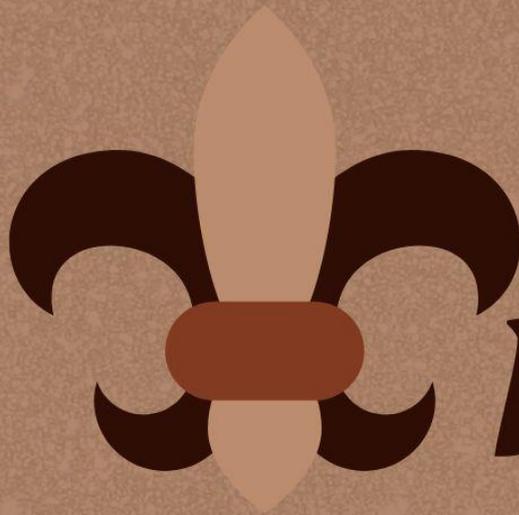


ISSN 1984-0705



***RÁTILLO***



REVISTA DISCENTE DE ESTUDOS  
LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS

VOL. 16, N. 2, 2023

# CRÁTILLO

---

Revista Discente de Estudos Linguísticos e Literários  
Centro Universitário de Patos de Minas

**UNIPAM | Centro Universitário de Patos de Minas**

**Reitor**

*Henrique Carivaldo de Miranda Neto*

**Pró-reitora de Ensino, Pesquisa e Extensão**

*Maria Marta do Couto Pereira Rodrigues*

**Pró-reitor de Planejamento, Administração e Finanças**

*Pablo Fonseca da Cunha*

**Coordenadora de Extensão**

*Adriana de Lanna Malta Tredezini*

**Diretora de Graduação**

*Mônica Soares de Araújo Guimarães*

**Coordenador do Núcleo de Editoria e Publicações**

*Geovane Fernandes Caixeta*

A **Revista Crátilo** é um periódico acadêmico e científico, editado semestralmente, destinado à publicação de artigos, ensaios, resenhas, entrevistas e relatos de experiência de alunos dos cursos de Letras ou áreas afins, que estejam em nível de graduação, especialização, ou que sejam recém-graduados.

Catálogo na Fonte  
Biblioteca Central do UNIPAM

---

C875 Crátilo [recurso eletrônico] / Centro Universitário de Patos de Minas.  
– Dados eletrônicos. – Vol. 1 (2008)-. – Patos de Minas : UNIPAM,  
2008-

Anual: 2008-2011. Semestral: 2012-  
Disponível em: <<https://revistas.unipam.edu.br>>  
ISSN 1984-0705

1. Literatura – periódicos. 2. Estudos literários. 3. Literatura – análise do discurso. 4. Estudos linguísticos. I. Centro Universitário de Patos Minas. II. Título.

CDD 805

---

# CRÁTILLO

---

Revista Discente de Estudos Linguísticos e Literários  
Centro Universitário de Patos de Minas

ISSN 1984-0705

Volume 16, número 2, jul./dez. 2023

Patos de Minas: Crátilo, UNIPAM, v. 16, n. 2, jul./dez. 2023: 1-107



Centro Universitário de Patos de Minas



Núcleo de Editoria e Publicações

**Crátilo © Revista do Centro Universitário de Patos de Minas**  
**<https://revistas.unipam.edu.br/index.php/cratilo>**  
**E-mail: [revistacratilo@unipam.edu.br](mailto:revistacratilo@unipam.edu.br)**

**Editor responsável**

Geovane Fernandes Caixeta

**Conselho Editorial Interno**

Carlos Roberto da Silva (UNIPAM)  
Carolina da Cunha Reedijk (UNIPAM)  
Elizene Sebastiana de Oliveira Nunes (UNIPAM)  
Geovane Fernandes Caixeta (UNIPAM)  
Gisele Carvalho de Araújo Caixeta (UNIPAM)  
Mônica Soares de Araújo Guimarães (UNIPAM)

**Conselho Consultivo**

Agenor Gonzaga dos Santos (UNIPAM)  
Ana Cristina Santos Peixoto (Universidade Federal do Sul da Bahia)  
Bruna Pereira Caixeta (Sagah Soluções)  
Carlos Alberto Pasero (Universidad de Buenos Aires)  
Eliane Mara Silveira (Universidade Federal de Uberlândia)  
Elaine Cristina Cintra (Universidade Federal de Uberlândia)  
Erislane Rodrigues Ribeiro (Universidade Federal de Goiás)  
Fábio Figueiredo Camargo (Universidade Federal de Uberlândia)  
Hélder Sousa Santos (Instituto Federal do Triângulo Mineiro)  
Helena Maria Ferreira (Universidade Federal de Lavras)  
João Bosco Cabral dos Santos (Universidade Federal de Uberlândia)  
José Olímpio de Magalhães (Universidade Federal de Minas Gerais)  
Luís André Nepomuceno (Universidade Federal de Viçosa – Rio Paranaíba)  
Manuel Ferro (Universidade de Coimbra)  
Maria Aparecida Barbosa (Universidade Federal de Santa Catarina)  
Maria do Carmo Viegas (Universidade Federal de Minas Gerais)  
Maria José Gnatta Dalcuche Foltran (Universidade Federal do Paraná)  
Mateus Emerson de Souza Miranda (Universidade Federal de Minas Gerais)  
Roberta Guimarães Franco Faria de Assis (Universidade Federal de Lavras)  
Silvana Capelari Orsolin (Centro Universitário de Patos de Minas)  
Silvana Maria Pessoa de Oliveira (Universidade Federal de Minas Gerais)  
Sueli Maria Coelho (Universidade Federal de Minas Gerais)  
Susana Ramos Ventura (Universidade Federal de São Paulo/ Campus Guarulhos)  
Teresa Cristina Wachowicz (Universidade Federal do Paraná)

**Revisão**

Geovane Fernandes Caixeta  
Gisele Carvalho Araújo Caixeta  
Rejane Maria Magalhães Melo

**Diagramação e Formatação**

Lorrany Lima Silva

## SUMÁRIO

### ARTIGOS

**A representação do espaço literário em Umberto Eco sob a ótica de Gaston Bachelard..... 07**  
Hélio Moïse Rodrigues Viana

**“Contar, entre as rachaduras, esta história”: fragmentação como estratégia formal em “O som do rugido da onça”, de Micheline Verunschik..... 19**  
Vinícius Cassiano Campos Abreu

**Ditaduras, trauma e escrita: o testemunho de B. Kucinski e Roberto Walsh..... 32**  
Gustavo Luis de Oliveira  
Bruna Fontes Ferraz

**Os desencontros entre o homem e o cavalo: uma análise do conto “Centauro”, de José Saramago..... 43**  
João Artur Rodrigues Fernandes

**Segregação e submissão feminina: vislumbre de empoderamento feminino em *A confissão da leoa*, de Mia Couto..... 51**  
Nádia Nara da Silva

**Moacyr Scliar e o cinema de Roman Polanski: uma análise da crônica “Mensagem de esperança”..... 64**  
Isabelle Monique Freitas da Silva

**Avaliatividade e política no Twitter: um estudo sistêmico-funcional de comentários no período eleitoral..... 74**  
Mariliz Leal Ethur  
Pedro Henrique Lencina Pinheiro  
Sara Regina Scotta Cabral

### RESENHAS

**JISHO: um oásis no deserto..... 93**  
Beatriz Nogueira Sartori

**Resenha crítica da obra “A linguística geral de Ferdinand de Saussure”, de Valdir do Nascimento Flores..... 96**  
César Morais Rosa

**Uma estória didática na guerrilha: resenha do livro *As Aventuras de Ngunga*, de Pepetela..... 103**  
Igor Silva de Lima

# A representação do espaço literário em Umberto Eco sob a ótica de Gaston Bachelard

*The representation of literary space in Umberto Eco from the perspective of Gaston Bachelard*

HÉLIO MOÏSE RODRIGUES VIANA

Mestrando em Estudos de Linguagens (CEFET-MG)

E-mail: [vianamoise@outlook.com](mailto:vianamoise@outlook.com)

---

**Resumo:** O objetivo deste estudo foi descrever e analisar de maneira sistemática os diferentes tipos de lugares retratados por Umberto Eco e a concepção de espaço que deles emerge. O foco do artigo está em dois tipos fundamentais de espaço presentes em quase todos os romances de Eco: os espaços fechados e os espaços abertos e ilimitados. Essa escolha é motivada pelo fato de que esses espaços estão intrinsecamente ligados a uma poética do segredo, se não da intriga. Na abordagem novelística do espaço, Eco emprega uma reflexão semiótica sobre os lugares como formas que, ao mesmo tempo, restringem e inspiram o comportamento das personagens. Esse parâmetro é integrado aos demais dados intrínsecos e extrínsecos do texto para criar significados e sensações, constituindo uma parte essencial da abordagem semiótica e romanesca do renomado semioticista e escritor italiano.

**Palavras-chave:** Eco; espaço; lugares; poética do segredo; semiótica do espaço.

**Abstract:** The aim of this study was to systematically describe and analyze the different types of places portrayed by Umberto Eco and the conception of space that emerges from them. The focus of the article is on two fundamental types of space present in almost all of Eco's novels: enclosed spaces and open, unlimited spaces. This choice is motivated by the fact that these spaces are intrinsically linked to a poetics of secrecy, if not intrigue. In his novelistic approach to space, Eco employs a semiotic reflection on places as forms that both restrict and inspire the behavior of characters. This parameter is integrated with other intrinsic and extrinsic data of the text to create meanings and sensations, constituting an essential part of the semiotic and novelistic approach of the renowned Italian semiotician and writer.

**Keywords:** Eco; space; places; poetics of secrecy; semiotics of space.

---

## 1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A análise do espaço e sua função na construção do sentido despertou o interesse dos pesquisadores apenas após a Segunda Guerra Mundial. As primeiras incursões nesse domínio foram modestas e restritas, para dizer o mínimo, considerando o espaço como um mero contentor, um enriquecimento subordinado ao enredo, que tinha precedência sobre qualquer outro componente da obra, como afirma Jean Rousset: “Se a obra está na sua forma, ela é completa e significativa tal como o artista a compôs, um

poema concreto, um romance acabado, e o resto só deve fornecer enriquecimentos, negações ou meios de fixar uma possível evolução<sup>1</sup>” (ROUSSET, 1962, p. 20).

O livro *A poética do espaço* de Gaston Bachelard, publicado em 1957, desempenhou um papel crucial ao elevar o componente espacial à primazia na construção do sentido, em integração com outros elementos intrínsecos e extrínsecos do texto. No presente trabalho, propomos elucidar o processo de significação em que o enquadramento espacial intervém na leitura das obras de Umberto Eco. Em primeiro lugar, buscaremos identificar os espaços fechados e abertos empregados em cada romance, visando determinar a contribuição específica de cada um para a natureza da trama e o contexto das personagens. Em seguida, direcionamos nossa atenção para as técnicas empregadas por Umberto Eco na criação desses espaços.

O lema do semiótico italiano reside na habilidade de perceber significado onde se poderia ser tentado a enxergar apenas fatos. Seus romances representam uma aplicação direta de suas teorias. Seguindo os princípios da teoria da cooperação textual, Umberto Eco incentiva seus leitores a colaborarem na construção do sentido, a adotarem seu lema e a atribuírem significado a todos os elementos da narrativa. Dentre esses elementos, o espaço é um dos objetos que o autor procura fazer falar por si, se não o mais importante, conforme suas próprias palavras:

Contar histórias é, antes de mais nada, uma questão cosmológica. Para contar uma história, começa-se por desempenhar o papel de uma espécie de demiurgo que cria um mundo, e esse mundo tem de ser o mais exato possível para que se possa circular nele com toda a confiança (ECO, 2013a, p. 22).

Para que haja confiança, é imperativo que as personagens evoluam em ambientes proposadamente delineados e enriquecedores. Por conseguinte, os espaços fechados e abertos presentes nas obras de Eco são influenciados pela natureza específica da trama de cada romance e pela psicologia das personagens neles retratadas.

## 2 O ESPAÇO FECHADO

*O Nome da Rosa* é um romance histórico situado na Idade Média. O propósito dos investigadores, Guillaume de Baskerville e Bernard Gui, é assegurar a tranquilidade do ambiente, resolvendo os problemas presentes. As personagens centrais são monges empenhados na purificação de suas almas do pecado e na salvaguarda contra as influências demoníacas. As características da trama e o estado das personagens determinam a configuração de um espaço fechado e isolado do restante do mundo. Por conseguinte, a arquitetura do mosteiro beneditino onde se desenrola a narrativa foi concebida com o intuito de isolar e proteger esse espaço. Trata-se de um:

---

<sup>1</sup> As traduções são de responsabilidade do autor.

[...] edifício octogonal que, visto de longe, parecia um tetrágono (figura absolutamente perfeita que exprime a solidez e a inexpugnabilidade da Cidade de Deus), cujas faces meridionais se erguiam do planalto da abadia, enquanto a face norte parecia erguer-se da própria encosta da montanha de onde se elevava abruptamente (ECO, 1982, p. 496).

Neste espaço fechado e bem protegido, os monges de maneira autossuficiente, viabilizados pelos dízimos, distribuindo apenas aos menos favorecidos as sobras lançadas das muralhas. A abadia é descrita como uma fortaleza impenetrável, situada em um penhasco monumental, circundada por portões e torres que se debruçam sobre precipícios. A separação entre o interior e o exterior do mosteiro por meio de muros é notável, contudo, internamente, observa-se uma subdivisão em diversos espaços fechados, formando um intrincado labirinto que configura uma *mise en abyme*:

Para além do portão (que era a única passagem através dos muros circundantes) havia uma viela arborizada que conduzia à igreja da abadia. À esquerda da viela havia uma vasta área de hortas [...], à volta dos dois edifícios da *balnea* e do hospital e ervanária, que seguiam a curva da muralha. Ao fundo, à esquerda da igreja, ficava o edifício, separado da igreja por uma esplanada coberta de túmulos. [...] À direita da igreja estendia-se um conjunto de edifícios por detrás dela e à volta do claustro: o dormitório, a residência do abade e a casa de hóspedes, para onde nos dirigíamos e à qual chegamos atravessando um belo jardim. Do lado direito, para lá de uma vasta esplanada, ao longo do muro sul e continuando para leste por detrás da igreja, uma série de edifícios agrícolas, estábulos, moinhos, lagares, celeiros e adegas, e o que me pareceu ser o edifício dos noviços (ECO, 1982, p. 39).

Trata-se, portanto, de um espaço fechado que contém outros espaços fechados sob a forma de uma estrutura aninhada: as celas dos monges, o refeitório, as cozinhas, a forja, a ervanária, o sótão, a sala do conselho e o *scriptorium* são espaços acessíveis, enquanto a cripta que conduz às passagens subterrâneas é um lugar secreto. A biblioteca, considerada a maior da cristandade, está situada no centro de uma rede labiríntica de galerias e câmaras de eco, elaboradamente armadilhadas e adornadas com ilusões, assemelhando-se a uma cidadela erigida para proteger a abadia, mantendo-a distante da esfera social e política do país.

O caráter fechado da abadia e a estrutura labiríntica das instalações refletem, de certa forma, a dificuldade inerente à investigação devido à resistência dos signos. Somente através da conjectura e do desvendar forçado, Guillaume consegue extrair dos sinais aquilo que estes resistem a revelar. Além disso, a estrutura do romance é concebida para envolver o leitor nesse espaço, liberando-o apenas ao desfecho da narrativa, em simultaneidade com a resolução do caso.

Desde o início, o leitor confronta-se com páginas de complexidade propositada, porque, conforme Umberto Eco (1983, p. 49) afirma, “se alguém quisesse entrar na abadia e viver lá durante sete dias, tinha de aceitar o ritmo. Se não conseguisse fazê-lo, nunca conseguiria ler o livro todo”. Essas páginas iniciais se configuram como obstáculos que o leitor deve transpor para adentrar na abadia e viver ali durante sete dias; refletem a própria arquitetura da abadia e desempenham uma função penitencial e iniciática. Nós, leitores, nos vemos aprisionados nessas páginas, libertando-nos somente quando Guillaume e seu noviço partem ao término apocalíptico, marcado pelo incêndio que consome toda a abadia.

A denúncia do esoterismo é o tema principal do segundo romance, *O Pêndulo de Foucault*, justificando a ênfase nos espaços fechados. Nesta obra, a ação tem início e término em ambientes restritos. A partir da editora denominada *Garamond*, Casaubon, Belbo e Diotallevi concebem um plano de dominação global fundamentado em um suposto documento redigido pelos Templários antes da dissolução de sua ordem. Os próprios Templários, iludidos pelo fictício plano dos três amigos, sequestram e executam Belbo, pendurando-o no pêndulo de Foucault, e Diotallevi enfrenta o mesmo destino.

Casaubon, testemunhando a execução de seu amigo, busca refúgio na casa de campo de Belbo em Langhe. Esse espaço confinado e seguro proporciona tranquilidade e serenidade mental, permitindo a Casaubon relatar a história com discernimento após compreender a verdade e a gravidade da fabricação. Do ponto de vista narrativo, esse local desempenha um papel duplo: serve como ponto de chegada da trama e, simultaneamente, como ponto de partida para a narrativa retrospectiva empreendida pela personagem principal.

O terceiro romance, *A ilha do dia anterior*, desenrola-se em uma ampla extensão geográfica. O protagonista, Roberto de la Grive, inicia sua jornada ao lado do pai e de uma trupe de camponeses na defesa da fortaleza em 1630. Posteriormente, sobrevive e parte de La Grive para Aix-en-Provence e, em seguida, para Paris, de onde, involuntariamente, embarca em uma missão de espionagem para Mazarin no Amaryllis, um navio holandês envolvido em atividades secretas. O naufrágio do navio resulta na prisão de Roberto no Daphne, nas Ilhas Fiji, na Melanésia. Os dois principais espaços fechados explorados no romance, a fortaleza de Casal e o Daphne, desempenham papéis cruciais na trama.

A fortaleza sitiada de Casal emerge como o epicentro da vida de Roberto de la Grive e do enredo do romance. Este local representa um nó de acumulação, uma sobrecarga de experiências, encontros e entrelaçamento de fios que se entrecruzam na narrativa de Roberto, moldando significativamente seu pensamento. O segundo cenário relevante é o Daphne, onde Roberto se encontra aprisionado longe da costa. Este se configura como o ponto de chegada de suas peregrinações, ou uma pausa que lhe possibilita descobrir, inicialmente, os fundamentos do navio e as atividades secretas ocultas a bordo. Posteriormente, explora o interior do navio, desvendando suas próprias histórias de amor por Lilia e de ódio por seu alter ego ou suposto irmão Ferrante.

O Daphne simboliza a natureza, a Terra incógnita e o futuro, uma vez que, a bordo do navio, Roberto concentra-se exclusivamente em alcançar a costa, sendo sua vida e futuro inteiramente dependentes da realização desse objetivo. Em contrapartida, o Casal representa a guerra e o passado do herói. Contudo, ambos os espaços convergem

como locais de aprendizado e formação para o protagonista. A fortaleza possibilitou a ele descobrir o mundo exterior e suas normas, enquanto o Daphne ofereceu-lhe tranquilidade e separação do mundo externo, permitindo que concentrasse seus esforços em seu novo e pequeno mundo e em seu próprio interior. No entanto, todo esse desenvolvimento serve como um impulso secundário para o romance, pois o elemento mais crucial é a descoberta espacial de naufragar diante de uma ilha que pertence ao ontem, ou seja, ao que já não é, à morte.

Em *Baudolino*, um romance dedicado exclusivamente ao poder da mentira, o espaço é igualmente contaminado, com o reino do padre João sendo uma ilustração vívida desse fenômeno. Parece que um espaço fechado representa o descanso necessário para as personagens refletirem e interpretarem seus estados de espírito. Este espaço fechado também parece funcionar como uma pausa para o próprio escritor, permitindo-lhe reiniciar a ação e proporcionar desfechos alternativos. O quarto fechado de Baudolino é um exemplar dessa dinâmica.

Este quarto em específico foi um presente do armênio Arzdrouni, responsável pela condução das tropas imperiais para a Armênia, ao imperador Frederico Barbarossa. A clausura da sala é reforçada por sua localização no castelo-fortaleza de Dadjig, na Cilícia, um castelo tão inóspito quanto o dos Cárpatos de Júlio Verne, empoleirado, esquecido e quase abandonado pelo seu proprietário, desvinculado do tempo e do espaço humano. Umberto Eco, por sua vez, foca na descrição da atmosfera ao redor e dentro do quarto: o ambiente e as posições do exército de guarda, os estranhos dispositivos na fortaleza e as experiências do mágico Arzdrouni. Trata-se de um espaço amedrontador, repleto de máquinas desconhecidas com aparência peculiar e um caminho íngreme que conduz à entrada.

Para Umberto Eco, a morte do imperador nesta sala representa um elemento ficcional que ele explora para abrir a narrativa ao imaginário medieval. Esse incidente configura um ponto estratégico; encerra a primeira parte do romance, que é corretamente considerada como histórica, ou pelo menos realista, e abre a narrativa para um elemento significativo do imaginário medieval, permitindo que Baudolino e seus amigos prossigam em sua busca pelo reino do padre João.

Em *A Misteriosa Chama da Rainha Loana*, Eco investiga o simbolismo dos lugares de memória por meio de um lugar singular, o da infância, personificado aqui por Solara. Yambo, que perdeu a memória e tem todo o romance para recuperá-la, desperta no hospital e inicia a narração das várias vicissitudes que constituem o enredo. A história tem início em um espaço fechado, o quarto de hospital, assemelhando-se a um útero criativo, uma matriz de procriação e nascimento. Amnésico, o personagem descreve minuciosamente tudo o que vê, comparando-se a Adão na descoberta de seu Jardim do Éden.

A decoração asséptica do quarto de hospital moderno e impessoal reflete o estado psicológico da personagem e a sua busca pelo “eu”, sendo que seus equívocos derivam de incursões do seu inconsciente. Esses equívocos são, de certa forma, a expressão verbal do eu mais profundo, que serve como ponto de partida para a pesquisa de material nos diversos cantos, mas também como ponto de partida para manifestações e estados de espírito. Com uma memória em branco e sem recordações precisas, exceto por alguns lampejos indistintos perdidos no meio do nevoeiro inconsciente, inicia a

busca pelo seu íntimo. À medida que suas descobertas “materiais” progredirem, ele também experimenta chamadas misteriosas que o penetram, tecendo uma teia sinuosa.

A conselho do médico e da mulher, Yambo passa alguns dias em sua casa de infância, Solara. Durante o trajeto, ele descreve a paisagem que passa por trás dos vidros do carro como se fosse uma sequência cinematográfica. Assim que chega, ele nos apresenta a casa e seus vários espaços, incluindo os quartos, o sótão e a capela. Gaston Bachelard (1957, p. 34) afirma que a casa “é um dos maiores poderes de integração dos pensamentos, das memórias e dos sonhos do homem”. É para recuperar seus pensamentos, memórias e sonhos que Yambo explora todos os objetos nos vários cantos da casa.

As gravuras coloridas dos quadros de Epinal, as gravuras alemãs que cobrem as paredes e todos os móveis da vasta cozinha, bem como a mesa da sala de jantar, provocam vagas reminiscências em Yambo. Nesse sentido, Bachelard (1957, p. 36) argumenta que “é graças à casa que se aloja uma grande parte das nossas recordações, e se a casa se torna um pouco mais complicada, se tem uma cave e um sótão, cantos e corredores, as nossas recordações têm refúgios cada vez mais bem caracterizados”.

Espaço altamente simbólico, o sótão representa um universo isolado e protegido, contendo por sua vez outros espaços fechados “mínimos”, caixas, arcas e armários. Estes espaços mínimos dão-lhe a sensação de renascer e são as terminações nervosas e as mnemônicas: “Sentia uma satisfação antiga [...] recordando experiências anteriores confusas” (ECO, 2013b, p. 117), afirma. Quanto à capela, onde Yambo gostava de se refugiar e de se esconder, está murada e interdita aos outros. Proporciona-lhe um retiro íntimo e permite-lhe concentrar-se em si próprio. O regresso ao sótão e a descoberta tardia da capela constituem uma espécie de progressão da investigação. As múltiplas reminiscências acentuam-se à medida que ele avança, e a chegada à capela é a etapa final que lhe dá acesso a esse algo que ainda resiste.

Em *O Cemitério de Praga*, encontramos dois elementos que favoreceram a utilização de lugares fechados nos romances anteriores e que Umberto Eco volta a explorar neste último romance: os lapsos de memória identificados em *A Misteriosa Chama da Rainha Loana*, de Yambo, e o tema da conspiração abordado em *O pêndulo de Foucault*. A ação começa no apartamento de Simon Simonini, que, assim como Yambo, tem lapsos de memória e se sente perseguido por outros. No apartamento, ele tem a impressão de não estar sozinho ao encontrar as vestes de um padre penduradas em seu roupeiro. Ele sente que outra pessoa, neste caso, o Abade Dalla Piccola, está invadindo sua casa enquanto ele está ausente. Esse duplo permitiu a Simonini aprimorar sua investigação, corrigindo ou propondo sínteses dos eventos que narra em seu diário.

Após matar Dalla Piccola, um sinal de recuperação de seu estado esquizofrênico, Simonini admite que “Dalla Piccola foi usado para bisbilhotar nos círculos satanistas e ocultistas” (ECO, 2011, p. 498). Foi graças a esse alter ego que ele pôde conhecer Taxil e Boullan e entrar no mundo dos jesuítas e dos satanistas, descrevendo os espaços que utilizavam como gabinete para seus rituais secretos.

Além disso, as missões de espionagem com as quais o protagonista é incumbido levam-no a locais fechados onde os conspiradores estão escondidos ou detidos. Neste sentido, a prisão de Simon Simonini não é um centro de correção, mas um local fechado onde ele planeia e se prepara para a fase seguinte, recolhendo informações para uma

missão de espionagem. Simon entra como refugiado de Mazzinia, com ligações aos republicanos franceses, para fazer falar Maurice Joly, também detido na mesma prisão por ter publicado *Dialogue aux enfers entre Machiavelli et Montesquieu*, e também para se encontrar com Gaviali, que tem algo a ver com o atentado de Orsini.

De um modo geral, podemos constatar que o espaço fechado é explorado em todos os romances de Umberto Eco num sentido estritamente semiótico. Como signos, os lugares ditam ações às personagens e, por vezes, esses mesmos lugares são atores de pleno direito, desempenhando um papel fundamental nas transformações narrativas. Deste modo, ao articular-se, o espaço acaba por inscrever em si uma série de ações por parte de quem o habita. As personagens dos romances de Eco evoluem em lugares que ora submetem, ora “ressemantizam” ou adaptam às suas próprias necessidades. Em todos esses casos, os lugares já não são simples abrigos, destinados a conter, mas elementos ativos e decisivos na economia global do romance.

### 3 O ESPAÇO ABERTO

Após analisarmos as diversas manifestações do espaço fechado nos romances de Umberto Eco, passamos agora a examinar o papel do espaço aberto e a sua relação com a fábula de cada história. Em *O Nome da Rosa*, a narrativa desenrola-se ao longo de sete dias em uma abadia fechada, onde o espaço aberto simboliza o mundo exterior, notavelmente ausente e personificado como o domínio do mal, da ignorância, da pobreza e do frenesi. O mesmo padrão é observado em *A Misteriosa Chama da Rainha Loana*, em que a ausência de espaços abertos é evidente, exceto pela descrição que o protagonista faz durante sua viagem do hospital para Solara ou pelas evocações da paisagem circundante.

A caminho de Solar, Yambo faz uma descrição que se assemelha a uma sequência cinematográfica, onde o olhar da personagem substitui a lente da câmera. Ele descreve a paisagem por detrás dos vidros do carro, funcionando como um ecrã, claro, mas também como uma barreira entre o exterior e o interior. A inserção dessa brecha de espaço aberto é uma alusão ao nevoeiro e à chama misteriosa que a personagem amnésica sente de vez em quando, representando uma breve fuga à clausura do espaço e da memória.

Nos demais romances, as personagens principais empreendem extensas viagens, estabelecendo uma perfeita osmose com as transformações narrativas e as séries de ações e reações que determinam o desenrolar da trama. Essas jornadas assumem, por vezes, uma função informativa e, em outros momentos, uma dimensão catártica. Em *O pêndulo de Foucault*, o espaço aberto abrange o mundo inteiro, com a dominação global como objetivo primordial. Essa abertura total é ditada pelos imperativos do tema da conspiração, onde a amplitude do quadro amplifica o impacto das diversas conspirações, como a judaica, americana, Rosacruz, entre outras.

A busca por documentação para conceber o Plano leva as personagens a múltiplos lugares, abrangendo diferentes cidades e países. Viajam de Milão, marcada pelas manifestações políticas *pós-Sixties*, à Paris do *Conservatoire des Arts et Métiers* e da Torre Eiffel, do Brasil com seus rituais afro-brasileiros ao Langhe, repleto das memórias

de juventude de Belbo. As jornadas estendem-se pela Londres mágica e ocultista, e alcançam a Praga esotérica e cabalística.

Os diversos lugares visitados desempenharam, indubitavelmente, um papel formativo para o protagonista, proporcionando-lhe experiências que tiveram um impacto profundo em seu desenvolvimento intelectual. No Brasil, o encontro com o Marquês Aglié cativou-o com a erudição deste e seu vasto conhecimento sobre esoterismo e ocultismo. Em Milão, a descoberta de que as ideias e valores estão em constante mutação o impulsiona em direção ao irracional. No Piemonte, junto com seus amigos e Aglié, testemunha um espetáculo alucinante e sobrenatural que o faz perder a luz da razão. Foi em Paris, na noite de 23 para 24 de junho, no Conservatório de Artes e Ofícios, que assistiu ao encontro entre Belbo e seus captivos.

Apesar do percurso formativo e iniciático de Casaubon em *O Pêndulo de Foucault*, a ação frequentemente se desenrola em lugares fechados, requisitados por um enredo que tem o esoterismo e a conspiração como temas principais. Por essa razão, Umberto Eco optou por um espaço mais aberto em *A Ilha da Véspera*: “Depois de dois livros que descreviam um lugar fechado, um mosteiro e este museu (o Arts et Métiers de Paris), eu queria respirar o ar fresco, sair para a natureza” (ECO, 1996, p. 41).

Neste romance, Eco também adota a técnica retrospectiva na narrativa. Roberto de la Grive, uma vez naufragado no Daphne, começa a contar retrospectivamente o que viveu antes, como o próprio autor afirma: “o Daphne transformou-se num Teatro da Memória, tal como era concebido no seu tempo, onde cada peça lhe recordava um episódio antigo ou recente da sua história” (ECO, 1996, p. 109). Trata-se, portanto, de uma viagem à memória da personagem principal, uma forma de introspecção profunda. Em outras palavras, é uma oportunidade para a personagem esquizofrênica analisar sua personalidade e pôr fim às suas preocupações com seu presumível irmão Ferrante, razão pela qual essa viagem pode ser descrita como catártica e iniciática.

Em contraste com a beleza da paisagem evocada em *A ilha do dia anterior*, o espaço aberto em *Baudolino* é um espaço de escombros e desordem, refletindo o estado da Europa no século XII e provocando deslocação, fuga e a busca por um lugar melhor. Esta ruína também reflete o estado psicológico da personagem epônima, o mentiroso que acredita nas suas próprias mentiras e é vítima do que cria e do que acredita ser real. Essa mistura de verdade e falsidade ultrapassa os fatos históricos e chega aos marcos geográficos, que se desvanecem à medida que a narrativa avança.

O que o romancista quer transmitir com a sobreposição de lugares pertencentes ao nosso mundo atual com outros pertencentes ao mundo virtual de uma personagem como Baudolino é que os dois tipos de espaço, por mais opostos que sejam, têm um único denominador comum: são signos interiorizados pelo homem que o levam a agir.

Baudolino viajou extensivamente com o imperador e continuou suas deambulações sozinho. Inicialmente, ele parte para estudar em Paris e, posteriormente, dirige-se para o leste, para um lugar fictício, o reino do padre João. O enredo do romance baseia-se na história e em uma personagem-testemunha que é filho adotivo de Frederico Barbarossa, tornando evidente que o espaço aberto de todo o Império Alemão será evocado.

A descrição do espaço durante a viagem para o Oriente apresenta um mundo completamente imaginário, onde os pontos de referência geográficos são pouco nítidos

e imprecisos. Seguindo as instruções do mapa de Cosmas, Baudolino e seus amigos atravessam as planícies queimadas de Yambut, os pântanos de Cataderche, as cidades de Salibut, Caramaria e Salopatana, o rio Boubouctor, cujas pedras na margem enegrecem a pele de quem as toca, e o lendário rio de pedra e areia, Sambatyon. Os nomes desses territórios são deliberadamente embaçados, obscurecendo referências geográficas específicas.

A confusão do espaço em Baudolino reflete a imprecisão do mapa de Cosmas, servindo como guia para os personagens. Essa representação ecoa o espaço geográfico da Idade Média, que não se preocupava com localizações ou distâncias precisas, mas sim com valores simbólicos. Umberto Eco utiliza seu conhecimento de lugares lendários e imaginários para inspirar as personagens e alimentar o enredo. Lotman (1999, p. 87) destaca que “mover-se no espaço geográfico significava mover-se ao longo da escala vertical dos valores religiosos e morais”. Dessa forma, a viagem terrestre em Baudolino, com seus constrangimentos e perigos, remete à busca do conhecimento, consciência e fé.

No espaço aberto de *O Cemitério de Praga*, Simon Simonini é um espião multifacetado que percorre França, Itália e Alemanha. Ao contrário de Baudolino, Simonini não fornece descrições detalhadas de suas viagens. O romance é, de fato, um romance de tese, centrado nos Protocolos dos Sábios de Sião. Umberto Eco busca provar a falsidade desse documento, que acusa os judeus de planejarem conquistar o mundo e eliminar o catolicismo na Europa. Independente do espaço, o autor utiliza a personagem de Simonini, um falsificador, para afirmar a existência da conspiração judaica por meio de mentiras e falsificações.

#### 4 CONCEPÇÃO DO ESPAÇO EM ECO

Após esta série de exemplos, é possível identificar a concepção de espaço de Eco? Uma citação do autor pode ajudar:

Contar histórias é, antes de mais nada, uma questão cosmológica. Para contar algo, começa-se por desempenhar o papel de uma espécie de demiurgo que cria um mundo, e esse mundo deve ser o mais exato possível para que se possa circular nele com toda a confiança (ECO, 2013a, p. 22).

A abordagem de Umberto Eco à prática literária demonstra uma meticulosa preocupação com a edificação do universo ficcional antes do início do desenvolvimento da trama. A concepção do romance emerge após um extenso período dedicado à pesquisa e investigação. O axioma orientador de Eco como romancista é encapsulado na máxima “é preciso construir o mundo, depois as palavras vêm, quase sozinhas. *Rem tene, verba sequentur*” (ECO, 1983, p. 28), justificando assim sua dedicação durante os anos de gestação literária à exploração de lugares reais e à elaboração de mapas, inclusive de edificações como, por exemplo, um navio, conforme delineado em *A ilha da véspera* (ECO, 2013, p. 19). Esta assertiva, de maneira significativa, esclarece a precisão nas dimensões dos cenários e o efeito realista atribuído a locais imaginários específicos. Eco salienta que

sua metodologia pode ser cotejada com a abordagem de Luchino Visconti em seus filmes. Em situações em que o roteiro indicava que duas personagens discutiam uma caixa de joias, Visconti insistia que a caixa, mesmo que não fosse aberta, deveria conter joias genuínas, uma condição essencial para manter a convicção interpretativa dos atores.

