

e-ISSN 2238-3824

Faculdade de Letras
Universidade Federal de Minas Gerais

calígrama

revista de estudos românicos

v. 31, n. 1
Janeiro – Março 2026

caligrama

revista de estudos românicos

Universidade Federal de Minas Gerais

Reitor: Alessandro Fernandes Moreira; Vice-Reitora: Alamanda Kfoury Pereira

Faculdade de Letras

Diretora: Sandra Gualberto Bianchet. Vice-Diretor: Lorenzo Teixeira Vitra

Editora-chefe

Aléxia Teles Guimarães, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Comissão editorial

Aroldo Leal de Andrade, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Giulia Bossaglia, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Laureny Aparecida Lourenço da Silva, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Lia Araujo Miranda de Lima, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Sueli Maria Coelho, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Conselho editorial interno

Ana Maria Chiarini, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

César Nardelli Cambraia, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Haydée Ribeiro Coelho, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Lúcia Castello Branco, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Lúcia Monteiro de Barros Fulgêncio, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Márcia Cristina de Brito Rumeu, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Marcos Antônio Alexandre, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Maria Antonieta A. de Mendonça Cohen, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Maria Juliana Gambogi Teixeira, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Sara Rojo, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Conselho editorial externo

Aldina Quintana, The Hebrew University of Jerusalem, Israel

Célia Marques Telles, Universidade Federal da Bahia, Brasil

David Bunis, The Hebrew University of Jerusalem, Israel

Geraldine Rogers, Universidad Nacional de La Plata, Argentina

João Bosco Cabral dos Santos, Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Leila de Aguiar Costa, Universidade Federal de São Paulo, Brasil

Leonardo Francisco Soares, Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Lilián Guerrero, Universidad Nacional Autónoma de México, México

Luis Urbano Afonso, Universidade de Lisboa, Portugal

Manoel Mourivaldo Santiago-Almeida, Universidade de São Paulo, Brasil

Maria Célia Pereira Lima-Hernandes, Universidade de São Paulo, Brasil

Maria Eugênia Olímpio de Oliveira, Universidade Federal da Bahia, Brasil

Maria Maura Cezario, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Mariangela Rios de Oliveira, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Martine Kunz, Universidade Federal do Ceará, Brasil

Mauricio Sartori Resende, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Mirta Groppi, Universidade de São Paulo, Brasil

Márcia Paraquett, Universidade Federal da Bahia, Brasil

Pedro Dolabela Chagas, Universidade Federal do Paraná, Brasil

Raquel Meister Ko. Freitag, Universidade Federal de Sergipe, Brasil

Rita de Cássia Ribeiro de Queiroz, Universidade Estadual de Feira de Santana, Brasil

Roberto Mulinacci, Università degli Studi di Bologna, Itália

Roberto Vecchi, Università degli Studi di Bologna, Itália

Saulo Neiva, Université Blaise Pascal (Clermont II), França

Sebastião Carlos Leite Gonçalves, Universidade do Estado de São Paulo, Brasil

Sergio Romanelli, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Silvia Inês Cárcamo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Thomas Hoelbeek, Vrije Universiteit Brussel, Bélgica

Walter Carlos Costa, Universidade Federal de Santa Catarina, Universidade Federal do Ceará, Brasil

Secretaria: Ana Clara de Souza Marques

Editor de arte: Emerson Eller

Projeto gráfico: Stéphanie Paes

Revisão: Aleizy Barati, Camila Almeida, Layla Lopes, Vitória Teixeira

Diagramação: Stéphanie Paes, Vitória Teixeira

caligrama

revista de estudos românicos

Editoras convidadas

Elisa Maria Amorim Vieira (FALE/UFMG)

Lia Araújo Miranda de Lima (FALE/UFMG)

Ivana Teixeira Gund (UNEB)

FALE
FACULDADE
DE LETRAS

UF *m* G



This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/> or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

Os conceitos emitidos em artigos assinados são de responsabilidade exclusiva de seus autores.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca da Faculdade de Letras da UFMG

Caligrama: Revista de Estudos Românicos, v. 1, dez. 1988 – . Belo Horizonte, Faculdade de Letras da UFMG. il. ; color.; online.

Histórico

Título anterior: Estudos Românicos, 1981–1985 (n. 1–3).

Periodicidade semestral, a partir do v. 15, n. 1, jan./jun. 2010

Passou a ser online a partir de 2015.

Periodicidade quadrimestral, a partir do v. 23, n. 1, jan./abr. 2018.

ISSN: 0103-2178

e-ISSN: 2238-3824

1. Línguas românicas – Estudo e ensino – Periódicos. 2. Literatura românica – História e crítica – Periódicos. I. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras.

CDD: 440.05

Faculdade de Letras da UFMG
Seção de Periódicos, sala 2017
Av. Pres. Antônio Carlos, 6627 – Pampulha
31270-901 – Belo Horizonte, MG – Brasil
Tel.: (31) 3409-6009
www.lettras.ufmg.br/periodicos
periodicosfaleufmg@gmail.com

Sumário

8 Editorial

Elisa Maria Amorim Vieira ; Lia Araújo Miranda de Lima; Ivana Teixeira Gund

Dossiê: O que podem a arte e a literatura frente à crise socioecológica?

13 É possível sentir o Antropoceno? Mudanças climáticas e forma literária

Is it Possible to Feel the Anthropocene? Climate Change and Literary Form

Antônio Barros de Brito Junior

28 Poéticas do Antropoceno: reflexões sobre as relações entre o humano e o não humano na poesia de Prisca Agustoni e de Sofia Mariutti

Poetics of the Anthropocene: reflections on the relationships between the human and the non-human in the poetry of Prisca Agustoni and Sofia Mariutti

Mariane Pereira Rocha; Ariane Avila Neto de Farias; Anderson Martins Pereira

44 De la monoculture du cacao à la monoculture de la pensée : écopoétique décoloniale et résistance dans *Chocolaté, le goût amer de la culture du cacao*, de Samy Manga

From Cocoa Monoculture to Monoculture of Thought : Decolonial Ecopoetics and Resistance in Chocolaté, le goût amer de la culture du cacao by Samy Manga

Mohamed Ait Aoual

56 O cronotopo sertão: espaço e tempo no Antropoceno

The Chronotope Sertão: Space and Time in the Anthropocene

Carolina Correia dos Santos

- 71 Livro ilustrado *Tio Flores: territórios culturais e ambientais para a Arte-educação*
Picturebook Tio Flores: cultural and environmental territories for Art Education
 André Luiz Ferreira de Oliveira; Diogo Torino Ferreira
- 85 Aproximações entre Carlos Drummond de Andrade e Ailton Krenak
Approximations between Carlos Drummond de Andrade and Ailton Krenak
 Kaylane Gomes Castro; Izabela Guimarães Guerra Leal
- 100 Crises civilisationnelles et expériences de la fin dans *Tout s'effondre* de Chinua Achebe, *les immémoriaux* de Victor Segalen et *Naissance à l'aube* de Driss Chraïbi
Civilizational crises and experiences of the end in Chinua Achebe's Things Fall Apart, Victor Segalen's Les immémoriaux, and Driss Chraïbi's Naissance à l'aube
 Bouchra Moujahid
- 118 Costurar a memória, mas deixar um fio solto: Rosana Paulino e o presente do passado espiralar
Embroidering memory, but leaving a loose thread: Rosana Paulino and the spiraling presence of the past
 Marina Baltazar Mattos
- 132 Tradução de “Uma cartografia ecofeminista para a esperança”, de Alicia Puleo
 Alicia H. Puleo; Laureny Aparecida Lourenço da Silva

Linguística

- 138 Variação e evolução semântica no campo lexical do comportamento compassivo-assistencial em um veículo brasileiro de comunicação e evangelização católica (1901-2021)
Variation and Semantic Evolution in the Lexical Field of Compassionate and Assistance-Oriented Behavior in a Brazilian Medium of Catholic Communication and Evangelization (1901-2021)
 Fábio Luiz Nunes
- 155 Políticas linguísticas como fator condicionante de variação linguística: o caso dos pronomes oblíquos átonos na década de 1930
Language Policies as A Conditioning Factor of Linguistic Variation: The Case of Unstressed Oblique Pronouns in the 1930s
 Gabriel Plácido Campos; Andriéle Cristina Stasiak
- 171 Edição e acaso em Mallarmé: Edições brasileiras de *Un coup de dés*
Editing and Chance in Mallarmé: The Brazilian Editions of Un coup de dés
 Deborah Dietrich Fortunato; Emilia Mendes Lopes

Literatura

- 190 A poesia numa perspectiva prosódica: oralidade, voz e “plenitude”
na obra de Eugénio de Andrade

*Poetry from a prosodic perspective: orality, voice and “entirety” in the
work of Eugénio de Andrade*

Marcella Petriglia

- 204 *A Serpente*, de Nelson Rodrigues: do crime ao pecado

A Serpente, by Nelson Rodrigues: From Crime to Sin

Marina Koltz Watthier; Marcos Hidemi de Lima

Editorial

A pesquisa literária ligada às “humanidades ecológicas”, para usar a expressão de Anne Simon (2024), encontra-se em estado de efervescência. Tanto a produção de obras artísticas e literárias, estética e poeticamente implicadas na reparação das fraturas entre o humano e a terra, quanto a investigação acadêmica atenta aos modos como a literatura integra a ecologia em seus mecanismos formais são resposta às aflições do tempo presente, expressão dessas aflições e produção de imaginários que permitam *adiar o fim do mundo*, ou *a queda do céu*, como formularam nossos importantes líderes indígenas Ailton Krenak (2019) e Davi Kopenawa (2015).

Este dossiê temático da Revista Caligrama, *O que podem a arte e a literatura frente à crise socioecológica?*, reúne nove contribuições, em dois idiomas, oriundas de regiões diversas do Brasil (Sul, Sudeste, Norte), do Marrocos e da França, para as pesquisas no campo da ecocrítica e suas áreas afins – ecopoética, geopoética, zoopoética, crítica ecofeminista, ecologia e decolonialidade. Trata-se de buscar possibilidades de expressão e de ação diante do quadro de agudização dos processos de deterioração da vida na Terra que se estabeleceram desde a revolução industrial e se aceleraram com grande intensidade a partir da Segunda Guerra Mundial. Interrogamo-nos sobre os efeitos da centralidade da crise climática sobre as formas literárias contemporâneas e sobre os modos como a literatura responde ao seu tempo. Ao mesmo tempo, consideramos como o cânone literário pode ser revisitado a partir de pontos de vista até então pouco explorados, como o papel de animais e plantas nas obras, as paisagens e elementos naturais, o trato literário da irrupção da indústria e da tecnologia nos territórios. A pergunta que motiva o dossiê pretende encorajar a reflexão acerca das possibilidades que a literatura, por seu trato particular da linguagem, tem de promover transformações sociais e ecológicas, suas potencialidades e limites.

