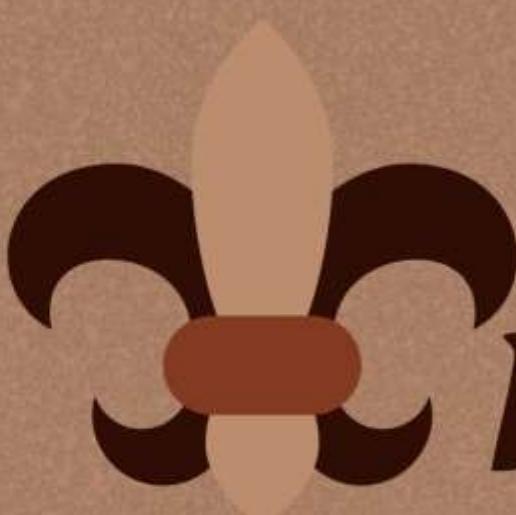


ISSN 1984-0705



CRÁTULO



REVISTA DISCENTE DE ESTUDOS
LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS

VOL. 18, N. 2, 2025

CRÁTILO

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

Reitor

Henrique Carivaldo de Mirando 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.

Catalogação 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-

Annual: 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

CRÁTILO

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

ISSN 1984-0705
Volume 18, número 2, jul./dez. 2025
Patos de Minas: Crátilo, UNIPAM, v. 18, n. 2, jul./dez. 2025: 1-131


Centro Universitário de Patos de Minas



Núcleo de Editoria e Publicações

Editor responsável

Geovane Fernandes Caixeta

Conselho Editorial Interno

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

Conselho Consultivo

Ana Cristina Santos Peixoto
Bruna Pereira Caixeta
Carlos Alberto Pasero
Eliane Mara Silveira
Elaine Cristina Cintra
Erislane Rodrigues Ribeiro
Fábio Figueiredo Camargo
Hélder Sousa Santos
Helena Maria Ferreira
João Bosco Cabral dos Santos
José Olímpio de Magalhães
Luís André Nepomuceno
Manuel Ferro
Maria Aparecida Barbosa
Maria do Carmo Viegas
Maria José Gnatta Dalcuche Foltran
Mateus Emerson de Souza Miranda
Roberta Guimarães Franco Faria de Assis
Silvana Capelari Orsolin
Silvana Maria Pessoa de Oliveira
Sueli Maria Coelho
Susana Ramos Ventura
Teresa Cristina Wachowicz

Revisão

Geovane Fernandes Caixeta
Rejane Maria Magalhães Melo

Diagramação e Formatação

Jordana Bastos Mesavila

SUMÁRIO

ARTIGOS

| | |
|--|------------|
| <i>Mulher ao cair da tarde</i>, de Adélia Prado: o diálogo da voz lírica com Deus | 7 |
| Rafael Curty Ribeiro | |
| A construção de Margaret White sob a ótica do fundamentalismo religioso | 13 |
| Jorge Luiz Menezes Adas | |
| Claúdia Maria Ceneviva Nigro | |
| A simbologia da viagem na <i>Divina Commedia</i>..... | 24 |
| Maria Cecilia Casini | |
| <i>Medeias</i>: a condição da mulher para além do mito, uma realidade | 35 |
| Deivide Almeida Ávila | |
| A poética da favela: linguagem, estilo e escrevivência em <i>Quarto de despejo: diário de uma favelada</i>, de Carolina Maria de Jesus..... | 49 |
| Ingrid Vitória Jesus Santos | |
| A jornada da literatura gótica: das sombras europeias aos mistérios brasileiros..... | 56 |
| Fabiano Rocha Baumgardt | |
| Rosana Cristina Zanelatto Santos | |
| A coconstrução de uma sequência narrativa na fala-em-interação: uma perspectiva multimodal | 70 |
| Júlia Salles Emrich | |
| Thiago da Cunha Nascimento | |
| A Programação como Linguística Aplicada: uma abordagem epistemológica e teórica..... | 90 |
| Isabella Tavares Sozza Moraes | |
| Aspectos visual-gestuais no ensino de língua inglesa como língua adicional: uma perspectiva cognitivo-funcional | 104 |
| Amanda de Fátima Barboza | |
| Thiago da Cunha Nascimento | |

RESENHA

| | |
|--|------------|
| (Re)lendo o patriarcado criticamente..... | 128 |
| Anselmo Peres Alós | |

Mulher ao cair da tarde, de Adélia Prado: o diálogo da voz lírica com Deus

*Mulher ao cair da tarde, by Adélia Prado:
the dialogue between the lyrical voice and God*

RAFAEL CURTY RIBEIRO

Graduado em Letras (UFF)

rafaelcurty049@gmail.com

Resumo: A temática religiosa atravessa a obra de Adélia Prado, bem como referências ao cotidiano e a sua experiência como mulher em uma cidade interiorana. A escritora mineira reserva um lugar especial para Deus em sua poética, expressando sua fé e estabelecendo um diálogo direto com o Criador. O presente estudo, estruturado em duas seções, tem por objetivo, na primeira, discutir a religiosidade na produção de Adélia Prado, com ênfase na obra *Oráculos de maio*; e, na segunda, analisar o poema *Mulher ao cair da tarde*, a fim de compreender como a voz lírica estabelece esse diálogo com Deus.

Palavras-chave: Adélia Prado; Deus; poema; *Oráculos de maio*.

Abstract: The theme of religiosity permeates the works of Adélia Prado, alongside references to everyday life and her experience as a woman in a small-town setting. The Minas Gerais writer assigns a special place to God in her poetics, expressing her faith and establishing a direct dialogue with the Creator. This study, structured in two sections, aims first to discuss religiosity in Adélia Prado's literary production, with emphasis on the work *Oráculos de maio* (Oracles of May), and second to analyze the poem *Mulher ao cair da tarde* (Woman at Dusk), in order to understand how the lyrical voice establishes this dialogue with God.

Keywords: Adélia Prado; God; poem; *Oráculos de maio*.

1 NOTAS INICIAIS

Ninguém discordará que Deus é amor.
(Prado, 2011, p. 30)

O verso que inicia o presente estudo corresponde ao último do poema *Portunhol*, escrito pela mineira Adélia Prado, contido no livro *Oráculos de maio*. Nesse fragmento, a autora expressa expressando uma concepção de Deus como sinônimo de amor e que nenhuma pessoa irá discordar de tal afirmação. É característico das poesias de Adélia Prado apresentar uma visão de Deus como um ser que pune e não quer que seus seguidores tomem atitudes vistas como “erradas”, ao mesmo tempo que apresenta o Criador como um ser amoroso e que deseja o bem de todos.

Adélia Prado nasceu em 13 de dezembro de 1935, na cidade de Divinópolis, em Minas Gerais, e ingressou no cenário literário brasileiro em 1976, aos quarenta anos, com a publicação do livro de poesias *Bagagem*. Sobre sua obra, a autora afirma, na orelha de

Oráculos de maio (Prado, 2011[1999]), que “meu primeiro livro foi feito num entusiasmo de fundação e descoberta, emoções para mim inseparáveis da criação, ainda que nascidas, muitas vezes, do sofrimento”.

A carreira literária de Adélia Prado revela-se ampla e consistente, abrangendo significativa produção em verso e prosa. No campo da poesia, a autora publicou oito obras: *Bagagem* (1976), *O coração disparado* (1978), *Terra de Santa Cruz* (1981), *O pelicano* (1987), *A faca no peito* (1988), *Oráculos de maio* (1999), *A duração do dia* (2010) e *Miserere* (2013). Na prosa, sua contribuição compreende nove publicações: *Soltem os cachorros* (1979), *Cacos para um vitral* (1980), *Os componentes da banda* (1984), *O homem da mão seca* (1994), *Manuscritos de Felipa* (1999), *Filandras* (2001), *Quero minha mãe* (2005), *Quando eu era pequena* (2006) e *Carmela vai à escola* (2011).

Após mais de uma década sem novas obras, desde *Miserere* (2013), e após vivenciar o que denomina “deserto criativo”, Adélia Prado retornou à cena literária em setembro de 2025, com o lançamento de *O Jardim das Oliveiras*. O título faz referência ao espaço bíblico onde, segundo os Evangelhos, Jesus Cristo realizou suas orações na véspera da crucificação.

É característico dos textos adelianos trazer referências a Deus e a expressão de sua fé católica, como pode ser observado nos versos do poema *Invitatório*, em que o eu-lírico suplica a Deus uma resposta: “Senhor, Senhor Jesus. Existo? / Faz tempo que não sonho, existo? / Responde-me, tem piedade de mim” (Prado, 2011, p. 50). Considerando que a poesia adeliana é permeada por menções ao divino, emerge a seguinte questão: como Adélia Prado dialoga com Deus em sua poesia? Como tentativa de responder ao questionamento, recorre-se à análise do poema *Mulher ao cair da tarde*, de *Oráculos de maio* (Prado, 2011[1999]).

O objetivo geral deste estudo é analisar o diálogo com Deus na poesia de Adélia Prado. Como objetivos específicos, a pesquisa pretende: discutir as formas pelas quais a autora expressa a religiosidade em sua poética, com ênfase na obra *Oráculos de maio*; e analisar o diálogo da voz lírica com a divindade no poema *Mulher ao cair da tarde*.

O estudo está dividido em duas seções, em que a primeira busca tecer considerações sobre o livro de poesias *Oráculos de maio*, de Adélia Prado. A segunda seção almeja, por meio da análise do poema *Mulher ao cair da tarde*, perceber como se dá o diálogo da voz lírica com Deus. O embasamento teórico da pesquisa apoia-se em estudos de Conceição (2012); Francisco (2015); Jorge *et al.* (2021); Martinuzzo (2015); Oliveira (2012); e Pinheiro (2019).

2 ORÁCULOS DE MAIO E A RELIGIOSIDADE DE ADÉLIA PRADO

Desde *Bagagem* (1976), Adélia Prado já traz em suas poesias referências a Deus e a expressão de sua fé. Nas palavras de Adélia:

A experiência religiosa é uma experiência poética. A poesia aponta para o mesmo lugar para onde a fé nos leva. São experiências de natureza comum. Tanto é verdade que a linguagem é a mesma. Os textos místicos são paradoxos, falam por metáforas, porque falam do indizível. A poesia é a mesma coisa, e por isso o absurdo da linguagem poética, sua falta de lógica racional, sua

obediência única ao estatuto interno da expressão (Prado, 2011, Orelha do livro *Oráculos de maio*).

Quando *Oráculos de maio* é publicado em 1999, a escritora mineira tinha 64 anos e mais de 20 anos de carreira literária. A obra mostra o amadurecimento da poetisa tanto como escritora como pela vida – chegada do envelhecimento do corpo. Segundo Francisco (2015, p. 96), na referida obra, o espaço ocupado por Adélia Prado e que o eu-lírico revela é aquele em que ocorre a compreensão de sua vocação e do papel que desempenha diante de Deus. Nesse contexto, Deus deixa de ser visto como algo aterrador e passa a ser aquele que exige sua atenção. Ainda de acordo com Francisco (2015, p. 96),

a partir de *Oráculos de Maio*, será a da relação com Deus sob o viés da ternura. Depois de um longo processo de conhecimento desse Deus, Adélia Prado alcança um Deus que consola o ser humano e que, surpreendentemente, é consolado por esse. Esse recíproco consolo ajuda na percepção do sujeito lírico a respeito do lugar que ocupa na sua relação com Deus.

De acordo com Oliveira (2012, p. 42), embora fortemente influenciada pelo catolicismo, Adélia Prado não adota uma postura dogmática em sua produção poética, pois “não formula uma verdade para o leitor”. A autora compartilha, antes, os ensinamentos recebidos por meio dos sacramentos do batismo, da eucaristia e do matrimônio

Na leitura de Pinheiro (2019, p. 245), em *Oráculos de maio*,

a figura do próprio Deus gerador da poesia “profética” em todas as coisas é mais humanizada, admitindo-se como carente de que a poeta cumpra o seu papel, sem o qual, a poesia do mundo não encontra linguagem. Deus e a poeta apresentam-se como companheiros na mesma tarefa de engendrar poesia, complementariamente, com interdependência.

A obra *Oráculos de maio* é composta por cinquenta e sete poemas, distribuídos em seis seções: *Romaria*, *Quatro poemas no divã*, *Pousada*, *Cristais*, *Oráculos de maio* e *Neopelícano*. Nela, observa-se a presença de diversos textos em que Deus é tematizado ou em que o eu lírico estabelece um diálogo direto com a divindade. Entre eles, destacam-se: *O poeta ficou cansado*; *O ajudante de Deus*; *Salve Rainha*; *O tesouro escondido*; *Homilia*; *Domus*; *Portunhol*; *Sesta com flores*; *Mural*; *A rua da vida feliz*; *Convite*; *História de Jó*; *Pedido de adoção*; *Mulher ao cair da tarde*; *Direitos humanos*; *Ex-voto*; *O santo ícone*; *Na terra como no céu*; *Presença*; *Filhinha*; *Exercício espiritual*; e *Neopelícano*.

A seção seguinte dedica-se à análise do poema *Mulher ao cair da tarde*, com o propósito de examinar as formas pelas quais a voz lírica estabelece um diálogo com Deus na obra adeliana.

3 A VOZ LÍRICA EM DIÁLOGO COM DEUS NO POEMA *MULHER AO CAIR DA TARDE*

O poema *Mulher ao cair da tarde*, de Adélia Prado, integra a primeira seção — *Romaria* — da obra *Oráculos de maio*. O poema evidencia claramente um diálogo da voz lírica com Deus, como se fosse uma oração íntima dirigida ao Criador.

Mulher ao cair da tarde
Ó Deus,
não me castigue se falo
minha vida foi tão bonita!
Somos humanos,
nossos verbos têm tempos,
não são como o Vosso,
eterno.

(Prado, 2011, p. 57).

Estruturalmente, o poema possui um título que não é mencionado em seu corpo textual, sendo composto por uma única estrofe de sete versos livres e sem a presença de rimas, o que lhe confere concisão formal e intensidade expressiva.

O título *Mulher ao cair da tarde* revela-se carregado de simbolismo, revelando que a voz lírica é feminina e encontra-se em uma etapa avançada da vida. A expressão “ao cair da tarde” constitui uma metáfora que pode ser interpretada como o momento final da vida, em que o “cair da tarde” é o prenúncio da noite, que simboliza a chegada da hora da morte. A metáfora no título estabelece uma analogia entre os ciclos naturais do dia e da existência humana, comunicando a ideia da fragilidade e da transitoriedade da condição humana, em que o dia simboliza a vida e a noite a morte.

Martinuzzo (2015, p. 118) corrobora essa interpretação ao observar que a voz lírica do poema,

em idade avançada, aproximando-se lentamente da morte; o dia, aqui também, como metáfora para a duração da vida. Os versos do poema são muito livres, em todos os sentidos: não definem nem esboçam, de forma alguma, a natureza do estrito eu-lírico, concentrando-se totalmente no contraste – e nas semelhanças – entre particular e geral para falar de sua tristeza. Mas, a partir do título, nós sabemos que é uma mulher madura que nos fala. Essa informação fugaz, fora do verso, transforma completamente o sentido do poema, porque lhe confere especificidade.

No poema, a voz lírica inicia o diálogo com a divindade por meio do vocativo “Ó Deus”, evidenciando uma postura de respeito e súplica, como uma oração dirigida diretamente a Deus. Ao pedir que Deus não a castigue por afirmar que sua vida foi bonita (“não me castigue se falo / minha vida foi tão bonita!”), o eu-lírico reconhece a temporalidade da existência humana ao utilizar o verbo no pretérito (“foi”), sugerindo que o brilho dessa vida já se extinguiu no presente, o que pode ser interpretado que com a chegada da velhice a vida se torna mais difícil.

A voz lírica manifesta, assim, gratidão e serenidade diante da própria história, reconhecendo os anos vividos como um dom e refletindo uma experiência existencial marcada pela alegria e pela presença divina. Essa visão da experiência vivida, com suas alegrias e também as dificuldades, encontra correspondência no que Conceição (2011, p. 50) destaca ao dizer que em Adélia Prado a experiência religiosa é uma experiência incomodativa, pois Deus faz com que as vivências humanas com Ele sejam intensas e marcantes, rompendo com qualquer silêncio existencial. Essa relação religiosa, vivida de modo profundo e muitas vezes inquietante, não permite neutralidade, configurando uma dimensão onde o sagrado se manifesta como uma presença transformadora e inescapável.

Nos versos subsequentes, a voz lírica evidencia sua condição humana ao afirmar: “Somos humanos”, estabelecendo, em seguida, uma distinção entre a temporalidade dos verbos humanos e a eternidade do verbo divino — “nossos verbos têm tempos, / não são como o Vosso, / eterno”. Essa oposição sugere a consciência da finitude da existência humana diante da infinitude de Deus. Conforme observa Martinuzzo (2015, p. 118), o eu lírico utiliza a própria linguagem como metáfora para expressar a fragilidade e a limitação do ser humano perante a eternidade divina, instaurando um contraste entre o tempo efêmero da criatura e a imutabilidade do Criador.

Desse modo, em *Mulher ao cair da tarde*, Adélia Prado constrói uma voz lírica que se dirige diretamente a Deus, reconhecendo sua natureza mortal e o caráter transitório da vida. Em contraposição, o poema reafirma a concepção do divino como entidade eterna e constante, com quem o ser humano pode manter um diálogo contínuo e em quem encontra amparo em todas as etapas da existência.

4 NOTAS FINAIS

Ao longo de quase cinco décadas de produção literária, Adélia Prado manifesta, em sua poesia e em sua prosa, uma fé profundamente enraizada na experiência do divino, aspecto particularmente evidente nos poemas que compõem *Oráculos de maio*.

Em *Mulher ao cair da tarde*, a autora constrói uma voz lírica que dialoga diretamente com Deus e, por meio de metáforas, reconhece a limitação temporal da existência humana em contraposição à eternidade divina. O poema traduz, assim, uma reflexão sobre a finitude e sobre a presença constante de Deus na trajetória do sujeito.

Dessa maneira, Adélia Prado consolida-se como uma das vozes mais expressivas da literatura contemporânea, registrando em seus versos uma experiência singular de fé, reverência e devação a Deus.

REFERÊNCIAS

CONCEIÇÃO, Douglas Rodrigues da. Expressando a fé: experiência religiosa, testemunho autobiográfico e religioso na poesia de Adélia Prado. **Revista SOLETRAS**, n. 23, p. 38-52, 17 set. 2012. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.12957/soletras.2012.3803>.

FRANCISCO, Felipe Magalhães. **Jesus, poesia de Deus**: O Cristo na teopoética de Adélia Prado. Dissertação (Mestrado em Teologia), Faculdade Jesuítica de Filosofia, Belo Horizonte, 2015, p. 126. Disponível em: <https://faculdadejesuita.edu.br/jesus-poesia-de-deus-o-cristo-na-teopoetica-de-adelia-prado/>.

MARTINUZZO, Marcel Bussular. **“Mulher ao cair da tarde”**: o sofrimento na poesia de Adélia Prado. 2015. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais, Vitória, 2015. Disponível em: <http://repositorio.ufes.br/handle/10/3295>.

OLIVEIRA, Paloma do Nascimento. **Cotidiano, Religiosidade e Erotismo em Adélia Prado**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2012. p. 89. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/6216>.

PINHEIRO, Silvana Athayde. **“A invenção de um modo”**: movimentos líricos na poesia de Adélia Prado. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2019. p. 326. Disponível em: <http://repositorio.ufes.br/handle/10/13802>.

PRADO, Adélia. **Oráculos de maio**. 4 ed. Rio de Janeiro: Record, 2011[1999].

A construção de Margaret White sob a ótica do fundamentalismo religioso

The construction of Margaret White through the lens of religious fundamentalism

JORGE LUIZ MENEZES ADAS

Discente de Letras (UNESP)

jl.m.adas@unesp.br

CLÁUDIA MARIA CENEVIVA NIGRO

Professora orientadora (UNESP)

cmc.nigro@unesp.br

Resumo: Desde sua formação, os Estados Unidos apresentam forte influência religiosa, especialmente a dos puritanos, que, embora tenham desaparecido no início do século XVIII, deixaram um legado teológico responsável pelo surgimento do chamado fundamentalismo religioso. O presente artigo tem como objetivo analisar os aspectos desse fundamentalismo na construção da personagem Margaret White, antagonista da obra *Carrie*, de Stephen King, bem como demonstrar como sua representação ultrapassa o papel de personagem, constituindo-se em crítica simbólica ao uso extremo da religião.

Palavras-chave: Margaret White; fundamentalismo religioso; *Carrie*; Stephen King; crítica.

Abstract: Since its formation, the United States has shown a strong religious influence, especially that of the Puritans, who, although they disappeared in the early 18th century, left a theological legacy responsible for the emergence of the so-called religious fundamentalism. This article aims to analyze the aspects of this fundamentalism in the construction of the character Margaret White, the antagonist of *Carrie*, by Stephen King, as well as to demonstrate how her representation transcends the role of a character, constituting a symbolic critique of the extreme use of religion.

Keywords: Margaret White; religious fundamentalism; *Carrie*; Stephen King; critique.

1 INTRODUÇÃO

A religião está presente na realidade sociocultural dos Estados Unidos desde o período em que o território ainda integrava a colônia britânica. Os puritanos surgiram na Inglaterra, no século XVI, como um movimento de reforma da Igreja Anglicana, buscando purificá-la por considerarem-na excessivamente próxima ao catolicismo. Com a migração para o Novo Mundo, instalaram-se na região da Nova Inglaterra, onde procuraram construir uma sociedade fundamentada em seus princípios doutrinários (Bremer, 1995).

As gerações posteriores à instalação dos puritanos não vivenciavam a experiência de conversão religiosa considerada necessária para a plena integração como membros das igrejas da comunidade. Portanto, para lidar com a perda de fiéis, foi

adotado o *Half-Way Covenant*, que permitia a participação de não convertidos nos rituais religiosos, garantindo, em parte, a continuidade da tradição (Foner; Garraty, 1991). A diminuição do número de seguidores evidenciava o declínio do fervor puritano, tanto pela crescente diversidade religiosa oriunda da imigração, quanto pelos excessos moralistas e repressivos que marcaram o movimento, como os julgamentos de bruxas em Salem em 1692.

Os puritanos, mesmo deixando de existir no início do século XVIII, deixaram um legado teológico e moral adotado por outras tradições protestantes. Tal legado culminou na criação de uma corrente específica do protestantismo, que viria a se tornar o primeiro movimento fundamentalista (Emerson; Hartman, 2006).

A definição e a interpretação dos grupos fundamentalistas, segundo Emerson e Hartman (2006), variam conforme a perspectiva adotada. Contudo, há consenso entre os estudiosos (Ammerman, 1987; Antoun, 2008; Almond *et al.*, 1995) de que a modernidade desempenha papel central no surgimento desses grupos.

De um ponto de vista moderno e secular, os fundamentalistas são reacionários radicais que tentam tomar o poder e jogar a sociedade de volta para a Idade Média, junto com a opressão, o patriarcado e a intolerância. [...]

Por outro lado, para os fundamentalistas e seus simpatizantes, as versões ocidentais da modernização se precipitaram sobre eles em uma onda de mudanças, destruindo comunidades, valores, laços sociais e significado. [...] São pessoas lutando contra a opressão da secularização, do vazio, da anomia e da restrição da liberdade (Emerson; Hartman, 2006, p. 131).¹

Bruce (2000, p. 117) complementa as visões apresentadas por Emerson e Hartman (2006) ao definir o fundamentalismo como “[...] a resposta racional de pessoas tradicionalmente religiosas contra mudança política, social e econômica que diminui e restringe o papel da religião no mundo público”². Assim, em vez de tratar essas perspectivas como opostas, o autor propõe uma interpretação integradora, que as reúne em uma explicação unificada.

Almond *et al.* (1995) também contribuem para o estudo ao identificar nove características dos grupos fundamentalistas, sendo cinco de cunho ideológico: 1) reatividade à marginalização da religião (característica principal, sem a qual um grupo não pode ser considerado fundamentalista); 2) seletividade; 3) maniqueísmo moral; 4) absolutismo e inerrância; e 5) milenarismo e messianismo. Além dessas, foram identificadas quatro de natureza organizacional: 1) membros escolhidos; 2) limites

¹ “From a modern, secular viewpoint, fundamentalists are reactionaries, radicals attempting to grab power and throw societies back into dark ages of oppression, patriarchy, and intolerance. These fundamentalists are misguided, scary, and even evil. [...] Conversely, for fundamentalists and their sympathizers, Western versions of modernization rush over them in a tidal wave of change, ripping apart communities, values, social ties, and meaning. [...] They are people fighting against the heavy hand of secular oppression, emptiness, anomie, and the restriction of freedom.” (Tradução nossa).

² “Fundamentalism is the rational response of traditionally religious peoples to social, political and economic changes that downgrade and constrain the role of religion in the public world” (Tradução nossa).

nítidos entre os fundamentalistas e os não fundamentalistas; 3) organização autoritária; e 4) requisitos comportamentais rígidos.

Valendo-se da influência herdada dos puritanos na sociedade, John Washington Butler propôs uma lei no estado do Tennessee que proibia os professores de ensinarem a teoria da evolução, visto que ela “[...] nega a narrativa da criação divina do homem conforme ensinada na Bíblia” (Tennessee, 1925). No mesmo ano, o professor John Thomas Scopes foi condenado nesse processo, que ficou conhecido como “Julgamento do Macaco”. Tal condenação resultou na ridicularização dos grupos fundamentalistas e em seu recolhimento do espaço público (Emerson; Hartman, 2006). Na década de 1970, esses grupos retornaram à cena social aparentemente do nada (Ammerman, 1987).

É nesse contexto de ressurgimento dos grupos fundamentalistas nos Estados Unidos que o romance *Carrie* (1974), de Stephen King, se insere. A personagem principal, Carrie White, sofre não apenas com o constante *bullying* de seus colegas de escola, mas também por causa da criação imposta por sua mãe, Margaret White, uma fundamentalista religiosa.

Considerando esse panorama, o presente artigo propõe analisar as influências do fundamentalismo religioso na construção da personagem Margaret White, além de demonstrar que seu papel como antagonista da obra transcende a função narrativa, configurando-se como uma crítica ao uso extremista da religião. Para tanto, foi utilizada a edição digital do livro publicada em 2022 pela Editora Suma, com tradução de Regiane Winarski.

2 A PERSONAGEM

Margaret Brigham era filha de John e Judith Brigham, donos de um bar chamado The Jolly Roadhouse na cidade fictícia de Motton. Seu pai foi assassinado em 1959, quando ela tinha quase 30 anos, e para lidar com a perda, Margaret começou a frequentar reuniões de oração fundamentalistas. Sua mãe se envolveu com outro homem, Harold Alison, com quem mais tarde se casou, e então desejavam que Margaret saísse de casa, visto que frequentemente ela expressava opiniões sobre como eles “viviam no pecado”.

Em 1960, Margaret conheceu Ralph White em um grupo de oração e começaram um relacionamento, culminando na saída de Margaret da casa da mãe em setembro do mesmo ano, quando alugou, junto com Ralph, um apartamento no centro de Chamberlain, onde se passa a narrativa. O namoro tornou-se casamento em 23 de março de 1962, e no dia 3 de abril do mesmo ano, Margaret deu entrada no hospital em decorrência de um aborto espontâneo. Em fevereiro de 1963, Ralph morreu em um acidente de trabalho e, sete meses depois, em 21 de setembro de 1963, Carrietta White nasceu.

Apesar de só ter começado a frequentar grupos de oração fundamentalistas após a morte de seu pai, é possível notar algumas características apresentadas por Almond *et al.* (1995) desde a infância de Margaret.

– Espera até você estar no jogo há vinte anos, como eu – disse ele morosamente, olhando para a bolha de sangue. – Você vê garotos com rostos familiares e descobre que o pai deles foi seu aluno no ano em que você começou a dar aulas. *Margaret White foi antes da minha época, e sou grato por isso. Ela disse para a sra. Bicente, que Deus cuide da alma dela, que o Senhor estava reservando um lugar bem quente para ela no inferno porque ela explicou para as crianças por alto as crenças do sr. Darwin sobre evolução. Margaret foi suspensa duas vezes quando estava aqui: uma por bater em uma colega com a bolsa. Dizem que ela viu a colega fumando um cigarro. Ela tem visões religiosas peculiares. Muito peculiares. [...] (King, 2022, posição 317, grifo nosso).*

Nessa passagem, o vice-diretor Morton relata à professora Srta. Desjardin sua experiência no cargo, comentando também sobre o comportamento de Margaret White na adolescência. Ao afirmar que Deus havia reservado um lugar no inferno para a professora por ensinar a teoria da evolução, é possível relacionar sua fala a duas características dos grupos fundamentalistas: a reatividade à marginalização da religião e a inerrância, além de evidenciar consonância com a Lei Butler. A oposição ao ensino da teoria da evolução parece fundamentar-se no mesmo princípio que motivou a promulgação da lei de 1925, estabelecendo, assim, uma conexão direta com a característica da inerrância, ou seja, a crença de que a Bíblia é isenta de erros.

A reatividade à marginalização da religião manifesta-se claramente, pois, ao perceber que ensinavam algo além do descrito na Bíblia, Margaret sente que sua fé está perdendo espaço na esfera pública. Já a característica da inerrância evidencia-se em outros trechos da obra, como em um sermão que Margaret prega contra Carrie, citando Adão, Eva, Caim e Abel, confirmando sua crença em três pilares fundamentais: 1) a criação divina descrita no livro de Gênesis; 2) o pecado original; e 3) a estrutura patriarcal da sociedade:

– *E Deus fez Eva da costela de Adão* – disse Mamãe. Seus olhos estavam muito grandes nos óculos sem aro; pareciam ovos pochê. Ela bateu em Carrie com a lateral do pé e Carrie gritou. – Levante, mulher. Vamos entrar e orar. *Vamos orar a Jesus por nossas almas femininas fracas, malignas e pecadoras.*

[...]

– *E Eva era fraca e... diga, mulher. Diga!*

– Não, Mamãe, por favor, me ajude...

O pé a acertou. Carrie gritou.

– *E Eva era fraca e soltou o corvo no mundo* – continuou a Mamãe –, e o corvo se chamava Pecado, e o primeiro Pecado foi o do Coito. E o Senhor visitou Eva com uma Maldição, e a Maldição era a Maldição do Sangue. E Adão e Eva foram expulsos do Jardim e jogados no Mundo e Eva descobriu que sua barriga crescia com uma criança dentro.

[...]

– E houve a segunda Maldição, a Maldição do Parto, e Eva teve Caim em meio a suor e sangue.

[...]

– *E depois de Caim, Eva deu à luz Abel, por ainda não ter se arrependido do Pecado do Coito. E assim o Senhor visitou Eva com uma terceira Maldição, e essa foi a Maldição do Assassinato. Caim matou Abel com uma pedra. E, ainda assim, Eva não se arrependeu, assim como todas as filhas de Eva, e em Eva a Serpente Astuciosa encontrou um reino de prostituição e pestilências.*

[...]

– Ah, Senhor – declarou a Mamãe grandiosamente, a cabeça inclinada para trás –, ajude essa mulher pecadora ao meu lado a ver o pecado de seus dias e de seu modo de agir. Mostre a ela que, se ela tivesse ficado sem pecado, a Maldição do Sangue nunca teria acontecido com ela. Ela pode ter cometido o Pecado dos Pensamento Luxuriosos. Ela pode ter ouvido rock'n'roll no rádio. Ela pode ter sido tentada pelo Anticristo. Mostre a ela que é a Sua mão gentil, vingativa trabalhando e...

[...]

– Ore para Deus e talvez seus pecados sejam purificados. (King, 2022, posição 777-818, grifos nossos)

A inerrância também se mostra presente em algumas passagens que dão a entender que todos os acontecimentos são frutos de um ato divino, o que concorda com o trecho de Mateus (10:29) “Quanto custam dois pardais? Uma moeda de cobre? No entanto, nenhum deles cai no chão sem o conhecimento de seu pai” (Bíblia, 2016). Um exemplo disso ocorre quando Carrie vê uma vizinha tomando sol e a questiona sobre seus seios:

“Ela não sorriu para mim. Só apontou e perguntou: ‘O que é isso?’.
“Eu olhei para baixo e vi que meu sutiã tinha escorregado quando eu estava dormindo. Eu ajeitei e falei: ‘São meus seios, Carrie’.
“E ela disse, solenemente: ‘Eu queria ter também’.
“Eu falei: ‘Você vai ter que esperar, Carrie. Só vão começar a aparecer em uns... ah, oito ou nove anos’.
“‘Não vão, não’, rebateu ela. ‘Mamãe diz que garotas boazinhas não têm’. Ela fez uma cara estranha para uma garotinha, meio triste e meio convencida. (King, 2022, posição 475)

Ou quando Margaret associa as espinhas de Carrie com uma punição divina:

– Você não tocou na torta, Carrie. – A Mamãe ergueu o rosto do folheto que ela estava lendo enquanto bebia seu chá Constant Comment. – É caseira.
– Me dá espinhas, Mamãe.
– Suas espinhas são como o Senhor te pune. Agora, coma a torta. (King, 2022, posição 1372)

Além da inerrância, a fala do vice-diretor Morton demonstra que Margaret possui requisitos comportamentais rígidos, uma vez que ela agride uma colega por estar fumando. Essa característica é reforçada pelas obrigações impostas à Carrie, como carregar uma Bíblia debaixo do braço ao ir para a escola, rezar de joelhos antes das refeições, mesmo em ambiente escolar, além de proibi-la de usar vermelho e de se despir

na presença de outras garotas (o que era inevitável, já que a escola não possuía chuveiros individuais).

Outra característica que se pode identificar em Margaret é o milenarismo, ou seja, a crença de que “A história possui um desfecho miraculoso. O bem triunfará sobre o mal, a imortalidade sobre a mortalidade; o reinado da justiça eterna encerrará a história. O fim dos tempos, precedido por provações e tribulações, será inaugurado pelo Messias, o Salvador; o Imam Oculto sairá de seu ocultamento”³ (Almond *et al.*, 1995). Essa característica é identificável em uma fala de Carrie quando estava voltando da escola:

Aquilo podia funcionar para a Mamãe, servia para ela. Claro, ela não tinha que ir para o meio dos lobos todos os dias de todos os anos, nem para o meio de um festival de gente rindo, fazendo piadas, apontando, debochando. *E não era Mamãe quem dizia que haveria um Dia do Juízo Final* [...] (King, 2022, posição 359, grifo nosso)

Ao analisar a obra como um todo, pode-se interpretar o “Dia do Juízo Final” de duas formas: 1) como o Dia do Juízo Final descrito em diversas passagens da Bíblia; e 2) como o desastre ocorrido na cidade de Chamberlain ao final da obra.

3 CLASSIFICAÇÃO DA PERSONAGEM

Na classificação de personagens proposta por Forster (2005), em *Aspects of the novel*, Margaret pode ser definida como uma *personagem plana*, descrita pelo teórico como “Na sua forma mais pura, eles [personagens planos] são construídos ao redor de uma única ideia ou qualidade; quando há mais de um fator neles, começamos a enxergar um arredondamento”⁴ (Forster, 2005, p. 73).

Margaret é descrita como uma religiosa violenta desde o início da narrativa. Quando Carrie chega em casa, a narração em terceira pessoa contribui para caracterizar o ambiente em que as duas vivem:

Havia muitos quadros religiosos, mas o favorito de Carrie ficava na parede acima da sua cadeira. Era Jesus levando ovelhas por uma colina verde e regular como o campo de golfe de Riverside. Os outros não eram tão tranquilos: *Jesus expulsando os vendilhões do templo, Moisés jogando as tabuletas dos Dez Mandamentos nos adoradores do bezerro de ouro, Tomé, o Incrédulo, botando a mão na lateral ferida de Jesus (ah, a fascinação horrorizada e os pesadelos que aquele quadro lhe dera quando pequena!), a arca de Noé flutuando acima dos pecadores agonizantes se afogando, Ló e sua família fugindo do grande incêndio de Sodoma e Gomorra.*

³ “History has a miraculous culmination. The good will triumph over evil, immortality over mortality; the reign of eternal justice will terminate history. The end of days, preceded by trials and tribulations, will be ushered in by the Messiah, the Savior; the Hidden Imam will come out of hiding.” (Tradução nossa)

⁴ “In their purest forms, they are constructed round a single idea or quality; When there is more than one factor in them, we get the beginning of the curve towards round” (Tradução nossa).

[...]

Mas o aposento na verdade era dominado por um crucifixo de gesso enorme na parede mais distante, com 1,20 metro de altura. Mamãe o tinha encomendado especialmente de St. Louis por correspondência. O Jesus empalado nele estava congelado em um ricto grotesco de dor, com os músculos retesados, a boca repuxada em uma curva de gemido. A coroa de espinhos fazia sangue escarlate escorrer pelas têmporas e testa. Os olhos estavam revirados em uma expressão de agonia. As duas mãos também estavam encharcadas de sangue e os pés pregados em uma plataforma de gesso. [...] (King, 2022, posição 560-597, grifos nossos)

A religião e a violência se mostram presentes nessa passagem, fundidas em elementos visuais e simbólicos. Os quadros exibem passagens bíblicas que variam entre representações pacíficas, como Jesus pastorando ovelhas, e cenas violentas, como pecadores agonizando ao lado da arca de Noé e o incêndio de Sodoma e Gomorra. No entanto, o principal símbolo da fusão entre religião e violência é a estátua de Jesus crucificado, com 1,2 metro de altura. A figura imortaliza o momento da crucificação, evocando não apenas a violência simbólica da cena, mas também textual, já que a descrição do objeto emprega um vocabulário gráfico, como “empalado”, “ricto grotesco de dor”, “fazia sangue escarlate escorrer”, “expressão de agonia” e “As duas mãos também estavam encharcadas de sangue e os pés pregados em uma plataforma de gesso”.

É possível identificar ao menos outros dois momentos em que Margaret e violência estão presentes: no parto de Carrie:

Quando a polícia chegou, às 18h22, os gritos tinham ficado irregulares. A sra. White foi encontrada na cama no andar de cima e o investigador, Thomas G. Meerton, primeiro achou que ela tinha sido vítima de agressão. A cama estava encharcada de sangue e havia uma faca de cozinha no chão. Só depois ele viu o bebê, ainda parcialmente envolto no saco amniótico, no seio da sra. White. Ao que parecia, ela tinha cortado o cordão umbilical ela mesma, com a faca. (King, 2022, posição 237, grifo nosso)

E perto do final da segunda parte, pouco antes de Margaret ser morta por Carrie:

– Eu quase me matei – disse ela em um tom mais normal. – E Ralph chorou e falou sobre expiação e eu não fiz, e aí ele morreu e aí eu pensei que Deus tinha me visitado com um câncer; que Ele estava transformando minhas partes femininas em uma coisa tão preta e podre quanto a minha alma pecadora. Mas isso teria sido fácil demais. O Senhor age de formas misteriosas, faz maravilhas. Eu vejo isso agora. *Quando a dor começou, eu fui pegar a faca, esta faca – ela mostrou a faca – e esperei você chegar para eu poder fazer meu sacrifício. Mas eu fui fraca e retrocedo. Eu peguei a faca na mão de novo quando você tinha três anos, mas recuei de novo. E agora, o diabo voltou para casa.*

Ela levantou a faca e seus olhos grudaram hipnotizados na curva cintilante da lâmina.

Carrie deu um passo lento e desajeitado à frente.

– Eu vim te matar, Mamãe. E você estava aqui esperando para me matar. Mamãe, eu... Não está certo, Mamãe. Não está...

– Vamos orar – disse Mamãe suavemente. Os olhos dela se fixaram em Carrie e havia uma compaixão louca e horrível neles. A luz do fogo estava mais forte agora, dançando nas paredes como dervixes. – Pela última vez, vamos orar.

– *Ah, Mamãe, me ajuda!* – gritou Carrie.

Ela caiu para a frente de joelhos, a cabeça baixa, as mãos erguidas em súplica.

Mamãe se inclinou para a frente e a faca desceu num arco reluzente. (King, 2022, posição 2956-2977, grifos nossos)

Entende-se, portanto, que Margaret é uma personagem construída em torno de duas características: o fanatismo religioso e a violência. Em nenhum momento da narrativa a personagem supera essas duas características. A passagem acima precede sua morte, e mesmo nesse momento é possível identificar a violência, já que ela tenta matar Carrie, e a religião “[...] e aí eu pensei que Deus tinha me visitado com um câncer; que Ele estava transformando minhas partes femininas em uma coisa tão preta e podre quanto a minha alma pecadora”.

4 A CRÍTICA AO FUNDAMENTALISMO

Em 2002, Harold Bloom editou um volume de *Bloom's BioCritiques* sobre Stephen King, e durante a introdução, criticou o fato de que o autor produz diversas personagens planas:

Alexander Pope advertiu contra o ato de esmagar uma borboleta numa roda, portanto evitarei abordar as deficiências óbvias de King: escrita repleta de clichês, *personagens planos que são apenas nomes sobre a página* e, de modo geral, uma notável ausência de invenção para alguém que se aproxima do oculto, do preternatural, do imaginário. (Bloom, 2002, p. 1-2, grifo nosso)⁵

A crítica certamente tem fundamento, visto que no momento da escrita deste artigo, o autor norte-americano já publicou mais de 200 histórias entre romances e contos, fazendo com que a criação de obras de qualidade nem sempre seja possível. Na introdução do livro *Tudo é eventual* (2013), King, ao falar de poesia, concorda que não é possível criar coisas boas sempre: “Para cada seis poemas que você lê que são lixo, descobrirá um ou dois bons. E essa é uma proporção muito aceitável entre lixo e tesouro,

⁵ “Alexander Pope warned against breaking a butterfly upon a wheel, so I will avoid King's obvious inadequacies: cliché-writing, flat characters who are names upon the page, and in general, a remarkable absence of invention for someone edging over into the occult, the preternatural, the imaginary” (Tradução nossa).

acredite" (King, 2013, posição 94). Porém, o que pode ser válido para outras obras não é válido para *Carrie*.

Margaret White, mesmo sendo classificada como uma *personagem plana*, não é apenas um nome sobre a página. Ela nasce como uma, mas torna-se uma crítica simbólica ao perigo do uso extremista da religião, e isso é mostrado não apenas quando observamos suas aparições, mas principalmente quando o texto focaliza sua filha.

Carrie é descrita como uma menina retraída, o que a torna alvo constante de *bullying* por parte dos colegas. Sua criação extremista por parte da mãe não causa apenas essa retração social, mas também o desconhecimento do seu corpo. A primeira cena do romance mostra a garota desesperada por estar menstruando "*Eu vou morrer de tanto sangrar!* – gritou *Carrie*" (King, 2022, posição 215), o que, novamente, a torna alvo de gozação pelas colegas. Mas o desconhecimento do seu corpo vai além da menstruação, abrangendo também seus poderes.