Em *O Nome da Rosa*, o autor incorpora um mapa da abadia no início da obra. Essa estratégia visa, primeiramente, auxiliar o leitor na visualização do movimento das personagens em um espaço labiríntico e de difícil acesso. Além disso, tem o propósito de estabelecer claramente, desde o início, que esse espaço desempenha um papel preponderante na narrativa. Embora muitos detalhes tenham sido emprestados de edifícios reais, Umberto Eco afirma que essa abadia é única, tendo sido inspirada por um manuscrito sem título de Athanasius Kircher encontrado em uma livraria de antiguidades em Buenos Aires (ECO, 2013a, p. 80).

O domínio meticuloso do espaço levou o cineasta Marco Ferreri a afirmar a Umberto Eco: “O teu livro parece ter sido expressamente concebido para ser utilizado como argumento, porque os diálogos têm exatamente o comprimento certo” (ECO, 2013a, p. 80). Esse comprimento, conforme Eco revela, corresponde à distância entre os diferentes edifícios do mosteiro. Para atingir essa sincronia, Eco reconhece ter desenhado centenas de labirintos e mapas de abadias, calculando o tempo necessário para que duas personagens se deslocassem de um local para outro durante uma conversa (ECO, 2013a, p. 21).

Os locais apresentados em *O Pêndulo de Foucault* são reais, e Umberto Eco dedicou extenso tempo a visitá-los e explorá-los, visando assim dominar os detalhes de cada espaço mencionado e compreender o contexto circundante. No caso do Conservatório de Artes e Ofícios de Paris, ele admite ter passado “noites inteiras até à hora de fecho” (ECO, 2013a, p. 20) percorrendo os corredores. A maior parte dos eventos na obra se desenrola entre o Conservatório, a Place des Vosges e a Torre Eiffel. Eco compartilha a estratégia adotada, revelando: “Passei várias noites a percorrer a cidade entre as duas e as três da manhã, sussurrando para um ditafone para tomar nota de tudo o que via, para não perder nenhum nome de rua ou cruzamento” (ECO, 2013a, p. 20).

A vastidão de *A ilha do dia anterior* não impediu o autor de viajar até lá antes de escrever seu romance. As Ilhas Fiji e as riquezas dos mares do Sul são descritas com precisão, conforme a realidade, uma vez que o autor as visitou durante a preparação de sua obra “para observar as cores do mar e do céu em diferentes horas do dia e as tonalidades dos peixes e dos corais” (ECO, 2013a, p.20). Quanto ao *Daphne*, o espaço fechado do livro, o autor admite que passou “dois ou três anos a estudar os desenhos e modelos de navios da época, para saber as dimensões de um camarote ou de um passadiço e como uma pessoa se podia deslocar nele” (ECO, 2013a, p.20). Ao mencionar seu conhecimento das dimensões do navio, ele refere-se ao cálculo meticuloso desses espaços como se estivesse prestes a construí-los.

Quanto aos espaços explorados em *Baudolino*, Umberto Eco utiliza sua própria região como enquadramento espacial para a primeira metade do romance. A geografia da Itália, em geral, e de sua pequena cidade natal, em particular, são os lugares por onde Baudolino e o exército imperial viajam. Neste contexto, o autor italiano afirma:

“Baudolino foi uma boa oportunidade para regressar à minha querida Idade Média, às minhas raízes pessoais” (ECO, 2013, p.30).

Além disso, a escolha de Constantinopla resulta do fascínio do autor por uma cidade que nunca tinha visitado. Para explicar esta escolha, diz:

Para ter uma razão para lá ir, precisava de contar uma história sobre a cidade e a civilização bizantina. Por isso, fiz a viagem a Constantinopla. Explorei a superfície da cidade e as camadas subjacentes, e encontrei a imagem fundadora da minha história: a de Constantinopla saqueada pelos cruzados em 1204 (ECO, 2013a, p. 31).

Além disso, a viagem ao Oriente baseia-se no mapa de Cosmas, o mesmo mapa que Umberto Eco utilizou para desenhar as fronteiras e os contornos das diferentes regiões. Os dados geográficos não são precisos porque refletem a geografia da Idade Média, que não dava grande importância ao pormenor.

*A Misteriosa Chama da Rainha Loana* é o mais autobiográfico dos romances. O autor retira certos acontecimentos das suas memórias de infância. A referência à casa de campo de Solara é uma alusão à casa do seu próprio avô, e ele domina a sua arquitetura e os vários espaços fechados mencionados. Quase o mesmo método foi adotado no romance seguinte, *O cemitério de Praga*. Uma vez que a maior parte das regiões que Simonini visita são familiares ao escritor – as cidades italianas, Paris, etc. –, ele pode utilizar o mesmo método para criar um sentido de lugar. Além disso, nos dois últimos romances, o autor não privilegia a descrição pormenorizada dos lugares, a fim de realçar os temas principais das obras: a memória, os Protocolos dos Sábios de Sião e a história.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para Eco, os lugares são, antes de mais nada, uma categoria de narrativa e de sentido em sentido pleno. A sua variedade e diversidade obedecem à preocupação do romancista de oferecer um mundo completo, para que o efeito da fábula funcione corretamente. Ao mesmo tempo, estes lugares permanecem estreitamente ligados aos temas preferidos de Eco: o segredo, a conspiração, a mentira e a memória. No entanto, no que respeita ao seu estatuto de categorias narrativas e de criadores de espaço de escrita, são considerados de forma rigorosamente semiótica, isto é, como signos que abrigam as personagens, mas que também acabam por habitá-las, ou mesmo assombrá-las. Personagens e lugares educam-se e influenciam-se mutuamente, tal como os signos.

## REFERÊNCIAS

BACHELARD, G. *La poétique de l'espace*. Paris: PUF, 1957.

ECO, U. *Confessions d'un jeune romancier*. Paris: Grasset et Fasquelle, 2013a.

ECO, U. *Le Nom de la rose*. Paris: Grasset et Fasquelle, 1982.

ECO, U. **Apostille au Nom de la rose**. Paris: Le Livre de Poche, 1983.

ECO, U. **La Mystérieuse Flamme de la reine Loana**. Paris: Grasset et Fasquelle, 2013b.

ECO, U. **Le Cimetière de Prague**. Paris: Grasset et Fasquelle, 2011.

ECO, U. **L'Île du jour d'avant**. Paris: Grasset et Fasquelle, 1996.

LOTMAN, Y. **La sémiosphere**. Limoges: Presses Universitaires de Limoges, 1999.

ROUSSET, J. *Forme et signification*. In: **Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel**. Paris: José Corti, 1962.

# “Contar, entre as rachaduras, esta história”: fragmentação como estratégia formal em “O som do rugido da onça”, de Micheline Verunschik

*“Telling, amidst the fissures, this story”: fragmentation as a formal strategy in “O som do rugido da onça”, by Micheline Verunschik*

VINÍCIUS CASSIANO CAMPOS ABREU

Discente de Estudos Literários (UFMG)

E-mail: [viniciusabreu07@ufmg.br](mailto:viniciusabreu07@ufmg.br)

---

**Resumo:** *O som do rugido da onça*, de Micheline Verunschik, é um romance contemporâneo que problematiza a forma romanesca tradicional. O livro trabalha a linguagem e a narrativa tensionando suas instabilidades, num texto fragmentado, com uma pluralidade de vozes, mistura de registros históricos, jornalísticos e míticos. O presente artigo pretende mostrar como essa instabilidade que molda a estética fragmentária desse romance configura-se no estabelecimento da alteridade, por vezes, até radical no livro. Essa escolha formal implica uma nova maneira de ler a literatura e, por conseguinte, a História. Dessa forma, o livro é um discurso literário e político potente, bem escrito, decolonial, que tem tudo a ver com o nosso passado, mas também com o nosso presente.

**Palavras-chave:** literatura contemporânea; fragmentação; alteridade.

**Abstract:** *O som do rugido da onça*, by Micheline Verunschik, is a contemporary novel that problematizes the traditional novelistic form. The book engages with language and narrative by tensioning their instabilities, presenting a fragmented text with a plurality of voices, a blend of historical, journalistic, and mythical registers. This article aims to demonstrate how the instability shaping the fragmented aesthetics of this novel is articulated in establishing otherness, at times, even radically within the book. This formal choice implies a new way of reading literature and, consequently, History. Thus, the book is a potent literary and political discourse, well-written, decolonial, with relevance to our past and present.

**Keywords:** contemporary literature; fragmentation; otherness.

---

## 1 INTRODUÇÃO

*Nos domínios de que tratamos aqui, o conhecimento existe apenas em lampejos. O texto é trovão que segue ressoando por muito tempo* (BENJAMIN, 2018, p. 933).

*Eh, parente meu é a onça, jagaretê, meu povo. Mãe minha me dizia, mãe minha sabia, uê-uê... Jagaretê é meu tio, tio meu* (ROSA, 2001, p. 221).

*A história que a história não conta  
O avesso do mesmo lugar  
(DOMÊNICO et al., 2019, p. 377).*

É possível passar incólume por séculos de violência? Imagine, você, se deparar com a história de duas crianças indígenas expostas na parede de um museu. Imagine agora a sua surpresa ao saber que essas crianças foram sequestradas por dois naturalistas europeus e expostas como arquivos científicos em Munique para a corte alemã. Elas foram levadas e catalogadas ao lado de espécies de animais e vegetais vivos e mortos. Isso tudo acontecendo de acordo com a ideologia de progressividade científica, afinal “é preciso desbravar o mundo novo”, aquilo que é desconhecido pelos ocidentais, colonizadores no século XIX. Imagine que essas duas crianças não sobrevivem muitos dias e padecem assim como várias outras padeceram durante a viagem entre o Brasil e a Europa. As crianças sucumbem, mas restam deste arquivo duas litogravuras feitas da menina da aldeia Miranha e do menino da aldeia Juri. Imagine que esse fio de violências, de fato, aconteceu. Como conviver diante disto? Que papel tem a literatura diante dessas violências?<sup>1</sup>

“A aparência do mundo é também instável” (VERUNSCHK, 2021, p. 8) é dito nas primeiras páginas do *O som do rugido da onça*, da escritora e historiadora pernambucana Micheliny Verunsch, retirado da cosmovisão miranha. Essa proposição, apesar de parecer simples, pode sintetizar o cerne do romance contemporâneo em questão: o romance trabalha a linguagem e a narrativa tensionando suas instabilidades, num texto fragmentado, com uma pluralidade de vozes, mixórdia de registros históricos, jornalísticos e míticos. O presente artigo pretende exatamente mostrar como essa instabilidade que molda a estética fragmentária desse romance configura-se no estabelecimento da alteridade, por vezes, até radical no livro.

O texto do romance é polifônico e costura vários outros gêneros textuais, como cartas, diários, manchetes de notícias, à narrativa cujo foco narrativo é de Isabella Miranha ou Iñe-e, a criança indígena, que desde de muito nova tem uma relação de proximidade com as onças-pintadas. Animal totêmico para diversos povos indígenas, sobretudo, os amazônicos, a onça é personagem mítica que personifica a resistência que os povos indígenas têm de ter rotineiramente, com os seus direitos e vidas constantemente ameaçados. No entanto, se por um lado o foco narrativo central do livro acompanha Iñe-e – a menina indígena sequestrada –, ele também é compartilhado por Josefa – personagem que se aproxima, em certa medida, da própria autora –, que se encontra no tempo presente e ao observar a litogravura das crianças indígenas se sente em choque e parece carregar consigo o fardo de séculos de violência imposta aos indígenas, mas não só a eles, essa violência que na sociedade brasileira tem caráter de trauma, tanto pela repetição, quanto pela não resolução<sup>2</sup>, cujos efeitos atingem grupos minoritários, marginalizados e periféricos. Josefa sente o impacto das violências sofridas

---

<sup>1</sup> Muitas dessas informações estão presentes em reportagem da revista *Veja*: AS REVELAÇÕES DE SPIX E Martius após três anos na floresta brasileira. *Veja*, 5 set. 2022. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/especial-1822/as-revelacoes-de-spix-e-martius-apos-tres-anos-na-floresta-brasileira/>.

<sup>2</sup> Cf. KEHL, 2019.

por Iñe-e e isso faz com que ela vá atrás dessa história, recuperando as lacunas e trançando o caminho irascível imposto às crianças indígenas.

## 2 A FRAGMENTAÇÃO E A ALTERIDADE

*O som do rugido da onça* resgata a História por um outro ponto de vista. É sabido que, no século XIX, dois naturalistas alemães – Spix e Martius – realizaram expedições no Brasil e levaram como objetos de pesquisa científica espécies vegetais, animais e crianças indígenas para exposição na Europa: “85 mamíferos, 350 aves, 2700 insetos, 6500 plantas e duas crianças” (VERUNSCHK, 2021, p. 76) são catalogadas. Como nos diz Michelle Torre, “o romance de Verunschck subverte o olhar eurocêntrico dos naturalistas e conta a história da perspectiva da menina indígena, que recupera a sua voz silenciada, roubada” (TORRE, 2021, p. 231). Além de recuperar a voz de Iñe-e, Verunschck tece no romance uma mescla de temporalidades, numa história cujo narrador modifica o foco narrativo e o tempo com bastante fluidez. Pode-se dizer que o tempo no romance é rizomático para aproveitar a metáfora de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995), já que se tem uma subversão da linearidade e interconexão de tempos distantes entre si. A conexão de Iñe-e e Josefa, por exemplo, só se pode dar rizomaticamente, dado que existe uma distância temporal entre as duas, entretanto, se Benjamin diz nas *Passagens* que “o texto é um trovão que segue ressoando por muito tempo” (2018, p. 933), no romance é o rugido que ressoa como trovão para Josefa em Munique alertando para que, contemporaneamente, violências históricas contra as populações indígenas continuam se perpetrando.

O romance é dividido em três partes que se iniciam cada um com uma epígrafe. A primeira divisão começa com a epígrafe do romance *Caderno de memórias coloniais*, da moçambicana Isabel Figueiredo; a segunda retira um trecho do *Grande Sertão: Veredas*; e o último segmento do romance é epigrafado com o texto de Davi Kopenawa e Bruce Albert de *A queda do céu*. No entanto, se o livro é tripartido, uma lógica progressivo-cartesiana não é implicada para a compreensão deste romance, as três partes não funcionam como uma espécie de ordem cronológica entre passado, presente e futuro, tampouco é uma lógica cujas divisões são uma espécie de tese, antítese e síntese. O que se tem no romance de Verunschck é a apresentação rizomática e polifônica da História como documento da barbárie, para lembrar Benjamin nas *Teses sobre o conceito de História*. Contudo, o romance não cai numa negatividade total, mostrando como existe resiliência e luta para que os valores indígenas se preservem. É interessante que as epígrafes, que para o estruturalista Gérard Genette (2009) é um dos exemplos de paratextualidade, isto é, texto que estabelece uma relação de acompanhamento em relação a outro, apesar de se tratarem de livros bastante díspares entre si, dialogam diretamente com o romance na proposição de uma outra História, na abertura de novas perspectivas, num discurso decolonial. A primeira epígrafe fala sobre a terra; a segunda sobre o rio; a terceira sobre o céu: síntese, dessa forma, de signos – linguísticos e míticos – caros às cosmovisões indígenas.

Karl Eric Schollhammer diz que uma das características da ficção contemporânea brasileira é a presentificação, que estabelece uma relação específica com o passado, já que “[o] passado apenas se presentifica enquanto perdido, oferecendo

como testemunho seus índices desconexos, matéria-prima de uma pulsão arquivista de recolhê-lo e *reconstruí-lo literariamente*” (2009, p. 12-3, grifos meus). O romance de Verunschck realiza essa operação de reconstruir o tempo pretérito literariamente numa escolha estética que baliza o enredo – histórico e literário – de violências múltiplas que ocorreram e que ocorrem. Pode-se dizer que a história de Iñe-e é, de fato, presentificada nesse romance tanto pelas estratégias narrativas (tratar os acontecimentos num tempo verbal do presente), quanto pelo fio de conexões que o romance estabelece com o tempo hodierno, sobretudo, na personagem Josefa. O segundo capítulo da primeira parte do livro diz assim:

Esta é a história da morte de Iñe-e. E também a história de como ela perdeu o seu nome e a sua casa. E ainda a história de como permanece em vigilância. De como foi levada mar afora para uma terra de inimigos. E de como, por artes deles, perdeu e também recuperou a sua voz. Preste atenção, essa voz que eu apresento agora não é a mesma voz que ecoava pela mata chamando pelos seus irmãos mais velhos enquanto colhia frutas para levar para a maloca. E muito menos a voz que foi silenciada por baixo das tempestades e dos gritos do capitão, a voz abafada por vergonhas das imprecações incompreensíveis dos cientistas e, depois, contidas pelos risos nervosos dos cortesãos e pela impaciência rude das *Fräulein* (VERUNSCHK, 2021, p. 14).

Nessa passagem, o narrador em terceira pessoa, com até certo didatismo, apresenta a história de Iñe-e diretamente ao leitor, mesmo estando cômico de que essa voz é insuficiente para contar essa história, que essa voz – em língua portuguesa e na forma romanesca – é também de certo modo uma falsificação da voz de Iñe-e, da qual ela mesma dialoga com o narrador: “Para contar esta história, Iñe-e adverte que não é possível ser tolerante. Ademais, usa-se essa voz e essa língua porque é com ela que se faz possível ferir melhor” (VERUNSCHK, 2021, p. 15). É de certo modo, ficção que se sabe ficção, já que pela enunciação percebe-se essa construção – ou melhor seria, reconstrução – literária da voz que foi silenciada, evidenciando assim que para além de uma falsificação vocálica tem-se, verdadeiramente, uma ficcionalização – dado que a relação ficcional vai para além das noções de verdade e falsidade<sup>3</sup> – da voz de Iñe-e. É uma voz narrativa com urgência, outra característica do contemporâneo de acordo com Schollhammer (2009), mas que se sabe imperfeita, incongruente:

Essa voz é a voz do morto, na língua do morto, nas letras do morto. Tudo eivado de imperfeição, é verdade, mas o que posso fazer senão *contar, entre as rachaduras, esta história?* Feito planta que rompe a dureza do tijolo, suas raízes caminhando pelo escuro, a força de suas folhas impondo nova paisagem, esta história procura sol.

---

<sup>3</sup> Cf. STIERLE, 2006.

Quando Iñe-e morreu ela estava com doze anos de idade. Então, essa é a voz da menina morta. E se alguém perceber nela um acento rascante, e acaso confundir com uma voz muito velha que se eleva de uma sepultura congelada, garanto que é da infância que essa voz brota, nasce e se levanta. E toda voz da infância, sabe-se, é selvagem, animal, insubordina os sentidos. (VERUNSCHK, 2021, p. 15, grifos meus).

É com essa consciência de que, mesmo que esta não seja a maneira ideal de contar este enredo, a história tem que ser contada mesmo que ela seja carregada de rachaduras e esteja fraturada. Nesse sentido, a opção do romance de se estruturar fragmentariamente, tensionando sua forma pelo interior, ampliando as vozes que o narrador acompanha, mesclando gêneros discursivos e conectando temporalidades múltiplas gerando assim um efeito de sentido de simultaneidade é também uma forma que a autora encontrou para mostrar que existem lacunas na História que precisam ser completadas, por exemplo, pela literatura.

Flora Süssekind em seu texto “Não-livros” considera que o livro pode ser compreendido de três maneiras: como texto, como objeto físico e/ou como técnica editorial e que os chamados “não-livros” problematizam uma ou algumas dessas concepções. *O som do rugido da onça* parece ser um não-livro subvertendo e tensionando a forma romanesca por dentro, apresentando um enredo costurado fragmentária e pluralmente. Tensiona, portanto, a concepção de livro como texto linear e progressivo e inquire o leitor a realizar uma leitura diferente da dita “tradicional”. O romance em questão exige uma atuação responsiva ativa por parte do leitor, isto é, “[uma] compreensão plena e verdadeira de um enunciado [se dá no] momento em que o interlocutor transforma, recria, completa, de alguma forma, um enunciado” (BAKHTIN, 2003, p. 271).

Sobre essa nova forma de ler e essa negação do livro, diz Jacques Derrida (1973, p. 108): “O fim da escritura linear é efetivamente o fim do livro, mesmo que, ainda hoje, seja na forma do livro que se deixam – bem ou mal – embainhar novas escrituras, quer sejam literárias ou teóricas. [...] Porque começamos a escrever, a escrever de outra maneira, devemos reler de outra maneira”. Nesse sentido, é preciso uma nova maneira de ler – ou reler nas palavras derridianas –, capaz de dar conta dessa nova forma de escrever, já que a compreensão integral do texto só se dá numa leitura não linear, que conecta as partes umas às outras, que relaciona e correlaciona as vozes que são apresentadas no texto. O capítulo V da primeira parte é o primeiro momento em que há uma quebra na linearidade e alteração do foco narrativo. Se o quarto capítulo termina falando sobre o acordo estabelecido entre Martius e o pai de Iñe-e, o capítulo seguinte, surpreendentemente, já trata de questões contemporâneas e assim começa:

Na sala, a TV ligada transmite a imagem de um cacique de cabelo longo. O cacique olha para a câmera e diz:  
Não sei o que vocês vão fazer com a minha imagem. Eu não aprovo isso. Vocês mentem. O homem branco não liga para nós. Eu odeio todos vocês.

Josefa tem uma xícara de café entre as mãos e um xale nos ombros. Do lado de fora do apartamento, a tempestade parece falar de um outro mundo, um mundo grandioso, de ventos cortantes, de folhagens largas se agitando em um diálogo que se avoluma intraduzível, um mundo que não parece aderir ao tempo que se impõe entre as paredes do apartamento, sob a luz que emana da televisão e o desenho do corpo do rapaz que, a seu lado, também tem uma xícara entre as mãos, os dedos arqueados contra a cerâmica quente, as unhas roídas (VERUNSCHK, 2021, p. 23).

Sem anúncio prévio, por isso é necessária uma leitura atenta por parte do receptor, um capítulo delimitado temporalmente no século XIX passa para outro situado no tempo contemporâneo. É ponto de destaque também que o discurso direto das personagens se misturam à voz do narrador sem nenhuma marcação pontual, como no excerto acima a fala do cacique é mostrada sem aspas ou travessão. No entanto, existe a indicação de que o cacique diz acompanhado de dois pontos e a mudança de parágrafo, mas no mesmo capítulo as falas dos personagens se apresentam de outra maneira, sem indicação clara de diálogo:

E eu vou matar vocês, diz Raoni com sua voz de jaguar.  
A chuva forte escorre pelas ladeiras do espigão paulista, trovões e relâmpagos restrugem e iluminam a noite com tamanha potência que tornam as luzes da metrópole diminuídas, o rio Xingu ameaçado pela construção da hidrelétrica e suas barragens parece pulsar para além da TV na chuva que se estilhaça, violenta, pelo asfalto.  
Que tempestade!  
É, são as ruas querendo voltar a ser rio. Outro dia morreu um rapaz afogado, você imagina?  
Ah, eu ouvi falar. Lá na Cardoso de Almeida, não é?  
A imagem de alguém morrendo afogado no meio da rua de uma grande metrópole parece perturbar os dois, e a conversa morre abafada pela zoadada da chuva, e as vozes dos caciques, ativistas e antropólogos tornam-se inaudíveis (VERUNSCHK, 2021, p. 23-4).

Esse excerto é capaz de demonstrar a pluralidade de vozes que é constitutivo do romance contemporâneo de Verunschck, cujo diálogo entre Josefa e o rapaz ao seu lado se avolumam à narrativa. A voz do cacique Raoni é demarcada, mas a voz de “caciques, ativistas e antropólogos” são dubiamente tornadas inaudíveis: tanto pelo barulho da chuva mais forte que abafa o da TV, quanto porque são, de fato, silenciados no Brasil, um dos países que mais mata ativistas no mundo<sup>4</sup>. Essa passagem mostra que

---

<sup>4</sup> “O Brasil é o quarto país do mundo que mais mata ambientalistas, de acordo com relatório da ONG *Global Witness*. No ranking mundial, o Brasil somou 20 mortes no ano passado, ficando atrás apenas da Colômbia (65 mortes), México (30) e Filipinas (29)” (PUENTE, 2021, *online*).

o romance é polifônico em níveis mais elementares, como no interior dos capítulos e que não é necessária a mudança de capítulo para que a voz – em discurso direto ou indireto –, o foco narrativo e o tempo se alterem. No mesmo capítulo quinto, no parágrafo seguinte ao excerto acima, a narrativa se volta para a menina indígena no século XIX: “Iñe-e é perscrutada pelo olhar de Martius” (VERUNSCHK, 2021, p. 24). É interessante como essa mudança que se dá no romance não é abrupta, apesar de tornar a leitura fragmentada, já que tematicamente vai se estabelecendo elos evidentes, como nesta parte: antes de voltar à Iñe-e, o parágrafo anterior fala de “[u]ma menina pequena com um colar de vários fios azuis, que uns diriam azul-real e outros azul cor da plumagem da arara-canindé, dança no terreiro” (VERUNSCHK, 2021, p. 24) na descrição de uma tela que mostra a luta corporal de guerreiros indígenas que o narrador – ou Josefa? – observa, já figurando a ligação temática da resistência e da infância de meninas indígenas.

O que importa é demonstrar que a polifonia do romance só se pode dar com a fragmentação. No capítulo VIII, evitando cair num maniqueísmo fácil, Verunsch realiza no romance a encenação da escrita de Martius, dando espaço para que sua voz seja também ouvida e que o seu personagem tenha subjetividade e profundidade explorados. Contudo, as considerações de Martius são intercaladas por ponderações do narrador, fazendo com que sua voz seja posta em xeque, numa tarefa política de colocar em suspeição aqueles que, historicamente, não são questionados. O narrador diz logo no início: “O papel suporta qualquer coisa que se deseje” (VERUNSCHK, 2021, p. 32) e abre espaço para que as impressões de Martius sejam alinhavadas ao texto narrativo, encenando a escritura do diário da personagem, inclusive preservando suas rasuras:

Martius rasura. Omite o destino do menino. Precisa apagar rastros, estabelecer o lugar do corte entre o vivido e aquilo que gostaria que tivesse acontecido. Ou dar apenas aquilo que as pessoas precisam saber, parca razão da verdade. Toda rasura é uma edição. Sem dúvida o ato é em si mesmo um fracasso, e o cientista sabe disso, mas como se perceber aos olhos dos outros sem a marca do heroico incontestável? [...]

~~Eu, afortunadamente, vim para Manacapuru, ali Juri, da família Comá Tapüjaa, juntou-se a nossa tripulação, acompanhou nos a Munique.~~

“Quando regressei de Japurá para Manacapuru, a corte de Zani (ele permanecera ainda doente em Ega), o capataz me mostrou os índios sob o comando do seu senhor, dos quais foi me permitido escolher um [...]. Apontei para o belo menino Juri, o capataz o tirou da fila. ~~Era filho do líder de uma horda indígena que morrera em combate~~” (VERUNSCHK, 2021, p. 33).

A preservação dessas rasuras, que formalmente aparecem riscadas no texto do romance, é também indício de uma escrita fragmentada, que fratura o próprio texto. Aqui também cabe o conceito de “Não-livros”, de Sússekind, uma vez que, ao rasurar o

próprio corpo textual, realiza-se uma negação do livro no âmbito material. Ao realizar essa operação, aquilo que foi rasurado, que seria retirado – do diário e ignorado pela História oficial – é que ganha destaque. Trata-se da inserção de um outro gênero discursivo no fio do romance – o diário de Martius – que aparece ou rasurado ou assinalado com as aspas. Novamente tem-se aqui uma relação obra-leitor que inquirir uma outra atitude por parte do narratário. Joseph Frank (2008, p. 176, grifos meus) sobre a poesia moderna diz: “a linguagem na poesia moderna é realmente *reflexiva*: a relação de significação é completada somente pela percepção simultânea no espaço de grupos de palavras que, quando lidos consecutivamente no tempo, não têm relação compreensível entre si”. Esse mesmo procedimento pode-se dizer da linguagem no romance em questão, já que essa reflexividade é fator importante para a compreensão do texto, que intercala vozes, focos narrativos e gêneros textuais díspares.

Diversos são os exemplos em que existe uma mistura de gêneros e referências textuais indicadas no corpo textual do romance. O sétimo capítulo da última parte é exemplar nesse quesito:

*Era um sonho dantesco, ela escutou uma voz retumbar, e de novo e de novo e de novo. E logo não era uma única voz, eram centenas, milhares, que falavam como se todos os enxames de abelhas zunissem por sobre os ouvidos (VERUNSCHK, 2021, p. 139).*

Menina testemunhou as correrias. Mecê sabe o que que é uma correria? Nunca que ouviu falar? Correria é matança grande de povo de origem. Isso é que é correria. No dia 4 de agosto de 1699, o bandeirante mestre de campo e líder do Terço dos Paulistas Manuel Álvares de Moraes Navarro foi responsável direto por matar mais de quatrocentos paiaçus.

“Assim que cheguei perto do seu alojamento veio o Principal deles a falar me deixando toda sua gente metida nos matos, dizendo que queriam vir me fazer uma dança em festejo da minha chegada. [...]”

| Manuel Álvares de Moraes Navarro, em carta ao rei d. Pedro II | (VERUNSCHK, 2021, p. 140).

Ela viu o seu povo se misturar com os outros povos, na língua e no sangue; mas, se uma alegria resultou disso, de igual modo também que o que derivou foi uma grande negação, o povo negando a si mesmo. Tudo é índio, ninguém é índio.

E o Brasil, essa igara.

*Um tiro cala a voz da Amazônia, Chico Mendes, a morte anunciada.*

| Manchete, 1989 |

*Assassinato de freira defensora da Amazônia, Dorothy Stang, completa 10 anos.*

| InfoAmazônia, 13 de fevereiro de 2015 |

Quer morrer, índio?

Quer morrer?

*Assassinato de criança indígena no Maranhão não é caso isolado.*

| Terra, 10 de janeiro de 2012 |

*Bebê morto com tiro na cabeça é um cruel símbolo da situação dos povos indígenas no Brasil.*

| El País, 28 de setembro de 2018 |

*Se um indígena cortasse a garganta de uma criança branca o Brasil viria abaixo, diz mãe de criança indígena morta em Santa Catarina.*

| HuffPost, 7 de janeiro de 2016 |

*Criança indígena desaparecida é encontrada morta.*

| R7, 29 de abril de 2013 | (VERUNSCHK, 2021, p. 141-2).

Primeiro temos uma citação direta, porém não indicada, do *Navio negreiro* de Castro Alves alinhavando a voz de resistência à escravização, cujas dores da população negra se amalgamam às dores indígenas retratadas no romance, nesse sonho dantesco cheio de vozes agônicas. Depois temos uma citação e a exposição do documento histórico do bandeirante Manuel Navarro entre aspas para o leitor. Esse mesmo procedimento resgata ademais a voz de Theodore Roosevelt falando sobre caçadas que fez no Brasil no ano de 1913. O romance liga, portanto, as violências cometidas por personagens históricos distantes temporalmente. A seguir, as violências em diversos momentos da História são representadas pela recolha de manchetes de diversos veículos, todos tratando sobre os crimes perpetrados contra ativistas ambientais e indígenas. Há também a paródia de uma frase do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro que diz “No Brasil, todo mundo é índio, exceto quem não é”<sup>5</sup>. Para que todas essas vozes se apresentem no romance, a fragmentação é o recurso que causa o efeito de sentido de que as vozes estão em simultaneidade, o que é próprio de uma espacialização da literatura ocorrida no Modernismo como indica Frank (2008), mas que também acontece na literatura contemporânea, sobretudo nesse romance cujo narrador onisciente, por meio do discurso indireto livre, mescla-se às personagens e realiza considerações sobre o pensamento delas.

Nesse sentido, a fragmentação é fundamental como recurso formal para o estabelecimento da alteridade no romance, por vezes, radical, da qual nos fala a voz de personagens ignoradas pela sociedade ocidental, como de rios e da onça. O leitor é surpreendido, em certo sentido, ao se deparar logo com a encenação da voz do rio em

---

<sup>5</sup> “NO BRASIL, todo mundo é índio, exceto quem não é”. *Veja*, maio 2010. Disponível em <https://veja.abril.com.br/brasil/no-brasil-todo-mundo-e-indio-exceto-quem-nao-e/>.

Munique no capítulo XV da primeira parte, dado que este é único vínculo que Iñe consegue estabelecer após o sequestro. O discurso do rio – um rio feminino chamado Isar – é um dos pontos altos do romance, já que é uma voz atemporal, que reflete sobre os impactos que ele sofre sem a preocupação com uma linearidade temporal:

[...] o vai e vem dos rios atravessa a história, que ela, a história, está sempre em movimento, que não existe nada estagnado. Desconhecem que tudo é fluxo e que dentro de mim há outras cidades, muitas da mesma cidade; que, abaixo da ponte, a ponte que Jörg ajudou a construir a mando de um rei há muito falecido, existe outra ponte; [...]. Quando o Allianz Arena estremece com um gol do Bayern, as pessoas da água sentem ondulações sob seus pés. Quando é primavera e as crianças da terra correm alegremente sobre a relva do Jardim Inglês, nas muitas cidades espelhadas é possível sentir uma brisa muito leve a agitar as folhas das árvores. Quando as coisas se tornam violentas, o desequilíbrio é mútuo (VERUNSCHK, 2021, p. 63-4).

O rio fala sobre o impacto da construção de uma ponte feita a mando do rei e discorre em discurso livre (também sem indicação de aspas ou travessão) sobre como os rios atravessam a história e sobre como a sociedade ocidental ignora que ela (já que se trata de um rio feminino) também é um mundo próprio, com reis próprios, com população própria. Ademais, é surpreendente o rio dizer que sente o impacto do estremecimento do Allianz Arena, estádio que só foi construído em 2005, em Munique. Logo, podemos perceber que a cosmovisão indígena – que alinhava todo o romance – é responsável por causar uma condensação de temporalidades, fazendo com que a compreensão do tempo no livro seja rizomática, já que “[u]m rizoma não cessaria de conectar cadeias semióticas, organizações de poder, ocorrências que remetem às artes, às ciências, às lutas sociais” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 14-5), um rizoma trabalha com a heterogeneidade e com a multiplicidade, próprios do tempo, dos focos narrativos e vozes do romance em questão.

A fragmentação contribui para o estabelecimento de uma alteridade radical no romance. Erich Nogueira diz que no conto “Meu tio o iauaretê”, de Guimarães Rosa, há

um fluxo narrativo em que a linguagem se vê obrigada a incorporar elementos que nos parecem vir de fora da própria língua, elementos que, sendo expressão da animalidade e, portanto, de uma alteridade radical, seriam tão estranhos à própria língua que a coloca em risco, o risco de ser ela também devorada e não fazer mais sentido (NOGUEIRA, 2013, s.p.).

A última parte do livro, em que se tem a voz da onça encenada, vemos procedimento semelhante. Se no conto de Guimarães Rosa o narrador se transforma progressivamente em onça, aqui é a onça – numa linguagem também animalizada e

poética – que diz como Iñe-e pode e deve se transformar em onça como forma de resistência às violências que sofreu. Tanto no conto do mineiro quanto no romance da pernambucana, as personagens são parentes da onça, têm relações específicas com esse animal totêmico em diversas culturas indígenas. Michelle Torre escreve sobre a alteridade em *O som do rugido da onça*:

Alteridade, em *O som do rugido da onça*, é ver o mundo pelos olhos de Iñe-e, a menina do povo Miranha, levada para Munique com o menino do povo Juri, entre plantas e animais que, na concepção dos estrangeiros, eram seres exóticos. É ouvir a voz do rio Isar. O rio feminino que corre na Bavária, a voz da natureza, que acolhe Iñe-e e penetra em seu coração confortando a menina com notícias de sua família. É também ouvir a voz ancestral do grande felino Tipai uu, sua forma de esturrar, trovejante, que ecoa na floresta (TORRE, 2021, p. 232).