Em virtude da vitalidade e da amplitude do campo, este dossiê contará com dois volumes. Neste primeiro volume, apresentamos oito artigos redigidos em português e em francês, além de uma tradução de ensaio a partir do espanhol. Há trabalhos dedicados à prosa, à poesia, ao livro ilustrado e a outras artes.



Este número se abre com o artigo “É possível sentir o Antropoceno? Mudanças climáticas e forma literária”, de Antônio Barros de Brito Junior (UFRGS). O autor propõe uma reflexão sobre a literatura em tempos de Antropoceno, partindo de uma exposição crítica dos pensamentos de Amitav Ghosh (2016), Mark Bould (2021) e Caroline Levine (2023) acerca das manifestações da crise climática na poesia e na prosa contemporânea. Com o intuito de “investigar as formas literárias no Antropoceno com base em seu modo de produção”, o autor reflete sobre os gêneros periféricos do romance como espaço de inovação estética em resposta às questões ecológicas atuais.

A contribuição seguinte dedica-se à poesia contemporânea brasileira de autoria feminina. Em “Poéticas do Antropoceno: reflexões sobre as relações entre o humano e o não humano na poesia de Prisca Agustoni e de Sofia Mariutti”, Mariane Pereira Rocha (IFSul), Ariane Avila Neto de Farias (IF Farroupilha) e Ânderson Martins Pereira (IF Farroupilha) se debruçam sobre as relações interespecies presentes nos poemas dos livros *Quimera* (2025), de Agustoni, e *Abrir a boca da cobra* (2023), de Mariutti. A autora postula que as obras “instauram uma poética em que o afeto, a linguagem e o corpo são redesenhados a partir da convivência e do confronto”, mapeia em seu *corpus* as referências à crise climática e ao “luto ecológico” (Despret, 2017) e reflete sobre as possibilidades da poesia de favorecer o que Bruno Latour (2020) chama de “aterramento”, permitindo ao humano perceber-se como parte de um sistema de relações.

O artigo seguinte dedica-se à literatura subsaariana. Em “De la monoculture du cacao à la monoculture de la pensée: écopoétique décoloniale et résistance dans *Chocolaté, le goût amer de la culture du cacao* de Samy Manga” (Da monocultura do cacau à monocultura do pensamento: eco-poética decolonial e resistência em *Chocolaté, o gosto amargo da cultura do cacau*, de Samy Manga), Mohamed Ait Aoual (Universidade Moulay Ismail, Meknès, Marrocos) analisa o romance do camaronês Samy Sanga a partir de uma perspectiva que integra eco-poética, eco-crítica e pensamento decolonial, a fim de considerar os males da monocultura em suas dimensões agrícola e cultural: “A resistência eco-poética aparece então como via de emancipação”, diz o autor, pois, por meio de uma escrita híbrida, Manga “restitui aos lugares sua dimensão espiritual e sagrada”, descolonizando os relatos ocidentais hegemônicos.

A partir da análise da obra literária *Ossertões*, de Euclides da Cunha, o artigo “O cronotopo sertão: espaço e tempo no Antropoceno”, de Carolina Correia dos Santos (UERJ), propõe uma outra mirada sobre o conceito bakhtiniano de *cronotopo*. A autora o situa em uma análise do sertão como território alargado em seu sentido, sem restringi-lo ao seu significado de paisagem ou de lugar, mas considerando-o como agente na obra de Cunha. Ao afirmar que “os espaços só existem porque viventes, entre eles os humanos, os constituem”, Santos leva em conta o caráter dinâmico das relações que se estabelecem no sertão – como, por exemplo, entre os humanos e a flora local – e discorre sobre a interligação entre espaço e tempo dentro do Antropoceno, discussão nem sempre privilegiada na fortuna crítica da referida obra.

O trabalho seguinte dedica-se à literatura infantil, campo privilegiado da manifestação literária de uma poética ecológica e da integração entre a palavra escrita, a oralidade e as artes visuais. “Tio Flores: territórios culturais e ambientais para a Arte-educação”, escrito por André Luiz Ferreira de Oliveira (Unimontes) e Diogo Torino Ferreira (UEMG) apresenta, a partir do livro ilustrado *Tio Flores: uma história às margens do rio São Francisco* (2016), de Eymard Toledo, uma ponderação sobre as transformações culturais e ambientais vivenciadas por uma comunidade ribeirinha, moradores das margens – social, temporal e espacialmente falando – do Velho Chico, o grande rio da integração nacional. Ao relatar a amizade entre um tio costureiro e seu sobrinho,

o livro traz à cena reflexões sobre o racismo estrutural, a devastação do meio ambiente e a valorização de saberes e marcas identitárias da comunidade. O artigo afirma o potencial didático da obra para uma educação estimuladora do senso crítico, da criatividade, da consciência ambiental e do reconhecimento dos saberes, ofícios e identidades que foram desprestigiados com a chegada de um tipo devastador de progresso. Como se trata de um livro ilustrado, o autor recorda a conexão entre palavra e imagem, tratando de valorizar a costura entre arte e educação, que, para ele, seria uma junção capaz de promover transformações fundamentais.

O artigo seguinte conecta o pensamento indígena ao cânone da poesia brasileira. Em “Aproximações entre Carlos Drummond de Andrade e Ailton Krenak”, Kaylane Gomes Castro e Izabela Guimarães Guerra Leal (UFPA) põem em diálogo textos de Krenak, especialmente as conferências reproduzidas nos livros *A Vida Não é Útil* (2020), *Futuro Ancestral* (2022) e *Ideias para adiar o fim do mundo* (2019), e a poética de Carlos Drummond de Andrade. Mais que apenas conter-râneos, os autores têm em comum a comoção ecológica, manifestada nas denúncias das ações de devastação provocadas por mineradoras, em forma de lamento poético, em Drummond, e na retórica sarcástica e cheia de humor de Krenak. Ao retomar versos de Drummond, Krenak põe em cena a problematização do amálgama entre o humano e a natureza dentro de um cenário contemporâneo, em exemplos como os crimes socioambientais ocorridos nas cidades mineiras de Mariana e Brumadinho. Assim, o homem imbricado com a natureza irremediavelmente destruída perde seu tempo, sua infância, sua vida. Perdem-se mutuamente, pois, como nos diz Drummond, “nem terra nem coração existirão mais”.

No último artigo desta primeira sessão, “Crises civilisationnelles et expériences de la fin dans *Tout s'effondre* de Chinua Achebe, *Les immémoriaux* de Victor Segalen et *Naissance à l'aube* de Driss Chraïbi” (Crises civilizacionais e experiências do fim em *O mundo se despedaça*, de Chinua Achebe, *Os imemoriais*, de Victor Segalen e *Nascimento na aurora*, de Driss Chraïbi) Bouchra Moujahid (Universidade Sidi Mohamed Ben Abdellah, Fès, Marrocos) dá coerência a um *corpus* de obras literárias, diverso do ponto de vista histórico, geográfico e linguístico, pela crítica que fazem à hegemonia europeia e pela reivindicação dos direitos das culturas não ocidentais. A partir de três romances, *Things fall apart* (1958), do nigeriano Achebe, *Les immémoriaux* (1907), do francês Segalen, e *Naissance à l'aube* (1986), do marroquino Chraïbi, a autora explora as narrativas de fim, marcadas por uma estética do colapso, em suas possibilidades de reflexão histórica e de construção de imaginários de futuro. A autora explora como o choque de civilizações, provocado pelo encontro com o conquistador, leva a crises identitárias, sociais e culturais – e, poderíamos acrescentar, ecológicas – e faz o elogio, na trilha do pensamento de Segalen, do diferente e do diverso.

Este dossiê tem a satisfação de contar ainda com um artigo que contribui para a as humanidades ecológicas a partir de outras artes. Em “Costurar a memória, mas deixar um fio solto: Rosana Paulino e o presente do passado espiralar”, Marina Baltazar Mattos (UFMG) examina a exposição *A costura da memória* (2018), de Rosana Paulino, feita com bordados, fotografias, colagens, entre outros elementos que ajudam a (re)contar as histórias silenciadas de pessoas negras escravizadas, evidenciando violências e processos de invisibilidade, exclusão e aniquilamento de vivências e corpos negros. Baltazar nos apresenta um texto sensível, construído como um bordado delicado em fios de ferro – tal é a aspereza do tema e o cuidado dispensado pela autora. Nele, escancara-se o “trauma colonial costurado de forma sutil” que violenta o presente. A metáfora do mar, essa *calunga* grande, cujas águas testemunharam a dor e a morte em diáspora, também é lugar para se atravessar, em busca de

se repensar o presente. O artigo propõe, como um contra-arquivo, entender os modelos de exploração, de pessoas e recursos denunciados na obra de Rosana Paulino, pois “tanto os corpos negros quanto a terra foram tratados como matéria de extração, até seu esgotamento”.

Este número se encerra com a tradução, pelas mãos de Laureny A. Lourenço da Silva, de ensaio de Alicia H. Puleo intitulado “Uma cartografia ecofeminista para a esperança” (no original: *Una cartografía ecofeminista para la esperanza*). Considerando os aspectos ecológicos do traduzir, em sua poética de hospitalidade, de circulação, de encontro e de confronto, a versão brasileira do trabalho da filósofa, professora e escritora espanhola apresenta uma reflexão centrada no ecofeminismo, que visita duas imagens/lugares simbólicos: o jardim-horta de Epicuro e o labirinto do Minotauro. O ensaio apresenta noções fundamentais que permitem aos leitores interessados uma compreensão inicial do ecofeminismo, em suas reações às tensões bélicas e ao colonialismo e na correlação que estabelece entre patriarcado e devastação dos ecossistemas.

Esperamos, com esta seleção de trabalhos, favorecer a inserção dos estudos literários em uma perspectiva ecológica, compreendendo-os como parte de um organismo científico responsável e comprometido com a vida na terra. Não se trata de negar as particularidades do humano, com sua língua de nomes (Benjamin, 1916) e com sua capacidade de abstração, mas de considerar que a criação poética, herdeira da mimesis, não se dá sem atenção às múltiplas linguagens humanas e não humanas que constituem a expressão da vida e as possibilidades de comunhão.