Ela possui poderes telecinéticos, embora só venha a ter consciência deles aos 16 anos. O romance apresenta algumas ocasiões em que fenômenos sobrenaturais ocorrem quando a garota está em uma situação de extrema pressão, como a chuva de pedras em sua casa quando tinha três anos. O fato de desconhecer seus poderes, alinhado com a constante perseguição dos colegas, faz com que a adolescente os transforme em um instrumento de vingança, como demonstrado pela primeira vez quando voltava para casa:

Carrie olhou para ele com fúria repentina. A bicicleta balançou nas rodinhas e caiu de repente. Tommy gritou. A bicicleta caíra em cima dele. Carrie sorriu e continuou andando. O som do choro de Tommy parecia música aos seus ouvidos.

Se ela pudesse fazer uma coisa assim acontecer sempre que quisesse (King, 2022, posição 397)

O principal acontecimento que comprova esse uso da telecinese é o incidente do baile de formatura. Carrie foi convidada por Tomy Ross, namorado de Sue Snell, sua colega de sala, para o evento, durante o qual eles foram eleitos Rei e Rainha do Baile. Por trás dessa vitória, houve uma conspiração feita por Christine Hargensen e seu namorado, Billy Nolan, com o intuito de pregar uma peça na garota. Ao subirem no palco para receberem a coroação, um balde com sangue de porco caiu em Carrie e em Tomy, tornando a garota, mais uma vez, alvo de chacota.

O que acontece em seguida é um desastre. Nesse ponto da narrativa, Carrie já compreendia o funcionamento de seus poderes e utilizou-os como instrumento de vingança: prendeu os alunos no ginásio, ativou o sistema contra incêndios e provocou curtos-circuitos, causando um incêndio; fora do perímetro escolar, causou destruição por toda a cidade de Chamberlain.

Ela rolou para se deitar de costas e olhou loucamente para as estrelas com o rosto pintado. Ela estava esquecendo
(!O PODER!!)

Era hora de dar uma lição neles. Hora de mostrar umas coisinhas (King, 2022, posição 2627).

A destruição da cidade de Chamberlain, portanto, é resultado direto de uma criação pautada no extremismo religioso por parte de Margaret White. Mesmo não pertencendo a um grupo, visto que o núcleo no qual ela opera se estende até a sua filha, o produto dessa doutrinação não fica restrito à Carrie, mas a toda uma comunidade, mostrando, assim, que o efeito do fundamentalismo religioso, mesmo que aparentemente reduzido, pode afetar muitas pessoas.

Como apontam Almond *et al.* (1995), a reatividade à marginalização da religião, característica central do fundamentalismo, pode gerar respostas violentas quando centralizadas em estruturas autoritárias. Em *Carrie*, embora Margaret atue isoladamente, a ideologia que sustenta sua conduta molda o comportamento de sua filha e culmina em um ato de destruição coletiva. A cidade inteira é afetada pelo desequilíbrio instaurado dentro de uma casa marcada pelo extremismo. Assim, Stephen King formula uma crítica ao potencial destrutivo do fundamentalismo religioso, mesmo quando limitado a espaços privados.

5 CONCLUSÃO

Conforme analisado neste artigo, a construção da personagem Margaret White está permeada por características do fundamentalismo religioso, e sua presença na narrativa transcende o papel de uma antagonista tradicional. A trajetória de Margaret e sua relação com a filha, Carrie, demonstra que o autor utiliza elementos do horror não apenas para provocar medo nos leitores, mas para criar uma crítica ao uso extremista da religião.

Incorporando as características do fundamentalismo apontadas por Almond *et al.* (1995), Margaret transcende o papel de antagonista da obra e ganha uma dimensão simbólica, evidenciando os perigos do autoritarismo moral e da repressão religiosa. A figura da mãe fanática não apenas molda Carrie, como também contribui para a tragédia narrada ao final da obra. Olhar para Margaret White sob essa ótica permite reconhecer que *Carrie* não se trata apenas de um romance sobrenatural sobre vingança, mas também uma crítica e denúncia das consequências do fundamentalismo religioso.

REFERÊNCIAS

- ALMOND, G. A. *et al.* Fundamentalism: genus and species. In: MARTY, M. E.; APPLEBY, R. S. (org.). **Fundamentalisms comprehended**. Chicago: University of Chicago Press, 2004. p. 399-424.
- AMMERMAN, N. T. **Bible believers**. New Brunswick: Rutgers University Press, 1987.
- ANTOUN, R. T. **Understanding fundamentalism**: Christian, Islamic, and Jewish movements. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2008.
- BÍBLIA. **Bíblia sagrada nova versão transformadora**. São Paulo: Mundo Cristão, 2016.

BLOOM, H. (Ed.). **Bloom's BioCritiques**: Stephen King. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2002.

BREMER, F. J. **The puritan experiment**: New England Society from Bradford to Edwards. Hannover: University Press of New England, 1995.

BRUCE, S. **Fundamentalism**. Cambridge: Polity Press, 2000.

EMERSON, M. O.; HARTMAN, D. The rise of religious fundamentalism. **Annual Review of Sociology**, v. 32, p. 127-144, 2006.

FONER, E.; GARRATY, J. A. **The reader's companion to American history**. Boston, Houghton-Mifflin, 1991.

FORSTER, E. M. **Aspects of the novel**. London: Penguin Books, 2005.

KING, S. **Carrie**. São Paulo: Suma, 2022. Tradução de Regiane Winarski. E-book.

KING, S. **Tudo é eventual**: contos. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013. E-book.

TENNESSEE. **Butler Act**. Public Acts, Chapter 27, House Bill No. 185. Aprovada em 21 mar. 1925. Disponível em: <https://teva.contentdm.oclc.org/digital/collection/scopes/id/166>.

A simbologia da viagem na *Divina Commedia*

The symbolism of the journey in the Divina Commedia

MARIA CECILIA CASINI

Docente de Literatura Italiana (USP)
casini@usp.br

Resumo: *A Divina Commedia*, de Dante Alighieri, figura entre as mais complexas construções simbólicas da literatura ocidental. Sua narrativa de viagem — conduzida pelo poeta através do Inferno, do Purgatório e do Paraíso — constitui, ao mesmo tempo, uma travessia teológica, ontológica e poética. Este artigo tem como tema a simbologia da viagem em Dante, analisando-a como percurso de revelação e de linguagem. A justificativa reside na permanência desta metáfora de deslocamento como uma das mais férteis do imaginário europeu, cuja leitura contemporânea continua a suscitar interpretações múltiplas sobre o exílio, a busca do sentido e o reencontro da palavra. O objetivo geral é compreender de que modo a viagem dantesca, articulada entre o corpo e o verbo, ressoa na contemporaneidade como imagem da condição humana em trânsito. A metodologia adota abordagem literário-histórica e hermenêutica, apoiada em análise de passagens da obra original (*La Divina Commedia*, ed. Sapegno, 1955) e em estudos recentes que recuperam o caráter geográfico e simbólico do itinerário (Scafà, 2023; Azzari, 2016; Papotti, 2011). O corpus compreende trechos dos três reinos visitados por Dante, com ênfase na abertura do Inferno (“Nel mezzo del cammin di nostra vita”), na travessia purgatorial e na ascensão final. O arcabouço teórico articula conceitos de viagem e revelação segundo Revelli (1922) e o método de leitura simbólica de Auerbach (2015). Os resultados apontam que, em sua reinterpretação contemporânea, a viagem de Dante deixa de ser apenas itinerário escatológico e se converte em figura de uma travessia interior, na qual o homem moderno reconhece a fragmentação do sentido e a necessidade de reencantamento do mundo pela linguagem.

Palavras-chave: travessia; simbolismo; exílio; poética; itinerário; hermenêutica.

Abstract: Dante Alighieri's *Divina Commedia* stands among the most complex symbolic constructions in Western literature. Its narrative of a journey—undertaken by the poet through Hell, Purgatory, and Paradise—constitutes at once a theological, ontological, and poetic crossing. This article examines the symbolism of the journey in Dante, analyzing it as a path of revelation and of language. The study is justified by the persistence of this metaphor of displacement as one of the most fertile in the European imagination, whose contemporary readings continue to evoke multiple interpretations concerning exile, the search for meaning, and the rediscovery of the word. The general objective is to understand how Dante's journey, articulated between body and word, resonates in the present as an image of the human condition in transit. The methodology adopts a literary-historical and hermeneutic approach, supported by the analysis of selected passages from the original work (*La Divina Commedia*, ed. Sapegno, 1955) and by recent studies that revisit the geographic and symbolic dimensions of the itinerary (Scafà, 2023; Azzari, 2016; Papotti, 2011). The corpus comprises excerpts from the three realms visited by Dante, with emphasis on the opening of *Inferno* (“Nel mezzo del cammin di nostra vita”), the purgatorial passage, and the final ascension. The theoretical framework articulates concepts of journey and revelation according to Revelli (1922) and Auerbach's (2015) method of symbolic reading. The results indicate that, in its contemporary reinterpretation, Dante's journey ceases to be merely an

eschatological itinerary and becomes a figure of inner passage, in which modern man recognizes the fragmentation of meaning and the need for the re-enchantment of the world through language.

Keywords: journey; symbolism; exile; poetics; itinerary; hermeneutics.

1 INTRODUÇÃO

A imagem da “selva obscura”, que abre o poema, funda um espaço simbólico onde o extravio torna-se condição para o reencontro. O caminhar de Dante não se confunde com o deslocamento físico, revelando o itinerário da consciência em busca de uma linguagem capaz de restituir sentido à experiência. Trata-se, portanto, de uma viagem que ultrapassa o plano da narrativa para atingir o da metáfora universal: a travessia do homem pelo labirinto do tempo e da linguagem.

A *Divina Commedia*, escrita por Dante Alighieri no início do século XIV, permanece como uma das obras mais densas e simbólicas do pensamento ocidental. Sua estrutura tripartida (Inferno, Purgatório e Paraíso) concerne a concepção de mundo de uma época em que o homem buscava no percurso espiritual a medida de si. A viagem empreendida por Dante, conduzido por Virgílio e Beatriz, constitui, ao mesmo tempo, uma travessia moral e poética. Ao longo dos séculos, essa imagem de deslocamento tem sido reinterpretada de múltiplas maneiras, revelando sua força como metáfora universal da condição humana.

O tema deste estudo é a simbologia da viagem na *Divina Commedia*, compreendida como representação do conhecimento e da linguagem. A escolha se justifica pela permanência dessa metáfora nas leituras contemporâneas da obra, que a reconhecem como uma narrativa sobre a experiência de exílio, de perda e de reconstrução do sentido. Em um tempo em que as fronteiras entre o real e o simbólico se tornam cada vez mais fluidas, revisitá-la significa também interrogar o lugar do homem moderno diante do enigma da existência.

A justificativa teórica deste trabalho apoia-se na necessidade de reaproximar a leitura do poema de suas dimensões simbólica e geográfica. Autores como Paolo Revelli (1922) e Lisa Scafa (2023) destacam que a viagem dantesca reflete a estrutura espiritual do cosmos medieval, além da realidade dos territórios percorridos e imaginados pelo poeta. A geografia da *Commedia*, com seus rios, montanhas e cidades, é simultaneamente concreta e alegórica. Na contemporaneidade, a leitura desse itinerário se expande: ele deixa de ser uma cartografia da salvação para se tornar mapa da experiência humana.

O problema de pesquisa que orienta este estudo pode ser formulado nos seguintes termos: de que modo a simbologia da viagem na *Divina Commedia*, concebida sob o horizonte teológico do século XIV, pode ser reinterpretada hoje como expressão da travessia existencial e linguística do sujeito contemporâneo? A questão central envolve compreender como o movimento descrito por Dante conserva validade como imagem filosófica da busca de sentido, mesmo após a secularização do imaginário ocidental.

A hipótese que sustenta a investigação propõe que, embora nascida como itinerário de redenção, a viagem dantesca se converte, para o leitor atual, em figura da

errância e da reinvenção da linguagem. A travessia de Dante não culmina apenas na visão do divino, mas na consciência de que o verbo é o verdadeiro espaço do encontro. A ascensão do poeta representa o percurso de transformação do homem que, ao nomear o mundo, reconfigura sua própria interioridade.

O objetivo geral é compreender a viagem da *Divina Commedia* como símbolo do conhecimento e da criação poética, articulando suas dimensões teológicas, literárias e antropológicas. Busca-se examinar como o itinerário de Dante, concebido em um contexto medieval, projeta-se sobre o imaginário moderno como paradigma de deslocamento e de revelação. Entre os objetivos específicos, destacam-se a análise do percurso dantesco enquanto estrutura simbólica, a correlação entre geografia real e espaço imaginário, e a identificação das leituras contemporâneas que transformam a viagem em figura da condição humana fragmentada.

A metodologia empregada é de natureza qualitativa e interpretativa, fundamentada na leitura exegética e comparativa do texto original italiano (*La Divina Commedia*, edição Sapegno, 1955) e em sua confrontação com estudos críticos modernos. Segue-se o método literário-histórico, privilegiando o diálogo entre o contexto da produção da obra e as suas ressignificações posteriores. O estudo adota, como eixo de análise, o princípio hermenêutico segundo o qual cada leitura da *Commedia* refaz o itinerário do poeta em busca de sentido. O arcabouço teórico inclui Revelli (1922) e Scafa (2023) como referências para a dimensão geográfica; Azzari (2016) e Papotti (2011) para a leitura simbólica do espaço; e Auerbach (2015) para a reflexão sobre a representação da realidade e da linguagem.

A partir dessa leitura, o artigo propõe que a *Divina Commedia* continue a falar ao presente como experiência viva de travessia. A viagem, em Dante, não se encerra no céu teológico: ela se prolonga na linguagem, no corpo e na memória dos que a percorrem pela leitura.

O artigo organiza-se em três movimentos: o primeiro investiga o sentido da viagem como estrutura de conhecimento; o segundo analisa a corporeidade da travessia e sua relação com o exílio e a purificação; o terceiro examina a leitura contemporânea da viagem como símbolo do deslocamento moderno e da busca de sentido na linguagem.

2 A VIAGEM COMO FORMA DE CONHECIMENTO

A viagem de Dante começa no reconhecimento do erro. O desvio da “diritta via” é o primeiro ato do aprendizado, pois o saber nasce da perda. Essa concepção, que liga o movimento do corpo ao da alma, confere à viagem um valor epistêmico. Revelli (1922) observa que a topografia da *Commedia* reflete o mapa moral do homem medieval: cada passo em direção à luz traduz a superação de uma forma de ignorância. A geografia do Inferno, com seus círculos descendentes, é não apenas espaço de punição, mas também espelho das graduações do conhecimento negativo: aquilo que o homem deve reconhecer para alcançar a verdade.

Em leitura contemporânea, Papotti (2011) identifica na estrutura da *Commedia* o nascimento de uma “cartografia interior”, em que o deslocamento físico corresponde ao itinerário da linguagem. A descida e a ascensão configuram, assim, dois polos de um mesmo gesto: descer ao abismo da palavra para, depois, reerguê-la. Esse processo de

interiorização da viagem aproxima Dante das reflexões modernas sobre o autoconhecimento. O “cammin di nostra vita” torna-se uma metáfora da finitude compartilhada, fruto de percurso individual de salvação, mas resultado de um emblema da comunidade humana em trânsito.

Na leitura de Azzari (2016), o poeta constrói um espaço literário que, embora ancorado em paisagens reconhecíveis, como o Bullicame de Viterbo ou a planície do Arno, transcende a geografia real e cria um território simbólico. Essa fusão entre o visível e o espiritual institui a viagem como método: conhecer é percorrer, e percorrer é traduzir a experiência em linguagem.

A viagem em Dante nasce da consciência do erro. O verso inaugural da *Divina Commedia* mostra o instante em que o poeta se reconhece afastado do caminho seguro e inicia um percurso de retorno ao sentido. Esse movimento funda a experiência do saber. O aprendizado não se apoia em revelações externas, mas na capacidade de observar a própria perda. A “selva oscura” é o território onde o homem encontra o limite da razão e percebe que o conhecimento exige travessia.

Revelli (1922) comprehende a disposição topográfica do poema como o reflexo de uma geografia moral. O Inferno, com seus círculos sucessivos, representa o aprofundamento do olhar sobre o desvio humano. Cada passo é uma forma de consciência que se abre. O caminho, antes de ser físico, é cognitivo: quem avança, comprehende. Essa leitura mostra que o deslocamento do corpo coincide com o deslocamento do espírito e que o saber se manifesta na capacidade de seguir adiante mesmo dentro da escuridão.

Papotti (2011) vê na *Commedia* o surgimento de uma “cartografia interior”. A viagem exterior e o itinerário linguístico pertencem à mesma dinâmica. O ato de narrar torna-se o meio pelo qual o poeta constrói o espaço e, ao mesmo tempo, o interpreta. A linguagem deixa de ser um simples registro para assumir papel de descoberta. Em cada canto, o mundo é recriado pela palavra, e o leitor acompanha esse processo de transformação.

A experiência de Dante é também um exercício de pensamento. O movimento descendente no *Inferno* e o movimento ascendente no *Purgatório* e no *Paraíso* descrevem o ciclo de aprofundamento e clarificação do espírito. A geografia do poema funciona como método: cada região corresponde a uma etapa da compreensão. A descida torna visível o peso do erro; a subida expressa o esforço da mente em direção à medida e à lucidez.

Azzari (2016) observa que o poeta organiza os espaços da *Commedia* a partir de referências concretas, mas cada paisagem ultrapassa o valor descriptivo. O mundo visível se torna linguagem simbólica. O território percorrido é, ao mesmo tempo, cenário e figura de uma ordem espiritual. Ao representar o espaço, Dante interpreta a própria experiência humana. A travessia transforma o erro em compreensão e o deslocamento em forma de consciência. Em Dante, conhecer significa percorrer.

2.1 A TOPOGRAFIA SIMBÓLICA DA DIVINA COMMEDIA

A construção topográfica da *Divina Commedia* constitui um dos eixos mais rigorosos e inventivos da literatura europeia. Dante não imagina o espaço como um

cenário para o enredo, mas como estrutura de pensamento. Cada nível, cada círculo e cada planície representam uma forma de organização do mundo moral e cognitivo. A geografia dantesca é ao mesmo tempo concreta e alegórica, e o leitor é conduzido a compreender que o espaço é linguagem, e que a viagem é a leitura dessa linguagem.

Revelli (1922) descreve a topografia do poema como um “sistema moral do espaço”. No Inferno, o terreno se estreita progressivamente, formando uma espiral descendente que conduz ao centro da Terra. Essa forma sugere o movimento de compressão da alma diante do erro. A estrutura circular reforça a ideia de repetição e de aprisionamento: o pecado reduz a liberdade e torna o espaço cada vez mais denso. O movimento descendente é, portanto, a imagem da perda da amplitude espiritual.

No Purgatório, o relevo muda. A montanha que se ergue sobre a ilha representa o esforço da ascensão e da depuração. A subida é lenta, marcada por pausas, e cada cornija da montanha corresponde a um estágio do aprendizado moral. Sapegno (1955) entende esse percurso como um itinerário pedagógico, em que a geografia se converte em disciplina. O espaço não castiga, orienta. A montanha não impõe o medo, mas o exercício da medida.

O Paraíso inverte a lógica do espaço terrestre. O movimento vertical cede lugar à expansão luminosa. O espaço se abre em círculos concêntricos de luz, onde o limite já não é obstáculo, mas forma de contemplação. A geografia celeste é a representação da harmonia entre ordem e liberdade. A ascensão torna-se interior, e a topografia perde o peso material. A passagem da terra ao éter marca o deslocamento do conhecimento sensível para o conhecimento espiritual.

Lisa Scafà (2023), ao analisar a correspondência entre lugares reais e simbólicos da Commedia, mostra que Dante estrutura seu mapa do além a partir da experiência física de viagem pela Itália medieval. O Bullicame, próximo a Viterbo, as margens do Arno e as colinas toscanas funcionam como ancoragens sensíveis para a construção de um território imaginário. A topografia dantesca nasce de uma geografia vivida e é transformada em arquétipo espiritual. O espaço terrestre e o espaço metafísico coexistem como camadas de uma mesma memória.

Azzari (2016) amplia essa leitura ao propor que a *Commedia* cria um modelo de percepção geográfica que antecipa a modernidade. O mapa do além não descreve um mundo distante, mas traduz o modo humano de habitar o real. O Inferno, o Purgatório e o Paraíso formam uma sequência de paisagens interiores, dispostas segundo uma coerência geométrica que reflete a ordem do cosmos e da linguagem. A estrutura espacial, rigorosa e matemática, expressa o desejo de unificação entre razão e imaginação.

A topografia de Dante é, assim, uma forma de pensamento espacial. A descida, a subida e a ascensão não constituem apenas direções físicas, mas modos de consciência. O espaço deixa de ser o fundo da ação e se transforma em agente da narrativa. O viajante aprende porque o terreno o educa. Cada relevo impõe uma maneira de ver e de compreender. O espaço instrui o olhar e converte o deslocamento em forma de saber.

O mapa da *Divina Commedia* permanece vivo porque não descreve um território fixo, mas uma disposição da mente diante do mistério. O leitor, ao acompanhar a viagem, percorre também os espaços da própria interioridade. O Inferno, a montanha e

o céu configuram uma geografia do ser. O conhecimento que emerge dessa travessia é o de que todo espaço, quando compreendido, transforma-se em linguagem.

3 CORPO, EXÍLIO E PURIFICAÇÃO

A simbologia da viagem em Dante não se restringe ao movimento da alma, pois envolve a materialidade do corpo em travessia. O *Inferno* é o espaço da descida, da densidade e do peso; o *Purgatório*, o espaço da subida e do exercício; o *Paraíso*, o do alívio e da transparência. O corpo, em sua transformação, torna-se metáfora do verbo que se depura até a luz. Sapegno (1955) comprehende o Purgatório como o reino da esperança, onde a viagem deixa de ser castigo e se torna gesto de purificação. O esforço de subir a montanha é o esforço de reencontrar a justa medida entre o humano e o divino.

Lisa Scafà (2023), ao investigar os lugares da *Commedia* na Toscana, revela que Dante se apropria de paisagens reais como figuras da experiência interior. O Bullicame, fonte de águas ferventes, converte-se em imagem do sangue purificador. O itinerário pelo território viterbese é, assim, tradução simbólica do itinerário moral: o espaço terrestre espelha a jornada espiritual. Essa correspondência demonstra que, mesmo em sua dimensão teológica, a viagem dantesca é também experiência concreta, uma geografia da alma inscrita no corpo do mundo.

Na leitura contemporânea, o exílio adquire centralidade. O poeta escreve distante de Florença, separado de sua cidade e de sua língua originária. Esse desterro físico converte-se em condição metafísica: o viajante é aquele que não possui lugar. A viagem, nesse contexto, é a tentativa de fundar um espaço pela palavra. Ao escrever, Dante reconstrói a pátria perdida, e é na criação poética que encontra abrigo. Assim, o itinerário que o conduz ao Paraíso é também o caminho de retorno à linguagem como morada.

A jornada dantesca se constrói sobre o corpo em movimento. O poema não descreve apenas a travessia da alma, mas o esforço físico de caminhar, subir, suportar o cansaço e o espanto. O corpo participa da experiência espiritual como instrumento e testemunha. O cansaço, o suor e o peso tornam-se marcas visíveis da passagem do homem pelo mundo. Em cada círculo do *Inferno* e em cada degrau do *Purgatório*, a matéria humana é confrontada com a própria limitação. Essa presença do corpo confere ao poema uma densidade concreta, que aproxima o leitor da dimensão real da travessia.

O *Inferno* é o espaço onde o corpo pesa. O calor, a lama e o gelo expressam as formas do sofrimento e da fixação. A descida é uma experiência de gravidade, um confronto com a imobilidade do erro. A matéria aprisiona e revela o desajuste do espírito. No *Purgatório*, o corpo adquire outra função. O movimento vertical, que exige esforço contínuo, simboliza a transformação do desejo em vontade e da dor em disciplina. A subida é um exercício do corpo que aprende a seguir o ritmo da alma. Sapegno (1955) interpreta essa parte da viagem como o ponto de equilíbrio entre o humano e o divino, em que a carne deixa de ser obstáculo e se converte em meio. O corpo que sofre torna-se corpo que comprehende.

O *Paraíso* modifica a percepção da matéria. A leveza e a luminosidade indicam o corpo que se espiritualiza, sem desaparecer. Dante não abandona o corpo, mas o eleva. O olhar, o som e o movimento continuam a existir, transformados pela claridade. A

linguagem do poeta tenta traduzir essa transfiguração e, ao fazê-lo, mostra o limite do verbo diante do indizível. O corpo, na *Commedia*, é também metáfora da palavra: ambos carregam o peso do mundo e aspiram à pureza.

Lisa Scafa (2023) evidencia que o enraizamento geográfico do poema reforça a corporeidade da experiência espiritual. A menção a rios, fontes e planícies não é simples recurso descriptivo. Cada elemento natural funciona como símbolo do corpo da Terra, que participa da redenção. O Bullicame, com sua água fervente, representa a purificação pela matéria, e o fogo que consome também purifica. Essa topografia física reflete o processo interior da alma: a natureza é espelho do corpo humano em seu percurso de metamorfose.

O exílio de Dante intensifica esse vínculo entre corpo e palavra. O poeta escreve longe da cidade que o formou, afastado do espaço que lhe dava identidade e voz. A perda de Florença significa a perda do corpo político e linguístico da pátria. O deslocamento geográfico torna-se deslocamento existencial. O corpo do viajante se inscreve no território do desterro, onde o chão é provisório e a memória substitui o abrigo. A escrita nasce dessa privação. Ao narrar, Dante recompõe um mundo que lhe foi negado e converte a ausência em morada simbólica.

O desterro, nesse sentido, é não apenas condição biográfica, mas também categoria metafísica. O homem, enquanto ser em trânsito, habita a distância entre o lugar e o desejo. O poeta reconhece essa condição e a transforma em linguagem. A viagem, então, torna-se um modo de pertencer. Ao percorrer os espaços do além, Dante refaz o vínculo com o próprio corpo e com a pátria espiritual que havia perdido. A *Commedia* é, nesse aspecto, o relato de um retorno pela palavra.

A purificação que a viagem propõe não se limita ao perdão teológico. Ela implica a reconciliação entre corpo, tempo e linguagem. Cada movimento, cada gesto, cada canto é um ato de reconhecimento. O corpo purificado é aquele que comprehende a medida de sua fragilidade e se torna transparente à experiência. No fim do percurso, Dante reencontra a harmonia entre o sensível e o inteligível, não por negação da carne, mas por sua integração à ordem do verbo.

A dimensão corporal da *Divina Commedia* revela a consciência de que a transcendência não se alcança fora do mundo, mas através dele. O corpo é a ponte que liga o visível ao invisível, e a viagem, o exercício dessa passagem. O exílio exterior e a purificação interior convergem no mesmo gesto: atravessar o peso da matéria para reencontrar a leveza da palavra. Assim, a travessia dantesca é uma experiência de recomposição. O homem em movimento reencontra, em sua própria limitação, a forma do sagrado.

3.1 O EXÍLIO COMO ORIGEM DA LINGUAGEM

O exílio de Dante não se limita à condição política que o afastou de Florença. Trata-se de um acontecimento espiritual que transforma o modo de dizer o mundo. O poeta privado de pátria reencontra na palavra o lugar possível da permanência. A *Divina Commedia* nasce dessa distância: um poema escrito por alguém que já não pertence a nenhum território, mas que funda, na linguagem, uma morada nova. O exílio, portanto, é não apenas circunstância biográfica, mas também princípio criador.

A perda da cidade é a perda da língua em seu uso cotidiano. A palavra que antes se ancorava no convívio e na oralidade precisa ser recriada como instrumento de sobrevivência. O italiano de Dante, formado a partir do toscano, assume o papel de língua de fundação, uma língua que não imita, mas cria o próprio campo de pertencimento. A experiência de desterro converte-se, assim, em gesto inaugural da literatura italiana. A língua literária surge no exato ponto em que o poeta é privado da língua viva da cidade.

Essa passagem da perda à criação aproxima Dante de uma dimensão universal da experiência humana: o homem que escreve é, em essência, o ser que procura um lugar por meio das palavras. O exilado torna-se o intérprete de todos os deslocamentos, aquele que traduz a ausência em forma. O verbo substitui a casa, e o ritmo da poesia restitui o sentido de continuidade. Em Dante, a viagem pelo além é também a tentativa de refazer o vínculo entre o homem e o mundo através da linguagem.

Lisa Scafà (2023) observa que o percurso geográfico da *Commedia* reflete o itinerário do exilado em busca de recomposição. O movimento entre as regiões infernais e celestes coincide com o desejo de reencontrar o centro perdido. Essa busca se realiza no plano da linguagem. Cada canto é um gesto de reconstrução, um tijolo simbólico na arquitetura de uma pátria verbal. O poema substitui a cidade ausente e, ao mesmo tempo, a transcende.

A literatura contemporânea reconhece nessa condição de exílio um elemento constitutivo da criação. Poetas e filósofos modernos identificam na distância e na perda o espaço onde o pensamento encontra sua voz. A palavra surge no momento em que o homem se encontra separado do mundo e busca restabelecer o contato por meio do discurso. A solidão de Dante, projetada no percurso do além, converte-se na metáfora da própria linguagem humana, sempre situada entre o silêncio e o desejo de nomear.

O exílio, portanto, é o ponto de partida da viagem e o seu destino. Ao longo da *Commedia*, o poeta move-se em direção a um lugar que nunca será totalmente reencontrado, mas que se torna visível através da escrita. A criação literária cumpre a função de reconciliar o homem com o tempo e com a perda. A palavra cria o espaço que o corpo já não habita. Em cada verso, Dante reconstitui a comunhão interrompida entre o humano e o divino, e faz da linguagem a pátria possível do exilado.

A purificação que o poema propõe não ocorre fora dessa experiência de deslocamento. O viajante não alcança a luz sem atravessar o abandono. A ascensão espiritual é, ao mesmo tempo, a reconstrução do pertencimento pela palavra. O corpo que anda e a voz que nomeia seguem o mesmo impulso: transformar o desamparo em forma. A viagem dantesca, vista sob essa perspectiva, é o testemunho de que o exílio pode ser origem, e que a perda do mundo abre espaço para a criação de outro.

4 A VIAGEM E O LEITOR CONTEMPORÂNEO

A *Commedia* renasce a cada leitura. Se no século XIV o poema era um espelho da ordem divina, hoje ele se lê como cartografia do humano. A simbologia da viagem desloca-se da teologia para a antropologia. O homem contemporâneo, imerso em deslocamentos constantes, reconhece em Dante a figura de um viajante da interioridade.

A travessia pelos reinos da morte antecipa a experiência moderna da fragmentação, da perda e da busca por sentido.

Auerbach (2015) vê na linguagem dantesca o ponto culminante da representação realista medieval, na qual o corpo e o espírito se unem numa forma total. Essa unidade, que, no tempo do poeta visava a redenção, transforma-se para o leitor atual em metáfora de reconciliação entre sujeito e mundo. A viagem torna-se, portanto, uma pedagogia da linguagem: aprender a nomear o invisível, percorrendo-o.

A leitura geográfico-literária de Scafà (2023) amplia essa perspectiva ao propor que a *Commedia* delineia um mapa que ultrapassa o tempo. Os espaços percorridos por Dante convertem-se em itinerário da memória cultural italiana. Assim, o poema funda uma geografia simbólica que ainda hoje estrutura a identidade europeia. O viajante dantesco, entre o exílio e a revelação, prefigura o homem globalizado que busca no deslocamento o sentido de pertencimento.

No diálogo com a contemporaneidade, a viagem dantesca deixa de ser apenas narrativa da salvação para tornar-se figura do inacabamento. O fim da travessia, a visão de Deus, inaugura a condição da linguagem. O poeta, ao alcançar o “amor che move il sole e l’altre stelle”, reconhece que a viagem não termina: converte-se em verbo. É nesse ponto que o leitor moderno reencontra Dante, como memória viva da travessia humana.

Além disso, a viagem de Dante se revela como metáfora da experiência estética. O percurso pelo *Inferno*, *Purgatório* e *Paraíso* permite ao leitor contemporâneo experimentar uma pedagogia do olhar: aprender a perceber gradientes de sofrimento, arrependimento e transcendência, refletindo sobre a complexidade do humano. Essa dimensão estética coloca o poema como laboratório de empatia: o leitor atravessa os territórios da alma alheia, apreendendo as nuances do desejo, do medo e da esperança.

O caráter itinerante da *Commedia* também dialoga com a modernidade da migração, das fronteiras fluidas e da mobilidade cultural. A travessia de Dante inspira reflexões sobre deslocamentos não apenas físicos, mas também éticos e existenciais. Cada encontro, com figuras históricas, mitológicas ou simbólicas, transforma-se em ponto de interrogação sobre escolhas e responsabilidades. A viagem deixa de ser linear e torna-se dialógica: o leitor contemporâneo é convidado a revisar, questionar e reinterpretar caminhos, encontrando nas figuras dantescas ecos de dilemas atuais.

Por fim, a dimensão temporal da *Commedia* contribui para a percepção de que a viagem é sempre recomeço. Dante apresenta o tempo como um território maleável, em que passado, presente e futuro coexistem em tensões que desafiam a cronologia. Para o leitor moderno, a experiência da travessia revela que a existência é composta por ciclos de perda e descoberta, e que a leitura, assim como o movimento do poeta pelo cosmos, é um exercício contínuo de atualização do olhar sobre si e sobre o mundo. A *Commedia*, nesse sentido, permanece viva porque se inscreve na pulsão do deslocamento humano: a viagem é interminável, e o significado é sempre reconstruído a cada passo.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A simbologia da viagem na *Divina Commedia* articula, de modo singular, o movimento físico e o espiritual, o espaço histórico e o mítico, o corpo e a palavra. O percurso de Dante revela-se, à luz das leituras contemporâneas, uma metáfora do

próprio ato de interpretar: viajar é ler, e ler é transformar-se. O itinerário infernal, purgatorial e paradisíaco reflete não apenas a estrutura moral do mundo medieval, mas também a dinâmica universal da busca humana por sentido, uma experiência que transcende temporalidades e culturas.

A hipótese inicial (de que a viagem dantesca se converte em figura da condição moderna) confirma-se na medida em que a obra ultrapassa seus limites históricos. As leituras recentes, como a de Scafa (2023) e a de Papotti (2011), evidenciam a atualidade da *Commedia* como cartografia simbólica que vincula o espaço real e o imaginário, o concreto e o metafísico. O percurso do poeta, antes concebido como caminho de salvação, transforma-se agora em exercício de linguagem, em que a palavra atua como mediadora da experiência fragmentada do mundo, permitindo ao leitor contemporâneo reconstruir significados e explorar dimensões existenciais.

A viagem, em Dante, não se encerra no *Paraíso*. Ela continua no leitor que, ao percorrer o poema, refaz em si o trajeto entre o desconhecimento e a visão. Cada leitura torna-se uma travessia singular, na qual o passado se encontra com o presente e a memória cultural dialoga com as inquietações contemporâneas. A *Divina Commedia* permanece, assim, como uma das mais duradouras metáforas da existência humana: atravessar o escuro para nomear a luz, enfrentar a fragmentação para alcançar compreensão, e descobrir que a jornada do conhecimento é sempre contínua e transformadora.

Além disso, a obra evidencia que a viagem é também uma prática ética e estética. O movimento pelos reinos da morte e da redenção convoca o leitor a refletir sobre escolhas, responsabilidades e possibilidades de ação no mundo, estimulando empatia e imaginação crítica. O poema, nesse sentido, ressoa como laboratório da experiência humana: aprender a percorrer territórios desconhecidos, nomear o invisível e integrar diferentes dimensões da vida, da memória e da cultura.

Por fim, a *Commedia* consolida-se como obra aberta, cuja força reside na capacidade de renovação. O itinerário dantesco inspira a compreensão de que toda viagem (literal ou simbólica) é inacabada, e que a própria leitura é forma de mobilidade: desloca, transforma e reconfigura o sujeito diante do mundo. Dante, mais do que poeta, torna-se guia atemporal, lembrando que atravessar o escuro, o erro e a dúvida é condição indispensável para chegar à percepção da luz, do sentido e da própria humanidade.

REFERÊNCIAS

ALIGHIERI, D. **La Divina Commedia**. A cura di Natalino Sapegno. Firenze: La Nuova Italia, 1955.

AUERBACH, E. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

AZZARI, M. **Geografie dantesche: il paesaggio tra simbolo e realtà**. Firenze: Le Lettere, 2016.

AZZARI, M. **Dante fra storie, immagini e paesaggi**. Firenze: Sagas, 2020

FONCK, R.; BONACCORSI, G.; BATTISTI, G. **Progetto di riqualificazione dell'area del Bullicame di Viterbo**. Viterbo: Università della Tuscia, 2014.

PAPOTTI, D. **Luoghi e letteratura**: il paesaggio nella geografia culturale contemporanea. Torino: UTET, 2011.

PAPOTTI, D. Luoghi, territori e paesaggi del teatro: per un approccio geografico al rapporto fra azione teatrale e dimensione spaziale. **Ricerche Senza Confine**, Torino, 2013.

REVELLI, P. **L'Italia nella Divina Commedia**. Milano: Hoepli, 1922.

SCAFA, L. **Viaggio letterario nella Tuscia della Divina Commedia**. Docugeo, v. 2023, n. 1, p. 235–243, 2023. Disponível em: https://doi.org/10.19246/DOCUGEO2281-7549/202301_16.

SAPEGNO, N. **Commento alla Divina Commedia di Dante Alighieri**. Firenze: La Nuova Italia, 1955.

SAPEGNO, N. **Come nasce la «Commedia»**, Yale: FNS, 16 de outubro de 1965.

Medeias: a condição da mulher para além do mito, uma realidade

MEDEIAS: the condition of women beyond myth, a reality

DEIVIDE ALMEIDA ÁVILA

Doutorando na Pós-graduação em Linguagens (CEFET/MG)
almeidavila06@yahoo.com.br

Resumo: No conto “Medeia”, a condição feminina é retratada por meio de uma personagem submissa, uma posição de subalternidade por muito tempo imposta à mulher. Esse modelo patriarcal e machista integra o livro *Linha de sombra: contos*, de Lúcia Bettencourt (2008). No conto, o gênero feminino é tratado como inferior e sem direitos, sendo papel da mulher viver à sombra do marido, aceitar tudo o que ele faz e não ter ocupação além de ser dona de casa e cuidadora dos filhos. A autora nos apresenta desafortunados acontecimentos concernentes à mulher (cenas de renúncias, sacrifícios, lutas, traições e submissões). Além disso, pode-se perceber na leitura do conto que a mulher era proibida de assumir sua própria identidade, qualificada como um sujeito de segunda classe, sem voz ativa, subalterna e dependente do homem. Pretende, assim, mostrar que o conto “Medeia”, de Bettencourt, considerando também a obra dramática *Medeia*, de Eurípedes, descreve situações que remetem a práticas cotidianas de comportamentos machistas e violentos ou a relações de submissão e subserviência.

Palavras-chave: condição feminina; patriarcado; subserviência.

Abstract: In the short story *Medeia*, the female condition is portrayed through a submissive character, reflecting a position of subalternity long imposed upon women. This patriarchal and sexist model is part of *Linha de sombra: contos* by Lúcia Bettencourt (2008). In the story, the female gender is treated as inferior and devoid of rights, with the woman's role confined to living in her husband's shadow, accepting all his actions, and having no occupation beyond being a housewife and caregiver. The author presents a series of unfortunate events concerning women—scenes of renunciation, sacrifice, struggle, betrayal, and submission. Moreover, the narrative reveals that women were forbidden to assume their own identity, depicted as second-class subjects, voiceless, subservient, and dependent on men. Thus, the story *Medeia* by Bettencourt—when read alongside Euripides' dramatic work *Medea*—depicts situations that evoke everyday practices of sexist and violent behavior and relationships of submission and servitude.

Keywords: female condition; patriarchy; subservience.

1 INTRODUÇÃO

Na literatura brasileira, há diversos registros de violência contra a mulher, associados aos comportamentos de uma sociedade patriarcal tradicional. Desde o século XIX, os registros literários focam tanto as sutilezas quanto o horror da violência física e simbólica que sustentam a dominação masculina; o agressor é representado como parte dessa cultura dominante. A literatura de autoria feminina, no século XX, passa a

questionar os diferentes tipos de violência física e simbólica contra a mulher, assim como o faz a própria sociedade, em especial, os movimentos feministas.

A história da humanidade traz, desde o início de sua constituição, traços de violência contra o gênero feminino. Marcado por exploração, psicológica, física ou sexual, o gênero referido é historicamente fundamentado em bases falocêntricas, misóginas e patriarcais, impedindo a mulher de assumir sua própria identidade, incapacitando-a, posicionando-a como um sujeito de segunda classe, sem voz ativa.

As relações de gênero foram moldadas através do poderio masculino sobre a mulher, atrelando-a à condição de submissão, em que estão implícitas as noções de superior e inferior. Segundo Costa (2008, *online*), “quando falamos de relações de gênero, estamos falando de poder. À medida que as relações existentes entre masculino e feminino são relações desiguais, assimétricas, mantêm a mulher subjugada ao homem e ao domínio patriarcal”.

Segundo Osório (2002), a família monogâmica, base da civilização ocidental, tem sua origem marcada pela noção de propriedade, ao longo do processo civilizatório. A título de ilustração, pode-se citar o Direito Romano, que atribuía ao marido a incumbência de punir delitos cometidos pela esposa (Vicentino, 1997). Ou ainda o Código Civil brasileiro de 1916, que determinava que a mulher deveria ter a permissão do marido para trabalhar (Blay, 2003). Esses exemplos, entre muitos outros, permitem perceber como a violência contra a mulher foi sendo perpetrada ao longo dos séculos no ocidente.

É o que será lido no conto escrito por Lúcia Bettencourt, a qual utiliza a literatura como um meio para denunciar agressões sofridas por mulheres dentro e fora de seus lares. Bettencourt é uma escritora polivalente; como contista, é vencedora de vários prêmios literários. Carioca, atua como professora, tendo lecionado Literatura na Escola Americana, na Universidade Notre Dame e na Yale University.

Sobre seu segundo livro de contos, *Linha de sombra*, lançado em 2008, Marcelo Moutinho diz que:

Os 16 contos reiteram a consciência de uma narrativa sem firulas e se dividem em duas unidades ('Sol' e 'Sombra') que espelham uma falsa dicotomia: como no símbolo yin/yang, há pontos de luz nas histórias soturnas, e insuspeitas zonas escuras nos textos que parecem transbordar a claridade (Moutinho, 2008, orelha do livro).