Essa estrutura fragmentária e essa alteridade radical friccionam a forma tradicional de concepção e leitura do romance, aproximando-se assim da noção de Álbum proposta por Roland Barthes em “Primeira prova: a escolha, a dúvida”. O teórico francês coloca o Álbum em contraposição ao Livro, ao formular que aquele preza por uma construção e por uma interpretação descontínua, representação de um universo não-uno – próprio à cosmovisão indígena –, apresenta um caráter costurado, rapsódico, entre-lugar de escrita e fala – perceptível sobretudo na terceira parte que subverte com muita liberdade a língua portuguesa normatizada para dar voz à onça com fluidez do registro oral, como pode-se ver nessa passagem da terceira divisão do romance:

Iñe-e, tu é minha e, por ser minha, é bom que saiba que tu é onça quando quiser de ser. Mãos tuas viram patas macias, orelhas tuas se acendem setas, e aqui te surgem bigodes que te ensinam a ser quem tu é e a andar pelos caminhos que tu deve de andar. Iñe-e, te digo que tu é onça-onça porque conheço tu de longe, pelo cheiro, do primeiro berro que mecê deu pro mundo e chegou até meu coração pra eu escutar. Mas, pra que tu seja onça por completa transformação, tu deve de dizer assim, acreditado, que tu é onça e que, onça sendo, de tua pele há de brotar pele de onça e de tua boca hão de surgir dentes de onça que hão de rasgar a carne e o nervo mais duros, com línguas de se lavar em sangue nascendo da cova funda de tua garganta. Tu olha pro chão e a terra fala com tu assim do jeito como fala com eu. Pedra fala enquanto tu se move, sombra de buriti fala enquanto tu te esconde, raiz saltada pra fora do chão fala quando tu salta no bote. Mas tu deve também de saber as obrigações. De ouvir a palavra da coca, de aprender o preparo e o segredo do veneno, de entender o que a mata tem pra dizer porque ela fala dentro de tu, enraizada (VERUNSCHK, 2021, p. 121-2).

A onça toma o discurso do romance pra si nessa passagem e conversa diretamente com o Iñe-e com liberdade poética e mítica. Nesse excerto, a grande onça Tipai uu ensina como a menina indígena deve se comportar para que as violências não voltem a atingi-la. O leitor do romance é nessa parte co-ouvinte do discurso da onça, já que é Iñe-e a destinatária primeira desse fala-rugido ancestral que carrega a força e a resiliência que os povos indígenas tiveram e tem que ter.

### 3 CONCLUSÃO

Diante de todas essas considerações, percebe-se que *O som do rugido da onça* tensiona a concepção tradicional de Livro e se aproxima daquilo que Barthes definiu como Álbum. A fragmentação do romance possibilita que várias vozes, textos históricos, míticos, jornalísticos, entre outros sejam alinhavados no romance, fazendo com que se tenha a exigência de uma atitude de interpretação proativa do interlocutor, que não está diante de um texto linear e progressivo. É preciso conectar, espacializar, estabelecer elos no romance, o que de certa forma é um indício da maneira como a História deve ser compreendida sem que se ignorem as atrocidades e as violências cometidas no passado e contemporaneamente. Outrossim, pode-se concluir que a fragmentação é mais do que um recurso estético do romance, é a forma que a autora encontrou para dar conta de uma história cheia de absurdos e violências, é a forma que Verunschck encontrou para subverter a História oficial (essa com H maiúsculo), num discurso literário e político potente, bem escrito, decolonial que tem tudo a ver com o nosso passado, mas também com o nosso presente. Somente ampliando as vozes – ou melhor, os sons como está no título – do livro, ouvindo os ruídos e os rugidos que a cultura ocidental sequer ouve, como as dos rios e das onças, é que se pode dizer que *O som do rugido da onça* estabelece uma alteridade radical: e é essa uma das possibilidades que a literatura consegue e faz muito bem, quase que com exclusividade. Ouçamos o som do rugido da onça.

### REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Tradução Maria Ermantina Galvão Pereira. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARTHES, R. II. Primeira prova: a escolha, a dúvida. *In*: BARTHES, R. **A preparação do romance**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BENJAMIN, W. **Passagens**. Organização de Willi Bolle. Tradução de Olgária Chain Féres Matos, Irene Aron e Cleonice Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2018.
- BENJAMIN, W. Teses sobre o conceito de História. *In*: BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Volume 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 1995.

DERRIDA, J. **Gramatologia**. Tradução de Miriam Schnaiderman e Renato Janini Ribeiro. São Paulo: EdUSP, 1973.

DOMÊNICO, D. *et al.* História para ninar gente grande: Samba-enredo da G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira. *In: LIGA INDEPENDENTE DAS ESCOLAS DE SAMBA DO RIO DE JANEIRO - LIESA. Livro Abre-Alas 2019 (Segunda-feira)*. Rio de Janeiro: LIESA, 2019.

FRANK, J. A forma espacial na literatura moderna. **Intertexto**, Uberaba, v. 1, n. 2, p.-167-198, 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.18554/ri.v1i02.85>.

GENETTE, G. **Paratextos editoriais**. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.

KEHL, M. R. **Tortura e sintoma social**. São Paulo: Boitempo, 2019.

NOGUEIRA, E. S. A voz indígena em “Meu tio o iauaretê”, de Guimarães Rosa. **Nau Literária**, Porto Alegre, v. 9, n. 1, p. 01-12, 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.18554/ri.v1i02.85>.

PUENTE, B. **Brasil é o quarto país do mundo que mais mata ativistas ambientais, diz ONG**. CNN Brasil, 2021. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/brasil-e-o-quarto-pais-do-mundo-que-mais-mata-ativistas-ambientais-diz-ong/>.

SCHØLLHAMMER, K. E. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

STIERLE, K. **A ficção**. Tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2006.

SÜSSEKIND, F. Não-livros. *In: SÜSSEKIND, F.; DIAS, T. A historiografia literária e as técnicas de escrita: do manuscrito ao hiperetexto*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa: Vieira e Lent, 2004. p. 442-88.

TORRE, M. M. C.; VERUNSCHK, M. O som do rugido da onça. São Paulo: Companhia das Letras, 2021. 168 p. **Aletria**, Belo Horizonte: v. 31, n. 3. p. 231-234, 2021.

VERUNSCHK, M. **O som do rugido da onça**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

ROSA, J. G. Meu tio o Iauaretê. *In: ROSA, J. G. Estas estórias*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

## Ditaduras, trauma e escrita: o testemunho de B. Kucinski e Roberto Walsh

*Ditatorships, trauma, and writing: the testimony of B. Kucinski and Roberto Walsh*

GUSTAVO LUIS DE OLIVEIRA

Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG)  
E-mail: 2001gustavo.luis@gmail.com

BRUNA FONTES FERRAZ

Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais - Orientadora (CEFET-MG)  
E-mail: bruna.fferraz@gmail.com

---

**Resumo:** A segunda metade do Breve Século XX é marcada pela instauração de ditaduras militares em vários países da América Latina, entre os quais estão a Argentina (1976-1983) e o Brasil (1964-1985). Uma similaridade entre as ditaduras argentina e brasileira foi o “desaparecimento”, a tortura e o assassinato dos opositores de ambos os sistemas autoritários. O livro “K.: relato de uma busca” (2016), do escritor B. Kucinski, e as cartas “Carta a Vicki” e “*Carta a mis amigos*”, ambos escritos em 1976 pelo argentino Rodolfo Walsh, podem ser classificados como escritos de teor testemunhal. Diante dos acontecimentos traumáticos em ambos os regimes militares, que impactaram diretamente os autores, eles utilizam do paradoxo entre o real e o ficcional na literatura de testemunho para expurgar os acontecimentos traumáticos por meio da escrita. Desta forma, pretende-se (i) discutir a relação entre a escrita do trauma e a escrita como ato fúnebre no romance de Kucinski e em “Carta a Vicki”; e (ii) comparar a reconstrução da morte das personagens A. e Vicki, em “K.: relato de uma busca” e em “*Carta a mis amigos*”, respectivamente.

**Palavras-chave:** ditaduras latino-americanas; escrita testemunhal; trauma.

**Abstract:** The second half of the Brief 20th Century is marked by the establishment of military dictatorships in various Latin American countries, including Argentina (1976-1983) and Brazil (1964-1985). A similarity between the Argentine and Brazilian dictatorships was the “disappearance”, torture, and murder of opponents of both authoritarian systems. The book “K.: relato de uma busca” (2016) by B. Kucinski and the letters “*Carta a Vicki*” and “*Carta a mis amigos*”, both written in 1976 by the Argentine Rodolfo Walsh, can be classified as testimonial writings. Faced with the traumatic events in both military regimes, which directly impacted the authors, they use the paradox between reality and the fiction in testimonial literature to purge the traumatic events through writing. Thus, this paper aims to (i) discuss the relationship between trauma writing of trauma and writing as a mourning act in Kucinski’s novel and “*Carta a Vicki*”; and (ii) compare the reconstruction of the deaths of characters A. and Vicki in “K.: relato de uma busca” and “*Carta a Vicki*”, respectively.

**Keywords:** Latin American dictatorships; testimonial writing; trauma.

---

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O Breve Século XX rompe os paradigmas do Longo Século XX, sobretudo diante de tantas catástrofes acometidas à civilização ocidental. A Primeira Guerra Mundial é um divisor de águas no Ocidente, uma vez que dá início ao novo século, marcado por grandes catástrofes humanas, períodos de fome e genocídios sistemáticos (HOBSBAWN, 1995). Entre essas catástrofes, circunscrevem-se as ditaduras instauradas em países latino-americanos na segunda metade desse breve século, tal como na Argentina (1976-1983)<sup>1</sup> e no Brasil (1964-1985).

Esses regimes, instaurados durante contexto de Guerra Fria (1947-1991) e outorgados por meio de Golpes de Estado operacionalizados pelos militares, na Argentina em 1976 e no Brasil em 1964, institucionalizaram a tortura, o assassinato e o “desaparecimento” dos cidadãos argentinos e brasileiros com posição política considerada subversiva – particularmente, dos comunistas. Em contexto argentino, foram instaurados campos de extermínio como uma modalidade repressiva do poder, ao passo que, no Brasil, se operou ações repressivas seletivas, com focos de ação violenta conforme o alvo e o período em questão (TELES, 2014).

É diante das ações acometidas durante as ditaduras militares nos dois países, isto é, da violência sistemática, que o brasileiro B. Kucinski e o argentino Rodolfo Walsh utilizam do ofício da escrita como um meio de narrar a perda de entes queridos em regimes de exceção, isto é, narrar o trauma. Diante disso, temos como objetivo: (i) discutir a relação entre a escrita do trauma e a escrita como ato fúnebre, no romance de Kucinski e no texto “Carta a Vicki”, de Walsh; e (ii) comparar a reconstituição da morte das personagens A. e Vicki, em “K.: relato de uma busca” e em “*Carta a mis amigos*”, respectivamente.

## DITADURAS, TRAUMA E ESCRITA

Nas obras do brasileiro B. Kucinski e do argentino Rodolfo Walsh, ambos testemunham uma situação limite: a perda de familiares durante o período de ditadura militar. Kucinski perde a irmã, Ana Rosa, e Walsh, a filha, María Victoria. Assim, enquanto o primeiro escreve um romance polifônico e, em maior parte, em terceira pessoa – que é um narrador que se distancia do evento –, o segundo escreve cartas, de cunho pessoal, com objetivo de confidenciar seus pensamentos. Dessa forma, o fenômeno de testemunhar uma situação limite, algo que deixa marcas, pode ser definido como a expressão de um trauma. De acordo com Nestrovski e Seligmann-Silva, “trauma”

---

<sup>1</sup> Na Argentina, houve diferentes períodos de ditadura militar, o período aqui assinalado, de 1976 a 1983, é demarcado como a última ditadura militar argentina, a qual teve início após um golpe de Estado que depôs a então presidenta da República, María Estela Martínez de Perón, em 24 de março de 1976. Entrementes, é neste período que Walsh (2021 [1976]) escreve “*Carta a mis amigos*” e “*Carta a Vicki*”.

deriva de uma raiz indo-européia com dois sentidos: “friccionar, triturar, perfurar”; mas também “suplantar”, “passar através”. Nesta contradição uma coisa que tritura, perfura, mas que, ao mesmo tempo, é o que nos faz suplantá-la, já se revela, mais uma vez, o paradoxo da experiência catastrófica, que por isso mesmo não se deixa apanhar por formas simples de narrativa (NESTROVSKI; SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 08).

A palavra “trauma” possui, semanticamente, uma conotação paradoxal: aquilo que é “perfurado” e que pode “ser passado através”. As ditaduras militares brasileira (1964-1984) e argentina (1974-1984) deixaram marcas nos autores diante do “desaparecimento” de Ana Rosa e da morte de Vicki, portanto, deixaram traumas, feridas profundas, nos autores. Embora o período de escrita de ambos seja diferente – Kucinski escreveu mais de trinta anos após o ocorrido, enquanto Walsh quase que imediatamente –, utilizam da escrita como um meio de perpassar aquilo que os feriram.

No entanto, perpassar aquilo que deixou marcas apresenta uma dificuldade, sobretudo diante de uma catástrofe, já que a linguagem carrega uma ditadura, uma impossibilidade de dizer o que aconteceu. Rememorando Benjamin (1985), no célebre ensaio “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, no qual discute o fato de a narração tradicional estar em vias de extinção nos tempos modernos, o filósofo constata um comportamento comum nos soldados que voltaram das trincheiras da Primeira Guerra Mundial:

[...] Com a guerra mundial tornou-se manifesto um processo que continua até hoje. No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável. E o que se difundiu dez anos depois, na enxurrada de livros sobre a guerra, nada tinha em comum com uma experiência transmitida de boca em boca [...] (BENJAMIN, 1985, p. 198).

A pobreza da experiência comunicável que assolou os retornados advém da dificuldade em transmitir o trauma vivenciado. Isto porque, diante de tantas baixas de guerra e um caos como nunca visto anteriormente, aquilo que foi vivenciado pelos soldados, uma experiência catastrófica, já não podia ser assimilado por palavras.

Embora com proporções distintas da Primeira Grande Guerra, as ditaduras instauradas na América do Sul, incluindo a Argentina e o Brasil, tiveram consequências traumáticas, como a perseguição, levada às últimas consequências àqueles que lutavam contra o regime militar. Mas, mesmo diante da ditadura da linguagem imposta pelas feridas que assolam o círculo familiar de Kucinski e Walsh<sup>2</sup>, eles utilizam de suas posições de “sobreviventes” como um meio de lidar com suas perdas.

---

<sup>2</sup> Meses após ter escrito as cartas, Walsh foi assassinado em 27 de março de 1977 pelos militares argentinos.

No romance escrito por Kucinski, K., após o notório “desaparecimento” de A., durante os anos de chumbo da ditadura militar brasileira, K., um imigrante judeu-polonês e literato da língua ídiche, inicia a busca incessante pelo paradeiro da filha que “foi desaparecida”<sup>3</sup> pelos militares durante a ditadura: “A tragédia já avançara inexorável quando, naquela manhã de domingo, K.<sup>4</sup> sentiu pela primeira vez a angústia que logo o tomaria por completo. Há dez dias a filha não telefona [...]” (KUCINSKI, 2016, p. 16). Em um contexto de “desaparecimento” institucionalizado dos considerados subversivos, assim como no romance, algo similar ocorre na vida pessoal do autor: o desaparecimento de Ana Rosa<sup>5</sup>, irmã do autor, professora do Instituto de Química da Universidade de São Paulo (USP) e militante da Aliança Nacional Libertadora (ANL).

Sobre as interferências do real na trama ficcional, Kucinski, por exemplo, no início da obra, adverte o leitor: “Caro leitor: Tudo neste livro é invenção, mas quase tudo aconteceu” (KUCINSKI, 2016). Assim, neste romance fragmentário e polifônico, de teor testemunhal, o autor, por meio da escrita, utiliza do ficcional como um meio de perpassar o evento traumático e de sepultar a irmã por meio da escrita, já que o corpo nunca foi restituído à família.

Sobre a escrita como um ato fúnebre, Gagnebin afirma que a palavra “*sèma*”, cujo sentido seria o de “*signo*”, carrega em sua primeira acepção o significado de “*túmulo*”. Em suas palavras:

[...] E também quando lembramos que o primeiro sentido da palavra grega “*sèma*” é justamente o de *túmulo*, de *sepultura*, desse *signo* ou desse *rastro* que os homens inscrevem em memória dos mortos que o poeta e o historiador, nas palavras de Heródoto, não podem “deixar cair no esquecimento” (GAGNEBIN, 2006, p. 53).

O paradeiro de Ana nunca foi revelado pelos algozes, isto é, os militares que a sequestraram junto a seu marido, Wilson Silva, jamais confessaram o crime. A negação ao corpo é um ato que impacta tanto Kucinski quanto a família de outros que foram “desaparecidos” e/ou mortos, isso porque o trabalho do luto não pode ser concluído. De acordo com Freud (2013), o luto é

[...] a prova de realidade [que] mostrou que o objeto amado já não existe mais e agora exige que toda a libido seja retirada de suas ligações do objeto [...] uma vez concluído o trabalho do luto, o ego fica novamente livre e desinibido (FREUD, 2013).

<sup>3</sup> A construção sintática “foi desaparecida” influi que houve um agente que ocasionou o desaparecimento.

<sup>4</sup> No enredo se utiliza de K. como uma analogia a Meir Kucinski, pai do autor e daquela “desaparecida”, A., quem, por conseguinte, é uma analogia a Ana Rosa.

<sup>5</sup> Ver mais em: MERLINO, T. OJEDA, I. Ana Rosa Kucinski. In: **Luta, substantivo feminino: mulheres torturadas, desaparecidas e mortas na resistência à ditadura**. São Paulo: Editora Caros Amigos, 2010. p. 159-161.

No entanto, Kucinski e Walsh não tiveram a oportunidade de retirar a libido dos entes familiares, isto é, de Ana Rosa e Vicki, uma vez que os corpos delas lhes foram negados pelos alçózes do regime militar. Portanto, o trabalho do luto não pôde ser realizado por atos fúnebres comuns, tais como a cerimônia de sepultamento e enterro das vítimas. Assim, utilizaram de uma aliada para tentar completar a incompletude: a escrita como um ato fúnebre.

Dessa forma, Kucinski, passados quase quarenta anos de incerteza, já que não havia como enterrar ou sepultar a irmã diante da falta dos restos mortais dela, optou por escrever essa história como um modo de inscrever um “túmulo” em memória da irmã, por meio de seu testemunho, circunscrevendo que “ela esteve ali”, e, ao mesmo tempo, transcrevendo uma memória familiar e social brasileira.

O período no qual essa obra foi escrita torna-se também importante para a reflexão. A anistia concedida aos militares não condenou, em nenhuma instância, aqueles que torturaram e assassinaram dezenas de pessoas. E, aqueles que lutaram pelo país, tal como Ana, foram marginalizados socialmente. Portanto, a escrita, depois de quase quatro décadas, é a postergação do luto, que, assim como o autor professa sobre as cartas endereçadas a A., continuam a chegar: “É como se as cartas tivessem a intenção de impedir que sua memória na nossa memória descanse [...]” (KUCINSKI, 2016, p. 14).

A exemplo da dificuldade de narrar e de sepultar de alguma forma a “desaparecida”, o pai de A., o próprio K., quando perde as esperanças de encontrar a filha, enquanto literato da língua iídiche, tenta escrever para lidar com seu próprio infortúnio, buscando, assim, se redimir por não ter percebido o envolvimento da filha com a luta contra a ditadura e, por outras vias, assegurando que ela existiu, que estava ali. Todavia, assim como os soldados das trincheiras, vivencia um mesmo paradigma: a dificuldade de narrar a experiência traumática, haja vista que “Era como se faltasse o essencial; era como se as palavras, embora escolhidas com esmero, em vez de mostrar a plenitude do que ele sentia, ao contrário, escondessem ou amputassem o significado principal [...]” (KUCINSKI, 2016, p. 127). Como K. não conseguiu escrever e, por conseguinte, sepultar a filha, coube ao filho B. Kucinski o trabalho de lidar com a dificuldade da língua em expressar o real sofrido e, ao mesmo tempo, sepultar a irmã desaparecida em seu texto.

Temática semelhante circunscreve as cartas de Rodolfo Walsh. As “Carta a Vicki” e “Carta a mis amigos”, redigidas por Walsh, em 1976, possuem como mote principal a morte da filha María Victoria, Vicki, filha do autor e participante da Organização Montoneros. “Carta a Vicki” é escrita no mesmo dia da notícia de morte da filha,

*[...] A notícia de sua morte chegou a mim hoje às três da tarde. Estávamos em reunião quando conseguiram transmitir o comunicado. Escutei seu nome mal pronunciado e demorou apenas um segundo para assimilá-*

lo [...] O mundo ficou parado nesse segundo (WALSH, 2021 [1976], grifo do autor)<sup>6</sup>.

Assim como Kucinski, a perda de um ente querido faz Walsh, em um período de repressão, escrever e professar seu testemunho sobre a filha. Após a notícia da morte de Vicki, filha do autor, a escrita transmuta-se em um ato fúnebre. O próprio Walsh vivia na clandestinidade à época, por causa de sua atuação política. Provavelmente, não conseguiria realizar um enterro digno à sua filha sem ser raptado pelos algozes. Dessa forma, escrever, logo após a notícia da morte da filha, foi um modo de transmitir os seus sentimentos, ao mesmo tempo em que sepulta Vicki por meio da palavra, assim como expresso na seguinte frase: “[...] O verdadeiro cemitério é a memória. Ali te guardo, te balanço, te celebro e talvez te inveje, minha querida” (WALSH, 2021 [1976], grifo do autor)<sup>7</sup>.

Kucinski e Walsh, portanto, utilizam do ato de escrever para perpetuar o testemunho deles sobre a irmã “desaparecida” e a filha morta por suicídio. Se a linguagem é insuficiente para expressar todo o sofrimento vivido, ela foi, por sua vez, a única possibilidade de sepultamento aos entes queridos. Consiste nisso o seu paradoxo. Em outras palavras, mesmo diante dessa impossibilidade do dizer, já que o trauma é aquilo que fere e perfura, Kucinski e Walsh utilizam da escrita como meio de perpassar aquilo que os fere, suplantando também um sepultamento de Ana Rosa e María Victoria, em “K.: relato de uma busca” e em “Carta a Vicki”, respectivamente.

## A RECONSTITUIÇÃO DA MORTE DE A. E DE VICKI

Além disso, outro ponto importante deve ser discutido a partir das obras “K.: relato de uma busca” e “Carta a mis amigos”: os autores, seja pelo ponto de vista em primeira pessoa, seja pela terceira pessoa, tentam narrar os acontecimentos traumáticos que presenciaram, mas dos quais não foram autênticas testemunhas. Tanto Walsh quanto Kucinski lidam com uma questão elementar para reconstituírem essas cenas: ambos não são *supertes*, isto é, aqueles que vivenciaram o ocorrido (AGAMBEN, 2008, p. 27), já que este é o lugar ocupado pela filha de Walsh e pela irmã de Kucinski, que não sobreviveram.

Assim, os autores apresentam os seus respectivos testemunhos na condição de pseudotestemunhas, uma vez que “[...] os sobreviventes, como pseudotestemunhas, falam em seu lugar, por delegação: testemunham sobre um testemunho que falta [...]” (AGAMBEN, 2008, p. 43). Dessa forma, Ana Rosa e María Victoria seriam as testemunhas reais, as *supertes*, pois elas vivenciaram todo o ocorrido, mas não sobreviveram, logo não é possível que assumam o lugar legítimo de fala. Por isso, Kucinski e Walsh utilizam da posição ocupada por elas para escrever sobre o assunto.

<sup>6</sup> No original: “La noticia de tu muerte me llegó hoy a las tres de la tarde. Estamos en reunión cuando empezaron a transmitir el comunicado. Escuché tu nombre, mal pronunciado y tarde un segundo en asimilarlo [...] El mundo estuvo parado ese segundo [...]” (WALSH, 2021 [1976], grifo do autor).

<sup>7</sup> No original: “El verdadero cementerio es la memoria. Ahí te guardo, te acuno, te celebro y quizá te envidio, querida mia” (WALSH, 2021 [1976], grifo do autor).

Como eles não viveram diretamente a catástrofe, para expressar o real vivido, mesmo diante da dificuldade, os autores utilizam um recurso importante para dar voz às lacunas da linguagem e do experienciado: eles utilizam a *imaginação*, que

[...] apresenta-se a ele como o meio para enfrentar a crise do testemunho [...] A imaginação é chamada como arma que deve vir em auxílio do simbólico para enfrentar o buraco negro do real do trauma. O trauma encontra na imaginação um meio para sua narração. A literatura é chamada diante do trauma para prestar-lhe serviço [...] (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 70).

Um testemunho está suscetível, assim como dito anteriormente, à dificuldade de narrar o trauma ocorrido, diante da ditadura da linguagem e do buraco negro do real experienciado. A fim de preencher as lacunas do real vivido por A. e Vicki, Walsh e Kucinski, como meio de atravessar o trauma que os fere, utilizam da linguagem verbal, mas, para isso, fazem uso da imaginação para preencher as lacunas da memória e da experiência do outro.

As estratégias narrativas utilizadas por eles possuem diferentes vieses: enquanto Kucinski, em maior parte do texto, narra em terceira pessoa com várias vozes sociais e em vários gêneros textuais para compor seu testemunho, Walsh utiliza do gênero carta como meio de confidenciar aos outros, à própria Vicki e a seus amigos, o seu testemunho pela perda da filha.

Um exemplo da polifonia com a qual se figura o romance *K.* pode ser elucidado no episódio do sequestro de A., o qual é descrito brevemente pela voz de um militar, no capítulo “A cadela”, ao narrar a preocupação do chefe do departamento em relação à Baleia, a cadela de A. e de seu marido. Os militares preocupam-se, assim, com a segurança do animal que continuava vivo, e, por isso, necessitava de cuidados, após o sequestro dos donos da cadela, em uma arapuca organizada pelos algozes, em uma saída lateral de um parque, onde foram surpreendidos e, quando mal perceberam, já haviam sido detidos (KUCINSKI, 2016).

Em contrapartida à solidariedade apresentada a Baleia, um dilema ético se instaura: quando o algoz narrador diz que deveriam sacrificar a cadela, ele é condenado verbalmente pelo chefe, já que isso seria uma ação desumana e covarde. A esse lapso de “benevolência” do algoz, porém, cabe questionar: e aquilo que ocorreu aos presos políticos e seus destinos atroz? Não seriam também atitudes desumanas e covardes? Para os carrascos, os comunistas, por apresentarem viés ideológico distinto, são desumanizados e rebaixados a uma condição inferior à do animal, passíveis, assim, de sofrerem as mais cruéis atrocidades.

Outro exemplo da pluralidade de vozes narrativas no romance de Kucinski pode ser percebido no capítulo “A terapia”, no qual uma jovem, chamada Jesuína Barbosa, diante da dificuldade de dormir, procura uma terapeuta para ter uma consulta. No desenrolar da conversa, a médica percebe algo de estranho naquilo que estava sendo

descrito pela paciente, já que esta trabalhava em uma casa em Petrópolis<sup>8</sup> que, na verdade, era uma prisão, local onde os “subversivos” eram torturados e assassinados. A jovem, que trabalhava na prisão comandada por Fleury<sup>9</sup>, descreve seu trabalho: “[...] Às vezes ele me mandava escutar o que um preso ou uma presa falavam; eu fazia a faxina ou levava água, e era para me fazer de boazinha [...] tinha que oferecer para avisar a família, essas coisas [...]” (KUCINSKI, 2016, p. 118).

E é neste contexto que a jovem se depara com A. na cadeia. Jesuína foi mandada para ficar com a recém-chegada, A., que tinha marcas no braço e um nome complicado. Mas,

[...] Logo depois vieram buscar ela. Foi aí que ela de repente meteu um dedo na boca e fez assim como quem mastiga forte e daí a alguns segundos começou a se contorcer. Eles nem tinham aberto a cela, ela caiu de lado gemendo, o rosto horrível de se ver e logo depois estava morta. Parecia morta e estava morta mesmo. “Você sabe o que aconteceu?” “Disseram que ela tomou veneno, que tinha veneno na boca, pronto para engolir [...]” (KUCINSKI, 2016, p. 122-123).

A hipótese adotada por Kucinski é a de que, junto a seu marido, A. colocara, antes de serem capturados, uma cápsula de cianureto entre os dentes. Esta medida foi tomada para que, caso algo acontecesse, como realmente ocorreu com os dois, ambos não fossem fadados à tortura por busca de informações e, conseqüentemente, não entregassem seus companheiros de luta, isto é, aqueles que lutavam contra a ditadura. O suicídio é um meio de deixar *a posteriori* o legado de A., que, mesmo se matando, faz disso um ato heroico para não entregar aqueles que com ela trabalhavam em busca do fim da ditadura. Dessa forma, o ato organizado por ela é um meio de não sucumbir ao sistema vigente, mas, sim, de subvertê-lo.

Todos esses eventos são relatados por Kucinski com o distanciamento que a voz narrativa em terceira pessoa guarda, colocando-se como uma testemunha indireta, ou pseudotestemunha, como dito anteriormente. Já Walsh opta por um tom pessoal, ao falar sobre a vida política da filha, que trabalhava na Organização dos Montoneros<sup>10</sup> e que militava em uma pequena vila – onde conhecera a pobreza extrema que tentava combater –, para reconstituir o dia da morte dela.

No dia 28 de setembro, Vicki entrara com a sua filha, ainda de colo, em uma casa na rua Corro. Na manhã do dia seguinte, o Exército, com um montante de 150

---

<sup>8</sup> A “Casa da Morte”, na década de 1970, disfarçada de casa, este era o local onde vários daqueles que foram sequestrados – e possivelmente dados como “desaparecidos” – foram torturados e assassinados.

<sup>9</sup> Sérgio Fernando Paranhos Fleury era um delegado do DOPS - Departamento de Ordem Política e Social de São Paulo durante a ditadura, tendo torturado e assassinado diversos presos políticos.

<sup>10</sup> O *Movimiento Peronista Montonero* (MPM) foi uma organização político-militar da guerrilha peronista, criada na década de 1970, a fim de combater a ditadura autodenominada de Revolução Argentina.

soldados, às sete da manhã, disparou os primeiros tiros, em um embate que durou mais de uma hora. Quando o pai de Vicki aborda o ato que culminou na morte da filha, utiliza do testemunho de alguém que viu o que aconteceu, o qual também não se recorda de tudo. Ele professa:

[...] Não recordo de tudo que ela disse. Mas recordo da última frase, que não me deixa dormir: – Vocês não nos matam – disse – nós escolhemos morrer. Depois ela e o homem levaram uma arma à boca e se mataram em frente a todos nós (WALSH, 2021 [1976])<sup>11</sup>.

Assim como Vicki já dizia ao pai, não haveria de se entregar com vida aos algozes da ditadura militar, isso porque já sabia o que aconteceria a ela caso isso acontecesse. Então,

sabia perfeitamente que em uma guerra com essas características, o pecado não era falar, mas sim sucumbir. Levava sempre consigo uma pastilha de cianeto – a mesma com que nosso amigo Paco Urondo se matou –, com a qual tantos outros obtiveram uma vitória contra a barbárie. (WALSH, 2021 [1976])<sup>12</sup>.

Vicki não haveria de se entregar em uma guerra como essa. O suicídio com a utilização de uma cápsula de cianeto – assim como ocorre com A. –, ou com outro método, era uma medida adotada contra a barbárie, contra os algozes do regime. Não se entregar ao regime com vida, portanto, era um método para derrotar as medidas repressivas da ditadura e um meio simbólico de dizer que lutava pelo país e pela causa à qual dera a vida.

A estratégia narrativa de Kucinski e Walsh para narrar um evento doloroso, isto é, o suicídio de A. e de Vicki, é marcada pelo distanciamento, ainda que eles tentem afrontar o ocorrido. O primeiro, por meio de *flashes* de relatos alheios, como o algoz e a jovem que trabalhava na prisão, que descrevem brevemente o sequestro e o suicídio de A., sua irmã, mantém-se como um observador indireto. Neste caso, a *imaginação* é algo importante, pois, como Ana Rosa “foi desaparecida” durante a ditadura, não se sabe exatamente o que ocorreu com ela. No entanto, no romance de Kucinski, o suicídio de A. é, porventura, um meio de o autor se distanciar do fado que teve a sua irmã.

Já Walsh, para escrever a carta a sua filha e a seus amigos, o faz por meios indiretos. Dessa forma, imagina um testemunho alheio, provavelmente de alguém que

<sup>11</sup> No original: “No recuerdo todo lo que dijo. Pero recuerdo la última frase, en realidad no me deja dormir. – Ustedes no nos matan – dijo – nosotros elegimos morir. Entonces ella y el hombre se llevaron una pistola a la sien y se mataron enfrente de todos nosotros” (WALSH, 2021 [1976]).

<sup>12</sup> No original: “[...] Sabía perfectamente que en una guerra de esas características, el pecado no era hablar, sino caer. Llevaba siempre encima la pastilla de cianuro – la misma com la que se mato nuestro amigo Paco Urondo –, con la que tantos otros han obtenido una última victoria sobre la barbárie [...]” (WALSH, 2021 [1976]).

pertencia aos militares, como forma de remontar o cenário de suicídio de sua filha, como se percebe no excerto acima, que registra um provável discurso de Vicki ao enfatizar que os militares não os matariam. Mas esta testemunha também se vê diante de uma situação contraditória, por não se lembrar de todo o ocorrido, embora ainda se sinta amedrontada pelo suicídio de Vicki e de seu companheiro.

Desta forma, embora Kucinski e Walsh utilizem da escrita para perpassar o trauma ocorrido, a escolha narrativa para o “desaparecimento” de A. e o suicídio de Vicki, ambos diante de uma situação-limite, como as ditaduras militares, reflete também, um certo distanciamento do evento. Isso se deve, principalmente, pelo fato de que, mesmo que a escrita de um trauma possa ser descrita como algo que “perfura” e ao mesmo tempo “atravessa”, certos temas ainda ferem os portadores do testemunho, como aconteceu com as pseudotestemunhas Kucinski e Walsh.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

As ditaduras militares que ocorreram no Breve Século XX, uma era de grandes catástrofes, deixaram marcas em B. Kucinski e Rodolfo Walsh diante de suas perdas. E, como meio de trabalhar o trauma e realizar uma cerimônia fúnebre a Ana Rosa e a María Victoria, escrevem textos nos quais apresentam seus testemunhos, na condição de pseudotestemunhas, para isso utilizando da *imaginação* e de diferentes estratégias para compor a obra.

O intuito dos autores, além de expurgar aquilo que os feriu e de perpassar a catástrofe, é o de relegar ao outro o testemunho, transmitindo aos outros uma história que precisa ser narrada, transmutando-se também em testemunhas, pois “[...] Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro [...]” (GAGNEBIN, 2006, p. 57). Dessa forma, relegar ao outro o testemunho é, portanto, uma forma de englobá-lo naquela história.

O trabalho realizado em “K: relato de uma busca”, de B. Kucinski, e em “*Carta a mis amigos*” e “*Carta a Vicki*”, de Rodolfo Walsh, é importante por relegar aos outros um pouco do sofrimento vivido, narrando uma história coletiva, embora essas histórias tenham ocorrido no seio familiar dos autores. Dessa forma, postergam aos outros, àqueles que escutam ou leem o testemunho, a memória cravada de que Ana Rosa e María Victoria “viveram” e “estiveram aqui”, tudo isso através da escrita daquilo que “feriu” os autores, mas que os fez atravessar o trauma.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. A testemunha. *In: O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha* (Homo Sacer III). Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008, p. 25-48 (Estado de sítio).

BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *In: BENJAMIN, W. Mágia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 197-221 (Obras escolhidas).

FREUD, S. **Luto e melancolia**. Tradução de Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

GAGNEBIN, J. M. Memória, história, testemunho. *In: Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006. p. 49-58.

HOBBSAWN, E. O século: vista aérea. *In: Era dos Extremos: o breve século XX 1914-1991*. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 13-28.

KUCINSKI, B. **K.**: relato de uma busca. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

NESTROVSKI, A.; SELIGMANN-SILVA, M. Apresentação. *In: NESTROVSKI, A.; SELIGMANN-SILVA, M. (org.). Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000, p. 7-11.

SELIGMANN-SILVA, M. Narrar o trauma - a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Revista Psicologia Clínica*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-56652008000100005>.

TELES, J. de A. Ditadura e repressão: paralelos e distinções entre Brasil e Argentina, **Taller (Segunda Época)**: Revista de Sociedad, Cultura y Política en América Latina, [S. l.], v. 3, n. 4, p. 99-117, 2014. Disponível em: [https://www.academia.edu/es/32782250/DITADURA\\_E\\_REPRESS%C3%83O\\_PARALELOS\\_E\\_DISTIN%C3%87%C3%95ES\\_ENTRE\\_BRASIL\\_E\\_ARGENTINA](https://www.academia.edu/es/32782250/DITADURA_E_REPRESS%C3%83O_PARALELOS_E_DISTIN%C3%87%C3%95ES_ENTRE_BRASIL_E_ARGENTINA).

WALSH, R. **Rodolfo Walsh explica cómo y por qué murió su hija Vicki**. 2021. Disponível em: <https://www.pagina12.com.ar/389449-rodolfo-walsh-explica-como-y-por-que-murio-su-hija-vicki>.

# Os desencontros entre o homem e o cavalo: uma análise do conto “Centauro”, de José Saramago

*The misencounters between man and horse:  
an analysis of the short story ‘Centauro’ by José Saramago*

JOÃO ARTUR RODRIGUES FERNANDES  
Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)  
E-mail: arturfernandes986@gmail.com

---

**Resumo:** Este trabalho visa apresentar uma análise do conto “Centauro”, de José Saramago, publicado pela primeira vez em 1978 no livro *Objecto Quase*. No conto, tem-se a história do último sobrevivente da linhagem dos centauros, que, justamente por ser o único de sua raça, vive a se refugiar e a se esconder da humanidade. Esta análise, portanto, traz os desencontros sofridos pelo homem e pelo cavalo, que constituem o centauro saramaguiano, como uma consequência da imposição dos tempos modernos, em que a sua existência como tal já não é mais aceita e, por isso, impossível.

**Palavras-chave:** José Saramago; *Objecto Quase*; Centauro.

**Abstract:** This work aims to present an analysis of the short story “Centaur” by José Saramago, first published in 1978 in the book *Objecto Quase*. In the story, we encounter the tale of the last survivor of the centaur lineage, who, precisely because he is the sole representative of his race, lives in constant hiding from humanity. This analysis, therefore, explores the misencounters suffered by man and horse, which constitute Saramago’s centaur, as a consequence of the imposition of modern times, where his existence as such is no longer accepted and, therefore, impossible.

**Keywords:** José Saramago; *Objecto Quase*; Centaur.

---

O conto “Centauro”, do romancista, poeta e dramaturgo português José Saramago, integra um conjunto de seis narrativas que compõem o seu livro *Objecto Quase*, originalmente publicado em 1978. Nesta história, é retrata a trajetória do “[...] último sobrevivente da grande e antiga espécie dos homens-cavalos” (SARAMAGO, 1994, p. 111), um centauro que, por ser o único restante de sua raça, vive a vagar sozinho pelo mundo e a se esconder da humanidade, até que, em meio a uma emboscada, despenca de um desfiladeiro, cai sobre uma pedra pontiaguda e morre, sendo, antes disso, dividido em duas partes.

Todavia, a presença de um centauro no conto não se revela ao leitor de forma tão nítida nas linhas iniciais. Na verdade, inicialmente, parece haver duas personagens individuais e distintas contracenando em um mesmo espaço, a saber, um cavalo e um homem:

**O cavalo** parou. Os cascos sem ferraduras firmaram-se nas pedras redondas e resvaladiças que cobriam o fundo quase seco do rio. **O homem** afastou com as mãos, cautelosamente, os ramos espinhosos que lhe tapavam a visão para o lado da planície (SARAMAGO, 1994, p. 107, grifos nossos).

É ao longo do conto e, é claro, sabendo que a figura mitológica do centauro corresponde a um ser híbrido de homem mais cavalo, que o conteúdo do texto vai se conectando ao seu título. Ou seja, vai ficando evidente que o homem e o cavalo, as partes constituintes do centauro, estão em um constante desentendimento. Assim, ainda que à revelia, o homem e o cavalo vivem fadados a compartilhar um só corpo, o do centauro, que, por sua vez, “[...] é um ser dividido em dois mundos: um representado pela ‘animalidade’ e o outro pela ‘humanidade’” (FAURI, 2021, p. 151):

**O homem** largou os ramos com um movimento descuidado e arranhou-se: soltou um ronco inarticulado e levou o dedo à boca para chupar o sangue. **O cavalo** recuou batendo as patas, varreu com a cauda as ervas altas que absorviam os restos da humidade ainda conservada na margem do rio pelo abrigo que os ramos pendentes faziam, cortina àquela hora negra (SARAMAGO, 1994, p. 107, grifos nossos).

O trecho acima evidencia a relação de interdependência entre as partes, uma vez que o cavalo demonstra uma reação, a seu modo, em decorrência de um machucado sofrido pelo homem. Dessa maneira, embora o homem e o cavalo tenham, cada qual, uma forma de reagir perante as mesmas situações vivenciadas, há um fio comum que liga essas duas metades – a sobrevivência. Nesse viés, o homem e o cavalo colaboram um para a manutenção do outro:

**O cavalo teve sede.** Aproximou-se da corrente de água, que estava como parada sob a chapa da noite, e quando as patas da frente sentiram a frescura líquida, deitou-se no chão, de lado. **O homem, com o ombro assente na areia áspera, bebeu longamente, embora não tivesse sede** (SARAMAGO, 1994, p. 108, grifos nossos).

No fragmento acima, por sua vez, é demonstrada a empatia do homem para com o cavalo, tendo em vista que, dada a divisão anatômica do corpo de um centauro, há necessidades de uma das partes que só podem ser supridas com o auxílio da outra. Nesse caso, isso acontece quando o cavalo sente sede, mas, não possuindo boca ou quaisquer órgãos responsáveis pela atividade de ingestão, é reservada ao homem a responsabilidade de beber a água, ainda que, como destacado, não esteja com sede. Contudo, nem sempre é observada tal harmonia nessa relação, ainda mais considerando as incompatibilidades, sobretudo físicas, entre o homem e o cavalo:

**Encontrar posição para dormir que a ambos conviesse, era sempre uma operação difícil.** Em geral, o cavalo deitava-se de lado e o homem repousava também assim. Mas enquanto o cavalo podia ficar uma noite inteira nessa posição, sem se mexer, o homem, para não mortificar o ombro e todo o mesmo lado do tronco, tinha de vencer a resistência do grande corpo inerte e adormecido para o fazer voltar-se para o lado oposto: era sempre um sonho difícil. **Quanto a dormir de pé, o cavalo podia, mas o homem não.** E quando o esconderijo era demasiado estreito, a mudança tornava-se impossível e a exigência dela ansiedade. Não era um corpo cómodo. **O homem nunca podia deitar-se de bruços sobre a terra, cruzar os braços sob o queixo e ficar assim a ver as formigas ou os grãos de terra, ou a contemplar a brancura de um caule tenro saindo do negro húmus** (SARAMAGO, 1994, p. 110, grifos nossos).

Desse modo, a simples atividade de dormir é tida como uma tortura para o homem, que, diferentemente do cavalo, não possui a facilidade de dormir em pé ou de permanecer ininterruptamente em uma mesma posição. Por esse e por outros motivos, a coocorrência com o cavalo passa a ser uma tarefa árdua para o homem, que, ao longo dos vários anos, já tentou superar as ações de natureza instintiva do animal:

Com o tempo, e tivera muito e muito tempo para isso, aprendera os modos de moderar a impaciência animal, algumas vezes opondo-se a ela uma violência que eclodia e prosseguia toda no seu cérebro, ou porventura num ponto qualquer do corpo onde se entrecrocavam as ordens que do mesmo cérebro partiam e os instintos obscuros alimentados talvez entre os flancos, onde a pele era negra (SARAMAGO, 1994, p. 108).

No entanto, apesar das desarmonias, há um momento em que as diferenças entre as partes são postas de lado – no sonho. No universo onírico, o homem e o cavalo deixam de ser dois e tornam-se um, revelando-nos, enfim, o centauro. Esse aspecto, inclusive, é destacado na própria escrita do conto, tendo em vista que, quando se trata dos momentos de sonho, não se verificam mais distinções entre o que seriam os sonhos do homem e os do cavalo, mas uma confluência de ambos que resulta no sonho do centauro:

Nunca sonhava como sonha um homem. Também nunca sonhava como sonharia um cavalo. Nas horas em que estavam acordados, as ocasiões de paz ou de simples conciliação não eram muitas. **Mas o sonho de um e o sonho do outro faziam o sonho do centauro** (SARAMAGO, 1994, p. 111, grifos nossos).

Percebe-se, portanto, que as discordâncias e os desencontros vivenciados pelas partes do centauro se perpetuam apenas no mundo físico da narrativa. Ao sonhar, por outro lado, a conciliação, que é rara nos demais momentos do dia, torna-se simplesmente completa.

Em seu sonho, sempre o mesmo, o centauro retorna a um fatídico episódio: a batalha dos Lápitias. Esse conflito, que foi a sua primeira batalha, representou também a grande derrota dos seus irmãos, que, após o falhanço, refugiaram-se nas montanhas. Lá, foram surpreendidos por Hércules, que, com o auxílio dos deuses, conseguiu exterminar toda a raça dos homens-cavalos. Todos, com exceção de um, o centauro saramaguiano, que conseguiu escapar enquanto Hércules executava Nesso:

Tinham acabado então os centauros. Porém, contra o que afirmavam os historiadores e os mitólogos, um ficara ainda, este mesmo que vira Hércules esmagar num abraço terrível o tronco de Nesso e depois arrastar o seu cadáver pelo chão, como a Heitor viria a fazer Aquiles, enquanto se ia louvando aos deuses por ter vencido e exterminado a prodigiosa raça dos Centauros. Talvez repesos, os mesmos deuses favoreceram então o centauro escondido, cegando os olhos e o entendimento de Hércules por não se sabia então que desígnios (SARAMAGO, 1994, p. 111).

Assim, desde então, o centauro remanescente vive a rememorar o referido episódio bélico em seus sonhos, acrescentando ainda, dado que o sonho lhe permite isso, o que, digamos, enxergaria como uma espécie de bálsamo para o seu sofrimento – a vingança:

**Todos os dias, em sonho, lutava com Hércules e vencia-o.** No centro do círculo dos deuses, de cada vez e sempre reunidos às ordens do seu sonho, lutava braço a braço, furtava a garupa escorregadia ao salto astuto que o inimigo tentava, esquivava-se à corda que lhe assobiava entre as patas, e obrigava-o a lutar de frente. O seu rosto, os braços, o tronco, suavam como pode suar um homem. O corpo do cavalo cobria-se de espuma. Este sonho repetia-se há milhares de anos, e sempre nele o desenlace se repetia: **pagava em Hércules a morte de Nesso, chamava aos braços e aos músculos do torso toda a sua força de homem e de cavalo: assente nas quatro patas como se fossem estacas enterradas no chão, erguia Hércules ao ar e apertava, apertava, até que ouvia a primeira costela estalar, depois outra, e finalmente a espinha que se partia.** Hércules, morto, escorregava para o chão como um trapo e os deuses aplaudiam (SARAMAGO, 1994, p. 111-112, grifos nossos).

No sonho, o protagonista luta contra Hércules e vence-o, vingando, portanto, não só Nesso, mas todos os seus irmãos centauros. Todavia, o centauro, embora seja aplaudido pelos deuses, nada recebe como recompensa por tamanha bravura, mas, longe disso, encontra apenas o distanciamento das divindades, o que reforça ainda mais a sua solidão:

Não havia nenhum prémio para o vencedor. Os deuses levantavam-se das suas cadeiras de ouro e afastavam-se, alargando cada vez mais o círculo até desaparecerem no horizonte. Da porta por onde Afrodite entrava no céu, saía sempre e brilhava uma grande estrela (SARAMAGO, 1994, p. 112).

Nota-se, portanto, que, para o centauro, muito já havia sido perdido. Ainda que conseguisse de fato vencer o semideus Hércules, toda a sua espécie fora dizimada. Por isso, o centauro, simbolicamente tido como “[...] a figura mítica que exprime o encontro, o conflito, a síntese da força vital que se quer sem limite e da sabedoria meditativa, recolhida e serena” (NOUHAUD, 2005, p. 152), deixa de receber o prestígio que outrora chegou a possuir e passa a ser digno apenas de menosprezo e cólera. Percebe-se, desse modo, uma disparidade entre dois tempos – um passado longínquo, em que os centauros viviam normalmente à luz do dia e eram tidos como símbolos de glória, e um tempo presente, em que o centauro saramaguiano, o último de sua raça, vive fadado às sombras e à solidão. É em vista disso que o retorno a esse tempo passado por meio do sonho parece tão cômodo ao centauro:

Há milhares de anos que percorria a terra. Durante muito tempo, enquanto o mundo se conservou também ele misterioso, pôde andar à luz do Sol. Quando passava, as pessoas vinham ao caminho e lançavam-lhe flores entrançadas por cima do seu lombo de cavalo, ou faziam com elas coroas que ele punha na cabeça. Havia mães que lhe davam os filhos para que os levantasse no ar e assim perdessem o medo das alturas. E em todos os lugares havia uma cerimónia secreta: no meio de um círculo de árvores que representavam os deuses, os homens impotentes e as mulheres estéreis passavam por baixo do ventre do cavalo: era crença de toda a gente que assim floria a fertilidade e se renovava a virilidade (SARAMAGO, 1994, p. 112).

O centauro era louvado e visto como um símbolo atrativo de dádivas, tendo, por essa razão, sua presença comemorada pelos homens. Entretanto, os tempos mudaram, e, seguindo os desígnios dos tempos, toda essa admiração pela figura do centauro também mudou. É por isso que, no início do conto, “a duplicidade da personagem se prolonga por algumas páginas, que evidenciam que o centauro, ainda não revelado pelo narrador, migra de um mundo mítico para um mundo histórico” (LOPES, 2014, p. 165). Assim, já no que seria o tempo atual do conto, “quando o mundo

se transforma e a narrativa passa para o período moderno, representando um tempo mais próximo do nosso, em termos realistas” (LOPES, 2014, p. 168), percebe-se uma outra reação dos homens perante a figura mitológica do centauro:

Então chegou o tempo da recusa. **O mundo transformado perseguiu o centauro, obrigou-o a esconder-se.** E outros seres tiveram de fazer o mesmo: foi o caso do unicórnio, das quimeras, dos lobisomens, dos homens de pés de cabra, daquelas formigas que eram maiores que raposas, embora mais pequenas que cães. Durante dez gerações humanas, este povo diverso viveu reunido em regiões desertas. Mas, com o passar do tempo, também ali a vida se tornou impossível para eles, e todos dispersaram. Uns como o unicórnio, morreram; as quimeras acasalaram com os musaranhos, e assim apareceram os morcegos; os lobisomens introduziram-se nas cidades e nas aldeias e só em noites marcadas correm o seu fado; os homens de pés de cabra extinguíram-se também, e as formigas foram perdendo tamanho e hoje ninguém é capaz de as distinguir entre aquelas suas irmãs que sempre foram pequenas. **O centauro acabou por ficar sozinho** (SARAMAGO, 1994, p. 112-113, grifos nossos).

O trecho acima evidencia a perseguição dos homens não só ao centauro, mas a outras figuras não-humanas – “unicórnios”, “quimeras”, “lobisomens”, “homens de pés de cabra” e “formigas maiores que raposas e menores que cães”. No entanto, alguns desses seres, os que não foram extintos por completo, encontraram um modo de sobrevivência em meio aos humanos, como as quimeras, que acasalaram com os musaranhos, resultando nos morcegos; os lobisomens, que se introduziram nas cidades; e as formigas gigantes, que diminuíram de tamanho até se misturarem às formigas convencionais. O centauro, por outro lado, não teve o mesmo sucesso, acabando sozinho. Fica notório, dessa forma, que a brusca mudança ao longo dos milhares de anos passa a inibir a existência do centauro, “indicando que o protagonista está inserido num mundo em que sua presença seria impossível” (LOPES, 2014, p. 165). Não à toa, o centauro passa a sentir desconforto com relação à sua própria natureza, levando-o, em consequência disso, a uma não conciliação entre o homem e o cavalo que o constituem. Aí está a mestria do conto, uma vez que “em fins do século XX, Saramago concebe um centauro com todas as complexidades do mundo respectivo. Em seu interior, o centauro sofre duas forças que se opõem” (LOPES, 2014, p. 166).

Assim, em decorrência da não aceitação dos homens em relação ao centauro, a parte humana e a parte animal passam a experienciar a impossibilidade de uma vida em conjunto, o que, por milhares de anos, foi perfeitamente natural, visto que sentem a pressão de um tempo em que mais nada disso é interpretado como normal. Há, portanto, agora neste tempo presente, não mais o centauro, mas, sim, o homem e o cavalo, que, como visto ao longo do conto, estão em constante conflito. Por essa razão, ao centauro

cabe apenas a existência no mundo do sonho, em que há um retorno a tempos de outrora nos quais a sua existência como tal era aceita e, por isso, possível.

Fora desse espaço onírico, o centauro, às margens das civilizações humanas, vive a vagar, talvez à procura do que seria um lugar de pertencimento em que não sejam mais precisos os esconderijos e as fugas. Entretanto, foi inevitável ao centauro ficar fora do alcance humano, revelando sua existência e causando uma sequência de confusões:

Naquela noite, todo o país soube da existência do centauro. O que primeiro se julgara ser uma história inventada do outro lado da fronteira com intenção de desfrute, tinha agora testemunhas de fé, entre as quais uma mulher que tremia e chorava. Enquanto o centauro atravessava esta outra montanha, saía gente das aldeias e das cidades, com redes e cordas, também com armas de fogo, mas só para assustar (SARAMAGO, 1994, p. 123).

Uma vez cientes da aparição do centauro, os humanos passam a perseguir a criatura a todo custo. O centauro, por sua vez, continua a seguir o seu caminho, como sempre fazia, procurando “[...] os caminhos mais escondidos” (SARAMAGO, 1994, p. 123). O esforço do centauro, contudo, é insuficiente para escapar da perseguição humana:

Ouviu-se de repente um tiro. E então, num arco de círculo largo, saíram homens de detrás das pedras, em grande alarido, mas sem poderem disfarçar o medo, e avançaram com redes e cordas e laços e varas. O cavalo ergueu-se para o espaço, agitou as patas da frente e voltou-se, frenético, para os adversários. O homem quis recuar. Lutaram ambos, atrás, em frente. E na borda da escarpa as patas escorregaram, agitaram-se ansiosas à procura de apoio, e os braços do homem, mas o grande corpo resvalou, caiu no vazio (SARAMAGO, 1994, p. 123).

Em meio ao frenesi da emboscada, o centauro se desequilibra na borda de uma escarpa, despenca vinte metros no vazio e cai sobre “uma lâmina de pedra, inclinada no ângulo necessário” (SARAMAGO, 1994, p. 123-124), que o divide no exato lugar de encontro entre as metades humana e animal. É assim, embora partido, um *quase* homem, que a parte humana do centauro contempla seus últimos instantes de vida enquanto observa os deuses, que antes se distanciaram do centauro, aproximarem-se agora para lhe conceder a morte.

A divisão do corpo do centauro, nesse caso, é vista pela parte humana não como algo danoso. Pelo contrário, a sua separação do cavalo representa um momento de alívio no conto, pois não mais existiriam razões para a repulsa dos homens, uma vez que deixa de haver o centauro. Agora, eram apenas o homem e o cavalo. E, ao homem, que sofria tanto com a coexistência com o animal, é concedida a tranquilidade de ser apenas

homem, ou melhor, metade de um homem, que “então olhou o seu corpo. O sangue corria. Metade de um homem. Um homem” (SARAMAGO, 1994, p. 224).

Vê-se, desse modo, que, em meio a tempos modernos tão hostis e odiosos em relação àquilo que é diferente, para o centauro, o mais vantajoso foi ser metade daquilo que é aceitável – um meio homem:

As criaturas fantásticas, como o próprio Centauro, não mais têm lugar no espaço e no tempo contemporâneos – constituem, como tantos outros indivíduos “normais”, [...] o diferente ou, meramente, o não-igual. Por isso, talvez, o Centauro [...] acabe sendo literalmente caçado, encurralado e impossibilitado de continuar; caindo de um penhasco e finalmente partindo-se em dois, separando homem e cavalo (FAURI, 2021, p. 152).

Assim, com a cisão, e subsequente morte, é posto um fim na série de desencontros entre o homem e o cavalo que compunham o centauro, pois, depois de tanta opressão e desconformidade, “era tempo de morrer” (SARAMAGO, 1994, p. 124).

#### REFERÊNCIAS

FAURI, A. Centauros muito além do jardim. **Brasil/Brazil: Revista de Literatura Brasileira**, Porto Alegre, v. 34, n. 66, p. 146-167, 2021.

LOPES, T. M. A. A relação entre o mito e o maravilhoso em ‘Centauro’, de José Saramago. **Travessias Interativas**, São Cristóvão, n. 8, v. 4, p. 161-172, 2014.

NOUHAUD, D. Centauros. In: BRUNEL, P. (org.). **Dicionário de mitos literários**. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. p. 151-159.

SARAMAGO, J. *Objecto Quase*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

# Segregação e submissão feminina: vislumbre de empoderamento feminino em *A confissão da leoa*, de Mia Couto

*Segregation and female submission: glimpses of female  
empowerment in A Confissão da leoa by Mia Couto*

NÁDIA NARA DA SILVA

Discente do curso de Letras - Português (UFPI)

E-mail: nadianarasilva@gmail.com

---

**Resumo:** O presente artigo pondera sobre a segregação de gênero vivenciada pelas mulheres moçambicanas, bem como a tentativa de ruptura com esse paradigma e consequente empoderamento, na obra “A confissão da leoa”, do escritor moçambicano Mia Couto. Analisa-se o relato feito em voz masculina pelo olhar de personagens femininas.

**Palavras-chave:** empoderamento; segregação; submissão.

**Abstract:** This article reflects upon the gender segregation experienced by Mozambican women, as well as the attempt to break free from this paradigm and achieve empowerment, in the novel *A confissão da leoa*, by Mozambican writer Mia Couto. It analyzes the narrative told from a male perspective through the lens of female characters.

**Keywords:** empowerment; segregation; submission.

---

*“Há um princípio bom que criou a ordem, a luz e o homem, e um  
princípio mau que criou o caos, as trevas e a mulher”.*  
(Pitágoras)

*“Tudo o que os homens escreveram sobre as mulheres deve ser  
suspeito, pois eles, a um tempo, juiz e parte”.* (Poulain de la  
Barre)

## 1 INTRODUÇÃO

Por vivermos em uma realidade tão discrepante da que, frequentemente, rotulamos ao continente africano, erroneamente se pensa que tão vasto continente não possui tão vasta e rica produção cultural. Isso se deve, é claro, às estatísticas que revelam altos índices de analfabetismo nos países africanos. Destes, os que “sofreram” colonização lusófona guardam severos resquícios de um tempo de alienação à própria cultura e à permanente construção da identidade.

Porém, mesmo com uma população de minoria usuária plena da leitura e da escrita, a literatura sempre fez parte do cotidiano do povo africano, pois foi com sua

tradição oral que as mais significativas histórias deste povo foram construídas. Faz-se necessário, portanto, realizar um “insólito encontro” entre oratura e literatura, tendo em vista que foi neste fértil terreno que muitos escritores plantaram e colheram suas narrativas. Para Santos (2016), muitos escritores “assumem-se como contadores de história e/ou como tendo o hábito de escutar as histórias de tantos outros e escreverem a partir dessa escuta” (SANTOS, 2016, p. 133-134).

Mais do que resgatar histórias que, provavelmente, se perderiam aos ouvidos do tempo e da modernidade, esses escritores africanos redigem em língua portuguesa um discurso engajado de construção da identidade africana bem como se voltam para suas raízes socioculturais a fim de desmistificar a imagem de um povo calejado e resistente.

É nesse contexto que escritores como Mia Couto “atuam”. Atuar no sentido de emprestar sua ficção a serviço da história. É notório que sua prosa poética permite visibilidade aos sujeitos tão marginalizados. Sua sensibilidade literária transparece, em suas obras, uma infinidade de temas que ajudam a promover elucubrações sobre a visão do africano acerca do Ocidente e de si mesmo, com seus dilemas internos. Como sugere Abaurre (2010):

A capacidade de descrever personagens e espaços, promovendo inesperadas associações de imagens ou criando novas palavras, faz com que Mia Couto crie uma obra com alguma semelhança à de escritores brasileiros que ele reconhece terem sido fonte de grande inspiração: João Guimarães Rosa e Manuel de Barros. Com esses mestres, Mia Couto aprendeu a tecer, por meio das palavras, passagens de rara sensibilidade e lirismo. E esse efeito é alcançado mesmo que o tema abordado pelo autor seja marcado pela tragédia [...] (ABAURRE, 2010, p. 756).

A sensibilidade exacerbada bem como sua enorme capacidade de metaforizar a vida e seus dilemas de forma a promover a reflexão e a inquietude no leitor motivaram este estudo. A prosa miacoutiana não consiste em mera reconstrução ou reescrita da obra de Guimarães Rosa, mas permite, sobretudo, perceber a influência deste e de outros mestres da literatura brasileira naquele que deixa marcas indeléveis na literatura pós-colonial.

António Emílio Leite Couto nasceu em 5 de julho de 1955 na cidade de Beira, província de Sofala, em Moçambique. Em 1971, teve contato com a ideologia da FRELIMO, Frente de Libertação de Moçambique. A militância o fez aderir ao jornalismo, preterindo a medicina. De múltiplos talentos, exerce a função de biólogo, pois considera importante atingir seu público por diversos canais. Já publicou livros de poesia, contos, crônicas, romances, ensaios. Seus livros já foram publicados em vários países e traduzidos para diversos idiomas. É tônica, em suas obras, retratar seu país e sua busca por uma identidade nacional, revivendo lendas tradicionalmente orais.

Essa capacidade de narrar poeticamente, ao mesmo tempo em que expõe a situação de um povo, rendeu-lhe uma narrativa emocionante e com pluralidade de temas, *A confissão da leoa*. Dentro deste amplo panorama ficcional proposto por Mia

Couto, focaremos o olhar na mulher e sua condição dentro de uma comunidade tradicional e patriarcal. O romance, baseado em vivências do autor, conta o drama de uma comunidade moçambicana assolada por sucessivos ataques de leões.

Na tentativa de solucionar o problema, um caçador é enviado à aldeia para caçar os leões. Assim, numa tênue barreira entre o real e o imaginário, Mia Couto constrói um romance cativante, no qual as personagens principais, Arcanjo Baleiro e Mariamar, revezam-se para narrar suas versões da mesma história, ao passo que se veem envolvidos em seus próprios conflitos existenciais.

Situado na costa oriental do continente africano, Moçambique foi “descoberto” pelos portugueses em 1498. Como colônia portuguesa, teve como principal atividade econômica o tráfico de escravos. Foi ocupado a partir de 1885, após as Conferências de Berlim, que obrigavam Portugal a ocupar o território definitivamente. O país passou por uma série de problemas até o surgimento da FRELIMO, Frente de Libertação de Moçambique<sup>1</sup> e os contínuos embates armados. Somente na década de 90, o país começou a gozar de relativa paz. A literatura ambientada nesse contexto sofre duras influências das guerras que assolaram Moçambique. No entanto, no que tange à condição feminina, a situação é aterradora. A mulher não encontra espaços de fala dentro da sociedade.

Durante cinco séculos de colonização portuguesa, Moçambique sofreu um processo irreversível de hibridização e de mestiçagens múltiplas, como, por exemplo, a exploração sexual das mulheres moçambicanas pelos portugueses e a imposição da língua portuguesa como idioma oficial de Moçambique (SANTOS, 2016, p. 131).

Refletir sobre a literatura, então, nesse aspecto, é ponderar, ao mesmo tempo, sobre a opressão sofrida pelas mulheres e sobre a possibilidade de voz e de empoderamento do sexo feminino, por meio de um relato ficcional escrito por mão masculina. Pretende-se observar, por esse viés, como se deram as relações de dominância em países de independência política tardia e os efeitos da dominação no homem e na mulher moçambicana.

## 2 A MULHER DENTRO E FORA DE MOÇAMBIQUE

Numa cultura fortemente arraigada no patriarcalismo, a mulher é tida como ser inferior e, portanto, sem poder de mando ou de decisão sobre a vida em comunidade e até sobre seu próprio corpo. É propriedade do marido ou do pai. A mulher moçambicana vive sob a dupla submissão de ser a força de trabalho do colonizador, bem como pertença do colonizado. A literatura não pode fugir a esse contexto. Conforme argumenta Santos (2016):

---

<sup>1</sup> A Frente de Libertação de Moçambique foi fundada em 25 de junho de 1962. O movimento de teor nacionalista lutava pela independência de Moçambique.

Nas narrativas pós-coloniais, especialmente na literatura moçambicana, há vestígios da guerra de independência e da tentativa de (re)construir uma identidade nacional para o país, atravessada pelo colonialismo português e pelo movimento de libertação que se confundem com a condição da mulher em Moçambique. Essas narrativas expõem a experiência da mulher de ser e estar no mundo, historicamente marcada pela humilhação social e pela invisibilidade pública (SANTOS, 2016, p. 135).

Agrava a situação o fato de as mulheres viverem em condição de extrema opressão e de abuso sexual por parte do colonizador e de seus pares. Essas disparidades permeiam a obra *A confissão da leoa*. Esse discurso, mesmo que traga à ribalta o tratamento dado ao sexo feminino em países que sofreram colonização portuguesa, é o discurso masculino suavemente pincelando as nuances de uma “emancipação” feminina, sem, contudo, ouvirmos uma voz feminina falando por si mesma. Essa realidade persiste nas relações de poder e na própria literatura, que ainda não relegou os devidos lugares às mulheres africanas.

No entanto, esse panorama segregador não é privilégio apenas de países africanos. A mulher sempre ocupou um lugar de submissa vassalagem dentro da sociedade. Se hoje em dia é difícil impor às mulheres um comportamento padrão, há não muito tempo, as mulheres não eram senhoras de si, apenas de um espaço limitado dentro da casa, no qual não podiam mais que cuidar dos afazeres domésticos e gerar filhos. Com o início do capitalismo e da revolução industrial, as mulheres passaram a ocupar mais espaço no mercado de trabalho, não por seus méritos, mas porque constituíam uma força de trabalho mais barata em tempos de guerra.

O surgimento do movimento feminista nos Estados Unidos na década de 60, de certa forma, impulsionou uma ruptura no comportamento das mulheres e no tratamento dado a elas. O movimento objetivava mais do que emancipar a mulher, mas também proporcionar igualdade e equidade de direitos. Foi notório que, desde seu surgimento, o movimento espalhou-se pelo Ocidente e galgou alguns degraus de vitórias tardias, além do rótulo de transgressoras às mulheres que erguiam a voz para lutar por seus direitos.

As mulheres foram e continuam sendo objetos de opressão em todas as partes do mundo. Como vemos ao longo da história, são suprimidas do prazer sexual, da exibição do rosto, são escravizadas e prostituídas, etc. No entanto, as mulheres conquistam cada vez mais seu lugar numa sociedade de forte resistência aos novos conceitos de gênero, protagonizando diversas causas femininas, reivindicando e discutindo questões que abordam esses conceitos (ALVES, 2013, p. 117).

A mulher trabalha, gera e cria filhos, vota, estuda, desempenha uma gama de outras atividades consideradas inadequadas antigamente, porém o preconceito e o

machismo, ainda latentes no seio da sociedade, insistem em rotular o feminismo e o empoderamento da mulher como desnecessários, uma luta vencida. Não se trata de ocupar espaços masculinos nem de calar os homens, mas apenas de garantir condições de convívio igualitárias, independentemente de gênero.

Isto posto, percebe-se que a principal luta do movimento feminista é combater a opressão a que estão sujeitas as mulheres, as quais almejam alcançar autonomia e protagonismo na sociedade, defendendo a igualdade de direitos entre homens e mulheres. É importante que as ideias e causas deste movimento sejam conhecidas por todos os cidadãos e sejam levadas à frente nas lutas sociais, a fim de que haja alguma mudança sobre o conceito de mulher na sociedade e sobre o seu papel dentro desta (ALVES, 2013, p. 117).

Considerando-se papel do feminismo, como então ensejar mudanças numa sociedade tão rígida e regida por um patriarcalismo tão arcaico? A prosa miacoutiana em *A confissão da leoa*, ainda que permeada por uma vastidão de temas, amplia o debate sobre como se dá a opressão de gênero em países de colonização portuguesa e emancipação tardia. Thomas Bonnici sugere que há uma estreita relação entre o imperialismo e o patriarcalismo:

Há um paralelismo entre o patriarcalismo e o imperialismo porque analogicamente os dois dominam respectivamente a mulher e o colonizado. Há muita semelhança entre a experiência da mulher no patriarcalismo e a experiência do sujeito colonizado, contra os quais o feminismo e o pós-colonialismo reagem [...] (BONNICI, 2005, p. 29).

Por esse prisma, compreendemos que abordar temática feminista na literatura pós-colonial é propiciar um debate sobre os efeitos nocivos do imperialismo no sujeito colonizado e sobre como a válvula de escape do oprimido é oprimir quem se encontra em situação de maior vulnerabilidade. Vale aqui ressaltar que, de sua gênese até os maiores avanços, o feminismo foi, essencialmente, Ocidental, voltado para a realidade de mulheres inseridas num contexto completamente discrepante daquele observado nos países africanos. Sobre isso, Bonnici afirma:

Por outro lado, em muitas sociedades pós-coloniais do Terceiro mundo houve discussões sobre qual seria o fator político mais importante e mais influente na vida das mulheres: a opressão colonial ou a submissão patriarcal. Várias críticas feministas nos anos 1980 chegaram à conclusão de que o feminismo, sem dúvida um produto cultural ocidental, criou uma categoria universal feminina, prescindindo de raça e classe. Essa categoria era

composta sobre pressupostos eurocêntricos, de classe média, cristãos, heterossexuais. Pesava sobre a teoria feminista ocidental a acusação de não refletir e, portanto, não representar, as experiências das mulheres fora do contexto europeu, especialmente quando esse se confunde com o imperialismo cuja influência devastadora ainda é sentida nas ex-colônias [...] (BONNICI, 2005, p. 29).

Não pretendemos, pois, diminuir o papel fundamental do feminismo nos avanços sociais e políticos conquistados pelas mulheres, no entanto, nitidamente, percebe-se, que, do Primeiro para o Terceiro Mundo, as prioridades no engajamento tendem a mudar para que se contemple, na luta feminista, a mulher que vive numa ex-colônia, discriminada como colonizada e como mulher. Em ambos os casos, a mulher viveu sem possibilidade de fala. Santos afirma:

A teoria feminista e a crítica literária pós-colonial são exemplos de práticas intelectuais que promovem a visibilidade de dois grupos marginalizados que foram mantidos longe das esferas de poder e de tomada de decisão. A nova visibilidade desses grupos não implica dizer que intelectual, política e socialmente haverá uma troca de lugares entre as culturas colonizadas e os centros de poder colonial/patriarcal (SANTOS, 2016, p. 126).

