileira*. Brasiliense.

Schwarz, R. (1990). *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. Livraria Duas Cidades.

Schwarz, R. (1992). Originalidade da crítica de Antonio Candido. In *Novos Estudos CEBRAP*, 32, 31–46.

Simões, J. G. (1945). *Eça de Queiroz: o homem e o artista*. Edições Dois Mundos.

Simões, J. G. (1978). *Eça de Queiroz: a obra e o homem* (3.ª ed.). Editora Arcádia.

Waizbort, L. (2000). *As aventuras de Georg Simmel*. Editora 34.

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.



A EXCLUSÃO DA MULHER NA DRAMATURGIA DO SÉCULO XIX: AS IMAGENS DO FEMININO E O SILENCIAMENTO DAS DRAMATURGAS

THE EXCLUSION OF WOMEN IN 19TH-CENTURY DRAMATURGY: IMAGES OF THE FEMININE AND THE SILENCING OF FEMALE PLAYWRIGHTS

[10.29073/naus.v3i2.826](https://doi.org/10.29073/naus.v3i2.826)

RECEÇÃO: 27 de novembro de 2023.

APROVAÇÃO: 18 de dezembro de 2023.

PUBLICAÇÃO: 31 de dezembro 2023.

AUTOR/A: Marina Stuchi , Universidade Estadual de Londrina, Brasil, marinastuchi@gmail.com.

RESUMO

O possível silenciamento de dramaturgas no contexto do final do século XIX na Europa, no qual a forma dramática passou por profundas mudanças temáticas e formais, nos leva ao questionamento da representação de gênero em textos dramáticos canônicos do referido período. O objetivo é compreender o modo como as mulheres eram representadas bem como a contribuição dessa representação no reforço de estereótipos que durante muito tempo permaneceram enraizados no imaginário social, podendo encontrar ecos ainda hoje em pleno século XXI.

PALAVRAS-CHAVE: Dramaturgia; Mulheres; Representações de Gênero.

ABSTRACT

The possible silencing of female playwrights in the context of the end of the 19th Century in Europe, in which the dramatic form passed through deep thematic and formal changes, led us to the questioning of genre representation in canonical texts of the mentioned epoch. The goal of this work is to understand the way that women were represented and how the contribution of this representation had strengthened stereotypes that remained for a long time deeply entrenched in the Social Imaginary generating echoes still today in the 21st Century.

KEYWORDS: Dramaturgy; Gender Representations; Women.

INTRODUÇÃO

Vocês têm noção de quantos livros sobre mulheres são escritos no decorrer de um ano? Vocês têm noção de quantos são escritos por homens? Têm ciência de que vocês são talvez o animal mais debatido do universo? (Woolf, 2014, p. 43)

Essa pergunta de Virginia Woolf, feita na obra *Um teto todo seu*, é bastante relevante quando pensamos em dramaturgia.

Entre estudiosos de dramaturgia ou fãs de teatro são nomes comuns os de Medeia, Antígona, Lady Macbeth, Nora Helmer, Hedda Gabler, Senhorita Julia. Muitos conhecem e se identificam com a história das três irmãs e suas angústias ou mesmo com a desorientação de Blanche DuBois diante da crueza da vida. Mas, se por um lado os nomes de heroínas povoam nossa imaginação e provocam identificação ou repulsa de um modelo, por outro lado não é tarefa fácil citar o nome de uma dramaturga, pelo menos da tragédia até o drama moderno.

A partir de um levantamento feito nas principais obras teóricas e dicionários de teatro publicados no Brasil, constatamos que são raras ou nulas as dramaturgas referenciadas pelo menos até metade do século XX. Assim como a crítica feminista de corrente anglo-saxônica, pretendemos denunciar os aspectos arbitrários e condicionantes das



representações das mulheres na literatura e questionar o apagamento ou a inexistência da escrita de mulheres na dramaturgia do fim do século XIX.

No campo da pesquisa teatral brasileira na passagem do século XX para o XXI, mediante pesquisas fundadas no revisionismo feminino, buscou-se resgatar nomes de dramaturgas como Maria Ribeiro, Josefina Álvares de Azevedo, Corina Coaracy, Julia Lopes de Almeida, entre outras. A pesquisa também teve como intuito “[...] reconstituir e compreender as determinantes sociais de sua irrupção silenciosa, e longamente silenciada, no cenário teatral oitocentista brasileiro”. (Andrade, 2010, p. 230)

Porém, ao buscar por estudos ou nomes de dramaturgas europeias do final do século XIX nossa pesquisa se mostrou ao mesmo tempo infrutífera e desafiadora. Não há, pelo menos nas bibliografias consultadas ou sites de busca, nenhum trabalho a respeito do desenvolvimento de uma arqueologia literária que resgate textos dramáticos escritos por mulheres na Europa do final do século XIX.

Após esse levantamento, a impressão que temos é que a mulher, na Europa, só começou a escrever para o teatro a partir da segunda metade do século XX. Porém, como apontam teóricas feministas, as mulheres foram apagadas da história oficial da literatura, além de outros pontos importantes para serem pensados, como a falta de acesso à educação à qual as mulheres eram submetidas e a construção da identidade do que é ser mulher ter sido feita pelo olhar do outro, dos homens.

A questão da identidade tem tudo a ver com isso. No contexto do patriarcado a identidade é um parâmetro heteroconstruído; no feminismo a identidade é um elemento da construção de si que se passa necessariamente pelo autorreconhecimento de cada um acerca de si mesmo. As mulheres trans, nesse sentido, têm o direito de se dizerem mulheres, do mesmo modo que qualquer pessoa que se identifique com esse signo.

O feminismo nos ajuda a melhorar o modo como vemos o outro. O direito de ser quem se é, de expressar livremente a forma de estar e de aparecer e, sobretudo, de se autocompreender é ao que o feminismo nos leva. (Tiburi, 2018, pp. 22–23)

A problemática do silenciamento das mulheres na dramaturgia se desdobra em outras questões. Laura Castro de Araújo (2010, pp. 114–115), no texto *Impasses do campo teatral: dramaturgia de autoria feminina no mercado editorial brasileiro*, aponta que o número de dramaturgas brasileiras que são encenadas hoje é muito maior que o número de autoras que tem suas peças impressas em livros e distribuídas por editoras. Outra constatação feita por Araújo é a percentagem de dramaturgas (28,2%) em relação aos dramaturgos (67,4%) publicados no período de 1958 a 2006.

Essa questão aponta para uma outra: a relação da publicação do texto teatral e a formação do cânone. Ora, se as autoras não têm seus textos acessíveis, logo corre-se o risco do esquecimento em futuros estudos teatrais. Vanilda Salignac Mazzoni, em *A escrita feminina*, defende a importância de pesquisas nas universidades brasileiras sobre a autoria feminina como forma de desestabilizar o cânone uma vez que este

[...] estabiliza e cristaliza as produções que devem ser passadas para outras gerações através das instâncias de poder: compêndios, universidades e escolas, desconhecendo as transformações que a própria sociedade sofre. (Mazzoni, 2008, p. 11)

Outra questão que se coloca é a falta de representatividade de dramaturgas nos currículos escolares e na lista de obras para o vestibular, pois apesar das pesquisas recentes que resgatam dramaturgas brasileiras ainda não há uma mudança efetiva no tocante à dominação simbólica nas instituições sociais, fortemente marcadas por uma mentalidade patriarcal na qual reverbera a naturalização do androcentrismo.



Se o currículo é uma arma simbólica, os poucos estudos existentes sobre o androcentrismo nas licenciaturas em Letras e Artes sugerem que existe omissão e distância, no Brasil, do objetivo de neutralizar essa arma e equiparar a representatividade de dramaturgas e artistas mulheres à de homens. [...] Do mesmo modo, quando professores não participam, em formação inicial ou continuada, de discussões sobre as mulheres na arte, podem cair na armadilha de não abordá-las em suas aulas [...]. A presença de artistas homens consagrados, tais como William Shakespeare, Nelson Rodrigues e Augusto Boal, hipervalorizados como gênios da dramaturgia e do teatro, pode se justificar pela sua recorrência em materiais didáticos ofertados por diferentes mídias, os quais auxiliam professores, mas também os induzem a reproduzir práticas de ensino androcêntricas. (Rauen; Batista, 2017, pp. 93–100)

Ao problematizar a formação do cânone, assim como a história literária de maneira geral, constata-se a tendência masculina de “[...] justificar seu poder atual por meio do recuo às origens e do mapeamento de uma evolução, factual ou hipotética, até o presente.” O resultado desse processo foi a exclusão das mulheres da genealogia e história literária, criando a “[...] ilusão de uma só história, de uma tradição. Este mito é reforçado continuamente em cada descrição genealógica e cada versão da história literária.” (Lemaire, 1994, pp. 58–59)

O critério de exclusão da literatura de autoria feminina está vinculado ao preconceito e à resistência dos críticos de literatura em dar conta de uma outra ótica, cujo paradigma preestabelecido pela modernidade — centrado no estético e no universal — reduz a literatura a uma única vertente, a um único olhar (o masculino), que, por sua vez, está submetido ao código e regras da sociedade burguesa que dividiu as tarefas sociais pelas diferenças sexuais, remetendo, imediatamente, a produção com assinatura de mulheres à exclusão. (Mazzoni, 2008, pp. 11–12).

Como então estudar a dramaturgia feita por mulheres ou a dramaturgia sobre mulheres? Ao rever o cânone da dramaturgia moderna é necessário procurar novos significados, colocar novas questões e principalmente estar munida de novas ferramentas de leitura que nos auxiliem a escavar nas entrelinhas o jogo de poder presente na literatura. Devemos, antes de tudo, nos indagar sobre o que queremos saber e como podemos encontrar respostas às perguntas que ainda ecoam num vazio crítico e teórico. Para Showalter, não é possível para a crítica feminista encontrar um passado útil na tradição da crítica androcêntrica.

Ela tem mais a aprender a partir dos estudos da mulher do que dos estudos literários e culturais da tradição anglo-americana, mais a aprender a partir da teoria feminista internacional do que de outro seminário sobre os mestres. Deve encontrar seu próprio assunto, seu próprio sistema, sua própria teoria, e sua própria voz. (Showalter, 1994, pp. 28–29)

O tema deste artigo é resultado de um mal-estar e de uma *mea culpa*, uma vez que a constatação da ausência de dramaturgas nos livros teóricos-críticos da dramaturgia moderna foi feita há muito pouco tempo. O intuito, portanto, é trazer a tona discussões que parecem terem passado em branco para os teóricos do drama moderno: a ausência de textos dramáticos escritos por mulheres, o questionamento dessa ausência em obras críticas e teóricas e as implicações dos modelos construídos na dramaturgia moderna acerca do comportamento feminino ideal. Iremos centrar nossa discussão na dramaturgia da Europa do final do século XIX e começo do XX, por entender esse momento histórico como um marco nas transformações estruturais da forma dramática e pela falta de reflexão sobre o silenciamento das mulheres nos estudos de dramaturgia e teatro.



UMA NOVA SUBJETIVIDADE ENTRA EM CENA

O século XIX, numa perspectiva histórica, pode ter muitos marcadores como a Revolução Francesa, a Revolução de 1848 e a Primeira Guerra Mundial. É possível descrever esse século como um marco como há muito não se via na mudança de mentalidade do homem, devido principalmente a quantidade inédita de mudanças ocorridas em uma velocidade nunca antes experimentada. Muitas dessas transformações iniciadas no século XIX ainda afetam a sociedade contemporânea.

A sociedade europeia do século XIX passou por mudanças fundamentais nos campos políticos, sociais e econômicos, alterando consequentemente a forma do homem ver e entender a nova realidade que estava vivendo. Novos temas passaram a compor a obra de diversos artistas. Os avanços científicos e seus discursos, a ascensão da nova classe social, a diversificação da economia com a nova ordem capitalista, as distinções entre as esferas públicas e privadas e o surgimento de uma nova ordem familiar no século XIX, foram temas comuns na literatura, pintura, dramaturgia e teatro.

A ascensão de uma nova classe social está intimamente ligada com as mudanças na dramaturgia. Se na tragédia se representava o conflito dos nobres, no drama é a burguesia que se verá representada. O drama burguês traz consigo outra novidade: a representação da vida privada, dos conflitos familiares e a ambientação doméstica. Os personagens, por sua vez, do drama burguês são facilmente identificados pelo cidadão comum. Os temas mais comuns na dramaturgia da segunda metade do século XIX serão o amor, a traição amorosa, a bancarrota financeira e o casamento.

A emersão de novos conteúdos surgidos na modernidade gerou o que Szondi (2011) denomina de crise do drama, pois não é possível “encaixar” na forma dramática da época moderna os novos temas trabalhados pelos dramaturgos. Com o método empregado por Szondi é possível pensar a forma como construção histórica, fruto de um determinado contexto e que expressa tensões e contradições do momento. O conteúdo precipita-se em forma, ou seja, há uma dialética permanente entre forma e conteúdo.

Facina (2004, p. 9) defende que todo artista, mesmo aqueles preocupados apenas com a experimentação formal, veicula “[...] idéias, valores e opiniões através de um tipo de escrita em que forma e conteúdo são indissociáveis”. Para a autora, é necessário àqueles que pesquisam literatura historicizar radicalmente seu objeto, uma vez que toda obra é fruto de seu tempo e historicamente situada, sendo os escritores homens de sua época e sociedade, entendendo a produção intelectual como parte da dinâmica social.

[...] mesmo o artista mais consagrado, considerado como alguém dotado de um talento especial que o destaca dos outros seres humanos, é sempre um indivíduo de carne e osso, sujeito aos condicionamentos que seu pertencimento de classe, sua origem étnica, seu gênero e o processo histórico do qual é parte lhe impõem. Sua capacidade criativa se desenvolve num campo de possibilidades que limita sua liberdade de escolha. [...] Toda criação literária é um produto histórico, produzido numa sociedade específica, por um indivíduo inserido nela por meio de múltiplos pertencimentos. (Facina, 2004, pp. 9–10)

Antônio Cândido, (1973, p. 4) em *Literatura e sociedade*, defende a relação dialética entre contexto e texto, sendo o contexto algo externo à obra, conteúdo social que deve ser consubstanciado no texto e tornado algo interno: “o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno”.

A discussão nos leva a refletir como as inovações estéticas no drama espelham as transformações na concepção de sujeito e subjetividade do homem moderno. Para Pereira (1999, p. 14), o processo de modernização do teatro foi um projeto intencional para o debate sobre as transformações no mundo moderno, desde a metade do século XIX e



meados do século XX, sendo o palco espaço privilegiado para discussão sobre “[...] a natureza da subjetividade, suas transformações e as mudanças em suas figurações”.

Mas uma outra questão se abre ao constataremos a ausência do discurso feminino na dramaturgia do período: se houve mudanças sociais e o homem passou a se ver de outra maneira e o teatro foi um espaço privilegiado para essas discussões, qual era a imagem que a mulher tinha de si? Quais seus conflitos internos? O que desejava? Que estratégias foram usadas para a exclusão das mulheres desse universo cultural?

Para escrever a história, são necessárias fontes, documentos, vestígios. E isso é uma dificuldade quando se trata da história das mulheres. Sua presença é frequentemente apagada, seus vestígios, desfeitos, seus arquivos, destruídos. Há um déficit, uma falta de vestígios (Perrot, 2013, p. 21).

No fim do século XIX, o interesse pela investigação do Eu ganha força com o desejo do homem de compreender o mundo interior, subjetivo. As ideias de Freud (1856–1939) desfazem a ilusão de unidade do sujeito e promovem o descentramento da razão e da consciência. A vida psíquica passa a instigar a criação em artistas de todas as áreas que desejam investigar a realidade interior.

As últimas décadas do final do século XIX constituem um momento de intensa sincronicidade na busca da realidade interior. Na pintura, o impressionismo propõe que o olho do espectador faça a síntese das cores sobrepostas através de uma leitura subjetiva e única. A música evolui no mesmo sentido de interiorização, volta-se sobre si mesma e se fragmenta em novas escalas tonais. A linguagem da arte se constrói a partir da elaboração subjetiva do autor, do tempo interior que ele descobre em seu processo de criação. No teatro, a nova figura do diretor, tais como Stanislávski e Antoine, descortinam todo um novo campo de pesquisa pessoal para o ator e o público. (Menezes, 2006, p. 17).

Na dramaturgia, a investigação da interioridade do sujeito (enquanto temática) começa a ser objeto de interesse de alguns dramaturgos no fim do século XIX. Para os teóricos da dramaturgia moderna, obras de autores como Ibsen, Strindberg e Tchekhov auxiliam a situar, historicamente, a crescente atenção da dramaturgia para aspectos condizentes à subjetividade e para observar as diversas soluções formais encontradas pelos dramaturgos do período.

Para Szondi, com Strindberg tem início o que só posteriormente será chamado de “dramaturgia do eu” e influenciará toda a literatura dramática subsequente, na qual a autobiografia tem papel de destaque. Em peças posteriores, Strindberg faz um experimento monodramático em uma investigação da vida psíquica da mulher (*A mais forte*, 1888–89) e também desenvolve a técnica das estações formadas por um único eu central (*Rumo a Damasco*, 1898).

Assim como Szondi, Sarrazac (1989) defende a ideia da forma como conteúdo sedimentado. Em *Théâtres intimes*, o pesquisador investiga a obra de três dramaturgos — Ibsen, Strindberg, O’Neill —, problematizando o momento histórico da consolidação do modo capitalista de produção e a configuração da organização burguesa de vida com a relação da substituição da intersubjetividade pela intrasubjetividade.

A dramaturgia do final do século XIX transforma a subjetividade em objeto de investigação, indo ao encontro de uma das tendências temáticas da arte na modernidade. Assim como Strindberg, no prefácio de *Senhorita Júlia*, discorre sobre o uso adequado de recursos cênicos na projeção da revelação da subjetividade, outros dramaturgos como Ibsen e Tchekhov também se preocupam com o desvendamento interior dos seres humanos.

[...] o teatro que se tornou referência canônica na modernidade identifica-se pelo projeto de tornar visível o interior do sujeito, materializar sua vida psíquica a ponto de reduzi-la a símbolos autônomos em relação às individualidades — do autor ou do personagem — a que a representação se vinculava tradicionalmente. Procura-se tornar visível o mundo interior de um artista — os fantasmas que frequentam seu imaginário —



ou desvendar a mecânica das paixões de personagens ficcionais, que se considera como modelo de tipos humanos possíveis. (Pereira, 1999, p. 59–60).

Porém, apesar das mudanças sociais e das transformações na representação da subjetividade, o que podemos notar é que o cânone da dramaturgia ocidental se formou através de um grupo específico: branco, masculino e burguês. Os autores que não preenchem esses requisitos foram considerados menores e são excluídos dos compêndios críticos, acarretando o esquecimento e perda de obras. Ao retomar a obra dos principais teóricos da dramaturgia moderna encontramos apenas a análise de peças escritas por homens e um silêncio absoluto sobre a ausência de dramaturgos no período.

A discussão se abre em outra via também: se a dramaturgia moderna foi o espaço privilegiado para a revelação do íntimo, a representação da subjetividade feminina foi construída por homens nesse período, o que por sua vez pode ter contribuído na formação da mentalidade sobre o papel da mulher na sociedade, assim como na construção de um tipo ideal de feminino.

A REPRESENTAÇÃO DA MULHER E DO FEMININO NA DRAMATURGIA MODERNA

Os textos escolhidos para análise, apesar de retratarem dramas femininos e possuírem mulheres como protagonistas, terão seus discursos relativizados, pois se há uma mudança na subjetividade a partir do século XIX, infelizmente, só tomamos conhecimento dos desejos e angústias das mulheres filtradas pela visão masculina.