Boa leitura!

As editoras,

Elisa Maria Amorim Vieira (UFMG)

Lia Araújo Miranda de Lima (UFMG)

Ivana Teixeira Gund (UNEB)

Referências

BENJAMIN, Walter. Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem. In: BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem* (1915-1921). Tradução: Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Ed. 34, 2011. p. 49-73.

DESPRET, Vinciane. Afterword: It Is an Entire World That Has Disappeared. In: ROSE, Deborah Bird; DOOREN, Thom van; CHRULEW, Matthew. (ed). *Extinction Studies: Stories of Time, Death, and Generations*. New York: Columbia University press, 2017. p. 217-222.

JEANNEROD, Aude; LERAY, Morgane; SÉCARDIN, Olivier. “L’animalité traverse l’humain de part en part”. Entretien avec Anne Simon, *RELIEF – Revue Électronique de Littérature Française*, vol. 18, n. 1, p. 27-43, 2024. DOI: <https://doi.org/10.51777/relief19414>

KLOETZEL, Melanie. Danse in situ et éthique environnementale : des champs relationnels à l’ère de l’Anthropocène, *Recherches en Danse*. Disponível em: <http://journals.openedition.org/danse/5634>.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LATOUR, Bruno. *Onde aterrar?* Como se orientar politicamente no Antropoceno. Tradução de Marcela Vieira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

Dossiê:

O que podem a arte e a literatura frente à
crise socioecológica?

É possível sentir o Antropoceno? Mudanças climáticas e forma literária

Is it Possible to Feel the Anthropocene? Climate Change and Literary Form

Antônio Barros de Brito Junior

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
(UFRGS) | Porto Alegre | RS | BR
antbarros@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-0251-2945>

Resumo: Neste artigo, partimos da diatribe que Amitav Ghosh (2016) lança aos escritores do seu tempo, alegando que a literatura contemporânea não representa as catástrofes ambientais decorrentes da mudança climática. A partir disso, mostra-se em que se respalda a afirmação de Ghosh e como ela é contestada pela concepção de Mark Bould (2021), para quem a literatura e a arte contemporâneas nada fazem além de refletir sobre as mudanças climáticas, de modo que o Antropoceno é o inconsciente estético do nosso tempo. Depois, o texto debate a visão de Caroline Levine (2023), que busca um ativismo humanista por meio da instrumentalização afirmativa das formas literárias, a fim de que elas possam responder melhor aos desafios climáticos do presente. Ao final, o artigo esboça uma visão complementar, ao chamar a atenção para as condições materiais nas quais a literatura se envolve hoje em dia, tanto no que diz respeito à mudança climática, quanto, especialmente, no tocante ao modo de produção da literatura, afetado pelas novas tecnologias de informação e pelo sistema econômico capitalista em sua fase atual. Em conclusão, defende-se que o problema das formas literárias no Antropoceno é fruto das condições de produção nas quais a literatura se encontra com as condições materiais de reprodução da vida social, de modo que as análises críticas devem pautar-se pela compreensão dos diversos fenômenos que as cercam.

Palavras-chave: forma literária; Antropoceno; mudança climática; capitalismo.



Abstract: This article opens with the diatribe that Amitav Ghosh (2016) casts upon his contemporary fellow writers, sustaining that contemporary literature does not depict the ecological catastrophes caused by climate change. From this point on, the article discusses Ghosh's statement, and also how it is contradicted by the work of Mark Bould (2021), whose book affirms that contemporary literature and arts do nothing else than reflect upon climate change in such a way that the Anthropocene is now our aesthetic unconscious. Later, the text discusses Caroline Levine's (2023) point of view, which is based on a sort of affirmative instrumentalization of literature that aims at a humanist activism, so literary forms can respond to the climate challenges of the present. At the end, the article outlines a complementary point of view to those mentioned before, drawing attention to the material conditions in which literature is made nowadays, both concerning climate change and especially literature's mode of production, which is affected by the new information technologies and the capitalist mode of production in its current phase. In conclusion, the article presents the idea that the problem concerning literary forms in the Anthropocene results from the actual conditions in which literature is produced and from its relation to the means by which the social life is reproduced; therefore, critical analysis of such problem should be guided by the comprehension of all the phenomena that surround it.

Keywords: literary form; Anthropocene; climate change; capitalism.

1 O grande desatino

Há quase dez anos, Amitav Ghosh publicou o livro *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable* (2016), no qual advogou, quase em tom acusatório, que os escritores do presente não estão interessados ou não sabem como representar os eventos climáticos extremos de agora, o que deixará os leitores do futuro perplexos diante do silêncio sobre o tema. Em suas palavras:

[...] quando os leitores e os frequentadores de museus se voltarem para a arte e a literatura do nosso tempo, eles não vão procurar, primeira e imediatamente, pelos traços e presságios do mundo modificado que eles herdaram? E, quando eles não

conseguirem encontrá-los, o que eles deverão – poderão – fazer além de concluir que o nosso período foi um em que a maioria das formas da arte e da literatura foram atraídas por modos de ocultação que impediram as pessoas de reconhecer as realidades da sua própria situação difícil? Muito possivelmente, portanto, essa era, que se congratula por sua autoconsciência, será conhecida como a era do Grande Desatino (Ghosh, 2016, p. 11, tradução do autor).¹

Quando olha para a literatura do seu momento, Ghosh não vê representado o tipo de cena ou episódio tipicamente associado com o desregramento climático, vivido mais intensamente a partir do último quinto do século XX e, especialmente, no século XXI. Ghosh, na verdade, está pensando na sua própria vivência enquanto sujeito indiano que, exposto às catástrofes climáticas e ambientais em um território assolado por chuvas exorbitantes e ondas de calor, além de zona de potências ciclones e furacões, percebe que os eventos extremos que marcam o cotidiano da vida das pessoas parecem estar distantes da lógica mimética e representativa que marca os gêneros “superiores” da literatura ocidental. Segundo o seu diagnóstico, as catástrofes ambientais e humanitárias, que parecem mais saídas de roteiros de filmes apocalípticos, não ganham as páginas da dita “literatura séria”, ficando relegadas aos gêneros inferiores (*sci-fi*, *cli-fi*, distopias etc.), uma vez que elas implicam um novo mecanismo narrativo, uma nova configuração sensível e tropológica, que faça com que a estrutura característica da narração (a forma mais tradicional do romance, herdada do Iluminismo) possa abarcar agentes e atores não-humanos, que antes ficavam relegados ao pano de fundo das histórias, quando não estavam ausentes de todo:

“Essa é, portanto, a primeira de muitas maneiras através das quais a era do aquecimento global desafia tanto a literatura de ficção quanto o senso comum contemporâneo: os eventos climáticos desse período apresentam um grau muito alto de improbabilidade. De fato, já se propôs que essa era se chamasse “catastrofezoico” (outros preferem frases como “a longa emergência” e “o Período da Penumbra”). O certo é que, de qualquer modo, esses não são tempos normais: os eventos que os marcam não são facilmente acomodados no mundo deliberadamente prosaico da prosa de ficção séria”. (Ghosh, 2016, p. 26, tradução do autor).²

Em outros termos, o que Ghosh alega são, basicamente, duas coisas: 1) o nosso presente climático reorganiza a nossa experiência em relação às condições de reprodução da vida social; e 2) as formas literárias do presente não parecem adequadas ou adaptadas para corresponder a essa nova realidade climática. Nesse sentido, primeiramente, ainda que

¹ “[...] when readers and museum-goers turn to the art and literature of our time, will they not look, first and most urgently, for traces and portents of the altered world of their inheritance? And when they fail to find them, what should – what can they – do other than to conclude that ours was a time when the most forms of art and literature were drawn into the modes of concealment that prevented people from recognizing the realities of their plight? Quite possibly, then, this era, which so congratulates itself on its self-awareness, will come to be known as the time of the Great Derangement.”

² “This, then, is the first of the many ways in which the age of global warming defies both literary fiction and contemporary common sense: the weather events of this time have a very high degree of improbability. Indeed, it has even been proposed that this era should be named the “catastrophozoic” (others prefer such phrases as “the long emergency” and “the Penumbral Period”). It is certain in any case that these are not ordinary times: the events that mark them are not easily accommodated in the deliberately prosaic world of serious prose fiction”

Ghosh esteja mais interessado nos episódios de catástrofe ambiental, em que furacões, tornados, enchentes, ondas de calor e tsunamis passam a ser mais comuns e passam a ter cada vez mais influência na desorganização das infraestruturas que possibilitam a vida prática no capitalismo, o fato é que esses eventos extremos passam a ter uma importância que transcende o sublime kantiano – momento em que eram a marca da presença da natureza em oposição total ao espírito e à moral (Schiller, 2011) – e invadem agora o âmbito do próprio “humano”. Quer dizer, esses eventos são, como diz o nome (Antropoceno) gerados pelo ser humano por meio de seus modos de produção econômico e social, de maneira que eles deixam de ser elementos correspondentes da ordem da natureza ou da ordem divina (o dilúvio que Deus manda como castigo, por exemplo, de acordo com a liturgia bíblico-cristã) e passam a integrar a própria historicidade mundana, a própria temporalidade imanente, sendo, portanto, agentes, certamente mais convergentes com a nossa própria posição no mundo, senão antropomorfizados. Como afirma o crítico indiano Dipesh Chakrabarty, em *“The Climate of History: Four Theses”*, “[...] explicações antropogênicas sobre a mudança climática evidenciam o colapso da antiga distinção humanística entre história natural e história humana” (2009, p. 201, tradução do autor).³ Por isso, podemos afirmar que esses elementos agora não aparecem mais como catástrofes no sentido do porvir, mas sim como catástrofes ancestrais (Povinelli, 2024), que têm suas raízes fincadas na historicidade humana, o que as diferentes formas literárias, por diferentes motivos e concepções, buscaram enfrentar.