Entendemos que, nesse caso, toda oportunidade de relegar voz e discurso ao sexo feminino é válida, mesmo que isso não signifique mudanças reais e imediatas de comportamento nas sociedades envolvidas. O feminismo, em seus primórdios, não foi negro ou colonizado, foi ocidental e limitado, não abarcando as demandas das mulheres à margem dessa visão eurocêntrica de mundo.

### 3 A MULHER COMO LEOA

Vislumbrar essa realidade pelo olhar sensível da prosa miacoutiana ajuda a dirimir a imagem idealizada que se tem do continente africano. Apesar de curvar-se sob a bota do colonizador, é no pisar dos oprimidos que se mantém a dura realidade das mulheres moçambicanas.

Falar da mulher moçambicana é complexo – várias culturas, diferentes tradições, etnias, crenças num único país. Desde cedo a mulher moçambicana é preparada para ser esposa, mãe, nora, etc – papéis que são muito admirados na sociedade. A mulher é preparada para servir o homem e estar ao lado dele de forma incondicional. O seu papel como mulher é circunscrito aos afazeres domésticos (JASON ASSOCIATES, 2015).

Diante dessa realidade e diversidade, Mia Couto imprime à sua prosa um olhar sensível frente aos problemas vivenciados pelas mulheres moçambicanas. Embora se questione o fato de a voz feminina ecoar pelas linhas de um escritor, nota-se, desde o início, que este busca valorizar o ser feminino quando diviniza a mulher e o papel de uma mãe ao dizer que “Deus já foi mulher. Antes de se exilar para longe da sua criação, e quando ainda não se chamava Nungu, o atual Senhor do Universo parecia-se com todas as mães deste mundo [...]” (COUTO, 2012, p. 13).

O relato prossegue enaltecendo o papel da mulher no processo de criação da vida, razão pela qual a personagem Mariamar cita sua mãe Hanifa Assulua como uma eterna contempladora do céu:

Todos sabemos, por exemplo, que o céu ainda não está acabado. São as mulheres que, desde há milénios, vão tecendo esse infinito véu. Quando os seus ventres se arredondam, uma porção de céu fica acrescentada. Ao inverso, quando perdem um filho, esse pedaço de firmamento volta a definhar (COUTO, 2012, p. 13).

O brilhante jogo figurado de palavras proposto pelo autor permite-nos entender que, em *Kulumani*, as mulheres tecem o céu, mas não podem tecer o próprio destino, uma vez que vivem sujeitas às tradições. Percebe-se que o propósito de Mia Couto é expor a confissão não apenas de uma leoa, mas de várias leoas, que vão se desnudando ao longo da narrativa. É possível identificar quatro “personagens-leoas”: Mariamar, Hanifa Assulua, Naftalinda e Luzilia. Cada uma delas usando o ato de confessar como forma de libertação da opressão masculina.

Identificar foi aqui usado no sentido mais superficial da palavra, já que, ao longo da narrativa, Mariamar vai revelando, desconstruindo e construindo sua identidade de leoa, revelando, pelo relato mnemônico, a construção da memória de *Kulumani*. Stuart Hall (2006) argumenta que as identidades são instáveis, porque estão em constante interação, sofrendo influências externas.

A identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. [...] Ela permanece sempre incompleta, está sempre, “em processo”, sempre “sendo formada”. [...] Assim, em vez de falar da identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de identificação, e vê-la como um processo em andamento. A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é ‘preenchida’ a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por outros (HALL, 2006, p. 38-39).

Por meio do relato de Mariamar, é possível entender os dilemas sofridos por ela e demais mulheres de sua aldeia. O evocar de lembranças desnuda, perante os olhos do leitor, o ambiente em que fulguram a opressão e o machismo, permite-nos perceber não apenas a construção identitária da narradora, mas também a construção de uma realidade que é comum às mulheres moçambicanas.

Se tomarmos o título da obra, já observamos uma quebra de paradigmas, já que se sobressai a figura da leoa e não do leão, que poderia representar a metáfora do rei algoz. Entretanto, para tantas leoas, apenas um caçador. Arcanjo Baleiro não personifica o antagonismo machista; ao contrário, oscila como perdido em seus próprios conflitos internos e na submissão ao sentimento que nutre por Luzilia, mulher de seu irmão. As leoas de Kulumani caminham entre dois mundos, o real e o imaginário, uma vez que o autor mescla real e fantástico com bastante maestria.

Quando adentramos a “selva” de Kulumani, é perceptível notar que o real perigo é o predatismo machista imposto na aldeia, que, paradoxalmente, transforma as caçadoras em caça. Quiçá o propósito maior do discurso miacoutiano seja desvelar, de forma sutil, o grito contido das mulheres que, sem voz, “caçam” meios de sobrevivência num mundo selvático e masculino.

A personagem Hanifa Assulua é, metaforicamente falando, uma leoa domesticada, acostumada a calar-se e a ser submissa. Apegada às tradições, fecha os olhos aos desmandos do marido, Genito Mpepe, que sabidamente abusava sexualmente das filhas, e atribui a estas a culpa pelo comportamento do esposo. Como mãe, demonstra sentimentos contraditórios, uma vez que chora a morte da filha Silência, mas trata com indiferença Mariamar.

[...] Hanifa Assulua receava a estrada, a viagem, a cidade. Não era a minha saída que a afligia. Era o despeito de ninguém a querer levar a ela. Outras mães, em outros lugares, teriam desejado que as filhas florescessem pelo mundo. A minha família, porém, fora contaminada pela mesquinhez que dominava a nossa aldeia. Quem viesse de fora, como esses que estavam chegando agora acreditaria que os habitantes da aldeia são puros e bons. Puro engano. Os de Kulumani são hospitaleiros para quem é longínquo e estranho. Mas entre eles reina a inveja e a maledicência [...] (COUTO, 2012, p. 46).

Evidencia-se aqui a dubiedade de sentimentos de Hanifa, já que tem consciência dos dilemas que enfrenta, mas mantém os medos arraigados às tradições. Não ousa enfrentar o marido, mas ao mesmo tempo “[...] ela já se considerava viúva. Faltava apenas que Genito Mpepe se compenetrasse da sua própria ausência” (COUTO, 2012, p. 23-24).

Com menos participação, mas nem por isso menor, é Luzilia. Talvez a mais emancipada das mulheres citadas no romance, uma vez que ela detém visível influência sobre Arcanjo Baleiro. Nota-se uma mudança de comportamento deste frente às ações de Luzilia. Diante de sua partida, Baleiro pondera sobre seu amor e assim define a mulher amada:

A namorada do meu irmão, que se chama Luzilia e é enfermeira, está certa da minha loucura. Talvez tenha enlouquecida, não discuto. Mas pergunto: pode ter juízo quem já não tem vida? Para dizer a verdade, foi ela, essa Luzilia, que me afastou da minha própria alma. É por causa dela que escrevo este diário, na vã esperança de que, um dia, essa mulher leia os meus atabalhoados manuscritos [...] (COUTO, 2012, p. 35).

Na presença de Luzilia, Arcanjo revela-se mais presa do que caçador. De certa forma, a personagem mantém um sutil domínio sobre as ações de Arcanjo Baleiro, bem como de seu irmão Rolando. Diante da derrota neste duelo invisível pelo amor da moça, o caçador busca exílio e morte na aldeia de Kulumani, onde anos antes esteve à caça de um crocodilo e onde também foi caçado pela sensualidade de Mariamar.

A fascinação de Baleiro diante de Luzilia é tanta que chega a sublimar o sentimento avassalador que levou o caçador a fazer promessas não cumpridas à jovem Mariamar. Luzilia personifica uma leoa livre e guardiã dos sentimentos, segredos e da lucidez dos irmãos Baleiro. No seu encontro com Arcanjo, ela revela mistérios sobre os traumas que obscurecem as lembranças do caçador.

— Há coisas que te devo revelar. Primeiro, sobre tua mãe, sobre a morte dela. [...]

— A tua mãe morreu de kusungabanga. [...]

No momento não entendi. Mas depois Luzilia explica: na língua de Manica, o termo kusungabanga significa fechar à faca. Antes de emigrar para trabalhar há homens que costuram a vagina da mulher com agulha e linha. Muitas mulheres contraem infeções. No caso de Martina Baleiro, essa infeção foi fatal.

— Rolando sabia. Foi por isso que matou o pai. Não foi um acidente. Ele vingou a morte da mãe (COUTO, 2012, p. 203).

A revelação de Luzilia deixa claro que as injustiças contra as mulheres não estão presentes apenas na aldeia de Kulumani. A personagem preenche as lacunas nas memórias evasivas nos trechos narrados por Arcanjo, bem como esclarece que a loucura do marido Rolando nada mais é do que um exílio de si mesmo e da culpa que carrega por ter vingado a morte da mãe.

Essa prática tão cruel não fere apenas fisicamente as mulheres. Se ampliarmos a metáfora, fica evidente que as próprias mulheres de Kulumani são “lacradas” em si mesmas pela vontade de um sexo dominante, pois “Kulumani era um lugar ‘fechado’, cercado pela geografia e atrofiado pelo medo” (COUTO, 2012, p.21). Nesse contexto, o colonizado aflora o desejo de subordinar o mais fraco e dar vazão a instintos sórdidos e sádicos.

Outra personagem que traduz o desejo de luta e personifica a analogia da leoa guerreira e empoderada é Naftalinda. Esta apresenta-se como esposa do administrador

Florindo Makwala. Carrega em si resquícios das amarras dos preconceitos tão provincianos, porém consciente de seu papel de mulher, de pungente desejo de fazer justiça aos desmandos das mentes machistas. Não é à toa que é descrita como pesada.

O notório “peso” da personagem desnuda uma mulher refém da baixa autoestima e da dignidade de quem almeja menos política e mais representatividade. “O tom de voz de Naftalinda ajusta-se ao seu estatuto: essa doçura de quem sabe o que quer que nem precise mandar” (COUTO, 2012, p. 69). A ousadia da personagem traduz-se na coragem de uma leoa que deseja caçar os “leões-homens”, as feras opressoras que silenciam as mulheres da aldeia.

— A caçada devia ser outra. Os inimigos de Kulumani estão aqui, estão nesta assembleia!

A intervenção alarma todos os presentes. Surpresos, os homens encaram a intrusa. É Naftalinda, a esposa do administrador. E ela está desafiando as mais antigas das interdições: as mulheres não entram na shitala. E muito menos estão autorizadas a emitir opinião sobre assuntos desta gravidade (COUTO, 2012, p. 114).

A voz da personagem reflete um pouco do engajamento e do desejo por mais representatividade. O relato miacoutiano, no livro, não pincela em outras personagens tão vívido fulgor e consciência da miserável situação que acomete as mulheres. Naftalinda é o inconformismo e a subversão às tradições. Num mundo fechado de Kulumani, ela ousou “profanar” uma reunião masculina.

— Privado? Não vejo nada de privado, aqui. E não me olhem assim que não tenho medo. Sou como os leões que nos atacam: perdi o medo dos homens. [...]

— Fingem que estão preocupados com leões que nos tiram a vida. Eu, como mulher, pergunto: mas que vida há ainda para nos tirar? [...]

— Sabe por que não deixam as mulheres falar? Porque elas já estão mortas. Esses aí, os poderosos do governo, esses ricos de agora, usam-nas para trabalhar nas suas machambas (COUTO, 2012, p. 114-115).

Por esse trecho, a personagem Naftalinda propaga o discurso em prol das mulheres de Kulumani, que à vista de seus pares não são mais que objetos e vítimas. A ousadia da personagem foi levantar a voz contra quem cala as mulheres e as viola, como o caso de Tandi, empregada da primeira-dama, que sofreu abuso por andar despercebida na shitala. O mesmo local que Naftalinda ousou invadir e contestar. Ela, pois, mostra-se, metaforicamente analisando, uma leoa que caça a justiça e a voz silenciada das mulheres segregadas e enclausuradas pelo medo de amar e de viver como seres humanos.

Diferentemente das já mencionadas leoas, encontramos Mariamar, a leoa-protagonista. Ela divide com Arcanjo Baleiro o posto de narradora nesta “confissão”.

Mariammar é uma personagem profundamente complexa. Seus relatos velam e desvelam a memória e identidade das mulheres de Kulumani, bem como abrem e fecham lacunas sobre sua própria condição.

A personagem revela seus dramas e ousa, timidamente, opor-se a uma condição familiar pré-estabelecida. Tal como suas irmãs, ela também sofreu abuso sexual do pai, Genito Mpepe, mas inconscientemente anulou em si as memórias desse fato entre possessões demoníacas, paralisias e sua paixão inconfessa e mal correspondida por Arcanjo. Sem poder ultrapassar as fronteiras da aldeia, Mariamar aventurava-se pela escrita como forma de evasão e autoconhecimento.

[...] Ninguém mais do que eu amava as palavras. Ao mesmo tempo, porém, eu tinha medo da escrita, tinha medo de ser outra e, depois, não caber mais em mim.[...]  
Numa terra em que a maioria é analfabeta, causa estranheza que seja exatamente uma mulher que domina a escrita. [...]  
Num mundo de homens e caçadores, a palavra foi minha primeira arma (COUTO, 2012, p. 87-89).

Mariammar detinha a arma do discurso escrito, porém silenciava seus dilemas familiares, assim como a mãe se transmutara em bem invisível e insensível. Não se atrevia a enfrentar o pai e aceitava a convivência de Hanifa. Em seu relato, impera a dubiedade sobre a origem fantástica dos leões. Por vezes, ela se confessa leoa metamorfoseada e, em outras, posta-se como a culpada pela morte das irmãs e de outras mulheres que padeciam da angústia de viver em opressão e violência.

[...] E aqui deixo escrito com sangue de bicho e lágrima de mulher: fui eu que matei essas mulheres, uma por uma. Sou eu a vingativa leoa. A minha jura permanecerá sem pausa nem cansaço: eliminarei todas as remanescentes mulheres que houver, até que, neste cansado mundo, restem apenas homens, um deserto de machos solitários. Sem mulheres, sem filhos, acabará assim a raça humana (COUTO, 2012, p. 239).

A personagem vive as contradições dos traumas acumulados nos anos em que se exilou de si mesma para, ilusoriamente, escapar de seu algoz. Mesmo demonstrando profundo desprezo pelo ser masculino, Mariamar nutria por seu avô Adjiru uma profunda admiração, pois este tentou salvá-la de seus inquisidores. Quiçá este e Arcanjo sejam as únicas presenças masculinas que relegavam algum valor às mulheres.

Esta leoa perde-se na insanidade, não por travar uma luta com uma leoa, mas por ver, em suas ações, um vislumbre de purgatório para seus erros e para as dores das mulheres que não podiam defender-se por si mesmas.

[...] E nunca mais me pesará a culpa como sucedeu da primeira vez que matei alguém. Nessa altura, eu era ainda

demasiado pessoa. Sofria dessa humana doença chamada consciência. Agora já não há remorso. Porque, a bem ver, nunca cheguei a matar ninguém. Todas essas mulheres já estavam mortas. Não falavam, não pensavam, não amavam, não sonhavam. De que valia viverem se não podiam ser felizes? (COUTO, 2012, p. 240).

Com seu discurso autodiegético, Mariamar evoca o anseio por uma sociedade mais igualitária e inclusiva, já que ela mesma sentia-se excluída do seio familiar e da comunidade em que morava. “A exemplo do que fazem as leoas, eu fui sendo deixada à minha sorte” (COUTO, 2012, p. 236). Mariamar contrai-se dentro de si mesma nessa hesitação entre sua humanidade e latente desumanidade, fruto dos maus-tratos sofridos na vida. A mulher que usava a escrita como evasão de sua realidade se cala, enfim, no último resquício de lucidez. Mariamar consegue sair de seu mundo tacanho da aldeia, ao lado de Arcanjo.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo não pretende esgotar o tema proposto, mas trazer à ribalta a ótica da segregação de gênero bem como das tentativas de empoderamento feminino na visão de Mia Couto. O autor propõe, de modo inteligente, discorrer em *A confissão da leoa* sobre os dilemas de gênero na sociedade moçambicana.

Numa sociedade extremamente tradicional e patriarcal, é impossível a mulher encontrar espaços de fala. Moçambique é um país que mantém severos resquícios de guerras civis e do “peso da bota” do branco colonizador. Tais fatores contribuíram para agravar a situação da mulher no país. Nesse contexto, o discurso feminista, tão em voga, vem tentando diminuir as discrepâncias entre os papéis sociais do homem e os da mulher.

Longe dos extremos de apenas conceber o discurso feminista com a voz da mulher, a prosa miacoutiana objetiva clamar por igualdade e equidade entre os sexos. Encontramos em sua obra, o discurso de quatro leoas: Hanifa, Luzilia, Naftalinda e Mariamar. Cada uma, à sua maneira, narra, direta e indiretamente, os suplícios, que não são apenas das mulheres de Kulumani, mas também de uma África sofrida, submissa e omissa.

Estas personagens expõem um cenário de segregação. Hanifa é a leoa presa às raízes, mas também se porta permissivamente como esposa e é indiferente como mãe. Luzilia é a leoa que seduz Arcanjo Baleiro e seu irmão. Sob sua influência, Baleiro não caça, é presa vulnerável. Naftalinda é a leoa politizada que reage frente às injustiças, além de enfrentar e invadir os espaços negados ao sexo feminino. Mariamar encarna a leoa dúbia, pois suas ponderações revelam-na ora heroína, ora vilã.

A despeito de todas as similaridades e diferenças, o discurso miacoutiano preza pela sutileza em abordar questionamentos delicados sobre romper as barreiras da segregação de gênero e instilar os ideais de empoderamento feminino.

## REFERÊNCIAS

ABAURRE, M. L. M.; PONTARA, M. R. N. A narrativa africana de língua portuguesa. *In: Literatura: tempos, leitores e leituras*. 2. ed. São Paulo: Moderna, 2010.

ALVES, A. C. F.; ALVES, A. K. da S. As trajetórias e lutas do movimento feminista no Brasil e o protagonismo social das mulheres. *In: Seminário Cetros*, 4., Fortaleza, 2013.

BONNICI, T. **Conceitos-chave da teoria pós-colonial**. Maringá: Eduem, 2005.

COUTO, M. **A confissão da leoa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

JASON ASSOCIATES: o dia da mulher moçambicana. 2015. Disponível em:  
<http://jasonassociates.com/dia-da-mulher-mocambicana/>.

SANTOS, Á. R. do N. A literatura moçambicana pós-colonial de autoria feminina. *In: Literatura e gênero: alteridade e poder (des)construindo paradigmas*. Teresina: EDUFPI, 2016.

## Moacyr Scliar e o cinema de Roman Polanski: uma análise da crônica “Mensagem de esperança”

*Moacyr Scliar and the cinema of Roman Polanski:  
an analysis of the chronicle “Mensagem de Esperança”*

ISABELLE MONIQUE FREITAS DA SILVA

Discente do curso de Letras - Licenciatura em Português (UFU)

E-mail: [isabellemonique2009@gmail.com](mailto:isabellemonique2009@gmail.com)

---

**Resumo:** Autor de dezenas de romances, crônicas e contos, Moacyr Scliar é considerado um dos mais importantes escritores contemporâneos brasileiros. Por crescer em um bairro conhecido por abrigar refugiados e ser o berço da comunidade judaica, o Bairro do Bom Fim, em Porto Alegre, ele teve contato diário com estrangeiros. Tal vivência deu ao escritor conhecimento de histórias da Europa, entre elas, as perseguições políticas e étnicas pelas quais passavam o grupo hebraico na Segunda Guerra Mundial. A partir dessas narrativas, Scliar elabora muitas de suas crônicas relacionadas ao judaísmo e às migrações. Scliar também é um bom conhecedor do cinema que trata de temas sobre o Nazismo e a Shoah. Assim, o objetivo deste artigo será analisar a crônica “Mensagem de esperança”, presente no livro *A nossa frágil condição humana*, publicado postumamente, em 2017. Neste texto, Scliar comenta sobre o filme do diretor Roman Polanski, “O pianista”, refletindo sobre questões culturais, ideológicas e históricas que envolvem a beleza da arte e a tragédia da guerra.

**Palavras-chave:** Moacyr Scliar; crônica; Roman Polanski; nazismo.

**Abstract:** Author of dozens of novels, chronicles and short stories, Moacyr Scliar is considered one of the most important contemporary Brazilian writers. Growing up in a neighborhood known for sheltering refugees and being the birthplace of the Jewish community, Bairro do Bom Fim, in Porto Alegre, he had daily contact with foreigners. Such experience gave the writer knowledge of European histories, among them, the political and ethnic persecutions by which the Hebrew group passed in the Second World War. From these narratives, Scliar elaborates many of his chronicles related to Judaism and migrations. Scliar is also a good connoisseur of cinema dealing with themes of Nazism and the Shoah. Therefore, the objective of this article will be to analyze the chronicle “Mensagem de esperança”, current in the book *A nossa frágil condição humana*, published posthumously, in 2017. In this text, Scliar comments on the film by director Roman Polanski, “The pianist”, reflecting on cultural, ideological and historical issues involving the beauty of art and the tragedy of war.

**Keywords:** Moacyr Scliar; chronicles; Roman Polanski; nazism.

---

Moacyr Scliar nasceu no ano de 1937, em uma família judaica, no Rio Grande do Sul. Seus pais fugiram da Bessarábia e refugiaram-se no Brasil, a fim de escapar dos *pogroms*, termo que designa as perseguições violentas contra o grupo hebraico, principalmente na Rússia, durante a Primeira Guerra Mundial. Scliar começa a escrever

muito cedo, narrando histórias de sua infância vivenciada no Bairro do Bom Fim, em Porto Alegre.

Embora Scliar não seja um imigrante no sentido estrito, uma vez que nasceu no Brasil, ele cresceu em um distrito conhecido por abrigar refugiados e ser o berço da comunidade judaica. O contato diário com estrangeiros proporcionou ao escritor um profundo conhecimento de histórias da Europa, incluindo as perseguições políticas e étnicas que o grupo hebraico enfrentava. É a partir dessas histórias que Scliar aborda temas relacionados ao judaísmo e às migrações em suas obras.

Moacyr Scliar foi escritor, professor universitário e médico, sendo reconhecido como um dos mais importantes autores contemporâneos brasileiros. Sua trajetória é marcada por diversos eventos notáveis, incluindo sua eleição como membro da Academia Brasileira de Letras em 2003, além de ter conquistado quatro prêmios Jabutis e o prêmio Casa de Las Américas. Com dezenas de romances, crônicas e contos em seu repertório cativou tanto os leitores mais sofisticados quanto os críticos literários mais exigentes. Entre suas obras mais famosas, destacam-se *O Centauro no Jardim*, *O Exército de um homem só*, *O Ciclo das Águas*, *A mulher que escreveu a Bíblia*, entre outras.

Um traço distinto em suas obras, mencionado por Waldman (2003) em seu livro *Entre passos e rastros*, é a exploração da dupla identidade de Scliar, que abraça tanto suas raízes judaicas russas quanto sua identidade brasileira. Além disso, Waldman (2003) observa que Scliar é um dos raros escritores a abordar o fenômeno da imigração judaica no Brasil, com um foco particular no estado do Rio Grande do Sul. Outro aspecto notável em suas obras é o humor característico de Scliar, caracterizado por paródias e ironias, como destacado por Szklo (1990). A autora relata que esse humor surge em “decorrência do conceito de estrangeiro ou de uma posição equivalente do homem, de inadaptação ao meio” (SZKLO, 1990, p. 60), já que as personagens em situação de conflito lançam mão da comicidade como “forma de escapar ao sentimento de insegurança” (SZKLO, 1990, p. 60).

Diante desse contexto e das inúmeras narrativas de Scliar que abordam questões judaicas, o cotidiano, o humor, a migração e as consequências da guerra, optamos por focar com maior profundidade nas crônicas deste autor. Scliar iniciou sua carreira neste gênero aos 37 anos de idade, escrevendo seus textos no jornal *Zero Hora* de Porto Alegre e posteriormente na *Folha de São Paulo*. Suas crônicas eram publicadas às segundas-feiras no *Caderno Cotidiano* de 1990, a partir de 1990, e continuaram sendo publicadas até o ano de sua morte, em 2011.

Após o falecimento de Scliar, as editoras reuniram em doze livros seus melhores textos escritos ao longo de seus 30 anos de atuação como cronista. Dentre as obras mais conhecidas, destacam-se *Histórias que os jornais não contam*, *Minha mãe não dorme enquanto eu não chegar*, *O olhar médico*, *Contos e crônicas para ler na escola* e *A nossa frágil condição humana*. Este último livro é particularmente relevante para o escopo deste estudo.

Para Scliar, a crônica é um gênero que merece espaço nos jornais, pois ela representa um alívio em meio às notícias trágicas. Segundo o autor, a crônica é “um gênero literário eminentemente brasileiro, que nas mãos de grandes cronistas, deu origem a verdadeiras obras-primas. A crônica, com seu caráter pessoal, humaniza o veículo, alegra e comove o leitor” (SCLIAR, 2017, p. 5).

De acordo com as reflexões de Melo (2016), a crônica se destaca pela sua despreensão e pela sua capacidade de oferecer uma abordagem livre e flexível à escrita. Nesse gênero, conforme a autora,

[...] temos nela uma escrita mais maleável, uma possibilidade de fazer arte com matéria que brota da própria vida, seja ela a do próprio autor, seja a vida de qualquer homem. O cronista enxerga potencial gerador de histórias no simples milagre de respirar; talvez essa seja a razão dela ter atraído tantos dos grandes da nossa Literatura Brasileira (MELO, 2016, p. 20).

O crítico literário Antonio Candido (2003) aponta que a crônica é uma retratação de seu tempo, pois nos conta por meio de uma linguagem clara e acessível um momento histórico vivido. Já para o escritor Eduardo Portella (1985), a crônica, com seu compasso, ritmo e poesia seria “o próprio fazer literário”. A crônica invadiu ou foi invadida pela poesia, “se instalou no coloquial modernista, multiplicando a sua força expressiva, que, mais do que tudo, desenhou o seu próprio perfil autônomo, é, em face mesmo daquela ambiguidade congênita, uma manifestação superlativa de literatura” (PORTELLA, 1985, p. 15).

Para o escritor e crítico literário Davi Arrigucci Junior (1987), a crônica se consolidou como um dos gêneros literários brasileiros mais importantes devido à “elaboração da linguagem, pela complexidade interna, pela penetração psicológica e social, pela força poética ou pelo humor, é uma forma de conhecimento de meandros sutis de nossa realidade e de nossa história” (ARRIGUCCI JUNIOR, 1987, p. 53).

Por se tratar de um gênero híbrido entre informação e literatura, a crônica contribui, de maneira lírica, para reflexões filosóficas, visto que pode ser elaborada em primeira pessoa e se assemelhar a um diálogo com o leitor. Todas essas características estão presentes na coletânea *A nossa frágil condição humana*, de Moacyr Scliar, publicada em 2017 pela Companhia das Letras.

A coletânea apresenta 68 crônicas, cuja temática transita nos mais variados assuntos da cultura e da história judaica. Por meio do humor e da ironia, o autor relata conflitos políticos de Israel, faz reflexões sobre o Holocausto, sobre a Inquisição, sobre literatura judaica, sobre cinema e sobre o próprio fazer literário.

Assim como propõe Pereira (2018), podemos dividir essas crônicas em “três grupos”:

O primeiro deles seria a literatura hebraica, na qual Scliar nos apresenta textos poéticos que mencionam de Kafka à Bíblia, como, por exemplo, as crônicas intituladas “O Judaísmo em Kafka” e “Do Éden ao divã: o humor judaico”. Já no segundo grupo, Scliar destaca a questão do antissemitismo, com textos polêmicos que fazem alusão ora ao Führer, como na crônica “A nostalgia de Hitler”, ora ao Santo Ofício, como se pode ver em “A inquisição revisitada”. O terceiro grupo, por sua vez, traz para o

centro do debate temas mais políticos, que envolvem desde a Segunda Guerra Mundial, passando pelo Holocausto, até as relações conturbadas entre Israel e os países árabes, como se pode ler em “Oriente Médio: linhas e entrelinhas” e “Israel, sessenta anos” (PEREIRA, 2018, p. 01).

Embora trate diferentes assuntos, o que mais nos chamou a atenção nesta coletânea foram as crônicas em que Moacyr escreve sobre o cinema e narrativas cinematográficas, cujos enredos estão relacionados aos temas judaicos. Em todo o livro há sete crônicas que citam e refletem sobre alguns longas-metragens, assistidos pelo autor em salas de cinema brasileiras: *Holocausto e literatura*, *O aprendizado de Lenny Kravitz*, *Mercador de Veneza*, *Controvérsia viva*, *Em busca da tolerância*, *Valsa triste e Mensagem de Esperança*. Aliás, esta última é a que nos interessa analisar com mais propriedade neste trabalho.

Em *Holocausto e literatura*, o autor expõe o tema da *Shoah*, comentando que ele é amplamente difundido em livros e narrativas cinematográficas. O cronista cita alguns livros e filmes que retratam um dos piores momentos da história do século XX; entre as películas que ele aponta estão aquelas mais conhecidas do grande público como *A vida é bela*, de Roberto Benigni, *A lista de Schindler*, de Steven Spielberg e o documentário *Shoah (O Holocausto)*, de Claude Lanzmann. Scliar, após uma longa discussão acerca do tema, conclui que o Holocausto precisa ser denunciado para que, assim, os erros do passado não se repitam, como é possível notar no seguinte excerto: “O Holocausto foi isso: uma enorme, uma avassaladora lição para a humanidade. Uma lição que justifica todos os livros, todas as formas de testemunho. Se não aprendermos com os erros, e os crimes, do passado, estaremos condenados a repeti-los” (SCLIAR, 2017, p. 172).

*O aprendizado de Lenny Kravitz* é uma crônica sobre *O grande vigarista*, de Ted Kotcheff, adaptação cinematográfica do livro de Mordecai Richler. O filme conta a história de um “descendente de imigrantes vivendo numa sociedade competitiva, o audaz e ambicioso Duddy Kravitz está em busca de seu lugar ao sol, e fará qualquer coisa para consegui-lo” (SCLIAR, 2017, p. 175). Após essa introdução, o cronista irá comparar a vida do protagonista da película com a vida de Lenny Kravitz, o cantor é filho de um judeu americano e uma caribenha negra. Moacyr Scliar relata que acha essa miscigenação peculiar, pois representa dois grupos sociais marcados pela perseguição e sofrimento ao longo da história.

A próxima crônica na qual cita e comenta sobre cinema é *O Mercador de Veneza*, cujo título é o mesmo do filme dirigido por Michael Radford e baseado na peça teatral de Shakespeare. Nessa crônica, ele discorre sobre a possível natureza antissemita da peça, explicando toda a jornada do protagonista e chegando à conclusão de que *O mercador de Veneza* pode ser dividida em duas partes: a primeira que apresenta Shylock, o protagonista, “como um atormentado ser humano, e que é essencialmente shakespeariana, e o final, uma concessão ao aristocrático público que então frequentava o teatro, e de quem o dramaturgo dependia para viver: dinheiro é importante. Mas há coisas mais importantes” (SCLIAR, 2017, p. 179).

Em *Controvérsia viva*, Moacyr Scliar aborda três filmes com um tema em comum: os conflitos no Oriente Médio. A primeira película citada é *Munique*, dirigido por Steven Spielberg, que narra a história do sequestro e assassinato de jogadores judeus quando terroristas invadiram o alojamento de atletas olímpicos. A partir desse evento, o filme retrata a missão secreta financiada pelo governo israelense para perseguir esses criminosos ao redor do mundo. O segundo filme comentado por Scliar é *Free Zone*, de Amos Gitai. Nessa narrativa cinematográfica, três mulheres – uma norte-americana, uma israelense e uma palestina – se encontram na “Zona livre”, um local na Jordânia. Conforme observa o cronista, o diálogo entre as três mulheres revela aspectos do clima emocional do Oriente Médio. Por fim, o último filme citado por Scliar é *Paradise Now*, dirigido por Hany Abu-Assad. O filme acompanha os dois últimos dias de dois palestinos recrutados para serem homens-bomba em Tel Aviv. Com isso, o autor conclui sua crônica destacando que é possível aprender tanto com o cinema quanto com na vida real.

Na crônica intitulada *Em busca da tolerância*, o autor comenta sobre a narrativa cinematográfica *Um herói do nosso tempo*, do diretor Radu Mihaileanu. Scliar elogia o filme por retratar os esforços de judeus da Etiópia em sua jornada para chegar a Israel, fugindo da pobreza e da fome. Esses judeus negros e africanos são conhecidos como “falashas” e para o autor da crônica “a simples alusão à insólita existência dos falashas já justifica a obra. Salomão saltaria da cama para aplaudir de pé. E a rainha de Sabá, então, nem se fala” (SCLiar, 2017, p. 187).

Em *Valsa triste*, o autor discute o filme *Valsa com Bashir*, do diretor Ari Folman, um documentário sobre a guerra no Líbano. Scliar comenta o fato de que esse filme é israelense, com personagens israelenses e financiamento proveniente de Israel. Ele destaca o aspecto impressionante de judeus narrando a guerra em um país vizinho. O autor conclui sua crônica mencionando que em 19 de abril de 2009 completaram-se cem anos do levante do Gueto de Varsóvia, sendo o Holocausto uma das bases fundadoras do Estado de Israel. Ele observa que filmes como *Valsa com Bashir*, apesar da dura lição que representam, simbolizam esperança para o povo israelense, pois a democracia permite o debate sobre os erros do passado e suas correções.

Já a crônica proposta para análise neste estudo, intitulada *Mensagem de esperança*, Scliar comenta sobre o filme *O pianista*, dirigido por Roman Polanski. Lançado em 2002, esta obra cinematográfica alcançou um enorme sucesso, lotando salas de cinema em todo o mundo. O filme conquistou três Oscars, seis Césares, dois Baftas e a Palma de Ouro. Na narrativa fílmica, acompanhamos a personagem principal, Szpilman, enquanto ele enfrenta os horrores vividos pelo povo judeu durante a Segunda Guerra Mundial, especificamente em Varsóvia, quando a Alemanha Nazista invadiu a Polônia.

O protagonista é um pianista, e de uma hora para outra, juntamente com sua família e outros judeus, é forçado a viver em guetos. É nesse contexto que o filme começa narrando a luta pela sobrevivência do músico Wladyslaw em meio aos terríveis crimes de guerra cometidos pelos nazistas. Scliar levanta várias questões ao longo de sua crônica, como o papel da música em tempos de guerra e como é possível sobreviver da arte em meio aos escombros do genocídio.

*O pianista* foi adaptado do livro homônimo lançado por Wladyslaw Szpilman em 1946, primeiramente na Polônia. Curiosamente, essa obra não obteve o

reconhecimento devido até a década de 1990, apenas alcançando sucesso em 2002, quando foi adaptada para o cinema. Por tratar-se de um relato pessoal sobre a Segunda Guerra Mundial, podemos considerar este livro como uma literatura de testemunho, uma forma de memória e registro dos horrores vividos durante a guerra. Com o sucesso do filme e a reedição do livro, agora possui um prefácio escrito pelo filho de Szpilman, proporcionando uma perspectiva de um descendente direto de um sobrevivente do Holocausto:

Até bem pouco tempo, meu pai evitava as conversas ligadas às suas provações durante a guerra; no entanto, elas me acompanharam desde a infância. Através deste livro, que encontrei na biblioteca da nossa casa quando eu tinha 12 anos, descobri por que não tenho avós paternos e porque este fato nunca era mencionado em nossa casa. Foi este diário que me ajudou a desvendar a história desconhecida da minha família... E continuamos sem comentar este assunto (SZPILMAN, 2003 *apud* ANDRADE, 2017, p. 5).