Sobre o feminino retratado na obra, o escritor e jornalista afirma que “O diálogo criativo com a tradição do cânone divide espaço com um olhar solidário às dores e aos dilemas femininos” e, mais especificamente sobre o conto que aqui será analisado, acrescenta que esse diálogo “pode ganhar contornos extremamente violentos [...]” (Moutinho, 2008, orelha do livro).

Retratando o gênero feminino no conto supracitado, a autora nos apresenta desastrosos acontecimentos pertinentes à mulher, ocorridos no seio da sociedade. Dessa forma, a figura feminina ilustra cenas de renúncias, sacrifícios, lutas, traições e submissões, sendo a principal condutora de tais sentimentos na obra.

Tendo em vista o conceito dado pela pesquisadora Ana Alice Costa, intenta-se empreender uma leitura crítico-analítica do conto “Medeia”, integrante do livro de contos *Linha de sombra*, de Lúcia Bettencourt, à luz de alguns conceitos empregados pelo feminismo. Aliado a isso, são feitas brevíssimas incursões pela tragédia *Medeia* de Eurípedes, obra na qual a autora Bettencourt busca, numa perspectiva intertextual, elementos para compor o seu conto. Em termos metodológicos, é feita uma leitura aproximativa do conto de Bettencourt e da tragédia de Eurípedes, destacando elementos comuns no que concerne à violência, da qual as protagonistas são vítimas.

De acordo com Pedro Santis (2013), no artigo “Medeia, uma tragédia grega, ainda tem algo a nos dizer?”, as várias versões e atualizações da tragédia de Eurípides revelam a atualidade e a universalidade da peça clássica:

A história conta com inúmeras versões, começando pela tragédia de Eurípedes, passando por algumas óperas, inclusive uma recente, de 2010. Há cerca de 40 anos, Pier Paolo Pasolini filmou a tragédia, com Maria Callas no papel principal. No Brasil tivemos uma adaptação nos anos 70, por Paulo Pontes e Chico Buarque; *Gota d’água*. Algumas das canções do Chico são clássicas e aparecem no disco que gravou ao vivo com Maria Bethânia: *Gota d’água*, *Flor da idade*, *Bem querer*.

As diversas versões ajudam ao mesmo tempo a adaptar a história a contextos distintos e a reforçar a universalidade do mito que subjaz a ela (Santis, 2013, s/n).

2 A CONDIÇÃO FEMININA EM “MEDEIA”

A começar pelo título da obra, o nome próprio “Medeia”, atribuído à esposa e mãe, remete o leitor à personagem inserida na mitologia grega. De acordo com Costa, Purificação e Teixeira (2017), Medeia é uma princesa da Cólquida, famosa por sua prudência, pela arte de curar e pelos poderes mágicos. Ao discorrer sobre o desatino cometido por Medeia, as autoras informam que a personagem apresenta atributos que vão além da loucura e da maldição, “a exemplo de um olhar crítico para o ser feminino e as suas características a ela imputadas pelo machismo e pelo patriarcado: ser dócil, mãe e retraída, que simbolizavam, perante as normas e a moral da época, a dignidade da mulher” (Costa; Purificação, Teixeira, 2017, p. 13).

Segundo Mário da Gama Kury (2001), um dos intelectuais que se debruçou sobre a peça eurípida e também a traduziu, “O enredo da Medeia constitui um dos episódios finais de uma longa e complicada lenda, ou de um entrelaçamento de lendas, da fértil mitologia grega” (Kury, 2001, s/n). Ainda, conforme o tradutor, Jásion¹ seria o rei de Iolco quando atingisse a maioridade, mas Pélias, seu primo, que reinava interinamente, expulsa Áison, pai de Jásion. Anos mais tarde, Jásion vai reclamar o trono e Pélias o exorta a ir até Iolco vingar a morte de Frixo e tomar o velocino de ouro. Hera faz com que Medeia se apaixone por Jásion. A princesa, com seus poderes mágicos, ajuda o amado a vencer e a conquistar o velocino. O casal foge para Corinto, onde vive

¹ Esta é a nomenclatura utilizada pelo autor Mário da Gama Kury em sua tradução, mas comumente vemos a utilização de Jasão.

harmoniosamente até Jásön se apaixonar por Glauce, princesa de Corinto, e assim repudiar a antiga companheira. É a partir desse fato que a peça de Eurípedes começa *in media res* (Kury, 2001, s/n).

Na cena inicial, a Ama conversa com o Preceptor dos filhos de Medeia e Jásön e anuncia os fatos que estão por vir:

Ouvi dissimuladamente uma conversa,
sem dar a perceber sequer se a escutava,
ao chegar perto de uns jogadores de dados,
lá para os lados da água santa de Pirene,
onde os mais velhos vão sentar-se. Eles diziam
que os filhos iam ser expulsos de Corinto,
e a mãe com eles, por Creonte, nosso rei.
Não sei se esse rumor é exato (antes não seja!)

(Eurípedes, 2001, s/n).

A personagem de Bettencourt tem a mesma intenção da personagem mitológica, conforme narra a escritora: “Tudo o que queria era que ele a amasse. Não precisava ser tanto quanto ela o amava, mas um pouco” (Bettencourt, 2008, p.83)².

Para compreender melhor a escolha do nome da protagonista do conto e seu destino, recorreu-se a uma brevíssima apresentação de Medeia de Eurípedes feita por Costa, Purificação e Teixeira (2017, p. 6):

[...] quem é Medeia: uma mulher má e vingativa? Uma mulher enlouquecida pela paixão e pela traição do homem que amava e por quem havia traído família, assassinado seu irmão, levado à morte o Rei de Iolcos? Ou seria vítima da loucura do desejo carnal e ambicioso de seu esposo? Ou, ainda, seria uma mulher marcada pelas questões sociais, históricas e culturais, sobretudo, as relacionadas ao sexo feminino na sociedade antiga?

Cabe pontuar que, na Grécia antiga, a mulher era considerada um ser inferior, símbolo de fraqueza, não usufruía dos mesmos direitos que o sexo masculino e não exercia as mesmas funções (Lopes, 2008, s/n): “Discutir era algo exclusivo dos homens, e nada restava às mulheres, que aprendiam, desde muito cedo, a tecer e a cozinhar. [...] O momento de realização da mulher era apenas o destinado ao ofício do matrimônio”.

Tanto na tragédia, quanto na releitura intertextual realizada pela autora, as mulheres ocupam essa posição social de ser a genitora e mantenedora do lar. Mas ambas as Medeias anseiam pelo afeto do companheiro. Assim, no conto, a narradora onisciente expõe o desejo da personagem Medeia em ser amada, acariciada e respeitada como mulher, esposa e mãe dos filhos do marido (referenciado no conto como “ele”). Todo esse desejo não condizia com o passado turbulento que tiveram juntos, desde a saída de

²Deste ponto em diante, as referências ao conto serão feitas pela sigla LB e o número de páginas entre parênteses.

casa às escondidas para ficar com “ele” e o roubo do dinheiro do cofre do pai, quando:

[...] os dois tinham estendido a mão para o dinheiro, ela com lágrimas de vergonha, ele com sorriso de triunfo. E, já na cidade grande, fizeram amor entre as cédulas espalhadas na cama, esfregando-se no dinheiro com volúpia, ele sentindo-se insuperavelmente heroico, ela sentindo-se irrecuperavelmente corrompida (Bettencourt, 2008, p. 83-4).

A decisão de Medeia de furtar o pai nada mais foi que uma dádiva amorosa para o marido. Mesmo sentindo-se degenerada, essa mulher viu-se seduzida pelo poder da paixão quando acobertou o pretendente, mesmo que ela depois carregasse a vergonha de ter, de alguma forma, traído sua família.

Assim como a personagem da tragédia de Eurípedes, a mulher apaixonada toma atitudes temerárias em nome do amor. Se a personagem da tragédia usa de seus poderes para ajudar Jasão a roubar o velocino de ouro, a Medeia do conto ajuda “ele” a roubar o cofre do pai dela. Tanto a personagem de Eurípedes quanto a de Bettencourt fogem de seu lugar, de suas origens, largando a família para viver seu amor.

Interessante notar que Lúcia Bettencourt, em sua releitura, introduz uma variante em relação à tragédia. Nesta, o protagonista masculino é nomeado Jásón, o que pode indicar sua importância no enredo ou por questões de ordem cultural e/ou da estrutura do texto teatral. No conto, o protagonista não é nomeado, sendo referenciado apenas como “ele” e isto nos dá algumas pistas sobre a abordagem atual. Esse homem pode ser qualquer exemplo de um comportamento machista e patriarcal ainda tão presente em nossa sociedade contemporânea. Por outro lado, o uso do pronome pessoal de terceira pessoa é um indicativo de uma impessoalidade, ou seja, esse personagem seria então alguém de menor importância, alguém que vai se despersonalizando.

Mas, a prova de amor não foi suficiente para que “ele” correspondesse à altura o gostar de Medeia, pois “tudo o que ela queria era um pouco de amor, mas um pouco de consideração já servia” (Bettencourt, 2008, p. 84). Essa percepção da desconsideração à condição feminina tem uma justificativa: o abandono do marido. Tal abandono ocasionava desconforto à mulher, agora com filhos, como se pode ler na passagem: “Não deixá-la sozinha à noite, cuidando dos filhos que se sucederam. [...] os dois filhos que ela amava intensamente, sobretudo porque eram amados intensamente pelo pai” (Bettencourt, 2008, p. 84).

Nesse contexto, a protagonista é o arquétipo de mulher que demonstra obediência a todas as esferas da vida de casada. Ressalta-se que Medeia sofre um tipo de violência doméstica:

Qualquer ato, omissão ou conduta que serve para infligir sofrimentos físicos, sexuais ou mentais, direta ou indiretamente, por meios de enganos, ameaças, coações ou qualquer outro meio, a qualquer mulher e tendo por objetivo e como efeito intimidá-la, puni-la ou humilhá-la, ou mantê-la nos papéis estereotipados ligados ao seu sexo, ou recusar-lhe a dignidade humana, a autonomia sexual, a integridade física, moral, ou abalar a sua segurança pessoal, o seu amor próprio ou a sua

personalidade, ou diminuir as suas capacidades físicas ou intelectuais (Cunha e Pinto (2007, p. 24).

A personagem de Bettencourt parece se enquadrar no último efeito citado, enquanto esteve casada. A mulher não sofreu qualquer violência “visível”, mas o fato de que ela esteve presa a um papel social de esposa e mãe, renderam-lhe sofrimentos. De forma semelhante, a protagonista da tragédia também é alvo de violência subjetiva. Sem dúvida, poder-se-ia aqui recorrer a elementos da tragédia como a *hybris* (comportamento ultrajante) ou a *hamartia* (falha trágica), mas interessa-nos olhar para essa mulher, que se vale de seus poderes mágicos, trai sua família, mata o irmão, tudo isso para demonstrar seu profundo amor a Jásón. E o que as Medeias recebem em troca de tanta dedicação e amor? O desprezo e o abandono de seus companheiros. É o que se observa na fala do coro:

Ouvimos muitas queixas soluçantes,
sentidas, lamentos em fim e gritos
de dor e de desespero vindos dela
conta o esposo pérfido, traidor
do leito. Golpeado pela injúria
clama por Têmis, filha de Zeus, deusa
dos juramentos, pois jurando amá-la,
Jásón a trouxe até a costa helênica
singrando as ondas negras e transpondo
o estreito acesso ao mar amargo e imenso
(Eurípedes, 2001, s/n).

Da mesma forma, a Medeia de Bettencourt é preterida pelo companheiro em detrimento de uma “menina loura” que igualmente lhe conferirá *status*.

Mais do que a dor de amor traído, ela sentia sua honra manchada. Ela companheira de tantos anos, a quem ele devia não somente a vida, mas a riqueza e que não merecera os ritos do casamento, embora tivesse carregado todos os fardos, agora precisa assistir, humilhada, aos preparativos do seu enlace com a menina mimada, vazia, fútil e, ainda por cima, jovem e linda (Bettencourt, 2008, p. 85).

No caso do conto, além da traição do marido, a mulher ainda tinha que lidar com o apoio dos filhos ao pai. Esse tipo de violência ficou introjetada na mulher, e a perpetuação do comportamento do marido machista em seus filhos também a agoniava. Assim, o modelo patriarcal demonstra que a esposa existe para a procriação e manutenção da espécie, mostrando que tal modelo dita as regras para a criação dos filhos.

Até mesmo o amor que sentia pelos filhos era uma prerrogativa sustentada pelo gostar do marido. Medeia era submissa aos mandos e gostos desse homem, sustentados pela ideologia do machismo e do patriarcalismo. Ele gostava tanto dos filhos que sempre os presenteava e “brincava todas as brincadeiras, incansável” (Bettencourt, 2008, p. 84). O encontro do pai com os filhos somente era equivalente ao ardor dele com a esposa na

cama, “o que um queria o outro desejava, tinham o mesmo ritmo, a mesma loucura, a mesma febre. E suas explosões eram intensas, plenas, cósmicas” (Bettencourt, 2008, p. 84). Mas esse todo harmônico na cama foi-se desfazendo enquanto os filhos cresciam, e “ela sentia-se adoecer de abandono” (Bettencourt, 2008, p.84), pois ele estava sempre em busca de negócios, com cada vez menos tempo para ela, “que só desejava um pouco de amor, alguma atenção, e não ser humilhada na frente dos outros” (Bettencourt, 2008, p. 85).

Se no texto clássico Medeia é abandonada em razão de um casamento vantajoso, o qual garantiria poder político a Jasão, na narrativa contemporânea, a protagonista é abandonada em função da obtenção de um poder econômico.

As obrigações da mulher, regidas pelo “não poder”, demonstram uma total subserviência feminina, contribuindo para o modelo patriarcal no qual o marido tem todo poderio sobre a esposa. Assim, percebe-se que o gênero feminino, representado pela esposa Medeia, coloca-se como uma mulher educada em princípios morais vigentes em uma época na qual ainda prevalecem mandonismos advindos dos homens e privações sociais e emocionais sofridas pelas mulheres. Ao destacar o inconformismo pelo afeto não retribuído pelo marido, Medeia aponta uma crítica mais profunda ao gênero predominante.

A protagonista vive o papel social descrito pela historiadora Eni de Mesquita Samara:

A sociedade patriarcal atribuía um papel subalterno às mulheres, retificando uma diferenciação e estabelecendo padrões de conduta social, nos quais as pessoas se alicerçavam. Havia, no que diz respeito à sexualidade, por exemplo, um padrão duplo de moralidade no qual os homens tinham absoluta liberdade e às mulheres cabiam o papel de organização da casa e a responsabilidade de cuidar dos filhos (Samara, 1983, p. 59).

Essa organização dos papéis sociais, segundo o gênero, como se pode perceber, é muito antiga, mas ainda prevalece em nossa sociedade. Medeia mendigava o afeto do marido que não a respeitava, mesmo que ela tivesse noção de que “ela era uma mulher orgulhosa. Sabia de seu valor, e queria ser reconhecida pelo que valia” (Bettencourt, 2008, p. 85). Aqui, a personagem é a representação do sujeito feminino que tem servido nas construções sociais da humanidade, porém ela se torna limitada pelos ditames do marido influenciado por um sistema patriarcal.

Medeia nunca levou os filhos para o avô conhecê-los, tinha “vergonha de ter estendido a mão para o dinheiro, que ainda queimava seus dedos e sua pele” (Bettencourt, 2008, p. 85). A protagonista, tal como a personagem eurípida, afasta-se de sua origem familiar em função dos atos cometidos em nome do amor. Em ambos ocorre a subtração de algo valioso. Na tragédia, Medeia subtrai a vida do irmão a fim de permitir sua fuga e a de Jasão. No conto, Medeia subtrai o dinheiro do cofre do pai para financiar a fuga em direção à cidade grande.

A protagonista do conto dedica-se de corpo e alma ao papel destinado à mulher na sociedade patriarcal, a saber, serve ao seu homem provendo suas necessidades, inclusive as sexuais. Ela cria os filhos nos quais vê o pai e a si mesma, cuida do conforto

doméstico e o ajuda a progredir financeiramente. Mas, cega a questões legais, não se apercebe de que sua ligação com esse “ele” não lhe garante as prerrogativas de esposa “legítima”, pois não há oficialização do matrimônio.

Assim, numa sociedade em que o “macho” precisa construir e mostrar sua masculinidade por meio do poder econômico e sexual, “ele” primeiro acumula um patrimônio, tornando-se um “homem de valor” por ter boa condição financeira. Em seguida, cuida de se mostrar como um garanhão, um macho sexualmente ativo e atraente casando-se com uma jovem loura:

Quando a menina loura surgiu no horizonte, ela sorriu satisfeita, pensando que ele a estava trazendo para o Júnior, ainda verde em anos, mas cheio de seiva e de masculinidade. [...]. Quando compreendeu que a jovem destinava-se a outro leito, ao leito que ela costumara chamar de seu há tanto tempo, seu ódio não teve limites. [...]. Ela companheira de tantos anos, a quem ele devia não somente a vida como a riqueza, que não merecera os ritos do casamento embora tivesse carregado todos os fardos [...] (Bettencourt, 2008, , p. 85).

Em nossa sociedade, a construção da virilidade tem como uma de suas metas o domínio dos homens sobre as mulheres, a quem desejam tornar um objeto que atenda a seus desejos. Vê-se no fragmento acima duas faces da objetificação da mulher. Inicialmente a personagem Medeia é a mulher que exerce a função de procriar, cuidar do bem estar da família e atender às necessidades do homem.

Nessa face, a personagem seria uma “amélia”. A transformação do nome próprio em adjetivo derivou do samba dos anos de 1940, “Ai Que Saudades da Amélia”, de Mário Lago e Ataulfo Alves. Na música, verifica-se que uma mulher de verdade é submissa e aceita as vontades de seu marido. Com relação à canção, é preciso considerar que ela foi escrita num momento em que os movimentos feministas estavam no seu nascedouro e ainda não tinham subvertido o ideal de mulher. Dessa forma, esse grande sucesso na época, demonstra o que a subalternidade era o comportamento esperado de uma esposa, como se observa nos versos

Ai, meu Deus, que saudade da Amélia
Aquilo sim é que era mulher

Às vezes passava fome ao meu lado
E achava bonito não ter o que comer
Quando me via contrariado
Dizia: Meu filho, o que se há de fazer!
Amélia não tinha a menor vaidade
Amélia é que era mulher de verdade!
(Alves; Lago, 1942)

A letra da música em questão, assim como o comportamento do “ele” – protagonista do conto – é machista. Tal qual Amélia, Medeia era a companheira ideal porque não reclamava. A submissão era muito útil, pois as duas personagens,

resignadamente, enfrentam todas dificuldades ao lado dos companheiros, a fim de vê-los vencer na vida.

Ainda tratando da objetificação da mulher, há que se considerar a menina loura. A jovem seria o que se chama de esposa troféu, termo que vem ganhando destaque nos últimos anos, inclusive nas redes sociais. Essa mulher é jovem e se encontra dentro dos padrões de beleza eurocêntricos, o que se observa pela caracterização da futura esposa como “menina loura”. A pouca idade da “menina loura” faz Medeia acreditar, de início, que ela seria a futura esposa do filho mais velho. Porém, a “menina loura” seria a esposa do pai, do “ele”; ostentar uma esposa jovem e bonita é também um dos elementos que constituem o leque de atributos do garanhão bem sucedido. Segundo Pimentel (2003, p. 30),

[...] os arranjos conjugais dos homens que ocupam os principais cargos de poder econômico e político, vamos encontrar vários exemplos⁵ de homens casados com mulheres relativamente jovens, se utilizando do recurso da “esposa troféu” para expressar o seu status social ou dominação. Isso porque persiste a crença de que a posição social da mulher está associada ao casamento (com quem ela se casa) ao passo que o status do homem é definido com base nas suas conquistas (LACERDA, 2010). As normas sociais construídas com base na divisão dos papéis de gênero é um aspecto central para compreendermos que as preferências na escolha do parceiro atuam de formas diferentes para homens e mulheres e são influenciadas por fatores culturais.

No papel de Amélia ou de esposa troféu, ambas são objetificadas e são alvo da violência subjetiva do homem. Este, ávido para ostentar sua masculinidade, sua pretensa superioridade, descarta a companheira de anos e conquista, devido ao seu *status* econômico, a jovem mimada e loura. Essa, sim, com aparência e *status* condizente com a atual situação socioeconômica do “ele”, já que “[...] a longo termo, o casamento seria o melhor para todos. Só assim, o pai alcançaria um lugar na sociedade” (Bettencourt, 2008, p. 86). Ou seja, o casamento seria um “negócio” bom para todos, e Medeia deveria então aceitar a situação com passividade e provavelmente submeter-se ao papel da outra.

Inicialmente, Medeia tem o apoio dos filhos, porém estes, influenciados pelo pai, acabam sendo convencidos de que a jovem seria uma “aquisição” interessante, pois traria *status* social ao pai e a eles mesmos. No conto, assim como na tragédia eurípidaiana, a ascensão a alguma espécie de poder se sobrepõe aos sentimentos, aos laços afetivos.

E as duas Medeias – a clássica e a atual – são então tomadas de ódio, de desejo de vingança e lhes são atribuídas características que indicam um caráter agressivo. Em Eurípedes, Medeia é tida como bárbara e, em Bettencourt, Medeia é agreste: “Não, era filha de gente brava, agreste, honrada” (Bettencourt, 2008, p. 86).

A protagonista do conto, diante de tanta afronta e humilhação, traça um plano terrível que vai ferir o “ele”, mas mortificá-la simultaneamente. Então, Medeia atrai os filhos, dopa-os e os mata. O mais cruel dessa vingança é o fato de saber que o “ele” está estéril e não poderá ter mais filhos. Em seguida aos assassinatos, Medeia leva seus corações como presentes aos noivos. Da mesma forma, a personagem da tragédia mata os filhos e impede Jásón de ver e velar seus corpos.

Trata-se de uma vingança hedionda, de um ato de extrema violência, mas que revela uma mulher humilhada, traída, violentada por toda uma vida que, num ato de desespero, vinga-se do amado, mas fere a si e à sua alma de forma brutal. Énio Moraes Dutra (1991, s/n), ao analisar o mito de Medeia na tragédia de Eurípedes, mostra que o autor relê o mito destacando a alma feminina e a realidade social da época:

Eurípedes representa muito bem a sua tendência a ressaltar a singularidade da alma feminina. Enquanto personagem trágica, Medeia encarna o estigma da culpa. Essa culpa, no entanto, não é determinada por uma ancestralidade "pecadora", que faz com que a moira implacável persiga os descendentes da gens. Antes, ela é resultado da realidade social de seu tempo e das emoções que caracterizam o ser humano. O halo de crueldade e feitiçaria que acompanha o mito de Medeia dá lugar, na obra, a uma reflexão sobre a condição de mulher, aviltada depois de sacrificar tudo em nome de uma paixão. A origem de sua problemática não remonta, portanto, ao cosmos, mas sim à própria sociedade da época.

As considerações de Dutra, embora se refiram à personagem de uma época distante, podem ser aplicadas à personagem do conto de Lúcia Bettencourt, pois a Medeia atual também é alvo da violência simbólica perpetrada por seu amado que avulta sua dignidade, que joga por terra um amor, que a submete à humilhação. Neste ponto, vale a pena reproduzir a fala de Medeia ao coro, que, apesar da grande distância temporal, em certa medida, ainda ecoa em nossos dias:

Das criaturas todas que têm vida e pensam,
somos nós, as mulheres, as mais sofredoras.
De início, temos de comprar por alto preço
o esposo e dar, assim, um dono a nosso corpo
— mal ainda mais doloroso que o primeiro.
Mas o maior dilema é se ele será mau
ou bom, pois é vergonha para nós, mulheres,
deixarmos esposo (e não podemos rejeitá-lo).
depois, entrando em novas leis e novos hábitos,
temos de adivinhar para poder saber
sem termos aprendido em casa, como havemos
de conviver com aquele que partilhará
o nosso leito. Se somos bem-sucedidas
em nosso intento e ele aceita a convivência
sem carregar novo jugo a contragosto,
então nossa existência causa até inveja;
se não, será melhor morrer. Quando um marido
se cansa da vida do lar, ele se afasta
para esquecer o tédio de seu coração
e busca amigos ou alguém de sua idade;
nós, todavia, é numa criatura só
que temos de fixar os olhos. Inda dizem
que a casa é nossa vida, livre de perigos,

enquanto eles guerreiam. Tola afirmação!
(Eurípedes, 2003, s/n)

Os papéis sociais, numa união, estavam bem definidos: a mulher inicialmente “compra” um marido e aqui não se trata exclusivamente do valor monetário. A Medeia de Eurípedes “compra” Jáson por meio de sua magia e da morte atroz do irmão, o que permite ao amado alcançar seu intento. A Medeia de Lúcia Bettencourt rouba o dinheiro do pai e o dá o “ele”. Depois ambas vão servir aos “donos” de seus corpos. Mas se o marido se cansa, ele vai procurar prazer em outro lugar.

O homem, em geral, tem o sexo como prioridade, e a mulher, o amor e, por isso, não lhes basta o sexo, elas querem afeto. Mas essas mulheres estão sob a atmosfera do patriarcado que vai ditando seu modo de agir, suas emoções. Porém, se o companheiro se cansa ou encontra alguém mais interessante, elas perdem seu lugar, mas, mesmo assim, devem ficar quietas, cumprindo seu papel de esposa, embora submetidas à invisibilidade e à renúncia de seus sonhos. Tudo deve ser em prol do marido, inclusive sua fidelidade. Segundo Mary Del Priori (2006, p. 195),

Embora não haja estatísticas sobre o assunto, é de se supor que as relações extraconjogais fossem correntes depois do casamento. O adultério perpetuava-se como sobrevivência de doutrinas morais tradicionais. Fazia-se amor com a esposa quando se queria descendência; o restante do tempo, era com a outra. A fidelidade conjugal era sempre tarefa feminina; a falta de fidelidade masculina vista como um mal inevitável que se havia de suportar. E sobre a honra e a fidelidade da esposa que repousava a perenidade do casal.

Essa constatação de Del Priori é bastante esclarecedora. Ela nos ajuda a compreender a atitude de Jáson e de “ele”, o marido. Esses homens não se sentem compelidos a trabalhar para que a relação conjugal seja boa para os dois e muito menos veem problemas em dispensarem as mulheres que estiveram ao seu lado construindo um patrimônio econômico, social. Para esses maridos, elas, fiéis que foram, agora devem se submeter ao papel subserviente e inferior de mulher abandonada.

Ao mencionar a releitura elaborada por Lúcia Bettencourt, cabe ressaltar que o texto clássico, a tragédia escrita por Eurípedes, é datada de 431 a. C. e que representou uma inovação. Formalmente ela é bem simples, pois as cenas envolvem dois atores, em geral, a própria Medeia e outro ator. Isso permitiu dar um destaque especial a essa personagem e ao seu plano astucioso. É também relevante o fato de o assassinato de familiares – no caso os filhos de Medeia – ficar impune.

Medeia é tida como uma das personagens femininas mais fortes da dramaturgia, com sua determinação de decidir sobre sua própria vida e não aceitar passivamente a decisão de seu esposo, como deveria agir uma esposa da época. Medeia pode ser lida como uma peça em que se mostra a condição da mulher na sociedade grega da época.

A tragédia eurípida é um texto clássico, retomada várias vezes e em diversos meios artísticos, como a música, o cinema e outros. O texto clássico vai sendo difundido

e ecoa no inconsciente coletivo. Ítalo Calvino nos diz que através da intertextualidade, das releituras realizadas, o clássico vive ao longo do tempo. O estudioso italiano nos diz que: “Os clássicos são aqueles livros que chegam até nós trazendo consigo as marcas das leituras que precederam a nossa e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram (ou mais simplesmente na linguagem ou nos costumes)” (Calvino, 1993, p. 11).

Considerando a afirmativa de Calvino e a ideia de que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (Kristeva, 2005, p. 64), pode-se perceber que Bettencourt vai buscar na tradição grega um diálogo com uma realidade que ainda persiste. Não se trata apenas de reler a tragédia clássica, mas de perceber elementos que ainda se fazem presentes em nossa sociedade. Assim, o ato trágico desesperado da personagem de Bettencourt ecoa o ato da personagem de Eurípedes, porque ainda ressoa em nossa sociedade a violência de gênero.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mesmo que hoje em dia as mulheres já tenham rompido várias barreiras e alcançado alguns patamares por meio de suas lutas, a violência simbólica, física, psicológica ainda é algo corriqueiro em nossa sociedade. Nas narrativas, cujos protagonistas são mulheres “reais”, ainda se vê uma assimetria de gêneros. Assim como na sociedade, na ficção os dois sexos nunca partilharam em igualdade de condições, e isso é reflexo de um sistema patriarcal.

As relações de patriarcalismo são marcadas por demonstração de poder masculino, como se pode ler no conto de Lúcia Bettencourt, o qual aborda uma mulher maltratada pelo esposo. Para este, o amor e outros afetos não têm importância alguma, pois o casamento era uma instituição que deveria servir aos interesses do marido. E esse tipo de relação diminui o gênero feminino e “o homem se torna o Sujeito, o Absoluto; e ela é o Outro” (Beauvoir, 2016, p. 07). E este “outro” deve se ater aos papéis de esposa, mãe e responsável pela harmonia do lar, o que demonstra que ela está atrelada ao homem, ao marido.

Tanto na obra de Bettencourt, quanto na tragédia de Eurípedes, há uma crítica à subserviência feminina aos padrões da sociedade patriarcal. As protagonistas da tragédia grega e do conto contemporâneo podem ser compreendidas como mulheres que buscam um lugar para si no contexto sócio-histórico em que o sujeito feminino era excluído de várias esferas da sociedade. Pode-se verificar também as relações de poder, os interesses econômicos e sociais.

Como não havia escolhas para as personagens e como elas acabaram por “aceitar” os caminhos impostos e as regras para poder sobreviver, ao final, sob o peso das paixões, cometem um crime terrível. Não diferente da personagem da contista, a personagem mitológica também sofreu com o silenciamento que contribui, até hoje, para a criação de uma ideologia discriminatória que se perpetua. Então, a categoria das mulheres foi produzida e ainda é reproduzida por estruturas que as reprimem.

Assim, estudar a história ficcional ou factual das mulheres, suas vivências e experiências em sociedade é permitir que elas saiam do silêncio no qual estão confinadas.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Ataulfo; LAGO, Mário. **Ai que saudades da Amélia**. Disponível em: <https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/a-musica-brasileira-deste-seculo-por-seus-autores-e-interpretes-mario-lago>.
- BETTENCOURT, Lúcia. **Linha de sombra**: contos. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- BEAUVIOR, Simone de. **O segundo sexo**. Rio de Janeiro. Nova Fronteira. 2016.
- BLAY, Eva Alterman. Violência contra a mulher e políticas públicas. *Estudos Avançados*, São Paulo, v.17, n. 49, 2003. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/ryqNRHj843kKKHjLkgrms9k/abstract/?lang=pt>.
- CALVINO, Ítalo. **Por que ler os clássicos**. Trad. Nilton Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- COSTA, Ana Alice. **Gênero, poder e empoderamento das mulheres**. 2008. Disponível em: <http://www.adolescência.org.br/empower/website/2008/imagens/>.
- COSTA, Elce Nunes Nogueira; PURIFICAÇÃO, Marcelo Máximo; TEIXEIRA, Filomena Rodrigues. Ensino de Filosofia e o lugar social da mulher no mito de Medeia. *Revista Educação, Psicologia e Interfaces*, v. 1, n. 1, p. 6-14, 2017 Disponível em: <https://educacaoepsicologia.emnuvens.com.br/edupsi/article>.
- CUNHA, Rogério; PINTO, Ronaldo. Violência Doméstica: **Lei Maria da Penha - 11.340/2006**: comentada artigo por artigo. São Paulo: Revista dos Tribunais, 2007.
- DEL PRIORE, Mary. **História do amor no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2006.
- DUTRA, Énio Moraes. O mito de Medeia em Eurípedes. **Revista Letras**, v. 1, n. 8, 1991. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/231188275.pdf>.
- EURÍPEDES. Medéia. **Hipólitas. As Troianas**. Trad. e estudo introdutório Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

KURY, Mário da Gama. Estudo introdutivo. In: EURÍPEDES. **Medéia. As Hipólitas. As Troianas.** Trad. e estudo introdutivo Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

LOPES, Giovana dos Santos. Medéia, de Eurípedes: um olhar sobre tradição e ruptura, na tragédia grega. **Revista Urutágua**, n. 14, v. 07, 2008. Disponível em: <http://www.urutagua.uem.br/014/14lopes.htm>.

MOUTINHO, Marcelo. Orelha do livro. In: BETTENCOURT, Lúcia. **Linha de sombra: contos.** Rio de Janeiro: Record, 2008.

OSÓRIO, Luís Carlos. **Terapia de casais e família: uma visão contemporânea.** Porto Alegre: Artmed, 2002.

PIMENTEL, Denise Evelyn Mendonça. **Seletividade marital por idade entre casais heterossexuais no Brasil.** Tese (Doutorado em Demografia) - Centro de Ciências Exatas e da Terra, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2023. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/55387>.

SAMARA, Eni de Mesquita. **A família brasileira.** São Paulo: Brasiliense, 1983.

SANTIS, Pedro de. **Medeia, uma tragédia grega, ainda tem algo a nos dizer?** 2013. Disponível em: <https://notaalta.espm.br/fala-professor/medeia-uma-tr>.

VICENTINO, Cláudio. **História geral.** São Paulo: Scipione, 1997.

A poética da favela: linguagem, estilo e escrevivência em *Quarto de despejo: diário de uma favelada,* de Carolina Maria de Jesus

The Poetics of the Favela: Language, Style, and 'Escrevivência' in "Quarto de despejo: diário de uma favelada", by Carolina Maria de Jesus

INGRID VITÓRIA JESUS SANTOS

Discente de Letras Vernáculas (UFS)

ingridriios@gmail.com

Resumo: Este trabalho analisa a obra "Quarto de despejo: diário de uma favelada", de Carolina Maria de Jesus (2014), a partir da relação entre linguagem, estilo e escrevivência. Como mulher negra, pobre e moradora da favela do Canindé, Carolina Maria de Jesus constrói uma escrita singular que ultrapassa a esfera individual e se transforma em testemunho coletivo da fome, da exclusão e da desigualdade social. A pesquisa, de caráter qualitativo e bibliográfico, tem como objetivo compreender como a autora desenvolve uma poética própria, denominada por estudiosos de "poética de resíduos", que combina oralidade, lirismo e denúncia social. A partir do conceito de "escrevivência", elaborado por Conceição Evaristo, a análise evidencia que a escrita de Carolina Maria de Jesus é não apenas relato, mas também literatura de resistência, capaz de romper fronteiras do cânone e de afirmar o lugar da favela e da mulher negra na literatura brasileira.

Palavras-chave: Carolina Maria de Jesus; escrevivência; poética de resíduos; favela.

Abstract: This paper analyzes *Quarto de despejo: diário de uma favelada* by Carolina Maria de Jesus (2014) through the relationship between language, style, and *escrevivência*. As a Black woman, poor, and a resident of the Canindé favela, Carolina Maria de Jesus constructs a singular form of writing that transcends the individual sphere and becomes a collective testimony of hunger, exclusion, and social inequality. This qualitative and bibliographic research aims to understand how the author develops her own poetics—referred to by scholars as a “poetics of residues”—which combines orality, lyricism, and social denunciation. Drawing on the concept of *escrevivência*, coined by Conceição Evaristo, the analysis reveals that Carolina Maria de Jesus’s writing is not merely a personal account but also a literature of resistance, capable of breaking the boundaries of the literary canon and affirming the place of the favela and the Black woman within Brazilian literature.

Keywords: Carolina Maria de Jesus; escrevivência; poetics of residues; favela.

1 INTRODUÇÃO

A obra “Quarto de despejo: diário de uma favelada”, publicada em 1960, inscreve na literatura brasileira uma voz até então silenciada: a da mulher negra, pobre e periférica. Carolina Maria de Jesus, catadora de papel e moradora da primeira grande favela de São Paulo, narrou, em seus cadernos, a experiência de viver à margem, revelando a fome, a exclusão e a violência como partes de um cotidiano coletivo. Mais do que simples registro autobiográfico, sua escrita expõe a favela com um ato de resistência e, ao mesmo tempo, cria uma linguagem poética marcada por rupturas com a norma culta, mas dotada de autenticidade e força estética.

Nesse sentido, este trabalho propõe analisar a obra de Carolina Maria de Jesus a partir de três eixos centrais: a linguagem, que revela uma escrita híbrida entre oralidade e lirismo; o estilo, definido como uma “poética de resíduos”; e a escrevivência, conceito desenvolvido por Conceição Evaristo, que ajuda a compreender a dimensão coletiva e política da narrativa.

Dessa forma, formula-se a seguinte questão central: de que modo a escrita de Carolina Maria de Jesus, em “Quarto de despejo”, constrói uma poética própria, marcada pela linguagem híbrida, pelo estilo original e pela escrevivência, capaz de romper os limites do cânone literário e de afirmar a voz da mulher negra e periférica na Literatura Brasileira? Para responder a essa questão, o trabalho teve como objetivo analisar a obra “Quarto de despejo”, de Carolina Maria de Jesus, destacando como sua linguagem, estilo e escrevivência configuraram uma poética singular que articula denúncia social, resistência política e expressão estética. Como desdobramentos, buscou-se contextualizar a trajetória de Carolina Maria de Jesus e a recepção crítica de “Quarto de despejo”; discutir o conceito de escrevivência, proposto por Conceição Evaristo, e sua aplicação à escrita de Carolina Maria de Jesus nessa obra; examinar o estilo da autora, definido como “poética de resíduos”, e sua relação com a linguagem híbrida presente na obra.

Para alcançar os objetivos propostos, a pesquisa utilizou-se de uma abordagem metodológica qualitativa. O *corpus* é a obra “Quarto de despejo: diário de uma favelada”, de Carolina Maria de Jesus. A pesquisa bibliográfica contou com estudos críticos sobre sua produção literária e pelo conceito de “escrevivência”, desenvolvido por Conceição Evaristo.

2 A AUTORA E A OBRA

O cotidiano da favela já foi explorado por diversas obras, mas “Quarto de despejo” se destaca por trazer uma perspectiva diferente: a de quem realmente vive nesse contexto. Carolina Maria de Jesus narra sua trajetória em forma de diário. Mulher negra, migrante, moradora da primeira grande favela de São Paulo, semi-analfabeta e mãe solo de três filhos, ela SOBREvive catando papel.

A obra retrata com clareza o cotidiano difícil dos moradores de favelas na década de 1950, abordando aspectos como hábitos, presença constante da violência, escassez de alimentos e de condições de extrema pobreza. Embora o tempo tenha avançado e a cidade tenha se transformado, a dura realidade de quem vive à margem

continua bastante semelhante. Por isso, o testemunho de Carolina permanece atemporal e profundamente comovente.

A autora chamou a atenção de Audálio Dantas, repórter que “descobriu os diários. Ele relata sua entrada na história de “Quarto de despejo”, inicialmente como jornalista encarregado de cobrir a favela do Canindé. Lá, encontrou Carolina Maria, uma mulher negra que logo se destacou como alguém com uma poderosa história a contar. Ao conhecer seus quase 20 cadernos encardidos, decidiu abandonar a reportagem e dar lugar à narrativa de Carolina, reconhecendo que ninguém poderia relatar a favela com mais autenticidade. A partir da publicação de trechos do diário em jornais e revistas, surgiu o livro, cuja edição ficou sob sua responsabilidade.

Ele explica que leu todos os cadernos e fez cortes apenas para evitar repetições excessivas, mantendo a essência da vivência na favela. A repetição da rotina e da descrição da fome, por mais verdadeira que fosse, seria exaustiva de ler. A fome, elemento central e constante na obra, é descrita de forma poética por Carolina, que via o mundo se tornar amarelo diante da necessidade extrema. “Carolina viu a cor da fome — era amarela” (Jesus, 2014, p. 7). O editor admite ter ajustado a pontuação e corrigido grafias para facilitar a leitura, mas sem alterar a força do texto original. Esse é um dos pontos principais desse estudo: a escrita de Carolina, que mistura oralidade, lirismo e rupturas com a norma culta, criando uma linguagem poética e original.

A publicação de “Quarto de despejo” provocou uma transformação radical na vida de Carolina. Seus registros sobre a vida na favela, antes restritos aos próprios cadernos, alcançaram projeção internacional, sendo traduzidos para treze idiomas e publicados em mais de 40 países. O livro rompe padrões do mercado editorial brasileiro, atingindo tiragens de até cem mil exemplares em poucos meses. Com isso, Carolina foi projetada à fama, tornando-se alvo de interesse da mídia e do público, que a viam ora como símbolo de superação, ora como curiosidade exótica.

Apesar de questionamentos sobre a autoria do texto, críticos como Manuel Bandeira defenderam a autenticidade de sua “linguagem original”. O impacto da obra extrapolou o meio literário e reacendeu debates sobre a realidade das favelas, levando inclusive à criação de movimentos sociais. Mesmo com a transformação urbana da antiga favela do Canindé, a realidade retratada por Carolina persiste, e sua obra continua atual diante da permanência da exclusão.

Após o lançamento de “Quarto de despejo”, Carolina Maria de Jesus enfrentou um processo de apagamento típico de produções que fogem ao cânone literário tradicional, especialmente por sua origem em contextos historicamente marginalizados e ainda marcados por heranças do colonialismo e da escravidão. Nos últimos anos, a crítica literária tem revisitado a obra da autora, reconhecendo seu valor estético e político, além de sua importância para reflexões sobre racismo, identidade, escrita periférica e a experiência da mulher negra no Brasil.

Carolina faleceu em 13 de fevereiro de 1977, pouco antes de completar 63 anos, em condições semelhantes às que vivia antes da fama: em situação de pobreza e trabalhando novamente como catadora de papel. Sua trajetória foi marcada pelo preconceito e pela rejeição de setores elitizados da sociedade, que desvalorizavam sua produção literária. A redescoberta de sua obra ocorreu nos anos 1990, graças ao trabalho

conjunto do pesquisador brasileiro Carlos Sebe Bom Meihy e do norte-americano Robert Levine, que lançaram o livro *Cinderela Negra: a saga de Carolina Maria de Jesus*.

Diferentemente do Brasil, sua escrita continuou sendo valorizada em outros países; “Quarto de despejo”, por exemplo, foi adotado durante anos em escolas norte-americanas. Durante sua vida, foram publicados “Pedaços de fome” e “Provérbios”, ambos em 1963. Após sua morte, outras obras vieram a público, como “Diário de Bitita”, com memórias da infância e juventude, “Um Brasil para brasileiros” (1982), “Meu estranho diário” e “Antologia pessoal” (1996).