Isso nos leva ao segundo ponto de Ghosh: as formas literárias do presente não parecem adequadas ou adaptadas para corresponder a essa nova realidade climática. Essa afirmação, que aparentemente decorre da anterior, precisa ser checada com mais calma. Em todo caso, a alegação de Ghosh é a de que, justamente porque as formas literárias convencionais estipulam uma narrativa em que o clima é pano de fundo e as ações humanas são o que interessa ser narrado, não há meios de se englobar as mudanças climáticas no âmbito das formas. Tomemos o gênero do romance como exemplo. Apesar de seu hibridismo e de sua indocilidade a formatos enrijecidos, o romance ainda é, essencialmente, um dispositivo de narração de histórias cujos núcleo de personagens, temporalidade *in media res*, forte vínculo com a experiência coletiva comum – a forma *per se* dos nacionalismos, segundo Benedict Anderson (2008) –, visão teleológica, concepção metonímica da totalidade social e permeabilidade à descrição se aderem à visão antropocêntrica da vida (Magris, 2009). Exagerando um pouco, para melhor fazer o contraste, me parece legítimo dizer que, pela sua forma, o romance convencional particulariza uma situação em que um determinado personagem (o herói, seja ele típico ou não) mostra-se no ponto de convergência de situações que são, ao mesmo tempo, absolutamente particulares, mas que, justamente por suas conexões com os elementos materiais e sociais que tornam a vida reproduzível no nível cultural e social, amplificam o olhar para questões mais amplas, dentro de uma escala que vai do indivíduo ao grupo – por vezes, implicando até mesmo a humanidade como um todo, como quando o que está em questão são valores supostamente absolutos (o perdão, o amor, a moral) e não situações circunstanciais (Lukács, 2000). Sendo assim, Ghosh alega que é justamente essa restrição estética e poética do romance convencional que limita a possibilidade de tornar sensível, por um lado, a catástrofe presente e por vir – que se anuncia por meio das catástrofes reais

3 “[...] anthropogenic explanations of climate change spell the collapse of the age-old humanist distinction between natural history and human history.”

e cotidianas – e, por outro, o nexos existente entre a catástrofe futura e sua temporalidade, enraizada nas origens do aquecimento global. Um romance que expusesse a *longue durée* das transformações do clima, por mais circunscritas que elas agora estejam, a uma temporalidade mais humana, feriria de morte as convenções literárias e se dirigiria, por assim dizer, a gêneros menos “nobres”, como a distopia e o romance especulativo.

Creio que a elaboração de Ghosh parte de uma premissa válida para afirmar, talvez, uma conclusão equivocada. Ou melhor: não totalmente equivocada, mas talvez distorcida, em parte, por uma concepção muito particular da relação entre a materialidade da reprodução social da vida e as formas literárias. Não resta dúvida de que, no tocante à nova materialidade climática, Ghosh está certo. Não apenas porque as cenas que ele presenciou na juventude – o furacão que quase o vitimou, na Índia (Ghosh, 2016, p. 11) – e todas as catástrofes ambientais do presente lhe dão razão ao dizer que esses episódios são mais constantes e causam mais danos às pessoas hoje, mas também porque o Antropoceno, enquanto época geológica, consiste precisamente na interrelação entre agentes humanos, biológicos, geológicos etc., em uma escala planetária que transcende qualquer outro momento particular na história da humanidade. Ainda que haja quem defenda que o Antropoceno, nesse sentido, não é, em absoluto, diferente do Holoceno, o fato é que ele inaugura um momento em que, do ponto de vista científico, sociológico, antropológico, econômico, biológico etc., não é mais possível ignorar as imbricações existentes entre os seres humanos e os outros seres. Ou seja, o Antropoceno, do ponto de vista das Ciências Humanas, é menos a confirmação de uma mudança geológica, e mais um termo que abarca a cada vez mais aguda e distribuída concepção segundo a qual as relações humanas são atravessadas por agentes diferentes, em temporalidades interescares (Chakrabarty, 2021), o que faz com que a velha narrativa do Humanismo seja substituída por uma compreensão mais transversal da própria existência humana. É exatamente isso o que constitui, a meu ver, o novo materialismo climático, concebido sobre as bases de uma percepção menos transcendente (embora ainda bastante vigente) e mais imanente das relações interespecíficas, sociais e antropológicas.

Porém, dessa convicção não decorre, necessariamente, a ideia de que as formas literárias estão em defasagem: isso pode ser muito mais um problema da lente do que do objeto. Se pararmos para pensar em como Ghosh entende a forma romanesca, perceberemos que a sua visão padece de um certo “aristotelismo”. A presença de certos vocábulos, tais como “reconhecimento” (*recognizing*) e “probabilidade” (*probability*), dá a pista do quanto a concepção de Ghosh está lastreada numa visão da poética, de certa maneira, esquemática. Ao afirmar, por exemplo, que o romance, na sua estrutura metonímica, contempla as possibilidades dadas num determinado campo de probabilidades deixado aos personagens – e que a trama envolve, justamente, articular a passagem das ações e emoções por esse caminho do possível, em que a trajetória humana é tão mais tocante quanto mais convincentemente ela se remeter a uma paisagem local permeada por angústias e aflições socioeconômicas circunstanciais – Ghosh não se diferencia daquilo que Jacques Rancière (2021a) descreveu como parte do regime mimético, da qual se ocupou a poética até a aurora da modernidade. Não se trata de acusar Ghosh de arcaico ou conservador; entretanto o fato é que, na sua diátribe, paira a noção de que o romance, enquanto forma, engendra uma articulação entre o estético, por um lado, e o sensível, o real, de outro. Nesse sentido, a deficiência da forma literária talvez tenha a ver com uma concepção imprecisa do que esta pode realizar no âmbito das convenções e das alegorizações da realidade social e material, de certo modo e, de outro, tenha a

ver, ainda, com uma exigência descabida que ignora a historicidade da própria forma. Se o romance “sério” não consegue trazer uma ampla e efetiva consciência acerca da materialidade complexa do presente, isso não significa que a sua prevalência seja um sinal de descaso com as mudanças climáticas.

2 O inconsciente do Antropoceno

Contra isso, a saída talvez seja mudar a lente. Mark Bould, crítico de cinema britânico, tenta responder, em *The Anthropocene Unconscious: Climate Catastrophe Culture* (2021), à diatribe de Ghosh, afirmando que, diferentemente do que pensa este, talvez a arte do Antropoceno não faça outra coisa que não seja pensar nas mudanças climáticas. Para isso, ele se distancia da lógica aristotélica de Ghosh para esposar um cabedal mais “estético” – ao menos nas definições de Rancière (2021b). Assim como em *O inconsciente político*, de Fredric Jameson (1992), e em *O inconsciente estético*, de Jacques Rancière (2009), em que a noção de inconsciente é introduzida de modo dialético, na base de uma negatividade que é afirmativa na justa medida de sua ausência ou recuo, Bould (2021) parte do princípio de que as formas artísticas, em suas diferentes configurações, estão reagindo e falando a respeito do Antropoceno, mesmo quando parecem não estar. Para ele, é perfeitamente possível ver em *Sharknado* (2013) ou em *Velozes & Furiosos* a presença do clima, seja pelo tornado de tubarões, que arremessa as criaturas marinhas em terra firme, seja pelo petróleo movimentando as histórias pessoais e as manobras mirabolantes dos personagens em seus carros tunados na franquia de Hollywood. Com isso, o que vale para Bould é menos a materialidade de fato das obras e mais o método interpretativo: se lidas sob a perspectiva do inconsciente – isto é, se lidas com o método da decifração daquilo que é reprimido ou não está totalmente presente, embora seja o mecanismo produtor da formulação estética, ideológica e sensível das obras – todas as produções artísticas falam do Antropoceno como o inconsciente reprimido de nosso tempo. Bould pergunta: “O que acontece quando paramos de supor que o texto não é sobre as crises da biosfera antropogênica que nos engolfa? E se todas as histórias que contamos são histórias sobre o Antropoceno? Sobre mudança climática?” (2021, p. 17, tradução do autor).⁴

Bould, no entanto, parece trocar um exagero por outro. Ao tratar todas as obras artísticas e literárias do presente momento como passíveis de serem lidas pelo prisma do Antropoceno – afirmando categoricamente que “[...] Antropoceno é o inconsciente da ‘arte e da literatura de nosso tempo’”⁵ (Bould, 2021, p. 15, tradução do autor) – a escassez de representação sentida por Ghosh se converte facilmente em abundância de discurso. Isso porque o caráter elusivo da natureza, do clima e da catástrofe ambiental, denunciado por Ghosh (2016), dá lugar ao caráter alusivo do capitalismo, da degradação ambiental e da perda de futuro entrevistado por Bould. Tanto é assim que ele é capaz de enxergar, na série *Minha Luta* (2009-2011), de Karl Ove Knausgård, a presença da indústria do petróleo entre as memórias do autor, mesmo que ela não seja, para todos os efeitos, atuante na narrativa e esteja presente ali mais ou menos como as paisagens campestres figuravam no romance rural da Inglaterra

⁴ “What happens when we stop assuming that the text is not about the anthropogenic biosphere crises engulfing us? What if all the stories we tell are stories about the Anthropocene? About climate change?”

⁵ “[...] the Anthropocene is the unconscious of ‘the art and literature of our time.’”

do século XIX. Da mesma forma, ele afirma que as decepções e fracassos de toda uma geração de classe média dos EUA estão presentes em 4321 (2017), de Paul Auster. Nesses dois casos – assim como em outros exemplos da literatura mainstream que Bould explora – a presença discreta das mudanças climáticas não parece ser suficiente para integrá-las no circuito representacional metonímico e teleológico que constitui a forma básica da narrativa no Humanismo, e, por isso, ela relega o entendimento das questões ambientais a outro nível, mais superficial, possivelmente, ou mais perfunctório, a meu ver.

Temos, então, um impasse: de um lado está a ausência (não absoluta) das mudanças climáticas nas histórias narradas pelos escritores contemporâneos, que cria uma lacuna entre as formas estéticas e a nova materialidade das condições presentes de reprodução da vida biológica e social; do outro, está a proliferação incessante do discurso do Antropoceno nas artes, devido ao fato de que qualquer alusão ao clima ou ao modo de produção capitalista implica, quase que automaticamente, em uma “decifração” desse elemento como uma espécie de moto contínuo da criação estética. Assim, as formas não são inadaptadas ou esclerosadas, mas sim plasticamente remodeladas para abrigar essa negatividade performativa da crise climática: tudo é clima, mesmo quando não é. Há, portanto, de um lado, uma concepção que alega que a materialidade e a representação se afastam, gerando, por assim dizer, discursos de encobrimento ou evasão quanto às mudanças climáticas e concebendo, assim, uma espécie de autonomia dos processos criativos frente ao modo de produção (Ghosh, 2016); e, de outro, uma concepção que aproxima as duas invariavelmente, dialetizando as formas como parte do próprio modo de produção, ou seja, englobando o próprio discurso das formas literárias como parte de um conjunto de “sintomas” do presente climático (Bould, 2021). Como sair desse impasse?