Podemos afirmar que a literatura de testemunho tem como principal objetivo relatar os horrores vividos durante a Segunda Guerra Mundial. Um critério para identificar a presença da literatura de testemunho em uma obra é que o texto tenha como tema central, geralmente, a Shoah (Holocausto). É correto dizer que *O pianista* se enquadra nessa área da literatura, uma vez que a história e a narrativa do filme e do livro estão profundamente relacionadas aos eventos e às experiências durante o Holocausto.

No livro de Szpilman tem-se exatamente esse tema: a Shoah do ponto de vista de um sobrevivente. Com seus relatos é possível ter noção de como a História foi acontecendo, desde o início da guerra, quando as pessoas tinham esperança de que tudo acabasse logo e, quem sabe, até mesmo sem muitas mortes, até o fim, quando os judeus estavam sendo exterminados sistemática e aleatoriamente, e a esperança de qualquer nexos e sentido já parecia perdida (ANDRADE, 2017, p. 06).

O filme é dirigido por Roman Polanski - diretor, produtor e roteirista-, que tem uma história de vida marcada pelos horrores da Segunda Guerra Mundial e pelo Holocausto. Ele, de origem judaica, enfrentou o caos da guerra quando seus pais decidiram se mudar da França para a Polônia, buscando fugir dos nazistas. No entanto, a Polônia também foi invadida, forçando Polanski e sua família a viverem em um dos guetos da cidade de Cracóvia. Ainda criança, ele testemunhou sua família sendo levada para campos de concentração, mas conseguiu sobreviver porque seu pai o colocou sob os cuidados de uma família católica na zona rural.

Ao longo de sua vida como diretor de cinema produziu inúmeros filmes, entre eles podemos citar *Oliver Twist* (2005), *Chinatown* (1974), *A dança dos vampiros* (1967) e o

mais popular, o *Bebê de Rosemary* (1968). Para Ribeiro (2015), é possível analisar sua obra tanto a partir da perspectiva comercial, com filmes narrativos clássicos de Hollywood, quanto a partir de sua base no cinema de arte europeu.

A premiada película *O Pianista* foi lançada em 2002 e rendeu ao diretor Roman Polanski o Oscar de Melhor Direção. Em uma entrevista coletiva no Festival de Cinema do Rio BR em 2002, o diretor revelou que o filme evoca memórias de sua infância e das experiências vividas no Gueto de Cracóvia. No entanto, ele enfatizou que não tinha a intenção de criar um filme autobiográfico.

Na primeira cena do filme, são apresentadas imagens de Varsóvia em 1939. As imagens em preto e branco retratam uma época de paz idílica, onde as coisas ocorriam de forma harmoniosa, lembrando um documentário antigo que permite ao espectador vivenciar o cotidiano do povo polonês antes da guerra.

No momento em que as cores retornam ao filme, o diretor nos apresenta em primeiro plano o protagonista Szpilman tocando piano em um estúdio de rádio. É nesse momento que os bombardeios começam em Varsóvia. O músico, apesar de ouvir as bombas, ver os vidros quebrados e testemunhar uma grande explosão, se recusa a interromper sua música, parando apenas quando as explosões atingem o interior do estúdio de rádio. De acordo com as observações de Ribeiro (2015), o músico não interrompe a música, mesmo diante do desespero, porque para ele a arte é algo inabalável.

Para o músico, interromper sua execução é inadmissível. Ele se recusa a parar mesmo quando os funcionários do estúdio anunciam, por gestos, que deve parar e saem do local. Para Szpilman, a arte é intocável – ele fica contrariado quando tem que interromper suas execuções (RIBEIRO, 2015, p. 54).

Polanski utiliza uma técnica visual impactante na primeira cena do filme, começando com uma coloração amarelada que indica a tranquilidade em que o protagonista tocava seu piano. Contudo, conforme as explosões causadas pelos bombardeios começam a ocorrer, a coloração gradualmente muda para cinza, representando o caos que os cidadãos estavam vivenciando.

Além disso, uma cena importante que merece destaque é quando o protagonista e sua família são obrigados a se mudarem para os guetos. Os guetos eram áreas nas quais os judeus eram forçados a viver segregados da população geral pela Alemanha Nazista, sendo o maior deles localizado em Varsóvia. Estima-se que mais de 400 mil judeus “viviam” nessas condições insalubres. Devido à aglomeração e à falta de saneamento básico, muitos judeus morriam de fome, doenças e frio. Wladyslaw assim como todos os judeus da cidade foram informados sobre o novo bairro judeu por meio do jornal e foram forçados a se mudar até 31 de outubro de 1940.

A escolha de Roman Polanski de utilizar a coloração cinza para representar o bairro no qual os personagens são forçados a viver é uma técnica visual eficaz. Por meio de um plano sequência, o diretor mostra a sujeira e as condições precárias a que essas pessoas estão submetidas, com lama e ausência de luz solar. Essa paleta de cores

acinzentadas cria uma sensação de desconforto, que, combinada com a trilha sonora de Frederic Chopin, especificamente a *Valsa minuto*, envolve os espectadores em uma atmosfera de tensão, sinalizando que os meses seguintes na vida dessas vítimas do nazismo seriam extremamente difíceis.

Dentro do gueto, o diretor apresenta os horrores causados pela situação precária, incluindo a fome extrema que leva ao roubo de comida, a humilhação diante dos oficiais nazistas que patrulham o local, a violência arbitrária dos oficiais alemães e a insanidade de alguns personagens, que, de acordo com as observações de Ribeiro (2015), recorrem a atos extremos como uma forma de sobreviver.

A loucura passa, então, a ser uma forma de se tornar visível e, mais ainda, de sobreviver – dois personagens judeus de ‘O Pianista’ (2002) chamam atenção nesse sentido: uma senhora que procura o esposo em meio ao caos cinzento do gueto e que se destaca da massa cinzenta de personagens pelas cores fortes de seu cabelo e de sua roupa e um senhor que arrasta um séquito de crianças ao se comportar como uma (conseguindo, inclusive, a ‘bondade’ impossível de um soldado alemão que lhe dá um cigarro, rindo de suas piruetas). Nos dois casos, os personagens conseguem visibilidade e sobrevivência em meio à desgraça através da loucura, representada num caso pelas cores vibrantes e, noutro, pelo comportamento anormal. (RIBEIRO, 2015, p. 49).

A partir do momento em que os judeus são forçados a viver nos guetos, é exigido que eles trabalhem dentro dessas áreas, já que os nazistas proibiram que os “arianos” empregassem ou ajudassem os judeus. Como resultado, Szpilman começa a tocar piano em um bar localizado dentro do gueto. Apenas aqueles que ainda tinham algum dinheiro frequentavam esse estabelecimento, ou porque eram muito ricos antes da guerra ou porque trabalhavam com a Gestapo, punindo e até mesmo matando seu próprio povo.

Em 16 de agosto de 1942, Szpilman é salvo por um colega judeu que trabalhava como ajudante da polícia nazista, evitando que ele fosse enviado para um campo de concentração. Ele é o único de sua família a escapar desse destino. Os judeus que não foram enviados para os campos de concentração são obrigados a trabalhar forçadamente para os alemães dentro do gueto. O protagonista, ao ver que o sofrimento não tem fim, procura refúgio e é mantido escondido por uma conhecida cantora e seu marido. O esconderijo fica localizado ao lado do gueto de Varsóvia. Por estar seguro até aquele momento e testemunhar o sofrimento contínuo de seus companheiros no gueto, Szpilman expressa seu conflito interno, muitas vezes não sabendo de que lado do muro ele está. Isso é agravado pelo fato de ele ter conhecimento do levante que ocorreria em 16 de abril de 1943 e não conseguir ajudar seus colegas.

Quando seu esconderijo é descoberto por vizinhos, Wladyslaw Szpilman vai até um contato de emergência e encontra Dorota, que, no início do filme, parecia ser um possível interesse amoroso do personagem. No entanto, devido à guerra, essa paixão

não se concretiza. Dorota e seu atual marido ajudam o protagonista a encontrar um novo esconderijo na zona alemã de Varsóvia. No entanto, para permanecer escondido, Szpilman não pode fazer nenhum barulho. Ironicamente, há um belo piano neste apartamento. Angustiado, Szpilman começa a tocar em sua mente, sendo este um hábito para aliviar o estresse e relembrar sua paixão pela música.

No final da Segunda Guerra Mundial, escondido nos escombros causados pelas batalhas, Szpilman encontra um oficial da Gestapo que, ao descobrir que ele é Wladyslaw, fica impressionado com suas habilidades musicais. Assim, a música o salva. O oficial da Gestapo tenta ajudar Szpilman até o fim da guerra, enviando comida e agasalhos para garantir que o judeu não morresse. Essa ajuda inesperada é a possível “mensagem de esperança” a que Scliar se refere em sua crônica.

Mesmo durante os momentos mais sombrios da guerra, a arte de Szpilman o manteve vivo, desde quando ele precisava ganhar dinheiro no gueto até o encontro com um inimigo, a arte foi o seu grito de liberdade. O oficial nazista ficou extasiado com as notas perfeitas que Szpilman tirou do piano com suas mãos mágicas. Esse é, sem dúvida, um dos momentos mais emocionantes da narrativa. Por um instante, o piano venceu o fuzil, a música venceu a guerra. O filme é cheio de esperança e poesia.

Por fim, podemos concluir que o cinema e a crônica são extremamente relevantes nos dias de hoje, e a arte pode representar um gesto de resistência em meio ao caos. Gostaríamos de finalizar este artigo com a frase que Scliar remata sua crônica:

No meio da barbárie generalizada, dois homens conseguem se entender e estabelecer um laço afetivo através da música. O que, neste mundo de violência e ameaçado pela guerra, representa uma esperança. A esperança que prevaleça, afinal, aquilo que nós, humanos, temos de melhor (SCLiar, 2017, p. 174).

## REFERÊNCIAS

ARRIGUCCI JUNIOR, D. **Enigma e comentário**: ensaios sobre literatura e experiência. São Paulo: Cia. das Letras, 1987. 240 p.

ANDRADE, R. de Ms. “O pianista”, de Wladyslaw Szpilman, e a literatura de testemunho. **Arquivo Maaravi**: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG, Belo Horizonte, v. 11, n. 21, p. 186-197, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.17851/1982-3053.11.21.186-197>.

BAZIN, A. **O cinema**: ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BURCH, N. **Práxis do cinema**. São Paulo: Perspectiva. 1992.

CANDIDO, A. A vida ao rés do chão. In: VÁRIOS AUTORES. **Para gostar de ler**: crônicas. São Paulo: Ática, 2003. p. 89-99. v. 5.

MELO, M. C. de S. **A crônica vai à guerra**: Rubem Braga e os escritos do front. 2016. 121 f. Dissertação (Mestrado em Linguística, Letras e Artes) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/11903>

O PIANISTA. Direção de Roman Polanski. Roteiro: Ronald Harwood. Música: Wojciech Kilar. França, Alemanha, Polônia, Reino Unido: Focus Features, 2002. (150 min.), son., color.

PEREIRA, K. M. de A. Moacyr Scliar vê o Santo Ofício: reflexões sobre a crônica “A inquisição”. In: ENCONTRO ABRALIC: CIRCULAÇÃO, TRAMAS E SENTIDOS NA LITERATURA, 16., 2018, Uberlândia. **Anais [...]**. Uberlândia: UFU, 2018. Disponível em: [https://abralic.org.br/anais/arquivos/2018\\_1547747106.pdf](https://abralic.org.br/anais/arquivos/2018_1547747106.pdf).

PEREIRA, K. M. de A. Nos Calcanhares de Esaú: algumas considerações sobre “O Diário de um Comedor de Lentilhas”, de Moacyr Scliar. **Cadernos de Língua e literatura hebraicas**, São Paulo, n. 15, p. 49-61, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2317-8051.cllh.2017.142460>.

SÁ, J. **A crônica**. São Paulo: Ática, 1985.

PORTELLA, E. **Teoria da comunicação literária**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.

RIBEIRO, D. D. **Os sujeitos e o mundo**: notas sobre a encenação no cinema de Roman Polanski. 2015. 76 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação), Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/18082>.

SCLIAR, Moacyr. **A nossa frágil condição humana**: crônicas judaicas. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SCLIAR, Moacyr. **A crônica hoje**. Disponível em: <http://www.moacyrscliar.com/textos/a-cronica-hoje/>.

SZKLO, G. S. **O bom fim do shtetl**: Moacyr Scliar. São Paulo: Perspectiva, 1990. (Debates; v. 231).

WALDMAN, B. **Entre passos e rastros**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

# Avaliatividade e política no Twitter: um estudo sistêmico-funcional de comentários no período eleitoral<sup>1</sup>

*Evaluativeness and politics on Twitter: a systemic-functional study of comments during the election period*

MARILIZ LEAL ETHUR

Discente do curso de Letras - Português e Literaturas (UFSM)  
E-mail: mari.ethur3@gmail.com

PEDRO HENRIQUE LENCINA PINHEIRO

Discente do curso de Licenciatura - Habilitação Português e Literaturas da Língua Portuguesa (UFSM)  
E-mail: lpinheiropedro@gmail.com

SARA REGINA SCOTTA CABRAL

Professora orientadora (UFSM)  
E-mail: sara.scotta.cabral@gmail.com

---

**Resumo:** O uso das redes sociais tem impactado as discussões sobre política, influenciando, inclusive, as eleições não somente no Brasil, mas em todo o mundo. O presente trabalho tem por objetivo analisar as avaliações (MARTIN; WHITE, 2005) realizadas em textos produzidos por internautas na rede social Twitter, por meio de comentários coletados de duas contas criadas para essa finalidade, uma em apoio a um candidato de direita à Presidência da República do Brasil no pleito de 2022 e outra em apoio a um candidato de esquerda. Com o aporte da Gramática Sistêmico-Funcional (HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2004; 2014), o artigo examina os posicionamentos atitudinais (MARTIN; WHITE, 2005) configurados em linguagem verbal por usuários dos dois perfis. Foram organizados dois *corpora* distintos, os quais foram submetidos à ferramenta computacional *Voyant Tools*, que apontou avaliações principalmente de segurança positiva na conta a favor do candidato de esquerda e de propriedade negativa na conta relativa ao candidato de direita. Os resultados finais evidenciam que houve cruzamento de avaliações entre as duas contas, o que demonstra claramente o acirramento das discussões entre as duas vertentes opostas, fruto da polarização que se observou no período eleitoral de 2022 no Brasil.

**Palavras-chave:** Linguística Sistêmico-Funcional; avaliatividade; discurso político; mídias sociais; eleições presidenciais.

**Abstract:** The use of social media has impacted political discussions, influencing elections not only in Brazil but worldwide. This study aims to analyze evaluations (MARTIN; WHITE, 2005) performed in texts produced by internet users on the social network Twitter, through comments collected from two accounts created for this purpose, one supporting a right-wing candidate for the Presidency of Brazil in the 2022 election and another supporting a left-wing candidate. With

---

<sup>1</sup> Trabalho realizado com auxílio de bolsas do Programa PIBIC - CNPq. Edital IC UNIFICADO PRPGP/UFSM N. 016/2022.

the support of Systemic-Functional Grammar (HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2004; 2014), the article examines attitudinal stances (MARTIN; WHITE, 2005) configured in verbal language by users of the two profiles. Two distinct corpora were organized and submitted to the computational tool Voyant Tools, which pointed out mainly positive security evaluations in the account supporting the left-wing candidate and negative ownership evaluations in the account related to the right-wing candidate. The final results show that there was a crossing of evaluations between the two accounts, clearly demonstrating the intensification of discussions between the two opposing sides, a result of the polarization observed during the 2022 presidential election period in Brazil.

**Keywords:** Systemic-Functional Linguistics; evaluativity; political discourse; social media; presidential elections.

---

## 1 INTRODUÇÃO

As redes sociais têm servido de veículo de comunicação cada vez mais frequente entre seus usuários. Grande parte dos candidatos a cargos eletivos, mesmo à presidência dos seus países, faz uso desse recurso para buscar maior aproximação com seus eleitores e, conseqüentemente, obter mais votos. A exemplo disso, citamos a proliferação do uso das redes sociais, especialmente do Twitter, durante a campanha de Donald Trump à presidência dos Estados Unidos da América em 2016. O Twitter, segundo Mendes e Mendonça (2020, p. 93), “auxiliou na construção das agendas, inclusive das mídias tradicionais, durante a corrida eleitoral”.

No Brasil, semelhante fenômeno ocorreu no período pré-eleitoral em 2018, o que levou à eleição de Jair Bolsonaro para a presidência do Brasil. A partir daí, as redes sociais serviram a um sem-número de propósitos, com discursos variados (e muitas vezes ofensivos) na seara política. Quatro anos após, no ano eleitoral de 2022, pudemos observar a polarização política e suas produções discursivas nas redes sociais, a exemplo do Twitter. Como microblog, ele pode constituir o que Lévy já denominava cibercultura (LÉVY, 1997).

Tendo em vista o exposto, este trabalho tem como objetivo realizar, a partir de postagens no Twitter em 2022 e 2023, um mapeamento das avaliações feitas em discursos a favor e contra os dois candidatos à presidência, Jair Bolsonaro, que tentava a reeleição, e Luíz Inácio da Silva, do partido de esquerda. Foram analisados comentários postados em duas contas, uma pró-Bolsonaro e outra pró-Lula, por eleitores dos principais candidatos à eleição presidencial no Brasil em 2022. Por meio de réplicas obtidas em ambos os perfis, apreciamos pontos importantes para o desenvolvimento da dissonância cognitiva abordada por Festinger (1975)<sup>2</sup> como opiniões, valores e crenças opostas que influenciam os posicionamentos dos usuários da internet.

Para o tratamento dos dados, buscamos as ocorrências léxico-gramaticais e semântico-discursivas presentes nas postagens e as examinamos sob a perspectiva da Linguística Sistêmico-Funcional (LSF), especialmente a do sistema de Avaliatividade

---

<sup>2</sup> Festinger (1919-1989), psicólogo americano, desenvolveu a Teoria da Dissonância Cognitiva referente a um mal-estar provocado por um conflito entre o que uma pessoa pensa, o que sente e o que faz.

(MARTIN; WHITE, 2005), no subsistema Atitude. Empregamos a ferramenta computacional destinada à Linguística de Corpus - Voyant Tools, o que nos garantiu a exatidão dos dados.

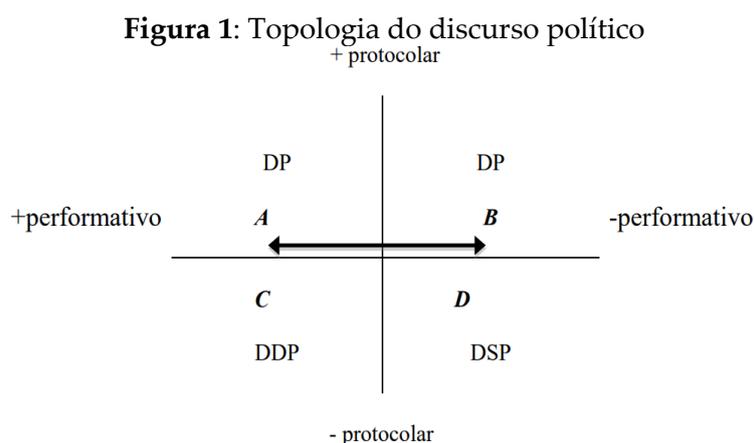
Assim, dividimos este artigo em quatro seções além desta introdução. Na seção a seguir, fazemos considerações sobre discurso político, mídias sociais e sistema de Avaliatividade. Prosseguindo, apresentamos, com mais detalhes, a metodologia empregada no percurso da pesquisa. Logo após, expomos os resultados obtidos na análise do *corpus*. Por fim, trazemos à luz nossas considerações finais.

## 2 REVISÃO DA LITERATURA

### 2.1 DISCURSO POLÍTICO, POLARIZAÇÃO E MÍDIAS SOCIAIS

A política como uma ciência autocrata, segundo Gasparetto (2013), estabelece diretrizes para o bem comum da nação. A postura de um partido é estabelecida por uma entidade em que grupos de pessoas possuem os mesmos pensamentos, crenças, princípios filosóficos e sociais. Dito isso, o partido político, pessoa jurídica de direito privado, destina-se a assegurar, no interesse do regime democrático, a autenticidade do sistema representativo e a defender os direitos fundamentais definidos na Constituição Federal (BRASIL, 1988). O discurso político, elaborado por meio da argumentação estrategicamente persuasiva, além de demandar ação, tem por finalidade expor perspectivas particulares sobre situações ou acontecimentos políticos e informar a população sobre fatos da seara política, desempenhando assim, o papel principal da retórica objetiva para a construção convincente de ideologias, valores e crenças.

Bochett *et al.* (2017), Corrêa (2019) e Freitas (2016), a partir de estudos realizados por Aristóteles (1354[2012]), Wodak (2009) e Bayley (2005), elaboraram uma topologia do discurso político, de modo a sistematizar as diversas realizações das práticas discursivas no campo da política bem como suas variações linguísticas (Figura 1).



Fonte: Bochett *et al.* (2017).

A topologia esquematizada é orientada por dois eixos: performatividade e protocolaridade. O primeiro eixo é orientado pelo nível de protocolaridade do discurso político, o qual está permanentemente inserido em um grau maior ou menor de rigidez

(BOCHETT *et al.*, 2017), associado ao sistema de governo em que o político está introduzido, com base no conjunto de formalidade imposto por uma sociedade, norma ou lei, que rege as ações do candidato. O segundo eixo, orientado pelo nível de performatividade do discurso político, está associado à prática de comunicação com a utilização de recursos emocionais, principal meio para atrair voto e confiança do eleitor.

O discurso político (**DP**), localizado no quadrante A, caracteriza-se por ser mais protocolar e mais performativo, movido pela constitucionalidade. O quadrante B, menos performativo, porém com alto e médio nível de protocolaridade, também constitui discurso político (**DP**), no qual se encontram os discursos produzidos no parlamento. No quadrante C, de baixa protocolaridade, porém produzido em esferas institucionais e de caráter performativo, encontra-se o discurso do político (**DDP**), produzido por coalizões políticas, decisões de alianças em questões sociopolíticas particulares e falas ao público eleitor (BOCHETT *et al.*, 2015). O discurso sobre política (**DSP**), no quadrante D, possui menos protocolaridade e menos performatividade, a exemplo dos textos sobre política nas mídias.

A topologia desenhada por Bochetti *et al.* (2017) permite-nos apontar alguns textos produzidos nesse campo: como DP do primeiro quadrante, temos as leis, os atos e as decisões constitucionais; como DP do segundo quadrante, encontramos os debates parlamentares com vistas à ação, propostas de reformas eleitorais, entre outros. Já em DDP, localizam-se os textos produzidos por candidatos com o fito de angariar votos para si ou confiabilidade para seu partido, como seminários, convenções do partido, e, em DSP, todos os textos produzidos pelas mídias e aqueles que circulam nas conversas particulares e familiares, a exemplo de artigos de jornal, entrevistas na mídia e blogs pessoais. A topologia de Bochetti *et al.* (2017) pode nos ajudar a entender que processos sociosemióticos (MATTHIESSEN, 2015; LI; LUI; FUNG, 2020) têm lugar no campo da política e a compreender as diversas formas de manifestação do fazer político.

Na história política mundial recente, a polarização é um fenômeno que vem intrigando pesquisadores e curiosos acerca do porquê de sua ocorrência. Iyengar, Sood e Lelkes (2012) apresentam dois conceitos de polarização política. O primeiro, denominado polarização ideológica, constitui-se da discordância de opiniões em vários temas no meio social; já o segundo, a polarização afetiva, ocorre quando há uma necessária identidade de grupo, o que acaba por fortalecer um senso de “nós contra eles” e pode ou não fomentar uma animosidade contra um grupo externo. Já para Andreassa (2020), o verdadeiro significado de polarização é a disputa entre dois grupos que se fecham em suas convicções e não estão dispostos ao diálogo. Assim, cada um acaba se encerrando e não há mudanças efetivas. Tal posicionamento afeta diretamente a consolidação do sistema democrático de um país, visto que, conforme salienta Moisés (1989), o político acaba atingindo a imagem dos partidos como instituições de intermediação entre as demandas da população e o Estado e o próprio sistema político.

Gonzaga (2022)<sup>3</sup> coaduna-se com o posicionamento de Moisés (1989), ao reforçar que as consequências da polarização política são danosas ao funcionamento da democracia em uma sociedade concentrada em dois lados radicalizados, em que

---

<sup>3</sup> Danilo Gonzaga é um dos assessores de comunicação do site da União Nacional dos Legisladores e Legislativos Estaduais (UNALE).

adversários são vistos como inimigos, o diálogo não é incentivado ou mesmo é condenado. O autor (2022) também afirma que, nos dias de hoje, são criadas as chamadas bolhas sociais, onde cada indivíduo acaba tendo contato apenas com opiniões, notícias, artigos, vídeos e imagens que reforçam suas crenças.

Observando os estudos acerca da polarização nos Estados Unidos da América (EUA), Ortellado, Ribeiro e Zeine (2022) detalham a evolução da pesquisa empírica sobre polarização, partindo de Hunter (1991), que utilizou vários dados para coletar informações acerca de opiniões e identidades, passando por Mason (2015), que demonstra a importância discursiva da hostilidade entre ideologias adversárias.

Com a veiculação dos discursos nas redes sociais e a maior utilização desses meios para o consumo de informações — como no Brasil, onde 98% das pessoas informam-se por esse recurso —, a polarização política ganhou força o suficiente para que notícias falsas, geralmente financiadas por grupos de extrema-direita, adquirissem poder para decidir eleições. A exemplo desse fenômeno, está a campanha massiva de desinformação que acabou privilegiando o candidato Trump na eleição de 2016, apoiada por uma ideia de “transgressão”, em que apoiar o candidato era algo rebelde.

No Brasil, nas eleições de 2018, ocorreu um evento semelhante ao ocorrido nos EUA, uma vez que o candidato da extrema-direita era também vinculado a uma ideia de “transgressão” pelas pautas que ele defendia; basicamente, a parcela da população brasileira que apoiou Bolsonaro via, nas políticas públicas de preservação ambiental e direitos humanos, algo que tolhia, de alguma forma, os seus direitos. Assim, com uma campanha muito mais online, utilizando memes e notícias de fontes nem sempre confiáveis, o pleito foi ganho por Jair Messias Bolsonaro. Podemos pensar que, graças à transformação de ideias em produtos que as redes sociais promovem (BALIEIRO; MARZOCHI, 2021), a origem da polarização tem raízes ligadas no “eu”, e, assim, uma ideia acaba por se tornar não uma forma de observar o mundo ou solucionar um problema, mas sim parte da personalidade do ser.

Um dos principais fatores que têm movimentado os períodos eleitorais, principalmente no Brasil, são as mídias sociais como as grandes vertentes dentro do sistema da internet. De acordo com Miranda (2010), as mídias sociais são sites construídos para permitir a criação colaborativa de conteúdo, a interação social e o compartilhamento de informações de diversos formatos. Com fortes mecanismos que aceleram os sistemas para que divulgações sejam feitas em um menor espaço de tempo, promovem, assim, a dissociação das mensagens para que possam chegar em um maior número de perfis, deles partindo para novos compartilhamentos por meio dos seus usuários.

No âmbito político, Passeti e Silveira (2010) apontam que há aqueles que defendem que a “despolíticação” da política teria sido causada pelas práticas midiáticas modernas e há os que defendem o papel “democratizador” das mídias, alegando que estas nada têm a ver com uma possível degenerescência política. As mídias promoveriam, assim, novas percepções do discurso político-eletrônico direcionado para o maior número de pessoas possíveis, uma vez que o acesso à internet, em especial no Brasil, abrange cerca de 90% da população, segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE, 2022). Com o avanço tecnológico, o acesso à internet possibilitou maior interação nas mídias sociais entre candidato e eleitor, no período

eleitoral das eleições presidenciais de 2022 no Brasil. O Twitter provou visivelmente ser um dos principais veículos de comunicação, nesse período, associado à política, fazendo do website um verdadeiro palanque eleitoral, concentrado em propostas e em acusações baseadas nos discursos de ambos os principais candidatos. Ainda, podemos observar que, nesses ambientes, onde não há uma pessoa e sim uma *persona* marcada pelo anonimato, o internauta pode sair das acusações polidas e ir para os ataques mais afrontosos (PASSETTI; SILVEIRA, 2010).

Segundo Telles (2011), as mídias sociais permitem conversações que não podemos controlar, mas podemos influenciar. Isso se aplica ao uso do Twitter, que se tornou importante ferramenta para a disseminação de temas políticos, de forma contínua, além de auxiliar na construção de agendas, inclusive das mídias tradicionais (MENDES; MENDONÇA, 2020). Boa parte dos comentários reveste-se de um discurso de ódio como meio de argumentação, tornando-os textos que vão além da manifestação linguística, pois neles estão contidos mecanismos para a construção de uma oralidade baseada não somente nos caracteres, mas também na construção do sentido intolerante e antidemocrático.

Na plataforma, textos fora de seus contextos são usados para legitimar um candidato ou prejudicar seu oponente, muitas vezes constituindo *fake news*. A ideia oposta à informação verdadeira é associada ao desdobramento da repetição, não havendo argumentação perante fatos não comprovados, postados e usados como réplicas com as mais diversas formas distorcidas, com o único objetivo de atacar o candidato oposto. Esse problema é algo que só intensifica o já apontado por Silva (2010).

Alguns problemas podem ser encontrados no Twitter, como a dependência e a vigilância. Mas dois são os mais recorrentes: a sobrecarga cognitiva e as informações duvidosas. A sobrecarga pode acontecer ao se seguir um número muito grande de pessoas, despendendo-se assim muito tempo para ler todas as atualizações. As informações duvidosas estão presentes, principalmente porque não há como saber para onde aponta um *microlink* postado (SILVA, 2010, p. 13).

Tendo exposto nossas considerações sobre discurso político e mídias sociais, a seguir, detalhamos o sistema de Avaliatividade, que orientou a análise de nossos *corpora*.

## 2.2 SISTEMA DE AVALIATIVIDADE

Com o aporte da teoria sistêmico-funcional (HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2004; 2014), a linguagem é conhecida como um sistema semiótico em três estratos, um semântico-discursivo, um léxico-gramatical e outro fonético-fonológico. A Avaliatividade configura o modo interpessoal no nível da semântica do discurso em que está articulado, principalmente pelos processos comportamentais e mentais ou como comentários. Trata-se de um sistema na interface entre semântica do discurso e léxico-gramática, seguindo estudos abordados por Martin e White (2005). As avaliações nos textos podem indicar aprovação/desaprovação, carinho/ódio, elogio/crítica em relação

aos seres e aos fatos do contexto social. Segundo os autores (2005), há três subsistemas que compõem o sistema de Avaliatividade: atitude, engajamento e gradação. A atitude refere-se às avaliações no campo dos sentimentos, o engajamento manifesta-se nas diferentes vozes presentes no texto e a gradação diz respeito à intensidade ou à quantidade apresentadas nos dois outros subsistemas.

A atitude atende as avaliações positivas e negativas do mundo e suas interfaces na comunicação, distribuídas em três campos semânticos. São eles: o afeto, ligado aos sentimentos humanos e suas interpretações culturais; o julgamento, que corresponde aos regulamentos morais ou legais definidos por uma sociedade; por fim, a apreciação, que atribui valor às coisas e aos fenômenos do meio.

O afeto encontra-se no campo das emoções, sentimentos dos falantes/escritores, indicando como se comportam emocionalmente em relação às pessoas, às coisas, aos objetos e aos acontecimentos (MARTIN, 2000; MARTIN; WHITE, 2005). Conforme o autor, o julgamento pode ser entendido como avaliações de comportamentos, que direcionam como as pessoas devem ou não agir, sendo ele dividido em estima social e sanção social. O primeiro situa-se nas manifestações da cultura oral, das fofocas e histórias; já o segundo, refere-se às regras morais, ao comportamento ético e verdadeiro. A apreciação, por sua vez, ainda de acordo com Martin e White (2005), é codificada pela expressão de gostos ou desgostos, constituindo a nossa avaliação pessoal sobre as pessoas, objetos ou entidades concretas. O Quadro 1 apresenta as categorias de avaliatividade e respectiva codificação.

**Quadro 1:** Codificação de categorias das Avaliatividade

Subsis tema	Campo semântico		Abreviatura		
			Pos	Neg	
atitude (at)	afeto (af)	felicidade		+fel	-fel
		segurança		+seg	-seg
		satisfação		+sat	-sat
	julgamento (julg)	estima social (est)	normalidade	+norm	-norm
			capacidade	+cap	-cap
		sanção social (sanç)	tenacidade	+ten	-ten
			veracidade	+ver	-ver
	apreciação (apr)	reação (reaç)	propriedade	+propr	-propr
			impacto	+imp	-imp
		composição (comp)	qualidade	+qual	-qual
			proporção	+prop	-prop
		valorização (val)	complexidade	+compl	-compl
			+val	-val	

Fonte: Santos (2021).

O campo semântico do afeto (af) é realizado por um componente linguístico que caracteriza “os sentimentos positivos (+af) ou negativos (-af) que o falante/escritor expressa em relação às pessoas, aos objetos e aos eventos, demonstrando se nos sentimos felizes ou tristes, confiantes e/ou ansiosos, interessados ou entediados” (SANTOS, 2021, p. 53). “A fonte do afeto é obviamente participantes conscientes, incluindo pessoas, coletivos e instituições humanas” (MARTIN; WHITE, 2005, p. 59). Conforme os autores (2005), o afeto agrupa as emoções em três campos principais: felicidade/infelicidade ( $\pm$ fel), que abrange emoções como tristeza, ódio, felicidade e amor;

segurança/insegurança ( $\pm$ seg), que abrange emoções como ansiedade, medo e confiança; satisfação/insatisfação ( $\pm$ sat), que envolve emoções relacionadas às atividades realizadas pelo leitor/ouvinte em termos de entusiasmo ou enfado.

A categoria de julgamento (julg), conforme Martin e White (2005), realizada por estima social ou por sanção social, atribui valor ao caráter e ao comportamento das pessoas, de modo a demonstrar aprovação ou condenação. Sendo assim, para realizar avaliações em relação ao comportamento do outro, o falante/escritor faz escolhas linguísticas do campo semântico relacionado à ética vigente na cultura do(s) grupo(s) social(is). Algumas dessas indicações são de uso tácito na comunidade – a estima social ( $\pm$ est) – e outras são formalizadas como regras e regulamentos administrados pela Igreja ou pelo Estado – a sanção social ( $\pm$  sanç).

As escolhas semânticas referentes a julgamento de estima social constituem avaliações em relação à normalidade (quão comum alguém é), à capacidade (quão capaz alguém é) e à tenacidade (quão determinado é) (MARTIN; WHITE, 2005). Essas avaliações são mais frequentes no que diz respeito à cultura oral e se manifestam em conversas do cotidiano e histórias de diferentes tipos com participantes da informalidade. Nas realizações avaliativas de estima social, o valor atribuído ao indivíduo é o de prestígio social elevado ou rebaixado. As escolhas semânticas dos julgamentos de sanção social, por sua vez, exprimem avaliações relacionadas à veracidade (quão verdadeiro, sincero alguém é) e à propriedade (quão ético alguém é). Essas avaliações são mais frequentemente realizadas de forma escrita e desempenham valores do dever cívico e das práticas religiosas, no que diz respeito a leis, regulamentos, decretos e regras (SANTOS, 2021).