Com efeito, o fato de uma figura feminina representar o papel nuclear numa narrativa não significa que esta trate da mulher e dos problemas femininos como as mulheres os sentem, porque muitas das histórias que descrevem as aventuras ou os sofrimentos de uma mulher foram contadas por homens; são desenvolvimentos e projeções de sua imaginação, que exprimem suas aspirações e suas dificuldades em viver o seu próprio pólo feminino e em se relacionar com as mulheres (Von Franz, 1995, pp. 12–13).

As personagens femininas que iremos analisar são produtos da imaginação masculina e por mais que os dramaturgos pretendam abordar o íntimo e a nova subjetividade do período é importante frisar que a subjetividade feminina nesse caso é vista pelo prisma da subjetividade masculina. Com isso, foi construído e legitimado um discurso sobre a mulher e o feminino, assim como o lugar social que deve ser ocupado pela mulher e a definição de padrões de comportamento, pois é necessário enfatizar que a mulher do século XIX era silenciada tanto física quanto simbolicamente.

O modelo do século XIX apresenta uma mulher silenciada tanto física (Perrot, 2009; 2013) quanto simbolicamente (Bourdieu, 2005; 2010). Constatam-se mecanismos de silenciamento — no âmbito público e no privado, as mulheres limitam-se a assuntos cotidianos; vigiadas e punidas quando “escorregam” ou “avançam” sobre temas e campos considerados proibidos; ignoradas ou excluídas em arquivos, acervos iconográficos, jornais, revistas, livros, escolas, universidades, bibliotecas; suprimidos ou desfigurados quaisquer vestígios sobre suas ações, conquistas e descobertas — e de invisibilidade — opiniões, manifestações e escolhas jogadas a último plano. (Silva, 2017, p. 17)

A dramaturgia e principalmente o teatro, um dos principais meios de socialização e comunicação no século XIX, tiveram um papel importante na disseminação de modelos de gênero pautados na oposição das esferas pública e privada e na divisão dos papéis sociais, promovendo modelos de comportamento.

Sendo cientificamente definida pela fragilidade física e emocional, a mulher foi excluída da ação na esfera pública, que exigia força, agilidade, determinação e racionalidade, todos atributos masculinos. [...] à mulher cabia a missão de servir como guardiã moral da família, criando um mundo à parte, um ninho regenerador da alma masculina. (Martins, 2001, p. 161)



Os discursos em torno dos papéis de gênero nessa nova ordem familiar, propagados por diferentes setores (intelectual, médico, científico, religioso), reverberavam também no teatro. A intolerância em relação ao sexo (perda da virgindade, sexo fora do casamento, liberdade sexual) e a severidade da repressão, normalmente com a morte, é tema recorrente nas obras, permeadas por uma moral dicotômica entre o Bem e o Mal. Normalmente as obras possuem um caráter moralizador: o não cumprimento das exigências morais da ordem estabelecida leva as mulheres ao aniquilamento, obrigando-as a afastarem-se da sociedade.

Mulheres adúlteras são presença constante na literatura do século XIX, histórias como as de *Madame Bovary* (1856) de Gustavo Flaubert e *Ana Karenina* (1875) de Leon Tolstói estão vivas até hoje no imaginário social. A dramaturgia do século XIX também explora constantemente a traição da mulher em seus enredos. Assim como nos romances, nas peças, o destino da mulher traidora permanece sempre o mesmo: suas faltas são punidas com a exclusão ou a morte.

Em *La morsa* (1898, p. 10), de Luigi Pirandello, a mulher se sente culpada por trair o marido, “que cuidava dela mais do que dele mesmo”, e deixa transparecer no seu discurso a moralidade vigente na sociedade da época, colocando de um lado o marido como um homem honesto e trabalhador e a mulher como pertencente à esfera do lar e facilmente corruptível.

O marido, na trama, ao desmascarar a infidelidade da mulher, a manda embora de casa sem o direito de ver o filho pela última vez, deixando claro que a mulher não possui direito algum sobre a criança de acordo com as leis vigentes no período. A peça termina com a chegada do amante e o encontro dele com o marido na sala, a rubrica indica o som de uma espingarda e a sugestão do suicídio de Giulia. A punição da traição, portanto, é imposta apenas a mulher, que se mata por vergonha e por saber que sua vida está arruinada e sem perspectivas a partir daquele momento.

Em *Senhorita Julia* (1888), de August Strindberg, o tema da traição da mulher e sua imagem como corruptora se dá de outra forma: Senhorita Julia, 25 anos, proveniente de classe social mais abastada, perde a virgindade com o empregado da casa, na noite de São João. Segundo a moral burguesa e os fundamentos do patriarcado, à menina cabe preparar-se para e esperar pelo casamento: “De uma maneira mais ou menos velada, sua juventude [da mulher] consome-se na espera. Ela aguarda o Homem”, sintetiza Beauvoir (2013, p. 431). A traição de Senhorita Julia é dupla: ela desobedece às regras impostas à mulher e sua sexualidade e trai sua classe social. Ela se sente “[...] entre os últimos dos últimos; eu sou a última de todas.” (Strindberg, 2009, p. 210) e sabendo que será julgada e punida pela sociedade acaba por se matar.

O suicídio nas peças citadas não é visto pela perspectiva do sofrimento da mulher, mas como punição ao romper com a ordem estabelecida.

[...] a feminização do suicídio no século XIX em tramas construídas a partir de uma visão determinista que conduz à morte violenta das protagonistas [...] se alinha com a negação, realista, porém perturbadora, da capacidade da mulher de fazer escolhas, o que reforça a percepção tradicional do caráter fraco das mulheres, suscetíveis de colapso mental [...]. (Schmidt, 2012, p. 11)

A família burguesa foi retratada na maioria das obras dramáticas do fim do século XIX. Os discursos mais correntes na época debatiam sobre as diferenças entre os sexos apoiados nas descobertas da medicina e da biologia.

É um discurso naturalista, que insiste na existência de duas “espécies” com qualidades e aptidões particulares. Aos homens, o cérebro (muito mais importante que o falo), a inteligência, a razão lúcida, a capacidade de decisão. Às mulheres, o coração, a sensibilidade, os sentimentos. (Perrot, 1988, p. 177)

Os discursos científicos encontram eco nos discursos artísticos e esses justificam a ordem social estabelecida e o lugar da mulher na sociedade. Em *Casa de bonecas* (1879), de Ibsen, o marido trata Nora como uma criança, alguém



por quem ele precisa zelar. Essa representação da mulher na peça vai ao encontro do discurso de Carl Vogt, um dos principais estudiosos alemães sobre raça no século XIX, para quem “[...] o crânio feminino assemelhava-se em muitos aspectos ao da criança” (Stepan, 1994, p. 74).

Em diversas obras dramáticas do século XIX é possível encontrar a reprodução dos discursos correntes da época. Há um perfil de mulher ideal, aquela que cuida do lar e é portadora de características tomadas como essencialmente femininas. Outras características que fujam ao socialmente aceito são julgadas como inadequadas, levando a uma equiparação com outra espécie. Em *As três irmãs* (1901), de Tchêkhov, Andrei mora com a esposa e suas irmãs, ele é retratado como um homem fraco, comandado pela esposa “[...] honesta, corajosa, boa, mas, com tudo isso, há nela qualquer coisa de aviltante, de mesquinho, de cego, que a coloca no nível de animal” (1982, p. 132). Porém, apesar de ser representada como uma mulher forte, o discurso de Natacha, esposa de Andrei, corrobora o pensamento corrente acerca do lugar da mulher na sociedade: à mulher era reservado o espaço doméstico, a administração e manutenção da estabilidade familiar. “É preciso que nos entendamos sobre certas coisas. Tu na escola e eu em casa. A ti, a instrução; a mim o governo da casa.” (1982, p. 95)

Às mulheres cabia a educação dos filhos, a vida doméstica e domesticada no núcleo familiar. Nora, a heroína de *Casa de bonecas*, está sempre às voltas com os cuidados com o lar dizendo-se extremamente feliz com o papel que desempenha. Helmer, seu marido, a trata como se a ela tivesse sido negada inteligência e defende a necessidade de ela ser guiada por um homem. Assim, constantemente, ele usa expressões que inferiorizam a esposa. “Nora, sempre com essa cabecinha de vento!” (Ibsen, 2003, p. 12) — “Só podia ser mulher!” (Ibsen, 2003, p. 09) — “Agora a minha cotovia está começando a falar como um ser racional.” (Ibsen, 2003, p. 83).

O espaço doméstico como pertencente à mulher é questionado por Michelle Perrot (1988, p. 180), em *Os excluídos*, para quem os discursos que atribuem poder, mesmo que no âmbito doméstico às mulheres, podem ser facilmente questionados: “o doméstico não poderia lhe ser entregue sem controle; mas concorda-se em confiar às mulheres — dentro de certos limites — a família, a casa, núcleos da esfera privada.”. Na família, o poder principal continua a ser o do pai, de direito e de fato. A vida doméstica, portanto, era percebida de forma diversa por homens e mulheres.

Os homens podiam mesclar as preocupações, temores e profundas satisfações da vida pública aos encantos recônditos do lar. Para as mulheres, raramente existia essa dualidade; possuíam apenas e exclusivamente o lar, quadro “natural” de sua feminilidade (Perrot, 2009, p. 76).

Nora compreende que não é sujeito de sua própria história, mas apenas uma boneca para o marido, e decide abandonar sua família e conquistar sua independência para poder assumir um compromisso consigo mesma. O desfecho diferente em *Casa de bonecas*, no qual a mulher abandona o lar e vai em busca de sua independência e felicidade, a despeito do papel de mãe, causou grande escândalo na época da estreia da peça, pois não era comum as mulheres serem retratadas dessa forma.

A peça de Ibsen, criada em 1879, foi traduzida, lida, representada, comentada e de diversas maneiras plagiada em toda a Europa ainda muito para além de 1900. Semelhante sucesso é de surpreender dado que o epílogo da peça atinge os limites do inverossímil. Nora abandona um marido que nada tem de déspota, nenhum amante a espera, deixa atrás de si três filhos que ama; para sobreviver, terá de procurar um emprego para o qual não tem vocação nem formação. Insegurança material, dilaceramentos afetivos: quantas mulheres no mundo real poderiam resolver-se a escolhê-los juntos e de uma só vez? (Maugue, 1991, p. 588)

O casamento foi tema não só na literatura, mas ocupou lugar privilegiado no debate entre os filósofos na época. Kant, como expõe Geneviève Fraisse (1991, p. 62), defende o casamento como um contrato e a lei que diz “que o homem manda e a mulher obedece” deve ser respeitada. Hegel, por outro lado, não concorda com as ideias de Kant



e defende o casamento como um fato moral, sendo a constituição de “uma pessoa” através de dois consentimentos acima de tudo um laço moral, porém advoga que o chefe da família é o homem.

Apesar de posições divergentes, o discurso corrente na época encontra-se “[...] numa idêntica acepção da dependência feminina, do abandono de si mesma, no casamento e na família.” (Fraisie, 1991, p. 62). Para Colette Guillaumin (2005, pp. 40–41), no contrato matrimonial, o lugar da mulher é o de objeto e não a condição de signatária. Dessa forma, a mulher não possui propriedade sobre seu corpo, não tem a posse de si mesma. O casamento nessa perspectiva pode ser encarado como uma restrição social, uma vez que a mulher equivale a um bem qualquer.

Portanto, os comportamentos femininos no final do século XIX, na sociedade e na dramaturgia, são ditados por uma ordem patriarcal: a repressão dos desejos, a punição do exercício da sexualidade, a submissão da mulher a comportamentos socialmente estabelecidos, especialmente o de que só é permitida vida sexual ativa no âmbito do casamento e sem a consideração pelo prazer feminino.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A representação das mulheres na arte em geral e na dramaturgia em particular são numerosas e antigas, mas a representatividade das mulheres em diversos setores ainda é um tema a ser explorado. O século XIX é o século do nascimento do feminismo, de transformações na sociedade, mas apesar disso a reprodução do saber se manteve, assim como o cânone até os dias de hoje.

Nunca se falou tanto das mulheres como no século XIX. Para confusão dos mais lúcidos, o assunto está em todo lado: nos catecismos, nos códigos, nos livros de boa conduta, nas obras de filosofia, de medicina, de teologia e, evidentemente na literatura. Alguma vez se legislou tanto, se dogmatizou tanto, se sonhou tanto sobre as mulheres? (Michaud, 1991, p. 145)

Se as mulheres foram silenciadas, qual a representação que temos de nós na literatura, visto que essa foi feita, ou ao menos publicada, quase que exclusivamente por homens até o século XX? É importante pensarmos quais foram e continuam sendo os mecanismos que silenciam as mulheres, que não as levam a sério e que as afastam dos centros do poder.

O fato de as mulheres não fazerem parte da vida pública não se explica apenas por elas terem sido afastadas desse espaço em momentos diversos. Mas porque elas não contaram a sua própria história.

Toda vez que vemos mulheres representadas em pinturas, desenhos, novelas e filmes feitos por homens, podemos nos perguntar se em sua narrativa se eles foram machistas. Também podemos nos indagar se as próprias mulheres o são quando, ao se tornarem narradoras, assumem a lógica machista sem muita consciência. Não adianta responder que as mulheres são meras vítimas do patriarcado, pois ele conta com a adesão das vítimas ao seu jogo de linguagem. Além disso, esse tipo de argumentos reduz as mulheres a pobres coitadas, o que empobrece o sentido da luta feminista, que se contrapõe a tudo isso. (Tiburi, 2018, p. 93)

Mas, apesar das mulheres serem assunto recorrente na dramaturgia moderna, são raras as representações de mulheres independentes, com vontade própria e que possuam opinião divergente da do marido na dramaturgia.

O modo essencial de ver a mulher não foi alterado, apesar do feminismo e da autonomia econômica das mulheres. A imagem feminina continua a ser um poderoso ícone cultural, uma forma para as ideias e fantasias ainda resistentes sobre o feminino. (Martins, p. 172)



A imagem da mulher do século XIX que sobrevive é a da submissão ao pai ou ao marido, a felicidade da mulher atrelada à instituição do casamento, o lugar social ocupado deve ser dentro do lar como mãe e esposa. O silenciamento das vozes femininas na dramaturgia não nos possibilita acessar a subjetividade e os dramas das mulheres do período.

Quando escrevem sobre mulheres, os homens determinam comportamentos, elegem modelos de prestígio e subordinam os desvios às regras do jogo [...] repetem e reproduzem conceitos, informações e argumentações arregimentadas sob a perspectiva da submissão, da fragilidade, da tibieza e da ausência de qualidades e de requisitos formais e práticos da mulher na ocupação de cargos, funções e tarefas. (Silva, 2017, p. 39)

Showalter (1994) afirma que há a necessidade de uma literatura feita por mulheres para que assim se possa fazer uma crítica literária feminina, pois os escritos androcêntricos vêm sempre carregados de preconceitos sobre os gêneros que deixam a desejar. Pela via do resgate de dramaturgas será possível uma outra visão sobre as mulheres, a identidade feminina e a transformação de suas subjetividades diante da nova realidade.

Como ponto de partida para a reflexão se faz necessário, primeiramente, enfatizar as relações da literatura com o mundo social, uma vez que as representações de gênero estão intimamente ligadas com valores, atitudes e crenças presentes em uma determinada sociedade. Logo, é importante destacar a relação entre a crítica literária feminista e um determinado posicionamento ideológico. Em um sentido amplo, o objetivo dos debates travados pelas várias vertentes da crítica feminista é a transformação da condição de subjugada da mulher, visando despertar o senso crítico e promover mudanças na mentalidade da sociedade.

Nosso objetivo maior foi denunciar uma possível ideologia patriarcal presente na crítica tradicional e que se mostrou determinante na constituição do cânone na literatura dramática ocidental, assim como levantar a discussão acerca da inexistência de dramaturgas no período e problematizar o porquê do silêncio dos teóricos sobre o tema, legitimando o cânone masculino.

Não pretendemos com o artigo chegar a uma resposta final, ao contrário desejamos abrir espaço para a reflexão, buscamos abrir diálogo, pois ainda restam muitas perguntas: que estratégias foram usadas para a exclusão das mulheres do universo cultural? Existiram dramaturgas? Sobre o que escreviam? O que de fato pensavam e sentiam as mulheres no século XIX?

REFERÊNCIAS

- Andrade, V. (2010). Autoria feminina e o texto escrito para o palco: editar é preciso, ler também. In A. Gomes (org.), *Leio teatro*. Horizonte.
- Araújo, L. (2010). Impasses do campo teatral: dramaturgia de autoria feminina no mercado editorial brasileiro. In A. Gomes (Ed.), *Leio teatro*. Horizonte.
- Beauvoir, S. (2013). *O segundo sexo*. Nova Fronteira.
- Candido, A. (1973). *Literatura e Sociedade* (3.^a ed). Companhia Editora Nacional.
- Facina, A. (2004). *Literatura e sociedade*. Jorge Zahar Editor.
- Fraisse, G. (1991). Da destinação ao destino. História filosófica da diferença entre os sexos. Em: Fraisse, G., & Perrot, M. (Eds.), *História das mulheres*. Edições Afrontamento.
- Guillaumin, C. (2005). Prácticadel poder e idea de Naturaleza. In Guillaumin, C., Tabet, P., & Mathieu, N., *El patriarcado al desnudo*. Brecha Lésbica.



- Ibsen, H. (2003). *Casa de bonecas* (C. Thiré, Trad.). Nova Cultural.
- Lemaire, R. (1994). Repensando a história literária (H. Holanda, Trad.). Em: Holanda, H. (org.). *Tendências e impasses — o feminismo como crítica da cultura*. Rocco.
- Martins, A. (s.d.). *O caso Naná: representações de gênero no encontro entre texto e imagem no século XIX*. <https://revistas.ufpr.br/historia/article/view/2663>
- Maugue, A. (1991). A nova Eva e o velho Adão: identidades sexuais em crise. In Fraisse, G., & Perrot, M. (Eds.), *História das mulheres*. Edições Afrontamento.
- Mazzoni, V. (2008). *A escrita feminina: em busca de uma teoria*. Revista Ramal de Ideias, 1. <http://repositorios.ufac.br/index.php/ramal/article/viewArticle/12>
- Menezes, T. (2006). *Ibsen e o novo sujeito da modernidade*. Perspectiva. São Paulo.
- Michaud, S. (1991). Idolatrias: representações artísticas e literárias. In Fraisse, G., & Perrot, M. (Eds.), *História das mulheres*. Edições Afrontamento.
- Minha história das mulheres* (2013). Contexto.
- Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros* (1988). (D. Bottmann, Trad.). Paz e Terra.
- Pereira, V. (1999). *Nelson Rodrigues e a obscena contemporânea*. Eduerj.
- Perrot, M. (Ed.) (2009). *História da vida privada*. Companhia das Letras.
- Pirandello, L. (2011). La morsa. In Pirandello, L., *Maschere Nude I. A cura de Roberto Alonge*. Arnoldo Mondadori Editore.
- Rauen, M.; Batista, V. (2017). Ensino e inclusão curricular de dramaturgas e mulheres artistas. In Alves, L., & Miranda, C. (Eds.). *Teatro e ensino: estratégias do texto dramático*. Pedro & João Editores.
- Sarrazac, J. (1989). *Théâtres intimes*. ActesSud.
- Schmidt, R. (2012). *Para além do dualismo natureza/cultura: ficções do corpo feminino*. <http://www.seer.ufrgs.br/organon/article/viewFile/33480/21353>
- Showalter, E. (1994). A crítica feminista no território selvagem (D. Amaral, Trad.). In Holanda, H. (Ed.). *Tendências e impasses — o feminismo como crítica da cultura*. Rocco.
- Silva, V. (2017). *Entre sujeito e objeto: as representações femininas em Ibsen*. (Doutorado em Letras). Universidade Estadual de Londrina.
- Stepan, N. (1994). Raça e gênero: o papel da analogia na ciência (C. Oscar, Trad.). In Holanda, H. (Ed.), *Tendências e impasses — o feminismo como crítica da cultura*. Rocco.
- Strindberg, J. (2009). *Senhorita Júlia e outras peças* (G. Braga, Ed. e Trad.). Hedra.
- Szondi, P. (2011). *Teoria do drama moderno (1880–1950)* (R. Rodrigues, Trad.). Cosac Naify.
- Tchekhov, A. (1982). *As três irmãs; Contos* (M. Jacinthá; B. Schnaiderman, Trad.). Abril Cultural.
- Tiburi, M. (2018). *Feminismo em comum: para todas, todes e todos*. 6.^a ed. Rosa dos Tempos.