3 Instrumentalidade afirmativa

Não se trata exatamente de uma saída, mas talvez de um caminho para não se chegar ao impasse, a ideia que Caroline Levine oferece em seu livro *The Activist Humanist* (Levine, 2023). Levine elabora uma via alternativa ao que ela chama de propensão da crítica às teorias que consagram a abertura, a anti-instrumentalidade e a disrupção como valores estéticos em detrimento das convenções literárias e artísticas. Na verdade, Levine alega que existe nessas posturas uma espécie de capitulação, uma vez que, na opinião da autora, para elas o futuro é sempre impreciso e aparentemente inexorável, e as possibilidades de engajamento nunca trazem horizontes promissores, recaindo num fatalismo pessimista.

A anti-instrumentalidade vem a calhar para os sonhos de se libertar de qualquer e de todas as normas. Ela não necessariamente serve ao bem-estar coletivo. Mas ela ainda continua sendo o principal modo de pensamento político que encontramos ao longo das humanidades estéticas hoje em dia. Ela é o que conecta o Afropessimismo à luta da Escola de Frankfurt contra o ‘mundo administrado’ e o que liga a leitura desconstrutivista ao humanismo sombrio de Lionel Trilling. Embora os seus alvos políticos sejam decisivamente diferentes, os seus movimentos guardam uma semelhança notável: eles apontam para as normas repressoras e clamam por sua destruição; eles não propõem o que deveria ser construído no lugar. (Levine, 2023, p. 6-7, tradução do autor).⁶

⁶ “Anti-instrumentality lends itself to dreams of freedom from any and all norms. It does not necessarily serve collective well-being. But it also remains the primary mode of political thinking we find across the aesthetic humanities today. It is what connects Afropessimism to the Frankfurt School’s struggle against “the administered world” and what links deconstructive reading to Lionel Trilling’s bleak humanism. While their political

Embora eu discorde, vale a pena destacar que, contra a anti-instrumentalidade das “teorias derrotistas”, Levine advoga em favor de um ativismo humanista que preze pela conservação de formas literárias mais convergentes com a práxis presente, dentro de uma instrumentalidade afirmativa que analisa as obras por aquilo que elas de fato produzem, e não por aquilo que elas poderiam ou deveriam realizar. Então, em vez de exigir que, no contexto incerto das mudanças climáticas, as obras literárias produzam ou reproduzam uma consciência inovadora e revolucionária que possa ajudar nas soluções mirabolantes para um futuro inconcebível, Levine pretende que o ativismo humanista se oriente para as formas que produzem algum tipo de coesão social no presente e que podem minimamente orientar (a título de cartografia) nosso olhar para os elementos da nossa materialidade atual que devemos conservar. Ela afirma: “Não é particularmente sutil ou emocionante manter as coisas funcionando sem percalços e por um longo tempo. [...] E, ainda assim, uma justiça monótona e estável é bastante desejável, principalmente em um momento de calamidade climática”. (Levine, 2023, p. 83, tradução do autor).⁷ Trata-se, portanto, de olhar para aquilo que é imprescindível para a reprodução social da vida e investir, assim, nas formas literárias que ajudem a perceber o quão indispensáveis são certos elementos da existência social, sem os quais a vida no presente e no futuro é impensável. Assim, formas mais “conservadoras” emergem como alternativas no lugar das formas rebuscadas e indeterminadas da literatura experimental e as supostas “formas-por-vir” do Antropoceno: as canções de protesto, a poesia das fábricas, os murais de coletivos de trabalhadores, os romances que tratam das infraestruturas basilares para a vida etc.

O que se nota, portanto, é que Levine não se coloca no mesmo enquadramento teórico dos dois outros autores. Do seu ponto de vista, não se trata de verificar a relação entre as formas literárias disponíveis e a consciência ambiental no âmbito da representação ou do inconsciente. Muito embora ela ainda trabalhe sob uma perspectiva representacionista (isto é, na qual se admite a representação artística de elementos imprescindíveis para a luta ambiental), sua visão é mais funcionalista: o que as formas podem fazer no momento em que são ativadas? O que elas realizam enquanto discurso, enquanto atos de fala? Conhecendo o que elas podem fazer, não seria melhor esperar que cada uma produzisse seus efeitos dentro daquilo que historicamente estão destinadas a realizar? Sendo assim, é possível abdicarmos de uma “representação da catástrofe climática” ou, ainda, de uma representação alusiva e sintomática do inconsciente do Antropoceno (o modo de produção e as suas consequências) para abraçarmos aquelas formas que, na urgência da ativação da consciência ambiental, auxiliem na luta por propósitos sociais e coletivos que não se encontram no âmbito restrito da estética – nem se ela for pensada como outra forma de política. Logo, a própria presença do Antropoceno se dispersa, sobretudo se por isso se entender aqueles eventos extremos que Ghosh (2016) gostaria de ver representados ou as sensações difusas que o capitalismo avançado e a degradação ambiental pontual provocam nas formas hiper-espetaulares do cinema hollywoodiano, de acordo com Bould (2021).

Temos, então, essas três abordagens à questão da forma literária no Antropoceno. Em resumo: 1) Ghosh (2016), que parece separar bem os domínios da realidade social e ecológica e

targets are crucially different, their moves bear a striking resemblance: point to repressive norms and call for their undoing; do not propose what should be built in their place.”

⁷ “It is not particularly subtle or exciting to keep things running smoothly, and for a long time. [...] And yet, monotonous and stable fairness is profoundly desirable, especially in a time of climate calamity”

o domínio das formas literárias, demandando uma complementariedade entre eles; 2) Bould (2021), que entende que tanto as mudanças climáticas quanto as formas artísticas fazem parte de um mesmo *Zeitgeist*, de modo que elas se entrelaçam na negatividade afirmativa do inconsciente; e 3) Levine (2023), que pensa a historicidade e a funcionalidade das formas à luz não daquilo que elas podem engendrar em termos de representação das disrupções climáticas do futuro, mas sim daquilo que elas permitem realizar enquanto instrumentos políticos do nosso tempo. Qualquer pesquisador pode ficar relativamente confortável com cada uma delas. Mas eu gostaria de acrescentar uma outra possibilidade, outra perspectiva, que tenta ponderar a complexidade do momento atual juntamente à própria historicidade das formas no passado e no presente.

4 Os modos de produção literária atuais

Talvez o problema não seja com a forma em si. Quer dizer, as formas artísticas se comportam *como elas se comportam*, elas estão a serviço dos autores para dar consistência a diversos tipos de afecções, sensações, emoções, alegorias etc. Elas têm sua historicidade e – como bem observaram Karl Marx e Friedrich Engels (1971) em relação às formas do passado – algumas são mais perenes do que outras: mesmo erradicado o feudalismo e a centralidade da Igreja no sistema econômico medieval na passagem para o mercantilismo e, depois, para o capitalismo, ainda somos capazes de fruir, com mais ou menos a mesma intensidade e de acordo com mais ou menos o mesmo *a priori* estético, as formas literárias medievais (Dante, Chaucer, a *Canção de Rolando*, os romances da Távola etc.). Contrariando, portanto, a visão que parece permear as três abordagens acima, considero que as formas literárias e artísticas não são mecanismos autônomos de produção do sensível ao dispor dos escritores. Consequentemente, o que parece estar em questão, agora, no Antropoceno, é uma aceleração da temporalidade que desconstitui, inclusive, a permanência daquilo que, em outros momentos da História, aparecia como relativamente perene. A título de ilustração, peguemos o que Rob Nixon (2025) nos fala a respeito da linguagem e da retórica da geleira. Se, antes, as geleiras e os glaciares eram uma metáfora para processos lentos e duradouros, agora eles bem podem ser metáforas para a degradação rápida e imparável. “Mover-se em ritmo glacial” ou “como uma geleira”, significa, no momento atual de maior consciência da degradação ambiental, um movimento acelerado, apressado, inexorável, cujo vetor indica o precipício da catástrofe ambiental suprema. Esse descompasso da língua em relação ao tempo das transformações no Antropoceno expõe, portanto, uma questão que não é intrínseca somente às formas literárias, mas, possivelmente, inerente à própria condição de reprodução da vida durante as mudanças climáticas.

A verdade é que o Antropoceno tem a ver com uma aceleração contínua do tempo. Considerando a duração das diferentes épocas que antecederam o Antropoceno, podemos notar que sua mudança foi lenta e gradual, permitindo-lhes durarem por milhares ou até mesmo milhões de anos. O Antropoceno, pelo contrário, a despeito de onde esteja datado o seu marco inicial (na colonização das Américas, na Revolução Industrial ou na explosão da bomba atômica), é a época mais breve de todas e a que mais rapidamente extingue as espécies e provoca mudanças climáticas irreversíveis (DeLay, 2024). Essa vertigem nos faz perder o referencial histórico, de modo que o colapso ambiental e o colapso social fazem parte de uma mesma coisa, que engloba também o colapso das formas. Não se trata, portanto, de

procurar no passado as formas literárias mais adequadas – nem esperar do futuro as formas certas – para a “representação da catástrofe”. É também por causa da aceleração contínua da transformação dos processos sociais e da reprodutibilidade da vida que o colapso ambiental se manifesta no desajuste entre as formas artísticas e a sensibilidade humana. À medida em que a vida vai se tornando cada vez mais suscetível às catástrofes, mais os elementos e as formas herdadas do passado (não tão longínquo) se tornam, se não inadequadas, seguramente erodidas, tal como a vida. A própria funcionalidade das formas (sua convenção, seu uso “ritualizado”, seu pertencimento às instituições ou instâncias sociais consolidadas historicamente) perde o seu sentido diante das intempéries. A falta de consistência das próprias condições materiais de reprodução biológica e social – as crescentes enchentes e ondas de calor, a insegurança jurídica e trabalhista de grande parte do contingente humano sob o capitalismo financeiro neoliberal, a escassez de itens indispensáveis para a vida etc. – abala as relações outrora estáveis entre as formas artísticas e o meio social.