As cinco subcategorias do julgamento – normalidade ( $\pm$ norm), capacidade ( $\pm$ cap), tenacidade ( $\pm$ ten), propriedade ( $\pm$ propr) e veracidade ( $\pm$ ver) – assim como todas as categorias do sistema de Avaliatividade estão diretamente ligadas aos valores estabelecidos em cada comunidade ou grupo social.

A apreciação ( $\pm$ apr), terceiro campo, semântica da atitude, “envolve avaliações de fenômenos semióticos e naturais, de acordo com as formas como são valorizados ou não em um determinado campo” (MARTIN; WHITE, 2005, p. 43). Segundo White (2004), a estética é um dos principais sistemas utilizados para conferir valor positivo ou negativo a objetos e a coisas em um discurso ou uma atividade. A apreciação, avaliações de reação, composição ou valoração das coisas, objetos ou fenômenos. A reação ( $\pm$ reaç) pode ser categorizada em reação/impacto, indicando a impressão que as coisas causam nas pessoas, e reação/ qualidade faz menção aos predicados materiais dos objetos. A composição ( $\pm$ comp) refere-se “à organização, à elaboração e à forma” (ALMEIDA, 2010, p. 110), pelas quais os objetos e as coisas foram produzidos. A composição por proporção ( $\pm$ prop) refere-se à harmonia das coisas, e a complexidade ( $\pm$ compl), à constituição dos objetos. Já a valoração ( $\pm$ val), conferida às coisas e aos objetos, avalia se são inovadores, autênticos ou oportunos.

A partir do referencial teórico apresentado, a seguir, expomos a metodologia empregada na análise do *corpus*.

### 3 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

A disparada de postagens em redes sociais, especialmente no Twitter, que caracterizou a campanha de Donald Trump à presidência dos Estados Unidos em 2016, teve reverberações no Brasil, na campanha eleitoral no ano de 2022. Apesar dos onze candidatos que se inscreveram, dois se sobressaíram na disputa como representantes da acirrada polarização ocorrida durante a campanha.

Com o objetivo de mapear as avaliações realizadas nesse microblog por partidários das duas tendências ideológicas, uma de direita e outra de esquerda, abrimos duas contas, uma pró-Lula (conta 1) e outra pró-Bolsonaro (conta 2), e coletamos *tweets* e *retweets* no período de setembro de 2022 a janeiro de 2023. O período inicial pretendido seria concluído em 31 de dezembro de 2022, mas, tendo em vista os desdobramentos e o resultado acirrado entre os dois candidatos, resolvemos estender o período até o final de janeiro, quando completaria um mês do novo governo.

Após a criação das duas contas no Twitter, utilizamos recursos léxico-gramaticais e outras semioses para nos aproximarmos dos grupos-alvo da pesquisa. Para que não fossem tomados por *bots*<sup>4</sup>, empregamos a linguagem coloquial, além de retuitarmos vídeos, comentários e *links* a favor de um candidato e contra seu oponente. Esteticamente, formatamos as páginas iniciais das contas com imagens e cores que remetiam aos respectivos candidatos, fazendo com que apoiadores reais pudessem interagir de forma tanto positiva quanto negativa em ambos os perfis. Assim, a escolha de um avatar feminino para o perfil de esquerda e de um personagem do mangá Baki (Yujiro Hanma)<sup>5</sup> para o perfil de direita pareceu-nos significativo.

Como nosso objetivo, neste trabalho, é mapear as avaliações na linguagem escrita, inicialmente foram descartados vídeos, *links*, *hashtags* compostas somente pela identificação numérica dos candidatos, memes e emojis. Com a limpeza feita, partimos para a seleção dos comentários, resultando o *corpus* apenas em fraseados, estes inseridos posteriormente no programa *Voyant Tools*. Os dados gerais dos *corpora* demonstraram os resultados constantes no Quadro 2.

**Quadro 2:** Dados dos *corpora*

Número total de <i>tokens</i>	3.578/3690
Número total de <i>types</i>	1.460
<i>Tokens</i> no <i>corpus</i> 1	2.284
<i>Types</i> no <i>corpus</i> 1	980
<i>Tokens</i> no <i>corpus</i> 2	1.406
<i>Types</i> no <i>corpus</i> 2	726

Em sequência, fizemos a Lista de Palavras de cada *corpus* (1 e 2), a fim de identificarmos, em cada um, os cinco itens léxico-gramaticais mais frequentes. Após,

---

<sup>4</sup> *Bots*, de acordo com Alecrim (2005), são *softwares* capazes de iniciar o processo de carregamento de sistemas operacionais em um computador. Tais gerenciadores têm papel importantíssimo, pois cabe a eles a tarefa de permitir ao usuário o carregamento de um ou outro sistema.

<sup>5</sup> Yujiro Hamma é uma das personagens centrais do mangá “Baki the Grappler”, escrito por Keisuke Itagaki.

buscamos, em cada item selecionado, as ocorrências de avaliações do campo semântico de atitude (afeto, julgamento e apreciação), cujos dados foram comparados, a fim de estabelecerem-se semelhanças e diferenças entre os dois *corpora*.

Por fim, os resultados foram computados e estão apresentados na seção a seguir.

#### 4 RESULTADOS E DISCUSSÃO

Coletados os resultados do *corpus* 1 (pró-Lula), foram encontradas 63 avaliações para os 5 itens. Os cinco itens lexicais mais frequentes foram **Bolsonaro** (20 ocorrências), **patriotas** (16 ocorrências), **Lula** (12 ocorrências), **Brasil** (9 ocorrências) e **povo** (6 ocorrências). O Quadro 3 expõe os resultados obtidos dentre as avaliações para os cinco itens identificados como mais frequentes no *corpus* 1.

**Quadro 3: Avaliações no *corpus* 1<sup>6</sup>**

	Bolsonaro		patriotas		Lula		Brasil		povo		TOTAL	
	+	-	+	-	+	-	+	-	+	-	+	-
+fel				1								1
+seg	14		1	1	1	1		5		1	16	8
+sat						1		1				2
+norm			1			1					1	1
+cap	4					1	1	1	3		8	2
+ten			6	2			1				7	2
+ver			1			1					1	1
+propr	1	1	1	2		6				2	2	11
STOT	19	1	10	6	1	11	2	7	3	3	35	27
TOT	20		16		12		9		6		63	

Fonte: Dados do *corpus* 1.

É importante notar que, mesmo que os comentários do usuário (perfil do *corpus* 1) seja a favor do candidato Lula, o item lexical que mais apareceu foi **Bolsonaro** com 20 ocorrências, distribuídas em +seg (14)<sup>7</sup>, +cap (4) e +prop (1). Os excertos E1 e E2 apresentam ocorrências de segurança positiva.

<sup>6</sup> As categorias de atitude que não constam nos Quadros de Resultados não foram encontradas nos corpora.

<sup>7</sup> O número entre parênteses, a partir deste ponto, indica o número de ocorrências de cada categoria.

E1	Nós mineiros sabemos a tragédia que foi o governo do PT. Por isso, <u>apoio o presidente <b>Bolsonaro</b> no 2º turno dessas eleições. O Trem tá no rumo certo e essa parceria é fundamental para Minas seguir nos trilhos do futuro nos próximos anos.</u>	+seg
----	---	------

E2	<u>De uma só vez, mais seis governadores declaram apoio a Bolsonaro (veja o vídeo). O favoritismo de <b>Bolsonaro</b> só cresce.</u>	+seg
----	--	------

Em E1, o apoio firme a Bolsonaro resulta em avaliação de segurança positiva, uma vez que “o trem esta(ndo) no rumo certo” dá aos seus partidários certeza da eleição do candidato. O mesmo ocorre em E2, em que o apoio de seis governadores do país fortalece a certeza da eleição de Bolsonaro.

Pelo alto número de ocorrências de apoio a Bolsonaro no *corpus* 1, podemos entender que, apesar de o usuário primeiramente incentivar os *tweeters* a votarem em Lula, obtivemos o efeito contrário: os apoiadores da direita brasileira usaram essa conta para combater a eleição do candidato de esquerda. Isso é reforçado pela presença do segundo item lexical mais frequente: patriotas (16), para o qual prevalece a categoria +ten. Os exemplos E3 e E4 ilustram duas ocorrências.

E3	Não se esqueça de que estamos vivendo tempos atípicos. A maioria queria o Mito, mas a conduta do adversário não permitiu ... e escreva o que vou te dier ... Não acabou! Os Verdadeiros <b>Patriotas</b> <u>vão manter a resistência!</u>	+ten
----	---	------

E4	<u><b>Patriotas</b>, por FAVOR, vamos AVANTE. Queridas Guerreiras e Guerreiros, orgulho de TODOS vocês! Deus os abençoe infinitamente e proteja sempre!</u>	+ten
----	---	------

Em E3, a tenacidade positiva é lexicalizada em “vão manter a resistência!”, o que é reforçado em E4 com a marcação de itens como AVANTE e TODOS, grafados em maiúsculas com o objetivo de enfatizar a união entre os eleitores da direita. O mesmo ocorre com os itens Guerreiras e Guerreiros, em que a letra inicial é destacada, além da menção a mulheres e homens que acreditam na eleição de Bolsonaro. Uma única menção em termos de afeto é lexicalizada em “queridas”, de modo a demonstrar solidariedade com seus pares.

As avaliações dos *tweeters* feitas para **Lula** são negativas e diversas, e apenas uma é positiva (+seg). Apresentamos E5 e E6 como evidências negativas.

E5	Se fosse o <b>LULA LIXOOOOO</b> não passaria nem pela porta aí sim teria que chamar a polícia pra prender o <u>larápíu sujo</u> .	-propr
----	---	--------

E6	Chamaria se fosse o <u>Luladrão</u> e seus ministros. Todos tem <sup>s</sup> processos. Tudo <u>vagabundo</u> . E quem apoia <u>vagabundo, vagabundo</u> é.	-propr
----	---	--------

<sup>8</sup> As postagens apresentadas neste artigo são as originais colocadas no Twitter, de modo que não fizemos correções gramaticais.

As avaliações de -propr em E5 e E6 atribuídas a Lula (*lixo, larápio sujo, Luladrão, vagabundo*) exprimem julgamento de falta de ética, principalmente de desonestidade do candidato de esquerda. Tais avaliações lembram a operação Lava Jato, que resultou com a prisão de Lula em 2018, o que é constantemente lembrado pelos eleitores de direita. Nossa hipótese é a de que a conta em favor do candidato de esquerda serviu para protestos e desabafos dos eleitores do candidato rival. O emprego desses avaliativos, facilitados pelo anonimato, permite que o internauta saia das acusações polidas e faça uso de ataques mais afrontosos, como já afirmavam Passetti e Silveira (2010).

**Brasil** (9) e **povo** (6), apesar de estarem entre os cinco itens lexicais mais frequentes, receberam poucas avaliações. Destacam-se as 5 avaliações de -seg feitas para Brasil. Já para **povo**, encontramos 3 avaliações de +cap, como demonstram os exemplos E7 e E8.

E7	Prontas para o que? <u>Salvar o Brasil</u> ou <u>prestar continência para o maior corrupto da nação</u> ? O tempo está se esgotando. A quadrilha está se espalhando. Até quando?	-seg
E8	Então vamos agir. <u>O povo já está pronto também</u> . É hora de valer os verso do nosso hino, “Ou ficar a Pátria livre, ou morrer pelo Brasil”.	+cap

Em E7, o usuário manifesta sua insegurança quanto a uma possível eleição de Lula, o que impediria a direita de “salvar” o Brasil. Já em E8, a capacidade positiva revela-se pela prontidão do povo brasileiro para a ação, ou seja, também para “salvar” o Brasil do domínio da esquerda.

O *corpus 2* (pró-Bolsonaro), por sua vez, apresentou como os cinco itens lexicais mais frequentes: **gastos** (13 ocorrências), **Lula** (12 ocorrências), **Bolsonaro** (10 ocorrências), **Dilma** (5 ocorrências) e **povo** (4 ocorrências). O Quadro 4 traz os resultados obtidos dentre as avaliações para os cinco itens identificados como mais frequentes.

**Quadro 4:** Avaliações no *corpus 2*

	gastos		Lula		Bolsonaro		Dilma		povo		TOTAL	
	+	-	+	-	+	-	+	-	+	-	+	-
fel									1		1	
seg			4		1	1	1			1	6	2
norm										1		1
cap				1								1
ver	2	2	1				1				4	2
propr		6		3		8		1				18
qual	1										1	

AVALIATIVIDADE E POLÍTICA NO TWITTER: UM ESTUDO  
SISTÊMICO-FUNCIONAL DE COMENTÁRIOS NO PERÍODO ELEITORAL

compl		1	2	1		2				4	2	
val	1								1	1	1	
STOT	4	9	7	5	1	9	4	1	1	3	17	27
TOT		13		12		10		5		4		44

Fonte: Dados do *corpus 2*.

Os dados coletados do *corpus 2* obtiveram 44 avaliações para os 5 itens analisados em que observamos uma grande prevalência na avaliatividade de propriedade negativa (-prop), e todos os outros itens obtiveram pouca avaliação. Isso se justifica pelo fato de a grande maioria das postagens, neste *corpus*, serem curtidas e propagadas em lugar de engajadas e discutidas. Entendemos que o desejo de “passar” pelo discurso é cumprido na fala de outro, principalmente quando esse outro quebra as barreiras daquilo que não pode ser dito.

A mínima ação que satisfaz esse *twitter* é a ação de curtir. A curtida é a ação de confirmação e propagação do discurso dentro da lógica do *microblogging*, uma vez que é assim que a mensagem ganha chances de aparecer para mais pessoas que não seguem aquele que escreveu. Isso acaba por blindar aquele que curte, uma vez que o panóptico da rede não o julgará pelo seu posicionamento. Um exemplo recente disso são os “tuítes” que um ex-ministro brasileiro<sup>9</sup> curtiu em sua conta pessoal, por conta própria, que apoiava os atos antidemocráticos.

Observando o *corpus* obtido, o item mais avaliado é **gastos**, que se distribui em ver (4), -prop (6), +qual (1) e +val (1). Os exemplos E9 e E10 trazem avaliações de propriedade negativa.

E9	É simples cobrir os gastos públicos do Lula e Dilma Rousseff e compare!	-prop
----	---	-------

E10	Nos governos Lula e Dilma o cartão corporativo englobava os gastos dos 34 ministérios e até os gastos do GSI entravam na conta até 2013.	-compl
-----	--	--------

Tanto em E9 quanto em E10, há avaliações implícitas em relação a gastos. Como a questão financeira é sempre motivo de muita especulação por parte da mídia e da população em geral, os gastos públicos foram excedidos pelo governo anterior, ferindo a ética do manejo das contas públicas (E9). Em E10, as despesas abrangiam indevidamente uma gama de setores do governo federal, tornando as contas públicas caras e exageradas. Os gastos do governo anterior foram um problema difícil de contrargumentar nas redes, fazendo com que o comparativo entre os dois candidatos fosse muito frequente nas produções discursivas.

O segundo termo mais empregado no *corpus 2* é **Lula**, nome do candidato de esquerda à presidência da república. Dentre as 12 ocorrências de avaliatividade em linguagem verbal, houve um certo equilíbrio entre avaliações positivas (7) e negativas

<sup>9</sup> Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2023/01/09/general-helena-volta-ao-twitter-e-curte-publicacao-que-diz-sermos-pacificos-nao-adiantou>.

(5). Prevaleram as avaliações positivas de segurança (4) e as avaliações de propriedade negativa (3), o que se pode observar em E11 e E12.

E11	Eles só divulgaram o resultado das urnas, chora q ta bonito de ver <u>Lula Presidente 13</u> governando para Todos.	+seg
-----	---	------

E12	“O <u>luladrão</u> é realmente um domador de axxxnos”.	-propr
-----	--	--------

Em E11, a avaliação referente a Lula como futuro presidente expressa a confiança e a segurança do internauta ao aguardar o novo governo. Já em E12, o item lexical *luladrão* aponta para uma avaliação negativa de propriedade, em que se recorda a condenação deste político por ocasião da Lava Jato. A utilização dos itens lexicais de *luladrão*, *domador* e *axxxnos*, em E12, remete a um vocabulário de “comunicadores” mais experientes em linguagem de internet. Podemos encontrar, em fóruns de anonimato, essas designações sendo utilizadas para criar uma visão negativa da figura atacada.

O item lexical **Bolsonaro** recebeu 10 avaliações, sendo 8 delas de propriedade negativa, constituindo o maior número individual dentre todas as ocorrências localizadas. Vejam-se E13 e E14.

E13	Fraude foi Bolsonaro <u>mandar a polícia impedir os nordestinos de votar, cortar verbas pra poder comprar votos, trabalhadores ameaçados de demissão caso votassem em Lula</u> , isso sim foi fraude e mesmo assim vcs perderam	-propr
-----	---	--------

E14	Se você defende <u>o golpismo nazista do Bostonaro</u> vc é nazista e repudiado no mundo inteiro. E é crime internacionalmente e merece cadeia.	-propr
-----	---	--------

No excerto E13, o internauta acusa o ex-presidente, após as eleições de novembro de 2022, de praticar crime ao promover obstáculos à eleição de seu rival. Essa é uma avaliação de -propr, porque se opor ao bom andamento das eleições é crime previsto pela lei eleitoral brasileira. Em E14, o candidato da direita também é avaliado por -propr, já que suas ações são consideradas atos de *golpismo* de ideologia *nazista*.

**Dilma** Rousseff sempre teve sua imagem muito ligada à de Lula, recebe um número bem menor de avaliações (5), assim como o item lexical **povo** (4). A ex-presidente do Brasil recebe avaliações positivas de segurança (1), veracidade (1) e de complexidade (2), e negativa de propriedade (1). Já *povo* recebe avaliações negativas de segurança (1), normalidade (1) e valoração (1) e de felicidade positiva (1). Os excertos E15 e E16 exemplificam o exposto.

E15	DILMA EU AUTORIZO	+seg
-----	-------------------	------

E16	O povo <u>comeu comida de cachorro</u> no governo anterior.	-norm
-----	---	-------

No excerto E15, é demonstrada confiança nas ações de Dilma Rousseff, ao escrever que a *autoriza*, ou seja, que as ações da ex-presidente estão de acordo com as convicções do avaliador; além disso, nessa época era vinculado um rumor, que depois

foi confirmado, que o ex-presidente Bolsonaro não passaria a faixa, logo a “verdadeira presidenta” deveria fazê-lo. Ressaltamos que, diferentemente da extrema direita, a esquerda utiliza das fantasias como humor para mitigar a realidade. Diferentemente em E16, a avaliação é de normalidade negativa, já que o povo, no governo anterior, passou por muitas dificuldades, principalmente pela fome que abalou grande número de brasileiros.

Na seção a seguir, apresentam-se as considerações finais.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A liberdade de expressão e os acontecimentos dos últimos anos na política brasileira foram fatores importantes não somente para o resultado das eleições de 2022, mas também para os temas encontrados no âmbito político, que promoveram maiores percepções quanto ao cenário profundamente polarizado no Brasil. De acordo com Lord (2018), o discurso da política não trata de uma verdade absoluta, mas sim de um construto interpretativo que se propõe representativo e explicativo de algo e que pode vir a disputar espaço e aceitação com outros discursos diferentes.

No trabalho ora realizado, percebeu-se um forte desejo de, como influenciadores digitais, os internautas buscarem “protagonismo” ou apenas satisfação ao se tornarem o centro momentâneo das atenções. Nesse meio, explicações simplistas com apelos morais encontram potencial de difusão nos discursos que os internautas realizam, por meio de seus posicionamentos sobre a disputa pelo governo, julgamentos e avaliações implícitas ou explícitas, em uma perspectiva positiva ou negativa, estabelecendo suas ideologias presentes no discurso político. Boa parte das postagens apontam para um discurso de ódio como meio de argumentação construída, tendo em vista a intolerância ao candidato opositor, a exemplo do que pensam Mendes e Mendonça (2020).

A Avaliatividade torna-se um aporte teórico fundamental para compreendermos a maneira como a linguagem está inserida no contexto político ao expressar atitudes, julgamentos e avaliações em relação a algo ou alguém. Martin e White (2005) ressaltam que ideologia e poder permanecem em conjunto com a língua e a cultura, em cada contexto social que irá determinar o acesso amplo ou restrito dessas pessoas aos recursos de significação.

Os *corpora* coletados enquadram-se no que Bochetti *et al.* (2015) denominam discurso sobre política (DSP), uma vez que as postagens constituem discussões realizadas fora do ambiente parlamentar e/ou institucional. Os participantes são ou anonimizados ou identificados por codinomes, têm ampla liberdade de manifestação e têm em comum apenas o desejo de participar com opiniões particulares.

Nas postagens analisadas, prevaleceram as avaliações de +seg (*corpus* 1) e de - propr (*corpus* 2), o que leva à compreensão de que essas áreas semânticas são as que mais interessam aos eleitores que interagiram no Twitter. Enquanto as postagens no *corpus* 1 (de orientação de esquerda) são feitas claramente por partidários de direita, que buscam reforçar a confiança que têm em seu candidato; as postagens do *corpus* 2 (de orientação de direita) evidenciam a participação de internautas de esquerda, que enfocam avaliações de -propr em relação a Bolsonaro, acusando-o de um mau governante. Ocorre

aqui um cruzamento interessante, em que os perfis são usados para manifestar o protesto de cada uma das orientações ideológicas. Acreditamos que os resultados obtidos por nós demonstram que não são propostas que aparecem nas postagens, mas sim tentativas verbais de persuasão e ataque em prol de figuras políticas e ideias.

Observamos ainda que, como Passetti e Silveira (2010) destacam,

[a] circulação discursiva dos enunciados políticos na rede está, por conseguinte, relacionada ao modo como os sujeitos utilizam os *links* para interpretar os discursos circulantes e, através deles, criam redes específicas de filiações. O que nossas pesquisas têm indicado é que os discursos que mais circulam nas redes sociais são aqueles produzidos por sujeitos políticos ordinários, comuns, anônimos” (PASSETTI; SILVEIRA, 2010).

Esta pesquisa restringiu-se ao exame das postagens em linguagem verbal. Trabalho futuro e necessário será analisar a grande quantidade de postagens em linguagem não verbal, presentes em grande número. A presença de *likes*, memes, vídeos, marcações e até de antilinguagem também caracterizaram as ocorrências coletadas.

## REFERÊNCIAS

ALECRIM, E. **O gerenciador de boot GRUB**. Infowester, 2005. Disponível em: <https://www.infowester.com/lingrub.php>.

ALMEIDA, F. S. D. P. de. Atitude: afeto, julgamento e apreciação. *In*: VIAN JR., O.; SOUZA, A. de; ALMEIDA, F. (Org.). **A linguagem da avaliação em língua portuguesa: estudos sistêmico-funcionais com base no sistema de avaliatividade**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010. p. 99-111.

ANDREASSA, L. **O que é polarização e por que é prejudicial à democracia?**. POLITIZE!, 2020, Disponível em <https://www.politize.com.br/o-que-e-polarizacao/>.

ARISTÓTELES. **Retórica**. São Paulo: Martins Fontes, (1354 [2012]).

BALIEIRO, F. de F.; MARZOCHI, S. F. Muralha de espelhos: o narcisismo político nas plataformas digitais. **Revista Brasileira de Sociologia**, Porto Alegre, v. 9, n. 23, p. 121-148, 2021.

BAYLEY, P. Analysing language and politics. **Mediazione: rivista online di studi interdisciplinarisui lingue e culture**, 2005. Disponível em: [https://www.academia.edu/855194/Analysing\\_language\\_and\\_politics](https://www.academia.edu/855194/Analysing_language_and_politics).

BOCHETT, A. C. *et.al.* Concepções de discurso político: caminhos para uma discussão teórica. **Moara**, Pará, n. 47, p. 128-161, 2017.

BRASIL. **Constituição de 1988**. Constituição da República Federativa do Brasil: texto constitucional promulgado em 5 de outubro de 1988, com as alterações adotadas pelas Emendas Constitucionais nos 1/1992 a 68/2011, 152 pelo Decreto Legislativo nº 186/2008 e pelas Emendas Constitucionais de Revisão nos 1 a 6/1994. 35. ed. Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2012.

CORREA, E. K. C. **Não é não, não?!**: um estudo sobre o marcador negativo “não” em discursos políticos de presidentes brasileiros na perspectiva da linguística sistêmico-funcional. 2019. 236 p. Tese (Doutorado em Letras), Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2019.

FESTINGER, L. **Teoria da dissonância cognitiva**. Rio de Janeiro: Zahar. 1975.

FREITAS, J. C. Teocracia em tempos de democracia. *In*: JORNADA ACADÊMICA INTEGRADA, 31, 2016, Santa Maria. **Anais [...]**. Santa Maria: UFSM, 2016. Disponível em: <https://portal.ufsm.br/jai/anais/trabalho.html?action=anais>.

GASPARETTO JR, A. **Autocracia**. InfoEscola. Disponível em: <http://www.infoescola.com/formas-de-governo/autocracia>.

GONZAGA, D. **A polarização política no Brasil**. 2022. Disponível em: <https://unale.org.br/a-polarizacao-politica-no-brasil/>.

HALLIDAY, M. A. K.; MATTHIESSEN, C. M. I. M. **Halliday's introduction to functional grammar**. 4. ed. Londres: Arnold, 2014.

HALLIDAY, M. A. K.; MATTHIESSEN, C. M. I. M. **An introduction to functional grammar**. 3. ed. Londres: Arnold, 2004.

HUNTER, J. D. **Culture wars: the struggle to control the family, art, education, law, and politics in America**. New York: Basic Books, 1991.

IBGE. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Censo Brasileiro de 2022**. Rio de Janeiro: IBGE, 2022.

ITAGAKI, K. **Baki the Grappler**. Disponível em: <https://xpanimes.com/assistir-grappler-baki/>

IYENGAR, S.; SOOD, G.; LELKES, Y. Affect, not ideology: a social identity perspective on polarization. **Public Opinion Quarterly**, [S. l.], v. 76, n. 3, p. 405-431, 2012.

LÉVY, P. Introdução. *In*: LÉVY, P. **Cybercultura**. São Paulo: Editora 34, 1997.

LI, E. S.; LUI, P. L.; FUNG, A. K. **Systemic Functional political discourse analysis: a text-based study**. Londres: Routledge, 2020.

LORD, L. Análise do discurso político: um estudo sobre o Supremo Tribunal Federal. **Letras**, Santa Maria, v. 28, n. 56, p. 283-302, 2018.

MARTIN, J. Beyond exchange: appraisal systems in English. *In*: HUNSTON, S.; THOMPSON, G. **Evaluation in text: authorial stance and the construction of discourse**. Oxford University Press, Oxford, 2000.

MARTIN, J.; WHITE, P. R. R. **The language of evaluation: appraisal in English**. New York: Palgrave, 2005.

MASON, L. 'I disrespectfully agree': the differential effects of partisan sorting on social and issue polarization. **American Journal of Political Science**, Bloomington, v. 59, n. 1, p. 128-145, 2015.

MATTHIESSEN, C. M. I. M. Modelando contexto e registro: o projeto de cartografia de registro a longo prazo. **Letras**, Santa Maria, n. 50, p. 15-90, 2015.

MENDES, A. G. de L.; MENDONÇA, F. A. do P. Donald Trump, o twitter e as eleições presidenciais dos Estados Unidos de 2016. **Debates**, Porto Alegre, v. 14, n. 1, p. 84-109, 2020.

MIRANDA, G. A. de. **Mídias sociais: o marketing como forma de comunicação**. 2010. Monografia (Bacharelado em Comunicação Social), Centro Universitário de Brasília, Brasília, 2010. Disponível em: <https://repositorio.uniceub.br/jspui/bitstream/123456789/1828/2/20722628.pdf>.

MOISÉS, J. **Dilema da consolidação da democracia**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

ORTELLADO, P.; RIBEIRO, M. M.; ZEINE, L. Existe polarização política no Brasil?: análise das evidências em duas séries de pesquisas de opinião. **Opinião Pública**, [S. l.], v. 28, n. 1, p. 62-91, 2022. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/op/article/view/8669212>.

PASSETTI, M. C.; SILVEIRA, J. Discurso político-eletrônico: circulação e mutações dos enunciados políticos na internet. *In*: POSSENTI, S.; PASSETTI, M. C. (org.). **Estudos do texto e do discurso: política e mídia**. Maringá: Eduem, 2010, p. 79-102. v. 1.

SANTOS, M. **Recursos avaliativos no discurso de Jair Bolsonaro: escolhas atitudinais**. 2021. 362 f. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2021.

SILVA, M. O Twitter dentro do universo da cibercultura: uma abordagem teórica da ferramenta. *In*: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO CENTRO-OESTE, 12., 2010, Goiânia. **Anais [...]**. Goiânia, 2010. Disponível em <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/centrooeste2010/resumos/r21-0142-1.pdf>.

TELLES, A. **A revolução das mídias sociais**: estratégias de marketing digital para você e sua empresa terem sucesso nas mídias sociais. 2. ed. São Paulo: M. Books do Brasil, 2011.

TWITTER. **@pralini\_angela**. Disponível em: [https://twitter.com/pralini\\_angela](https://twitter.com/pralini_angela).

TWITTER. **@jovemlvcido**. Disponível em: <https://twitter.com/jovemlvcido>.

VOYANT Tools. Disponível em: <https://voyant-tools.org>.

WHITE, P. Valoração: a linguagem da avaliação e da perspectiva. **Linguagem em (Dis)curso**, Tubarão, v. 4, n. esp, p. 178-205, 2004.

WODAK, R. **The discourse of politics in action**: politics as usual. Inglaterra: Palgrave, 2009.

## JISHO: um oásis no deserto

*JISHO: an oasis in the desert*

BEATRIZ NOGUEIRA SARTORI

Discente do curso de Letras - Português/Japonês (UFRGS)

E-mail: [biansart@gmail.com](mailto:biansart@gmail.com)

AHLSTRÖM, K.; AHLSTRÖM, M.; PLUMMER, A. **JISHO**. Disponível em: <https://JISHO.org/>.

Um dos maiores desafios que aprendizes brasileiros de japonês enfrentam é o da modalidade escrita. A língua japonesa não utiliza primariamente o alfabeto latino, o utilizado no português, mas sim dois silabários — hiragana e katakana — e um sistema ideográfico — kanji. Cada silabário contém 46 caracteres, totalizando 92 caracteres a serem aprendidos; porém, diferentemente dos silabários, que não oferecem muita dificuldade e são de uso limitado, a lista de kanji oficial feita pelo Ministério de Educação do Japão contém cerca de 2000 kanji a serem aprendidos durante o processo de escolarização: os *Jōyō kanji*. Kanji é um sistema ideográfico derivado do sistema de escrita chinês, que representa não apenas sentido, como também fonemas; além disso, cada kanji pode representar mais de um lexema e mais de um fonema; esses fatos, somados à imensa quantidade de caracteres existentes, tornam a leitura e a escrita bastante complexas. Dessa forma, obras lexicográficas que possibilitam a busca de kanji de diferentes maneiras, como os dicionários online, facilitam o aprendizado da língua japonesa a falantes não nativos.

Dentre os dicionários contemporâneos do japonês, o dicionário online JISHO é amplamente utilizado pelos estudantes de língua japonesa. Devido à variedade de lemas e verbetes, à facilidade de utilização e à variedade de ferramentas de busca disponíveis — entre elas, a possibilidade de procurar, no alfabeto romano, pelas entradas em japonês ou pelas aceções em inglês; selecionar o escopo da pesquisa por classes gramaticais, conforme o nível de dificuldade do kanji (segundo a classificação dos *Jōyō kanji* ou de testes de proficiência) —, o JISHO é uma ferramenta bastante útil para os aprendizes da língua japonesa. Apesar disso, para aqueles que não têm familiaridade com a língua inglesa, este dicionário pode dificultar a compreensão; além disso, induzir os falantes de português ao erro devido à dupla tradução, uma vez que é uma obra bilíngue japonês-inglês. Dentre as diversas ferramentas de busca oferecidas pelo dicionário online JISHO, planejo analisar, nesta resenha, as ferramentas de desenho (*draw*) e de pesquisa por radicais (radicais) e verificar a correspondência dos kanji pesquisados com os apresentados no resultado das buscas.

No Manual de Metalexigrafia de Bugueño Miranda e Borba (2019), as estruturas de acesso são apresentadas como parte da macroestrutura dos dicionários: são as formas pelas quais os consulentes podem buscar as informações lexicais. Essas estruturas devem ser cuidadosamente projetadas para facilitar a localização e a compreensão das informações, envolvendo a definição de critérios claros para a

organização e apresentação das entradas lexicais. Os autores apresentam, ao longo do texto, diferentes exemplos de estruturas de acesso, como a ordem alfabética — a mais comum, especialmente em dicionários de orientação semasiológica —, que segue a ordem das letras do alfabeto; a etimológica, que segue a origem das palavras; e a semântica, que organiza as palavras com base em seus significados relacionados. No entanto, os dicionários online apresentam diferenças significativas em relação aos dicionários impressos tradicionais, sendo algumas delas de extrema utilidade para os consulentes, como a facilidade de acesso, estando ao alcance de alguns cliques, bem como as diversas ferramentas de busca que podem ser incorporadas. As estruturas de acesso de um dicionário online acabam abrangendo diferentes possibilidades de pesquisa dos lemas, por não estarem limitadas ao papel, oferecendo aos usuários a liberdade de utilizá-los conforme a sua necessidade.

Realizei testes das ferramentas de desenho e pesquisa por radicais, primeiro simulando um consulente iniciante, depois como um consulente de nível intermediário na língua japonesa. As palavras foram escolhidas para a análise por serem compostas de kanji básicos (ensinados no primeiro e segundo ano escolar, segundo a classificação dos *Jōyō kanji*) e por serem a temática da resenha. São elas: 辞書 (jisho — dicionário, léxico) e 言語学 (gengogaku — linguística).

Ao se escrever um kanji, existem algumas regras para guiar a caligrafia, tanto na direção de escrita (da esquerda para a direita, de cima para baixo, entre outras) quanto no número de traços que se utiliza para escrever cada um. Por exemplo, 言 tem sete traços: os quatro de cima e a caixa, escrita em apenas 3 traços, diferente do que pode parecer em um primeiro momento. Levando esses aspectos em consideração, realizei os testes da ferramenta de desenho para procurar kanji no JISHO.

A palavra 辞書 foi escrita cinco vezes: primeiramente sem seguir a ordem dos traços ou sem preocupação com a caligrafia e, depois, na ordem correta. Nas três primeiras tentativas, sem seguir a ordem dos traços ou escrevendo com mais traços do que deveria, o dicionário online teve dificuldade em encontrar — ou sequer encontrou — 書, porém, em alguns momentos, 辞 houve correspondência. Já seguindo a ordem dos traços, foram encontrados ambos os kanji em todas as tentativas. Depois, o processo foi repetido com a palavra 言語学, porém, nesse segundo momento, adicionei algumas variáveis. Seguindo a ordem dos traços novamente, o JISHO encontrou os três kanji. Entretanto, seguindo a ordem, mas faltando um traço, o dicionário não identificou dois dos três kanji; e, quando em conjunto com uma escrita sem método e sem seguir a ordem dos traços, o dicionário JISHO não encontrou nenhum kanji. Após os dez testes de consulente iniciante, realizei mais dez testes como consulente intermediária: escrevi sem método e até me baseei em outra fonte para buscar os kanji, porém sempre respeitando a ordem e número de traços. Nos dez testes, o JISHO encontrou a correspondência para os cinco kanji. Portanto, a ferramenta de desenho exige que se conheça pelo menos a existência de uma ordem na escrita japonesa: a ferramenta parece programada para identificar os kanji primeiramente pelo número de traços, o que pode dificultar a consulta feita por iniciantes na língua japonesa. Dito isso, é uma ferramenta excelente para aqueles que já tem um conhecimento básico da língua e do funcionamento da escrita de kanji.