Von Franz, M. (1995). *O feminino no conto de fadas*. Vozes.

Woolf, V. (2014). *Um teto todo seu* (B. Souza, Trad.). Tordesilhas.

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.



RIGHT PLACE, RIGHT TIME: ANÁLISE SEMIÓTICA DE UMA FANFIC ***RIGHT PLACE, RIGHT TIME: SEMIOTIC ANALYSIS OF A FANFIC***

[10.29073/naus.v3i2.822](https://doi.org/10.29073/naus.v3i2.822)

RECEÇÃO: 27 de novembro de 2023.

APROVAÇÃO: 8 de dezembro de 2023.

PUBLICAÇÃO: 31 de dezembro de 2023.

AUTOR/A 1: Letícia Leal , Universidade Federal do Norte do Tocantins, Brasil, leticia.leal@mail.uft.edu.br.

AUTOR/A 2: Luiza da Silva , Universidade Federal do Norte do Tocantins, Brasil, luiza.to@mail.uft.edu.br.

RESUMO

A partir da análise de *Right Place, Right Time*, fanfic de Amanda Maloste (2018), este trabalho busca aprender regularidades relativas ao gênero. Para isso, mobiliza categorias da semiótica discursiva, mais especificamente às relativas à sintaxe narrativa e à enunciação.

PALAVRAS-CHAVE: Amanda Maloste; Autoria; Cultura Digital; Fanfic; Semiótica Discursiva.

ABSTRACT

Based on the analysis of *Right Place, Right Time*, a fanfic by Amanda Maloste (2018), this paper seeks to learn regularities related to the genre. To this end, it mobilizes categories of discursive semiotics, more specifically those relating to narrative syntax and enunciation.

KEYWORDS: Amanda Maloste; Authorship; Digital Culture; Discursive Semiotics; Fanfic.

1. INTRODUÇÃO

Começamos com uma anedota. Em uma cidade situada na região Norte do Brasil, membros de uma academia de Letras depararam-se há alguns meses com a denúncia do que o denunciante preconizava como plágio. As citações que teriam servido de mote para o escritor da referida academia eram elementares. Falavam de flores e amores. Nenhuma originalidade estética ou figurativa. Nenhuma subversão, nenhuma invenção. O autor denunciado explicava que fazia uma homenagem, devidamente indicada pela referência ao colega junto aos dois poemas que teriam motivado o processo. Estavam lá a menção aos textos de origem, inspiradores, os nomes dos respectivos autores citados. A resposta dada pelo comitê de ética da referida academia se deu por meio de considerações teóricas sobre autoria e citação. O denunciante exasperou-se, respondendo com uma escrita bem pouco delicada e afeita a reflexões sobre modos de escrita contemporâneos. O assunto encerrou-se.

Por que partimos dessa historietta? Porque falar de *fanfic*, tema deste trabalho, é inevitavelmente adentrar na problemática das citações, da autoria, da apropriação, de modos distintos e cada vez mais complexos que borram a ilusão de controle sobre os sentidos e a propriedade dos autores. Desde Bakhtin (1995), todo texto é compreendido com uma intrincada rede de citações explícitas ou não, constituindo um sujeito autor na perspectiva de sujeito atravessado por múltiplas vozes, tendo uma consciência sempre social e, por isso mesmo, histórica, o que faz com que seu dizer atualize, na materialidade de um texto, essa rede dispersa e vária.

A problemática sobre a autoria já se mostrava no *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, de 1969, com as reflexões de Foucault (2001). Não se trata, pois, de um problema que emergja necessariamente da cultura digital, mas é inevitável considerar que as ferramentas criadas pela Internet e diferentes gêneros que dela emergiram contribuem para tornar cada vez mais intrincada a questão da autoria. Nos fóruns que comentam notícias, por exemplo, muitas



vezes o texto base publicado pelo portal é sumariamente “esquecido”, frente a um acalorado debate que se intensifica entre os internautas, enunciadores apaixonados e aguerridos, em leituras/ usos que passam longe do próprio conteúdo publicado, apenas para reiterar, com a devida contundência, uma perspectiva ideológica que se quer mostrar “no grito”.

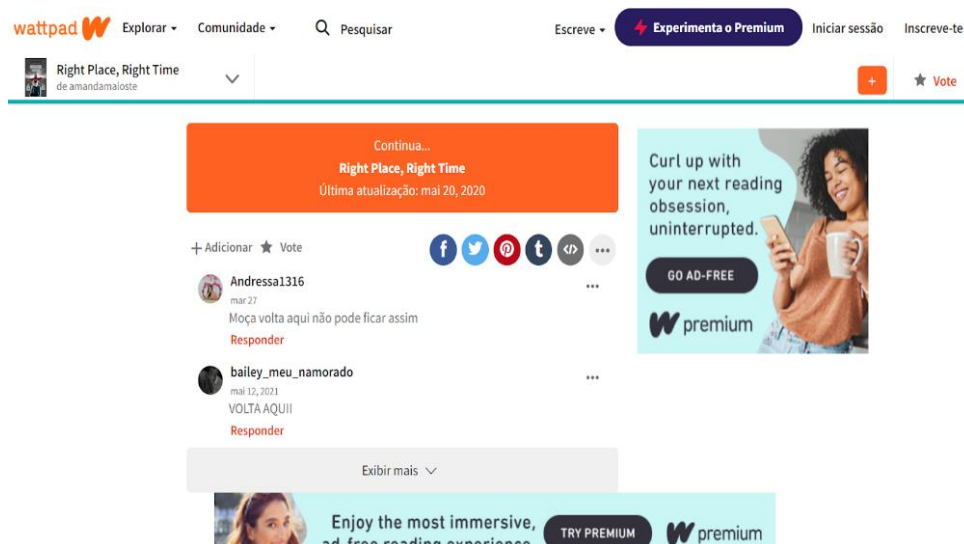
Para Beaudoin (2002), trata-se de considerar um leitor que não se restringe mais a comentários nas margens, como se fazia e se faz ao ler textos impressos em papel, mas em atuar sobre o coração do texto mesmo, servindo o texto primeiro apenas como ponto de partida para uma deriva que toma seus diferentes e incontroláveis rumos. É nesse sentido que são pensadas as *fanfics*, produções emergentes cuja produção se intensificou com a Internet.

Espaço de exercício autoral, de criação e de apropriação, mobiliza sobretudo jovens autores, que denunciam, pelas escolhas que fazem, suas leituras, seu gosto, sua urgência de passar da condição de leitores assossegados em suas poltronas para a condição de autores, que decidem os rumos que a história lida poderia/deveria ter.

Neste artigo, nosso propósito é analisar uma dessas produções, *Right place, right time*, de Amanda Maloste, publicado na plataforma *Wattpad* (2018). Pela adesão a uma estrutura modelar comum ao que Barros (1999) designa como “literatura cor-de-rosa”, salientamos o que se traduz como uma compreensão de literatura por parte de um grupo incontável de jovens leitores/autores.

A *fanfic*, que não é atualizada há mais de dois anos, conta com quase 80 mil visualizações e tem mais de 7 mil curtidas. O comentário mais recente (Figura 1) está datado de 27 de março de 2022. Como se pode ver no *print* das postagens, duas leitoras solicitam à autora a continuidade:

FIGURA 1: *Print* de comentário último capítulo.



FONTE: Wattpad. Disponível em: <https://www.wattpad.com/889039996-right-place-right-time-chapter-sixty-nine/page/3>. Acesso em: 15 de outubro de 2022.

O *print* da Plataforma (Figura 1) concorre para fazer ver o modo como o leitor visualiza as publicações online, acompanhadas de uma série de intromissões publicitárias que visam à dispersão, como convites para acessar outros *links*, o que define, também, um outro modo de ler na Web. Evidencia ainda a possibilidade de contar com a presença do leitor que enuncia sua perspectiva relativa à narrativa em processo e, em muitos casos, orienta para o “fim” que o texto pode ter. Produção e recepção se misturam num ritmo particular.



O perfil de Maloste no *Wattpad* conta com 1,7 mil seguidores e uma breve biografia feita por ela mesma informa a respeito de sua identidade: “Apaixonada por romances clichês desde a infância, guardo meu coração esperançoso para o amor mais clichê de todos os tempos, e bom, enquanto isso não chega, mantenho-me com as palavras belas formando as apaixonantes histórias de amor!” (Maloste, 2018, s.p.)¹.

Percebe-se desde a biografia da autora que aprecia narrativas clichês e, nesse sentido, as narrativas seguem essa orientação. Maloste possui dois trabalhos publicados, sendo uma *fanfic* e a outra uma história “original”. Ambas foram abandonadas em maio de 2020.

2. REVISÃO DA LITERATURA

Com a ampliação do acesso à Internet, as *fanfics* vêm ganhando cada vez mais espaço na vida dos jovens leitores. Esse leitor anseia por mais do universo da sua saga favorita (de filmes, de livros, de séries), deseja passar mais tempo com os seus personagens, imaginá-los vivendo novas e diferentes aventuras, na maioria das vezes sem disposição para a chamada literatura canônica. Têm diante de si a possibilidade de que seus “heróis” ou “heroínas” possam encontrar um novo fim ou continuem vivendo suas peripécias.

Em termos bastante amplos, essas narrativas podem ser compreendidas como histórias escritas por fãs e para fãs:

“[...] uma escrita que continua, interrompe, reimagina ou apenas faz alusão a histórias e personagens que outras pessoas já escreveram. [...] Fanfiction é uma velha história. Literalmente, claro: fanfiction pega uma velha história de outra pessoa e, discutivelmente, a renova, ou a refaz, ou simplesmente faz mais dela, porque o fan writer ama tanto aquela história que quer que ela continue. Só que fanfiction também é uma velha história no sentido que as pessoas já vêm fazendo isso desde [...] o primórdio dos tempos. Retrabalhar uma história existente, contar histórias de heróis já conhecidos, foi o modelo de autoria até muito recentemente”. (Jamison, 2017, p. 31–32)

Além de escrever narrativas sobre eventos e/ou mundos já existentes, o autor desse gênero tem como enunciatário pressuposto os membros de uma comunidade com a qual compartilha gostos semelhantes, comunidade de leitores e de fãs com paixões comuns. Escreve-se, assim, “para uma comunidade de leitores que já querem lê-las, que querem conversar sobre elas e que podem estar escrevendo, também” (Jamison, 2017, p. 49).

Para compreender melhor do que se trata, faz-se necessário voltar ao século XX, período em que as publicações de *fanzines* tiveram início, mesmo que as *fanfics* advenham desde muito antes da tecnologia e da publicação das *fanzines* de ficção científica. No entanto, foi devido a elas que houve essa disseminação de fãs que escrevem para fãs.

Segundo Magalhães (1993), na década de 1940, o termo *fanzine* seria criado por Russ Chauvenet, jogador de xadrez e entusiasta de produções de ficção científica. Resulta de uma composição por aglutinação oriundas das palavras *fanatic* (fanático) e *magazine* (revista). Com a popularização da Internet, as *fanzines* impressas perderiam forças para uma nova onda — as produções digitais, as quais surgem com os blogs, fóruns e *fanfics*, sendo este o objeto de estudo deste trabalho.

Ainda segundo Magalhães (1993), essas *fanzines* seguiam variados temas e eram divididas em quatro categorias. A primeira categoria seria a das *fanzines* de ficção científica, que traziam textos contendo informações de diversas ordens, inclusive com críticas, sobre os filmes do gênero. Teve seu início com a estreia do filme *Guerra nas Estrelas*. A segunda seria a das *fanzines* musicais, que inicialmente fizeram sucesso entre os ouvintes de *Punk*. A terceira

¹ Todas as referências serão datadas como 2018, embora a narrativa postada por partes tenha sido disponibilizada entre 2018-2020, considerando a primeira postagem e a última.



relaciona-se a *fanzines* de quadrinhos, de que participaram até mesmo grandes estúdios da atualidade, como *Marvel* e *DC*, nas publicações. Por último, encontram-se as *fanzines* de gêneros diversos que, como o nome sugere, tratam de assuntos heterogêneos, como poesia, política, ecologia, o movimento LGBTQIA+, entre outros temas. Tais revistas tornaram-se um fenômeno ao redor do mundo, inclusive no Brasil. Dentre os quatro tipos de *fanzines* existentes, a que nos interessa são as de Ficção Científica (FC), pois foi derivada delas que surgiram as *fanfics*.

Grossman (2017, p. 11) considera três acontecimentos, em 1966, como marcos importantes para o subgênero *fanfic*: a publicação de *Wide Sargasso Sea*, de Jean Rhys, a primeira apresentação da peça *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*, de Tom Stoppard e a estreia de *Jornada nas estrelas*.

Wide Sargasso sea poderia ser considerada uma *fanfic* ou pastiche, uma reimaginação de história de Bertha, a louca do sótão e esposa do protagonista do livro *Jane Eyre* (1847), romance de Charlotte Brontë (1816–1855). A obra de Stoppard expandiu e fez improvisações sobre a vida de dois personagens coadjuvantes em *Hamlet* (1602), de Shakespeare. Já *Jornada nas estrelas* conquista milhares de fãs e aficionados que não se contentam apenas com a série e passam a produzir *fanzines* com curiosidades e críticas e análises sobre a série, o que se intensificou tanto que passaram a criar *fanfics* sobre os personagens da série.

Esses três acontecimentos mudaram a dinâmica entre leitor/espectador e a história contada, na medida em que os fãs não participavam dos processos apenas silenciosamente, pois passaram a ter voz e transformaram esses processos em uma conversa ativa entre eles e o que estava sendo lido/assistido. Com o *fandom* de *Jornada nas Estrelas*, Rhys e Stoppard fizeram um movimento de ruptura no conceito de personagens e histórias com propriedade única e exclusivamente de quem os criou, subvertendo a noção mais tradicional de autoria.

Nesse ínterim, as *fanzines* evoluíram e foram conquistando cada vez mais o público disposto a contar a sua versão da história para aquele personagem ou aquele universo. Fãs encontravam-se em convenções e reuniões para discutirem sobre suas obras, suas ideias, e para desenvolverem novas edições de *fanzines* e novas *fanfics*, dando vez e voz a modos diferentes de ser das comunidades de leitores. Com a evolução das tecnologias, houve mudanças na dinâmica do relacionamento entre os produtores das *fanzines* e *fanfics* e quem os lia. Ainda assim, os fãs seguiram produzindo suas histórias e *fanzines*:

“Com o advento da computação pessoal nos anos 1980 e da internet nos anos de 1990, a fanfiction foi cada vez mais produzida eletronicamente e distribuída digitalmente. [...]. A fanfiction se tornou livre, aberta, pública. Leitores tinham liberdade para se ocultar. Escritores continuavam tão anônimos quanto quisessem [...]. A internet mudou a fanfiction. Ponto final”. (Jamison, 2017, p. 120–121).

A tecnologia digital evoluiu, a rede internacional de computadores também, computadores de mesa enormes e lentos tornaram-se obsoletos e deram lugar aos celulares com tela *touch* e acesso a *sites* e editores de texto acessíveis a um simples toque. Essa evolução também mudou o mundo dos escritores de *fanfic*, que saíram das produções impressas e passaram a integrar *sites* e fóruns na Internet.

Como tudo na Internet, muitos dos *sites* criados acabaram se perdendo na rede, no entanto, o *archive of our own* e o *Wattpad* seguem sendo os domínios os quais têm mais visibilidade entre os fanfiquinhos. Em agosto de 2022, por exemplo, o site do *Wattpad* recebeu cerca de 149 milhões de visitas, sendo o segundo site mais visitado entre os sites do gênero, ficando atrás apenas do AO3, que teve mais de 353 milhões de visualizações no mesmo período.

Os *fandoms* também evoluíram e a *fanfiction* evoluiu, tornando-se mais dinâmica e conquistando ainda mais leitores. O que antes era apenas uma reimaginação de uma história já existente, um final alternativo para o casal favorito, evoluiu também; apesar de essas ainda serem a maioria neste gênero, outras categorias de *fanfics* ganharam espaço



nos últimos anos. Pessoas reais, artistas e atletas, tornaram-se protagonistas da imaginação dos fãs. A essa nova categoria foi dado o nome de *Real Person Fiction* (RPF).

Segundo Arrow (2017), existe uma subcategoria dentre as categorias da fanfiction: a RPF, que se trata de *fanfics* baseadas em pessoas reais, normalmente, cantores. Mesmo que haja algumas exceções, como as *fanfics* baseadas em Kristen Stewart e Robert Pattinson, protagonistas dos filmes baseados na saga *Crepúsculo*, integrantes de *boybands* são os principais personagens desse tipo de *fanfic*. Ela explica, ainda, que esse tipo de *fanfic* sofre *bullying* dentro da própria comunidade de *ficwriters*, simplesmente por ser *fanfics* baseadas em pessoas reais, ou seja, gozam de menos prestígio e são vistas com desconfiança por se afastarem do universo mais ficcional da literatura.

Neste sentido, *One Direction* e seus integrantes estão entre os artistas que mais geram conteúdo na categoria de *fanfics* RPF. Ao se pesquisar, no *Wattpad*, por “One Direction”, encontramos cerca de 25,7 mil *fanfics* na categoria, já no site *AO3* esse número chega a mais de 75 mil. Uma banda atual que vem sendo alvo de inspiração para os fãs, é a banda coreana BTS. Ao fazer uma simples busca com o nome da banda no *AO3*, recebemos como resultado quase 194 mil *fanfics*, no *Wattpad* esse número também é alto, chegando a 124 mil obras. Se formos separar as buscas pelos *ships* existentes com os integrantes da banda, dependendo do *ship* escolhido, esses números poderiam aumentar significativamente.

Tal qual *Cinquenta tons de cinza*, algumas *fanfics* baseadas em pessoas reais ficam tão conhecidas no *fandom* que acabam alcançando pessoas de fora e sendo adaptadas e publicadas como livros. A já mencionada saga *After*, por exemplo, era uma *fanfic* baseada no cantor Harry Styles, ex-integrante do 1D. Além de a saga ter se tornado livros, a Paramount Filmes comprou os direitos de adaptação e a transformou em filme.

3. METODOLOGIA

Desde os estudos em torno da enunciação formulados por Émile Benveniste (2006), toda enunciação deve ser compreendida como uma relação de natureza intersubjetiva, entre um enunciador (autor) e um enunciatário (leitor, ouvinte, espectador etc.). Toda enunciação instaura um outro a quem o dizer se dirige, projetado no texto a partir de escolhas temáticas, figurativas, ideológicas e, mesmo, genéricas. Para quem escreve o *fanfiquero*? A quem se dirige ao eleger criar narrativas a partir de outras já existentes, estas quase sempre contando com milhares ou mesmo milhões de leitores, ou personagens do chamado mundo “real”, o do universo midiático, que transforma sujeitos em ícones da cultura, movendo multidões de ardorosos fãs?