3 NARRAR PARA EXISTIR: A ESCREVIVÊNCIA COMO ATO DE RESISTÊNCIA

Carolina Maria de Jesus, nascida em 1914 em Sacramento (MG), veio de uma família muito pobre e precisou abandonar os estudos ainda criança para trabalhar. Após a morte da mãe, mudou-se para São Paulo, onde trabalhou como empregada doméstica até engravidar e ser marginalizada por ser mãe solteira. Sem apoio, passou a viver nas ruas e tornou-se catadora de papel, sendo levada, junto com outros moradores de rua, para a favela do Canindé.

Ali, construiu com as próprias mãos um barraco onde viveu por cerca de dez anos com os três filhos, enfrentando fome e extrema miséria. Ao encontrar um caderno no lixo, reacendeu seu desejo de escrever e começou a registrar, em forma de diário, o cotidiano da favela e as injustiças sociais.

Dessa escrita nasceu “Quarto de despejo: diário de uma favelada”, obra que lhe deu notoriedade ao retratar, de forma direta e impactante, a vida marcada pela fome, pela exclusão e pela busca de dignidade. O próprio título simboliza a favela como o “quarto de despejo” da sociedade, lugar onde são descartados os indesejáveis. Carolina retrata isso em sua obra ao afirmar: “Eu classifico São Paulo assim: O Palacio, é a sala de visita. A Prefeitura é a sala de jantar e a cidade é o jardim. E a favela é o quintal onde jogam os lixos” (Jesus, 2014, p. 34).

Para entender a ideia de escrevivência, é preciso voltar a Conceição Evaristo. Nas últimas décadas, esse conceito tem ganhado cada vez mais destaque nas pesquisas acadêmicas. Ele surgiu em 1996, na dissertação de mestrado da autora, no capítulo “Escrever Inscre-Vi-Vendo-se pela memória da pele”. Ao brincar com as palavras “escrever, viver e se ver”, Evaristo cria o termo que hoje conhecemos como escrevivência. É por meio do fazer poético que o corpo negro busca se libertar, inserindo na literatura não apenas marcas da dor, mas também memórias e narrativas que ressignificam essa trajetória. A escrita, nesse sentido, é uma forma de recuperar uma identidade que a história tentou fragmentar, permitindo que esse corpo se torne narrador de si mesmo.

Quando o corpo negro assume a própria voz, passa a contar sua história tal como ela é. Oliveira (2009) explica que a escrevivência se organiza em três dimensões: o corpo, a condição e a experiência. O corpo aparece como espaço de resistência e de desconstrução dos estereótipos. A condição diz respeito ao lugar social das personagens que habitam a narrativa, quase sempre pessoas à margem. Já a experiência é o recurso estético que transforma vivências individuais em literatura capaz de tocar o leitor.

Essa tríade que compõe a escrevivência se materializa no trecho a seguir, quando a autora performa o corpo-condição-experiência, indo além da simples representação para denunciar as violências que assolam uma coletividade.

[...] As oito e meia da noite eu já estava na favela respirando o odor dos excrementos que mescla com o barro podre. Quando estou na cidade tenho a impressão que estou na sala de visita com seus lustres de cristais, seus tapetes de viludos, almofadas de sitim. E quando estou na favela tenho a impressão que sou um objeto fora de uso, digno de estar num quarto de despejo (Jesus, 2014, p. 40-41).

Carolina deseja a emancipação do corpo e da condição financeira. Confirmando essa discussão, Evaristo destaca que a escrevivência nasce como um caminho de emancipação do corpo negro, especialmente o feminino. Assim, fica claro que, em sua essência, a escrevivência se apoia na figura da mulher como uma resposta ao sistema escravagista, que lhe negava qualquer poder de fala. O conceito surge para romper e desmontar uma visão antiga e profundamente enraizada: a de que a mulher negra deveria existir apenas como força de trabalho e submissão, nunca como sujeito pensante e produtora de conhecimento.

Carolina relata que o que a impedia de alcançar o sucesso era sua cor. As pessoas reconheciam seu talento, mas: “[...] Escrevia peças e apresentava aos diretores de circos. Eles respondia-me: — É uma pena você ser preta” (Jesus, p. 63-64). Escrever, para Carolina, é não apenas narrar por narrar ou alimentar a curiosidade do olhar branco; é mostrar um gesto de denúncia, uma forma de expor o que a comunidade afro sofreu e continua sofrendo. Pela escrevivência, vozes antes silenciadas revelam aquilo que a cultura dominante preferiu esconder ou fingir que não existia: uma realidade marcada pela dor, pela fome e por tantas privações. Para Evaristo, o termo vai além da simples união entre “escrita” e “vivência”; ele traduz uma narrativa que acolhe a vida dos excluídos, mostrando-os como realmente são, sem filtros.

4 A POETISA DA FAZELA: O ESTILO CAROLINIANO

A escrita de Carolina Maria de Jesus apresenta um estilo muito original e peculiar. É uma escrita híbrida, que mistura estruturas elaboradas, vocabulário refinado e usos linguísticos que se afastam da norma culta do português brasileiro. Ela se denominava a “poeta do lixo”. Apesar de ter estudado por pouco tempo (o suficiente para que aprendesse a ler e escrever), Carolina era letrada, tinha grande interesse em ler e um dom extraordinário para escrever.

Contudo, não dominava plenamente a norma culta da língua portuguesa, o que faz com que seus textos apresentem desvios ortográficos, de concordância, pontuação, acentuação e até alterações de letras. Fernandez (2019) chama esse estilo de “poética de resíduos”, descrevendo o contraste entre a norma culta e as marcas da fala marginal presentes na escrita da autora. Assim como Carolina recolhia restos para sobreviver como catadora, sua escrita também é formada por resíduos. É uma espécie de “reciclagem literária”, em que ela reúne fragmentos de discursos alheios, costurando

pedaços de ideias e formas diversas em seus textos (Fernandez, 2019). Observe o exemplo do seu estilo nesse fragmento:

Aproveitei a minha calma interior para eu ler. Peguei uma revista e sentei no capim, recebendo os *raios solar* para aquecer-me. Li um conto. Quando iniciei outro *surgiu* os filhos pedindo pão. Escrevi um bilhete e dei ao meu filho João José para ir ao Arnaldo comprar um sabão, dois melhoreas e o resto pão. *Puis agua no fogão para fazer café*” (Jesus, 2014, p. 12).

Segundo Fernandez (2019), a escrita híbrida de Carolina reflete tanto sua condição marginal quanto o desejo de ampliar seu horizonte de vida para além da linguagem restrita à favela. Nessa perspectiva, a tentativa de produzir uma escrita “literária” funciona como uma estratégia de fuga. A escrita funciona para ela como uma forma de desabafo e controle dos impulsos. Quando ela era ofendida pelos outros moradores da favela, recorria ao lápis e ao caderno e lá tentava colocar para fora as injúrias sofridas.

Por causa de seu estilo original, estudos apontam que ainda há quem desconsidere Carolina Maria de Jesus como escritora, alegando que seu livro seria apenas um relato. No entanto, diários como os de Jean-Paul Sartre, Anne Frank ou até de Getúlio Vargas e Fernando Henrique Cardoso, no Brasil, são amplamente reconhecidos e jamais vistos como “subliteratura”.

Defender a escrita de Carolina Maria de Jesus é, antes de tudo, romper com o olhar elitista que define o que deve ou não ser considerado literatura. Quando desqualificam “Quarto de despejo” como mero “relato”, ignoram que a literatura não se limita à obediência à norma culta ou ao refinamento técnico. A força do texto caroliniano está justamente em sua autenticidade e em sua capacidade de transformar a experiência vivida em denúncia social.

Seu estilo é uma “poética de resíduos”, como define Fernandez (2019), mas não no sentido de precariedade, e sim de resistência. Assim como ela catava restos para sobreviver, também catava palavras, ideias e expressões para construir uma narrativa que expõe as entradas da desigualdade social. Sua escrita, mesmo marcada por desvios da norma culta, carrega uma precisão de linguagem rara, capaz de transmitir com brutalidade e lirismo a realidade que a cercava.

Portanto, negar o valor literário de Carolina é, na verdade, negar a legitimidade de uma voz que vem das margens. Sua obra é mais do que autobiografia ou diário: é literatura de denúncia, é memória coletiva, é um ato político que ressignifica o lugar do negro e do pobre na Literatura Brasileira.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise de “Quarto de despejo” permite reconhecer a relevância estética, social e política da escrita de Carolina Maria de Jesus, que transforma a experiência de exclusão em linguagem literária. Sua obra inaugura uma poética da favela que não se limita ao registro documental, mas insere a fome, a miséria e a resistência como matéria-

prima para a criação. O estilo caroliniano, marcado pela oralidade e pelo lirismo, reafirma a “poética de resíduos” como força criativa, enquanto a escrevivência possibilita que sua trajetória pessoal se converta em narrativa coletiva e ato de denúncia.

Assim, “Quarto de despejo” não apenas denuncia a realidade de um Brasil marginalizado, mas também questiona os limites da própria literatura, ao mostrar que a palavra pode nascer da precariedade e, ainda assim, adquirir potência estética. Valorizar a obra de Carolina Maria de Jesus significa ampliar o campo da crítica literária, desafiando fronteiras elitistas e reconhecendo na escrita periférica uma das expressões mais autênticas da Literatura Brasileira.

REFERÊNCIAS

BATISTA JUNIOR, Flávio Lindolfo. **A escrevivência nas obras “Quarto de despejo”, de Carolina Maria de Jesus, e “Cartas a uma negra”, de Françoise Ega.** Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras: Francês e Literaturas de Língua Francesa) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2024.

CALIXTO, Tatiane. O poder da escrevivência: lições de Conceição Evaristo para a Educação. **Nova Escola**, 2025. Disponível em: <https://novaescola.org.br/conteudo/22095/escrevivencia-licoes-de-conceicao-evaristo-para-a-educacao>.

CÔRTES, Daynara Lorena Aragão. **Identidades socioespaciais nas escrevivências carolinianas.** 2020. 169 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, SE, 2020. Disponível em: <https://ri.ufs.br/handle/riufs/14685>.

FENSKE, Elfi Kürten. **Carolina Maria de Jesus:** a voz dos que não têm a palavra. Elfi Kürten, 2023. Disponível em: <https://www.elfikurten.com.br/2014/05/carolina-maria-de-jesus.html?m=1>.

FERNANDEZ, Raffaella. **A poética de resíduos de Carolina Maria de Jesus.** São Paulo: Aetia Editorial, 2019.

GOMES, Aurielle; BRANCO, Sinara de Oliveira. A “poética de resíduos” de Carolina Maria de Jesus em The Unedited Diaries. **Revista Letras Raras.** Campina Grande, v. 12, n. 1, p. 81-94, abril 2023.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo:** diário de uma favelada. 10. ed. São Paulo: Ática, 2014.

OLIVEIRA, Luiz H. S. de. “Escrevivências”: rastros biográficos em “Becos da memória”, de Conceição Evaristo. **Terra Roxa e Outras Terras: Revista de Estudos Literários**, v. 17, n. 2, p. 85–94, 2009. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroxa/article/view/25008>.

A jornada da literatura gótica: das sombras europeias aos mistérios brasileiros

The journey of Gothic literature: from European shadows to Brazilian mysteries

FABIANO ROCHA BAUMGARDT

Discente de Letras Português – Inglês (UFMS/FUNDECT-MS)
fabiano.baumgardt@ufms.br

ROSANA CRISTINA ZANELATTO SANTOS

Professora orientadora (UFMS/CNPq/FUNDECT-MS)
rosana.santos@ufms.br

Resumo: A literatura gótica, surgida na Europa no final do século XVIII, caracterizou-se por temas sombrios, misteriosos e sobrenaturais, apresentando o fascínio humano pelo macabro. Essa estética literária, fundada por obras como “O castelo de Otranto”, de Horace Walpole, rapidamente se espalhou pela Europa, especialmente Inglaterra e Alemanha. No Brasil, a influência gótica emergiu no século XIX, durante o Romantismo, quando autores como Álvares de Azevedo utilizaram o estilo para explorar temas universais como a morte, a loucura e o sobrenatural, adaptando-os à realidade cultural e social do país, resultando em um estilo literário único, que se destacou pela capacidade de refletir, de forma simbólica e alegórica, as tensões sociais e culturais brasileiras. A literatura gótica no Brasil, assim como em outras partes do mundo, funcionou como uma representação sombria da realidade, permitindo que os escritores abordassem temas difíceis e tabus. A capacidade do gênero de se transformar e continuar influenciando escritores e leitores ao longo dos séculos é um testemunho de sua vitalidade e poder de penetração nas mais diversas manifestações culturais. Neste artigo, além da obra de Álvares de Azevedo, destacam-se os escritores contemporâneos brasileiros Joca Reiners Terron e Cristhiano Aguiar como herdeiros do gótico.

Palavras-chave: literatura gótica; influência cultural; imaginário coletivo; literatura brasileira.

Abstract: Gothic literature, which emerged in Europe at the end of the 18th century, was characterized by dark, mysterious, and supernatural themes, reflecting the human fascination with the macabre. This literary aesthetic, founded by works such as *The Castle of Otranto* by Horace Walpole, quickly spread across Europe, especially in England and Germany. In Brazil, Gothic influence emerged in the 19th century, during Romanticism, when authors such as Álvares de Azevedo employed the style to explore universal themes such as death, madness, and the supernatural, adapting them to the country's cultural and social reality. This resulted in a unique literary style, notable for its capacity to symbolically and allegorically reflect Brazilian social and cultural tensions. Gothic literature in Brazil, as in other parts of the world, functioned as a dark representation of reality, allowing writers to address difficult and taboo subjects. The genre's ability to transform itself and continue influencing writers and readers over the centuries is a testament to its vitality and penetration across diverse cultural manifestations. In addition to the works of Álvares de Azevedo, this article highlights contemporary Brazilian writers Joca Reiners Terron and Cristhiano Aguiar as heirs of the Gothic tradition.

Keywords: Gothic literature; cultural influence; supernatural; collective imagination; Brazilian literature.

1 INTRODUÇÃO

A literatura gótica, cujas raízes mergulham nas sombras da Grã-Bretanha do século XVIII, estendendo seus tentáculos para além dos confins continentais europeus, encontrou solo fértil também na América, deixando uma marca indelével no panorama literário brasileiro. A influência europeia, imbuída de elementos sombrios e atmosferas misteriosas, desempenhou um papel crucial na formação do gótico brasileiro.

A narrativa gótica, nascida em meio às transformações sociais, políticas e culturais da Europa do século XVIII, refletia o fascínio da época por aquilo que era macabro, misterioso e sobrenatural. Obras como “O castelo de Otranto”, de 1764, de Horace Walpole (1717-1797) serviram como pilares fundacionais dessa estética literária, caracterizada por castelos sombrios, personagens atormentados e um clima de terror psicológico.

Com a disseminação da literatura gótica na Europa, especialmente na Inglaterra e na Alemanha, ela cruzou o Atlântico e encontrou solo fértil nas terras americanas. Os escritores estadunidenses, por exemplo, encantados pelo mistério e pela escuridão, incorporaram elementos góticos em suas obras, adaptando-os ao contexto da nova nação. A literatura gótica estadunidense, assim, floresceu com contos de fantasmas, casas assombradas e personagens sombrios que ecoavam as tradições europeias, mas com uma sensibilidade distinta, como visto, por exemplo, em Edgar Allan Poe.

No Brasil, a literatura gótica também encontrou sua morada, enraizando-se em solo tropical de maneira única. A chegada dessa influência europeia coincidiu com o período romântico brasileiro do século XIX, uma era de efervescência artística e cultural. Autores como Álvares de Azevedo, em “Noites na taverna” (1875), e Bernardo Guimarães, em “A dança dos ossos” (1871), mergulharam nas profundezas do gótico brasileiro, transcendendo as fronteiras da literatura romântica, pavimentando o caminho para uma expressão literária também brasileira.

A literatura gótica brasileira, assim como suas contrapartes europeias e estadunidenses, explorou temas universais como a morte, a loucura e o sobrenatural. Entretanto, incorporou nuances e elementos distintamente brasileiros, fundindo o gótico europeu com as peculiaridades da cultura, da história e do imaginário brasileiros.

A narrativa gótica, por muitas vezes, serviu como uma representação sombria da realidade, permitindo que os escritores expressassem suas preocupações e críticas de maneira simbólica e alegórica, corroborando o que escreveu Bakhtin (1988, p. 42): “A literatura tem a palavra como matéria, e as palavras são tecidas a partir de uma multidão de fios ideológicos que servem para expor a trama das relações sociais em diferentes domínios”. Sendo assim, passamos a apresentar algumas nuances do gótico e a analisar, ainda que de modo embrionário, as narrativas literárias de Álvares de Azevedo, Cristhiano Aguiar e Joca Reiners Terron.

2 ORIGENS E INFLUÊNCIAS DA LITERATURA GÓTICA

A jornada da literatura gótica é uma trama intrincada que se desdobra desde suas origens na Europa do século XVIII até seu florescimento e transformação. O gótico nasceu em um contexto de mudanças sociais e culturais na Europa do século XVIII. O

Iluminismo, com suas ideias racionais e científicas, coexistiu com uma crescente fascinação pelo misterioso e sobrenatural.

O termo “gótico” é relativo ou pertencente ao povo “godo” (original do inglês: *goth*): povo bárbaro extinto no século VIII, povo responsável pela queda do império romano. O termo “gótico” foi cunhado por Giorgio Vasari (1511-1574) no século XVI. A presença dos godos foi responsável pela mudança nas artes e na arquitetura da época, sendo que o estilo artístico passou a ser considerado como pertencente ao “povo bárbaro” que “invade” o “povo clássico-cristão”, tornando “impura” a arte cristã da época. A grande intenção era “vulgarizar” todo o estilo, mas pelo que foi visto nos séculos posteriores acabou formando uma coesão do obscurantismo medieval, restando desse modo raízes permanentes na Europa.

O romance gótico foi representado inicialmente pela obra “O castelo de Otranto”, de Horace Walpole, um erudito e entusiasta da Idade Média. O interesse do autor por assuntos medievais se manifestava nas descrições meticulosas de cenário. São essas características que conferem o status de gótico ao romance de Walpole. Obras subsequentes, como “Os mistérios de Udolpho” (1794), de Ann Radcliffe (1764-1823), aprimoram o que Walpole havia feito anteriormente e solidificam os elementos fundamentais do gótico, como locais sombrios, personagens atormentados e uma atmosfera carregada de suspense e terror.

O gótico ascende com Mary Shelley (1797-1851) e John Polidori (1795-1821), com suas obras “O prometeu moderno” (1818) e “O vampiro” (1819), respectivamente. “O prometeu moderno”, posteriormente conhecido mundialmente como Frankenstein, é concebido por muitos como o fundador do gênero de ficção científica, enquanto “O vampiro” constituiu a estreia do vampiro no gênero romance, o que antes era apenas encontrado no gênero lírico, além de reformar sua imagem, retirando-lhe a carga grotesca e trazendo-o aos moldes clássicos.

A literatura gótica atingiu um de seus momentos mais expressivos na segunda metade do século XIX. Nesse período, três obras icônicas foram publicadas, consolidando o gênero e explorando temas como o dualismo moral, a corrupção da alma e o medo do desconhecido: “Drácula” (1897), de Bram Stoker (1847-1912), “O retrato de Dorian Gray” (1890), de Oscar Wilde (1854-1900), e “O médico e o monstro” (1886), de Robert Louis Stevenson (1850-1894). Esses romances não apenas marcaram a literatura da época, mas também influenciaram profundamente a cultura popular e a narrativa de horror moderna.

A exploração da dualidade humana e do conflito entre o bem e o mal é um dos principais temas que unem essas três obras. Em “O médico e o monstro”, Stevenson apresenta a luta interna entre o doutor Henry Jekyll e seu alter ego maligno, Edward Hyde, refletindo a tensão entre civilização e instinto primitivo, algo quase darwiniano. Da mesma forma, Oscar Wilde, em “O retrato de Dorian Gray”, constrói um protagonista cuja beleza exterior esconde uma alma progressivamente corrompida, materializada no retrato que envelhece e se degrada em seu lugar. Já “Drácula” transforma o vampiro em uma figura que representa não apenas o medo do desconhecido, mas também os perigos de uma imoralidade contagiosa.

A perspectiva psicanalítica, por exemplo, permite interpretar o dualismo presente em “O médico e o monstro” como uma manifestação do inconsciente

reprimido, conceito fundamental em Freud. Em “O retrato de Dorian Gray”, a ideia de duplicitade entre aparência e essência dialoga com a teoria do duplo, estudada por Otto Rank (1971), evidenciando o conflito entre a identidade e sua projeção simbólica. Já “Drácula” pode ser analisado sob a ótica da psicologia analítica, identificando no vampiro um arquétipo que transcende o romance de Stoker e ressoa em diferentes mitologias e narrativas culturais.

As três obras também são permeadas por críticas à hipocrisia e à repressão da sociedade vitoriana. Stevenson denuncia a ilusão da moralidade inatacável da elite britânica ao mostrar que, mesmo um homem respeitável, pode esconder um lado monstruoso. Wilde desafia os valores tradicionais ao sugerir que a busca desenfreada pelo prazer pode levar à ruína moral. Stoker, por sua vez, aborda questões de gênero e sexualidade por meio da figura de Drácula, cuja presença sedutora e ameaçadora perturba o equilíbrio de seus oponentes.

O impacto dessas três obras é relevante. As figuras de Drácula, Dorian Gray e Mr. Hyde tornaram-se arquétipos do terror e da ficção psicológica, influenciando desde o cinema clássico de horror até a cultura pop contemporânea. A segunda metade do século XIX, portanto, não apenas revitalizou a literatura gótica, mas também a elevou a um patamar de complexidade psicológica e social que ainda ressoa nos dias de hoje na literatura e em outras manifestações artísticas.

3 A MORTE COMO REDENÇÃO NO GÓTICO: ÁLVARES DE AZEVEDO

A jornada do gótico da Europa para o Brasil é uma narrativa de adaptação e de inovação. Os escritores brasileiros, ao incorporarem elementos góticos, não apenas transplantaram um gênero literário, mas o transformaram em algo ligado à sua própria identidade cultural. Álvares de Azevedo, entre outros, moldaram o gótico brasileiro, integrando elementos locais e criando uma tradição literária que captura a diversidade do Brasil, com suas sombras e luzes, suas tradições e inovações. A fusão de mitos locais e elementos góticos europeus destaca a singularidade do gótico brasileiro, uma expressão literária que ressoa com o tropical, o misterioso e o profundamente humano.

Enquanto grande parte da ficção gótica pode ser vista como uma maneira de imaginar uma ordem baseada em princípios divinos ou metafísicos que haviam sido deslocados pela racionalidade iluminista uma maneira de conservar a justiça, hierarquias sociais e familiares, sua preocupação com o modo de representar essa ordem, exigia que ela excedesse fronteiras de decoro e razão. É nesse contexto que pode se dizer que a ficção gótica mais borra do que difere as fronteiras que regulam a vida social, e interroga mais do que restaura, qualquer continuidade imaginada entre passado e presente, natureza e cultura, razão e paixão, individualidade e família e sociedade (Botting, 1996, p. 47. Tradução nossa).

A fusão de elementos góticos com a cor local destaca a capacidade do gótico brasileiro de dialogar e de inovar. O sobrenatural torna-se uma metáfora para os desafios e os perigos enfrentados pela sociedade brasileira em sua jornada de formação. O gótico

se torna um meio de explorar as complexidades culturais brasileiras. A natureza do Brasil também desempenha um papel fundamental no gótico brasileiro clássico. No ambiente urbano, as construções e os becos estreitos e sombrios intensificam o clima de tensão e desespero, contrastando com a natureza ainda indomada que cerca essas áreas metropolitanas. Assim, tanto a natureza quanto as cidades brasileiras se tornam elementos cruciais na criação da atmosfera gótica, refletindo os conflitos e os extremos da experiência humana. A conexão intrínseca com a natureza destaca uma característica do gótico brasileiro, na qual o ambiente físico representa e interage com os conflitos humanos. As florestas tropicais, os rios e as montanhas são não apenas cenários, mas também participantes ativos nas histórias, criando uma simbiose entre o gótico e a riqueza natural do Brasil.

A transição do gótico da Europa para o Brasil é uma viagem literária que se desenrola ao longo do século XIX, tecendo uma tapeçaria que representa a interseção entre o sombrio europeu e o exuberante tropical.

A chegada do gótico ao Brasil coincide com o florescimento do Romantismo no século XIX. Autores como Álvares de Azevedo (1831-1852), inspirados pelas correntes literárias europeias, introduziram elementos góticos em suas obras. Em “Noite na taverna” (1875), Azevedo revela uma visão sombria e hedonista da sociedade brasileira, explorando temas como a morte, o desejo e a dualidade entre virtude e vício em seus contos. A atmosfera gótica, entrelaçada com a melancolia romântica, cria uma experiência literária única, que ecoa as sombras dos castelos europeus, mas com um toque tropical.

Azevedo, considerado um precursor do gótico brasileiro, utilizou a noite como palco para explorar os cantos obscuros da alma humana e da sociedade brasileira. Suas narrativas exploram a decadência moral, o desespero e a busca pelo desconhecido. “Noite na Taverna” é um exemplo proeminente, em que personagens mergulham em experiências proibidas e lidam com as consequências de suas escolhas, criando uma representação marcante e sombria da sociedade da época.

Eu estava ali pendente junto à morte. Tinha só a escolher o suicídio ou ser assassinado. Matar o velho era impossível. Uma luta entre mim e ele fora insana. Ele era robusto, a sua estatura alta, os seus braços musculosos me quebrariam, como o vendaval rebenta um ramo seco. Demais, ele estava armado. Eu era uma criança débil, ao meu primeiro passo, ele me arrojaria da pedra em cujas bordas eu estava. Só me restaria morrer com ele, arrastá-lo na minha queda. Mas para quê? (Azevedo, 2005, p. 46).

Azevedo, ao mesmo tempo em que incorpora elementos góticos europeus, adapta-os à realidade brasileira. O clima tropical, os mitos locais e a diversidade racial do Brasil são elementos integrados ao seu gótico, criando uma fusão de elementos estrangeiros e autóctones. O resultado é uma expressão literária que transcende as fronteiras geográficas e culturais, representando a riqueza da experiência brasileira em sua complexidade.

Álvares de Azevedo ocupa lugar central por articular, com intensidade, os impulsos contraditórios do amor e da morte, do erotismo e da culpa, da beleza

idealizada e da degradação. Em “Noite na Taverna”, seu célebre livro de contos, cada texto é uma confissão, muitas vezes delirante, marcada pelo excesso e talvez nenhum deles sintetize melhor a estética gótica do autor do que “Último beijo de amor”.

Desde as primeiras linhas, constrói-se a atmosfera típica da literatura gótica, com elementos como a noite avançada, o silêncio fúnebre e a figura espectral: “A noite ia alta; a orgia findara. Os convivas dormiam repletos nas trevas” (Azevedo, 2005, p. 81). A personagem feminina entra como uma aparição, trazendo a imagem não apenas da morte, mas também do desejo corrompido: “Era pálida... seus olhos acesos, seus lábios roxos, suas mãos de mármore” (Azevedo, 2005, p. 81). Giorgia é a encarnação da mulher gótica por excelência, espécie de anjo decaído, entre a musa e o cadáver. O assassinato de Johann, realizado por Giorgia, intensifica o clima sombrio do conto e revela uma dimensão moral invertida, na qual o crime é representado como um ato de justiça: “Foi ele quem deixou por morto um mancebo... Giorgia prostituta vingou nele Giorgia a virgem. Esse homem foi quem a desonrou... a ela que era sua irmã” (Azevedo, 2005, p. 85).

A vingança não apenas compensa a honra perdida, mas também reconfigura a identidade da personagem, que passa a agir como instrumento de uma justiça poética e sombria. A relação entre Giorgia e Arnold (que mais tarde insiste em ser chamado de Arthur) é marcada por um lirismo trágico e por uma forte tensão entre o amor idealizado e a degradação. Após cinco anos de separação, eles se reencontram, mas não há redenção possível no mundo terreno. Giorgia declara: “É um adeus, é um beijo de adeus e separação que venho pedir-te; na terra, nosso leito, seria impuro... E no céu, quando o túmulo nos lavar em seu banho, que se levantará nossa manhã do amor...” (Azevedo, 2005, p. 83).

A morte é o único espaço viável para a plenitude do amor. Giorgia afirma sua própria decadência ao dizer: “Outrora era Giorgia a virgem; mas hoje é Giorgia a prostituta” (Azevedo, 2005, p. 82). Já Johann/Arthur, tomado pelo desespero, clama: “Cinco anos de febre e de insôrias, de esperar e desesperar, de viver por ti, de saudades e agónias, fora o inferno ver-te para deixar-te!” (Azevedo, 2005, p. 84). A tensão entre o passado ideal e o presente corrompido é uma constante no conto, refletindo o ideal ultrarromântico de um amor impossível de ser vivido em vida. O desfecho do conto é um clímax tipicamente gótico: Giorgia desfalece após o beijo, e Johann/Arthur a acompanha na morte: “O moço tomou o punhal, fechou os olhos, apertou-o no peito e caiu sobre ela. [...] A lâmpada apagou-se” (Azevedo, 2005, p. 86). A escuridão final funciona como símbolo da união eterna no túmulo, onde não há mais dor, julgamento ou separação.

No conto “Último beijo de amor”, Álvares de Azevedo oferece uma síntese potente do gótico tropical: o amor é insuportável na vida e só pode ser vivenciado na morte. A atmosfera sombria, os personagens atormentados, a linguagem intensamente emocional e o desfecho trágico contribuem para a consolidação do autor como mestre do Romantismo mórbido no Brasil.

4 O GÓTICO BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO: REINVENÇÃO E INOVAÇÃO

O gótico brasileiro, longe de ser uma relíquia do passado, vive e respira no cenário literário contemporâneo, adaptando-se e reinventando-se em sintonia com as transformações sociais e culturais recentes. Este tópico explora o gótico brasileiro contemporâneo, uma expressão dinâmica e inovadora que transcende as convenções estabelecidas. Ao analisarmos obras e autores que exploram as características do gótico, examinamos como esse gênero continua a ser uma voz expressiva e crítica na literatura brasileira contemporânea.

O gótico brasileiro contemporâneo surge em meio a uma paisagem marcada por mudanças sociais e culturais. As questões contemporâneas, como a diversidade cultural, as crises ambientais e as dinâmicas sociais, encontram eco nas narrativas góticas recentes. Autores contemporâneos exploram as sombras desses temas, transformando o gótico em uma lente por meio da qual se pode analisar e questionar a sociedade brasileira do século XXI.

O gótico brasileiro contemporâneo não apenas adota novas formas narrativas, mas também inova nas temáticas abordadas. Questões como a identidade de gênero e a desconstrução de estereótipos culturais são exploradas de maneiras surpreendentes, utilizando narrativas multimodais, estruturas não lineares e hibridismo de gêneros. Os autores contemporâneos usam o gótico como uma técnica para desafiar normas sociais e questionar as estruturas de poder estabelecidas. “O gótico é, portanto, uma visão de um pesadelo de um mundo moderno, composto por indivíduos separados, que se dissolvem em relações predatórias e relações demoníacas que não podem ser reconciliadas em uma ordem social” (Kilgour, 1995, p. 12. Tradução nossa).

A literatura de horror, muitas vezes entrelaçada com o gótico, encontra uma expressão poderosa na literatura brasileira contemporânea. O horror, nesse contexto, torna-se um espelho distorcido das ansiedades e dos horrores contemporâneos, utilizando o gótico como uma ferramenta para amplificar o impacto emocional. Ao reinventar-se, mantém sua função crítica, questionando as normas e desafiando as estruturas de poder. O uso do gótico como uma ferramenta para explorar questões sociais contemporâneas destaca a versatilidade do gênero. Ao mergulharem nas sombras e no sobrenatural, os autores contemporâneos oferecem uma perspectiva única sobre a sociedade brasileira, adicionando camadas de complexidade e de reflexão às narrativas. Ao transcender fronteiras e desafiar convenções, o gótico brasileiro contemporâneo perpetua a tradição gótica, demonstrando que as sombras da literatura continuam a oferecer um terreno fértil para a exploração da condição humana e das questões sociais emergentes. A reinvenção do gótico no contexto brasileiro contemporâneo destaca a vitalidade e a relevância contínua desse gênero na tapeçaria literária do país.

4.1 O CASO DE DOIS GOTICISTAS BRASILEIROS CONTEMPORÂNEOS

A literatura gótica, desde seu surgimento no século XVIII, tem explorado temas como o medo, o grotesco, o sobrenatural e o obscuro da condição humana. Segundo David Punter (2004), um dos principais teóricos do gótico, o gênero se caracteriza pela

ruptura com a racionalidade iluminista, expondo o lado reprimido da sociedade por meio do horror, da incerteza e do sobrenatural. No Brasil, a literatura gótica contemporânea tem ganhado espaço por meio de escritores que inovam e ressignificam elementos clássicos do gênero. Entre esses autores, Joca Reiners Terron e Cristhiano Aguiar se destacam com obras que trazem abordagens singulares ao gótico, mesclando mitologia, identidade, trauma e uma atmosfera labiríntica e opressiva.

Em “Onde pastam os minotauros” (2023), Terron constrói uma narrativa que transita entre tempos e espaços distintos, evocando a figura mitológica do Minotauro para simbolizar a condição humana. O romance resgata e reinventa elementos góticos ao inserir um ambiente labiríntico que é não apenas físico, mas também psicológico e social. A identidade fragmentada dos personagens, a incerteza narrativa e o jogo com o tempo criam uma experiência de leitura desorientadora, própria do gótico contemporâneo. A atmosfera densa e carregada de simbolismos é uma característica marcante da obra. Um exemplo disso está na descrição do espaço do matadouro, que é comparado ao labirinto: “O curral tem a forma de um caracol, a fileira de bois entra por ele e caminha em espiral em direção do brete que vai estreitando e estreitando até a morte” (Terron, 2023, p. 76).

O labirinto, recorrente no romance, se torna uma alegoria para os desvios e as armadilhas da mente humana, da sociedade e da própria literatura. Isso é evidenciado na reflexão do personagem Cão sobre o matadouro: “Dédalo criou o matadouro, diz o Cão, uma mulher autista o aperfeiçou em forma de labirinto. Temple Grandin. O Crente já ouviu dizer isso, mesmo assim concordou como se fosse algo novo” (Terron, 2023, p. 76).

A teoria dos espaços góticos, conforme analisada por Fred Botting (1996), sugere que os espaços labirínticos e opressores atuam como extensões do medo e da angústia dos personagens, reforçando a atmosfera de claustrofobia e mistério. Um exemplo disso é a violência presente no matadouro, em que a opressão e o sofrimento se estendem para os próprios trabalhadores: “Sem atender a supervisora, a segurança dobra o braço direito da magarefe em suas costas, forçando o tranco dela a se dobrar para frente com um empurrão na nuca” (Terron, 2023, p. 118).

Enquanto “Onde pastam os minotauros” se vale da mitologia e do labirinto como recursos góticos, “O riso dos ratos” (2021), também de Terron, mergulha no horror da memória e da decadência. A história do protagonista que retorna à sua cidade natal e se depara com espectros do passado é um dos pilares do gótico clássico. O passado que retorna como assombração e o espaço degradado como metáfora para a decadência da identidade são elementos centrais nesse romance. Em “O riso dos ratos”, o protagonista se vê envolto em um ambiente fantasmagórico, sendo lembrado do seu passado: “A cidade parece me observar com olhos mortos, tudo o que era familiar se dissolve em um emaranhado de rostos que não lembro” (Terron, 2021).

A estrutura narrativa de “O riso dos ratos” é fragmentada, utilizando flashbacks e reflexões introspectivas para construir um ambiente fantasmagórico. O passado e o presente se entrelaçam, criando uma sensação de assombração e incerteza. O próprio protagonista, marcado pelo trauma e pela busca de identidade, carrega os elementos do herói gótico atormentado, em uma jornada de autodescoberta e confronto com seus medos mais profundos, como no momento em que ele reflete sobre sua

condição: “Sinto a presença do que não posso entender, como se os ecos de uma vida que não vivi ainda estivessem me chamando” (Terron, 2021).

A teoria psicanalítica do gótico, amplamente estudada por Sigmund Freud e sua conceituação do inquietante/estranho (*Unheimlich*), auxilia na compreensão desse tipo de narrativa ao sugerir que o horror emerge daquilo que deveria ser conhecido e seguro, mas que se torna ameaçador e estranho.

Outra obra relevante dentro do contexto do gótico contemporâneo brasileiro é “Gótico nordestino” (2022), de Cristhiano Aguiar. A obra explora o horror enraizado no imaginário do sertão, trazendo lendas populares, violência e elementos sobrenaturais que dialogam com as dificuldades e desigualdades da região. A obra resgata um gótico marcado pela ambientação regional e pelo sinistro que emerge da própria cultura e história nordestina. Com um estilo literário que combina o lirismo com a brutalidade, Aguiar reinterpreta o gênero gótico ao conectar-o às paisagens e vivências do Nordeste brasileiro. Suas narrativas são permeadas por sombras, assombrações e figuras perturbadoras que desafiam a fronteira entre o real e o sobrenatural.

Aconteceu outra vez: Elvira sonhou com a mulher dos pés molhados. Acordou sentindo falta de ar. O cabelo curto, ruivo, grudava na testa e na nuca. Exceto pelo ventilador, que estalava e balançava em cima de um tamborete, não se ouvia nenhum som. Seus olhos buscaram o marido, deitado a seu lado na cama. Ele continuava dormindo. A mão esquerda tocou a própria barriga — pouco mais de três meses, já (Aguiar, 2022, p. 46).

O gótico regional, conforme argumentado por Teresa Goddu (1997), é um meio de expressar traumas históricos e violências sociais, o que se aplica diretamente à abordagem de Aguiar. Em “Gótico Nordestino”, o sobrenatural e o horror são mecanismos para expor questões sociopolíticas, mantendo a tradição do gótico como uma literatura da transgressão e do marginal.

Tanto “Onde pastam os minotauros” quanto “O riso dos ratos” e “Gótico nordestino” compartilham características essenciais da literatura gótica contemporânea. Entre os principais elementos presentes nas obras, destacam-se: espaços labirínticos e claustrofóbicos, nos quais os ambientes funcionam como prisões que refletem o estado emocional e psicológico dos personagens; memória e trauma, com tramas e segredos ocultos que retornam para assombrar os protagonistas, evocando um dos aspectos mais característicos do gótico; identidade fragmentada, numa constante busca dos personagens por uma identidade que parece sempre lhes escapar, reforçando a atmosfera de estranhamento e desconforto; e o horror do cotidiano, que se distancia do gótico tradicional ao priorizar o horror psicológico e a degradação da realidade como fonte do medo.

A literatura gótica contemporânea no Brasil encontra em Joca Reiners Terron e em Cristhiano Aguiar dois de seus mais inovadores representantes. Ao mesclar mitologia, psicologia, horror social e regionalismo, suas obras expandem os limites do gênero e propõem novas formas de experimentação narrativa. “Onde pastam os minotauros”, “O riso dos ratos” e “Gótico nordestino” exemplificam essa nova

abordagem, trazendo um gótico que não se limita a castelos assombrados, mas que encontra seus horrores nos labirintos da mente, da sociedade e das paisagens do Brasil contemporâneo.

4.2 A VINGANÇA NA RUÍNA EM “O RISO DOS RATOS”

O romance “O riso dos ratos”, de Joca Reiners Terron, constrói uma narrativa profundamente atravessada pela estética gótica em sua vertente mais contemporânea e política. A história é conduzida por um narrador que acompanha o drama de um protagonista sem nome, à beira da morte por uma condição hepática, cuja existência é orientada por uma única motivação: vingar a violência sofrida por sua filha. Essa promessa de vingança o impulsiona a seguir o “sujeito em questão”, como é chamado o agressor, mergulhando-o em um mundo de decadência física, social e moral. Como afirma o narrador já no início do romance, “embora se sentisse morto, somente a morte do outro importava” (Terron, 2021, p. 17). Essa frase revela, de forma condensada, o caráter obsessivo do protagonista e sua entrega à lógica da vingança como último sentido de sua existência.

Desde o início, a narrativa evoca o gótico ao apresentar a degradação do corpo como reflexo de um mal maior: “Esteatose, hepatite, fibrose, cirrose, assim o médico resumiu a via-crúcis hepática. E a morte” (Terron, 2021, p. 17). No entanto, para o protagonista, a morte só se completaria com o cumprimento de sua promessa: “embora se sentisse morto, somente a morte do outro importava” (Terron, 2021, p. 17). A obsessão, característica central do herói gótico, aqui se entrelaça com a dor de um pai que é rejeitado pela própria filha: “olhou-o com horror e descrédito” (Terron, 2021, p. 15), quando este compartilhou seu desejo de vingança. Para ela, “um só ato de violência causa uma reação em cadeia, fazendo a sociedade retroceder à barbárie” (Terron, 2021, p. 16).

A tensão entre justiça e barbárie perpassa toda a narrativa e reforça o conflito moral que define o protagonista. A presença do “sujeito em questão”, figura fugidia e monstruosa, amplia a atmosfera de incerteza e opressão. Com o tempo, “as pegadas virtuais do sujeito começaram a desaparecer, o que o preocupava, pois seria impossível continuar a odiar um número” (Terron, 2021, p. 13). O anônimo do agressor, somado à burocracia que impede qualquer forma de justiça, transforma o ato de vingança em um delírio persecutório, típico das tramas góticas nas quais o protagonista é consumido por uma missão impossível.

A paisagem urbana colapsada reforça o cenário gótico distópico. “O mundo parecia seguir sua rota invariável rumo à destruição” (Terron, 2021, p. 22). Ao sair pela primeira vez em meses, depara-se com uma cidade irreconhecível, que “não ia nada bem” (Terron, 2021, p. 21). O silêncio absoluto, a presença massiva de mendigos, a fome visível, tudo contribui para a construção de um espaço urbano fantasmagórico. Ao retornar para casa, depara-se com o impossível: “blocos de cimento e tijolos obstruíram a porta por onde sua filha passou tantas vezes, vinda do cinema ou da escola” (Terron, 2021, p. 43). A casa, símbolo de segurança e de identidade no gótico clássico, aqui é vedada, selando o exílio do protagonista e sua entrada definitiva na ruína.