A segunda ferramenta baseia-se na construção de um kanji. Cada caractere pode ser decomposto em “radicais”, ou seja, em partes menores que os compõem: 語, por exemplo, é montado a partir dos radicais 言, 五 e 口. Dessa forma, examinando-se os radicais no teclado oferecido pelo site, é possível ditar as peças específicas que se deseja utilizar. Este teclado, inclusive, separa os radicais por quantidade de traços, facilitando a busca. Mais uma vez, vinte testes foram feitos. Primeiramente, como consulente iniciante, ao pesquisar por radicais semelhantes aos verdadeiros, mas não os corretos, não foi possível encontrar correspondência dos kanji apresentados pelo JISHO com os de nenhuma das palavras. Depois, nos testes de um consulente intermediário, os radicais corretos foram selecionados em ordem, o que gerou correspondência exata; também, quando selecionados os radicais corretos, porém em ordem aleatória, foi encontrada a correspondência exata dos kanji visados. Mesmo sem dominar a escrita, sabendo alguns dos radicais básicos, ou tomando tempo para olhar com cautela e paciência para o teclado do JISHO, é possível encontrar precisamente o kanji necessário. É uma ferramenta extremamente útil, que oferece as partes fundamentais do quebra-cabeça para serem colocadas juntas, sem a necessidade de se saber a ordem para desenhá-las.

A aprendizagem da modalidade escrita do japonês apresenta desafios únicos devido à complexidade do sistema de escrita kanji. Os dicionários online, como o JISHO, desempenham um papel fundamental no auxílio aos estudantes de japonês, oferecendo estruturas de acesso diferentes das tradicionais, que, limitadas pelo papel, não abrangem ferramentas de busca eficazes para a compreensão e o uso adequado dos kanji. Apesar de requererem algum conhecimento prévio da língua japonesa, não sendo recomendáveis para aqueles que não possuem nenhuma familiaridade com a escrita de kanji, as ferramentas de desenho e pesquisa por radicais analisadas são ótimas para auxiliar os consulentes com mais experiência, sobretudo quando não é possível “copiar e colar” o conteúdo de sua consulta na caixa de busca. Com essas ferramentas à disposição, os aprendizes podem superar os obstáculos e progredir em sua jornada de aprendizado da língua japonesa. Porém, cabe novamente ressaltar que o JISHO é um dicionário bilíngue inglês - japonês, o que pode ser outro obstáculo para os falantes de português brasileiro. A aplicação das ferramentas do JISHO em um dicionário voltado para aprendizes de japonês que tenham como língua materna o português brasileiro seria, além de interessante, um passo importante para a autonomia dos brasileiros que desejam aprender essa língua.

## REFERÊNCIAS

AHLSTRÖM, K.; AHLSTRÖM, M.; PLUMMER, A. **JISHO**. Disponível em: <https://JISHO.org/>.

BUGUEÑO MIRANDA, F.; BORBA, L. C. de. **Manual de (Meta)Lexicografia**. Goiânia: Editora Espaço Acadêmico, 2019.

# Resenha crítica da obra “A linguística geral de Ferdinand de Saussure”, de Valdir do Nascimento Flores

*Critical review of the work “A linguística Geral de Ferdinand de Saussure”, by Valdir Nascimento Flores*

CÉSAR MORAIS ROSA  
Mestrando em Estudos Linguísticos (UFU)  
E-mail: cesarmoraisrosa@gmail.com

FLORES, V. do N. *A linguística geral de Ferdinand de Saussure*. São Paulo: Contexto, 2023. 160 p.

## 1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

*“É tempo de reler Saussure, sem dúvida”.*  
(FLORES, 2023, p. 151)

Esta é uma resenha da obra intitulada “A linguística geral de Ferdinand de Saussure”, cuja autoria é de Valdir do Nascimento Flores. A obra aqui resenhada foi publicada pela editora Contexto em 2023, em sua primeira edição. No que diz respeito à autoria dessa obra, reconhecemos que a formação e a experiência do autor contribuem para a condução dos temas sobre os quais ele se propõe a escrever. Nesse sentido, apresentamos, a seguir, o percurso acadêmico-profissional de Flores.

Valdir do Nascimento Flores<sup>1</sup> é professor titular de Língua Portuguesa e Linguística da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Possui graduação pela Universidade Regional do Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul (1990), mestrado em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1992) e doutorado em Linguística pela Universidade Católica do Rio Grande do Sul (1997). Realizou estudos pós-doutorais na Université de Paris XII e na Université de Paris X. Foi professor visitante no Institut des Textes et Manuscrits Modernes (ITEM - CNRS/ENS) na França, onde ministrou cursos sobre a recepção das ideias de Saussure e Benveniste no Brasil. É membro do Cercle Ferdinand de Saussure, com sede em Genebra (Suíça), editor da editora Abralin e pesquisador CNPq.

A obra em exame está organizada em: **Apresentação; Sobre as fontes saussurianas utilizadas; Parte 1: O linguista e sua obra** – subdividida em Pequena biografia sobre Saussure e sua linguística geral, Ferdinand de Saussure: quantos existem?, Breve história das fontes saussurianas de linguística geral, A gênese da obra de linguística geral de Saussure; **Parte 2: A linguística geral de Ferdinand de Saussure** – subdividida em A linguística Geral, A linguística Geral de Ferdinand de Saussure, A

---

<sup>1</sup> Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8959064517534406>. Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0003-2676-3834>.

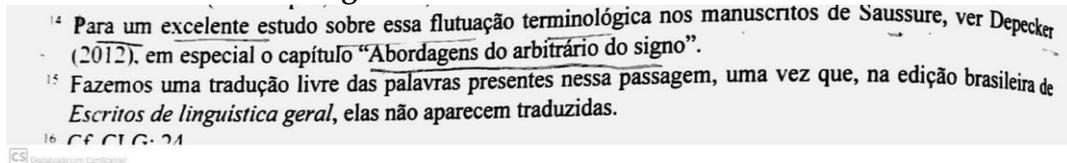
linguística saussuriana é uma teoria do sentido; **Apêndice: breve nota sobre Saussure e o estruturalismo; Referências; O autor.**

## 2 APRESENTANDO A OBRA

O livro trata de um apanhado geral de parte da produção teórica saussuriana. Desse modo, Flores começa salientando o objetivo central de seu trabalho: apresentar ao leitor brasileiro, de forma simples e didática, os contornos da linguística geral de Ferdinand de Saussure. Para isso, ele utiliza fontes de fácil acesso e privilegia, sempre que possível, o uso de bibliografia em língua portuguesa<sup>2</sup>, de forma a auxiliar os estudos de linguistas e/ou de estudantes de Letras iniciantes.

Vejam, na representação imagética, o modo como o autor, no decorrer do livro, conduz o leitor, situando-o, a aprofundar-se em leituras que este julga necessárias para um melhor entendimento da produção teórica de Saussure.

**Figura 1:** Recorte da obra de Flores



Fonte: Flores (2023, p. 136).

Percebemos, assim, que há uma preocupação do autor em dar bases bibliográficas para que o seu leitor, após ter um esclarecimento basilar acerca de determinados conceitos teóricos, possa obter uma visão mais aprofundada da área.

Flores evoca o recorte feito por ele mesmo a fim de estudar a obra saussuriana, afirmando que há uma multiplicidade da produção intelectual de Saussure: questões filosóficas, literárias e das ciências humanas em geral. Nessa direção, ele traz à baila, em sua obra, um conjunto de argumentos que permitem delinear a linguística geral de Saussure. Outro ponto metodológico a ser destacado é a articulação<sup>3</sup> que Flores propõe de dois livros póstumos presentes no mercado editorial: o *Curso de Linguística Geral* (CLG) e o *Escritos de Linguística Geral* (ELG).

## 3 AS FONTES UTILIZADAS

O autor constrói essa curta seção trazendo novamente o objetivo do livro que escrevera, o que nos parece uma excessiva justificativa para os possíveis especialistas da linguística saussuriana que o lerão. Entendemos que, se se trata de um público iniciante

---

<sup>2</sup> Quando Flores vale-se de bibliografia em língua estrangeira, sendo solidário com o público-alvo para o qual construiu o seu livro, ele preocupa-se em fazer a tradução livre.

<sup>3</sup> Segundo Flores (2023), essa articulação consiste numa manobra arriscada em razão da crítica filológica especializada a respeito das marcas editoriais presentes nas edições por ele selecionadas. O autor, no livro, justifica essa tomada de posição.

e se, no início, já foi apresentado ao leitor o objetivo principal da obra, essa reiteração não se manifesta significativamente produtiva.

Logo adiante, ele elenca outra vez o fato de ter privilegiado, sempre que lhe fora possível, a utilização de bibliografia em língua portuguesa, estendendo esse critério às fontes saussurianas selecionadas, entre as quais se encontram *O Curso de Linguística Geral* (edição brasileira), *Les sources manuscrites du Cours de linguistique générale de F. de Saussure*, de Robert Godel, *Cours de linguistique générale édition critique par Rudolf Engler* e *Escritos de Linguística Geral* (edição brasileira). Percebemos que o autor traz à tona informações acerca do sistema de referência às fontes presente no livro, das editoras etc.

#### 4 PARTE 1: O LINGUISTA E SUA OBRA<sup>4</sup>

Neste bloco temático, Flores reporta-se, para guiar uma leitura mais aprofundada acerca da biografia de Saussure, ao trabalho de alguns estudiosos, sempre indicando ao leitor referenciais bibliográficos. Por se tratar de informações de ordem cronológica e em função do espaço, não vamos aqui referenciá-las. Entretanto, uma informação merece ser destacada: a data de morte de Saussure. No trabalho de Flores (2023), vemos que a data apresentada refere-se ao dia 22 de fevereiro de 1913 (cf. p. 21). Em contrapartida, na edição do CLG que adotamos para consulta (cf. SAUSSURE [1916] 2006), no “Prefácio à edição brasileira”, a data que nos é apresentada refere-se ao dia 27 de fevereiro de 1913. Julgamos curioso deixar isso em aberto.

Isto posto, mais adiante, encabeçando a subseção, quicá por um movimento que desperte atenção ao leitor, Flores indaga “Ferdinand de Saussure: quantos existem?”<sup>5</sup>. Ora, só existiu apenas um Saussure, por essa razão esse enunciado, aparentemente, causa certa estranheza ao leitor. O autor, por meio de marcadores interpretativos (o uso de aspas), nessa perspectiva, assume que “pode parecer estranho falar em ‘múltiplo’ Saussure, afinal de contas é sabido de todos os que se dedicam aos estudos linguísticos que o nome de Ferdinand de Saussure designa o fundador da linguística moderna” (FLORES, 2023, p. 23).

Em outra passagem, usando os marcadores interpretativos novamente, Flores acrescenta que “ouvimos falar em ‘mais de um’ Saussure já há bastante tempo” (Flores, 2023, p. 24). Com esse movimento, entendemos que havia um Saussure diferente para cada assunto sobre o qual o mestre genebrino se propôs a estudar. Nessa direção, em sua obra, Silveira (2007) recorre ao nó borromeano, de forma a atestar que Ferdinand de Saussure era um linguista que possuía muitos interesses de pesquisa e que todos eles, no percurso de elaboração teórica do genebrino, complementam-se, estão associados.

Nesse viés, ao avançarmos na leitura da obra de Flores, percebemos que o próprio autor reconhece que

---

<sup>4</sup> Nesta resenha, optamos por não destacar as subseções desses grandes blocos temáticos, divididos pelo autor em partes, e sim referenciá-los no todo.

<sup>5</sup> Em reunião de meu grupo de pesquisa, chegamos a discutir, com certa audácia, que esse enunciado, à primeira vista, causa-nos uma ideia de esquizofrenia.

admitir essa multiplicidade em momento algum significa dizer que há contradições, oposições ou mesmo contrassensos no conjunto da produção intelectual de Saussure. Nem mesmo implica ver uma hierarquia entre o que seria de ordem de uma suposta ciência linguística e o que seria de ordem de algo “acientífico”. Nada disso! Apenas estamos chamando atenção para o fato de que Saussure teve muitos interesses de pesquisa em sua vida, e que esses interesses nem são equivalentes entre si, nem produziram a mesma reflexão. São reflexões distintas, ainda que relacionadas (FLORES, 2023, p. 25).

Visto isso, Flores conduz o leitor a adotar um ponto de vista para analisar a produção teórica saussuriana, ratificando que temos o Saussure das lendas germânicas, dos anagramas, da linguística geral, da fonética, dos manuscritos etc., quer dizer, o mestre genebrino possui uma fortuna teórica vasta, com diferentes interesses de pesquisa. Pensamos que a construção dessa subseção, engendrada da forma como a apresentamos, deva-se ao fato de o autor ter de cumprir com o que chamamos de *exigências didatizadoras* em função do público-alvo a que seu trabalho se destina.

Depois, noutra subseção, Flores versa acerca da noção de obra em Saussure, afirmando que o recorte do conjunto da produção saussuriana adotado no livro é com relação à linguística geral de Ferdinand de Saussure, campo de pesquisa responsável pela notoriedade do genebrino no século XX, na linguística contemporânea. O autor destaca que a organização em torno da noção de texto autógrafo/apócrifo (o livro explica!) é um ponto importante para que o leitor compreenda o recorte selecionado<sup>6</sup>.

Flores apresenta as duas obras pelas quais Saussure é conhecido na cultura geral - CLG e ELG -, explicitando pontos que as aproximam e que as distanciam. Ambas as obras foram publicadas postumamente e sofreram interferências editoriais<sup>7</sup> (embora de forma distinta). Portanto, elas tratam de uma autoria atribuída. O autor, aludindo a alguns estudiosos, traz a noção de formato de obra ao CLG e ao ELG, justificando o objetivo de seu livro, além de elencar que essas obras têm natureza diferente: uma é oral<sup>8</sup>; a outra, escrita.

Adiante, o autor traz em relevo a noção de *ensino esotérico* e *ensino exotérico*, de modo a apregoar que os ensinamentos de Saussure eram destinados a um público interno, a um público seletivo e especializado e que eles foram transformados numa obra aberta a outros públicos-alvo (e é a esse tipo de obra que o autor se volta para estudar a produção teórica saussuriana). Flores (2023) ainda afirma que “nada leva a crer que

---

<sup>6</sup> Consoante Flores (2023), a linguística geral de Saussure é estudada a partir do ponto de vista específico da ideia de *obra* – ligada à presença editorial de Saussure.

<sup>7</sup> No livro, o autor explica.

<sup>8</sup> Flores refere-se aqui aos cursos de linguística geral ministrados oralmente por Saussure entre os anos de 1907 e 1911, em Genebra. Cursos esses que deram origem ao CLG por meio de um processo de editoração de dois colegas do genebrino: Sechehaye e Bally, com a participação de um ex-aluno dele: Albert Riedlinger.

Saussure almejasse a publicação massiva desse material. É inclusive conhecida a distância mantida por Saussure – sua ‘grafofobia’ (p. 36)”.<sup>9</sup>

Parece-nos, todavia, mesmo sendo “grafofóbico”, que Saussure talvez tivesse o interesse de publicar algo a respeito de suas elaborações teóricas, visto o grande número de notas manuscritas descobertas produzidas por ele. Puech, em um de seus trabalhos, versa acerca das recepções do CLG na França. Nesse estudo, vemos que uma das recepções analisadas dá-se por intermédio da descoberta dos manuscritos<sup>9</sup> de Ferdinand de Saussure a partir da década de 50. Acompanhemos com o autor:

Finalmente, quarta recepção: com o trabalho de R. Godel sobre as notas manuscritas do CLG (1957) e com a edição crítica do CLG de R. Engler (1968-1974), também com a edição crítica do Curso de T. de Mauro iniciou-se uma pesquisa filológica que está gerando, atualmente (Escritos de linguística geral 2002), uma dinâmica de “retorno” ao que seria o “verdadeiro pensamento” de Saussure, pensamento que surgiria de forma privilegiada em seus manuscritos (especialmente nas lendas germânicas e nos anagramas da poesia latina)<sup>10</sup> (Puech, 2005, p. 96-97, tradução nossa).

Nesse ínterim, o grande número de notas manuscritas reunidas por organizadores em edições críticas permite-nos pensar que Saussure pudesse querer publicar sua teorização em dado momento.

Avançando na leitura, vemos que o autor relaciona as obras, com as quais está trabalhando, com a ciência: o CLG representa um todo homogêneo (redigido, editado) acabado, é uma ciência feita e pronta que faz parte das ciências ditas “humanas” de posituação de seu objeto, ao passo que o ELG representa um coadunado de notas manuscritas, que continuam sendo um rascunho, e não um livro acabado – trata de uma ciência se fazendo. Além disso, ele traz à baila as marcas editoriais que implicam a construção e a compreensão dessas obras.

Por fim, o autor apresenta brevemente a história das fontes saussurianas utilizadas que dizem respeito somente à linguística geral. Logo depois, tratando da gênese da obra de linguística geral, ele aborda o que mobilizou os editores do CLG e do ELG para a criação dos livros, para trazê-los a público, apresentando dispositivos complexos que não podem ser ignorados quando da leitura/interpretação de ambas as obras.

## 5 PARTE 2: A LINGUÍSTICA GERAL DE FERDINAND DE SAUSSURE

Neste bloco temático, na primeira subseção, Flores trata da linguística geral no tempo de Saussure, afirmando que já havia linguística antes de Saussure e que ela

---

<sup>9</sup> O trabalho de Bouquet e Engler (2004), referenciado na obra de Flores (2023), compila grande quantidade de manuscritos produzidos por Saussure em diversas etapas de sua vida. Para acesso a eles, sugerimos a consulta.

<sup>10</sup> Original: “*Quatrième réception enfin: avec les travaux de R. Godel sur les sours manuscrites du CLG (1957) et avec l’édition critique du CLG par R. Engler (1968-1974), avec également l’édition critique du Cours par T. de Mauro sont amorcées des recherches philologiques qui génèrent, actuellement (Écrits de linguistique générale 2002), une dynamique de ‘retour’ à ce qui serait la ‘vraie pensée’ de Saussure, pensée qui affleurerait de façon privilégiée dans ses manuscrits (en particulier sur les légendes germaniques et sur les anagrammes dans la poésie)*”.

continuou a existir depois dele. O que ele destaca é o marco que o genebrino instaurou<sup>11</sup> ao delimitar o objeto da linguística a partir de um ponto de vista semiológico. Esse movimento corroborou o estabelecimento de uma linguística “pré-saussuriana” e uma “linguística pós-saussuriana”.

A seguir, o autor salienta princípios do que ele considera o cerne da linguística, sempre com vistas à articulação do CLG e do ELG. Algo interessante que vemos aqui é a utilização dos aforismos saussurianos (como “é necessário colocar-se primeiramente no terreno da língua” etc.) para encabeçar cada subseção, o que coloca o leitor em contato com os aportes teóricos de Saussure.

Assim, Flores apresenta a noção de ponto de vista, presente na elaboração teórica de Saussure, adotado; a delimitação de um objeto (a língua) para a linguística e as implicações decorrentes dele; o par conceitual língua/fala, atestando não haver exclusão do sujeito falante feita pelo mestre genebrino; a noção de língua como um sistema; o signo linguístico e seus princípios (arbitrariedade etc.); a noção de discurso presente nas elaborações saussurianas; a linguística sincrônica e diacrônica; a diferenciação da língua no tempo e no espaço etc., preocupando-se sempre em articular o CLG e o ELG e acompanhar, com o leitor, os movimentos da elaboração de Saussure. O autor, nesse ínterim, defende que a teoria de Saussure é uma teoria do sentido, que só pode ser compreendida no todo. Isso porque, para ele, Saussure funda seu pensamento na consideração do sentido linguístico, do valor semântico que uma língua pode adotar pelos seus locutores.

## 7 APÊNDICE: BREVE NOTA SOBRE SAUSSURE E O ESTRUTURALISMO

O autor aqui faz uma articulação das ideias de alguns estudiosos para afirmar que, em se tratando de algumas perspectivas, Saussure pode ser considerado o “precursor” do estruturalismo, atestando que não se deve reduzir ou simplificar as coisas, uma vez que a novidade cunhada por Saussure não é a estrutura, e sim a noção de sistema. Além disso, ele defende a ideia de que é necessário delimitar o que são “as ideias de Saussure” e o que são “as ideias derivadas de Saussure”. Para Flores, a produção de Saussure é uma teoria de sentido, de significação – língua como ligação de forma e sentido. Logo, a ideia estruturalista deriva de uma leitura do CLG – e a responsabilidade dela é de seus leitores.

## 8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entendemos que a obra de Flores é muitíssimo relevante para o público-alvo para o qual foi pensada e construída, pois trata de uma leitura cuja linguagem empregada é objetiva e acessível e pode auxiliar imensamente os estudos iniciais de linguistas e de acadêmicos em Letras. Nessa direção, embora se pesem algumas estratégias discursivas em função de uma visão *didatizadora* dos pressupostos teóricos

---

<sup>11</sup> De acordo com Flores (2023), Saussure entra aqui, instituindo uma diferença em relação ao que se fazia, objetivando o questionamento do método e do objeto – a generalidade dos princípios da linguística.

em exame, reconhecemos que a forma articulada e didática do autor não oblitera a elaboração teórica saussuriana.

Por conseguinte, achamos prudente adotar Flores como uma leitura complementar, pois esta dará bases teóricas e referenciais bibliográficos suficientes para o prosseguimento nos estudos saussurianos. Recomendamos, assim, o trabalho de Flores aos estudantes de Linguística e de Letras.

### REFERÊNCIAS

FLORES, V. do N. **A linguística geral de Ferdinand de Saussure**. São Paulo: Contexto, 2023.

PUECH, C. L'émergence de la notion de “discours” en France et les destins du saussurisme. **Langages**, Paris, n. 159, p. 93-110, 2005.

SAUSSURE, F. de. **Curso de linguística geral**. Organizado por Charles Bally; Albert Sechehay; com a colaboração de Albert Riedlinger; prefácio da edição brasileira Isaac Nicolau Salum; tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes, Izidoro Blikstein. 27. ed. São Paulo: Cultrix, [1916] 2006.

SAUSSURE, F. de. **Escritos de Linguística Geral**. Organizados e editados por Simon Bouquet e Rudolf Engler com a colaboração de Antoinette Weil. Trad. de Carlos Augusto Leuba Salum e Ana Lúcia Franco. São Paulo: Cultrix, 2004.

SILVEIRA, E. **As marcas do movimento de Saussure na fundação da linguística**. Campinas: Mercado de Letras, 2007.

# Uma estória didática na guerrilha: resenha do livro *As Aventuras de Ngunga, de Pepetela*

*A didactic story in guerrilla warfare: a review of Pepetela's The Adventures of Ngunga*

IGOR SILVA DE LIMA  
Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)  
E-mail: igor.silva@acad.ufsm.br

PEPETELA. *As Aventuras de Ngunga*. São Paulo: Editora Ática, 1980, 63 p.

*As Aventuras de Ngunga* é o primeiro livro do escritor angolano Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos, conhecido pelo seu pseudônimo Pepetela. Ele foi o primeiro angolano a receber o Prêmio Camões, o mais prestigioso prêmio na Literatura de Língua Portuguesa. Além de escritor, Pepetela é professor de Sociologia e possui um histórico de envolvimento na luta anticolonial e na política.

Entre os anos de 1969 e 1974, Pepetela fez parte do Movimento Popular de Libertação Nacional (MPLA), em que participou ativamente da luta armada pela independência de seu país, que finalmente ocorreu em 1975. Durante esse período, ele também atuava como professor para crianças nas áreas de guerrilha. Foi nesses anos que ele escreveu *As Aventuras de Ngunga*, uma obra que se originou de uma série de pequenos textos utilizados pelo autor para alfabetizar as crianças nas escolas das áreas de combate.

Devido ao contexto histórico e político em que foi escrita, essa narrativa se encontra em uma posição singular. Embora seja classificada como literatura infanto-juvenil ou romance de formação, ela carrega consigo complexos contextos políticos. A primeira edição do livro foi publicada pelos Serviços de Cultura do próprio MPLA, em 1973, com uma tiragem de 300 exemplares mimeografados. A primeira edição comercial foi lançada em Lisboa e Luanda, em 1977.

O livro se passa em um ambiente interiorano, no sertão da África, em uma Angola selvagem, onde os kimbos (conjuntos de casas que formam um aglomerado rural) e as guerrilhas estavam localizados. O narrador é heterodiegético, ou seja, ele é ausente na narrativa. O livro possui 29 capítulos curtos, todos nomeados pelos próprios numerais, exceto o último, que é intitulado *Para terminar*, em que o narrador dá suas explicações finais acerca do destino de Ngunga.

Nos capítulos um ao sete, apresenta-se o personagem principal e suas primeiras andanças. Órfão de pai e mãe, Ngunga tinha nove anos quando viu seus pais e sua irmã serem assassinados a tiros pelos colonialistas. Aos treze anos, após passar pelos cuidados da velha Ntumba, o menino vivia livre pela mata e entre os kimbos, mas seu lugar de segurança era junto ao Nossa Luta. Este seu único amigo conversa com Ngunga apenas no primeiro capítulo, quando ordena que o menino vá até o curandeiro tratar do pé machucado. Relutante por ter medo de injeção, o menino vai assim mesmo, acusado de já ser um homem e, por isso, não deve ter medo. Após o tratamento, acaba ficando no

kimbo do socorrista, pois ali teria uma festa e, afinal, “qual é a criança que não gosta de festas?” (p. 8). Após a festa, o narrador reflete sobre a situação de Ngunga, sobre o seu futuro e o seu ser e estar solitário no mundo:

A noite avançava rapidamente. Era preciso voltar ao kimbo. Ngunga hesitava. Estava ali tão bem, sentado na areia, os pés dentro da água! Por que ter de abandonar aquele local? Ninguém o esperava no kimbo, ninguém ficaria preocupado se ele se atrasasse, ou mesmo se não aparecesse. [...] Quem se lembraria de procurar Ngunga, o órfão, se morresse? Quem deixou, alguma vez, uma mandioca guardada para Ngunga? Quem, ao vê-lo nu, lhe procurou uma casca de árvore? (p. 10).

Assim, quando Nossa Luta partiu para a área de Cangamba lutar como guerrilheiro, Ngunga volta para a aldeia onde permanece na casa do amigo apenas para pegar os poucos pertences que possuía: “um cobertor de casca, um frasco vazio, um pau de dentes, a fiska ao pescoço e a faca à cinta, eis toda a sua riqueza” (p. 11). No dia seguinte, o menino chega ao kimbo do Presidente Kafuxi, onde recebe o convite para ficar morando ali, ajudando-o nas plantações para que pudessem produzir alimentos para os guerrilheiros. Kafuxi parecia ter um discurso correto: ajudar os guerrilheiros que estavam lutando por eles e protegendo-os dos colonialistas. Contudo, com o passar dos dias, o menino percebe que o presidente não era o homem bom que aparentava ser, pois escondia a alimentação dos guerrilheiros, fornecendo-lhes muito pouco do que produziam. E quando concedia uma maior quantidade, era por interesses pessoais, geralmente em troca de pano.

A última ação do menino antes de partir demonstrou seu amadurecimento e desencanto com os adultos. Na ocasião, Ngunga viu o presidente dar uma miséria de alimento a dois guerrilheiros, alegando que não possuía mais. Ciente de que isso não era verdade, Ngunga, ao perceber que as palavras não tinham valor, optou pela ação: “Foi ao celeiro, encheu uma quinda grande com fuba, mais um cesto. Trouxe tudo para o sítio onde estavam as visitas e o Presidente Kafuxi. Sem uma palavra, poisou a comida no chão. Depois foi à cubata arrumar as suas coisas” (p. 16). Assim, o menino retornou à mata apenas com o seu saco no ombro.

Entre os capítulos seis e dezesseis, Ngunga retoma sua rotina de andanças. Passa por diversos kimbos onde as pessoas o alimentavam, admiradas pela coragem e responsabilidade de um menino de tão pouca idade caminhando sozinho pelo mundo. O menino encontra uma Seção de guerrilheiros e, através deles, recebe a notícia de que Nossa Luta havia morrido em uma emboscada do inimigo. Triste, mas apadrinhado pelos novos amigos, Ngunga passa a viver na Seção.

Entretanto, a estadia de Ngunga na Seção é interrompida quando o Comandante Mavinga aparece para fazer uma inspeção. Impressionado com a coragem do garoto, o comandante elogia suas habilidades, mas o considera muito jovem para se tornar um guerrilheiro. Devido ao número considerável de crianças já presentes na Seção, o comandante decide levar Ngunga e sugere que o menino continue com seus estudos em uma escola próxima. Ngunga fez amizade com o professor União, porém,

não aprecia muito as aulas; sua preferência é explorar a natureza, observando os rios e os pássaros.

Permanecem na escola até o dia em que são surpreendidos por um ataque dos colonialistas, que utilizam granadas, bazucas e armas de fogo. O professor está armado com uma AK e uma SKS, armas típicas dos guerrilheiros, e Ngunga já havia adquirido alguma experiência com elas nos dias em que saíam para caçar. Os dois lutam corajosamente, matando dois *tugas* (termo popularizado durante o período da Guerra Colonial, usado pelos guerrilheiros para se referir aos portugueses) e resistindo por cerca de vinte minutos. Infelizmente, o professor acaba se ferindo, e os dois são cercados e obrigados a se render. Em seguida, são levados para o Posto de Cangamba.

Nos capítulos dezoito ao vinte e um, o chefe da Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE) designou a função de criado para Ngunga, enquanto o professor União era submetido a torturas por se recusar a fornecer informações sobre os guerrilheiros, conforme exigido pelos colonialistas. Ali Ngunga conhece o cozinheiro, um velho resmungão que carregava consigo traços do branqueamento ideológico:

– Vocês julgam que vão ser independentes – dizia ele – Estúpidos! Se não fossem os brancos, nós nem conhecíamos a luz elétrica. Já tinhas visto a luz elétrica e os carros, seu burro? E queres ser livre. Livre de quê? Para andares nu a subir nas árvores? (p. 36).

Havia passado uma dezena de dias desde que o professor começara a ser torturado. Nesse ínterim, Ngunga refletia sobre como poderia escapar dali e levar o professor consigo. Ele planejou deixar um bilhete, mas enfrentou dificuldades, pois não havia aprendido a escrever na escola, uma vez que “pouco se interessara por aprender, só gostava mesmo era de passear” (p. 37). Nesse momento, o garoto se arrepende da direção que escolheu: “Pela primeira vez, Ngunga deu razão ao professor, que lhe dizia que um homem só pode ser livre se deixar de ser ignorante” (p. 37).

No entanto, Ngunga não consegue concretizar seu plano a tempo. Certa manhã, ele testemunha o professor sendo carregado por cinco homens, que o empurram para um helicóptero que o levaria para “Luso” (não fica claro onde é este local, mas uma interpretação possível é que seja um termo para a morte nas mãos dos portugueses, já que Luso não é um lugar e não faria sentido levar o professor para Portugal). Ngunga consegue gritar uma promessa para o professor: “- Contarei aos outros que não faleste!” (p. 38). O professor, já dentro do helicóptero, responde com uma última lição: “- Nunca te esqueças de que és um pioneiro do MPLA. Luta onde estiveres, Ngunga!” (p. 38). Deixado sozinho no posto, o menino vingou o professor matando o capitão e mais dois policiais, depois foge do local com algumas armas. Ele caminha durante três dias até encontrar um kimbo de membros dos Comitês de Ação do MPLA, onde compartilha todos os detalhes do ocorrido. Lá, ele conhece a jovem Uassamba, por quem se apaixona. No dia seguinte, ele é conduzido até a seção onde o comandante do esquadrão, Avança, estava.

Nos capítulos vinte e dois ao vinte e oito, Ngunga parte em direção à Seção de Mavinga, que ficava a três dias de caminhada. Ele é acompanhado por mais dois

guerrilheiros, designados pelo comandante Avança para acompanhá-lo. Ao chegar lá, ele se encontra com Mavinga e comemora a ocasião junto com os habitantes dos kimbos vizinhos. Durante a conversa, Ngunga compartilha seu desejo de reencontrar Uassamba. Na Seção, eles descobrem que a jovem é a quarta esposa de Chipoya, o líder do kimbo. Em uma conversa rápida, Uassamba confessa que não gosta do homem mais velho e que o casamento foi arranjado pela família. Apaixonado, Ngunga sugere que a jovem fuja com ele. No entanto, o plano é desencorajado por Mavinga e pela própria Uassamba. Ela explica que seus pais não terão dinheiro para pagar a dívida do casamento arranjado e que Ngunga é muito jovem para se casar.

Em um momento da conversa, Ngunga revela uma escolha importante, confidenciando-a apenas para Uassamba: “- Mudei muito agora, sinto que já não sou o mesmo. Por isso mudarei também de nome. Não quero que as pessoas saibam quem eu fui” (p. 56). O menino sussurra seu novo nome no ouvido de Uassamba, tão baixo que apenas a jovem consegue ouvir. Ele se despede apenas de Mavinga, pedindo que ele não revele seu destino a ninguém e que nunca mais mencione Ngunga, “que tinha morrido nessa noite inesquecível” (p. 57). Então, o menino parte sozinho em direção a uma das escolas dos guerrilheiros, sem revelar seu novo nome ao comandante.

No último capítulo, intitulado *Para terminar*, ocorre uma espécie de posfácio, onde o narrador se dirige diretamente ao leitor, chamando-o de “Camarada pioneiro”. Ele revela que a história de Ngunga lhe foi contada por várias pessoas, nem sempre da mesma maneira, e que teve que omitir alguns detalhes que considerou menos relevantes. O narrador nota que está se dirigindo a um público específico, os camaradas pioneiros, ou seja, as crianças que frequentavam as escolas da guerrilha.

O narrador admite que nunca descobriu o novo nome de Ngunga e que nunca mais o encontrou. Ele procurou Uassamba, mas ela foi levada ao Posto. Mavinga morreu no mesmo ano em que o narrador está contando a história, em 1972, enquanto lutava contra o colonialismo. Quando o narrador menciona o nome de Ngunga a Kafuxi, este se recusa a ouvir. Assim, o narrador conclui a narrativa fazendo uma reflexão para os camaradas pioneiros e guerrilheiros, questionando se Ngunga não estaria presente em todos aqueles que demonstram esforço, coragem e sinceridade. Ele sugere que Ngunga está em todos aqueles que lutam contra o colonialismo, que se recusam a aceitar a injustiça imposta. O narrador encerra a narrativa com um discurso de esperança pela luta, perguntando por que eles ainda não fizeram Ngunga crescer se ele está presente em todos eles.

*As Aventuras de Ngunga* é um livro que carrega a intensidade de seu contexto de criação. Através de textos que também servem para alfabetização, Pepetela cria uma narrativa sensível, educativa e politicamente complexa. Desde os nomes dados aos personagens, como “Nossa Luta” representando a amizade e o professor chamado “União”, um herói com suas imperfeições, o livro mostra que a coletividade não elimina os conflitos internos. As ações grandiosas do jovem Ngunga também contribuem para tornar a obra sensível e poderosa.

O livro destaca que sensibilidade e força não são opostas. Ngunga é um órfão de treze anos que perambula livremente pelas matas e passa noites sozinho em um ambiente de guerra, mas também tem medo de injeções. O personagem reconhece que está tudo bem ter medos e coragem ao mesmo tempo. Ngunga se torna um símbolo de

luta para os guerrilheiros e uma fonte de ensinamentos tanto para crianças quanto para adultos. *As Aventuras de Ngunga* é uma obra notável e deveria ser leitura obrigatória nas escolas e na vida das pessoas.