Os livros que servem de mote para as criações encontram-se entre os *best-sellers* da cultura de massa e caberia, numa análise mais densa que a prevista por este artigo, observar o que faz com que tenha alcançado apaixonados leitores que se recusam a abandonar a narrativa e querem mais, demandando continuidade, desenvolvimento da história de um personagem secundário, novas peripécias a serem vividas pelos protagonistas... Afinal, conforme Eric Landowski, “nenhum texto, nem literário, nem de nenhuma outra espécie, jamais faz sentido independentemente do tipo de trocas intersubjetiva e, portanto, da natureza das práticas das quais ele constitui o objeto” (Landowski, 1996, p. 35).

Considerar o que leva uma produção a alcançar tal status não pode ser restrita a uma análise puramente textual, buscando os artifícios da linguagem que produziram tal efeito, porque isso seria ignorar outros atores que agem para incensar o texto ao lugar do sucesso, como a ação das editoras e seu poder de divulgação. Há, portanto, que se levar em conta o que é intrínseco aos textos, mas o que lhe é externo e define modos de circulação e recepção. A despeito disso, o recorte deste artigo se concentra nos elementos propriamente textuais, visando identificar algumas regularidades relativas ao universo das *fanfics*, sobretudo relativas à estrutura narrativa, para isso nos valendo da semiótica discursiva. Como um subgênero dentro do gênero *fanfic*, elegemos uma que se inscreve na temática amorosa e que nasce da proposta de inventar uma história entre um cantor pop e uma personagem fictícia.



Partimos do pressuposto de que há uma estrutura subjacente e canônica perseguida pelo autor, que a atualiza, próximo ao que faz o autor de telenovelas: eleger-se um casal de protagonistas, fortemente impactados pela súbita emergência de um sentimento amoroso, mas cuja união encontrará uma série de contratempos. Mobilizando a metalinguagem semiótica, estão desde o primeiro momento em conjunção com o amor, supremo objeto valor a justificar toda a vida, a deixar em segundo plano tudo o mais. Mas a performance amorosa desejável não se consolida pela existência do amor nos corações de ambos. Entre o intenso querer, que muda radicalmente sua condição de ser no mundo, concebido como acontecimento que parece, pela intensidade do sofrer, adquirir condição apocalíptica, há situações que limitam o poder ser junto. Ao final, a despeito de tudo e todos os que agiram como antagonistas, a união se consolida com a promessa de eterna felicidade.

Não há um trabalho sofisticado com a linguagem com pretensões estéticas, mas a reiteração de uma estrutura narrativa que atende a um leitor que antecipa o encontro final e que se apazigua com essa previsível regularidade narrativa. O desafio do autor seria retardar a união, causando suspense com situações de aproximação e afastamento, de modo a garantir a fidelidade do leitor, que segue apressado rumo ao desfecho já conhecido desde a primeira cena.

Diana Barros (1999), analisando romances de origem canadense Sabrina, Júlia e Bianca e de grande sucesso entre jovens leitoras brasileiras nos anos 1970–1980, denomina-os como “romances cor-de-rosa”. A partir de reflexões em torno de *Da imperfeição*, de Greimas (2002), a autora analisa a ilusão de continuidade de perfeição que as narrativas desse gênero de romances formulam: “Em resumo, os romances cor-de-rosa oferecem e vendem a seus leitores principalmente duas dimensões românticas: a do amor à primeira vista, inesperado, resultado de uma fratura no dia a dia, e a de duração sem fim da perfeição, da fusão. ‘E foram felizes para sempre’ [...]” (Barros, 1999, p. 133).

Se em Greimas, a perfeição, vivência da plenitude da conjunção (fusão) entre sujeito e objeto, é da ordem do acontecimento e, portanto, tem duração fugaz, nesse gênero literário a perfeição se inscreve na ordem da continuidade e da cotidianidade.

Observando-se as aproximações entre os gêneros do ponto de vista da sintaxe narrativa, pensamos que a *fanfic* aqui analisada poderia, assim, ser caracterizada como uma *fanfic* cor-de-rosa. Para confirmar essa perspectiva, na análise, mobilizamos categorias de análise da semiótica discursiva, compreendida em termos gerais como teoria da significação. Tais categorias serão apresentadas ao longo da análise.

4. ANÁLISE DOS DADOS

Right Place, Right Time, doravante RPRT, gira em torno de Alicia (eventualmente Allie) e o cantor pop Shawn Mendes². A categoria “Shawn Mendes”, no *Wattpad*, contém uma média de 10 mil fanfics publicadas. Além da narrativa de temática amorosa, a autora também trata sobre temas como TAG (transtorno de ansiedade generalizada), ataques de pânico e luto. Conforme explicita a sinopse, a protagonista Allie está passando por problemas que mudaram o seu jeito de ser e de agir. A narrativa já antecipa, pela reiteração dos verbos no pretérito imperfeito, um estado de coisas que sofrerá alteração e a estratégia enunciativa serve, assim, para criar o efeito de suspense: o que fará mudar o rumo da vida de Allie, a protagonista, que costumava (e, portanto, já não o é mais) ser “cheia de vida”, “sorrir e amar”? O texto sinaliza, pois, para uma ruptura desse estado de coisas e que motiva, pois, a produção da narrativa, ao tratar da personagem que passa de um estado de conjunção com a felicidade a um outro

² Shawn Peter Raul Mendes nasceu em Toronto (Canadá), em 8 de agosto de 1998. Cantor de sucesso nos gêneros pop, folk rock e pop rock, alcançou a fortuna de 54,5 milhões de dólares. No *Instagram*, em 26 nov. 2023, tem registrados 73,5 mil seguidores: <https://www.instagram.com/shawnmendes/>

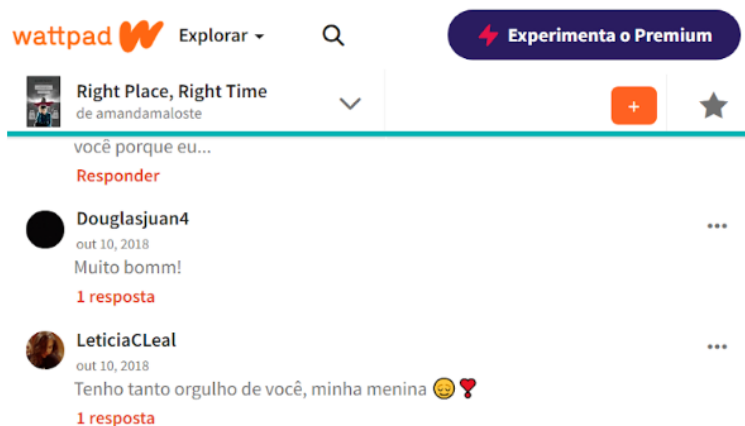


de disjunção, quando carregará “uma névoa de sofrimento”. Estão delineados ali os elementos principais da transformação, que incitam o destinatário leitor a buscar saber o que aconteceu:

“Allie costumava ser cheia de vida. Costumava ir a shows e viver intensamente. Costumava colecionar pôsteres de todos os cantores por qual era apaixonada. Ela costumava sorrir e amar. Ela nunca via as coisas de forma negativa. Allie costumava ser e fazer muitas coisas, inclusive ser um adolescente normal. Entretanto, o destino nos surpreende quando menos imaginamos. Quando ela menos notou, o destino a surpreendeu e tirou o que ela mais amava. De repente, seu mundo passou a carregar uma névoa de sofrimento. Como as lembranças de sua vida antiga pode retornar no lugar certo e na hora certa? A grande pergunta é: Será que existe lugar certo e hora para as coisas acontecerem? Existe lugar certo e hora certa para encontrar alguém capaz de mudar sua vida?” (Maloste, 2018, s.p.)

No site não há informações sobre a data de publicação do primeiro capítulo da história, no entanto, conforme vemos na Figura 2, os primeiros comentários são datados do dia 10 de outubro de 2018 e sancionam positivamente a produção que se iniciava. O personagem do “mundo real” vai, então, viver na ficção, pela “pena” de Maloste, uma história de amor e que, como toda “boa” história, é feita de contratempos, com anti-sujeitos que interferem para o final feliz, a derradeira união. Estão aí, pelas escolhas narrativas e enunciativas, implicados os enunciatários (leitores) que aderirão, como seguidores, a esse texto em processo de escritura, como se dava com os leitores de folhetins do século XIX.

FIGURA 2: Print da seção de comentário do capítulo 1.



FONTE: Wattpad. Disponível em: <https://www.wattpad.com/639964502-right-place-right-time-chapter-one/page/2>. Acesso em: 25 de outubro de 2022.

Podemos presumir, a partir desses comentários, que a autora fez a primeira publicação em outubro de 2018 e teve a sua última atualização quase dois anos após, em maio de 2020. A história contém 69 capítulos publicados em 76 partes, sendo duas dessas partes, no entanto, comunicados da autora para os seus leitores. A partir dessa sinopse, RPRT será narrada em primeira pessoa, alternando entre narrações do ponto de vista de Alícia e de Shawn Mendes, o casal protagonista em torno do qual se move a narrativa. Essa estratégia permite que o leitor (enunciatário) tenha acesso à percepção de cada personagem e suas perspectivas diante dos acontecimentos e, ainda, aos conflitos que determinam a demora de um “final feliz”, pela interferência de diferentes aspectos que agem no sentido do adiamento da união pretendida, conforme os parâmetros previstos pela literatura cor-de-rosa. Cada um tem uma visão parcial (a do seu ponto de vista), sem acesso ao que sente e pensa o outro. Assim, segue-se a proposta canônica de uma literatura que se assenta no adiamento do encontro final, mediada pelo “muito sofrer”.



Allie é uma adolescente que vive nos Estados Unidos, na cidade de *San Diego*. Ela perdeu o pai e o irmão mais velho, em um acidente, quando eles estavam indo levá-la para tentar ver o cantor Shawn Mendes, tais informações serão reveladas no capítulo dez e aprofundadas no capítulo 15. Inicialmente, consumida pelo luto e pela culpa, Alícia não se considera mais fã do cantor pop e tão pouco se sente instigada a ir aos shows dele. Por meio de uma interferência de Lorena, irmã de Allie, e Sofia, sua melhor amiga, Alícia acaba sendo levada para Los Angeles e, além de ter que ir ao show do ídolo *teen*, ela também terá que passar o fim de semana na cidade. Durante esse fim de semana, Shawn e Allie acabam se esbarrando e, mesmo contra vontade da garota, os dois acabam se tornando amigos. A história irá se desenvolver a partir daí. Faltando apenas alguns capítulos para ser finalizada, a trama evoluiu em torno da amizade dos dois e, depois de tantos percalços, como o fato de Shawn ser um cantor famoso e correr o risco de ter sua carreira manchada ao se envolver romanticamente com uma garota mais nova e fã, mesmo Alícia já tendo dezoito anos; um agente que não queria permitir a aproximação dos dois; Shawn e Alícia vencem todas as dificuldades e anunciam aos fãs que estão em um relacionamento sério.

Observando o gênero, os capítulos são relativamente curtos, com parágrafos e frases igualmente curtos, com muitos períodos simples e pouco uso de conjunções, conforme podemos observar no trecho a seguir:

“Respirei fundo. O dia estava acinzentado, como de costume no mês de fevereiro em San Diego.

Fechei os olhos e me aninhei no meu grosso cobertor. Não iria para a escola hoje, estava decidido.

A porta do quarto permanecia trancada, não queria ter que lidar com minha mãe ou loli tão cedo. O dia parecia perfeito para não escutar ninguém. Bom, isso é o que eu acreditava.

Minha respiração estava falhando, eu não queria ter que pensar”. (Maloste, 2018, s.p.)

Tais características conferem ao texto agilidade na leitura, demandando um leitor não aristocrático, no sentido que lhe confere Barthes (1987):

“[...] o que ‘acorre’, o que ‘se vai’, a fenda das duas margens, o interstício da fruição, produz-se no volume das linguagens, na enunciação, não na seqüência dos enunciados: não devorar, não engolir, mas pastar, aparar com minúcia, redescobrir, para ler esses autores de hoje, o lazer das antigas leituras: sermos leitores aristocráticos”. (p. 20)

Conforme Barthes (1987, p. 19), há “dois regimes de leitura, uma que vai direto às articulações da anedota, considera a extensão do texto, ignora os jogos de linguagem [...]; [enquanto] a outra leitura não deixa passar nada”. Em RPRT, o prazer da leitura se centra na dinâmica dos acontecimentos, na expectativa que se cria a cada postagem, lembrando o efeito produzido pelos folhetins do século XIX:

“Em questão de minutos, minha visão deparou com um lugar imenso, em que na frente, estavam milhares de garotas empolgadas. Não. Definitivamente não. Ele não poderia ter feito isso comigo.

— Não... — Eu deixei que a raiva que habitava em mim crescer no momento em que vi o nome do cantor que costumava amar sobre a placa da frente do estabelecimento.

“ATRAÇÃO DA NOITE”, as letras embaçam meus olhos no mesmo instante que as vejo.

— Se tivéssemos te contado que íamos te trazer no show, você não ia aceitar de maneira nenhuma. — Essa foi a vez do Daniel se pronunciar, seu olhar parecia sincero.



— Ainda bem que vocês sabem, seus, seus... — Minha ira estava enorme. — Horríveis! — Bufei — Eu não quero assistir um show. Eu não quero ver ele. Essa era a antiga Allie! A atual Alícia não faz questão nenhuma de ver o Shawn Mendes!” (Maloste, 2018, s.p.)

Ao analisarmos os dois trechos, a qual se referem, respectivamente, ao início do final do primeiro capítulo, percebemos que há uma mudança na qual “passa-se do cotidiano ordinário ao extraordinário, surge o inesperado [...]” (Barros, 1999, p. 128). Nesse sentido, há uma interrupção momentânea no estado de *desinteresse* de Alícia e ela passa ao estado de ira por seus amigos terem-na levado ao show contra a sua vontade. Essa ruptura leva aos próximos acontecimentos da narrativa, nos quais há a transformação no estado de Alícia, que passa de ex-fã a amiga. No desenrolar da trama, a amizade evolui para um relacionamento amoroso com o cantor pop.

Um dos protagonistas é o cantor pop Shawn Mendes, um ídolo *teen*, que compõe o par romântico com a personagem Alícia. Sendo a figurativização entendida como um “revestimento figurativo e sensorial” do sujeito, no qual há alguns aspectos utilizados pelo enunciador que causam esse efeito e que suscita a ilusão de referencial que o converte em imagem do mundo, Shaw é figurativizado como “Shawn Raul Mendes”, “O cantor”, “Mendes”, “Shawnnie”, “Garotão”.

Usemos ainda o trecho anterior como exemplo, há elementos na narrativa que demonstram a presença de “milhares de garotas empolgadas”, “*ATRAÇÃO DA NOITE!*”, tal qual acontece nas filas de espera de shows, atrelado a isso e ao uso do nome completo do cantor, temos a atribuição das informações que condizem com a realidade.

“— Para onde vamos?

— Los Angeles — Daniel me respondeu e os olhares irritados caíram sobre ele.

[...]

Foram duas horas e alguns minutos de viagem. Eu vi as brilhantes e cheias de vida ruas de LA adentrarem meus olhos escuros. Não mudei a expressão, em contrapartida, Sofia dava pulinhos no banco de alegria. Se fosse há alguns meses atrás, eu estaria tão animada.

Los Angeles é um sonho, ou bom, costumava ser”. (Maloste, 2018, s.p.)

Ainda em termos de figurativização (no capítulo 1), um dos personagens informa a Alícia que estão indo para Los Angeles, dando assim uma localização concreta. Los Angeles é a cidade da fama e da cultura *pop*, além de ser lar de diversos artistas. A caráter de localização, San Diego (cidade da protagonista) fica a cerca de 200 quilômetros de distância de Los Angeles e o percurso pode ser percorrido em pouco mais de duas horas.

“A música começou e eu via a energia intensa das pessoas, eu via a felicidade delas. Sofia estava empolgada demais, ela entoava ferozmente a letra de uma das canções dele. Shawn Mendes era seu sonho naquele momento. Eu não podia estragar aquilo com as baboseiras que estavam se formando em meu peito”. (Maloste, 2018, s.p.)

Os elementos citados, o uso do nome próprio, as características da cidade na qual o show acontecerá, o tempo de viagem, causam o efeito de ilusão esperado, ou de verossimilhança concretizando atores e espaços, mesmo que a autora viva a milhares de quilômetros dessas localidades e que conheça o protagonista tão somente como fã.

Há ainda a complexificação que gira em torno do foco narrativo da *fanfic*; sendo narrada em primeira pessoa, há uma alternância de narradores ao longo de toda a história, sendo frequente os focos narrativos de Alícia e Shawn, no entanto, há também, pelo menos um capítulo, narrado por Sofia, que é a melhor amiga de Allie.



Alicia segue sendo a narradora até o capítulo nove. Já no capítulo dez, a autora nos avisa, no início do capítulo, que haveria um novo “ponto de vista”, indicando que seria narrado pelo personagem de Shawn (Figura 3).

FIGURA 3: Print do aviso sobre a mudança de foco narrativo, cap. 10.

Olá, meus bebês! Hmmmm 10 capítulos já, e como presente, virá uma narração diferente!

Aproveitem muito! 💙🌟

Shawn — Point of view.

FONTE: Wattpad. Disponível em: <https://www.wattpad.com/642860013-right-place-right-time-chapter-ten>. Acesso em: 06/12/2022.

Nos capítulos posteriores, Alícia volta ao papel de narradora (do capítulo 11 ao 16) e há novamente o “ponto de vista” de Shawn no capítulo 17. Já o foco narrativo pelo ponto de vista de Sofia só vai ocorrer no capítulo dezoito, conforme vemos no recorte abaixo:

Sofia — Point of view.

“Desde que bati os olhos em Alícia, em uma piscina de bolinhas quando tínhamos 7 anos, eu soube que existia algo diferente nela. Ela era extrovertida, sorridente, cheia de empatia e maluca de um jeito incrível. Acho que todas as minhas loucuras sempre foram com ela”. (Maloste, 2018, s.p.)

Neste sentido, a escolha de alternância entre narradores, além de dar continuidade ao efeito de aproximação com cada personagem e seu ponto de vista, leva o leitor a compreender os acontecimentos anteriores e posteriores da narrativa. Ou leva o leitor a olhar, pela perspectiva de outro personagem, um acontecimento já narrado pelo outro narrador. Ao mesmo tempo, revela o emprego de recursos mais sofisticados da narrativa, que rompe com a linearidade e deixa antever uma arquitetura mobilizada pela autora. Para o leitor, a explicitação da mudança é apresentada de forma direta, com o emprego de expressão em língua inglesa (*point of view*).

Shawn — Point of view.

“As ruas movimentadas de Los Angeles pareciam ser às mesmas. As pessoas estavam vivendo suas vidas como se nada nesse universo estivesse mudado. Mas, dentro de mim, eu sabia que algo havia mudado. Os olhos castanhos esverdeados não saíam de minha mente e algo me dizia que aquilo não era bom. Com os pensamentos longe e um coração angustiado, por motivos que eu não sabia explicar, mantive-me quieto na volta ao hotel. Pisco diversas vezes tentando tomar consciência das palavras que saíram da minha boca minutos atrás. [...] — eu... eu... espero te ver outra vez — Minhas palavras saíram como um sussuro e algo como uma pancada no peito apareceu em fração de segundos. E eu esperava. Esperava revê-la com todas as minhas forças. Por céus eu sentia angústia em me separar de alguém que tivera conhecido em menos de 24 horas?” (Maloste, cap. 17, s.p.)