Refugiado no supermercado Futurama, o protagonista passa a viver com outros desabrigados, entre eles o “avô”, antigo conhecido de sua filha. Ali, alimentam-se de carne de ratos, inaugurando a convivência com o grotesco: “sem serem molestados, através da brecha no aço do portão, o avô e ele saíram em direção ao sol” (Terron, 2021, p. 66). No entanto, o sol, em vez de representar redenção, ilumina a violência, onde as ruas estavam vazias e tomadas por milícias e violência. O refúgio seguinte é o esgoto, onde encontra o “quilombo”, outra comunidade provisória logo destruída por forças armadas “que se fizeram ver por meio das fagulhas das armas sendo disparadas contra os bando que se dispersaram em desordem pela margem” (Terron, 2021, p. 96).

Ao ser capturado, o protagonista é levado para um cemitério transformado em campo de trabalho escravo, agora chamado de “plantação”. A exploração e a punição constante são regidas por um feitor sádico: “[...] como um boneco integrado ao mecanismo de um presépio mecânico fazendo-o erguer e baixar a pá em gestos regulares e monótonos, o boneco manufaturado por um artesão cruel, um Gepeto malévolos, os elos daquela corrente conduziam à senzala” (Terron, 2021, p. 103). O gótico aqui reaparece na fusão entre o orgânico e o mecânico, entre o humano e o objeto e no retorno a uma lógica colonial de escravização. Sob o discurso messiânico do Bispo, os trabalhadores são manipulados com promessas vazias, em que todos teriam fartura, formariam família e povoariam a cidade que ali seria construída. “Mas no presente, a liberdade não passava de miragem: além da pequena prisão representada pela plantação, o mundo era uma enorme penitenciária” (Terron, 2021, p. 136). Ao ascender de posição, tornando-se “capitão do asfalto”, o protagonista agora caça outros fugitivos, “pau-mole” ou “rachas”, para que sejam vendidos como mercadoria: “eram integrados ao lote do senhor bispo e vendidos com o resto do rebanho” (Terron, 2021, p. 148).

A reificação do humano, constante no gótico, ganha aqui contornos de denúncia social e racial. Durante um leilão, uma das mulheres escravizadas reage e mata o Bispo. Ela também é morta, mas o ato desencadeia o fim da plantação. O protagonista, então, é acorrentado com outros e levado num navio: “com o capacete dourado de alumínio que era do Bispo na cabeça, que se ligava por uma complexa amarração de arames que se ligava à coleira do pescoço” (Terron, 2021, p. 165). Símbolo da zombaria do poder, o capacete reforça a imagem do herói caído. Apesar da situação extrema, “resistiu, afinal tinha uma promessa a cumprir” (Terron, 2021, p. 169).

O ápice do grotesco ocorre quando, diante da iminente abordagem de uma patrulha marítima, os feitores assassinam os cativos e os lançam ao mar: “em segundos, tinham passado de mercadoria a mero lastro” (Terron, 2021, p. 190). Mais uma vez, o protagonista sobrevive, agarrado a um pedaço de madeira, e chega a uma mata onde passa a viver “com a convicção de que tinha voltado à origem” (p. 205). Libertado fisicamente, ele questiona: “agora estava livre, o que fazer, isso lhe daria um trampo [...] perguntou-se como poderia sobreviver em liberdade sendo ele próprio mais do que nunca, um passarinho de gaiola” (Terron, 2021, p. 193-194). A liberdade, no gótico, é muitas vezes sinônimo de desamparo.

Por fim, após perder o capacete, símbolo de sua servidão, delira com a presença da filha, que o liberta da promessa. Encontra um vilarejo na floresta e é atacado, até que uma mulher com uma criança o reconhece. “Ele reconheceu sua filha na menina, a filha quando era uma criança naquela idade [...] e foi assim que descansou do peso da

promessa e da grandeza do assombro" (Terron, 2021, p. 214). A narrativa termina em ambiguidade: não se sabe se o reencontro é real ou fruto da febre. Mas é nesse instante, em que a culpa e a obsessão são aliviadas, que o protagonista finalmente morre.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao concluir esta pesquisa, emerge a importância e a amplitude da literatura gótica como um fenômeno que transcende fronteiras geográficas e temporais. A tradição gótica é não apenas uma expressão literária; é também um legado cultural intrincado que viajou de um continente para outro, deixando uma marca indelével em diferentes contextos culturais. A literatura gótica, desde suas origens na Europa até sua incorporação na América e mais especificamente no Brasil, tornou-se não apenas uma herança literária, mas também uma parte essencial do panorama global.

A literatura gótica, inicialmente germinada na Europa do século XVIII, logo encontrou seu caminho para a América do Norte e, posteriormente, para o Brasil. Essa jornada foi mais do que uma simples migração geográfica de histórias e elementos sombrios; foi uma assimilação complexa e uma reinvenção contínua do gótico em diferentes contextos culturais. A globalização da literatura gótica não apenas difundiu suas características distintivas, mas também enriqueceu o gênero, ao incorporar novas perspectivas, mitologias locais e desafios contemporâneos.

Ao chegar à América, o gótico encontrou solo fértil para se enraizar e florescer. Autores estadunidenses, como Edgar Allan Poe, Nathaniel Hawthorne e Washington Irving, reimaginaram o gótico em um contexto que refletia as ansiedades e as ambiguidades da nova nação. Os contos e os romances que emergiram desse período não apenas incorporaram elementos góticos europeus, mas também desenvolveram uma identidade única que ecoava os desafios da sociedade estadunidense em formação.

No Brasil, a jornada do gótico foi marcada por uma fusão intrigante com as raízes literárias e culturais do país. Autores como Aluísio Azevedo e Bernardo Guimarães reconfiguraram o gótico para explorar as complexidades sociais, raciais e culturais específicas da sociedade brasileira. A influência do gótico no Brasil não foi uma mera imitação, mas uma adaptação rica que entrelaçou elementos sombrios com o folclore local, a natureza exuberante e as questões emergentes da identidade nacional.

A literatura gótica, longe de ser uma relíquia do passado, demonstra sua resiliência ao persistir e evoluir na contemporaneidade. Autores contemporâneos nos Estados Unidos, como Stephen King e Anne Rice, continuam a explorar as dimensões sombrias da condição humana, adaptando o gótico para enfrentar as complexidades e desafios do século XXI. No Brasil, escritores como Cristhiano Aguiar e Joca Reiners Terron reinventam o gótico, incorporando elementos contemporâneos e locais, mantendo a tradição viva e pulsante.

A literatura gótica contemporânea enfrenta desafios únicos, como a necessidade de abraçar a diversidade e abordar questões éticas, sociais e ambientais. Os autores contemporâneos respondem a esses desafios, utilizando o gótico como uma ferramenta para explorar as complexidades do mundo moderno, desafiando normas e ampliando as fronteiras do gênero. A literatura gótica, em sua adaptabilidade, continua a ser um

meio crítico para a reflexão sobre as ansiedades e ambiguidades da sociedade contemporânea.

A literatura gótica é muito mais do que uma expressão artística específica; ela é uma testemunha da condição humana em todas as suas nuances. Desde suas origens na Europa até sua disseminação global, o gótico tem sido uma voz ressonante que explora o desconhecido, desafia o convencional e reflete os medos mais profundos da sociedade. A capacidade do gótico de se adaptar, transformar e perpetuar através dos séculos é um testemunho de sua vitalidade. Essa tradição literária, ao atravessar continentes e absorver novas influências, tornou-se uma parte essencial do patrimônio cultural global.

A literatura gótica é não apenas uma sombra do passado; é uma luz que ilumina os recessos mais escuros da imaginação humana, oferecendo uma visão única e penetrante da complexidade do ser. Ao final desta jornada, nota-se que o gótico não é uma entidade estática, mas sim um fluxo contínuo que ecoa através do tempo e da geografia. Esta pesquisa, ao mergulhar na história e na evolução do gótico, buscou desvelar as camadas dessa tapeçaria cultural intrincada. A literatura gótica permanece como um eco do passado, um reflexo do presente e, esperançosamente, uma inspiração para o futuro, continuando a influenciar, desafiar e cativar gerações vindouras.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Christiano. **Gótico nordestino**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2022.
- AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares de. **Noite na taverna**. São Paulo: Saraiva, 2005.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini *et al.* 4. ed. São Paulo: Hucitec, 1988.
- BOTTING, Fred. **Gothic**. London: Routledge, 1996.
- FREUD, S. O Inquietante. In: FREUD, S. **Obras completas de Sigmund Freud**. Tradução de Paulo César de Souza. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2010. v. 14.
- GUIMARÃES, Bernardo. A dança dos ossos (1871). In: **Domínio Público**. [S. l.], [20--]. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action&co_obra=16110.
- GODDU, Teresa. **Gothic America: narrative, history, and nation**. New York: Columbia University Press, 1997.
- HAWTHORNE, Nathaniel. **A letra escarlate**. Tradução de Leonardo Fróes. São Paulo: Penguin Companhia, 2012.
- IRVING, Washington. **A lenda do cavaleiro sem cabeça**. Tradução de Luiz Antonio Aguiar. São Paulo: Hedra, 2011.

- KILGOUR, Maggie. **The rise of the Gothic Novel**. Londres. Routledge, 1995.
- POLIDORI, John. **O vampiro**. Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- POE, Edgar Allan. "O gato preto". In: POE, Edgar Allan. **Contos de imaginação e mistério**. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Tordesilhas, 2013.
- POE, Edgar Allan. **O corvo**. Tradução de Fernando Pessoa. Porto Alegre: L&PM, 2016.
- PUNTER, David. **The literature of terror: a history of gothic fictions from 1765 to the present day**. London: Longman, 2004.
- RANK, Otto. **The double: a psychoanalytic study**. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1971.
- RADCLIFFE, Ann. **Os mistérios de Udolpho**. Tradução de José Antonio Arantes. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- SHELLEY, Mary. **Frankenstein**. Tradução de Simone Campos. São Paulo: Penguin Companhia, 2014.
- STEVENSON, Robert Louis. **O médico e o monstro**. Tradução de Marcos Maffei. São Paulo: Martin Claret, 2004.
- STOKER, Bram. **Drácula**. Tradução de Oscar Mendes. São Paulo: Nova Alexandria, 2002.
- TERRON, Joca Reiners. **O riso dos ratos**. São Paulo: Todavia, 2021.
- TERRON, Joca Reiners. **Onde pastam os minotauros**. São Paulo: Todavia, 2023.
- VASCONCELOS, Sandra G. **10 lições sobre o romance inglês do século XVIII**. São Paulo: Boitempo, 2002.
- WALPOLE, Horace. **O castelo de Otranto**. Tradução de Paulo Franchetti. São Paulo: Editora da Unicamp, 2004.
- WILDE, Oscar. **O retrato de Dorian Gray**. Tradução de Jorio Dauster. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

A coconstrução de uma sequência narrativa na fala-em-interação: uma perspectiva multimodal

*The Co-construction of a Narrative Sequence in Talk-in-Interaction:
a multimodal perspective*

JÚLIA SALLÉS EMRICH

Discente de Letras Português-Inglês (UFLA)
juliaemrich.13@gmail.com

THIAGO DA CUNHA NASCIMENTO

Professor orientador (UFLA)
thiago-nascimento@ufla.br

Resumo: O presente estudo teve como objetivo analisar a coconstrução de uma sequência narrativa na fala-em-interação a partir de uma perspectiva multimodal. Com base nos referenciais da Linguística Interacional e da Análise da Conversa Multimodal, precisamente a partir das contribuições de Mondada (2014), Couper-Kuhlen e Selting (2018) e Barth-Weingarten (2023), procurou-se investigar o modo como narrativas são implementadas e estruturadas no fluxo conversacional. Argumenta-se que a narrativa emerge da colaboração entre narrador e interlocutor, balizada em 'recursos corporificados', tais como recursos verbais, prosódicos, gestual-corporais, entre outros, que se articulam em uma 'gestalt multimodal complexa' (Mondada, 2014). Além de organizar experiências, a narração pode servir a diversas funções na conversa, por exemplo, argumentação, avaliação, exemplificação etc. Ademais, essa ação conversacional evidencia o papel ativo do corpo e da responsividade do outro na produção e negociação de sentidos. Nesse contexto, destaca-se a relevância de considerar a corporeidade como dimensão constitutiva das práticas narrativas cotidianas.

Palavras-chave: fala-em-interação; narrativa; Linguística Interacional; multimodalidade; recursos corporificados.

Abstract: This study aims to analyze the co-construction of a narrative sequence in talk-in-interaction from a multimodal perspective. Grounded in the frameworks of Interactional Linguistics and Multimodal Conversation Analysis, particularly drawing on the contributions of Mondada (2014), Couper-Kuhlen and Selting (2018), and Barth-Weingarten (2023), the research investigates how narratives are implemented and structured within conversational flow. It is argued that narrative emerges through collaboration between narrator and interlocutor, grounded in embodied resources such as verbal, prosodic, and gestural-bodily elements, which together form a complex multimodal gestalt (Mondada, 2014). Beyond organizing experiences, narration may serve multiple conversational functions, such as argumentation, evaluation, and exemplification. Furthermore, this conversational action highlights the active role of the body and the interlocutor's responsiveness in the production and negotiation of meaning. Within this context, the study underscores the importance of considering corporeality as a constitutive dimension of everyday narrative practices.

Keywords: talk-in-interaction; narrative; Interactional Linguistics; multimodality; embodied resources.

1 INTRODUÇÃO

De acordo com Mandelbaum (2013), existe um conjunto substancial de trabalhos nos campos da Antropologia, da Sociologia, dos Estudos Culturais, da Comunicação, da Linguística, da Psicologia e das Ciências Cognitivas, que se ocupam da ‘narração’¹ (storytelling). Esse interesse (crescente), segundo Bastos e Biar (2015, p. 98), deve-se à virada discursiva, o que motivou as ciências humanas e sociais a olhar para o estudo de narrativas (stories) como um objeto privilegiado de pesquisa social. De acordo com essas autoras, por meio da contação de histórias, as pessoas organizam suas experiências de vida, bem como fazem sentido de si mesmas, e a análise de tais histórias – ou narrativas – leva-nos a uma compreensão acerca do que acontece na vida social. Cabe pontuar que, como salienta Mandelbaum (2013), esses trabalhos concentram-se, sobremaneira, na narrativa (story), isto é, em seu conteúdo; todavia, numa perspectiva analítico-conversacional, procura-se investigar a ‘ação de contar’ (telling), ou seja, descrever “um conjunto de recursos estáveis que os interagentes utilizam para produzir narrações enquanto uma atividade reconhecível e por meio da qual eles implementam uma variedade de ações sociais” (Mandelbaum, 2013, p. 492).²

Enquanto linguistas interacionais interessados na nuance do ‘contar’ de uma narrativa, é-nos possível mostrar que as narrações são produções interativas, construídas cooperativamente pelo contador (teller) e pelo interlocutor e moldadas de acordo com seu contexto de produção na sequencialidade da conversa (Mandelbaum, 2013). Destarte, para a presente investigação nos perguntamos: quais são os recursos corporificados utilizados pelos interagentes para coconstituirem uma sequência narrativa e qual a ação social realizada por eles com a narração? De modo a responder a tais questionamentos, objetivamos analisar como são coconstituídas sequências narrativas em uma interação, precisamente, quais os recursos linguístico-conversacionais mobilizados nos planos verbal, prosódico e visual-gestual para a realização da ação de narrar.³ Baseamo-nos, desse modo, na Análise da Conversa

¹ Tradução retirada do ‘Glossário inglês-português sobre Análise da Conversa e Linguística Interacional’, elaborado pelo Centro de Pesquisa ‘Comunicação Intercultural em Interações Multimodais’ (ICMI), disponível em <http://www.letras.ufmg.br/icmi/>. É oportuno comentar que neste trabalho usamos os termos ‘narração’ e ‘narrativas’ de modo intercambiável para nos referir às ‘sequências’ conversacionais de caráter narrativo, isto é, ‘sequências narrativas’.

² Tradução nossa: [...] stable set of features that interactants deploy to produce storytelling as a recognizable activity and through which they implement a variety of social actions (Mandelbaum, 2013, p. 492).

³ O presente artigo é fruto do projeto de iniciação científica intitulado ‘A coconstuição de sequências narrativas na fala-em-interação: uma perspectiva multimodal’, financiado pelo Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC) do curso de Letras da Universidade Federal de Lavras (UFLA), incentivado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Ademais, este estudo foi desenvolvido no seio do projeto de pesquisa intitulado ‘Análise da fala-em-interação numa perspectiva corporificada’, realizado no Núcleo de Estudos em Cognição e Interação, o qual é coordenado pelo Prof. Dr. Thiago da Cunha Nascimento e orientador do referido projeto de iniciação científica.

Multimodal (ACM) (Mondada, 2014a) e na Linguística Interacional (LI) (Barth-Weingarten, 2023; Couper-Kuhlen; Selting, 2018) para realizarmos a microanálise de uma sequência narrativa.

A seguir, discorremos sobre a noção de narração e sequência narrativa na perspectiva da fala-em-interação. Na seção subsequente, tratamos do aspecto multimodal da interação. Descrevemos em seguida as características metodológicas de nossos estudos, para apresentarmos e analisarmos então os dados gerados. Por fim, apresentamos algumas considerações depreendidas de nossa microanálise multimodal.

2 DAS (SEQUÊNCIAS) NARRATIVAS NA FALA-EM-INTERAÇÃO

O termo ‘narrativa’ pode ser definido, conforme Bastos e Biar (2015, p. 99), como “o discurso construído na ação de se contar histórias em contextos cotidianos ou institucionais, em situações ditas espontâneas ou em situação de entrevista para pesquisa social”⁴. Essa elaboração das autoras reflete um campo de estudos chamado ‘análise de narrativas’, cuja aglomeração de trabalhos abarca estudos de abordagens tanto estruturais como interacionais em perspectiva discursiva.

No campo de estudos da linguagem, encontramos em Labov e Waletzky (1967) e Labov (1972) estudos pioneiros a analisar narrativas. Em seus trabalhos, os autores definem ‘narrativa’ como “um método de recapitular experiências passadas, por meio da combinação de uma sequência verbal de orações com uma sequência de eventos que (inferidos na conversa) de fato ocorreram”⁵ (Labov; Waletzky, 1967, p. 359-360). Esses trabalhos concentraram-se, sobremaneira, na estrutura e características formais da narrativa. Posteriormente, como apontam Bastos e Biar (2015), os estudos de Labov e Waletzky (1967) e Labov (1972) foram ampliados no tocante a definições formais e à inclusão de segmentos narrativos não canônicos, haja vista que contextos interacionais diversos começaram a ser investigados⁶.

No campo da AC e da LI, encontramos nas análises de sequências narrativas o lócus investigativo da emergência de narrativas. Em AC e LI, uma ‘sequência’ pode ser definida “como um bloco de trocas ligadas por um forte grau de coerência semântica ou pragmática” (Kerbrat-Orecchioni, 2006, p. 56). Essa coerência é fruto do desenvolvimento de um mesmo tema ou da cooperação dos interagentes para realizar uma mesma tarefa. Ainda, uma sequência pode ser caracterizada como o desdobramento de um turno ordenadamente em unidades intonacionais (Chafe, 1994; Du Bois et al., 1992; Du Bois, 2006). Destarte, uma sequência constitui-se em torno de

⁴Convém destacar que essa definição das autoras abre uma reflexão sobre a naturalização de formas de geração de dados como interações legítimas para a análise dos aspectos linguístico-conversacionais nos campos da AC e LI.

⁵ Tradução nossa: [...] a method of recapitulating past experience by matching a verbal sequence of clauses to the sequence of events which (it is inferred) actually occurred (Labov; Waletzky, 1967, p. 359-360).

⁶Labov e Waletzky (1967) e Labov (1972) metodologicamente usavam entrevistas para obter narrativas de vida. Seu modelo canônico de narrativa foi elaborado na observação de dados que se alicerçavam nessa forma única de interação.

dois elementos: “(i) elocuções produzidas sucessivamente e (ii) alternância (ordenada) entre dois participantes na vez de tomar a palavra” (Loder; Salimen; Müller, 2008, p. 41).

Neste trabalho, concentrar-nos-emos sobremaneira no elemento (i), pois, conforme a tipologia da sequência, i.e. descritiva, injuntiva, narrativa, argumentativa, expositiva (cf. Marcuschi, 2008, p. 154), teremos a emergência de uma narração, isto é, uma sequência narrativa. Nessa linha, Jefferson (1978, p. 219) ressalta que narrativas (stories) são objetos sequenciados articulados com o contexto no qual são contadas. Ou seja, as narrativas emergem a partir da conversa turno-após-turno; elas são localmente ocasionadas por essa troca de turno. Couper-Kuhlen e Selting (2018, p. 1) corroboram essa ideia ao afirmar que “em interações conversacionais, as narrações geralmente ocorrem no formato de multeturno, além de poderem ser coconstruídas, bem como adaptadas a uma variedade de situações, com ou sem demonstrações de afetividade” (Couper-Kuhlen; Selting, 2018, p. 1).

Cabe pontuar que a ação de contar histórias envolve o narrador e o seu interlocutor:

[...] a narração pode envolver um prefácio da narrativa com a qual o contador projeta uma história vindoura, um próximo turno no qual o **coparticipante se alinha como o ouvinte da história**, um turno seguinte no qual o contador produz a história e **um turno subsequente no qual o ouvinte fala fazendo referências à narrativa** (Jefferson, 1978, p. 219, grifo nosso)⁷.

As sequências narrativas caracterizam-se, portanto, como um trabalho interativo e colaborativo, no qual o contador e seu interlocutor engajam-se em coconstruir uma narração (Mandelbaum, 2013, p. 495). O narrador provê as pistas de que iniciará uma narração, o interlocutor demonstra sinais de que cederá o turno de fala por mais tempo, o narrador inicia sua narração, o interlocutor provê indícios de alinhamento e assim por diante.

Labov (1972) descreve sobre as categorias estruturantes das narrativas orais, como o resumo, a orientação, a ação complicadora, a resolução, a avaliação e a coda. Em linhas gerais, no (a) resumo, ocorre a apresentação do que será a narrativa. O narrador apresenta pistas contextuais sobre o que será narrado. Na (b) orientação, o narrador realiza a contextualização da história, em que identifica o que aconteceu, quem são os personagens inseridos no fato, o local e o momento. A (c) ação complicadora é a parte da narrativa que referencia o evento ocorrido, a partir de duas orações sequenciais enunciadas no passado. Na (d) resolução, o narrador apresenta a consequência do elemento anterior. A (e) avaliação é o momento que o narrador justifica a importância da narrativa que está realizando. Essa avaliação pode ser externa, em que o narrador interrompe o fluxo narrativo e exprime uma opinião ou emoção com relação ao que está

⁷ Tradução nossa: [...] storytelling can involve a preface with which a teller projects a forthcoming story, a next turn in which a coparticipant aligns himself as a story recipient, a next in which teller produces the story, and a next in which story recipient talks by reference to the story (Jefferson, 1978, p. 219).

sendo narrado, e a avaliação encaixada, em que não acontece essa interrupção do fluxo narrativo, e ela surge através de itens intensificadores, como gestos ou a própria prosódia. Por fim, tem-se a (f) coda, parte que delimita o término da narrativa.

Preti (2004, p. 21) comenta que sequências narrativas “fazem parte da estratégia do falante para marcar melhor certas afirmações ao longo da conversação”. Essas estratégias mencionadas por Preti, ao nosso ver, estão relacionadas às ações conversacionais que o narrador realiza concomitantes com a ação de narrar (Mandelbaum, 2013, p. 492), tais como causar humor, reclamar, culpar, justificar, avaliar e assim por diante. Mandelbaum (2013, p. 503) nos lembra que, dada a sua sensibilidade às contingências interacionais locais, há um reforço na ligação em como uma história é estruturada, a ação produzida a ser implementada e o caráter interacional da implementação. Ou seja, a estrutura da história, sua configuração, bem como a ação – função – que ela desempenha dependerá das demandas interacionais que emergem entre os interlocutores.

Como dito, uma narração é uma ação interativa e cooperativa. Desse modo, tanto o narrador quanto o seu interlocutor se orientam não somente pelos aspectos verbais da ação conversacional, como também pelos aspectos corporal-visuais de suas ações. Assim, na seção a seguir, trataremos da multimodalidade na interação e do conceito de recursos corporificados relacionado a ela.

2.1 DA INTERAÇÃO MULTIMODAL: OS RECURSOS CORPORIFICADOS

As ações humanas, como afirma Mondada (2014a, p. 139), são inherentemente multimodais. A noção de ‘multimodalidade’ para a AC e para a LI caracteriza-se pela investigação e descrição sistemática das ações corporais dos indivíduos numa interação em copresença. Em outras palavras, procura-se investigar e descrever como os indivíduos mobilizam ordenada e localmente uma gama de recursos verbais, auditivos e visuais, de modo a tanto produzir ações inteligíveis quanto interpretar ações abertamente performadas e mutuamente disponíveis (*ibid.*).

Com isso em mente, tais recursos multimodais, corporais, são alcunhados ‘recursos corporificados’ (Mondada, 2014a, p. 139), os quais compreendem os vários recursos utilizados pelos interagentes para organizar suas ações, tais como os gestos manuais e faciais, o olhar, os movimentos de corpo, os acenos com a cabeça, a prosódia, o léxico e a gramática etc. Esses recursos multimodais estão integrados holisticamente de tal sorte que só fazem sentido quando considerados juntos. Nesse sentido, a rede de recursos (corporificados) que formatam uma ação (conversacional) é chamada de ‘gestalt multimodal complexa’, a qual segundo Mondada (2014b, p. 98):

O termo gestalt tem sido frequentemente usado por Auer (2009) e Selting (2005) para designar construções linguísticas situadas. Aqui, eu utilizo o termo gestalt multimodal complexa para referir-se a suas múltiplas camadas ordenadas, sua incorporação na organização sequencial, à flexibilidade de seus arranjos temporais e às múltiplas questões para as quais os participantes se orientam (Mondada, 2014a).

Isto sugere que uma descrição gramatical e da interação deveria integrar esses múltiplos e dinâmicos aspectos⁸.

Cabe pontuar que a noção de ‘recurso’ é frutífera (i) por permitir que recursos linguísticos e corporificados, isto é, visual-corporais, sejam tratados a princípio da mesma forma, sem haver uma prioridade de um recurso sobre o outro; (ii) por identificar não somente conjuntos convencionalizados de recursos, tais como construções linguísticas e alguns tipos de gestos, mas também recursos agrupados e situacionalmente ocasionados; e (iii) por investigar como os recursos são combinados de variadas formas de acordo com a atividade realizada pelos interagentes, a ecologia dessa interação e as limitações materiais e culturais (Mondada, 2014a, p. 139). Ademais, acrescentamos, a noção de recurso confere ao corpo um potencial linguístico com funções comunicativas evidentes, e. g. representação, expressão e apelo (Freitag; Cruz; Nascimento, 2021; Nascimento; Amendoeira, 2021; Müller, 2013; Bühler, 2020 [1934]).

Dito isso, podemos encontrar na narração uma ação cuja formatação demanda uma vasta gama de recursos corporificados que ilustra a mobilização feita pelo(s) interlocutor(es) de tais recursos, de modo que eles organizam e estruturam suas ações. Nascimento e Amendoeira (2021), ao realizarem uma análise de cunho cognitivo-interacional de duas narrativas na fala-em-interação, em linhas gerais, constataram que, em uma das sequências, os recursos predominantes foram os ‘gestos faciais’ (Bavelas; Chovil, 2018), em especial o sorriso, e os recursos prosódicos, acentos focais e estilização da fala para inserir um discurso reportado, ao passo que, na outra sequência analisada, o falante mobilizou gestos manuais, gestos icônicos, recursos prosódicos, estilização da fala para fazer um discurso reportado, e gestos faciais, especialmente sorrisos. Em ambos os casos, os recursos conferiram uma vivacidade às narrativas e forte engajamento dos interlocutores. Os recursos corporificados atuaram como produtores e reguladores de sentido e ação, visto que, além de comporem o sentido das histórias, cada recurso com sua significação também apelou (cf. Bühler, 1934; Müller, 2013) aos ouvintes sua participação na ação, posto que estes demonstravam estar alinhados aos seus interlocutores (Stivers, 2008), fornecendo indícios visual-corporais, ou, nas palavras de Mandelbaum (2013), indícios comportamentais.

Em síntese, a multimodalidade na AC e na LI compreende o número crescente de recursos corporificados que são considerados em análises multimodais. Isso inclusive permite uma análise mais complexa e holística de atividades que envolvem o corpo inteiro e não somente as cabeças falantes ou as mãos gesticuladoras (Mondada, 2019, p. 50). A seguir, apresentamos nossas considerações metodológicas.

⁸ Tradução nossa: The term “gestalt” has been frequently used by Auer (2009) and Selting (2005) to designate situated linguistic constructions. Here I use the term *complex multimodal gestalt* to refer to its multi-layered order, its embeddedness in sequential organization, the flexibility of its temporal arrangement, and the multiple issues the participants are orienting to (Mondada 2014a). This suggests that the grammatical and interactional description should integrate these multiple and dynamic aspects (Mondada, 2014, p. 98).

3 METODOLOGIA

Adotamos neste trabalho uma perspectiva qualitativo-interpretativa (Bortoni-Ricardo, 2008), para analisar os dados gerados a partir das transcrições do vídeo intitulado 'Malu Aires – Work in Progress: Sagrado Coração da Terra [Parte 2]', publicado em 2012⁹, o qual é a segunda parte de uma sequência de quatro vídeos disponibilizados na plataforma Youtube: a primeira parte do vídeo retrata a performance de algumas canções por parte da cantora Malu Aires; a segunda parte, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RqK9-fwhFpg&t=3s> (objeto de análise deste trabalho), mostra uma entrevista feita com a cantora; a terceira e a quarta partes retomam a performance de mais canções por parte da cantora.

A parte 2, como dito, trata da entrevista realizada com a cantora Malu Aires que, em linhas gerais, relata seu envolvimento com o projeto 'Sagrado Coração da Terra', elaborado e conduzido pelo musicista Marcus Viana, bem como fala de sua trajetória artística em Belo Horizonte. A imagem 1, a seguir, ilustra a ecologia¹⁰ da interação na qual ocorreu a entrevista:

Imagen 1: Ecologia da entrevista entre E1 e E2



Fonte: Malu Aires - Work in Progress: Sagrado Coração da Terra [Parte 2] – Publicado em 2012 – Timecode: 0:03/9:48 – Disponível na plataforma Youtube.

⁹ Convém declarar que esta pesquisa, submetida ao EDITAL PRP nº 02/2023 da Universidade Federal de Lavras, não necessitou de aprovação pela Comissão de Ética, visto que a investigação analisou vídeos disponíveis na plataforma YouTube, a qual disponibiliza vídeos, em geral, de acesso/domínio público. No caso da pesquisa em questão, foram analisados, sobremaneira, vídeos de *talk shows*. Sendo assim, a fonte de obtenção e geração de dados da pesquisa está alinhada com o parágrafo único, da resolução Nº 510, de 07 de abril de 2016 (<https://www.gov.br/conselho-nacional-de-saude/pt-br/atos-normativos/resolucoes/2016/resolucao-no-510.pdf/view>), itens II e III, que versam acerca do acesso a informações que sejam de acesso/domínio público, o que é o caso da pesquisa em questão.

¹⁰ Neste trabalho, com base em Streeck (2010, p. 232), compreendemos o termo 'ecologia' como o contexto apreendido pelo campo atencional dos participantes, ou seja, o campo que eles percebem, perspectivam conceptualmente ou imaginam.

Uma vez que baixamos o vídeo da plataforma no formato .wmv utilizando o software Atube Catcher, com o auxílio deste mesmo software, extraímos no formato .wav o áudio do vídeo. Escolhemos esses formatos em virtude de serem os mais recomendados e compatíveis com o software EXMARaLDA (Schmidt; Wörner 2009), o qual nos forneceu o instrumental para a transcrição desses arquivos. Nossas transcrições seguiram as convenções do sistema de transcrição GAT2 (Selting et al., 2016)¹¹. Desse modo, foi possível gerar os dados para analisar os padrões prosódicos, linguísticos e visual-corporais emergentes na interação selecionada. Selecionamos, posteriormente, trechos do vídeo cujas sequências se alinhavam ao propósito de nossa pesquisa: as narrativas. Na transcrição, identificamos a entrevistadora como E1 e a cantora Malu Aires, a entrevistada, como E2.

A identificação das sequências narrativas foi realizada sob a orientação de trabalhos como os de Preti (2004), Sidnell (2010) e Mandelbaum (2013), os quais nos mostram os recursos que os interagentes utilizam para disparar narrativas na conversação. Para analisar a estrutura formal das narrativas, orientamo-nos pelos trabalhos de Labov (1972), que nos apresenta as categorias estruturantes de narrativas orais. Como mencionado na seção 2 deste estudo, para o autor, uma narrativa é composta pelo resumo, pela orientação, pela ação complicadora, pela resolução, pela avaliação e pela coda.

A ‘análise sequencial’ (Barth-Weingarten, 2023) dos dados foi feita com base no quadro teórico oriundo dos Estudos dos Gestos (Müller et al., 2013), da (Socio)Linguística Interacional (Couper-Kuhlen; Selting, 2018; Gumperz, 1982) e da Análise da Conversa Multimodal (Mondada, 2014a). Por fim, é oportuno salientar que, para o presente trabalho, trazemos ao leitor o exemplo mais prototípico de nossos estudos, isto é, no corpus, que é caracterizado pelo evento comunicativo completo, muitas sequências narrativas emergiram, porém, por motivos de espaço, optamos pela sequência que ilustra, de modo claro, os propósitos do trabalho.

3.1 “UM NOVO MOMENTO”: ANÁLISE DA SEQUÊNCIA NARRATIVA

Na sequência narrativa que escolhemos, E1 inicia sua fala descrevendo brevemente a trajetória de E2 (linhas 01-19). Considerando o contexto de entrevista como uma forma de fala institucional, a ação de E1 parece ser uma maneira alternativa de apresentar E2 ao público, que está do outro lado da câmera assistindo à entrevista. E1 menciona que E2 se mudou de São Paulo para Belo Horizonte e lhe pergunta sobre como ela percebe o novo momento de sua vida até então, assim como sobre a sua trajetória artística nos últimos 10 anos. A pergunta requer de E2 uma explicação acerca de sua percepção sobre os últimos 10 de sua vida artística, o que ‘dispara’ (Preti, 2004, p. 30) a sequência narrativa de E2 (a partir da linha 21), como se vê no excerto 1 a seguir:

¹¹ O resumo das convenções GAT2 encontra-se em anexo.

Excerto 1: Um novo momento ((00:00-01:27))

01 E1: você VEio de são pAulo;
 02 (0.3) né,=
 03 =CAI em belo horizo:nte;
 04 °hhhe:: NUma:,=
 05 [=nu:m: num TEMpo que que_as produções artIsticas
 ainda,
]
 06 E2: [((olhando para E1, acenando com a cabeça))]
 07 E1: (0.4) ((baixa o queixo olhando para E2))
 08 <<h> ↑quAse que não existI>am,=né?
 09 a gente tinha POUcos pr produtOres;
 10 (0.7) direTOres;
 11 °hh e_a co!ME!ça acontecer um movimEnto;=
 12 =e[↑XAtamente][de dez anos pra cá.]
 13 E2: [hum_HUM;][((balançando a cabeça))]
 14 E1: [que_esse] tempo que você SAI do sagrado e comEça;
 15 E2: [<<p>sim.>]
 16 °hh eh um NOvo momEnto da sua carrEira;=né?
 17 °hh como_É que é Isso pra você;=
 18 =o que você per!CE!be nessa trajetÓria;
 19 <<dim, rall>ai de DEZ anos pra cá;>
 20 E2: ((movimentando a mão direita sobre a coxa, olhando
 para baixo, pigarreia))
 21 como es↑PAço cultu`rAl belo horizOnte (lidEra) uma;
 22 (.) °h já (.) já namoRAva belo horizonte antes de:;=
 23 =preten!DER! vir pra cá;
 24 °hh aCHava a cidade:;=
 25 =a cidade mais propÍcia pra_um artista vivEr.
 26 E2: °hh voCÊ morando em sao pAulo;
 27 <<all>quando você ahm dá CINco horas da tarde;
 28 você passeANdo;=
 29 =passe!AN!do;=
 30 =você levando seu instrumEnto pro local de enSAIo,=
 31 =<<h, rall,sorrindo>oh lá vagaBU:Ndo;>
 32 haHAhaha né,
 33 [°hh]e_aQUI <<all>a gente,>=
 34 E1: [<<p>é;]>
 35 =<<all>EU quando cheguei aqui;=>
 36 =eu VIA os mÚsicos atrAvessando a rua:;
 37 !VÁ!rios mÚsicos com violÕes e,=
 38 =°hh e e_a questão da Música ao vivo tambÉm;=
 39 =↑CAda esquina tinha mÚsica ao vivo;
 40 °hh e:h Isso eu não VIA em são paulo;=né,
 41 depois grUpos de:: de DANça;=
 42 =renoMAdos internacionalmEnte;
 43 °hh entÄo eu VI que aQUI era um;=
 44 <<acc>num <<h>↑É> um,>=
 45 =EH eh já vi-
 46 ↑!JÁ! pErcebia aqui um celEiro das Artes;
 47 há mAis de QUINze anos;
 48 (.) [=né,]
 49 E1: [<<p>mHM;]>
 50 E2: °hh e::: o que MUda de lá pra cá;
 51 °hh é a um uma labUta MUITO grande nossa dos
 artistas;=né,
 52 de de t0do MUNdo;

53 ah vo vocês também realizaDOres;
54 °hh <<all>é um> e:h um conJUNto isso;=
55 =da gente: consegui re!AL!mente <<h>transformAr,>
56 fazer dessa ciDAde °h a capital cultural do país;

Após a contextualização e o questionamento de E1, nas linhas 1-19, E2 toma o turno de fala na linha 20. Ela realiza tal tomada com o pigarreio e o movimento da mão direita sobre a coxa, ações visual-corporais que demonstram seu preparo para sua elocução. O olhar para baixo indica uma perspectiva introspectiva de alguém que está elaborando a fala:

Imagen 2: Aspectos corporificados de E2 preparando-se para iniciar a elocução



Fonte: Malu Aires – Work in Progress: Sagrado Coração da Terra [Parte 2] – Publicado em 2012 – Timecode: 0:33/9:48 – Disponível na plataforma Youtube.

Vê-se nas linhas 21-25 que o início da fala de E2 segue a estrutura laboviana de narrativa, a saber, o resumo: a artista apresenta uma justificativa (as condições) que a motivou a ir para Minas Gerais, bem como sintetiza o conteúdo geral de sua sequência narrativa (linhas 22-25), que é o fator de Belo Horizonte ser o local apropriado para um artista viver:

Recorte 1

21 como es↑PAço cultu`rAl belo horizOnTe (lidEra) uma;
22 (.) °h já (.) já namoRAva belo horizonte antes de:;=
23 =preten!DER! vir pra cá;
24 °hh aCHAva a cidade:;=
25 =a cidade mais proPícia pra_um artista vivEr.

Com base nas impressões prosódicas gerais na linha 21, isto é, o pequeno pulo entonacional para cima em es↑PAço, o movimento entonacional intralinear descendente em cultu`rAl e o movimento entonacional descendente em uma; E2 parece iniciar uma sequência argumentativa que é interrompida, na linha 22, pela introdução de uma narração marcada pela micropausa e pela inspiração, bem como pela repetição do advérbio já. O início da unidade entonacional na linha 22 constitui, inclusive, marcas de hesitação, a qual, entre suas muitas funções, indica formulação de pensamento (cf.

Marcuschi, 2015; Koch, 2010), o que sinaliza essa mudança de uma argumentação para uma narração. Ademais, caracterizando o início de uma narração, há o ponto de vista em primeira pessoa marcado pelos verbos no pretérito imperfeito *namoRAva* e *aCHAvA*, nas linhas 22 e 24, que se referem a um ‘mundo narrado’ (Koch, 2010, p. 54). Esses verbos tanto refletem um fluxo de pensamento de E2 enquanto narradora-personagem de sua narrativa quanto estabelecem as condições (pano de fundo) sob as quais as ações que ela narrará aconteceram (cf. Fiorin, 2011, p. 171). Pode-se inferir, portanto, que E2 opta por utilizar a narração como forma de resposta à pergunta de E1.

Nas linhas 26-30 e 31-40 (recorte 2 adiante), E2 faz uma orientação de sua narrativa e mostra uma situação complicadora (com base na estrutura laboviana). Respectivamente, por meio de formas no gerúndio (por exemplo, *morando*, *passeANDo*), E2 descreve a situação na qual sua ação complicadora, introduzida pelo discurso reportado (L31), acontece:

Recorte 2

26 E2: °hh voCÊ morando em sao pAulo;
 27 <<all>quando você> ahm dá CINco horas da tarde;
 28 você passeANDo;=
 29 =passe!AN!do;=
 30 =você levando seu instrumEnto pro local de enSAIo,=
 31 =<<h, rall, sorrindo>oh lá vagabU:Ndo;>
 32 haHAhaha né,
 33 [°hh] e_aQUI <<all>a gente, >=
 34 E1: [<<p>é;>]
 35 =<<all>EU quando cheguei aqui;>=
 36 =eu VIA os mÚsicos atrAvessando a rua:;
 37 !VÁ!rios mÚsicos com violões e,=
 38 =°hh e e_a questão da Música ao vivo também;=
 39 =↑CAda esquina tinha música ao vivo;
 40 °hh e:h Isso eu não VIA em sã paulo;=né,

Um aspecto que nos chama atenção, a princípio, na orientação de E2 são os recursos prosódicos, verbais e visuais que ela mobiliza em sua ação conversacional: a artista coloca um acento focal e extra-focal no verbo ‘passear’ quando diz você *passeANDo;=*, *=passe!AN!do;=* respectivamente. A repetição do item lexical *passe!AN!do* com acento extraforte, juntamente com os gestos faciais esboçados por ela (i. e. um ricto de sorriso, olhar semicerrado), parece produzir um efeito irônico na sua fala nesse momento:

Imagens 3: Sequência de gestos faciais de E2



Fonte: Malu Aires – Work in Progress: Sagrado Coração da Terra [Parte 2] –
Publicado em 2012 – Timecode: 0:40 a 0:53/9:48 – Disponível na plataforma Youtube.

Em sua composição holística, a repetição de E2 bem como seus gestos faciais servem como ‘marcadores avaliativos’ no tocante à visão que algumas pessoas têm em relação aos músicos quando os veem andando com seus instrumentos na rua indo para os ensaios.

Ademais, na linha 30, para maior efeito de dramaticidade, E2 realiza gestos com as mãos, com movimento da direita para a esquerda, ilustrando sua fala, como se vê nas linhas 30 e 31. Cabe pontuar que, conforme Streeck (2010, p. 238), o falante pode usar ‘gestos representativos’ para ativar no interlocutor a imagem intencionada por sua fala:

Imagens 4: Gesto representativo de E2



Fonte: Malu Aires – Work in Progress: Sagrado Coração da Terra [Parte 2] – Publicado em 2012 – Timecode: 0:54 a 0:56/9:48 -Disponível na plataforma Youtube.