Ocorre que, na era dos hiperobjetos (Morton, 2013) do Antropoceno, percebe-se uma hipossujeitização (Morton; Boyer, 2021), o que, por um lado, faz com que qualquer fórmula arraigada no sujeito transcendental esteja em descompasso com a cronologia do Antropoceno e que, por outro, dificulta a apreensão da própria escala dos eventos em nível planetário.⁸

Embora a hipossujeitização soe um pouco como uma condição abjeta em que se é forçado a suportar e sofrer os efeitos de forças viscosas como a mudança climática e o capital, nós nos perguntamos se esse senso de fraqueza e insignificância e de falta de conhecimento e capacidade não seria, na verdade, o que precisamos aceitar”, afirmam Morton e Boyer (2021, p. 14, tradução do autor).⁸

Pondo um pouco de lado a esperança quicá ingênua dos autores, o fato é que o Antropoceno “desescala” a humanidade na mesma medida em que ela se torna a protagonista da mudança climática devido aos seus modos de produção econômica e social, e isso se traduz, também, em uma reconfiguração global das relações – não apenas no âmbito ecológico, mas também no âmbito econômico, político, antropológico e, inclusive, estético. A emergência do hipossujeito (ainda que nessas “condições abjetas”) pode ser, quem sabe, a oportunidade da literatura menor de Gilles Deleuze e Félix Guattari (2003); e, precisamente por isso, se poderia afirmar que já estamos diante de outras e bem distintas condições materiais de produção do sensível, nas quais o “menor”, embora não realize o seu potencial reivindicado pelas filosofias da imanência e pela *Object-Oriented Ontology*, materializa-se em programas estéticos locais, fásicos, intermitentes, como são tanto os hiperobjetos quanto os hipossujeitos.

Tomemos a poesia como um caso à parte. David Farrier (2019) observa que a lírica, enquanto um discurso que se centra na apreensão que um sujeito faz da experiência do mundo e da língua, tende a servir a uma maior sujeitização. Ainda que Farrier encontre exemplos de uma lírica do clinâmen – isto é, uma em que o sujeito se inclina para o ser-com-outro, que pode ser a matéria inorgânica ou os animais – a poesia padece, basicamente, dessa entronização do sujeito. Ora, num contexto em que as escalas das catástrofes por vir e a escala dos agentes implicados na mudança climática transcendem a escala da percepção, da agência e da sensibilidade

⁸ “Although hyposubjectivity sounds a bit like an abject condition of being forced to endure and suffer the effects of viscous forces like climate change and capital, we wonder whether that sense of weakness and insignificance and lack of knowledge and agency is actually what needs embracing”.

humanas, qualquer discurso altamente centrado no sujeito parece remeter, ainda, a uma temporalidade anterior à do Antropoceno e de sua configuração material. Nesse sentido, a forma literária do poema, que historicamente se predispõe à hipersubjetivação, só pode dar conta do hiperobjeto e da hipossubjetivação se abdicar daquilo que é o seu pressuposto. Por que, então, insistir nessa forma? Uma resposta possível seria: porque, em tese, embora o colapso ambiental, ao abalar as formas de reprodução da vida, abale também as formas de reprodução da cultura, a abdicação da forma implica, de certo modo, em um reposicionamento estético (e possivelmente ideológico, posto que as formas são históricas) incerto num contexto de intensa entropia informacional. Por outro lado, e na esteira disso, a necessidade de uma subjetivação a todo custo convoca a lírica como uma forma possível de resistência a uma perda sistemática da autonomia no contexto do capitalismo tardio e do neoliberalismo.

O que eu identifico como intensa entropia informacional também envolve o âmbito do que podemos chamar de “campo empírico da literatura”, ou seja, os modos da produção literária. A aceleração da temporalidade, que diminui períodos geológicos e faz com que espécies sejam extintas em tempo recorde (Marques, 2023), que encurta o ritmo das crises do capital (Holgersen, 2024), e que redefine a temporalidade da reprodução da vida e do trabalho no esquema 24/7 (Crary, 2014), também faz com que os gêneros literários e as formas literárias sejam expostos a vários tipos de reestruturação, redefinição, plasticidade (e controle), devido a uma reorganização do próprio sensível e das condições de produção da literatura. A exposição contínua à informação faz com que a sensibilidade à catástrofe, por exemplo, seja redefinida em termos menos trágicos e mais corriqueiros. Com isso, as formas literárias que serviam à exposição da tragédia humana (como nas guerras e desastres naturais) ficam em desajuste não porque seu mecanismo é impróprio para abarcar os eventos e agentes implicados nas catástrofes do presente (a *longue durée* do clima *versus* a *courte durée* da ação humana), mas sim porque, talvez, a incorporação da catástrofe ambiental no curso de uma história não oferece mais a capacidade de individuação que era possível outrora. Ou então, se oferece, talvez não consiga deixar de plasmar a história nos mesmos arcabouços legados pela tradição literária: a subjetivação, a metonímia, as convenções. Isso possivelmente explique o pendor dos escritores contemporâneos para gêneros “menores” do cânone literário, tais como as narrativas de especulação e a ficção científica.

O fato é que, quando tudo muda o tempo todo, aquilo que não muda torna-se relativamente suspeito. O que Ghosh (2016) reputa como impensável ou improvável no horizonte da representação literária não o é porque se torna ilógico para a forma romanesca, mas sim porque se torna perfunctório dentro da realidade sensível, que impõe à literatura uma espécie de resignação. A hipossubjetivação, que acontece por força do capitalismo tardio, da aceleração da vida e da “intrusão de Gaia” (Stengers, 2015), afeta também a possibilidade de representação ou alegorização da própria vida: em resumo, tudo é “menor” na literatura porque tudo se torna maior do que ela. A urgência do tempo transforma a experiência literária não em algo supérfluo, longe disso; mas expõe a forma literária à sua impotência, da mesma forma que expõe o humano à sua incapacidade de reação. Não por acaso abundam os juízos – eles próprios perfunctórios também – “urgente”, “necessário” etc. (Brito Jr., 2023). Podemos, então, parafrasear Hito Steyerl, que diz “[...] quanto mais alguém tenta antecipar o futuro, mais o presente escapa das mãos” (2025, p. 2, tradução do autor),⁹ e afirmar que “quanto mais a humanidade se expande ao ponto de tornar uma força geológica, menor é sua capacidade de ação no presente”.

⁹ “[...] the more one tries to pre-empt the future, the more the present gets out of hand”.

Existe ainda um outro aspecto que não pode ficar de fora e que também faz parte dessa entropia informacional: os algoritmos e a inteligência artificial, que dão a experiência de uma customização e uma hipersubjetivação da vida, ao custo de uma diluição completa do sujeito em processos maquínicos, transformando-o em engrenagem perpétua do sistema capitalista de consumo (Sadin, 2018). Soma-se a isso a influência, no âmbito empírico do literário, de formas que decorrem da operação de uma indústria cultural jamais vista antes, que torna o escritor um “gigger”, um “hustler” (Brito Jr., 2023). As condições de trabalho do escritor contemporâneo são substancialmente diferentes daquela do escritor moderno – o escritor que plasmou a narrativa transcendente do Humanismo. Ainda que ambos atuem em um sistema capitalista, o atual ecossistema de criação – com os conglomerados de mídia determinando o que deve ser publicado, tornando mais homogênea a experiência literária em função dos valores que os ativos culturais adquirem na percepção do grande capital (Sinykin, 2023) – e de distribuição – com os gigantes do varejo açodando os leitores com sugestões algorítmicas e com publicação por demanda (McGurl, 2021) – praticamente obriga o escritor a assumir posições instantâneas, em conformidade com as tendências do momento. Estas, por sua vez, são frequentemente ditadas na nova esfera pública das redes sociais, onde os grandes temas de interesse público (como a mudança climática) disputam espaço com tópicos efêmeros do cotidiano, que são ativados por meios algorítmicos. Esse componente é um elemento crucial da entropia informacional e que acompanha a aceleração e a degradação das formas de sociabilidade e reprodução da vida no Antropoceno.

O que quero salientar com isso é que existe uma relação íntima entre a organização do trabalho e da experiência sensível nas plataformas (uma excessiva neoliberalização da vida), o que implica numa derrocada das formas literárias não por pressuposto, mas essencialmente por erosão da própria relação existente entre a literatura e os vínculos sociais que ela pode criar. As novas formas de exploração capitalista – a extração de mais-valia do trabalho supostamente improdutivo e o capitalismo de extração de dados – fundamentam uma compreensão sensível da vida e do horizonte político que orienta a literatura a assumir determinadas formas e não outras. A distopia, por exemplo: ela, que serve perfeitamente à representação das catástrofes, conserva em si um tipo de pessimismo inerente que abstrai do presente os traços macabros de um futuro especulativo. Assim, é natural que ela emergja como a forma-padrão da representação do desengano do mundo e, até mesmo, da fatalidade que nos espera. Matthew J. Wolf-Meyer resume bem:

O que fazer quando o futuro escapa das nossas capacidades de jogar com a imaginação e de modelagem científica? Uma possibilidade é imaginá-las uma a uma, lidar com as catástrofes e os apocalipses nos confins do romance, do filme ou do estudo. A ficção especulativa faz isso com desenvoltura. [...] Imagine uma catástrofe – um desastre natural, uma epidemia que se alastra, uma invasão alienígena – e projete o que acontece depois por toda a sociedade, das vidas particulares e as famílias às cidades e nações, ao planeta. [...] Essas tentativas de imaginar o apocalipse nas suas formas singulares – e de imaginar suas consequências – produzem modelos com os quais pensamos a sociedade e como ela pode se recuperar de eventos devastadores – quando não ontologicamente dilacerantes. (2019, p. 4, tradução do autor).¹⁰

¹⁰ “What is to be done when the future eludes our capacities for imaginative play and scientific modeling? One possibility is to imagine them one by one, to play with catastrophes and apocalypses in the confines of a novel or

Nesse sentido, talvez, não é que a literatura “séria” não consegue se adaptar às mudanças climáticas, que ficam restritas aos gêneros menores – como afirmava Ghosh (2016) – mas sim que os gêneros “menores” adquirem agora uma predominância e uma prevalência jamais vistas, uma vez que convergem com a experiência sensível que as pessoas fazem da própria entropia informacional e do capitalismo avançado, por conta, entre outras coisas, desse dispositivo alegórico de alienação. Isso inverte a equação: a literatura *mainstream* assume, hoje em dia, uma postura relativamente anódina ou conservadora na sua insistência por uma subjetivação que, no atual momento histórico, parece desprovida de sentido. E, quando não, assimila os recursos poéticos dos gêneros menores como parte de uma integração formal, inclusive promovida pela lógica algorítmica, criando hibridismos estéticos por vezes bem-sucedidos, por vezes desastrosos – basta observar a proliferação de literatura especulativa que mescla a imaginação do futuro climático com histórias banais de amor ou superação pessoal, da qual se pode ver um exemplo na análise que Brito Jr. (2024) faz de uma novela de Daniel Galera, “Tóquio”. Isso não significa uma “canonização” *a priori* da literatura distópica, da ficção científica e de gêneros menores; significa apenas que essas formas – que, para o mercado editorial, são fórmulas – trazem consigo a reflexão intempestiva da finitude e do fim da futurabilidade, ao mesmo tempo que – e friso, ao mesmo tempo que – não se despem em nada de seu apelo comercial e de sua arrebatadora capacidade de produzir alienação e ideologias consolatórias – algo que, ao que parece, escapou de Bould (2021). O controle das formas, portanto, sai das mãos dos escritores, enquanto uma categoria autônoma e relativamente organizada de trabalhadores, e é agora exercido por Big Techs (McGurl, 2021) e conglomerados editoriais (Sinykin, 2023).