Como já foi dito, a alternância de foco narrativo permite ao leitor uma percepção maior dos fatos narrados. No caso dessa narrativa, essa alternância, cria-se um vínculo e uma aproximação entre o leitor e os personagens que ganham voz como narrador. Neste sentido, ter o personagem Shawn narrando permite ao leitor entender como ele se sente em relação a Alícia e ao que aconteceu em sua história.

Segundo Fiorin (1996), o enunciador define certas marcas de regionalidade ou cultural para causar efeito de verdade em seu enunciado. Atrrelados a tais marcas da enunciação, a escolha de a narrativa ser centrada em cidades dos



Estados Unidos gera um efeito de verdade que não ocorreria se a narrativa se passasse no Brasil, por exemplo. Vejamos o excerto a seguir:

“Os meus passos me levaram para fora do hotel. Eu sabia que Tongva Park Overlooks não ficava muito longe dali. Aquele lugar era... incrível. Caminhei por longos minutos, deixei que o vento percorresse meu rosto. Era gostoso sentir a brisa da manhã. Olhei pela rua e parecia vazia, ver Los Angeles assim, era tão diferente do que ver suas tardes movimentadas. Quando cheguei ao parque, andei sobre as estreitas ruas entre as árvores. Sentia-me segura ali. Natureza era reconfortante. Subi as escadas e passei pela pequena ponte. Me dirigi até o amontoado de árvores ali perto. Joguei meu corpo sobre o chão, escorando na árvore. Deixei meus pensamentos me levarem para longe. Tudo estava um caos. Eu ao menos podia me reconhecer. Meu mundo estava de ponta cabeça, começando por ter esbarrado com um garoto que costumava mudar minha vida. Era tudo tão doloroso e confuso”. (Maloste, 2018, s.p.)

Nesse exemplo, há uma série de elementos que revestem de informações reais, dando uma localização concreta ao enunciário e trazendo o efeito de ilusão esperado. Tais elementos e aspectos utilizados na narrativa, são denominados de ancoragem. Esse recurso, segundo Barros, “trata-se de atar o discurso a pessoas, espaços e datas que o receptor reconhece como ‘reais’ ou ‘existentes’ [...], preenchendo-os com traços sensoriais que os ‘iconizam’ e os fazem ‘cópias da realidade’” (Barros, 2005, p. 58).

Nesse sentido, o enunciador reveste seu texto de aspectos linguísticos e ao criar a narrativa de um romance que ocorre em solo norte-americano, torna-se comum que os personagens façam interjeições como “céus”, “que diabos”, entre outras. Além do uso de nomes e sobrenomes, ou a grafia diferente desses elementos, que são mais comuns lá, por exemplo, o nome da protagonista “Alicia Elizabeth Collins” e o nome da antagonista “Rebecca Hastings”. O uso de apelidos como “Allie” e “Allystar” (para o nome *Alícia*), “babe” e “baby” (ambos *bebês*, em tradução literal), entre outros, também são termos comumente utilizados nesse tipo de narrativa. Assim, garante-se a iconização do enunciado e criação da ilusão de realidade esperado.

No próximo recorte, temos um revestimento sensorial no qual a personagem sente “medo” e se sente “intrigada” perante a presença e a voz do outro. Tais revestimentos, segundo Barros, são comumente encontrados nesses tipos de romance, pois “tem um caráter igualmente sensorial, com predominância do visual e, em segundo lugar, do som e do tátil [...] a ação ou o processo de ver [...] os elementos sonoros, ligados principalmente a voz [...]” (Barros, 1999, p.131–132).

“Escutei um barulho não tão longe de mim. Senti um arrepio percorrer meu corpo. Podia sentir o medo percorrer minhas veias.

— Está tudo bem? — Uma voz intrigante percorreu meus ouvidos e eu não soube como reagir”. (Maloste, 2018, s.p.)

Ao longo da narrativa, temos mais momentos “sensoriais”, mesmo que não seja totalmente relacionado ao “som e do tátil”, como podemos ver, por exemplo, nos seguintes trechos: “Shawn lançou-nos um sorriso audacioso que me causou coisas que não sei explicar” ou ainda “O modo em que Shawn pronunciou meu nome fez meu estômago revirar” (Maloste, 2018, s.p.); “— *Alícia, por favor* — A voz conhecida me causou arrepios, fazendo-me se aconchegar ainda mais naquele peito largo e braços grandes” (Maloste, 2018, s.p.). É também o caso do exemplo abaixo:

“— Boa tarde florzinhas — Ela sorriu gentilmente — Vocês são as fãs que ganharam a promoção?

Sofia riu — Na verdade, não... Nós estamos numa espécie de lista, eu acho — ela pareceu nervosa pela voz e eu parei de prestar atenção quando vi o garoto que costumava ser a minha tormenta caminhar lentamente entre os holofotes, então, ele levantou o olhar e me viu, naquele instante seu olhar se prendeu no meu e ele



abriu um sorriso que me fez sentir um soco no estômago. Acho que meu coração parou por um segundo e todo mundo pareceu escurecer. Naquela fração de realidade, apenas existia Shawn Mendes me olhando fixamente com aquele sorriso perfeito". (Maloste, 2018, s.p.)

Além disso, a partir desse momento, no capítulo 20, Alícia começa a perceber que seus sentimentos em relação ao cantor estão começando a mudar, mesmo que ela ainda não consiga identificar exatamente o que está acontecendo com ela nesse momento, então há, novamente, um momento de ruptura da isotopia, uma mudança do "ordinário" ao "extraordinário", como no seguinte trecho: *"Sem que pudesse pensar, a voz de Shawn Mendes apareceu em minha mente dizendo que com um sorriso poderia ganhá-lo por completo. Eu só poderia estar ficando louca. O que esse cantor estava colocando no meu coração?"* (Maloste, 2018, s.p.). Quando há a mudança do foco narrativo, no capítulo vinte e três, percebemos também essa "ruptura" por parte do cantor.

"Acredito que as palavras dela se perderam em algum lugar da minha mente naquela fração de segundo. Tudo que meu universo conseguiu assimilar foi a garota que ficava incrivelmente bem em um moletom de gatinhos. Respirei fundo, sabendo que já não estava ouvindo mais nada ao meu redor. Dei um passo a frente e meu olhar colidiu com o dela, fazendo-me sorrir sem que ao menos pensasse. Meu estômago revirou e meu coração errou a batida. Que diabos Alícia. O que você está fazendo comigo? Não consegui me movimentar além disso, senti cada parte do meu corpo arrepiar com ela ali parada e ao mesmo tempo tão inquieta, vestindo aquele belo vestido preto que destacava o que ela tinha de mais bonito. Céus, Alícia Collins conseguia ser bonita vestindo qualquer coisa". (Maloste, 2018, s.p..)

Segundo Barros (1999, p.131) "a trama dos romances é sempre a de vencer o temor e a irritação", e cada um desses momentos evidenciados, todos os momentos de ruptura ou de revestimento sensorial que ocorrem na narrativa encaminha os protagonistas para finalmente aceitarem o que está acontecendo com eles e seus sentimentos e se permitirem vivenciá-los. Permitindo que o percurso temático e figurativo da narrativa seja cumprido.

No entanto, não é tão simples. Shawn é um cantor famoso e tem a complexidade de sites de fofocas, paparazzis e os próprios fãs especulando sobre sua vida pessoal e com quem ele se relaciona. Nem sempre o relacionamento com uma fã é bem-visto por esses grupos, nem pela mídia geral, além da pressão do empresário/assessor.

"— Você chegou a mexer no celular nos últimos minutos? — Um de meus assessores disse. — Eu nem sequer tive tempo. [...]"

— Diga para mim que você vai começar a pensar no que faz, Shawn — Andrew levantou e colocou a mão no meu ombro — Eu sempre te apoiei, sempre. Em cada decisão, desde o primeiro momento... Mas, agora, essas matérias estão tomando um rumo que não é bom pra ninguém [...] — Eu sei que um garota bonita e ingênua como ela pode ser atrativa, Shawn — Ele se aproximou e todos me olhavam — Mas isso prejudica sua carreira. Então, pense, pense bem antes de tornar uma brincadeira sua pública. [...] — Você precisa provar para as pessoas que não tem nada com uma garota mais nova e que principalmente seja sua fã. Ninguém vai acreditar em um simples tuíte.

— O que eu vou ter que fazer? — Passei a mão nos meus cabelos, exalando nervosismo.

— Apareça com uma garota mais velha em público, troque afetos com ela... [...] Você pode fingir um término daqui a algumas semanas.

— Eu não vou fingir, Andrew, parece que você não me conhece. — Levantei-me irritado.



— Então diga adeus a sua carreira dos sonhos, porque querido, infelizmente uma imagem manchada estraga tudo. E bom, Alícia, a garota, também será taxada como a garota que estragou o que você tinha... É isso que você quer?” (Maloste, 2018, s.p.)

Somente no capítulo 50, eles completam o ciclo e dão início ao “felizes para sempre” deles, que é “resultado de uma fratura no dia a dia, e a de duração sem fim da perfeição, da fusão” (Barros, 1999, p.133). A *fanfic* ainda segue em elaboração, no entanto, já é possível perceber que o percurso dos personagens se encaminha para um final feliz.

“O último suspiro percorreu seus lábios quando o ar faltou para ambos. Seus lábios terminaram o beijo com selinho demorado, e um pequeno toque em cabelo. — Or is that just me and my imagination?”

*Sorri tão perto dele que meu coração podia explodir. Shawn Mendes cantou minha música preferida, antes de me dar meu primeiro beijo, o quão importante foi com a pessoa dos meus sonhos. Céus, minha mãe tinha razão... A vida tinha um plano, e bom, **tudo realmente tinha lugar certo e hora para acontecer.***

— Então, gatinha — Ele riu tão perto de mim que fez meu coração acelerar. — Você aceita a rosa?

— Eu aceitaria mil rosas vindas de você, seu idiota — Sorri, deixando-o me puxar para mais um beijo.

— Que bom, porque eu pretendo passar minha vida te enchendo de rosas — Ele sorriu e colocou os fios estúpidos do meu cabelo atrás da orelha — E beijos”. (Maloste, 2018, s.p., grifos nossos)

Há ainda uma questão a ser tratada, no trecho citado acima há referência ao título da *fanfic* em português e ao longo da narrativa essa frase é dita nos mais diversos momentos, tornando-se um mantra, uma verdade de vida na qual Alícia e sua família acredita. Ao realizar uma pesquisa com o nome da *fanfic*, foi possível descobrir que um personagem da série “*How I Met Your Mother*” tem uma frase marcante na qual o título aparece e, em uma conversa informal com a autora, ela confirmou que sua inspiração para o título advém dessa citação. Apesar de a *fanfic* não ter nenhuma ligação direta com a série, tudo ao redor de Alícia condiz com o pensamento de Ted Mosby de que as coisas acontecem como têm que acontecer, e que basta estar no “*lugar certo, na hora certa*”.

5. CONCLUSÃO

Este trabalho remete a uma pesquisa em andamento e, portanto, muito pode ser ainda revisto com relação ao exposto. Reconhecemos que há muito a considerar para a compreensão não apenas dos aspectos internos à estrutura textual, a ser depreendido da regularidade das produções, como a urgência de levar em conta as práticas que envolvem a produção e a recepção desse gênero.

Ainda que esteja, no contexto da educação brasileira, previsto como um dos gêneros a serem contemplados pelas aulas de língua portuguesa (Brasil, 2018), trata-se de uma produção que existe independentemente de qualquer prática de escolarização, o que não ocorre com outras que ainda são lidas por serem escolarizadas como a maior parte do que é considerado literatura canônica.

Ler e produzir *fanfics* leva o leitor a outros voos? Não parece ser essa uma questão que se responda facilmente, mas é certo que a *Web* e suas plataformas tornaram mais democrático o gesto da escrita, direito de todo sujeito da linguagem. Pode-se considerar que essa suposta liberdade sofre das coerções da cultura de massa, que condiciona gostos e práticas, que tudo hoje é sólido amanhã se desmancha no ar, dadas as instabilidades das aceleradas transformações de nosso tempo...

O que é certo é que as *fanfics* se avolumam no universo da cultura digital e compõem um quadro complexo que subverte ainda mais a já complexa compreensão sobre a autoria na contemporaneidade. Cabe aos analistas a compreensão sobre o fenômeno e ficar longe de legislar sobre o gosto.



AGRADECIMENTOS

Agradecimentos ao CNPq e a CAPES.

Às contribuições trazidas pelo Grupo de Estudos do Sentido (GESTO/CNPq), especialmente as formuladas pelas pesquisadoras Naiane Vieira dos Reis Silva (IFCE) e Eliane Aparecida Miqueletti (UFGD).

REFERÊNCIAS

Barros, D. L. P. (2005). *Teoria semiótica do texto*. Ática.

Barros, D. L. P. (s.d.). “De la perfection”: duas reflexões. In Landowski, E., Dorra, R., & Oliveira, A. C. (Eds.). *Semiótica, estesis, estética* (pp. 101–118). EDUC; Puebla: UAP.

Bakhtin, M. (1995). *Marxismo e filosofia da linguagem*. HUCITEC.

Barthes, R. (1987). *O prazer do texto*. Perspectiva.

Beaudouin, V. (2002). De la publication à la conversation: lecture et écriture électronique. *Réseaux*, 26(116), 199–225. <https://www.cairn.info/revue-reseaux1-2002-6-page-199.htm>

Benveniste, É. (2006). *Problemas de linguística geral II*. Pontes.

Brasil (2018). *Base nacional comum curricular*. MEC.

Foucault, M. (2001). *Ditos e escritos: estética — literatura e pintura, música e cinema*, v. 3. Forense Universitária.

Fries, W. C. Louca como uma Caixa de Sapatos. In Jamison, A. (Ed.) (2017). *Fic: por que a fanfiction está dominando o mundo* (pp. 60–65). Anfiteatro.

Grossman, L. Apresentação. In Jamison, A. (Ed.) (2017). *Fic: por que a fanfiction está dominando o mundo* (pp. 11–14). Anfiteatro.

Jamison, A. (Ed.) (2017). *Fic: por que a fanfiction está dominando o mundo*. Anfiteatro.

Greimas, A. J. (2002). *Da imperfeição*. Hacker.

Landowski, E. (1996). Para uma abordagem sociosemiótica da literatura. *Significação, Revista Brasileira de Semiótica*, 11–12, 22–43.

Maloste, A. (2018). *Right place, right time*. Wattpad. <https://www.wattpad.com/story/163876920-right-place-right-time>

DECLARAÇÃO ÉTICA

CONFLITO DE INTERESSE: Nada a declarar. **FINANCIAMENTO:** Nada a declarar. **REVISÃO POR PARES:** Dupla revisão anônima 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.



CULTURAS DIY, FEMINISMOS E ATIVISMOS DIGITAIS *DIY CULTURES, FEMINISMS AND DIGITAL ACTIVISM*

[10.29073/naus.v3i2.843](https://doi.org/10.29073/naus.v3i2.843)

RECEÇÃO: 29 de novembro de 2023.

APROVAÇÃO: 7 de dezembro de 2023.

PUBLICAÇÃO: 31 de dezembro 2023.

AUTOR/A 1: Paula Guerra , Universidade do Porto, Portugal, mariadeguerra@gmail.com.

AUTOR/A 2: Sofia Sousa , Universidade do Porto, Portugal, sofiaarsousa22@gmail.com.

RESUMO

Neste artigo, propomos um cruzamento teórico-empírico de três temas fundamentais, nomeadamente as práticas do-it-yourself (DIY), o feminismo e o ativismo digital decolonial. Adoptando a tipologia de estudo de caso e com base na utilização de uma metodologia qualitativa, fomentada por uma entrevista autobiográfica indireta, procedemos à análise sociológica da trajetória de uma das responsáveis pela criação da Wiki Editoras Lx. Pretendemos discutir o ativismo digital e as práticas e ethos DIY e do-it-together (DIT) promovidas pelas Wiki Editoras, como estratégia/processo para promover processos de (re)construção identitária, de resistência e de mudança social consubstanciados no exercício de práticas artísticas — de perfil ativista — por parte de mulheres e atores LGBTQI+. Na verdade, o foco deste situa-se na edição da Wikipédia como modalidade para o combate à invisibilidade das mulheres artistas nas sociedades contemporâneas.

PALAVRAS-CHAVE: Ativismo Digital Decolonial; Culturas DIY; Feminismo; Sul Global.

ABSTRACT

In this article, we propose a theoretical-empirical intersection of three fundamental themes, namely do-it-yourself (DIY) practices, feminism and decolonial digital activism. Adopting the typology of a case study and based on the use of a qualitative methodology, fostered by an indirect autobiographical interview, we proceeded to sociologically analyse the trajectory of one of the people responsible for creating Wiki Editoras Lx. We intend to discuss digital activism and the DIY and do-it-together (DIT) practices and ethos promoted by Wiki Editoras, as a strategy/process to promote processes of identity (re)construction, resistance and social change embodied in the exercise of artistic practices — with an activist profile — by women and LGBTQI+ actors. In fact, the focus is on editing Wikipedia as a means of combating the invisibility of women artists in contemporary societies.

KEYWORDS: Decolonial Digital Activism; DIY Cultures; Feminism; Global South.

1. EDITAR PARA RESISTIR

Este artigo advém de um cruzamento teórico-empírico entre três temáticas de especial interesse na contemporaneidade: a vitalidade das culturas do-it-yourself (DIY), os feminismos e a relação destes fenómenos com a emergência de um ativismo digital decolonial¹. Assim, o nosso interesse reside na obtenção de um entendimento sobre os modos como estas três temáticas se cruzaram e mesclaram na trajetória vivenciada por Tila Capelletto, cruzando dois contextos geográficos: o Sul Global (Brasil, país de origem) e um país semiperiférico (Portugal, país de

¹ Este conceito de ativismo digital decolonial foi pelas autoras introduzido, com referência aos contributos teóricos de Becker (2023, 2018, 2016) inerentes à teorização/explanação teórico-concetual do conceito de ativismo decolonial interseccional (Guerra, 2023b).



acolhimento). A par disso, o pensamento decolonial tem desempenhado um papel fundamental no escopo desta tipologia de reflexão-ação crítica e ativista que está patente na trajetória de Tila, pois encontra-se a ela inerente a ideia de que a modernidade como a conhecemos, não existiria sem a (de)colonialidade (Quijano, 2000). Assim, pretendemos demonstrar que a prática DIY e ativista da entrevistada, contesta as histórias hegemónicas da modernidade, visando desfazer o poder eurocêntrico que lhes é inerente, sendo, de igual modo, a abordagem decolonial uma opção de contraste e de rutura com este paradigma. Estamos interessadas em desvendar artefactos digitais decoloniais, partilhados através da edição da Wikipédia — numa lógica DIY e do-it-together (DIT) — reconhecendo, de igual modo, as epistemologias do Sul Global e de países semi-periféricos como Portugal, especialmente em torno de temáticas como a migração e a visibilidade feminina (Clark & Hinzo, 2019), ou seja, através da edição da Wikipédia, queremos demonstrar atos de contestação — numa perspetiva decolonial e DIY — da mulher como o “outro” do homem no campo digital (Icaza, 2017).