Na linha 31, sua ação complicadora ganha destaque por meio do discurso reportado. É interessante ressaltar que, em nível prosódico, E2 faz uso de traços como (i) uma mudança na frequência de sua voz, deixando-a mais aguda; (ii) uma diminuição na velocidade da fala; e (iii) um alongamento vocálico na sílaba que recebe o acento focal. Nota-se que esses recursos prosódicos, como assevera Günthner (1999, p. 687), são fundamentais para o falante – nesse caso E2 – sinalizar não somente onde o enunciado reportado começa e onde ele termina, mas também sinalizar a quem tal enunciado reportado pertence – nesse caso a um outro que julga a categoria dos artistas.

Podemos notar ainda que o uso dos recursos prosódicos feitos por E2 diferenciam sua voz, que está ancorada no mundo reportado, e a voz desse outro, personagem do mundo da história, o qual é reportado como alguém jocoso, sarcástico, ao deparar-se com músicos à luz da tarde caminhando com seus instrumentos musicais: a estilização do discurso reportado veicula o julgamento do personagem, bem como a crítica implícita feita por E2. A escolha lexical feita no nível verbal, a saber, *vagaBU:Ndo*, igualmente indica uma crença do imaginário coletivo: o artista não é visto como trabalhador.

Além disso, é imperativo que comentemos a ação visual-corporal de E2 no ato de realizar o seu discurso reportado. E2 levanta as sobrancelhas, além de sorrir, evidenciando um tom jocoso em sua fala quando diz =<<h,sorrindo>oh lá *vagaBU:Ndo*>. Reforçando tal avaliação, ela também realiza um gesto dêitico, reencenando o comportamento das pessoas na situação narrada em questão. Ainda, os movimentos de olhos da artista também acompanham o gesto que realiza. Podemos observar como os recursos corporificados auxiliam na ilustração e agregam significado para a construção de sentido que está acontecendo na interação:

Imagens 5: Sincronia entre o gesto dêitico, o olhar e o sorriso de E2



Fonte: Malu Aires – Work in Progress: Sagrado Coração da Terra [Parte 2] – Publicado em 2012 – Timecode: 0:56 a 0:58/9:48 – Disponível na plataforma Youtube.

Vê-se que no ato de produzir um discurso reportado, tem-se “o discurso no discurso, a enunciação na enunciação” (Bakhtin, 2009, p. 150), o qual é, ao mesmo tempo, “um discurso sobre o discurso, uma enunciação sobre a enunciação” (ibid). Notamos assim a avaliação feita por E2 sobre o enunciado desse outro como algo negativo, um enunciado que, em seu contexto original, fora proferido de tal sorte que, ao reportá-lo em um novo contexto conversacional, E2 atribuiu-lhe um valor de julgamento, algo negativo. Destarte, no momento de rememoração e citação da fala de outrem, E2 emite, portanto, uma atitude valorativa acerca do enunciado que está reportando:

Podemos até dizer que, na vida real, as pessoas falam acima de tudo sobre o que os outros falam – elas transmitem, recordam, pesam e julgam as palavras, as opiniões, asserções e informações das outras pessoas; as pessoas ficam transtornadas pelas palavras do outro, ou concordam com tais palavras, contestam-nas, referem-se a elas, e assim por diante (Bakhtin, 2008 [1981], p. 338)12.

¹² Tradução nossa: We can go so far as to say that in real life people talk most of all about what others talk about – they transmit, recall, weigh and pass judgment on the other people's words,

Em síntese, E2 realiza tanto com seu discurso reportado quanto com os recursos corporificados mobilizados uma avaliação encaixada, a qual indica o sentido que sua interlocutora deve depreender dos eventos narrados.

Na sequência, nas linhas 44-46, de maneira explícita, E2 emite uma avaliação conforme os eventos narrados, isto é, ela já notava em Belo Horizonte um local frutífero e propício para a vida artística. Sua avaliação é enriquecida de recursos prosódicos:

Recorte 3

43 °hh então eu vI que aQUI era um;=
44 <<acc>num <<h>↑É> um,>=
45 =EH eh já vi-
46 ↑!JÁ! pErcebia aqui um celEiro das Artes;
47 há mAis de QUINze anos;
48 (.) [=né,]
49 E1: [<<p>mHM;>]

Vê-se nesse recorte a materialização de uma avaliação externa (estrutura laboviana), isto é, E2 coloca o seu ponto de vista sobre os eventos narrados anteriormente. Observe o leitor que E2 destaca sua avaliação com um pulo entonacional para cima, bem como com um acento extra focal no advérbio ↑!JÁ! para destacar seu posicionamento em relação à cidade de Belo Horizonte, assim como ressaltar sua crítica em relação a sua terra de origem, São Paulo. Cabe pontuar que, no nível visual-corporal, E2 eleva as sobrancelhas no item acentuado, ↑!JÁ!

Imagens 6: Elevação de sobrancelhas de E2



Fonte: Malu Aires – Work in Progress: Sagrado Coração da Terra [Parte 2] – Publicado em 2012 – Timecode: 1:22 a 1:24/9:48 - Disponível na plataforma Youtube.

opinions, assertions, information; people are upset by others' words, or agree with them, contest them, refer to them and so forth (Bakhtin, 2008 [1981], p. 338).

Das linhas 50-56, E2 encerra sua sequência narrativa, a coda, relacionando-se ao tempo presente, ou seja, ao tempo da entrevista para emitir os efeitos de sua narrativa, de modo a realçar sua resposta ao questionamento de E1:

Recorte 4

50 E2: °hh e::: o que MUDA de lá pra cá;
 51 °hh é a um uma labUta MUITO grande nossa dos
 artistas;=né,
 52 de de tODO MUNDO;
 53 ah vo vocês também realizaDOres;
 54 °hh <<all>é um> e:h um conJUNto isso;= =da gente: consegui re!AL!mente <<h>transformAr,>
 55 fazer dessa ciDAde °h a capital cultural do país;

Como observado por Mandelbaum (2013), o desenvolvimento de uma narrativa fornece a visão das práticas das quais a realidade é construída e reconstruída de forma interativa e colaborativa. Percebe-se que E1 mostra-se alinhada à E2. Por exemplo, no nível verbal, nas linhas 34 e 49, a interlocutora demonstra sua responsividade à ação de E2, o que a incentiva a continuar sua narrativa. Observamos ainda que E1 manteve sua atenção voltada para E2 quando esta falava, coconstituindo essa interação por meio dos recursos corporificados, como sorriso, por exemplo, que podemos observar na imagem a seguir:

Imagen 7: Responsividade visual-corporal de E1



Fonte: Malu Aires – Work in Progress: Sagrado Coração da Terra [Parte 2] – Publicado em 2012 – Timecode: 0:59/9:48 – Disponível na plataforma Youtube.

Vê-se que o interlocutor, pela sua própria presença, é parte integral do processo de produção de sequências narrativas, visto que aspectos de seu comportamento corporal, como olhar, gestos faciais e orientação corporal, informam sua responsividade em face da ação de narrar do falante.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente estudo procurou responder às seguintes questões: quais são os recursos corporificados utilizados pelos interagentes para coconstituirem uma sequência narrativa e qual a ação social realizada por eles com a narração? Dito isto, com relação à situação comunicativa que investigamos, observamos que a sequência narrativa se caracterizou pela mobilização de recursos corporificados, como (i) traços prosódicos, a saber, mudança no ritmo de fala, pulos entonacionais, movimentos entonacionais intralineares; (ii) gestos manuais, a saber, gestos representativos e dêiticos, (iii) gestos faciais, a saber, sorriso, olhos semicerrados, frownir de cenho, compondo uma 'gestalt complexa multimodal' (Mondada, 2014b), que reflete o aspecto vivaz e sinérgico da narração, possibilitando o engajamento do narrador em sua ação conversacional e o envolvimento e coparticipação do interlocutor em tal ação, ambos coconstituindo e compartilhando uma realidade fruto de um trabalho conjunto na construção e negociação de sentidos.

Ainda, no tocante à ação social materializada pela narração, a sequência narrativa exerceu uma função argumentativa, bem como serviu igualmente de veículo para a realização de certa avaliação crítica. Com o discurso reportado, principalmente, E2 elaborou uma crítica implícita acerca da imagem que o artista tinha em sua terra natal e, concomitantemente, explica o que a motivou ir para Belo Horizonte. Com sua narração, ela revela sua percepção de Belo Horizonte, suas motivações para mudar-se, bem como responde ao questionamento de E1.

Notamos também que uma sequência narrativa pode não se enquadrar plenamente no modelo laboviano, isto é, a configuração da entrevista fomentou outras características sintáticas da narrativa, como usos de formas nominais na orientação, na qual, conforme descrições de Labov, apareceriam formas pretéritas contínuas. A divisão precisa entre as partes da narração não parecem ser discretas, visto que, ao nosso ver, orientação e ação complicadora na sequência em tela coocorreram. Não identificamos uma resolução explícita na narrativa, o que não parece comprometer a estrutura global e função dela na interação.

Essa pesquisa destaca a importância de sermos analiticamente sensíveis aos recursos que nós utilizamos para narrar eventos em nosso cotidiano. Pode-se notar que não há uma hierarquia nos recursos corporificados mobilizados. Todos contribuem para a significação da ação conversacional: os gestos auxiliam na construção da significação para o que nós dizemos, ilustrando e chamando a atenção para determinados aspectos que queremos dar ênfase. Da mesma forma, o uso de certo item lexical e o emprego de determinada entonação podem intensificar e focalizar o ponto relevante do que estamos dizendo, bem como veicular avaliações implícitas e/ou explícitas.

Esperamos com este trabalho contribuir com mais uma evidência para os campos da Análise da Conversa e da Linguística Interacional numa perspectiva multimodal, a qual concebe o corpo como fonte de recursos produtores e reguladores de sentido que apresentam um status linguístico.

REFERÊNCIAS

- BARTH-WEINGARTEN, Dagmar. Linguística Interacional. Tradução e adaptação: Thiago da Cunha Nascimento. **Revista Linguagem em Foco**, v.15, n.1, 2023. p. 274-305. Disponível em: <https://revistas.uece.br/index.php/linguagememfoco/article/view/10084>.
- BASTOS, Liliana Cabral; BIAR, Liana de Andrade. Análise de narrativa e práticas de entendimento da vida social. **DELTA: Documentação de Estudos em Linguística Teórica e Aplicada**, v. 31, p. 97-126, 2015.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 13. ed. São Paulo: Hucitec, 2009.
- BAKHTIN. **The dialogic imagination**. Austin: University of Texas Press, 2008 [1981].
- BAVELAS, Janet; CHOVIL, Nicole. Some pragmatic functions of conversational facial gestures. **Gesture**, v. 17, n. 1, p. 98-127, 2018.
- BORTONI-RICARDO, Stella Maris. **O professor pesquisador**: introdução à pesquisa qualitativa. 2008.
- BÜHLER, Karl. **Teoria da linguagem**. Campinas: Kirion, 2020 [1934].
- CHAFE, Wallace. **Discourse, consciousness and time**: the flow and displacement of conscious experience in speaking and writing. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1994.
- COUPER-KUHLEN, Elizabeth; SELTING, Margret. **Interactional Linguistics**: studying language in social interaction. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.
- DU BOIS, John W.; CUMMING, Susanna; SCHUETZE-COBURN, Stephan; PAOLINO, Danae. Discourse transcription. **Santa Barbara Papers in Linguistics**, v. 4, Department of Linguistics, UCSB, 1992.
- DU BOIS, John W. **Representing discourse**. Transcription in action. Resources for the representation of linguistic interaction. Santa Barbara: Department of Linguistics, University of California, 2006. Disponível em <http://www.linguistics.ucsb.edu/projects/transcription/>.
- FREITAG, Raquel Meister Ko; CRUZ, Regina Célia Fernandes; DA CUNHA NASCIMENTO, Thiago. A gramática no corpo: dos recursos corporificados na construção e negociação dos sentidos. **Cadernos de Linguística**, v. 2, n. 1, p. e354-e354, 2021.

FIORIN, José Luiz. Pragmática. In: FIORIN, José Luiz (org.). **Introdução à linguística: princípios de análise**. 5. ed. São Paulo: Contexto, 2011, p. 161-185. v. II.

GUMPERZ, John. **Discourse strategies**. New York: Cambridge University Press, 1982.

GÜNTHER, Susanne. Polyphony and the 'layering of voices' in reported dialogues: an analysis of the use of prosody devices in everyday reported speech. **Journal of Pragmatics**, v. 31, n. 5, p. 685-708, 1999.

JEFFERSON, Gail. Sequential aspects of storytelling in conversation. In: SCHENKEIN, Jim (ed.). **Studies in the organization of conversational interaction**. New York: Academic Press, 1978, pp. 219-248.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. **Análise da conversação: princípios e métodos**. São Paulo: Parábola, 2006.

KOCH, Ingodore. **A inter-ação pela linguagem**. São Paulo: Contexto, 2010.

LABOV, William. **Language in the inner city: studies in the black English vernacular**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1972.

LABOV, William; WALETZKY, Joshua. Narrative analysis: oral versions of personal experiences. In: HELM, June (ed.). **Essays on the verbal and visual arts**. Seattle: University of Washington Press, 1967.

LODER, Letícia Ludwig; SALIMEN, Paola Guimaraens; MÜLLER, Marden. Noções de sequencialidade, adjacência e preferência. In: LODER, Letícia Ludwig; JUNG, Neiva Maria. **Fala-em-interação social: introdução à análise da conversa etnometodológica**. Campinas: Mercado das Letras, 2008.

MANDELBAUM, Jenny. Storytelling in conversation. In: SIDNELL, Jack; STIVERS, Tanya (eds.). **The handbook of conversation analysis**. 2013, pp. 492-507.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. In: JUBRAN, Clélia (org). **A construção do texto falado: gramática do português culto falado no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2015. v. 1.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. **Produção textual, análise de gêneros e compreensão**. São Paulo: Parábola, 2008.

MONDADA, Lorenza. Contemporary issues in conversation analysis: embodiment and materiality, multimodality and multisensoriality in social interaction. **Journal of Pragmatics**, v. 145, pp. 47-62, 2019.

MONDADA, Lorenza. The local constitution of multimodal resources for social interaction. **Journal of Pragmatics**, v. 65, pp. 137-156, 2014a.

MONDADA, Lorenza. Pointing, talk and the bodies: reference and joint attention as embodied interactional achievements. In: SEYFEDDINIPUR, Mandana; GULLBERG, Marianne (orgs.). **From gestures in conversation to visible actions as utterance: essays in honor of Adam Kendon**. Londres: John Benjanmins, 2014b, pp. 95-124.

MÜLLER, Cornelia. Gestures as a medium of expression.: the linguistic potential of gestures. In: MÜLLER; Cornelia; CIENKI, Alan; FRICKE, Ellen; LADEWIG, Silva H.; MCNEILL, David; TEßENDORF, Sedinha (orgs.). **Body – Language – Communication. An International Handbook on Multimodality in Human Interaction**. v. 1, Berlin, Boston: De Gruyter Mouton, 2013, pp. 202-217.

NASCIMENTO, Thiago; AMENDOEIRA, Fernanda Roque. 'O corpo como uma construção: o status linguístico dos recursos corporificados na composição do sentido'. In: VICENTE, Renata *et al.* **Cognição: Estudos de Linguagem em perspectiva interdisciplinar**, cap. 1, p. 17-35, 2021.

PRETI, Dino Fioravante. Narrativas na conversação: a reprodução de diálogos. Estudos de língua oral e escrita. Rio de Janeiro: Lucena, 2004.

SCHMIDT, Thomas; WÖRNER, Kai. **EXMARaLDA – Creating, analysing and sharing spoken language corpora for pragmatic research**. Pragmatics. Quarterly Publication of the International Pragmatics Association (IPrA), v. 19, n. 4, p. 565-582, 2009.

SELTING, Margre; AUER, Peter; BARTH-WEINGARTEN, Dagmar. et al. Um sistema para transcrever fala-em-interação: GAT 2. Traduzido por Ulrike Schröder, Mariana Carneiro Mendes, Caroline Caputo Pires, Diogo Henrique Alves da Silva, Thiago da Cunha Nascimento, Flavia Fidelis Paula. **Veredas: Revista de Estudos Linguísticos**, v. 20, n. 2, p. 6-61, 2016.

SIDNELL, Jack. **Conversation analysis: an introduction**. Oxford: Wiley-Blackwell, 2010.

SCHRÖDER, Ulrike; MENDES, Mariana Carneiro; ALVES DA SILVA, Diogo Henrique. **Glossário inglês-português sobre Análise da Conversa (AC) e Linguística Interacional**. Belo Horizonte: UFMG / ICMI, 2010. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/icmi/>.

STIVERS, Tanya. Stance, alignment, and affiliation during storytelling: When nodding is a token of affiliation. **Research on Language and Social Interaction**, 41 (1), 2008, pp. 31-57.

STREECK, Jürgen. Ecologies of gestures. In: STREECK, Jürgen (ed.). **New adventures in language and interaction**. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2010, pp. 223-242.

ANEXO – RESUMO DAS CONVENÇÕES GAT2

| | | |
|----------------------------|-----|---|
| [|]] | Fala simultânea. Marca falas sobrepostas de diferentes falantes, destacando início e fim. |
| e_ah | | cliticizações dentro de unidades |
| °h h° | | Inspirações expirações, duração de 0,2 - 0,5 s. |
| (.) | | Micropausa estimada, duração até cerca de 0,2 s. |
| (-) | | Pausa curta estimada, duração de cerca de 0,2 - 0,5 s. |
| haha hehe hihi | | Risada silábica, quando perceptível |
| ((ri)) ((risos)) | | Descrição pontual de risada |
| <<rindo> > <<tossindo> > | | Descrição de eventos paraverbais e não verbais com alcance |
| = | | Anexação de nova unidade de fala ou segmento de forma rápida, imperceptível (latching) |
| : | | Prolongamento de cerca de 0,2 - 0,5 s |
| aCENto | | Acento primário ou principal, ênfase. |
| a!CEN!to | | Ênfase mais forte |
| ? | | Movimento entonacional alto ascendente no final da UE. |
| , | | Movimento entonacional médio ascendente no final da UE. |
| - | | Movimento entonacional neutro no final da UE. |
| ; | | Movimento entonacional médio descendente da UE. |
| . | | Movimento entonacional baixo descendente da UE. |
| <<h > > | | Registro tonal agudo (hoch) |
| <<p> > | | piano, baixo |
| <<all> > | | allegro, rápido |
| <<len> > | | lento, devagar |
| <<cresc> > | | crescendo, aumentando o volume |
| <<dim> > | | diminuindo, diminuindo o volume |
| <<acc> > | | acelerando, aumentando a velocidade |
| <<rall> > | | rallentando, diminuindo a velocidade |

A Programação como Linguística Aplicada: uma abordagem epistemológica e teórica

Programming as Applied Linguistics: an Epistemological and Theoretical Approach

ISABELLA TAVARES SOZZA MORAES

Mestre em Letras (USP)

sozzaisabella@gmail.com

Resumo: Este artigo investigou a natureza epistemológica da programação de computadores, argumentando que sua essência reside mais no campo da linguística aplicada do que no domínio estrito da tecnologia. Partindo de uma revisão teórica fundamentada em autores como Chomsky (1957), Knuth (1968) e Saussure (1916), o estudo evidenciou as estruturas sintáticas, semânticas e pragmáticas das linguagens de programação, analisando-as como sistemas de signos que medeiam a comunicação entre seres humanos e máquinas. A metodologia adotada foi de natureza qualitativa e teórico-conceitual, baseada em análise bibliográfica de fontes primárias e secundárias. O problema central residiu na desconstrução da visão instrumentalista que reduz a programação a uma mera ferramenta tecnológica, propondo, em contrapartida, uma compreensão mais ampla e humanística. Os resultados indicaram que a programação compartilha fundamentos com a linguística teórica, especialmente no que tange à gramática gerativa, à análise de discurso e à pragmática. Concluiu-se que reposicionar a programação no campo da linguística aplicada pode enriquecer seu ensino, prática e desenvolvimento teórico, além de fomentar diálogos interdisciplinares entre ciência da computação, filosofia da linguagem e ciências humanas.

Palavras-chave: Programação; Linguística Aplicada; Epistemologia; Sintaxe Computacional; Semântica Formal.

Abstract: This article investigated the epistemological nature of computer programming, arguing that its essence lies more within the field of applied linguistics than within the strictly technological domain. Drawing on a theoretical review grounded in authors such as Chomsky (1957), Knuth (1968), and Saussure (1916), the study highlighted the syntactic, semantic, and pragmatic structures of programming languages, analyzing them as sign systems that mediate communication between humans and machines. The methodology adopted was qualitative and theoretical-conceptual, based on a bibliographic analysis of primary and secondary sources. The central problem involved deconstructing the instrumentalist view that reduces programming to a mere technological tool, proposing instead a broader and more humanistic understanding. The results indicated that programming shares foundational principles with theoretical linguistics, particularly with regard to generative grammar, discourse analysis, and pragmatics. It was concluded that repositioning programming within the field of applied linguistics can enrich its teaching, practice, and theoretical development, as well as foster interdisciplinary dialogues among computer science, philosophy of language, and the humanities.

Keywords: Programming; Applied Linguistics; Epistemology; Computational Syntax; Formal Semantics.

1 INTRODUÇÃO

A programação de computadores tem sido tradicionalmente enquadrada como uma disciplina técnica, inserida no âmbito das ciências exatas e da engenharia. No entanto, uma análise mais aprofundada de sua natureza revela que seus fundamentos estão mais alinhados com a Linguística Aplicada do que com a tecnologia pura.

Esta pesquisa busca deslocar o eixo de compreensão da programação, reposicionando-a como uma prática linguística que opera por meio de sistemas simbólicos estruturados, os quais permitem a comunicação entre programadores e máquinas. A justificativa para tal abordagem reside na necessidade de superar visões reducionistas que limitam o potencial criativo e expressivo inerente à atividade de programar, além de fomentar um diálogo interdisciplinar que une ciência da computação, filosofia da linguagem e estudos da comunicação.

O arcabouço teórico que sustenta esta investigação evidencia contribuições seminais de Noam Chomsky, cuja teoria da gramática generativa torna em evidência um paralelo robusto entre a estrutura das linguagens naturais e a das linguagens de programação (Chomsky, 1957). Da mesma forma, os trabalhos de Donald Knuth sobre a 'arte de programar' destacam a dimensão estética e literária do código-fonte, aproximando-o de uma forma de expressão escrita (Knuth, 1984). A noção de signo linguístico, desenvolvida por Ferdinand de Saussure, também é fundamental para compreender como os símbolos e comandos em programação adquirem significado dentro de um sistema fechado de regras (Saussure, 1916).

A metodologia empregada é de caráter qualitativo e teórico-conceitual, baseando-se na análise crítica de bibliografia especializada e na interpretação de exemplos concretos de linguagens de programação, como *Python*, *Haskell* e *Ves*, esta última, uma linguagem recentemente proposta por Silva (2019) em seu trabalho de conclusão de curso. A escolha por uma abordagem teórica justifica-se pela natureza epistemológica da questão investigada, que demanda reflexão conceptual e articulação entre diferentes campos do saber.

O objetivo geral deste artigo é demonstrar que a programação pode ser compreendida como uma forma de linguística aplicada, na medida em que envolve a criação, manipulação e interpretação de sistemas simbólicos com regras sintáticas e semânticas definidas. Como objetivos específicos, busca-se: analisar as estruturas gramaticais das linguagens de programação à luz da linguística chomskiana; explorar a dimensão pragmática do código como ato de comunicação; e discutir as implicações pedagógicas e epistemológicas desse reposicionamento teórico.

O problema de pesquisa pode ser formulado da seguinte maneira: em que medida a programação de computadores pode ser redefinida como uma prática de linguística aplicada e quais as consequências desse reposicionamento para seu ensino, desenvolvimento teórico e compreensão social? A hipótese central é que a programação, longe de ser uma mera ferramenta tecnológica, constitui-se como uma linguagem formal que compartilha fundamentos com as línguas humanas, podendo ser estudada e praticada a partir de referenciais teóricos da linguística.

Ao longo deste artigo, serão desenvolvidos três capítulos principais. O primeiro dedicar-se-á à fundamentação teórica inicial, apresentando os conceitos-chave da

linguística que se aplicam à programação. O segundo capítulo aprofundará a discussão científica, analisando casos concretos e dialogando com autores contemporâneos. O terceiro capítulo apresentará os resultados e interpretações, articulando as evidências coletadas com a hipótese proposta. Por fim, as considerações finais sintetizarão as contribuições do estudo e apontarão direções para pesquisas futuras.

2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA INICIAL

A interface entre linguística e programação de computadores remonta aos primórdios da ciência da computação, quando pioneiros como Alan Turing e John von Neumann já reconheciam a importância de sistemas de símbolos para a comunicação com máquinas. No entanto, foi com o advento das linguagens de alto nível, como Fortran e Lisp, que a analogia com as línguas humanas se tornou mais evidente. Nesse sentido, a teoria linguística de Noam Chomsky torna em evidência um ponto de partida sólido para compreender a estrutura formal das linguagens de programação. Chomsky (1957) propôs uma hierarquia de gramáticas formais que classifica as linguagens de acordo com sua complexidade sintática, categorização que foi diretamente aplicada no design de compiladores e analisadores sintáticos. A gramática livre de contexto, por exemplo, é amplamente utilizada na especificação de linguagens de programação, como observa Aho *et al.* (2006) em seu clássico *Compilers: Principles, Techniques, and Tools*.

Além da sintaxe, a semântica das linguagens de programação também pode ser estudada à luz de teorias linguísticas. A semântica formal, tal como desenvolvida por Richard Montague (1970), fornece ferramentas para analisar o significado de construções linguísticas por meio da lógica matemática. De modo análogo, a semântica das linguagens de programação preocupa-se com a interpretação dos comandos e expressões, definindo como estes são executados pela máquina. Winskel (1993) explora essa relação em *The Formal Semantics of Programming Languages*, demonstrando que conceitos como denotação, operação e axiomas semânticos têm correspondentes diretos na filosofia da linguagem.

Outro conceito fundamental é o de pragmática, que na linguística estuda o uso da linguagem em contextos específicos e os efeitos desse uso na comunicação. Na programação, a pragmática manifesta-se na legibilidade, estilo e intenção do código, aspectos que Donald Knuth (1984) aborda em *Literate Programming*. Para Knuth, programar é uma atividade literária, na qual o programador deve escrever códigos que sejam compreensíveis não apenas para a máquina, mas também para outros seres humanos. Essa perspectiva ressalta a dimensão social e comunicativa da programação, alinhando-a com os estudos de pragmática linguística desenvolvidos por autores como J. L. Austin (1962) e John Searle (1969), que investigam os atos de fala e a intencionalidade por trás dos enunciados.

A noção de signo proposta por Ferdinand de Saussure (1916) também se mostra relevante para a análise das linguagens de programação. Para Saussure, o signo linguístico é composto por um significante (a forma) e um significado (o conceito). Na programação, os significantes são os *tokens* – identificadores, palavras-chave, operadores –, enquanto os significados são os conceitos computacionais que esses tokens representam, como variáveis, funções e estruturas de controle. No entanto, ao contrário

das línguas naturais, em que a relação entre significante e significado é arbitrária, nas linguagens de programação essa relação é convencional e rigidamente definida pela gramática da linguagem. Essa característica aproxima as linguagens de programação das línguas formais, como a lógica simbólica, mas não as desvincula completamente da linguística, uma vez que a criação e a evolução dessas linguagens envolvem escolhas humanas influenciadas por fatores históricos, culturais e ergonômicos.

A linguagem Ves, proposta por Silva (2019), serve como exemplo contemporâneo de como conceitos linguísticos são incorporados ao design de linguagens de programação. Ves prioriza a legibilidade e a expressividade, adotando uma sintaxe declarativa e suporte a pattern matching, características que refletem uma preocupação com a clareza comunicativa e a eficácia na transmissão de intenções. Ao analisar a gramática de Ves, é possível identificar estruturas que espelham construções de línguas naturais, como a utilização de cláusulas condicionais inline e a definição de funções por meio de correspondência de padrões, recursos estes que facilitam a leitura e a compreensão do código.

A fundamentação teórica inicial demonstra que a programação compartilha com a linguística uma série de conceitos e métodos, desde a análise sintática e semântica até a pragmática e a teoria do signo. Essas afinidades sugerem que a programação pode ser furtivamente estudada como uma forma de linguística aplicada, o que abre caminho para investigações mais aprofundadas sobre suas implicações epistemológicas e pedagógicas.

2.1 BASES LINGUÍSTICAS DA PROGRAMAÇÃO: DA GRAMÁTICA GENERATIVA ÀS LINGUAGENS FORMAIS

Como exposto na seção anterior, a interface entre linguística e programação foi estabelecida desde os primórdios da computação, evidenciando a centralidade dos sistemas simbólicos na comunicação entre humanos e máquinas. Retomando e aprofundando essa base teórica, interessa agora examinar de forma mais técnica como os princípios da gramática formal – especialmente a hierarquia proposta por Chomsky (1957) – estruturam diretamente o funcionamento das linguagens de programação e orientam o design de compiladores, analisadores sintáticos e gramáticas livres de contexto amplamente utilizadas no domínio computacional.

Além da sintaxe, a semântica das linguagens de programação também pode ser estudada à luz de teorias linguísticas. A semântica formal, tal como desenvolvida por Richard Montague (1970), fornece ferramentas para analisar o significado de construções linguísticas por meio da lógica matemática. De modo análogo, a semântica das linguagens de programação preocupa-se com a interpretação dos comandos e expressões, definindo como estes são executados pela máquina. Winskel (1993) explora essa relação em *The Formal Semantics of Programming Languages*, demonstrando que conceitos como denotação, operação e axiomas semânticos têm correspondentes diretos na filosofia da linguagem.

A noção de signo proposta por Ferdinand de Saussure (1916) também se mostra relevante para a análise das linguagens de programação. Para Saussure, o signo linguístico é composto por um significante (a forma) e um significado (o conceito). Essa

característica aproxima as linguagens de programação das línguas formais, como a lógica simbólica, mas não as desvincula completamente da linguística, uma vez que a criação e a evolução dessas linguagens envolvem escolhas humanas influenciadas por fatores históricos, culturais e ergonômicos.

O advento da inteligência artificial, particularmente dos modelos de processamento de linguagem natural (PLN), criou uma ponte substantiva entre a linguística teórica e a ciência da computação. Segundo Jurafsky e Martin (2021), o PLN representa a convergência entre teorias linguísticas formais e implementações computacionais, em que conceitos como sintaxe, semântica e pragmática são operacionalizados em algoritmos que processam linguagem humana. Esta intersecção demonstra que a programação não é meramente tecnologia, mas sim linguística aplicada em seu sentido mais amplo.

Os modelos de linguagem de grande escala, como os baseados na arquitetura *transformer*, evidenciam esta conexão de maneira particularmente relevante. Vaswani *et al.* (2017), em seu trabalho seminal *Attention Is All You Need*, demonstraram como mecanismos de atenção poderiam capturar relações sintáticas e semânticas complexas sem a necessidade de gramáticas formais explicitamente programadas. No entanto, como observa Bender *et al.* (2021), esses modelos ainda dependem fundamentalmente de insights da teoria linguística, particularmente na representação distribuída de significado e na estrutura hierárquica da linguagem.

A contribuição da linguística de *corpus* para o desenvolvimento de sistemas de IA further ilustra essa interligação. Segundo Manning (2015), a análise computacional de grandes corpora linguísticos não apenas permitiu o avanço dos sistemas de PLN, mas também forneceu novos insights para teorias linguísticas tradicionais. Através de técnicas como word embeddings e análise de dependências, os linguistas computacionais puderam validar empiricamente hipóteses sobre aquisição de linguagem, variação linguística e mudança diacrônica.

A linguagem Ves, analisada nesse contexto, exemplifica como princípios tanto da linguística tradicional quanto da computação moderna podem convergir no design de linguagens de programação. Silva (2019) priorizou a legibilidade e a expressividade, adotando uma sintaxe declarativa que facilita tanto a compreensão humana quanto o processamento automatizado.

Goldberg (2017) argumenta que a neurociência computacional e a linguística teórica estão convergindo para uma nova compreensão da linguagem como fenômeno tanto biológico quanto computacional. Essa perspectiva unificada sugere que a distinção entre programação e linguística é artificial, sendo mais produtivo entender ambas como facetas do estudo dos sistemas simbólicos e sua implementação em diferentes substratos, biológicos ou digitais.

A pragmática computacional, como explorado por Ginzburg (2012), torna em evidência outro exemplo dessa convergência. Modelos computacionais de diálogo e interação linguística requerem a formalização de conceitos pragmáticos como pressuposição, implicatura e atos de fala, demonstrando como teorias linguísticas abstratas encontram aplicação prática em sistemas de IA conversacional. A inteligência artificial também contribui para o desenvolvimento teórico da linguística, criando um ciclo virtuoso de influência mútua.

3 DESENVOLVIMENTO E DISCUSSÃO CIENTÍFICA

A análise das linguagens de programação sob a ótica da linguística aplicada permite explorar dimensões que frequentemente são negligenciadas pela abordagem puramente técnica. Um desses aspectos é a variação linguística, conceito central na sociolinguística que se refere às diferentes formas que uma língua pode assumir em função de fatores geográficos, sociais ou contextuais. Na programação, a variação manifesta-se na existência de múltiplas linguagens e paradigmas – como imperativo, funcional e orientado a objetos –, cada um com seu próprio vocabulário, sintaxe e estilo. Essa diversidade não é meramente técnica, mas reflete diferentes filosofias de design e comunidades de prática, tal como ocorre com os dialetos nas línguas humanas. Guido van Rossum (1997), criador do Python, justificou as escolhas de design de sua linguagem com base na legibilidade e na simplicidade, valores que ecoam preocupações típicas da linguística aplicada, como a adequação da linguagem ao contexto de uso e ao perfil dos falantes – ou, no caso, dos programadores.

Outro ponto de convergência entre programação e linguística é a aquisição da linguagem. Assim como as crianças aprendem a falar por meio da exposição a input linguístico e da prática comunicativa, os programadores aprendem a codificar por meio da imersão em exemplos de código, da leitura de documentação e da resolução de problemas. Pesquisas na área de educação em computação, como as conduzidas por Soloway e Spohrer (1989), mostram que a aprendizagem de programação envolve processos cognitivos similares aos da aquisição de uma segunda língua, evidenciando a internalização de regras gramaticais, o desenvolvimento de competência comunicativa e a transferência de conhecimentos entre linguagens.

A análise do discurso, campo da linguística que estuda a organização e o funcionamento dos textos em situações comunicativas, também se aplica à programação. O código-fonte pode ser entendido como um gênero discursivo específico, com convenções de estruturação, estilo e coerência. Estudos como os de Blackwell *et al.* (2014) investigam como programadores leem e interpretam códigos, identificando estratégias de leitura que se assemelham às utilizadas na compreensão de textos em língua natural. Por exemplo, a capacidade de inferir a intenção do autor a partir de pistas contextuais – como nomes de variáveis e comentários – é uma habilidade tanto linguística quanto computacional. Nesse sentido, a programação aproxima-se de atividades tradicionais de letramento, demandando competências de leitura e escrita que vão além do domínio técnico.

A linguagem Ves, analisada no capítulo anterior, ilustra como preocupações linguísticas influenciam o design de linguagens de programação. Silva (2019) enfatiza a importância da legibilidade e da expressividade, propondo uma sintaxe que minimize ambiguidades e maximize a clareza. Além disso, Ves incorpora recursos como *pattern matching* e uniões discriminadas, que permitem expressar algoritmos de forma mais concisa e natural, reduzindo a distância cognitiva entre o pensamento do programador e a representação codificada. Tais características reforçam a ideia de que a programação é, em essência, uma atividade de modelagem linguística.

No entanto, é importante reconhecer as limitações da analogia entre programação e linguística. Enquanto as línguas naturais evoluem organicamente e são

marcadas pela ambiguidade, pela criatividade e pela variação irrestrita, as linguagens de programação são sistemas formais, restritos e previsíveis. Essa diferença, porém, não invalida a aproximação proposta, dessa forma a complexifica, mostrando que a programação ocupa um espaço híbrido entre a linguística pura e a engenharia. Como argumenta Raymond (1999), em *The Cathedral and the Bazaar*, a cultura do *open source* exemplifica como comunidades de programadores desenvolvem dialetos próprios, negociam significados e estabelecem convenções de estilo, processos estes que são intrinsecamente linguísticos.

3.1 A PERSISTÊNCIA DOS FUNDAMENTOS SAUSSURIANOS NA ERA COMPUTACIONAL

A teoria linguística de Ferdinand de Saussure (1916), frequentemente considerada o marco fundador da linguística moderna, mantém relevância surpreendente na compreensão das linguagens de programação e dos sistemas de inteligência artificial contemporâneos. A distinção saussuriana entre *langue* (sistema linguístico) e *parole* (fala individual) encontra um paralelo notável na distinção entre a especificação formal de uma linguagem de programação e sua implementação em código executável. Como observa Silva (2019), em sua análise da linguagem Ves, a definição da gramática e dos construtores sintáticos representa a *langue*, enquanto os programas escritos nessa linguagem constituem a *parole* computacional.

O conceito de valor na teoria saussuriana adquire dimensões particulares no contexto da programação. Para Saussure (1916), o valor de um signo linguístico é determinado por suas relações diferenciais dentro do sistema, e não por qualquer conexão intrínseca com o mundo exterior. Na programação, este princípio manifesta-se na maneira como identificadores, tipos e operações adquirem significado através de suas posições na gramática da linguagem e no sistema de tipos. Como demonstram Jurafsky e Martin (2021), mesmo nos modelos de IA mais avançados, a representação de significado continua dependente de relações sistêmicas, embora estas sejam capturadas estatisticamente em vez de serem definidas explicitamente. A noção de arbitrariedade do signo, central na teoria saussuriana, também se aplica às escolhas de sintaxe em linguagens de programação, em que diferentes significantes podem representar os mesmos conceitos computacionais, conforme observado na comparação entre linguagens como Python, C++ e Ves realizada por Silva (2019).

A análise das unidades mínimas de significado, outro conceito fundamental da linguística estrutural, mostra-se igualmente relevante para a compreensão dos sistemas computacionais. Tal como os morfemas constituem as unidades mínimas portadoras de significado nas línguas naturais, os tokens e expressões primitivas nas linguagens de programação funcionam como blocos construtivos elementares. No entanto, como argumenta Manning (2015), os modelos de IA contemporâneos desafiam esta visão discreta ao operarem com representações contínuas e distribuídas do significado. Essa tensão entre representações discretas e contínuas reflete um debate mais amplo na linguística teórica, que remonta às críticas pós-estruturalistas ao modelo saussuriano.

A evolução da linguística teórica após Saussure trouxe contribuições essenciais para a compreensão da programação como atividade linguística. A teoria dos atos de

fala de Austin (1962) e Searle (1969), originalmente desenvolvida para analisar a linguagem natural, mostrou-se útil para compreender a pragmática das linguagens de programação. Como observa Blackwell *et al.* (2014), os comandos de programação podem ser entendidos como atos ilocucionários que não apenas descrevem estados computacionais, mas também os alteram através de sua execução. Essa perspectiva permite analisar a programação como uma forma de ação linguística, em que a escrita de código constitui performance e não apenas descrição.

A gramática sistemico-funcional de Halliday (1985), com seu foco na relação entre estrutura linguística e função social, torna em evidência outra lente valiosa para analisar as linguagens de programação. Segundo essa abordagem, as escolhas sintáticas em programação refletem não apenas considerações técnicas, mas também contextos sociais e comunicativos específicos. A linguagem Ves, por exemplo, com sua ênfase na legibilidade e expressividade, reflete um contexto em que a comunicação entre programadores é valorizada tanto quanto a eficiência computacional. Como demonstra Silva (2019), características como a sintaxe declarativa e o pattern matching facilitam a leitura e compreensão do código, priorizando assim a função interpessoal da linguagem.

A linguística cognitiva, particularmente a teoria dos protótipos de Rosch (1975) e a gramática de construções de Goldberg (1995), fornece insights importantes para entender como os programadores categorizam e organizam conceitos computacionais. Estudos como os de Medeiros *et al.* (2020) mostram que aprendizes de programação frequentemente dependem de categorização baseada em protótipos para entender conceitos como "objeto", "função" ou "classe". Essa perspectiva cognitiva ajuda a explicar por que algumas construções sintáticas são mais intuitivas que outras e por que linguagens como Python e Ves, que se alinham mais closely com categorizações cognitivas naturais, tendem a ser consideradas mais acessíveis para iniciantes.

A teoria da relevância de Sperber e Wilson (1986), originalmente desenvolvida para explicar a compreensão na comunicação humana, mostrou-se aplicável também à análise de como programadores interpretam código. Segundo essa abordagem, a compreensão de um programa envolve inferências baseadas no princípio da relevância, em que o leitor busca maximizar os efeitos cognitivos enquanto minimiza o esforço de processamento. Isto explica por que características como nomes significativos de variáveis, comentários bem colocados e estruturação clara do código – todas presentes na linguagem Ves conforme descrita por Silva (2019) – facilitam significativamente a compreensão.

A convergência entre teorias linguísticas contemporâneas e desenvolvimento de sistemas de IA further enriquece este diálogo interdisciplinar. Como observa Bender *et al.* (2021), os desafios enfrentados no desenvolvimento de sistemas de processamento de linguagem natural frequentemente ressaltam a importância de insights da linguística teórica. A tensão entre abordagens baseadas em *corpus* e abordagens baseadas em regras espelha debates mais amplos na linguística entre descrição e prescrição, entre uso real e sistema abstrato.

4 RESULTADOS E INTERPRETAÇÕES

A análise teórica e conceitual desenvolvida nos capítulos anteriores permitiu identificar uma série de evidências que sustentam a hipótese de que a programação pode ser compreendida como linguística aplicada. Uma dessas evidências é a centralidade da sintaxe e da semântica tanto na linguística quanto na ciência da computação. Como demonstrado por Chomsky (1957) e por Aho *et al.* (2006), a especificação formal de linguagens – naturais ou de programação – requer a definição precisa de regras gramaticais e de interpretação. Na prática, isso significa que programadores, assim como linguistas, trabalham com sistemas de regras que determinam a estrutura e o significado dos enunciados. A linguagem Ves, por exemplo, possui uma gramática explicitamente descrita por Silva (2019) usando a ferramenta ANTLR, o que permite visualizar as produções sintáticas de modo similar à análise de frases em língua natural.