À luz de tudo isso, insisto que é preciso investigar as formas literárias no Antropoceno com base em seu modo de produção para se entender, enfim, quais são os constrangimentos por que passam e daí entender que, no contexto das mudanças climáticas, a urgência que nos acomete o tempo todo se volta contra a própria literatura e suas formas, para que assumam possibilidades que, no final das contas, nos parecem negadas até mesmo e especialmente nas nossas atuais condições de reprodução da vida. A representação das (ou a alusão inconsciente às) catástrofes climáticas não depende apenas do *modus operandi* da literatura; a dificuldade em elaborar uma concepção eficiente, cientificamente orientada e esteticamente convergente com as sensações que a desregulação do clima nos traz decorre, acima de tudo, da desconexão entre a reprodução do modo de vida e das circunstâncias nas quais isso é feito. Se no capitalismo, de acordo com Marx e Engels (1971), existe uma inerente limitação no que tange às condições de conhecimento da realidade material do modo de produção, essa limitação se agrava no Antropoceno. Afinal, estamos falando de um materialismo que comporta não apenas o sistema produtivo capitalista em sua forma possivelmente mais agressiva (financeirizada, extrativista, aceleracionista e protofascista), mas também a ruptura metabólica (Holgersen, 2024) causada por esse mesmo sistema. Nesse contexto, agentes biológicos e geológicos tornam-se mais visíveis enquanto agentes imprescindíveis dos nossos modos de reprodução da vida, de maneira que a realidade material se expande a ponto de incluir

film or study. Speculative fiction does this with aplomb [...]. Imagine a catastrophe – a natural disaster, a widespread epidemic, a stand-in alien invasion – and model what happens next across society, from individual lives and families, to cities and nations, to the globe. [...] These attempts to imagine the apocalypse in its singular forms – and to imagine its aftermaths – produce models to think about society and how it might recover from devastating – if not ontology shattering – events”.

entes relegados pelo cálculo capitalista, mas que hoje desempenham um papel crucial na manutenção da vida social – os recifes de coral, a polinização das abelhas, as florestas que capturam carbono, as geleiras em derretimento etc. Essa profusão de elementos constitui um campo agencial imprevisto, inenso, quicá, à compreensão não apenas pela sua escala avassaladora, mas sobretudo porque, nas atuais condições de reprodução do capital, a própria consciência é presa de tecnologias e sistemas informacionais que se esforçam por manter as pessoas em suas próprias limitações. Tornar o Antropoceno sensível passa, primeiramente e acima de tudo, por reconhecer que as formas literárias estão historicamente relacionadas com o modo de produção da cultura e não dependem, portanto, da posição explícita de um determinado escritor, de um ativismo precipuamente afirmativo ou de uma recepção condicionada previamente. Porém, qualquer que seja o resultado, ele será obra de confrontações com as restrições ou possibilidades presentes no campo empírico da literatura, operando dialeticamente entre as convenções do passado e as inovações dos gêneros menores, entre a suposta autonomia estética e a sobre-determinação da indústria cultural e do algoritmo, entre a subjetividade do escritor e a hipossujeitização específica do Antropoceno.

Referências

- ANDERSON, B. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BOULD, M. *The Anthropocene Unconscious: Climate Catastrophe Culture*. London; New York: Verso, 2021.
- BRITO Jr., A. B. A 'literatura necessária' como categoria estética. In: *Estudos Linguísticos e Literários*, Salvador, n. 76, p. 142–167, 2024.
- BRITO Jr., A. B. Extrapolação e especulação: o Antropoceno na novela 'Tóquio', de Daniel Galera. In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 72, p. 1-15, 2024.
- CHAKRABARTY, D. *The Climate of History in a Planetary Age*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 2021.
- CHAKRABARTY, D. The Climate of History: Four Theses. In: *Critical Inquiry*, Chicago, v. 35, n. 2, p. 197-222, 2009.
- CRARY, J. 24/7: capitalismo tardio e os fins do sono. Tradução de Joaquim Toledo Jr. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- DELAY, T. *Future of Denial: The Ideologies of Climate Change*. London; New York: Verso, 2024.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Kafka: Para uma literatura menor*. Tradução de Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.
- FARRIER, D. *Anthropocene Poetics: Deep Time, Sacrifice Zones, and Extinction*. Minneapolis; London: University of Minnesota Press, 2019.
- GHOSH, A. *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 2016.

HOLGERSEN, S. *Against the Crisis*. Economy and Ecology in a Burning World. London; New York: Verso, 2024.

JAMESON, F. *O inconsciente político*: a narrativa como ato socialmente simbólico. Tradução de Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992.

LEVINE, C. *The Activist Humanist*: Form and Method in the Climate Crisis. Princeton; Oxford: Princeton University Press, 2023.

LUKÁCS, G. *A teoria do romance*: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades. Editora 34, 2000.

MAGRIS, C. O romance é concebível sem o mundo moderno? In: MORETTI, Franco (org.). *A cultura do romance*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009. (O Romance).

MARQUES, L. *O decênio decisivo*: propostas para uma política de sobrevivência. São Paulo: Elefante, 2023.

MARX, K.; ENGELS, F. *Sobre literatura e arte*. Tradução de Albano Lima. Lisboa: Editorial Estampa, 1971.

MCGURL, M. *Everything & Less*: The Novel in the Age of Amazon. London; New York: Verso, 2021.

MORTON, T. *Hyperobjects*: Philosophy and Ecology After the End of the World. Minneapolis; London: University of Minnesota Press, 2013.

MORTON, T.; BOYER, D. *Hyposubjects*: On Becoming Human. London: Open Humanity Press, 2021.

NIXON, R. A rapidez das geleiras: a língua em tempo de mudança climática. Tradução de Antonio Barros. Porto alegre: *Carbono*, 10 jun. 2025. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/carbono/2025/06/10/a-rapidez-das-geleiras/>. Acesso em: 19 nov. 2025.

POVINELLI, E. A. *Catástrofe ancestral*: existências no liberalismo tardio. Tradução de Mariana Lima e Mariana Ruggieri. São Paulo: Ubu Editora, 2024.

RANCIÈRE, J. *Aisthesis*: cenas do regime estético da arte. Tradução de Dilson Ferreira da Cruz. São Paulo: Editora 34, 2021b.

RANCIÈRE, J. *O inconsciente estético*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, J. *Tempos modernos*: arte, tempo, política. Tradução de Pedro Taam. São Paulo: N-1 Edições, 2021a.

SADIN, E. *La humanidad aumentada*: la administración digital del mundo. Tradução de Javier Oscar Blanco e Cecilia Paccazochi. Buenos Aires: Caja Negra, 2018.

SCHILLER, F. *Do sublime ao trágico*. Tradução de Pedro Sússekind e Vladimir Vieira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

SINYKIN, D. *Big Fiction*: How Conglomeration Changed the Publishing Industry and American Literature. New York: Columbia University Press, 2023.

STENGERS, I. *No tempo das catástrofes*: resistir à barbárie que se aproxima. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

STEYERL, H. *Medium Hot*: Images in the Age of Heat. London; New York: Verso, 2025.

WOLF-MEYER, M. J. *Theory for the World to Come*: Speculative Fiction and Apocalyptic Anthropology. Minneapolis; London: Minnesota University Press, 2019.

Poéticas do Antropoceno: reflexões sobre as relações entre o humano e o não humano na poesia de Prisca Agustoni e de Sofia Mariutti

Poetics of the Anthropocene: reflections on the relationships between the human and the non-human in the poetry of Prisca Agustoni and Sofia Mariutti

Mariane Pereira Rocha

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Sul-rio-grandense (IFSul) | Pelotas | RS | BR
marianep.rocha@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-0126-8063>

Ariane Avila Neto de Farias

Instituto Federal Farroupilha (IFFar) | Frederico Westphalen | RS | BR
arianenetof@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-9828-7980>

Ânderson Martins Pereira

Instituto Federal Farroupilha (IFFar) | São Vicente do Sul | RS | BR
andersonmartinsp@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-2667-8891>

Resumo: A poesia brasileira contemporânea tem se mostrado um terreno fértil para a problematização das fronteiras estabelecidas entre o humano e o não humano, especialmente diante das urgências ecológicas do Antropoceno. Este trabalho analisa como os livros *Quimera* (2025), de Prisca Agustoni, e *Abrir a boca da cobra* (2023), de Sofia Mariutti, constroem poéticas que tensionam a noção de centralidade do humano ao proporem formas de coexistência marcadas pela vulnerabilidade e pela interdependência entre as espécies. Objetiva-se investigar de que modo os poemas de ambas as autoras revelam uma crítica à lógica antropocêntrica, tanto pela via da aproximação sensível quanto pela da violência e da dissolução dos limites corporais. Para tanto, a pesquisa articula a leitura comparada dos poemas e a reflexão ecocrítica e pós-humana a partir de autores como Donna Haraway (2013), Cary Wolfe (2010), Bruno Latour (2020) e Anna Tsing (2022), que discutem o deslocamento do humano e a emergência de perspectivas pós-antropocêntricas. Os resultados apontam que, ao descentrar a figura humana e expor sua impotência diante das forças naturais, os poemas analisados instauram uma poética em que o afeto, a linguagem e o corpo são redesenhados a partir da convivência e do confronto. Do mesmo modo, reconhece-se que o não humano, nesses poemas, é interpelado a partir da memória, da extinção e da luta pela própria existência e imanência. Assim, as poéticas de Agustoni e Mariutti reafirmam seu papel ético e estético na elaboração das crises ecológicas do presente.

Palavras-chave: poesia contemporânea; ecocrítica; Antropoceno; Prisca Agustoni; Sofia Mariutti.