Tratando-se de uma proposta científico-analítica assente na utilização e na interpretação de abordagens metodológicas qualitativas, na qual as experiências, as vivências, sentimentos, práticas e estratégias se assumem como pedra de toque na investigação sociológica, para a elaboração deste artigo propomos o uso de técnicas de investigação tais como a entrevista, mais concretamente, a entrevista ao nível das biografias indiretas². Para autores como Guerra (2015), o uso científico de materiais biográficos tem vindo a ser alvo de um interesse renovado, no sentido em que as trajetórias e as vivências individuais passam a ser tidas como um meio para uma possível — ainda que abstrata — captação da essência do ser humano, neste caso, da mulher imigrante ativista em Portugal³. Tal como nos refere Ferrarotti (1990), esta tipologia de entrevista permite ao investigador a obtenção de um ponto de vista multifacetado, isto porque abriu um campo de possibilidades referentes à compreensão do posicionamento da entrevistada ao longo de vários momentos da sua vida e trajetória.

Sobre a nossa entrevistada: Tila Capelletto⁴ é brasileira, ativista, produtora cultural e tradutora *freelance*. Tem vivido entre o Brasil, Espanha e Portugal, sendo que por cada país e cidade pelas quais passou deixou a sua marca, nomeadamente a sua marca ativista. Além de ter realizado algumas intervenções ativistas (Guerra, 2019) no espaço público em cidades como Madrid, o seu principal projeto é, atualmente, as Wiki Editoras Lx⁵, e tem como foco o ativismo feminista e interseccional na internet, assente num ethos e numa praxis DIY, afeto à edição de páginas da Wikipédia sobre mulheres. Este projeto será o nosso foco de análise. As Wiki Editoras Lx pautam-se por serem um grupo aberto e informal de editoras da Wikipédia e, desde 2019, têm promovido uma série de iniciativas, tais como as *Editatonas* — Maratonas de Edição da Wikipédia, que têm tido como palco a cooperativa PENHAS CO⁶, em Lisboa, Portugal. Desde o seu surgimento que têm priorizado a edição de páginas de mulheres ausentes da Wikipédia, com o intuito de combater as desigualdades de género.

² A entrevista foi transcrita e analisada através da análise de conteúdo categorial. A entrevista foi realizada e tratada seguindo os requisitos éticos da American Sociological Association. Obtivemos o consentimento informado de Tila Capelletto para a sua utilização para efeitos de análise sociológica e consequente publicação científica.

³ A autobiografia indireta, vai ao encontro do pressuposto defendido por Atkinson (2002), pois a entrevista contou com a presença (virtual) da investigadora, tendo sido a própria a despoletar a narração, tendo como ponto de partida um conjunto de questões sistematizadoras relacionadas com os tópicos da migração feminina, do DIY e do ativismo digital decolonial.

⁴ Note-se que para a elaboração deste artigo, obtivemos o consentimento expresso da entrevistada para a utilização do seu nome e dados pessoais, bem como obtivemos o seu consentimento para o uso de imagens relacionadas com o seu trabalho artístico-interventivo.

⁵ Mais informações sobre o projeto aqui: <https://www.facebook.com/WikiEditorasLx/photos>

⁶ A PENHAS CO é uma cooperativa de produção e difusão artística. Conta com um espaço de galeria, sala de ensaios, de apresentações espaço para exposições, laboratório fotográfico entre outras modalidades de atuação artísticas. Mais informações em: <https://penhasco.online/pt/sobre/>



2. VISIBILIZAR AS MARGENS

Vários são os estudos que apontam para uma crescente feminização dos processos migratórios contemporâneos (Guerra, 2020; Guerra et al., 2020; Guerra et al., 2022). Os estudos são assertóricos quando referem que a migração feminina tem suplantado a migração masculina, bem como demonstram que são cada vez menos as mulheres que migram sob a égide da reunificação familiar, ou seja, os dados demonstram que as mulheres migrantes são cada vez mais qualificadas e que, não obstante, migram em busca de melhores condições de vida, tornando-se possível introduzir a este nível o conceito de migração feminina qualificada, algo que se reflete nas práticas contemporâneas de ativismo e de ativismo digital (decolonial); este último tanto mais evidente nas mulheres migrantes brasileiras, dada a relação histórica entre Portugal e o Brasil, na época do colonialismo.

Grieco e Boyd (1998) destacam que as relações de género influenciam a migração em vários níveis; níveis esses que são determinantes para que possamos enquadrar a trajetória de Tila e a sua prática ativista no universo digital, mas também o seu ethos DIY. Numa escala macro, os autores descrevem que a migração pode ser afetada por motivos relacionados com os papéis e posições de género nos países de origem, ou seja, com a violência física e simbólica. Scheper-Hughes e Bourgois (2004) introduzem o conceito de violência quotidiana: um tipo de violência que não se restringe à esfera privada, mas que, pelo contrário, evidencia uma vivência social de violência coletiva simbólica que não é reconhecida. Em parte, este conceito associa-se com o binómio modernidade/colonialidade, em torno do qual surge o pensamento decolonial que, por seu turno, parte de uma ideia de reconhecimento dos limites do referido binómio (Icaza, 2017). Segundo Guerra (2023a), o ativismo decolonial de Tila advém de uma maior abrangência da história, no sentido em que defende que existem várias formas de relacionamento, vivencialidades, dinâmicas de atuação e de ação que são descartadas pelo projeto moderno pois são não-eurocêntricas (invisibilidade de mulheres migrantes, não-brancas, LGBTQIA+, etc.). Estabelecendo uma ligação com a trajetória da Tila, aferimos que ela foi a única na sua família que teve interesse em se aproximar das artes e da cultura, procurando criar uma alternativa ao caminho que lhe era imposto pelo *background* familiar, ligado à área da saúde. É claro que este interesse por formas de atuação e de ação não surge sem enquadramento, visto que desde criança tem acesso a produtos artísticos e culturais variados e, além disso, sempre se interessou por práticas ativistas (Guerra, 2022a), pela luta por causas sociais e, sobretudo, pelo campo digital que também lhe era acessível. O pensamento decolonial de Tila, bem como o seu ethos DIY, foram-se afigurando com a sua experiência migratória, uma vez que vivenciou violências quotidianas em Espanha e em Portugal que evidenciaram a necessidade de se enaltecerem e promoverem formas de atuação não-eurocêntricas, não-hegemónicas e não-masculinas (Guerra, 2023b).

Quando Tila se muda para Madrid, o seu ativismo e praxis DIY passam a assumir um papel preponderante, fazendo com que se arroguem como um corolário da migração. Com efeito, Tila realizou diversas iniciativas artísticas no espaço público de Madrid. Além disso, igualmente observamos que é apenas com a sua mudança para Madrid que as artes e o ativismo surgem de forma mais visível na sua vida. Sendo de relevar que este aspeto se relaciona com a influência das relações de género nas oportunidades em função do contexto geográfico de atuação da mulher: São Paulo *versus* Madrid; Sul Global *versus* Norte Global. Deste modo, passa a estar manifesto um contributo epistémico na prática ativista de Tila e que também influencia o seu ethos e praxis DIY e DIT; isto porque a mesma parte da consciência de que as dualidades e vulnerabilidades vivenciadas pelas mulheres migrantes, podem ser direcionadas para uma decolonização do pensamento contemporâneo, logo, a Wikipédia pode ser vista como um corpo político alternativo que visa combater a invisibilidade feminina (Lugonés, 1992) de forma mais abrangente.

Na afirmação de Washko (2016), a internet sempre foi vista como um *boys club*. Mulheres como a Tila, que optam por mergulhar nessas redes, cedo se deparam com estereótipos baseados em noções de género, algo tanto mais evidente no caso da Wikipédia, onde as mulheres são frequentemente lembradas de que não pertencem a esse espaço. Isto é visível quando vamos analisar o número de páginas da Wikipédia que existem a homenagear homens e o número de páginas que homenageiam as mulheres. O DIY e o DIT, no âmbito das Wiki Editoras, emergem como



uma forma de construção de conhecimento, mas também como um ato de resistência face à hegemonia masculina que pauta a Wikipédia em específico, e a internet como um todo (Guerra, 2023b). Se pensarmos na internet e nos espaços virtuais enquanto locais governados por homens, a prática DIY e DIT das Wiki Editoras e da Tila, pode ser perspectivada sob a égide das concetualizações de Gramsci (Forgacs, 1988) sobre o surgimento de intelectuais orgânicos. Este conceito pode ser aplicado às práticas DIY contemporâneas — que surgiram desde o início dos anos 2000 — pois, através desta praxis e ethos, Tila e outras mulheres que editam a Wikipédia, promovem modelos radicais alternativos aos modelos de ‘governança’, de consumo e de aprendizagem associados aos espaços digitais. Indo mais além, a trajetória de Tila faz com que a mesma possa ser por nós vista como uma prossecutora de uma praxis DIY, isto porque os seus processos de aprendizagem auto-didata — organização de eventos, de *Editatonas*, etc — oferecem-nos um retrato mais amplo de uma prática em evolução, bem como nos indicam a contínua partilha de conhecimento (DIT) com outras mulheres na web, demonstrando que o espaço digital, também ele é um espaço que pode ser ocupado por mulheres.

Grieco e Boyd (1998) referenciam a importância da escala meso, referente às redes sociais dos migrantes. Os autores afirmam que existem divergências nas experiências da migração porque existem diferenças nas tipologias de redes sociais de homens e mulheres migrantes (Guerra, 2020). No caso de Tila, as redes que estabeleceu em Madrid foram determinantes, algo tanto mais evidente pelo facto de se ter envolvido em diversas atividades artísticas como observamos em outros trabalhos (Guerra, 2023a). A participação e o envolvimento de Tila nestes projetos, quer numa lógica institucional quer numa lógica DIY, não foram um acidente isolado; foram o resultado de redes de apoio que foram criadas e que fez com que Tila entrasse — e criasse — um movimento feminista baseado na internet. A par da importância do pensamento decolonial (devido a questões históricas e vivenciais), podemos aferir que, em relação à prática ativista de Tila e das Wiki Editoras, estamos perante um *digi* movimento feminista (Kretowicz, 2014), assente numa prática DIY e DIT. Tal como Tila refere na entrevista:

Foi em Madrid que apareceu mais essa oportunidade de desenvolver estudos e trabalho nesse setor, me liguei a festivais de cinema e comecei fazendo produção de festivais de cinema, depois comecei a realizar digamos, intervenções enfim...grupos e participar de grupos comunitários que discutiam questões sociais, ligadas à arte e cultura, então acho que surgiu nesse momento, e eu digo isso porque eu acho que existe o nosso tempo e o tempo das coisas também, as coisas elas precisam de um tempo para serem amadurecidas e eu acho que no meu caso é engraçado, eu digo hoje em dia, nesses últimos anos, talvez nos últimos 6/7 anos, eu me consolidei como tradutora, produtora e os trabalhos que eu faço têm um cunho muito político. (Tila Capelletto, 42 anos, ativista, produtora cultural e tradutora, licenciatura, Lisboa, Portugal).

É com o desenvolvimento da sua atividade profissional, enquanto produtora cultural, que Tila se começa a aperceber das vantagens do campo digital como um meio profícuo para ações ativistas, uma vez que o foco reside na ação em rede e na partilha em rede e na rede (Campos et al., 2016). Deste modo, o discurso de Tila enuncia a importância de uma escala micro, dentro da qual podemos introduzir categorias sociopsicológicas que estão na base da migração, tais como as aspirações, as emoções, as identidades e a materialização de tais elementos nas decisões tomadas pelas mulheres; aspetos esses que também podem ser aplicados ao ethos e à praxis DIY. Estas três escalas de análise são indissociáveis e tal aspeto interliga-se com a perceção de Tila sobre ela própria enquanto ativista e mulher imigrante. Essa permanência do ativismo enquanto característica psicossocial é, também ela, indissociável da sua trajetória de migração, tanto o é que quando deixa Madrid para vir viver para Lisboa, organiza, em 2017, a primeira *Editatona* no âmbito do Festival Feminista⁷.

⁷ Mais informações sobre o festival aqui: <https://festivalfeministadelisboa.com/>



Esta *Editatona* pode ser perspectivada enquanto microcomunidade, ou seja, como uma espécie de libertação cognitiva. Para Forgacs (1988), a libertação cognitiva descreve a tomada de consciência de um indivíduo sobre as questões que envolvem um determinado fenómeno ou problema social, neste caso, a ideia de que a Wikipédia não é um espaço inclusivo do ponto de vista do género e, desse ponto de vista, o DIY e o DIT afirmam-se como meios de ação individual e coletiva face a essa liberdade cognitiva. Tal como o pensamento decolonial, o ethos e a praxis DIY e DIT acabam por emergirem como métodos de medição do reconhecimento dos problemas do sistema, responsáveis pela manutenção do status quo da opressão feminina no panorama digital. Estas práticas, na trajetória de Tila, assumem-se como meios de resistência.

3. RESISTÊNCIA DIY@DIGITAL

Para Freedman (2008), as oportunidades que são dadas às mulheres migrantes quer em termos de ação coletiva ou individual, são limitadas. Contudo, o facto de essas oportunidades serem escassas, faz com que o ativismo, ethos e praxis DIY (Guerra, 2021, 2022b) entrem em ação, enquanto meio de resistir, de contestar e de fazer face a essas representações, mas também para alertar para a falta de políticas públicas direcionadas à integração social destas comunidades. Aquilo que é expectável com a adoção de uma praxis DIY ativista — assente num pensamento decolonial —, é que a internet possa ser mais inclusiva. Aliás, existem vários casos de estudo que referem que o ativismo feminista digital possui a capacidade de promover mudanças no espaço público físico (Plank, 2014), estando patente uma ideologia de movimento social. Assim, para Melluci (1996, p. 28) pode ser definido pela solidariedade entre os membros do movimento, e como sendo promotor de uma rutura com o sistema, dentro do qual a ação coletiva acontece.

Na verdade, a questão do ativismo (digital) de Tila e o seu relacionamento com uma trajetória migratória, é tanto mais evidente quando a mesma nos refere que a ideia de organizar uma *Editatona*, veio no seguimento de ter participado num evento em Madrid, organizado por Patricia Orrillo⁸ — no MediaLab Prado — uma referência da Wikipédia, em Espanha. Assim, se recuarmos à nossa ideia anterior de Grieco e Boyd (1998), obtemos um vislumbre prático acerca das suas conceções ao nível da escala meso, nomeadamente a importância das redes junto de mulheres migrantes, e por referência ao ativismo digital (Joyce, 2010), algo patente no discurso de Tila:

As Wiki Editoras, o grupo de edição de editoras da Wikipédia sediado em Lisboa começa em 2019 após uma Editatona, que é uma maratona de edições na Wikipédia, que é organizada na Penhasco, que é uma cooperativa cultural e artística em Lisboa, mas no âmbito do festival feminista. Eu organizo esse evento, ou seja, eu sou a proponente do evento dentro do festival feminista, do qual eu também faço parte e fiz parte da fundação do festival em 2017, já era a segunda vez que eu tentava fazer um evento assim em Lisboa e eu já tinha tentado fazer uma maratona de edição assim em 2018, na qual não veio ninguém e eu fiquei lá sozinha, e em 2019 para minha surpresa a coisa funcionou.

Esta ideia e discurso apresentados relacionam-se, em certa medida, com a obra de Anzaldúa (2016), pois o ativismo digital (decolonial) para Tila — e no contexto de criação da *Editatona* —, pretende captar uma história quotidiana de resistência de várias mulheres que são invisibilizadas, ou seja, via exprimir o lado do oprimido e do resistente, assumindo o *eu* feminino como sendo um *eu* múltiplo (Lugonés, 1992), contrariando, de igual modo, visões unidimensionais dos atores que ditam atos de resistência social, em função da primazia de discursos/narrativas eurocêntricos sobre a sociedade civil contemporânea. Mais, como podemos ler no excerto anterior, é apenas em 2019 que a *Editatona* conta com participantes e, desde então, tem vindo a cimentar-se numa lógica colaborativa (DIT), de coprodução, coedição e co-disseminação das páginas de Wikipédia que são criadas. Paralelamente, o lema da *Editatona* é *editar a Wikipédia juntas para as mulheres invisibilizadas*, uma vez que a Wikipédia é a enciclopédia

⁸ Mais informações em: <https://www.elcomercio.com/tendencias/sociedad/saberes-ancestrales-difunden-internet.html>



mais consultada no mundo. Porém, esta também se assume como o resultado da sociedade patriarcal vigente, dentro da qual as mulheres são vítimas de várias formas de opressão e de violência quotidianas (Scheper-hughes & Bourgois, 2004), algo tanto mais evidente no caso das mulheres migrantes que, na opinião de Tila, são frequentemente tidas como sendo pouco qualificadas, alvo de objetificação sexual, e vítimas de múltiplos estigmas sociais — principalmente imigrantes não caucasianas e LGBTQIA+ — e, claro está, são também elas as principais responsáveis pelos cuidados familiares e são as mais afetadas pelas “jornada dupla, tripla e quádrupla de trabalho” (entrevista a Tila Capelletto). Esta perceção de Tila pode ser também enquadrada no escopo da consciência mestiça de Anzaldúa (2006), pois retrata a existência de um *eu* [feminino] oprimido no espaço físico e virtual — no país de origem e no país de acolhimento —, e de um *eu* [feminino] que resiste à opressão; vejamos que no campo dos processos de (re)configuração identitários de várias mulheres migrantes, estamos perante um *eu* [feminino] que gemina entre fronteiras físicas, virtuais, simbólicas e sociais (Lugonés, 1992). Estas fronteiras, quando pensadas a partir de um ethos e de uma praxis DIY e DIT, podem ser perspectivadas em função do conceito de *cultural dialogism* de Bakhtin (1981), isto porque o DIY e o DIT comunicam com práticas, ligações históricas, de género e de colonialidade.

Acrescentando-se a esta ideia a precariedade do trabalho cultural levado a cabo por mulheres migrantes — tal como apontado (e vivenciado) por Tila —, importa estabelecer uma ligação com as asserções de Gaspar e Iorio (2022), sendo que as autoras referem que o acesso ao meio artístico — e mesmo ao ativismo (físico e virtual) enquanto ecossistema de produção e de participação sociocultural — por parte de mulheres migrantes —, ainda se assume como um tópico por explorar nas ciências sociais. Existe inerente uma vivência de precariedade das carreiras que procura ser contrariada pela edição das páginas da Wikipédia. Assim, socorrendo-nos dos argumentos de Guerra (2021), podemos aferir que o uso do DIY e do DIT, neste contexto, se assume como um meio de sobrevivência, ao invés de ser apenas contemplado enquanto uma prática de resistência. A edição das páginas da Wikipédia, passa a ser um dos principais meios para contrariar a precariedade do trabalho cultural em geral, e a precariedade do trabalho cultural feminino.

Porventura, existe uma dualidade conflituosa sobre o pensamento social que, por conseguinte, no caso das mulheres migrantes, nos convida a ultrapassar o pensamento masculinista dominante (Icaza, 2017). Assim, o ativismo e o DIY, em relação a uma carreira profissional artística, podem ser tidos como uma estratégia mobilizada com o intuito de quebrar barreiras étnico-raciais e também culturais (Gaspar & Iorio, 2022), algo que foi preconizado por Tila com a criação das Wiki Editoras Lx e através do uso do ativismo digital decolonial e também de práticas DIY de contestação. Tila pretendeu romper com as tais fronteiras físicas, virtuais, simbólicas e sociais (Lugonés, 1992). Então, projetos como as Wiki Editoras Lx e atividades como a *Editatona*, representam, assim, um campo de possibilidades, ao nível da criação, mas também da partilha de narrativas e discursos de invisibilidade, exclusão e estigmatização (Santos, 2007).