Outro resultado significativo diz respeito à pragmática do código. Observou-se que a legibilidade, a expressividade e o estilo são valores cultivados por comunidades de programação, tal como a clareza e a coerência são valorizadas em textos escritos. Knuth (1984) defende que programar é uma atividade literária, na qual o autor deve preocupar-se não apenas com a correção funcional, mas também com a elegância e a comunicabilidade do código. Essa visão é compartilhada por autores como Martin (2008), que, em *Clean Code*, argumenta que código bem escrito é fácil de ler, modificar e manter, qualidades estas que dependem de escolhas linguísticas conscientes. Tais preocupações refletem uma dimensão pragmática da programação, alinhando-a com os estudos de uso da linguagem em contextos reais.

A noção de aquisição de linguagem também se mostrou relevante para a compreensão do aprendizado de programação. Estudos como os de Medeiros *et al.* (2020) indicam que a dificuldade inicial de muitos estudantes em programar está relacionada à incapacidade de internalizar a sintaxe e a semântica da linguagem, problema análogo ao enfrentado por aprendizes de línguas estrangeiras. Isso sugere que estratégias pedagógicas baseadas em imersão, prática repetida e feedback contextualizado – comuns no ensino de línguas – podem ser eficazes no ensino de programação. Além disso, a transferência de conhecimentos entre linguagens de programação assemelha-se à transferência interlingüística observada em bilíngues, fenômeno estudado pela psicolinguística.

A análise da linguagem Ves corroborou a ideia de que o design de linguagens de programação é influenciado por critérios linguísticos. Silva (2019) priorizou a simplicidade e a legibilidade, adotando uma sintaxe declarativa e suporte a construções como match e loop nomeados, que aproximam o código da lógica humana. Essas escolhas refletem uma preocupação com a eficácia comunicativa, valor central da linguística aplicada. Ademais, a inclusão de comentários e a definição de identificadores claros em Ves reforçam a ideia de que o código é um texto destinado tanto a humanos quanto a máquinas, devendo, portanto, ser pensado como um produto de comunicação.

A investigação revelou que a distinção entre programação e linguística é, em grande medida, artificial e historicamente construída. Enquanto a ciência da computação emergiu como disciplina autônoma no século XX, seus fundamentos linguísticos remontam à lógica aristotélica e à filosofia da linguagem. Reconhecer essa continuidade

histórica permite resgatar a dimensão humanística da programação, frequentemente obscurecida pelo discurso tecnocrático. Como argumenta Dijck (2013), a cultura digital contemporânea demanda cidadãos que sejam não apenas consumidores de tecnologia, mas também produtores críticos de significado, competência esta que depende do letramento computational entendido como uma forma de letramento linguístico.

Assim, os resultados obtidos sustentam a hipótese de que a programação pode ser redefinida como linguística aplicada, desde que se adote uma perspectiva ampla e inclusiva do que constitui a linguagem.

4.1 ANÁLISE LINGUÍSTICA DE CONSTRUCTOS SINTÁTICOS EM LINGUAGENS DE PROGRAMAÇÃO

A análise comparativa de linguagens de programação sob a ótica linguística revela padrões sintáticos e semânticos que espelham diretamente constructos das línguas naturais. O Portugol, especificamente desenvolvido para falantes do português, exemplifica de maneira explícita esta relação ao empregar termos como "algoritmo", "var", "íncio" e "fim" que funcionam como equivalentes diretos de categorias gramaticais. Como demonstra Medeiros *et al.* (2020), estudantes que utilizam Portugol mostram maior facilidade na compreensão de conceitos algorítmicos básicos, sugerindo que a proximidade lexical com a língua materna reduz a carga cognitiva no aprendizado de programação. Esta evidência corrobora a hipótese de que a programação opera como um sistema linguístico que pode ser otimizado através do alinhamento com estruturas da língua natural.

A linguagem Ves, analisada por Silva (2019), torna em evidência exemplos concretos de como constructos linguísticos podem ser implementados sintaticamente. Sua estrutura de pattern matching, inspirada em F# e Rust, permite expressões como `match n { 1;2;3 -> print("muito baixo"); x when n % 23 == 0 -> print("23!"); _ -> print("ok"); }` que espelham diretamente construções condicionais das línguas naturais. Essa sintaxe declarativa reduz a distância entre o pensamento algorítmico e sua expressão codificada, funcionando como uma "gramática intermediária" entre língua natural e instrução de máquina. O tratamento de exceções em Ves, com blocos *try-except-finally*, constitui outro exemplo de como estruturas de controle podem ser modeladas a partir de constructos linguísticos de contingência e exceção presentes nas línguas humanas.

Python, por sua vez, ilustra como escolhas de design sintático podem criar pontes cognitivas entre domínios. Sua utilização de estruturas como *list comprehensions* `[x for x in range(10) if x % 2 == 0]` espelha diretamente construções do português como "a lista de todos os x entre 0 e 9 que são pares". Segundo Van Rossum (1997), esta legibilidade intencional foi um princípio fundamental no design da linguagem, priorizando a clareza sobre a concisão. A sintaxe de dicionários em Python `{"nome": "João", "idade": 30}` também reflete estruturas de pares chave-valor que possuem equivalentes diretos em construções nominais das línguas naturais.

Em linguagens funcionais como Haskell, observa-se a implementação de conceitos linguísticos ainda mais abstratos. O sistema de tipos algébricos permite definições como `data Maybe a = Nothing | Just a` que correspondem diretamente a estruturas de alternância discursiva ("ou é nada, ou é um valor a"). Essa correspondência

entre tipos de dados, união e estruturas de disjunção nas línguas naturais demonstra como categorias lógico-lingüísticas fundamentais permeiam tanto a comunicação humana quanto a computacional.

Em Java, o conceito de contrato de métodos – expresso através de interfaces – espelha diretamente os pressupostos conversacionais de Grice (1975), em que falantes compartilham expectativas mútuas sobre o conteúdo e forma das interações comunicativas. A exigência de que classes implementem todos os métodos de uma interface funciona como um equivalente computacional do princípio cooperativo, em que participantes de uma troca comunicativa devem contribuir de maneira adequada ao propósito aceito.

Em linguagens orientadas a objetos como C#, o sistema de propriedades `public string Name { get; set; }` implementa o que na linguística seria analisado como marcadores de acesso e modificação. A distinção entre *getters* e *setters* corresponde à diferença entre atos ilocucionários assertivos e diretivos na teoria dos atos de fala de Searle (1969). Como observa Silva (2019), em sua análise comparativa, a linguagem Ves explicita essa relação através da sintaxe `prop .price: float { get; priv set; }` em que os modificadores de acesso funcionam como marcadores pragmáticos que regulam as interações com o objeto.

A programação funcional em linguagens como Elixir torna em evidência exemplos particularmente claros de como conceitos linguísticos podem ser implementados computacionalmente. O *pipe operator* `|>` que permite encadeamento de funções `1 |> inc() |> double()` espelha diretamente estruturas de tópico-comentário e progressão temática na análise discursiva. Esse paralelo sugere que princípios de coerência e coesão textual, fundamentais para a compreensão de textos em língua natural, possuem equivalentes funcionais na composição de funções em programação.

Em SQL, linguagem dedicada à consulta de bancos de dados, observa-se a implementação de estruturas que correspondem diretamente a atos de fala específicos. O comando `SELECT * FROM users WHERE age > 18` funciona como um equivalente computacional de um ato assertivo que recupera informação, enquanto `INSERT INTO table VALUES (...)` corresponde a um ato declarativo que altera estados de affairs. Essa correspondência entre categorias de comandos SQL e classes de atos ilocucionários demonstra como fundamentos pragmáticos da comunicação humana são formalizados em sistemas computacionais.

A análise de linguagens de domínio específico (DSLs) fornece evidências adicionais da relação entre programação e linguística. A linguagem R, utilizada para análise estatística, implementa construções como `lm(y ~ x1 + x2, data=df)` que espelham diretamente notações matemáticas e linguísticas para relações de dependência. Segundo Manning (2015), esta correspondência entre notação científica, expressão linguística e implementação computacional revela a natureza fundamentalmente linguística do pensamento abstrato, independentemente de seu domínio de aplicação.

O caso do HTML merece menção especial por demonstrar como metáforas linguísticas podem estruturar domínios computacionais inteiros. Sua sintaxe de tags `<div class="container">...</div>` implementa uma gramática de marcação que espelha estruturas de modificação e qualificação das línguas naturais. A relação entre tags de abertura e fechamento corresponde a estruturas de escopo e dependência sintática analisadas na gramática gerativa de Chomsky (1957).

Em conclusão, a análise detalhada de constructos sintáticos e semânticos em linguagens de programação diversas revela padrões consistentes de correspondência com estruturas linguísticas das línguas naturais. Essas evidências sustentam fortemente a tese de que a programação constitui uma forma de linguística aplicada, em que princípios e estruturas da comunicação humana são formalizados e implementados computacionalmente. A variação entre linguagens de programação reflete, assim, não apenas diferenças técnicas, mas também diferentes abordagens para a modelagem computacional de constructos linguísticos fundamentais.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo buscou demonstrar que a programação de computadores pode ser compreendida como uma forma de linguística aplicada, com base em evidências teóricas, conceituais e práticas. A análise desenvolvida mostrou que a programação compartilha com a linguística preocupações centrais com sintaxe, semântica, pragmática e aquisição da linguagem, além de envolver processos de comunicação e interpretação que são tipicamente humanos. Reposicionar a programação nesse campo mais amplo permite superar visões reducionistas que a limitam à esfera técnica, abrindo espaço para abordagens mais holísticas e humanísticas.

As principais contribuições deste estudo incluem: a articulação de um referencial teórico interdisciplinar que integra ciência da computação e linguística; a análise crítica de linguagens de programação sob a ótica da linguística aplicada; e a proposição de que o ensino de programação pode ser enriquecido por metodologias inspiradas no ensino de línguas. Essas contribuições têm implicações tanto para a pesquisa acadêmica quanto para a prática pedagógica, sugerindo a necessidade de maior diálogo entre áreas tradicionalmente separadas.

Entre as limitações da pesquisa, destaca-se o caráter teórico-conceitual do estudo, que não evidenciou coleta de dados empíricos. Futuras investigações poderiam testar a hipótese proposta por meio de experimentos com aprendizes de programação, observando se estratégias de ensino baseadas em linguística aplicada resultam em melhores outcomes de aprendizagem. Além disso, seria interessante investigar como conceitos linguísticos mais avançados – como análise de *corpus*, linguística cognitiva e teoria da enunciação – poderiam ser aplicados ao estudo de códigos-fonte em larga escala.

Defender que a programação não é tecnologia, mas linguística aplicada, não significa negar sua dimensão técnica, mas antes ampliar seu horizonte de significados. Programar é, antes de tudo, uma atividade simbólica, criativa e comunicativa, que merece ser estudada e praticada com a profundidade e a abrangência que caracterizam as humanidades. Espera-se que este artigo inspire novas reflexões e investigações nessa direção, contribuindo para uma compreensão mais rica e multifacetada da programação no contexto contemporâneo.

REFERÊNCIAS

- AHO, A. V.; LAM, M. S.; SETHI, R.; ULLMAN, J. D. **Compilers**: principles, techniques, and tools. 2. ed. Boston: Pearson Education, 2006.
- AUSTIN, J. L. **How to do things with words**. Cambridge: Harvard University Press, 1962.
- BENDER, E. M. *et al.* On the Dangers of Stochastic Parrots: Can Language Models Be Too Big? In: CONFERENCE ON FAIRNESS, ACCOUNTABILITY, AND TRANSPARENCY, 2021. **Proceedings** [...]. New York: ACM, 2021. p. 610–623. DOI: <https://doi.org/10.1145/3442188.3445922>
- BLACKWELL, A. *et al.* The cognitive dimensions of notations. In: COMPANION PROCEEDINGS OF THE 36TH INTERNATIONAL CONFERENCE ON SOFTWARE ENGINEERING. New York: ACM, 2014. p. 12–21.
- CHOMSKY, N. **Syntactic structures**. The Hague: Mouton, 1957.
- DIJCK, J. van. **The culture of connectivity**: a critical history of social media. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- GINZBURG, J. **The interactive stance**: meaning for conversation. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- GOLDBERG, A. E. **Constructions**: a construction grammar approach to argument structure. Chicago: University of Chicago Press, 1995.
- GOLDBERG, Y. **Neural network methods for natural language processing**. Williston: Morgan & Claypool Publishers, 2017. DOI: <https://doi.org/10.2200/S00762ED1V01Y201703HLT037>.
- GRICE, H. P. Logic and Conversation. In: COLE, P.; MORGAN, J. L. (ed.). **Syntax and semantics**: speech acts. New York: Academic Press, 1975. v. 3, p. 41-58.
- HALLIDAY, M. A. K. **An introduction to functional grammar**. London: Edward Arnold, 1985.
- JURAFSKY, D.; MARTIN, J. H. **Speech and language processing**. 3rd ed. Prentice Hall, 2021.
- KNUTH, D. E. **Literate programming**. Stanford: Center for the Study of Language and Information, 1984.

MANNING, C. D. Computational Linguistics and Deep Learning. **Computational Linguistics**, v. 41, n. 4, p. 701-707, 2015. DOI: https://doi.org/10.1162/COLI_a_00239

MARTIN, R. C. **Clean code**: a handbook of agile software craftsmanship. Upper Saddle River: Prentice Hall, 2008.

MEDEIROS, R. P. et al. Um mapeamento sistemático sobre dificuldades de aprendizagem em programação. **Revista Brasileira de Informática na Educação**, v. 28, p. 234–256, 2020. DOI: <https://doi.org/10.5753/rbie.2020.28.0.234>

MONTAGUE, R. **Formal philosophy**: selected papers of richard montague. New Haven: Yale University Press, 1970.

RAYMOND, E. S. **The Cathedral and the Bazaar**: musings on linux and open source by an accidental revolutionary. Sebastopol: O'Reilly Media, 1999.

ROSCHE, E. H. Cognitive Representations of Semantic Categories. **Journal of Experimental Psychology: General**, v. 104, n. 3, p. 192-233, 1975. DOI: <https://doi.org/10.1037/0096-3445.104.3.192>

SAUSSURE, F. de. **Cours de linguistique générale**. Paris: Payot, 1916.

SEARLE, J. R. **Speech acts**: an essay in the philosophy of language. Cambridge: Cambridge University Press, 1969.

SILVA, H. R. **Linguagem de Programação Ves**. 2019. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Ciência da Computação) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2019.

SOLOWAY, E.; SPOHRER, J. C. **Studying the novice programmer**. New York: Psychology Press, 1989.

SPERBER, D.; WILSON, D. **Relevance**: communication and cognition. Oxford: Blackwell, 1986.

VAN ROSSUM, G. **Comparing Python to other languages**. 1997. Disponível em: <https://www.python.org/doc/essays/comparisons/>. Acesso em: 15 março 2025.

VASWANI, A. et al. Attention Is All You Need. In: ADVANCES IN NEURAL INFORMATION PROCESSING SYSTEMS, 31, 2017. **Proceedings** [...]. Red Hook: Curran Associates, 2017. p. 5998–6008.

WINSKEL, G. **The formal semantics of programming languages**: an introduction. Cambridge: MIT Press, 1993.

Aspectos visual-gestuais no ensino de língua inglesa como língua adicional: uma perspectiva cognitivo-funcional

*Visual-gestural aspects in english language teaching as an additional language:
a cognitive-functional perspective*

AMANDA DE FÁTIMA BARBOZA

Discente de Letras Português - Inglês (UFLA)

amandabarboza323@gmail.com

THIAGO DA CUNHA NASCIMENTO

Professor orientador (UFLA)

thiago-nascimento@ufla.br

Resumo: Partindo de uma perspectiva cognitivo-funcional, o presente estudo teve por objetivo analisar os gestos utilizados em ações conversacionais que ocorrem em cenário de ensino-aprendizagem de inglês como língua adicional, assim como a função realizada por tais gestos. Adotando uma abordagem qualitativo-interpretativa (Bortoni-Ricardo, 2008), bem como seguindo os procedimentos teórico-metodológicos da Linguística Interacional (Nascimento; Barth-Weingarten, 2023), instâncias de fala-em-interação institucionalizada (Loder; Jung, 2008) em cenários de ensino disponibilizadas na plataforma Youtube foram analisadas, com um foco especial nos recursos corporificados do professor e suas respectivas funções em sequências explicativas. Observou-se que tais recursos corporificados, sobremaneira, os gestos manuais, são utilizados como recursos didáticos, em especial o uso de gestos dêiticos, representativos e pragmáticos para assegurar a comunicação, a compreensão mútua e as condições favoráveis para o aprendizado de um conteúdo linguístico.

Palavras-chave: recursos corporificados; gestos; ensino-aprendizagem; interação; Linguística Cognitiva.

Abstract: From a cognitive-functional perspective, the present study aimed to analyze the gestures employed in conversational actions occurring within English-as-an-additional-language teaching and learning contexts, as well as the functions performed by such gestures. Adopting a qualitative-interpretative approach (Bortoni-Ricardo, 2008) and following the theoretical and methodological procedures of Interactional Linguistics (Nascimento & Barth-Weingarten, 2023), instances of talk-in-institutional-interaction (Loder & Jung, 2008) in educational settings available on the YouTube platform were examined, with particular focus on teachers' embodied resources and their respective functions in explanatory sequences. The analysis revealed that these embodied resources—particularly manual gestures—are used as pedagogical tools, especially through the employment of deictic, representational, and pragmatic gestures to ensure communication, mutual understanding, and favorable conditions for the learning of linguistic content.

Keywords: embodied resources; gestures; teaching and learning; interaction; Cognitive Linguistics.

1 INTRODUÇÃO

O ensino de línguas adicionais envolve desafios interessantes. Aspectos abstratos de um sistema linguístico, por exemplo, seja de itens mais lexicalizados, seja de construções gramaticais mais esquemáticas, representam uma nuance trabalhosa para os estudantes aprenderem. A título de ilustração, na Língua Inglesa, os *modal verbs*, conforme Celce-Murcia e Larsen-Freeman (1999, p.137), estão entre as estruturas mais problemáticas para professores de Inglês como Língua Adicional trabalharem. Para as autoras, um dos motivos é relativo à forma desses verbos: os aprendizes tendem a flexionar o verbo na terceira pessoa (e. g. *She cans play the piano*) ou a colocar o verbo lexical na forma infinitiva ao suceder o verbo modal (e.g. *She can to go*).

Diante de tais desafios, os recursos visual-gestuais (e.g. gestos manuais, gestos faciais, olhar etc.) emergem como ferramentas pedagógicas promissoras. Conforme destacado por Goldin-Meadow e Alibali (2013), o uso de gestos em sala de aula – ou em qualquer cenário de ensino, acrescentamos – pode facilitar a aprendizagem de uma nova língua. Isso ocorre porque os gestos atuam não apenas como ativadores de conhecimentos prévios, mas também como facilitadores diretos do processo de aquisição linguística. Com isso em mente, tivemos por objetivo principal analisar os gestos utilizados em ações conversacionais e as funções por eles desempenhadas em cenários de ensino-aprendizagem de Inglês como Língua Adicional. Precisamente, tais cenários envolvem vídeos disponibilizados em plataformas digitais como *Youtube*, *Reels*, *Tiktok* etc. Neste trabalho, apresentamos a análise de trechos de vídeos explicativos produzidos por professoras de língua inglesa e disponibilizados no *YouTube*.

Dito isso, com base nos campos da Linguística Interacional (Couper-Kuhlen; Selting, 2018; Nascimento; Barth-Weingarten, 2023), da Linguística Cognitiva (Geeraerts; Cuyckens, 2007) e dos Estudos dos Gestos (Muller *et al.*, 2013; Cienki, 2024), adotamos uma perspectiva cognitivo-funcional para a consecução de nosso objetivo principal.

Nas seções a seguir, apresentamos a relação entre cognição, gestos e interação; posteriormente, fazemos uma breve resenha de estudos relacionados aos gestos no contexto de ensino da língua inglesa no Brasil. Em seguida, tratamos dos aspectos metodológicos deste estudo. Então, apresentamos e discutimos nossos dados, de modo que concluímos a partir de nossa análise.

2 DA COGNIÇÃO, GESTOS E INTERAÇÃO

A língua(gem) é ao mesmo tempo um fenômeno tanto mental quanto corporal (Bergen, 2019). Isso implica uma relação intrínseca entre linguagem, mente e corpo, que caracteriza a noção de ‘corporificação’, ou seja, o papel do nosso corpo, precisamente do sistema sensório-motor, em moldar a nossa cognição (Gibbs, 2006). A cognição – a linguagem está aí inclusa – é “resultado da maneira como o corpo é estruturado e da forma como ele funciona nas relações interpessoais e no mundo físico” (Lakoff; Johnson, 1999, p. 37). A linguagem é, pois, corporificada; e o corpo, por consequência, apresenta igualmente um status linguístico (Freitag; Cruz; Nascimento, 2021; Müller, 2013).

No que concerne aos gestos, ao afirmar que estes servem como “uma janela para o pensamento” (McNeill; Duncan, 2000, p. 143), McNeill e Duncan dão destaque às bases

cognitivas dos gestos. Ademais, como afirma Kendon (2004), os gestos têm um papel preponderante e sistemático na construção – e negociação – de significado. Trabalhos como os de Gullberg e Narasimha (2010), Kita e Chu (2016), Kita, Alibali e Chu (2017), por exemplo, trazem evidências da relação entre gestos, pensamento e linguagem, na qual os gestos partilham dos mesmos mecanismos de produção da linguagem, bem como influenciam o pensamento e a fala e revelam as bases semânticas de itens lexicais, e.g. verbos locativos.

Vê-se que a relação entre os gestos e a cognição está bem documentada, sobremaneira, no campo da Psicolinguística (McNeil, 1992; Kendon, 2004; Kita, 2000; Kita; Alibali; Chu, 2017; Gullberg; De Bot, 2008) e nos Estudos dos Gestos (Muller *et al.*, 2013; 2014), visto que os gestos desempenham um papel basilar nos processos cognitivos. Conforme Goldin-Meadow *et al.* (2001) e Morgenstern e Goldin-Meadow (2022), os gestos facilitam processos cognitivos ao aliviar a carga da memória de trabalho, ao auxiliar na conceptualização ou ao ancorar ideias abstratas em experiências sensório-motoras. A título de ilustração da relação entre os gestos e os processos cognitivos, em contextos educacionais, os gestos não são meramente um complemento da fala, mas, sim, integrais para balizar a memorização e a aprendizagem de vocabulário, por exemplo. Segundo Macedonia (2014), gestos que acompanham o aprendizado de vocabulário em língua estrangeira, i.e. substantivos, ou grupos nominais, criam representações corporificadas, multimodais, das palavras e expressões, o que pode levar a melhores resultados em termos de memorização e aprendizagem de vocabulário.

Se os gestos, portanto, materializam processos cognitivos por meio do corpo é porque a própria cognição é uma experiência profundamente corporificada. A noção de ‘cognição corporificada’ (Varela; Thompson; Rosch, 1991; Evans, 2012) sugere que os gestos expressam o pensamento, melhorando a comunicação e a compreensão tanto do ouvinte (cf. Dahl; Ludvigsen (2014); Drijvers; Özyürek (2017)) quanto do falante (cf. Goldin-Meadow; Alibali (2013); Morsella; Krauss (2004)).

De uma perspectiva pragmática ou conversacional, os gestos desempenham funções como regular a tomada de turno, enfatizar determinados aspectos e sequências da fala-em-interação e desambiguar explicações complexas (Bavelas *et al.*, 1992, 1995). Kendon (2004, p. 15), por sua vez, afirma que é a noção de ‘expressividade deliberada’ que diferencia os gestos de outras ações corporais visíveis. Precisamente, de acordo com o autor, um movimento deliberado apresenta um início e um fim bem definidos, caracterizando uma ‘excursão’, ao invés de uma mera mudança de posição. Um gesto, portanto, é percebido como uma ação corporal que se encontra sob o domínio volitivo do sujeito observado e é executada com finalidade expressiva, não estando subordinada a objetivos utilitários (*ibid*). Em sentido mais amplo, os gestos abarcavam uma gama de movimentos, incluindo, gestos manuais, gestos faciais e posturas corporais.

Caracterizado como uma excursão, um gesto protótipo, de acordo com Lisboa, Graça e Avelar (2019, p. 39), é constituído de três fases: a preparação, momento em que o falante levanta as mãos para realizar o gesto; o golpe, delimitado no momento em que o gesto está sendo executado, cuja função de núcleo direciona o tipo e a qualidade do gesto; e a retração, caracterizada pelo repouso, o descanso das mãos do falante. Cabe pontuar, conforme os autores, que o golpe gestual é a fase que, minimamente, constitui o que se entende por gesto, pois veicula não só o movimento

que o caracteriza como tal, mas também seu sentido, sendo desse modo o núcleo do gesto.

Conforme o contexto sequencial no qual o gesto ocorra, ele pode ser classificado de acordo com quatro categorias principais propostas por McNeill (1992), a saber: (1) gestos icônicos, que apresentam relação direta com o conteúdo semântico da fala, representando objetos ou ações concretas e complementando informações lexicais; (2) gestos metafóricos, semelhantes aos icônicos em forma, mas que expressam conceitos abstratos, como ideias ou cultura, refletindo um “mundo mental” em vez de real; (3) gestos dêiticos, isto é, gestos de apontar que indicam entidades concretas ou direções, podendo ser realizados inclusive com diferentes partes do corpo (Pereira, 2010); e (4) gestos rítmicos (*beats*), movimentos sem conteúdo semântico claro, mas que marcam o ritmo da fala e enfatizam aspectos discursivos. Essas categorias auxiliam na análise da relação entre gestualidade e fala-em-interação.

A propósito, Streeck (2006, p. 71) afirma que os gestos (manuais) assumem uma multiplicidade de funções na experiência humana, atuando de formas variadas nas práticas interacionais. Para abordar os gestos, o autor adota uma perspectiva teórica em que o corpo não é concebido como um instrumento de expressão, mas, sim, como um ser (cognoscente) habilidoso que habita mundos¹ (Streeck, 2010, p. 223). Com base em uma perspectiva ecológica², na qual os gestos são analisados em relação às ações sociais em curso na interação e ao contexto ecológico em que acontecem, Streeck (2010, p. 232) propõe uma tipologia que comprehende as seguintes categorias: (a) gestos depictivos (*depictive gestures*), os quais estruturam e orientam a imaginação dos participantes; (b) gestos indicativos (*pointing gestures*), os quais orientam a atenção dos interlocutores acerca do ambiente que eles podem ver e (c) gestos táteis/hápticos (*tactile/haptic gestures*), os quais estruturam o ambiente que os interlocutores podem tocar, manipular e - muito frequentemente - enxergar. O autor explica que as três categorias gestuais evocam diferentes tipos de base experiencial (*ground*) e direcionam a atenção cognitiva de maneiras distintas - eles, os gestos, ou ampliam e organizam o que está disponível aos sentidos dos interlocutores, ou dão estrutura à sua imaginação.

Em síntese, os gestos não somente corporificam significados e medeiam a comunicação de formas variadas e distintas, mas também colocam o corpo comunicante em contato com o mundo em uma miríade de modos diferentes (Streeck, 2010). Posto isso, a experiência de ensino-aprendizagem de línguas, por exemplo, pode ser intensificada e engajar o aprendiz se a dimensão visual-gestual do corpo for explorada pelo professor em sua prática pedagógica. Vejamos a seguir alguns estudos relacionados ao papel dos gestos no processo de ensino-aprendizagem de língua inglesa.

¹ O posicionamento teórico de Streeck (2010) vai de encontro especialmente a dois sentidos de corporificação apresentado por Rohrer (2012, p. 29), a saber: a corporificação relativa ao contexto social e cultural, no qual o corpo, cognição e língua(gem) são perenemente situados (item d.) e a corporificação referente àquilo que notamos conscientemente sobre o papel do corpo em moldar nossas identidades e nossa cultura, por meio de atos de reflexão consciente e deliberada sobre as estruturas vividas da nossa experiência.

² Streeck (2010) define ‘ecologia’ como “a relação de um gesto com o campo atencional dos interlocutores, isto é, o espaço por eles percebido, construído ou imaginado” (p. 232).

3 DOS GESTOS E ENSINO-APRENDIZAGEM DE LÍNGUA INGLESA

No ensino-aprendizagem de língua inglesa como língua adicional, é comum o uso de elementos visual-corporais, como movimentos corporais, postura, olhares e, em especial, os gestos (manuais). O estudo do impacto dos gestos em interações institucionalizadas como recurso didático já é explorado há algum tempo e apresenta como base o argumento de que o corpo e suas ações visual-gestuais devem ser utilizados no ensino de uma língua adicional (Amorim, 2023; Graça; Lisboa; Avelar, 2021; Muller *et al.*, 2013; Holt, 2020), uma vez que os gestos são parte integral da comunicação e, como estão sujeitos a variações culturais, sociolinguísticas e psicolinguísticas, tornam-se uma extensão dos estudos de línguas adicionais (Gullberg, 2014, p. 1869).

Para Tabensky (2014, p. 1426), a competência comunicativa é tão necessária quanto a competência grammatical em seu sentido tradicional³. Em uma perspectiva multimodal, compreendemos que a linguagem engloba, em sua noção de competência comunicativa, a própria competência grammatical. Desse modo, para ser verdadeiramente competente, um falante deve ser capaz de não apenas produzir e compreender o verbal, mas também de interpretar gestos manuais, expressões faciais e movimentos corporais de seus interlocutores.

As ações corporais realizadas por professores em sala de aula influenciam não somente a aprendizagem dos aprendizes, mas também a forma como os docentes conduzem e medeiam as interações em aula (Goldin-Meadow, 2017). Considerando a língua como inseparável do gesto (McNeill, 2016, p. 3), é comum que surjam gestos e movimentos não conscientes, porém muito úteis.

Por outro lado, quando utilizados com intencionalidade, isto é, quando pensados como parte do planejamento de uma aula, os gestos podem tomar o sentido de 'gestos pedagógicos' (Holt, 2020, p. 2), auxiliando em mediações de interações entre o aprendiz e o professor, bem como trazendo consigo informação linguística. A título de exemplo, em uma aula introdutória de nível A1, gestos icônicos podem ser utilizados como meio de representar o significado de alguma palavra desconhecida (representar um objeto, fruta etc.), ou até na apresentação de um novo vocabulário. Ou ainda, o uso de gestos rítmicos, os chamados '*beats*', para a demarcação de sílabas tônicas, entre outras características fonéticas das palavras (Tabensky, 2014, p. 1428).

Entretanto, os gestos podem ir além de sua função representacional icônica. Nesse viés, os autores Graça, Lisboa e Avelar (2021) exploraram em uma análise multimodal os gestos e outros comportamentos não verbais como recursos pedagógicos em vídeo-aulas de língua inglesa como língua adicional. Em sua análise, os autores afirmam que os gestos podem "auxiliar na construção de sentidos tanto concretos quanto metafóricos de expressões e palavras da língua estrangeira" (Graça; Lisboa; Avelar, 2021, p. 10).

³ Cabe pontuar que a competência grammatical no sentido tradicional refere-se ao conhecimento explícito e implícito das regras estruturais de uma língua. É a capacidade de reconhecer e produzir estruturas linguisticamente corretas, focando primordialmente na forma (a *correção*), e não necessariamente no uso adequado ao contexto (a *adequação*).

Gestos e outros comportamentos visual-corporais podem gerar impacto, inclusive, na compreensão do que está sendo apresentado no momento da aula. Um simples movimento com a cabeça ou o ato de olhar em direção a um aprendiz podem indicá-lo como o próximo a realizar uma leitura, ou então o contrário, o professor evita o contato visual direto com um aluno para que ele compreenda que não é seu momento de falar/participar. Tais ações objetivam, por vezes, evitar constrangimento para os aprendizes, mas podem gerar um efeito contrário caso haja uma confusão entre aquilo que é compreendido pelo aprendiz e a proposta de sentido inicialmente intencionada pelo docente. Incidentes como este indicam, justamente, como professores não devem subestimar o impacto da gestualidade em sala de aula (Tabensky, 2014, p. 1428).

Desse modo, o presente estudo apresenta uma relevância ao contribuir com o campo crescente de investigação do papel dos gestos no ensino-aprendizagem de línguas, principalmente com mais uma investigação que agregará ao conhecimento produzido no Brasil (Cf. Piccini; Martins, 2004; Graça; Lisboa; Avelar, 2021; Alves; Miranda, 2022; Freitas; Neto, 2023).

4 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Nossa pesquisa se insere num paradigma qualitativo-interpretativo (Bortoni-Ricardo, 2008). Seguindo os métodos da Linguística Interacional, adotamos o ‘estudo de caso’ como técnica de geração de dados (Nascimento; Barth-Weingarten, 2023; Guillham, 2000). O *corpus* desse caso foi constituído por instâncias de fala-em-interação institucionalizada (Loder; Jung, 2008) em cenários de ensino, disponíveis na plataforma Youtube.

Os trechos dos vídeos escolhidos para a análise de ocorrências de gestos são ambos de canais disponíveis gratuitamente na plataforma YouTube⁴. O primeiro vídeo, *How to use Modal Verbs in English - Possibility and Probability*, foi retirado do canal *mmmEnglish*, apresentado pela professora australiana Emma, e trata da explicação de como utilizar os *modal verbs*, os verbos modais, em língua inglesa, a saber, *could*, *should* e *may*, em suas funções de possibilidade e probabilidade. O segundo vídeo foi retirado do canal *English in Brazil* by Carina Fragozo, apresentado pela professora brasileira Carina, e tem o mesmo objetivo do primeiro vídeo, porém, diferentemente daquele vídeo do canal *mmmEnglish*, cuja professora realiza as explicações em língua inglesa, neste segundo vídeo, a língua portuguesa é a língua utilizada como meio de instrução.

⁴ Convém declarar que esta pesquisa, submetida ao EDITAL PRP nº 04/2023 da Universidade Federal de Lavras, não necessitou de aprovação pela Comissão de Ética, visto que a investigação analisou vídeos disponíveis na plataforma YouTube, a qual disponibiliza vídeos, em geral, de acesso/domínio público. No caso da pesquisa em questão, foram analisados, sobremaneira, vídeos de aulas de Língua Inglesa. Sendo assim, a fonte de obtenção e geração de dados da pesquisa está alinhada com o parágrafo único, da Resolução nº 510, de 07 de abril de 2016 (<https://www.gov.br/conselho-nacional-de-saude/pt-br/atosnormativos/resolucoes/2016/resolucao-no-510.pdf/view>), itens II e III, que versam acerca do acesso a informações que sejam de acesso/domínio público, o que é o caso da pesquisa em questão.

De modo a proporcionar a replicabilidade de nosso estudo, organizamos a escolha das sequências conforme os seguintes critérios: (a) o tópico das sequências é relativo ao uso de verbos modais; (b) as sequências conversacionais apresentam tipologia explicativa; (c) o foco da ação explicativa centra-se na forma da construção gramatical que incorpora o uso do verbo modal.

Assim, com um recorte contextual mais preciso – e considerando a singularidade e ecologia de um evento comunicativo –, esperamos que o pesquisador interessado consiga encontrar padrões de forma e significado, de modo a mapear uma estabilidade, um núcleo semântico, dos gestos aqui analisados.

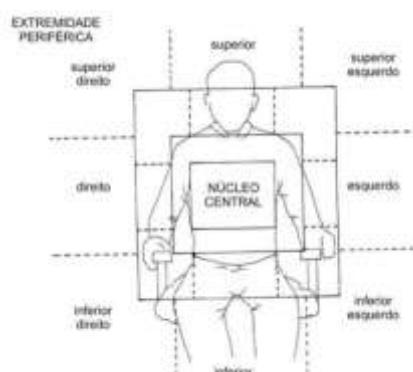
Os trechos escolhidos para análise foram transcritos com o suporte do software EXMARaLDA (Schmidt; Worner, 2009), seguindo as convenções de transcrição GAT 2 (Selting *et al.*, 2016), de modo que contemplamos a descrição e a análise dos aspectos linguístico-conversacionais dos excertos. No concernente aos aspectos visual-corporais, sobremaneira os gestos manuais, estes foram identificados, descritos e classificados no contexto da interação de acordo com o sistema de notação e descrição proposto por Bressem (2013) e Ladewig e Bressem (2013) e as tipologias gestuais propostas por McNeill (1992) e Streeck (2010). As figuras a seguir sintetizam os traços usados para descrever os gestos.

Figura 1: Tipos de movimento gestual



Fonte: Mendes, 2017.

Figura 2: Espaço Gestual



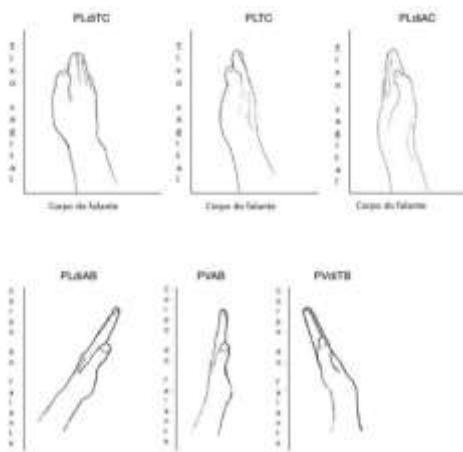
Fonte: Mendes, 2017

Figura 3: Configuração de mão



Fonte: Mendes, 2017

Figura 4: Orientação de palma



Fonte: Mendes, 2017

5 ANÁLISE DAS OCORRÊNCIAS

O excerto 1 a seguir foi retirado do vídeo *How to use Modal Verbs in English - Possibility and Probability* e apresenta um trecho no qual Emma, a professora australiana, utilizando a língua-alvo, isto é, a língua inglesa, inicia uma sequência explicativa sobre os aspectos formais dos *modal verbs*:

Exceto 1: mmmEnglish_explaining_the_form - ((0:37 - 1:19))

- 01 → <<mão direita, palma virada para frente, movimento de dentro para fora>those ARE> auxilliary verbs>;
02 JUST like;
03 (.) BE:;
04 DO:;
05 and <<creaky voice>HAVE;>
06 → °hh because they work TOGETher;
07 (.) with a MAIN verb;

08 (.) you ALways have a modal verb (.) with a mAin verb.
 09 °hh and the !MAIN! verb that follows,
 10 is ALways in the BARE infinitive form.
 11 → (.) wiTHOUT to.
 12 (1.4)
 13 °h i COULD go.
 14 (1.0)
 15 you SHOULD take.
 16 (1.2)
 17 thE:y WOULD like.
 18 (1.0)
 19 paul (.) MAY borrow.
 20 °h now these <<h,p>modal verbs> are used in english to exPRESS
 something.
 21 they !HAVE! a purpose.
 22 °h so we <<all>need to try> (to) underSTAND that purpose today;
 23 (1.0) now they ca:n be USED to talk about;

Logo nos primeiros segundos do excerto, como se pode ver na linha 01, ao enunciar <<mão direita, palma virada para frente,>those ARE> auxILIARY verbs; Emma inicia sua explicação com um ‘gesto dêitico’ ou ‘indicativo’, concomitante ao verbo acentuado focalmente ‘are’, indicando com a palma da mão direita aberta para os *modal verbs* dispostos na tela (Figura 5). Cabe pontuar que o gesto é realizado com a palma da mão virada em direção à câmera, o que implica a existência do espectador-aprendiz, causando assim um efeito ‘apelativo’ (Cf. Müller, 2013, p. 204-205).

Figura 5: Gesto indicativo com efeito apelativo



Fonte: Canal "mmmEnglish" (YouTube, 21 Jun. 2018).

Disponível em: <https://youtu.be/skqj4jOSQU4?si=aTldJKlGfRweRa1P>.

Acesso em: 24 março 2025

Em seguida, ainda no mesmo enunciado, Emma realiza um “gesto pragmático”, igualmente “indicativo” (Streeck, 2010), com a mão direita aberta com a palma para cima (Kendon, 2004 *apud* Avelar, 2016, p. 159) direcionada à câmera, apresentando ao interlocutor o tópico de sua explicação (Figura 6). Vale destacar que o gesto ocorre concomitante ao item lexical auxILIARY, precisamente junto ao acento secundário da sílaba tônica da palavra.

Figura 6: Gesto indicativo pragmático



Fonte: Canal "mmmEnglish" (YouTube, 21 Jun. 2018).

Disponível em: <https://youtu.be/skqj4jOSQU4?si=aTldJKlGfRweRa1P>.

Acesso em: 24 março 2025.

Os gestos realizados por Emma produzem um forte efeito apelativo, regulando e direcionando a atenção do telespectador – no caso, o aprendiz de inglês – para o tópico central de sua explicação. Esse direcionamento ocorre mesmo sem a presença física do aluno no momento da interação, característica comum em videoaulas. Nesse contexto, e em contextos de aulas presenciais, tais gestos podem ser considerados um recurso didático eficaz, pois atuam como uma forma de mediar a interação pedagógica, conforme apontam Graça, Lisboa e Avelar (2021, p. 6).

É possível notar ainda que Emma utiliza outros recursos visual-corporais⁵, além dos gestos manuais, para construir sua sequência explicativa. Por exemplo, na Figura 6, o levantar de sobrancelhas é realizado por ela no momento em que performa o gesto pragmático para chamar a atenção do interlocutor, enfatizando assim sua fala em *auxiliary verbs*; como o foco da explicação.

No nível prosódico, como indicado anteriormente, em seu enunciado, Emma realiza dois acentos, um primário em *ARE* e um secundário em *auxiliary*, ambos coocorrentes com os gestos indicativos analisados. A sincronização dos modos comunicativos, a saber, o gesto, a prosódia e o verbo aumentam o apelo ao interlocutor destacando o tópico da sequência explicativa.

A ação de Emma segue com um recurso prosódico, e.g. 'lista fechada' (Selting, 2007), para auxiliar em sua explicação acerca da forma de estruturas que levam *modal verbs*: a professora lista os verbos primários auxiliares *be*, *do* e *have* (linhas 03 a 05), de modo a comparar as construções gramaticais que têm a presença de um verbo modal parecida com as construções gramaticais que têm a presença de verbos auxiliares, isto é, [verbo auxiliar + verbo principal] = [verbo modal + verbo principal], respectivamente *has broken* e *might rain*.

Precisamente, na linha 2, Emma introduz sua lista com a construção adverbial *JUST like*, a qual serve como um marcador discursivo comparativo. Sua lista de exemplos (*be*, *do* e *have*) ilustra a categoria 'verbos auxiliares' mencionada na linha 1, de modo a deixar explícito que os *modal verbs* são verbos auxiliares assim como *be*, *do* e *have*.

⁵ Mondada (2014) define os recursos visual-corporais mobilizados pelos interlocutores como 'recursos corporificados' (Mondada, 2014, p.139), os quais são elementos como gestos, apontamentos, orientação do corpo, olhar e outras formas de uso do corpo que compõem a situação de fala.