Podemos afirmar que, quer as práticas ativistas e DIY de Tila (de edição da Wikipédia e de organização de *Editatonas*), quer o seu trabalho formal, podem ser tidos como formas de expressão (artística e não-artística) que, por sua vez, permitem a compreensão e o entendimento dos modos como as mulheres migrantes veem a sua própria trajetória de migração, a sociedade de acolhimento e a sociedade de origem. Dentro destes três eixos, e partindo do discurso da nossa entrevistada, podemos asseverar que o imperativo que aqui reside é o da exclusão social, do estigma e da falta de oportunidades, quer no país de acolhimento quer no país de origem. Desse modo, a adoção de uma prática DIY e, por conseguinte, um envolvimento com um ethos DIT, assume-se como uma ferramenta poderosa de contestação e de crítica a essas mesmas dificuldades e entraves que são sentidos e vivenciados pelas mulheres migrantes, mais especificamente em Portugal (Guerra, 2023c). O ativismo no geral, e o ativismo digital em específico, emergem como um meio de reivindicação e de combate face a tais pressupostos vivenciais. O ativismo digital DIY e DIT de Tila, com a edição da Wikipédia, surge como um promotor de diálogos interculturais, tendo como objetivo a



facilitação da comunicação e das interações sociais entre diferentes grupos e atores sociais, procurando construir uma lógica de cidadania partilhada (Carmo, 2014).

4. LIGADAS NA WIKI

Não há muito tempo, como nos refere George e Leidner (2019), o ativismo era visto a partir de uma visão tradicionalista, sustentando-se na participação em manifestações, marchas ou discussões sociopolíticas em locais públicos. Partindo dos contributos das autoras, podem ser identificados alguns tipos de ativismo digital, tal como o *clicktivismo*, *metavoicing*, *hacktivismo*, petições digitais, entre muitos outros, sendo que estes, na sua maioria, possuem uma índole DIY. Em certa medida, o ativismo potenciado por Tila e pelas Wiki Editoras Lx, enquadra-se dentro da dinâmica do *metavoicing*, uma vez que o mesmo se refere à criação de significados, à sua mudança e adaptação (Bakhtin, 1981), bem como diz respeito ao fomento de laços comunitários, tendo como ponto de partida o universo digital (Majchrzak et al., 2013). Partindo deste ponto de vista, e teoricamente falando, a Wikipédia pretende ser uma plataforma de promoção da partilha livre de conhecimento, no sentido em que é aberta a todos defendendo uma certa horizontalidade. Contudo, aquilo que se verifica na prática é que a comunidade de Wikipedistas não é diversa, mas antes predominantemente branca e masculina. Aliás, tal aspeto encontra-se espelhado no discurso de Tila.

Vários autores enunciam que o ativismo digital em pouco difere do ativismo social, apenas muda o facto de este ser mediado digitalmente (Bennett & Segerberg, 2013). Por outro lado, autores como Campos et al. (2016), referem que o digital possui especificidades, uma vez que a sua utilização carece de competências e de ferramentas individuais que nem todas as mulheres (migrantes) possuem, acrescentámos nós. Atendendo ao trabalho dos autores, podemos referir que as práticas das Wiki Editoras em geral, e de Tila Capelletto em específico, possuem uma dupla dimensão: o palco de contestação (neste caso a internet) é o mesmo que é contestado, havendo assim uma dupla ação de reivindicação. O DIY, neste contexto, pode ser contemplado à luz do conceito de micropolitics (Sawhney et al., 2015, p. 338), uma vez que o mesmo descreve e incentiva ações quotidianas criativas e revolucionárias.

Dentro da Wikipédia, tal como noutras esferas da vida social, as mulheres não são tratadas como “iguais” ao homem, algo que agudiza as desigualdades de género (Hood & Littlejohn, 2018). Tenhamos como exemplo Conceição Queiroz, portuguesa, nascida em Moçambique, jornalista e repórter de investigação desde 1994 e repórter TVI/CNN. Uma das primeiras mulheres negras a lutar contra os estereótipos raciais no telejornalismo em Portugal. Apenas em abril de 2022 foi criada uma página na Wikipédia em homenagem e referência ao seu trabalho, pelas Wiki Editoras Lx⁹.

As desigualdades de género dentro da Wikipédia acontecem logo à partida, com a criação de barreiras de entrada na Wikipédia. Embora seja óbvio que pessoas notáveis devem ser incluídas na Wikipédia, a decisão é questionável para pessoas que são menos notáveis (Guerra, 2023d). Verificámos no discurso de Tila que o preconceito e a desigualdade se manifestam na presença de tal incerteza, isto é, na forma como a comunidade de editores da Wikipédia toma decisões subjetivas sobre a inclusão ou não de determinado indivíduo, de determinada mulher. Tila reitera:

Eu acho que a Wikipédia é uma luta muito parecida com a própria realidade, devo até dizer que para mim isso foi muito importante para perceber a desigualdade, porque eu como pessoa e mulher branca e vivendo na Europa, às vezes é possível que eu não sofra tanto preconceito. Na Wikipédia eu senti isso porque eu estava propondo conteúdos sobre mulheres, uma académica ou uma empreendedora negra, e eu via que o debate era um pouco carregado de uma espécie de prepotência e de questionar o tempo todo aquilo que eu

⁹ Página disponível para consulta aqui:

https://pt.wikipedia.org/wiki/Concei%C3%A7%C3%A3o_Queiroz#Reconhecimento_e_pr%C3%A9mios



estava escrevendo. Podemos falar de uma teoria do desrespeito pelo teu conhecimento ou por aquilo que você pode contribuir ou pela tua voz, de alguma maneira ser silenciada, eu senti um pouco mais lá essa necessidade de lutar para dizer que esse verbete é importante. Por exemplo, o verbete dessa académica cuja trajetória foi desenvolvida em Portugal e foi muito importante para os estudos sobre a arte periférica, foi uma batalha que nós tivemos da manutenção ou não desse verbete, foi tirado por outro editor e ali eu percebi que era uma batalha.

No discurso de Tila sobre o processo de edição dos verbetes, podemos obter um vislumbre das dificuldades sentidas pelas editoras, mas também podemos vislumbrar as especificidades das materializações das desigualdades de género. Similarmente, Hood e Littlejohn (2018), também analisaram eventos de *Editathons* no Reino Unido, sendo que os mesmos foram descritos como eventos fulcrais para alertar face às desigualdades de género. De acordo com os autores,

Os enviesamentos de género são aparentes tanto na apresentação como na produção de conteúdos na Wikipédia, bem como na distribuição por género dos colaboradores da Wikipédia. A investigação sugere que apenas entre 8 ou 18% dos editores da Wikipédia são do sexo feminino. (Hood & Littlejohn, 2018, p. 205).

O excerto acima apresentado leva-nos para outro ponto que tem vindo a ser alvo de intervenção por parte da nossa entrevistada, junto do grupo das Wiki Editoras Lx: o da (re)representação das mulheres na Wikipédia¹⁰. Assim, Tila, durante a entrevista, referiu que existe uma dificuldade enorme em obter informações sobre as mulheres, principalmente sobre mulheres migrantes, isto porque a Wikipédia funciona a partir do uso de fontes secundárias de informação, tais como entrevistas, revistas, jornais, entre outros e, como é óbvio, a maioria das mulheres também se encontra ausente dessas fontes, o que faz com que o processo de edição e validação da página/verbeta seja ainda mais difícil, pois o mesmo é facilmente questionado e retirado. Nas palavras de Tila:

Eu não sei se outros conteúdos também são questionados de igual maneira e imagino que sim, mas como nós escrevemos sobre mulheres, esse é o conteúdo que nós temos e ele é questionado. Uma coisa que é fácil detetar é se uma das maneiras de poder legitimar o conhecimento como tendo valor enciclopédico são artigos que saem dos meios de comunicação, mas a maioria das mulheres não tinha artigos em revistas e nem saiu na comunicação social, a gente não conseguia provar a relevância enciclopédica então a gente pega todas as revistas científicas livres, mas daí também não é tão relevante porque a mulher é só uma académica professora que cumpre com o seu trabalho, publicando livros ou coisas...ok mas aí você diz que tem uma relevância porque ela fez uma inovação dentro do campo da história da arte para os estudos sobre a arte periférica, só que as pessoas que estão questionando nem conhecem aquele tema. Isso é o trabalho dela ok, e você pensa na quantidade de jogadores de futebol ou atrizes, por exemplo, que estão na Wikipédia e que apenas estão cumprindo o seu trabalho, mas são profissionais que têm uma cobertura mediática maior e são mais facilmente mantidos.

De facto, a trajetória de migração de Tila, como temos referido, tem sido pautada pelo exercício de um trabalho ativista — numa lógica DIY — com um forte cunho político e de reivindicação social. Enquanto mulher e enquanto imigrante, Tila partilha de uma visão que coloca o seu papel dentro da sociedade contemporânea como sendo “muito

¹⁰ Alguns exemplos de páginas criadas pelas Wiki Editoras Lx e que retratam esta representatividade são: Etelvina Lopes de Almeida (escritora, jornalista e deputada), Líllica Boal (historiadora, filósofa, professora e ativista cabo-verdiana), Teodora Inácia Gomes (ex-combatente pela independência da Guiné-Bissau do domínio português), Toya Prudência (ativista feminista cigana portuguesa), Preta Rara (rapper, professora, feminista e ativista brasileira). Estes e outros verbetes da Wikipédia criadas pela Wiki Editoras Lx estão disponíveis para consulta aqui: <https://www.facebook.com/WikiEditorasLx/photos>



mais pesado”, tornando-se, assim, impreterível que as mulheres — especialmente as migrantes — saibam utilizar todas as ferramentas ao seu dispor enquanto arma de luta, ou seja, ferramentas e plataformas como a Wikipédia passam a ser vistas como uma forma de resistência, mas também como um campo de possibilidades de existência destas mulheres (Guerra, 2021; 2023a). Assim, Hood e Littlejohn (2018), enfatizam a importância da escrita na Wikipédia como uma arma, como resistência e como forma de reivindicação. Por exemplo, na página de Conceição Queiroz pode-se obter um vislumbre do preconceito e da estigmatização que até então temos falado, nas seguintes linhas,

Aos 15 anos, durante o liceu, em Portugal, foi vítima de um episódio de racismo onde uma professora da cadeira de Psicologia, durante o teste onde se verificava para que área cada pessoa estava vocacionada, considerou que Conceição era a única pessoa que não estava vocacionada para nada, dizendo-lhe que nunca iria ser ninguém na vida e que nem sequer terminaria o ensino secundário. (Wikipédia, 2022, s.p.).

Este verbete retrata a forma como habitualmente a mulher é representada na Wikipédia, onde o género, a raça, a etnia, a família e temas relacionados com as relações amorosas são dominantes na panorâmica de biografias sobre as mulheres na Wikipédia. O preconceito linguístico torna-se evidente quando se olha para a abstração e para a positividade da língua, ou seja, os termos abstratos tendem a ser utilizados para descrever aspetos positivos em biografias de homens, e aspetos negativos nas biografias das mulheres, havendo uma espécie de sexismo na gramática. Além disso, existem diferenças estruturais em termos de meta dados e hiperligações, que têm consequências nas atividades de procura de informação.

A forma como estes verbetes foram criados, bem como a relação com outros eventos, denotam, por si só, uma lógica de ativismo emergente. O ativismo digital aliado a práticas DIY e DIT, neste contexto, marcam uma luta face ao posicionamento e tratamento das mulheres, tanto como sujeitos, quanto como editoras, na Wikipédia. Em suma, os verbetes da Wikipédia e das Wiki Editoras Lx — dentro do *metavoicing* — podem ser vistos como reportórios de ação digital DIY, ou seja, como parte integrante de um conjunto de ferramentas virtuais e de atividades tecnológicas que, por seu turno, são utilizadas para fins sociais, nomeadamente, para a promoção da mudança social; mudança essa que se reflete no fomento da visibilidade de mulheres, especialmente de mulheres migrantes, mas também de mulheres negras, de diferentes classes sociais, e muito mais. Com efeito, a Wikipédia assume-se como uma ferramenta essencial na prossecução de um ativismo digital DIY (Guerra, 2023d). Então, a Wikipédia — enquanto meio de comunicação alternativo — destaca-se enquanto agente e enquanto promotor de mudança, de formas de resistência e de afirmação individual e coletiva.

5. VERBETES QUE NUNCA FICARÃO POR ESCREVER

Com a elaboração deste artigo pudemos aferir a existência de caminhos e de práticas que vivem de mãos dadas. No caso da trajetória de Tila, foi possível constatar que, desde cedo, as artes e o uso de práticas DIY, foram os meios usados para resistir em termos sociais, ou seja, as artes ou o exercício de uma prática artística DIY revelou-se uma arma de contestação das normas e dos papéis socialmente impostos às mulheres, em sociedades profundamente patriarcais como o Brasil ou Portugal. Retomando a concetualização feita por Guerra (2021, 2023a), em países do Sul Global — como é o caso do Brasil — as artes encontram-se num limbo. De um lado, podemos entender o exercício de uma prática artística enquanto uma forma de resistência à normatividade, à massificação e à homogeneização dos modos de fazer ou, por outro lado, esse mesmo exercício pode ser entendido como uma forma de existir dentro dessas sociedades e desses modos de produção. No caso de Tila, defendemos que ambos os conceitos se aplicam.

Na sua trajetória migratória também emerge o ativismo digital, associado ao pensamento decolonial e ao uso de práticas DIY e DIT, enquanto potencial de decodificação das vivências sociais (Joyce, 2010). É no Sul da Europa, em Portugal, que Tila percebe que o ativismo digital é uma ferramenta, pois pode dar voz a todas as mulheres que são, por várias esferas sociais e diversos meios institucionais e não-institucionais silenciadas. Assim, a criação da Wiki



Editoras Lx adveio da necessidade de dar voz a outras mulheres que estavam ausentes da Wikipédia e que, por seu turno, não eram reconhecidas pelos seus trabalhos.

O ativismo digital em geral, e a Wikipédia em específico, contribuíram largamente para a criação de um sentido de lugar para Tila, dentro de uma trajetória marcada pela constante adaptação e, quiçá, enfrentamento de significados pejorativos atribuídos à sua condição de artista e de mulher migrante. O ativismo digital aliado a uma prática DIY, como procurámos demonstrar em relação a uma trajetória diaspórica, emergiu como sendo potenciador de um sentido de lugar, sentido esse que possui uma carga emocional e afetiva que torna reacionária a ação ativista e os processos de (re)afirmação identitários. Em suma, o que pretendíamos demonstrar é que o ativismo e a migração, permitem a (re)criação de relações emocionais que, porventura, possuem a capacidade de moldar as sociedades e os espaços, neste caso específico, permitem conceber um lugar de destaque às mulheres, às trajetórias, vivências e conquistas que, caso contrário, ficariam ausentes da história digital.

AGRADECIMENTOS

Agradecemos às Wiki Editoras Lx a possibilidade de tomarmos contato e participarmos nas suas iniciativas. Em particular, somos muito gratas a Tila Cappelletto pela sua disponibilidade e generosidade na partilha da sua história. Dedicamos este texto a Ana Bragança e a Tila Cappelletto, as fundadoras das Wiki Editoras Lx.

REFERÊNCIAS

- Anzaldúa, G. (2016). *Borderlands/La Frontera*. Capitán Swing Libros.
- Atkinson, R. (2002). The life story interview. In F. Gubrium & J. A. Holstein (Eds.), *Handbook of interview research: context and method* (pp. 115–128). Sage Publications.
- Bakhtin, M. M. (1981). *The dialogic imagination: Four essays*. University of Texas Press.
- Becker, H. (2018). Changing urban spaces: Colonial and postcolonial monuments in Windhoek. *Nordic Journal of African Studies*, 27(1), 1–21.
- Becker, H. (2019). Namibia's moment: Youth and urban land activism. *Review of African Political Economy*. <https://roape.net/2016/01/18/namibias-moment-youth-and-urban-land-activism/>
- Becker, H. (2023). Youth speaking truth to power: intersectional decolonial activism in Namibia. *Dialectical Anthropology*, 47, 71–84.
- Bennett, L. W., & Segerberg, A. (2013). Digital media and the personalization of contentious politics. *Information, Communication & Society*, 15(5), 739–768.
- Campos, R., Pereira, I., & Simões, J. A. (2016). Ativismo digital em Portugal: um estudo exploratório. *Sociologia, Problemas e Práticas*, 82, 27–47.
- Carmo, A. (2014). *Cidade & cidadania (através da arte): o teatro do oprimido na Região Metropolitana de Lisboa* (Tese de Doutoramento, Universidade de Lisboa).
- Clark, L. S., & Hinzo, A. (2019). Digital survivance: Mediatization and the sacred in the tribal digital activism of the #NoDAPL Movement. *Journal of Religion, Media and Digital Culture*. https://brill.com/view/journals/rmdc/8/1/article-p76_76.xml
- Ferrarotti, F. (1990). *Histoire et histoires de la vie: la méthode biographique dans les sciences sociales*. Méridiens Klincksieck.



- Forgacs, D. (1988). *The Antonio Gramsci Reader: Selected writings 1916–1935*. New York University Press.
- Freedman, J. (2008). Women, migration and activism in Europe. *Amnis, Revue d'études des sociétés et cultures contemporaines Europe-Amérique*, 7. <https://journals.openedition.org/amnis/604>
- Gaspar, S., & Iorio, J. (2022). Percursos intermitentes no acesso a carreiras artísticas entre jovens descendentes de imigrantes. *Praxis Educativa*, 17, 1–16.
- George, J., & Leidner, D. E. (2019). From clicktivism to hacktivism: Understanding digital activism. *Information and Organization*, 29(3), 100–149.
- Grieco, E., & Boyd, M. (1998), Women and Migration: Incorporating Gender into International Migration Theory. *Working Paper Series*, pp. 98–139.
- Guerra, P. (2015). Sonhos Pop: criação, aura e carisma na música moderna portuguesa. *E-Compós*, 18(1). <https://doi.org/10.30962/ec.1101>
- Guerra, P. (2019). Nothing is forever: um ensaio sobre as artes urbanas de Miguel Januário±MaisMenos±. *Horizontes Antropológicos*, 28(55), 19–49.
- Guerra, P. (2020). Women, migrations and rock without borders. *Cahiers du MIMMOC. Mémoire(s), identité(s), marginalité(s) dans le monde occidental contemporain*, 21, <https://doi.org/10.4000/mimmoc.4458>
- Guerra, P. (2021). So close yet so far: DIY cultures in Portugal and Brazil. *Cultural Trends*, 30(2), 122–138.
- Guerra, P. (2022a). Sul, Sertão e Flores: uma propedêutica necessária para compreender as manifestações artísticas contemporâneas do Sul Global. *Anos 90* (29), <https://doi.org/10.22456/1983-201X.120373>
- Guerra, P. (2022b). Barulho! Vamos deixar cantar o Fado Bicha. Cidadania, resistência e política na música popular contemporânea. *Revista de Antropologia*, 65(2). <https://doi.org/10.11606/1678-9857.ra.2022.202284>
- Guerra, P. (2023a). Ninguém nos ensina como viver. Ana da Silva, The Raincoats e a urgência de (re)existir. *MODOS: Revista de História da Arte*, 7(8), 212–249.
- Guerra, P. (2023b). DIY, fanzines and ecofeminism in the Global South: 'This city is my sister'. *DIY, Alternative Cultures & Society*, 1(3), <https://doi.org/10.1177/27538702231211062>
- Guerra, P. (2023c). Réquiem para Dois Rios. Contributos para uma discussão acerca do ativismo ambiental indígena e ecofeminista no Sul Global. *Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, 22, 15–29.
- Guerra, P. (2023d). Costureiras, modistas e cosmopolitismo estético em Portugal e no Brasil entre-duas-guerras. *Revista de história*, 5(29), 84–104.
- Guerra, P., Hoefel, M. G., Osório, D., & Sousa, S. (2020). Women on the Move. Contributions to the aesthetic-political activism approach of Brazilian migrant women. *Cahiers du MIMMOC. Mémoire(s), identité(s), marginalité(s) dans le monde occidental contemporain*. <http://journals.openedition.org/mimmoc/5403>
- Guerra, P., Hoefel, M. G., Osório, D., & Sousa, S. (2022). Ativismo estético-político de mulheres migrantes brasileiras. In S. R. Oliveira & S. O. Carneiro (Eds.), *Conhecimento, ciência e realidade* (pp.193–216). Editora UFRB.
- Hood, N., & Littlejohn, A. (2018). Hacking history: Redressing gender inequities on wikipedia through an Editathon. *International Review of Research in Open and Distributed Learning*, 19(5), 1–16.