Como se observa nas linhas 06 a 08, Emma aprofunda sua explicação sobre as semelhanças dos verbos modais com os demais verbos auxiliares da língua inglesa, bem como destacando a singularidade daqueles, isto é, na presença deles o verbo principal ocorre na forma *bare infinitive*.

É oportuno comentar que, ao realizar sua lista, Emma realiza um 'gesto rítmico' (McNeill, 1992, p. 23) com ambas as mãos com a palma para cima em movimento ritmado de cima para baixo, sendo que sua mão esquerda vai se movendo na direção centro-periferia do espaço gestual. Pode-se afirmar que, ao dar destaque a partes do discurso de Emma, esse gesto rítmico performa uma função pragmática, apelando à atenção do telespectador. Concomitantemente à explicação da professora, na linha 06, há ainda a realização de um gesto icônico, como se pode ver na Figura 7: com ambas as mãos relativamente fechadas e com os dedos unidos e curvados, palmas voltadas para si, Emma realiza um movimento em linha reta de fora para dentro (periferia-centro do espaço gestual), com o objetivo de representar a necessidade do verbo auxiliar estar sempre junto a um verbo principal nas frases, ilustrando assim sua fala em *toGETHer*;. Cabe pontuar a temporalidade desse gesto em relação à fala de Emma: o gesto antecipa o conteúdo semântico de *toGETHer*;, e.g. esquema imagético *CONTATO*⁶, e, ainda que não ocorra concomitante ao item lexical, ele o enfatiza, por partilhar o mesmo traço semântico de *together*.

Após uma micropausa na linha 07, Emma segue com a configuração de mãos (e.g. o gesto de *together*), porém realizando um movimento arqueado para o lado direito (Figura 8). O gesto ocorre paralelamente ao item *with* em (.) *with a MAIN verb*; o qual é seguido pelo item acentuado *MAIN*. Cabe pontuar que, em sincronia com o plano verbal, o gesto arqueado comunica que o verbo principal sucede o verbo modal, ou seja, vai ao lado dele. Seu gesto nesse momento da explicação, articulado ao item lexical com o acento focal (*MAIN*), retoma e enfatiza sua fala anterior sobre os verbos auxiliares precisarem de um verbo principal. Nessa ocorrência, novamente, Emma levanta as sobrancelhas no momento do primeiro gesto (linha 6) e segue assim até que termine sua ação.

Figura 7: Gesto icônico com esquema imagético *CONTATO*



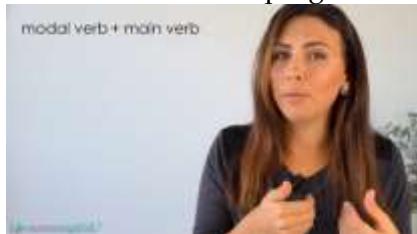
Fonte: Canal "mmmEnglish" (YouTube, 21 Jun. 2018).

Disponível em: <https://youtu.be/skqj4jOSQU4?si=aTldJKlGfRweRa1P>.

Acesso em: 24 março 2025

⁶ Os esquemas de imagéticos são padrões mentais recorrentes, oriundos de nossa experiência sensório-motora, que estruturam a forma como fazemos sentido do mundo. Precisamente, eles emergem de experiências básicas, como movimento, manipulação de objetos e relações espaciais. São estruturas conceituais que usamos para organizar o pensamento e a linguagem (Johnson, 1987).

Figura 8: Gesto indicativo pragmático



Fonte: Canal "mmmEnglish" (YouTube, 21 Jun. 2018).

Disponível em: <https://youtu.be/skqj4jOSQU4?si=aTldJKlGfRweRa1P>.

Acesso em: 24 março 2025

Recorte 1 do Excerto 1

06 → °hh because they work toGETHer;
07 (.) with a MAIN verb;
08 (.) you ALways have a modal verb (.) with a mAIN verb.
09 °hh and the !MAIN! verb that follows,
10 is ALways in the BARE infinitive form.
11 → (.) wiTHOUT to.

A emergência do 'gesto representativo', ou icônico nos termos de McNeill (1992), neste momento, conforme Streeck (2010, p. 238), propõe ilustrar para o aprendiz a forma estrutural apresentada pela professora no plano verbal, de maneira a ativar no aprendiz a imagem intencionada por ela, nesta ocorrência, a estrutura [modal verb + main verb].

Na linha 11, após uma micropausa, a professora continua sua explicação sobre a estrutura *modal verb + main verb*, agora enfatizando a exclusão do marcador gramatical de infinitivo 'to' e a utilização do verbo no *bare infinitive*, ou seja, o verbo em sua forma base.

Para destacar a exclusão do marcador de infinitivo, Emma realiza um gesto de negação com as mãos abertas diante de seu corpo, as palmas voltadas para baixo, deslocando-se do centro do espaço gestual em direção às laterais em um movimento preciso e contido, porém marcante e vigoroso. A professora afirma com esse gesto a necessidade de exclusão da partícula 'to' na estrutura principal dos *modal verbs*.

A classificação do gesto em formato de "X" como um *sweeping away gesture* (Bressem; Müller, 2014, p. 1596) é evidenciada por sua execução no centro do espaço gestual e pela orientação das palmas das mãos de Emma, que se movem lateralmente para fora com as palmas voltadas para baixo. No contexto analisado, denominamos essa realização específica de 'gesto de rejeição'. Do ponto de vista pragmático, trata-se de um gesto que, metaforicamente, *varre* do centro para a periferia do corpo ideias ou pensamentos indesejados (Bressem; Müller, 2014, p. 1596-1597) – o que, no caso em tela, corresponde a uma forma gramatical incorreta.

Ademais, cabe pontuar que, ao final de seu enunciado *WITHOUT to.*, precisamente paralelo ao item 'to', as palmas das mãos de Emma estão levemente inclinadas para baixo, direcionadas ao interlocutor, o que indica a possibilidade do gesto

também apresentar a função de um '*holding away gesture*' (Bressem; Müller, 2014, p. 1597), ou 'gesto de manter a distância', utilizado para impedir a continuação de tópicos indesejados na conversa (Bressem; Müller, 2014, p. 1597-1598). No caso em tela, enfatiza a necessidade de ignorar o uso da partícula 'to' com o verbo na estrutura *modal verb + main verb*.

Nesse sentido, o gesto utilizado pela professora evoca nos aprendizes uma perspectiva negativa em relação à estrutura inadequada *modal verb + to + main verb*, perspectiva essa destacada prosodicamente com o acento focal nas linhas 10 e 11, *is ALways in the BARE infinitive form. e (.) wiTHOUT to.*, respectivamente.

Figura 9: Gesto de rejeição



Fonte: Canal "mmmEnglish" (YouTube, 21 Jun. 2018).

Disponível em: <https://youtu.be/skqj4jOSQU4?si=aTldJKlGfRweRa1P>.

Acesso em: 24 março 2025.

O segundo excerto que propomos analisar neste trabalho é o da professora Carina Fragozo, do canal *English in Brazil*, no qual a língua brasileira é usada como meio de instrução. No excerto 2, a professora também realiza uma explicação acerca dos aspectos formais dos *modal verbs*, no caso a seguir, como se organiza a estrutura negativa desses verbos:

Excerto 2: English_in_Brazil_by_CarinaFragozo_explaining_the_form - ((2:57 - 3:25))

```

01 <<all>pra dizer> que você !NÃO! sAbe dirigir;=
02 =você ↑NÃO vai dizer;=
03 =°h I !DON'T! CAN drive;
04 → ((som de buzina))
05 !↑NO!.
05 this is WRONG;
06 → NÃO Usa esse dOn't;=
07 =<<all>você vai> dIZER,=
08 =°h I CAN NOT drIve.
09 or I CAN'T °h drIve.
10 tá?=
11 =então:: no cAsO do CAN;=
12 =você pode usar tanto o canNOT.
13 → que_Ele (.) fica assim <<h>JUN>to na escrIta mesmo;
14 quanto o CAN'T;
15 que_é a forma contraída e_é muito mais comum;=né?=
16 =na FAla e no dia a dia.
17 °h <<h>e_a> Última característica especiAl que os verbos;

```

A professora inicia sua explicação sobre o uso do verbo modal *can* fazendo uma comparação com a língua brasileira (linhas 01 a 03): <<all>pra dizer> que você !NÃO! sAbe dirigir; / você ↑NÃO vai dizer;/ °h I !DON'T! CAN drive;. Como se vê na linha 03, em sua explicação, Carina apresenta a forma inadequada de uso da negativa que não deve ser realizada pelos aprendizes, I !DON'T! CAN drive;, a qual é introduzida com pelo enunciado =você ↑NÃO vai dizer;=. No concernente aos aspectos visual-corporais de Carina, primeiramente, cabe pontuar que, para tratar do não uso de verbos auxiliares na estrutura negativa dos verbos modais, na linha 03, Carina realiza um gesto rítmico: com a palma da mão direita na posição lateral voltada para seu corpo em um movimento zigue-zague para fora do centro do espaço gestual, a professora realiza o movimento ritmado conforme enuncia I !DON'T! CAN drive;, destacando em seu movimento rítmico precisamente os itens *I*, *don't* e *can*. Em termos funcionais, esse gesto rítmico atua numa perspectiva metaenunciativa, destacando pragmaticamente os elementos na fala de Carina aos quais o espectador deve se ater.

Figura 10: Gesto rítmico



Fonte: Canal "English in Brazil by Carina Fragozo" (YouTube, 01 Nov. 2020).

Disponível em: <https://youtu.be/IJ5nqhFaqoY?si=m8HAeu2K7WdtPUzc>.

Acesso em: 24 março 2025

Na linha 04, Carina faz uso de um gesto de rejeição (Figura 11) tal qual o gesto realizado por Emma no excerto 1: um gesto de negação com as mãos abertas diante de seu corpo, as palmas levemente voltadas para baixo – porém orientadas em direção à câmera, deslocando-se do centro do espaço gestual em direção às laterais em um movimento preciso e contido, porém marcante e vigoroso.

Figura 11: Gesto de rejeição excerto 2



Fonte: Canal "English in Brazil by Carina Fragozo" (YouTube, 01 Nov. 2020).

Disponível em: <https://youtu.be/IJ5nqhFaqoY?si=m8HAeu2K7WdtPUzc>.

Acesso em: 24 março 2025

Seu gesto antecipa o item lexical !↑NO! ., o qual leva acento extra focal com um pulo entonacional para cima. Convém destacar que, embora o gesto ocorra temporalmente antes do item lexical, em seu momento de realização, o som de uma buzina é emitido – um recurso semiótico usado para agregar aos aspectos visuais do vídeo. Considerando esses elementos, nota-se o alto efeito apelativo do gesto articulado

aos recursos prosódicos da fala de Carina para chamar a atenção do espectador a essa parte da explicação.

Ao comparar as configurações de mãos de Carina e de Emma, nota-se que, guardadas as devidas variações na realização do gesto de rejeição, ambas indicam a recusa de uma estrutura gramatical inadequada ao verbo modal em Inglês. Especificamente, Emma rejeita o uso da partícula infinitiva *to*, enquanto Carina rejeita o operador negativo *don't*.

Na sequência, linha 6, ao enunciar NÃO Usa esse dOn't;, a professora segue enfatizando a necessidade de se excluir o operador *don't* da sentença negativa, na qual figura o verbo modal *can*. Para tanto, ela realiza um '*brushing away gesture*' (Bressem; Müller, 2014, p. 1598), indicando a remoção metafórica de objetos indesejados (Bressem; Müller, 2014, p. 1598-1599), como ocorre na sequência explicativa, na qual a professora deseja remover o *don't* da sentença negativa dita anteriormente por ela.

Figura 12: Brushing away gesture.



Fonte: Canal "English in Brazil by Carina Fragozo" (YouTube, 01 Nov. 2020).

Disponível em: <https://youtu.be/IJ5nqhFaqoY?si=m8HAeu2K7WdtPUzc>.

Acesso em: 24 março 2025

É interessante ressaltar que, ao contrário da professora Emma, a qual realiza todas as explicações em língua inglesa, a professora Carina, ao realizar todas as explicações em língua brasileira, utiliza gestos coverbais que apresentam os mesmos traços semânticos negativos presentes em sua fala, semanticamente os gestos enfatizam o conteúdo da fala da professora ao mesmo tempo em que reforçam pragmaticamente os itens lexicais no plano verbal, o que não ocorre nas falas de Emma, por exemplo. Nota-se que os gestos aqui são utilizados pedagogicamente para destacar erros e diferenciá-los da estrutura correta posteriormente proposta pela professora nas linhas 07 a 09.

Na linha 13, para falar sobre a estrutura correta relativa ao uso dos *modal verbs*, Carina realiza um gesto icônico, representativo, ao enunciar que_Ele (.) fica assim <<h>JUN>to na escrIta mesmo;, semelhante ao gesto performado por Emma no excerto 1 ao dizer °hh because they work TOGETHER;. Em sua explicação, Carina produz um gesto no qual aproxima as mãos com quatro dedos curvados, com os dedos indicadores estendidos, em um movimento em linha reta de fora para dentro do espaço gestual, representando a união que ocorre entre o verbo modal *can* e a partícula negativa *not* na estrutura '*cannot*' (*can* + *not*), sobremaneira na escrita da construção:

Figura 13: Gesto icônico representativo



Fonte: Canal "English in Brazil by Carina Fragozo" (YouTube, 01 Nov. 2020).

Disponível em: <https://youtu.be/IJ5nqhFaqoY?si=m8HAeu2K7WdtPUzc>

Acesso em: 24 março 2025

Cabe destacar que, temporalmente, o gesto antecipa o conteúdo semântico do item <<h>JUN>t>, enfatizando semântica e pragmaticamente a informação veiculada. Nota-se ainda que Carina repete o movimento em linha reta de fora para dentro do espaço gestual durante seu enunciado, de modo que o gesto e o item lexical coocorram. Em termos prosódicos, o conteúdo ilustrado pelo gesto é reforçado tanto pela mudança na frequência tonal, <<h>>, mais aguda, quanto pelo acento focal, maior proeminência sonora, ocorrentes na sílaba tônica do item lexical JUNto. O efeito apelativo causado direciona a atenção do espectador para a relevância da informação veiculada nesse trecho de sua fala.

É oportuno comentar ainda que, ao performar seu gesto icônico, Carina faz uso de outro recurso visual-corporal muito proeminente, um meneio de cabeça: com a cabeça levemente inclinada para o lado direito, em um movimento projetado para frente e com rápida retração. Esse meneio coocorre com o item <<h>JUN>t>, reforçando visual e pragmaticamente o conteúdo veiculado pelo item.

Figura 14: Gesto icônico representativo e meneio de cabeça



Fonte: Canal "English in Brazil by Carina Fragozo" (YouTube, 01 Nov. 2020).

Disponível em: <https://youtu.be/IJ5nqhFaqoY?si=m8HAeu2K7WdtPUzc>

Acesso em: 24 março 2025

Tal como no caso analisado da Profa. Emma, avaliamos os gestos da Profa. Carina como um recurso didático (Graça; Lisboa; Avelar, 2021, p. 6; Amorim, 2023), seja pelo aspecto ilustrativo – para tornar o conteúdo semântico visualmente acessível, seja pelo aspecto metadiscursivo e interacional – por destacar pragmaticamente nuances importantes em sua fala, bem como regular a interação no momento da explicação, ainda

que indiretamente, visto que a presença do aprendiz é pressuposta em videoaulas. Em síntese, os gestos servem como uma estratégia didática que auxilia no processo de ensino e consequentemente impacta no processo de aprendizagem do aprendiz.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo principal de nosso estudo foi analisar os gestos utilizados em ações conversacionais, sobremaneira sequências explicativas, que ocorrem em cenário de ensino-aprendizagem de inglês como língua adicional, assim como a função realizada por tais gestos. Após a análise dos excertos 1 e 2, observamos que tanto Emma quanto Carina apresentam em suas sequências explicativas gestos semelhantes. Embora apresentem origem cultural diferente, os gestos das professoras expressam cargas semânticas parecidas e efeitos pragmáticos análogos. Notamos que ambas as professoras fizeram uso de gestos pragmáticos que apelavam ao foco de atenção do telespectador, de modo a prepará-lo para a informação mais importante da explicação acerca da forma das construções que levavam o verbo modal. Esses gestos apresentaram uma função metadiscursiva de destacar as partes das falas das professoras.

No concernente ao uso de gestos icônicos, representativos, notamos que ambas as professoras os performaram precisamente nos enunciados que se referiam à estrutura das construções com verbos modais: a rejeição do uso de partículas gramaticais nas estruturas modais – o marcador de infinitivo no caso de estruturas afirmativas, e.g. *to*, e o operador na negativa no caso de estruturas negativas, e.g. *don't*. Cabe pontuar que esses mesmos gestos também carregam uma dimensão pragmática e interacional por serem apelativos ao e regularem (ainda que virtualmente) o interlocutor.

Observamos que tanto os gestos icônicos quanto os pragmáticos foram muito frequentes nas sequências analisadas por funcionarem como um recurso didático para o ensino de língua inglesa – ou línguas de modo geral. Por estarem inseridos num contexto de explicação, tanto os gestos representativos quanto os pragmáticos são relevantes por tornarem visualmente acessíveis os conteúdos comunicados e por direcionarem a atenção do aprendiz aos aspectos mais importantes da explicação, o que fomenta uma condição favorável de aprendizagem.

Observamos, ainda, contrastes ocasionados pelos perfis explicativos de cada professora. Carina utiliza gestos pragmáticos que majoritariamente acompanham o plano verbal para enfatizar suas falas nas sequências explicativas. Ela também apresenta um ritmo de fala mais acelerado e acentos focais específicos, os quais normalmente coincidem com a produção gestual. Além disso, é rara a ocorrência de gestos dêiticos em sua fala, uma vez que ela consegue orientar os aprendizes apenas por meio da fala.

Por outro lado, Emma utiliza majoritariamente gestos representativos ou dêiticos, empregando os gestos pragmáticos em poucos momentos. É possível notar que algumas das ocorrências gestuais de Emma surgem antes da fala, como forma de antecipar o conceito a ser ensinado logo em seguida. Pelo mesmo motivo, a professora prefere um tom de voz mais pausado, como percebemos pelos números de pausas em suas falas, e opta por utilizar acentos focais em palavras-chave.

Cabe salientar que, independentemente da língua de instrução utilizada, isto é, inglês e/ou português, o uso de recursos visual-corporais foi alto. O que mostra que o

discurso didático-pedagógico requer elementos visual-corporais para assegurar a comunicação, a compreensão mútua e as condições favoráveis para o aprendizado de um conteúdo linguístico.

Por fim, este estudo abre espaço para pesquisas posteriores, sobretudo para a expansão da análise sob uma perspectiva intercultural. Novas investigações poderiam explorar questões como: (i) existiriam gestos universais no ensino de Inglês como Língua Adicional?; (ii) o que o uso majoritário de um determinado tipo gestual revela sobre o perfil e as práticas de professores?

REFERÊNCIAS

ALVES, Caique Souza; MIRANDA, Maíra Avelar. O uso dos gestos e de outros recursos visuais na aula de língua inglesa no contexto do ensino remoto. **fólio-Revista de Letras**, v. 13, n. 2, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.22481/folio.v13i2.9482>.

AMORIM, Karoline Martins. **O uso dos gestos em sequências explicativas de itens lexicais em uma aula online de língua inglesa como língua adicional**. Orientador: Thiago da Cunha Nascimento. 2023. 69 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras - Português/Inglês) – Universidade Federal de Lavras, Lavras, 2023.

AVELAR, Maíra. O papel dos gestos de apontar na construção da dêixis multimodal: dos usos concretos aos usos abstratos. **Revista Linguística**, v. 12, n. 1, p. 157-172, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.31513/linguistica.2016.v12n1a4525>.

BAVELAS, Janet Beavin; CHOVIL, Nicole; LAWRIE, Douglas A.; WADE, Allan. Interactive gestures. **Discourse Processes**, v. 15, n. 4, p. 469-489, 1992. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/01638539209544823>.

BAVELAS, Janet Beavin; CHOVIL, Nicole; COATES, Linda; ROE, Lori. Gestures specialised for dialogue. **Personality and Social Psychology Bulletin**, v. 21, p. 394, 1995. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/0146167295214010>.

BERGEN, Benjamin. The cognitive foundations of language. In: DĄBROWSKA, Ewa; DIVJAK, Dagmar (Eds.). **Cognitive Linguistics: foundations of language**. Berlin/Boston: De Gruyter, 2019.

BRESSEM, Jana. A linguistic perspective on the notation of form features in gesture. In: MÜLLER, Cornelia; CIENKI, Alan; FRICKE, Ellen; LADEWIG, Silva H.; MCNEILL, David; TEßENDORF, Sedinha (orgs.). **Body-Language-Communication: An International Handbook on Multimodality in Human Interaction**. v. 1. Berlin/Boston: De Gruyter Mouton, 2013, p. 1079-1098.

BRESSEM, Jana; MULLER; Cornelia. The family of Away gestures: Negation, refusal, and negative assessment. In: MÜLLER, Cornelia; CIENKI, Alan; FRICKE, Ellen;

LADEWIG, Silva H.; MCNEILL, David; TEßENDORF, Sedinha (orgs.). **Body-Language-Communication: An International Handbook on Multimodality in Human Interaction.** v. 2. Berlin/Boston: De Gruyter Mouton, 2014, p. 1592-1604.

BORTONI-RICARDO, Stella Maris. **O professor pesquisador:** introdução à pesquisa qualitativa. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

CELCE-MURCIA, M.; LARSEN-FREEMAN, D. **The Grammar Book: An ESL/EFL Teacher's Course.** 2. ed. Boston: Heinle and Heinle, 1999.

KITA, Sotaro; CHU, Mingyuan. Co-Thought and Co-Speech Gestures Are Generated by the Same Action Generation Process. **Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, and Cognition**, v. 42, n. 2, p. 257–270, 2016.

CIENKI, Alan (Ed.). **The Cambridge handbook of gesture studies.** Cambridge: Cambridge University Press, 2024.

COUPER-KUHLEN, Elizabeth; SELTING, Margret. **Interactional Linguistics: Studying Language in Social Interaction.** Cambridge: Cambridge University Press, 2018.

DAHL, T. I.; LUDVIGSEN, S. How I see what you're saying: the role of gestures in native and foreign language listening comprehension. **Modern Language Journal**, v. 98, p. 813–833, 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.1111/j.1540-4781.2014.12124.x>.

DRIJVERS, L.; ÖZYÜREK, A. Visual context enhanced: the joint contribution of iconic gestures and visible speech to degraded speech comprehension. **Journal of Speech, Language and Hearing Research**, v. 60, p. 212–222, 2017. Disponível em: https://doi.org/10.1044/2016_JSLHR-H-16-0101.

EVANS, Vyvyan. Cognitive linguistics. **WIREs Cognitive Science**, v. 3, p. 129-141, 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.1002/wcs.1163>.

FRAGOZO, Carina. **Como usar MODAL VERBS em inglês.** 2020. 1 vídeo (15 min.) publicado pelo canal English in Brazil by Carina Fragozo. Disponível em: <https://youtu.be/IJ5nqhFaqoY?si=aIx0lur-DwV5nw-L>. Acesso em: 24 mar. 2025

FREITAG, Raquel; CRUZ, Regina; NASCIMENTO, Thiago. A gramática no corpo: dos recursos corporificados na construção e negociação dos sentidos. **Cadernos de Linguística**, v. 2, n. 1, e354, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.25189/2675-4916.2021.v2.n1.id354>.

FREITAS, Savana dos Anjos; NETO, Agostinho Serrano de Andrade. Gestos no processo de ensino e aprendizagem: uma revisão sistemática de literatura. **Educação em Revista**, v. 39, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/0102-469839705T>.

GEERAERTS, Dirk; CUYCKENS, Hubert (Ed.). **The Oxford handbook of cognitive linguistics**. Oxford: Oxford University Press, 2007.

GIBBS, Raymond. **Embodiment and Cognitive Sciences**. New York: Cambridge University Press, 2006.

GOLDIN-MEADOW, S.; NUSBAUM, H.; KELLY, S.; WAGNER, S. Explaining math: Gesturing lightens the load. **Psychological Science**, v. 12, p. 516–522, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1111/1467-9280.00395>.

GOLDIN-MEADOW, S.; ALIBALI, M. W. Gesture's role in speaking, learning, and creating language. **Annual Review of Psychology**, v. 64, p. 257–283, 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.1146/annurev-psych-113011-143802>.

GOLDIN-MEADOW, S. Using our hands to change our minds. **Wiley Interdisciplinary Reviews: Cognitive Science**, v. 8, n. 1-2, 2017.

GRAÇA, Beatriz; LISBOA, André; AVELAR, Maíra. O papel dos gestos no ensino de língua estrangeira: breve análise de uma videoaula de inglês. **Seminário Nacional e Seminário Internacional Políticas Públicas, Gestão e Práxis Educacional**, v. 8, n. 10, p. 1-12, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.22481/folio.v13i2.9482>.

GUILLHAM, B. **Case Study Research Methods**. Londres: Continuum, 2000;

GULLBERG, Marianne; NARASIMHAN, Bhuvana. What gestures reveal about how semantic distinctions develop in Dutch children's placement verbs. **Cognitive Linguistics**, v. 21, n. 2, p. 239–262, 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.1515/COGL.2010.009>.

GULLBERG, Marianne; DE BOT, Kees (Eds.). **Gestures in Language Development (Benjamins Current Topics)**. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2010.

GULLBERG, Marianne. Gestures and second language acquisition. In: MÜLLER, Cornelia; CIENKI, Alan; FRICKE, Ellen; LADEWIG, Silva H.; MCNEILL, David; TEßENDORF, Sedinha (orgs.). **Body-Language-Communication: An International Handbook on Multimodality in Human Interaction**. v. 2. Berlin/Boston: De Gruyter Mouton, 2014, p. 1868-1875.

HOLT, Benjamin. Le rôle des gestes dans les explications lexicales par visioconférence. **TIPA. Travaux interdisciplinaires sur la parole et le langage**, [S. l.], v. 36, 2020. Disponível em: <http://journals.openedition.org/tipa/3458>.

JAKOBI, Emma. **How to use Modal Verbs in English - Possibility and Probability.** 2018. 1 vídeo (14 min.) publicado pelo canal mmmEnglish. Disponível em: <https://youtu.be/skqj4jOSQU4?si=sTYWDeSA2-iVglsz>. Acesso em: 24 março 2025.

JOHNSON, Mark. **The body in the mind:** the bodily basis of meaning, imagination, and reason. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1987.

KENDON, Adam. **Gesture:** visible action as utterance. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

KITA, Sotaro. How representational gestures help speaking. In: MCNEILL, David (Ed.). **Language and Gesture.** Cambridge: Cambridge University Press, 2000. p. 162-185.

KITA, Sotaro; ALIBALI, Martha W.; CHU, Mingyuan. How Do Gestures Influence Thinking and Speaking? The Gesture-for-Conceptualization Hypothesis. **Psychological Review**, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.1037/rev0000059>.

LADEWIG, Silva H.; BRESSEM, Jana. A linguistic perspective on the notation of gesture phases. In: MÜLLER, Cornelia; CIENKI, Alan; FRICKE, Ellen; LADEWIG, Silva H.; MCNEILL, David; TEßENDORF, Sedinha (orgs.). **Body-Language-Communication:** An International Handbook on Multimodality in Human Interaction. v. 1. Berlin/Boston: De Gruyter Mouton, 2013, p. 1060-1079.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. **Philosophy in the flesh:** the embodied mind and its challenge to western thought. New York: Basic Books, 1999.

LODER, Letícia Ludwig; JUNG, Neiva Maria (org.). **Fala-em-interação social:** introdução à análise da conversa etnometodológica. Campinas: Mercado das Letras, 2008.

MACEDONIA, Manuela. Bringing back the body into the mind: gestures enhance word learning in foreign language. **Frontiers in Psychology (Educational Psychology)**, v. 5, n. 1467, p. 1-6, 2014. DOI: 10.3389/fpsyg.2014.01467.

MCNEILL, David. **Hand and Mind:** what gestures reveal about the thought. Chicago: University of Chicago Press, 1992.

MCNEILL, David; DUNCAN, Susan. Growth points in thinking-for-speaking. In: MCNEILL, David (Ed.). **Language and Gesture.** Cambridge: Cambridge University Press, 2000. p. 141-161.

MCNEILL, David. **Why we gesture:** The surprising role of hand movements in communication. New York: Cambridge University Press, 2016.

MENDES, Mariana Carneiro. **Metáforas, gestos e aspectos conversacionais de interações em grupo entre membros da Assembléia de Deus**. 2017. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

MORGENSTERN, Aliyah; GOLDIN-MEADOW, Susan. **Gesture in Language: Development Across the Lifespan**. Washington/Berlin: De Gruyter Mouton, 2022.

MORSELLA, E.; KRAUSS, R. M. The role of gestures in spatial working memory and speech. **American Journal of Psychology**, v. 117, p. 411–424, 2004. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/4149008>.

MÜLLER, Cornelia; CIENKI, Alan; FRICKE, Ellen; LADEWIG, Silva H.; MCNEILL, David; TEßENDORF, Sedinha (orgs.). **Body-Language-Communication: An International Handbook on Multimodality in Human Interaction**. v. 1. Berlin/Boston: Mouton De Gruyter, 2013.

MÜLLER, Cornelia; CIENKI, Alan; FRICKE, Ellen; LADEWIG, Silva H.; MCNEILL, David; TEßENDORF, Sedinha (orgs.). **Body-Language-Communication: An International Handbook on Multimodality in Human Interaction**. v. 2. Berlin/Boston: De Gruyter Mouton, 2014.

MÜLLER, Cornelia. Gestures as a medium of expression: the linguistic potential of gestures. In: MÜLLER, Cornelia *et al.* (orgs.). **Body – Language – Communication: An International Handbook on Multimodality in Human Interaction**. v. 1. Berlin/Boston: De Gruyter Mouton, 2013, p. 202-217.

NASCIMENTO, Thiago da Cunha; BARTH-WEINGARTEN, Dagmar. Linguística Interacional. Tradução e adaptação: Thiago da Cunha Nascimento. **Revista Linguagem em Foco**, v.15, n.1, 2023. p. 274-305. Disponível em: <https://revistas.uece.br/index.php/linguagememfoco/article/view/10084>.

PEREIRA, Ana Cristina Carvalho. **Os Gestos das Mão e a Referenciação**: investigação de processos cognitivos na produção oral. Orientadora: Profa. Dra. Maria Luiza Cunha Lima. 2010. 148 p. Tese (Doutorado em Linguística) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

PICCINI, Cláudia; MARTINS, Isabel. Comunicação multimodal na sala de aula de ciências: construindo sentido com palavras e gestos. **Revista Ensaio**, v. 6, n. 1, 2004. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1983-21172004060103>.

ROHRER, T. Embodiment and Experientialism. In: **The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics**, 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199738632.013.0002>.

SELTING, M.; AUER, P.; BARTH-WEINGARTEN, D. *et al.* Um sistema para transcrever fala-em-interação: GAT 2. Traduzido por Ulrike Schröder, Mariana Carneiro Mendes, Caroline Caputo Pires, Diogo Henrique Alves da Silva, Thiago da Cunha Nascimento, Flavia Fidelis Paula. **Veredas: Revista de Estudos Linguísticos**, v. 20, n. 2, p. 6-61, 2016.

SELTING, Magret. Lists as embedded structures and the prosody of list construction as an interactional resource. **Journal of Pragmatics**, v. 39, n. 3, p. 483-526, mar. 2007.

SCHMIDT, Thomas; WÖRNER, Kai. EXMARaLDA Creating, analysing and sharing spoken language corpora for pragmatic research. **Pragmatics**, 19, p. 565-582, 2009.

STREECK, Jürgen. Ecologies of gesture. **New adventures in language and interaction**, p. 223-242, 2010.

STREECK, Jürgen. Gestures: Pragmatic Aspects. **Encyclopedia of Language & Linguistics**, p. 71-76, 2006. Disponível em: <https://doi.org/10.1016/B0-08-044854-2/00330-8>.

TABENSKY, Alexis. Gestures, postures, gaze, and other body movements in the 2nd language classroom interaction. In: MÜLLER, Cornelia; CIENKI, Alan; FRICKE, Ellen; LADEWIG, Silva H.; MCNEILL, David; TEßENDORF, Sedinha (orgs.). **Body-Language-Communication: An International Handbook on Multimodality in Human Interaction**. v. 2. Berlin/Boston: De Gruyter Mouton, 2014, p. 1426-1432.

VARELA, Francisco; THOMPSON, Evan; ROSCH, Eleanor. **The Embodied Mind**. Cambridge: MIT Press, 1991.

ANEXO - RESUMO DAS CONVENÇÕES GAT2

| | |
|-------------------------------|---|
| [] | Fala simultânea. Marca falas sobrepostas de diferentes falantes, destacando início e fim. |
| e_ah | cliticizações dentro de unidades |
| °h h° | Inspirações expirações, duração de 0,2 - 0,5 s. |
| (.) | Micropausa estimada, duração até cerca de 0,2 s. |
| (-) | Pausa curta estimada, duração de cerca de 0,2 - 0,5 s. |
| haha hehe hihi | Risada silábica, quando perceptível |
| ((ri)) ((risos)) | Descrição pontual de risada |
| <<rindo> > <<tossindo> > | Descrição de eventos paraverbais e não verbais com alcance |
| = | Anexação de nova unidade de fala ou segmento de forma rápida, imperceptível (<i>latching</i>) |
| : | Prolongamento de cerca de 0,2 - 0,5 s |
| aCENTo | Acento primário ou principal, ênfase. |
| a!CEN!to | Ênfase mais forte |
| ? | Movimento entonacional alto ascendente no final da UE. |
| , | Movimento entonacional médio ascendente no final da UE. |
| - | Movimento entonacional neutro no final da UE. |
| ; | Movimento entonacional médio descendente da UE. |
| . | Movimento entonacional baixo descendente da UE. |
| <<h > > | Registro tonal agudo (<i>hoch</i>) |
| <<p> > | piano, baixo |
| <<all> > | allegro, rápido |
| <<len> > | lento, devagar |
| <<cresc> > | crescendo, aumentando o volume |
| <<dim> > | diminuindo, diminuindo o volume |
| <<acc> > | accelerando, aumentando a velocidade |
| <<rall> > | rallentando, diminuindo a velocidade |

(Re)lendo o patriarcado criticamente

(Re)Reading patriarchy critically

ANSELMO PERES ALÓS

Docente do Programa de Pós Graduação (UFSM).
Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq.
anselmoperesalos@gmail.com

SAFFIOTI, Heleieth. *Gênero, patriarcado, violência*. 2. ed. 4. reimp. São Paulo: Expressão Popular/Fundação Perseu Abramo, 2018, 160p.

Nascida em 1934 e falecida em 2010, Heleieth Saffioti foi uma destacada socióloga feminista marxista. Sua extensa obra versa sobre trabalho, mulheres, violência e relações de gênero no Brasil. Graduou-se em Ciências Sociais na USP, em 1960, e defendeu, em 1967, sua tese de Livre Docência, orientada por Florestan Fernandes, na UNESP-Araraquara, intitulada “A mulher na sociedade de classes: mito e realidade”. A tese foi publicada em forma de livro em 1976, pela Editora Vozes. O livro tornou-se um sucesso acadêmico na época, e se configura hoje como uma obra de referência dos estudos feministas de índole marxista.

Saffioti lecionou no Departamento de Sociologia da UNESP-Araraquara e no Departamento de Psicologia da USP; foi professora visitante da Faculdade de Serviço Social da UFRJ e docente e orientadora do Programa de Pós-Graduação de Sociologia da Universidade Católica de São Paulo. Sua obra é uma das grandes referências brasileiras (reconhecida no exterior), em função de suas análises feministas a partir da noção marxista de classe, desvelando os estreitos vínculos e acúmuliamentos entre patriarcado e capitalismo.

“Gênero, patriarcado, violência” surgiu da participação de Heleieth Saffioti na pesquisa “A mulher brasileira nos espaços público e privado” (2004), conduzida e publicada pela Fundação Perseu Abramo. Todavia, dada a extensão e a densidade dos resultados de Saffioti ao longo da preparação de sua colaboração, esse material foi publicado como um livro independente, publicado também em 2004. São particularmente interessantes as discussões que a autora faz das noções de *gênero* e *patriarcado*, defendendo a ideia de que não se deve abandonar a categoria *patriarcado* em nome do uso exclusivo das categorias *gênero* ou *relações de gênero*. A autora argumenta que o patriarcado deve ser entendido como o contrato sexual, celebrado entre homem e mulher, que lhes permite a exploração e a dominação dos homens sobre as mulheres. Esse contrato é também sexual, na medida em que estabelece aquilo que Carole Pateman chama de “acesso sistemático dos homens aos corpos das mulheres” (Pateman, 1993, p. 17).

Saffioti alinha sua compreensão do patriarcado à de Carole Pateman, que se manifesta, em “O contrato sexual”, preocupada com o abandono, pela teoria feminista, da noção de patriarcado. Uma vez que o patriarcado não seja mais nomeado, corre-se o risco de que ele deixe de ser visto como algo que precisa ser compreendido, contestado e combatido, visando à transformação das relações sociais rumo a um mais igualitário entre homens e mulheres (Saffioti, 2018, p. 58). Para Carole Pateman, “é urgente que se faça uma história feminista do conceito de patriarcado, [pois] abandonar o conceito significaria a perda de uma história política que ainda está por ser mapeada” (Pateman, 1993, p. 39-40). Saffioti segue a mesma linha de raciocínio, argumentando que “colocar o nome da dominação masculina – *patriarcado* – na sombra significaria operar segundo a ideologia patriarcal, que torna *natural* essa dominação-exploração” (Saffioti, 2018, p. 59 – grifos da autora).

A utilização exclusiva das categorias *gênero* ou *relações de gênero* (ao invés das categorias *patriarcado* ou *relações patriarcais*) é entendida como arriscada, na medida em que *patriarcado* ou *relações patriarcais de gênero* evidenciam a lógica da relação de poder-dominação-exploração exercida pelos homens sobre as mulheres; dito com outras palavras, o que se está afirmado é que as relações patriarcais são uma das modalidades das relações de gênero (mais especificamente, o tipo de relação que deve ser abolida – ou pelo menos, contestada e transformada – pela teoria feminista). A socióloga paulista justifica, pois, a manutenção do termo *patriarcado* nas análises feministas, em função dos seguintes argumentos, que ela enumera, em um total de seis:

- 1 – não se trata de uma relação provada, mas civil;
- 2 – dá direitos sexuais aos homens sobre as mulheres [...];
- 3 – configura um tipo hierárquico de relação, que invade todos os espaços da sociedade;
- 4 – tem uma base material;
- 5 – corporifica-se; [e]
- 6 – representa uma estrutura de poder baseada tanto na ideologia quanto na violência (Saffioti, 2018, p. 60).

Ao se pensar nessa definição de patriarcado, parece tentador pensá-lo em termos de *habitus*, aproximando-o da noção de *dominação masculina* cunhada por Pierre Bourdieu (2002). Saffioti é bastante resistente a essa aproximação justamente em função do olhar crítico que destina à noção de *habitus*: “o *habitus* nasce justamente da interação entre o processo de socialização e o equipamento genético de que é portador o agente social. Esse conceito tem utilidade, mas incomoda por sua quase absoluta permanência, ou seja, *quase impossibilidade de mudar*” (Saffioti, 2018, p. 70 – grifo meu).

Além de o patriarcado fomentar a guerra entre as mulheres, funciona como uma engrenagem quase automática, pois pode ser acionada por qualquer um, inclusive por mulheres [...]. Aliás, imbuídas da ideologia que dá cobertura ao patriarcado, mulheres desempenham, com maior ou menor frequência e com mais ou menos rudeza, as funções do patriarca, disciplinando filhos e outras crianças ou adolescentes,

segundo a lei do pai. Ainda que não sejam cúmplices deste regime, colaboram para alimentá-lo (Saffioti, 2018, p. 108).

Talvez, diante do cenário acadêmico contemporâneo, o livro de Saffioti não pareça tão “inovador”. Não se vê na argumentação da autora, ao longo do livro, problematizações em torno de questões como a dimensão performativa do gênero (presente na filosofia de Judith Butler) ou a questão das abordagens interseccionais de feministas negras como Kimberlé Crenshaw. A autora retoma concepções do feminismo materialista que são fundamentais, mas, por algum motivo, parecem um pouco *démodé* para quem convive com o ciberfeminismo, como a analogia entre patriarcado e capitalismo, ou as consequências da divisão sexual do trabalho.

Saffioti insiste na compreensão do feminismo como possibilidade de mudança social, sem, contudo, abrir mão da reflexão crítica e do conhecimento histórico do pensamento feminista, ou melhor, das pensadoras feministas que tornaram o cenário feminista contemporâneo *possível*, como Shulamith Firestone, Kate Millet, Zillah Eisenstein e Berenice Carroll. Não é por não citar Angela Davis ou por não discutir a categoria da *interseccionalidade* que o trabalho de Saffioti está alheio às incomensuráveis intersecções entre gênero, sexualidade, raça/etnia e classe social. Ao contrário: seu trabalho mostra inúmeros pontos de contato com as discussões contemporâneas e merece ser revisitado pelas pesquisadoras contemporâneas interessadas nas interfaces do feminismo com questões de classe e étnico-raciais.

REFERÊNCIAS

- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Trad. de Maria Helena Kühner. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- PATEMAN, Carole. **O contrato sexual**. Trad. Marta Avancini. São Paulo/Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.
- SAFFIOTI, Heleith. **Professoras primárias e operárias**. Araraquara: UNESP, 1969.
- SAFFIOTI, Heleith. **A mulher na sociedade de classes: mito e realidade**. Petrópolis: Vozes, 1969.
- SAFFIOTI, Heleith. **Emprego doméstico e capitalismo**. Petrópolis: Vozes, 1978.
- SAFFIOTI, Heleith. **Do artesanal ao industrial: a exploração da mulher**. São Paulo: Hucitec, 1981.
- SAFFIOTI, Heleith. **O fardo das trabalhadoras rurais**. Araraquara: UNESP, 1983.
- SAFFIOTI, Heleith. **Mulher brasileira: opressão e exploração**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

SAFFIOTI, Heleith. **O poder do macho**. São Paulo: Moderna, 1987.

SAFFIOTI, Heleith. **Gênero, patriarcado, violência**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

SAFFIOTI, Heleith. Gênero e patriarcado: violência contra as mulheres. In: VENTURI, Gustavo; RECAMÁN, Marisol e OLIVEIRA, Sueli de (orgs.) **A mulher brasileira nos espaços público e privado**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. p. 43-70.