- Icaza, R. (2017). Decolonial feminism and global politics: borders thinking and vulnerability as a knowing otherwise. M. Woons & S. Weier (Eds.), *Critical epistemologies of global politics* (pp. 26–45). E-International Relations Publishing.
- Joyce, M. (Ed.) (2010). *Digital activism decoded. The new mechanics of change*. IDERATE Press.
- Kretowicz, S. (2014). Our ten favourite digifeminist artists. *Dazed and Confused Digital*. <https://www.dazeddigital.com/>
- Lugonés, M. (1992). On Borderlands/La Frontera. An interpretative analysis. *Hypathia*, 7(4), 31–37.
- Majchrzak, A., Faraj, S., Kane, G., & Azad, B. (2013). The contradictory influence of social media affordances on online communal knowledge sharing. *Journal of Computer-Mediated Communication*, 19(1), 38–55.
- Melluci, A (1996). *Challenging codes*. Press Syndicate of the University of Cambridge.
- Plank, E. (2014). 23 Inspiring Feminist Digital Campaigns That Changed the World. *Policy Mic*. <http://www.policymic.com/articles/80229/23-inspiring-feminist-digital-campaigns-that-changed-the-world>
- Quijano, A. (2000). Coloniality of power, ethnocentrism, and Latin America. *Nepantla*, 1(3), 533–580.
- Santos, C. A. (2003). *Imagens de mulheres imigrantes na imprensa portuguesa. Análise do ano 2003*. Alto Comissariado para a Imigração e Diálogo Intercultural.
- Sawhney, N., Klerk, C., & Malhotra, S. (2015). Civic engagement through DIY Urbanism and collective networked action. *Planning Practice & Research*, 30(3), 337–354.
- Scheper-Hughes, N., & Bourgois, P. (2004). Introduction: Making sense of violence. In N. Scheper-Hughes & P. Bourgois (Eds.), *Violence in war and peace: An anthology* (pp.1–27). Blackwell.
- Washko, A. (2016). From webcams to Wikipedia. There is an art & feminism online social movement happening and it is not going away. *Nordisk Tidsskrift for Informationsvidenskab og Kulturfo*, 5(1), 43–52.

DECLARAÇÃO ÉTICA

CONFLITO DE INTERESSE: Nada a declarar. **FINANCIAMENTO:** Primeiramente, este artigo resulta da participação de Paula Guerra, como oradora convidada, da *Editatona 8M: Artivismo. Juntas editamos a Wikipédia* no dia 8 e março de 2020 no âmbito da campanha Art+Feminism que decorreu na PENHA SCO em Lisboa. Simultaneamente, inscreve-se no desenvolvimento do projeto de doutoramento “Todos os Mundos Dentro do Porto. Mulheres migrantes, artes e ativismos na contemporaneidade portuguesa” de Sofia Sousa financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (2021.06637.BD). De forma mais abrangente, decorre da linha de investigação do projeto internacional “Lost and Found Sounds. Cultural, Artistic and Creative Scenes in post-Pandemic Times” do Instituto de Sociologia da Universidade do Porto e do Griffith Center for Social and Cultural Research. Para mais detalhes, consultar <https://www.kismifcommunity.com/pt>. **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.



O PÁSSARO DO SILÊNCIO (2021)

[10.29073/naus.v3i2.871](https://doi.org/10.29073/naus.v3i2.871)

RECEÇÃO: 19 de dezembro de 2023.

APROVAÇÃO: 20 de dezembro de 2023.

PUBLICAÇÃO: 31 de dezembro 2023.

AUTOR/A: Elisangela Steinmetz , Universidade de Lisboa, Portugal, lizestein@yahoo.com.br.

Através de uma linguagem terna e delicada, simples e acessível, para os mais jovens leitores, a autora constrói um enredo que nos fala da beleza das coisas, da amizade e de um mundo onde tudo se conecta, de um mundo sem fronteiras para aqueles que são sensíveis a percebê-lo: “tudo tinha agora outro brilho. [...] sem diferenças nem fronteiras.” (p. 15). É assim que surge diante do leitor *O Pássaro do Silêncio*, obra de Bernardette Capelo, que para além do trabalho ficcional tem se dedicado também a produção de textos sobre a escrita criativa. Publicou, em 2017, *Escrito a Roxo/Ecrit en Violet* obra em que explora a aventura da descoberta da escrita e do mágico universo da leitura. Encontra-se no prelo o livro *Perspectivas sobre literatura para crianças e jovens e a leitura*. Capelo desenvolve assim, um trabalho simultâneo de criação e reflexão sobre os processos de criação literária e da leitura, numa escrita extraordinariamente sensível. Em especial, seus textos ficcionais são dedicados aos mais pequenos, mas estão aptos a conquistar leitores de todas as idades.

O Pássaro do Silêncio vem de longe, do alto, da noite, aproximando-se com as primeiras luzes do dia. Traz em seu olhar a graça da contemplação, observando, de longe, montanhas, rios, lagos... Mas, à medida que se aproxima e chega a uma cidade, o pássaro que voava em harmonia, sente o desconforto da agitação urbana “o Pássaro do Silêncio ficou entontecido, trémulo e assustado” (p. 8). Será a partir desse contraponto que a autora Bernardette Capelo nos envolverá em uma delicada trama, ricamente ilustrada por Evelina Oliveira, onde o pássaro e um menino descobrem uma afinidade...

Assim, o Pássaro do Silêncio acaba por encontrar refúgio em um parque, onde nota um menino. O menino, como ele, sabe escutar as “vozes invisíveis” (p. 25). O garoto, aparentemente isolado, com seu olhar sensível, constata uma ausência de fronteira entre as coisas e os seres que habitam o mundo. Ele ouve o canto do pássaro, sente seu sopro. O pássaro aproxima-se do garoto e um afável diálogo se estabelece. O menino tem perguntas e, apesar de ser um atento e sensível observador, não compreende algumas questões. Questões que o Pássaro do Silêncio vai, pouco a pouco, comentando. Ajudando o garoto a entender a forma sutil como o universo fala de diversas formas: as estrelas com seu brilho, as águas com seu quase inaudível murmurar... Revelando a importância de um estado de contemplação em que o silêncio ensina a apreciar, a compreender e é também um requisito necessário para as mudanças “Mas como é que o que não se ouve, ou não se vê, pode mudar o que vemos e ouvimos?” (p. 21). Além de propiciar o espaço para a criação “O silêncio é como uma espécie de folha em branco e nela podem nascer todas as formas livres dos teus sonhos” (p. 25). Nesse território, nessa conversa entre duas singulares personagens, Capelo convoca o leitor para este estado de contemplação. Convidando-o a olhar e apreender o espaço por outras larguezas.

Dessa forma, o “canto” do silêncio agita suas penas e revela ao menino toda a beleza da sua envolvente plumagem. Pássaro e menino identificam-se na arte de contemplar o mundo, de escutar os sons que só em silêncio se pode perceber, sons repletos de encantos e mistérios. Eles descobrem-se amigos, pois ambos sabem ouvir.

Numa sociedade cada vez mais dada a interações através de plataformas virtuais, a interatividade eletrônica e a ausência de tempo para o repouso consciente e a vivência lúcida do ambiente que nos cerca, o texto de Capelo é um “canto” inebriante que convoca esse “pássaro do silêncio” — que é também um pássaro da felicidade e um pássaro da beleza — para evocar em nós a necessidade e a felicidade de darmos atenção àquilo que nos rodeia mesmo em



distintas distâncias. Recordando-nos a beleza tanto de um céu estrelado, que já foi motivo de tanta construção poética, quanto da leveza de uma folha que se desprende com o vento e vai suavemente adornar e nutrir o solo. Precisamos desse pássaro, desse silêncio sussurrante no movimento da vida, no movimento da nossa existência. Precisamos dele como espaço para sentir, para mudar, para criar. É o que diz a autora. Coisa tão tênue e frágil, esse silêncio parece dissipar-se com a agitação cotidiana da vida humana. Mas, o que nos conta a escritora é que esse silêncio tão importante, que revela a grandeza das coisas, está sempre presente, não se dissipa nunca. Basta um segundo da nossa atenção e estaremos diante do seu belo canto. “O silêncio é um prelúdio de abertura à revelação” (Chevalier e Gheerbrant, p. 608) como tão bem mostrou Capelo em seu cativante texto.

REFERÊNCIAS

Capelo, B. (2021). *O Pássaro do Silêncio*. Letras & Coisas.

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.



ALEXINA DE MAGALHÃES PINTO: A EFERVESCÊNCIA DA CULTURA NACIONAL (2023)

[10.29073/naus.v3i2.860](https://doi.org/10.29073/naus.v3i2.860)

RECEÇÃO: 13 de dezembro de 2023.

APROVAÇÃO: 15 de dezembro de 2023.

PUBLICAÇÃO: 31 de dezembro 2023.

AUTOR/A: Giovana Silva , Universidade Estadual de Montes Claros, Brasil, giolsilva316@gmail.com.

O livro *Cantigas das crianças e do povo e danças populares* foi escrito por Alexina Magalhães Pinto: professora, folclorista e pioneira na criação de métodos de ensino para crianças tendo como base a cultura popular, nascida em quatro de julho de 1869 em São João del Rei-RJ e falecida em 17 de fevereiro de 1921 no distrito de Corrêas, na cidade de Petrópolis-RJ, conforme indica pesquisa¹ da investigadora Rita de Cássia Silva Dionísio Santos (2022). A primeira versão do livro foi finalizada em 1911 e publicada pela livraria Francisco Alves em 1916. Em 2023, ele foi republicado pela biblioteca do Senado Federal, que possui uma coleção de livros, Escritoras do Brasil, voltado a divulgar o trabalho de escritoras brasileiras que não possuem nenhuma ou quase nenhuma presença nos cânones literários, fazendo com que a obra e a autora venham à público para obterem o reconhecimento merecido, visto que o livro possui uma grande importância para o âmbito cultural nacional.

A presente resenha versa acerca da versão publicada pelo Senado Federal, em 2023. O livro, que é formado por uma compilação de canções populares, divide-se em: Cantigas; Cantigas dos pretos; Cantigas e danças; Coretos; Coretos de mesa; Coretos de bando de rua; Cantigas jocosas; Cantigas históricas regionais e patrióticas; Notas de apêndices.

O marco inicial, no livro, é a nota dos editores onde explicam as alterações feitas na nova edição em relação a versão original, em seguida, Flávia Guia Carnevali disserta uma apresentação sobre a autora Alexina de Magalhães Pinto. Adiante há uma nota da autora Alexina destinada às crianças, o que evidencia a dedicação e o cuidado que a folclorista tinha com elas. Logo em seguida, a autora apresenta instruções de como realizar a leitura do livro, bem como a maneira na qual ele tem que ser trabalhado a fim do conteúdo ser acessível aos pais, às crianças e aos educadores, revelando o zelo de Alexina com sua obra. Adiante, há uma nota justificativa destinada aos estudiosos e aos educadores, na qual a autora demonstra o seu interesse pela literatura anônima. Além disso, relata a sua trajetória pelos estados: Minas Gerais, Rio de Janeiro e São Paulo.

A autora viajava para estes estados buscando histórias, cantigas, superstições, máximas e receitas contadas por diversos moradores desses lugares, de várias idades. Assim, com o intuito de ser e permanecer fiel ao que observou e ouviu durante as suas viagens, a autora revisava as suas anotações para garantir a integridade das histórias.

Com competência e atenção, ao longo de todo o livro, a autora expõe, em nota de rodapé, o estado de origem da produção que recolheu, apresentando os seus pontos característicos, a fim de exaltar a nacionalidade brasileira. Dessa forma, a autora disponibiliza aos cultores da arte e da ciência e aos homens de gabinete, um material legitimamente nacional. Nesses termos, a autora afirma que:

¹ Em investigações recentes, a pesquisadora acessou cópias do batistério e da certidão de óbito da autora e, com base nesses documentos, procedeu ao ajuste da data de seu nascimento — antes indicada pelos pesquisadores da Literatura Infantil brasileira como tendo sido em 1870.



*Observando o indiferentismo dos que tudo podem a bem do alimento espiritual de que é tão ávida a infância; observando o insulamento em que vivem grandes e pequenos, pareceu-me que, no momento atual de reconstrução e remodelação, seria bem-vindo, seria o ideal, um veículo que, prendendo-os, a ambos, aproximasse esses **dous** fatores vivos do progresso nacional (Pinto, 2023, p. 20).*

A aproximação da sua obra com o processo de nacionalização ocorreria por meio dos: “Prazeres simples comuns; pela reciprocidade de interesses, aproveitando os materiais fornecidos pelas raças que constituíram o fundo da nacionalidade pátria” (Pinto, 2023, p. 20). No entanto, a autora indaga-se sobre a possibilidade de conciliar as exigências dos estudiosos, os quais pregavam a “verdade absoluta” e a missão pedagógica com os interesses da crença e do folclore, revelando, por meio de sua pesquisa, os motivos das divergências ao relacionar a missão pedagógica com o folclore, tais como: *assumptos maus, nocivos, condenáveis nos lábios infantis*.

Sendo assim, Alexina buscou uma forma de solucionar o problema da interação pedagógica com o folclore. A autora, ao reunir as cantigas, aponta que assumiu responsabilidades para que essa relação obtivesse um bom funcionamento, e entre estas encontram-se: os “Erros de linguagem e arcaísmo”, que receberam notas esclarecendo suas origens; a “Métrica falha”, que respeitou, visto que a variedade da métrica é um dos encantos da poesia moderna; os “Ritmos” dos versos, que alterou alguns, visto que não condiziam com os das músicas; os “Títulos das composições”, os quais utilizou livremente; os “Nomes de autores”, que segundo a autora devem sempre ser lembrados.

Como dito anteriormente, o livro foi dividido em partes e a primeira foi destinada às variadas cantigas, apresentando, em algumas, as variações dos versos. Parte dessas cantigas ainda são cantadas atualmente, evidenciando a importância do trabalho realizado pela folclorista. Entre essas cantigas estão “João corta pau”, “A baratinha”, “Terezinha de Jesus” e “Pai José”, sendo a última pertencente às “Cantigas dos pretos”, o que demonstra a diversidade cultural da época.

Na segunda parte do livro, a autora expõe as “Cantigas e danças”, em que algumas possuem notas com lições de moral, as quais corrobora com o interesse pedagógico da Alexina, bem como, nessa parte do livro, têm notas com o intuito de ensinar a música e a dança das cantigas, frisando o ensino e o cuidado de Alexina com a parte lúdica.

A edição do livro publicada pelo Senado Federal conserva alguns traços linguísticos da versão original, como, por exemplo: os nomes próprios em outros idiomas que eram comuns para a época, no entanto, para melhor compreensão do leitor atual, o livro foi editado de acordo com as regras gramaticais atuais. Neste texto há, além das notas da autora, notas dos editores no rodapé das páginas, para que houvesse diferenciação com as notas escritas por Alexina. Desse modo, as notas dos editores foram grafadas com N.E. Outro fator diferencial implementado pela edição atual é o uso dos códigos QR, que possibilitam aos leitores escutarem o som instrumental das cantigas que compõem o livro, tornando a experiência mais lúdica e atrativa.

Nessa nova versão, os editores disponibilizaram as listas de referências consultadas e usadas para a composição da obra, com o intuito de entregar uma versão mais completa, com a utilização de estudiosos da autora em que, muitos deles, são pesquisadores contemporâneos que contribuíram com suas pesquisas ao longo dos anos para proporcionar um conteúdo mais integralizado, além de inserir a autora e sua obra no âmbito acadêmico.

Nesses termos, é importante ressaltar que, com a republicação do livro da Alexina, o nome da autora fica em evidência na atualidade, dado que, durante muito tempo, a escritora foi esquecida e renegada pela história e pelo cânone literário, processo este denominado de “Memoricídio” por Constância Lima Duarte, em seu livro *Memorial do Memoricídio* (2022), o qual consiste em: assassinato da memória e de uma cultura, podendo, também, designar o processo de negação e opressão das mulheres e suas participações ao longo da história. Sendo assim, ao republicar



o livro, tornou-se possível reavivar a memória, o trabalho e o legado de uma mulher que teve uma grande importância para a história da cultura nacional, do folclore brasileiro e da pedagogia.

Em síntese, nota-se que o livro *Cantigas das crianças e do povo e danças populares* (2023) apresenta uma linguagem erudita, ainda que esteja mais acessível devido às mudanças de edição feitas pela editora do Senado Federal. Esta edição tem a intenção de proporcionar uma imersão plena do leitor, pois faz o uso de partituras para acompanhar as cantigas, implementa os códigos de QR que possuem a parte instrumental das cantigas e utiliza ilustrações. Sendo assim, a obra torna-se mais lúdica e atrativa para as crianças, pais e educadores, possibilitando uma leitura multimodal.

Dessa forma, *Cantigas das crianças e do povo e danças populares* (2023) é um livro completo e de grande valia para a literatura e educação infantil, visto que, já na sua primeira publicação, em 1916, a autoria utilizou métodos para possibilitar aos leitores maneiras mais imersivas e fantásticas de se ler a obra. A versão atual é ainda mais abrangente, porque o Senado Federal, utilizando os recursos tecnológicos atuais, viabilizou um pleno acompanhamento da leitura e da aprendizagem das Cantigas.

Portanto, Alexina de Magalhães Pinto, apesar do período em que viveu, foi uma mulher que pensava à frente do seu tempo, pois sempre buscou um melhor método de ensino para as crianças, colocou em prática o que acreditava e proporcionou aos seus alunos experiências que alavancaram os seus desenvolvimentos sócio-educacionais, sem deixar de lado o lúdico e o “ser criança”. Nessa perspectiva, Alexina abraçou a cultura nacional, embora não tenha conseguido, por completo, se desvencilhar do discurso regenerador e civilizatório. Mas, ainda assim, a autora visou incorporar e propagar o pensamento de que a cultura popular nacional, o folclore e a pedagogia poderiam se relacionar e gerar bons frutos, assim como a reedição do livro *Cantigas das crianças e do povo e danças populares* (2023).

REFERÊNCIAS

Carnevali, F. G. (2023). In A. de M. Pinto, (Ed.), *Cantigas das crianças e do povo e danças populares*. Senado Federal. ISBN 978-65-5676-330-9.

Duarte, C. L. (Ed.) (2023). *Memorial de Memoricídio: Escritoras brasileiras esquecidas pela história. Vol. I*. Editora Luas.

Santos, R. de C. S. D. (2022). Alexina de Magalhães Pinto (1869–1921). In C. L. Duarte (Ed.), *Memorial de Memoricídio: Escritoras brasileiras esquecidas pela história. Vol. I*. Editora Luas.



Capa da versão do livro *Cantigas das crianças e do povo e danças populares*, de Alexina de Magalhães Pinto, publicada em 1916.

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