Abstract: Contemporary Brazilian poetry has increasingly emerged as fertile ground for questioning the boundaries established between the human and the nonhuman, particularly in response to the ecological urgencies of the Anthropocene. This study examines how the books *Quimera* (2025), by Prisca Agustoni, and *Abrir a boca da cobra* (2023), by Sofia Mariutti, develop poetic forms that unsettle the notion of human centrality by proposing modes of coexistence grounded in vulnerability and interspecies interdependence. The aim is to investigate how the poems by both authors articulate a critique of anthropocentric logic, whether through modes of sensitive proximity or through violence and the dissolution of corporeal boundaries. To do so, the research combines comparative poem analysis with ecocritical and posthuman theoretical frameworks informed by authors such as Donna Haraway (2013), Cary Wolfe (2010) and Anna Tsing (2022), who explore the displacement of the human and the emergence of post-anthropocenic perspectives. The findings suggest that, by decentering the human figure and exposing its impotence in the face of natural forces, the poems establish a poetic in which affection, language, and the body are reconfigured through coexistence and confrontation. Likewise, the analysis reveals that the nonhuman, in these works, is addressed through lenses of memory, extinction, and the struggle for existence and immanence. Thus, the poetry of Agustoni and Mariutti reaffirms its ethical and aesthetic role in shaping responses to the ecological crises of the present.

Keywords: contemporary poetry; ecocriticism; Anthropocene; Prisca Agustoni; Sofia Mariutti.

1 Introdução

Embora a tematização e a reflexão sobre a natureza não sejam novidades para o campo literário, tem-se visto, nas últimas décadas, um aumento na publicação de obras que exploram o meio-ambiente como forma de questionar, mapear e problematizar os limites do Antropoceno. Nas narrativas, as últimas décadas viram surgir novos subgêneros, como a eco-distopia, o *cli-fi*, o realismo especulativo, o *solarpunk*, entre outros. Na poesia, embora não haja subdivisões tão claras, a elaboração de temáticas antropocênicas também tem-se feito presente, como é possível observar em obras como *Abrir a boca da cobra* (2023), de Sofia Mariutti, e *Quimera* (2025) de Prisca Agustoni.

Ambos os livros foram publicados pela coleção e clube de assinaturas “Círculo de poemas”, da Editora Fósforo. O clube de assinatura envia mensalmente aos assinantes obras de poesia, normalmente ainda inéditas nos país, e tem sido responsável, assim, pela inserção de novos poetas no sistema literário brasileiro. A coleção tem endereçado questões importantes do presente, dando prioridade ao envio de obras escritas no século XXI, das quais os livros analisados neste artigo são exemplos. *Abrir a boca da cobra* é o segundo livro de poemas de Mariutti, que já havia publicado *A orca no avião* (2017) e o infantil *Vamos desenhar palavras escritas?* (2023). Além de poeta, a escritora paulista é também tradutora e editora e tem formação na área de Letras. Já Prisca Agustoni tem uma carreira mais longa na poesia e *Quimera* (2025) é o seu décimo terceiro livro de poemas. Nascida na Suíça, Agustoni vive no Brasil desde 2002, onde atua como professora da Universidade Federal de Juiz de Fora; hoje, ela é reconhecida por sua literatura multilíngue e por seu trabalho de tradução de poesia brasileira contemporânea e de autores suíços de língua italiana.

Através da análise comparativa de poemas de ambos os livros, a presente pesquisa busca debater como a poesia contemporânea tem abordado questões relativas ao Antropoceno, com foco na relação entre seres humanos e não humanos, na crise climática e no luto ecológico (Despret, 2017). Objetiva-se investigar de que modo os poemas de ambas as autoras revelam uma crítica à lógica antropocêntrica tanto pela via da aproximação sensível quanto pela da violência e da dissolução dos limites entre as diferentes formas de vida. Espera-se, também, através da discussão crítica dos poemas, evidenciar como a lírica pode ser um espaço propício para a discussão sobre as mudanças climáticas, bem como um campo fértil para a concretização do que Bruno Latour (2020) chama de “aterramento”, sobretudo pelo seu potencial de construção de subjetividades aptas ao reconhecimento e respeito às diferenças. Dessa forma, este trabalho parte da compreensão que a poesia é profícua ferramenta para que o humano se reconheça como uma das inúmeras partes de um “sistema de geração” (Latour, 2020), em que diferentes relações são importantes na busca de soluções para os problemas atuais.

Para isso, além dos procedimentos da literatura comparada, essa pesquisa é embasada por críticos que questionam e tensionam o antropocentrismo, o que irá ocorrer nas reflexões propostas por Donna Haraway (2013), Bruno Latour (2020), Cary Wolf (2009) e Anna Tsing (2015).

2 A natureza precisa de tempo, não de nós

Quimera (2025), de Prisca Agustoni, e *Abrir a boca da cobra* (2023), de Sofia Mariutti, colocam a natureza como centro da experiência poética: os animais e os problemas socioecológicos surgem de forma visceral nos poemas das poetisas brasileiras. Embora de forma mais sutil, o contato com o universo vegetal e mineral também vai ser desenvolvido por Mariutti e Agustoni, não apenas como cenário ou como plano de fundo para a elaboração subjetiva das temáticas que desenvolvem, mas como temática primeira nos versos que serão explorados a seguir.

Em *Quimera* (2025), Agustoni propõe a integração do humano e da natureza, buscando um equilíbrio entre eles para a problematização do tempo em que vivemos. Com muitos poemas sem título e com uma formatação que não demarca fronteiras, já que os limites entre os textos se tornam borrados e, sem que se saiba onde começa um e onde termina outro, os versos que compõem a primeira seção do livro, chamada “Tempo verde”, conjugam-se em uma reflexão única, em forma de rede. De modo similar e intratextual, é possível observar que esse movimento também acontece com o sujeito poético de muitos dos poemas da obra, já que esse quer se ver uno com a natureza, como se nota no poema abaixo:

ser como a deriva
infinita de uma pedra,

reaprender o tempo
circumspecto da árvore,

ou o músculo flexível
das heras,

ser abrigo e mistério
na urgência de vida

de uma efeméride,
que dura

um giro da terra
e já será a ceia

dos anfíbios;
saber o curso

invisível do sopro
corpo adentro

pulsando
feito o tambor

surdo dos órgãos,
relógio d'água

ou de sangue
na sentença das horas

a cegueira da fala
cega até os olhos:

o sol ateia seu fogo
sobre o visível

(enquanto coisas invisíveis
ardem em nós)

o mundo se alastra
com rosto e nome
desconhecidos,

como pai
morto
cujo dente persiste
— destino
inscrito no esqueleto —

no sorriso do neto
que ainda não existe (Agustoni, 2025, p. 16-17)

O poema, escrito majoritariamente em dísticos, sugere que há um estado anterior, no qual o ser humano tinha uma conexão mais autêntica com a natureza ao seu redor; afinal, a poeta nos diz que é necessário “reaprender” o tempo das árvores e a flexibilidade das heras, indicando que em algum momento da evolução humana essa ligação foi perdida. Enquanto para as pedras e árvores há um tempo de “deriva infinita”, restam ao ser humano “as coisas invisíveis que ardem em nós”, como, a poeta exemplifica, a passagem de características genéticas de pais para filhos. Além da dimensão biológica e simbólica, há certa problematização da própria linguagem. Ao afirmar que “a cegueira da fala / cega até os olhos”, Agustoni revela as limitações da palavra frente à ordem do natural, um saber que escapa ao discurso humano, podendo apenas ser intuído.

Assim, ser humano e natureza compartilham “a urgência e o mistério da vida”, embora, a nós, seja necessário reaprender essa conexão compartilhada com tudo aquilo que não é humano e, especialmente, com o tempo que não segue as regras do tempo da humanidade. Anna Tsing, em *O cogumelo no fim do mundo* (2022), ao refletir acerca das relações estabelecidas entre os diferentes seres, assinala a importância do reconhecimento das organizações distintas de cada espécie. Para a teórica, a ação de “fazer o mundo” não está limitada ao humano, assinalando que muitas espécies são alheias à noção de progresso (Tsing, 2015, p. 66). No poema “Iguaçu”, Mariutti elabora uma reflexão que parece seguir no mesmo sentido:

Vistas de longe
de trás da janela
são mudas
— há 150 milhões de anos
já estavam ali

Quando à noite
o sol as abandona
apagam-se satélites
de órbita
abismal
— em 150 milhões e anos
ainda estarão ali?

Enquanto se derramam
sobre os cânions
sobem em nuvens
ao céu
— chorar diante
delas é tão óbvio
e no entanto
eu choro (Mariutti, 2023, p. 49)

Nesse poema, Mariutti reflete sobre o tempo da natureza a partir da figura do rio. O título já nos direciona para as Cataratas do Iguaçu, um dos conjuntos de queda d’água da América do Sul compartilhado por Brasil e Argentina. Em “Iguaçu”, o eu lírico assume uma posição de espectador — se no poema de Agustoni vemos o desejo de se conectar com a natureza, voltar a ser um só com ela, aqui é possível observar um certo distanciamento que é assumido como forma de preservar a própria natureza, já que, afinal, as quedas já existem há 150 milhões de anos. A pergunta “— em 150 milhões de anos / ainda estarão ali?” deixa em aberto o potencial devastador que o ser humano tem perante ao meio ambiente, o que vai ao encontro do que Agustoni irá abordar no poema abaixo, sem título:

duração abissal das cataratas, cuja permanência futura não está garantida. Esse movimento poético tensiona a lógica do progresso e denuncia a arrogância antropocêntrica que supõe que a natureza exista para nós ou dependa de nós. Ao contrário, como explicitado no poema de Agustoni, é o humano que se revela supérfluo diante da “ética feroz do verde”, de uma materialidade que continua a operar mesmo sem nossa presença ou intervenção.

3 Aqueles que nos devoram

Anna Tsing nos lembra que desde o Iluminismo a natureza vem sendo tomada como “pano de fundo e recurso para a intencionalidade moral do Homem” (2022, p. 29), sujeito responsável por sua dominação. Contudo, o tempo presente vem provando, frente às inúmeras catástrofes, a urgente discussão e a revisão da submissão imposta pelo humano aos demais seres do mundo natural: “os humanos não podem sobreviver tripudiando sobre todos os outros seres” (Tsing, 2022, p. 29).

O reconhecimento das limitações humanas frente aos animais não humanos é uma das temáticas mais debatidas pelos poemas de Agustoni (2025) e Mariutti (2023). Estes reiteram o fato de que o não humano detém tamanho e força, as quais transcendem a possibilidade de domínio pelo sujeito humano; há, de certo modo, o constante lembrete de que nessa luta já se sabe quem sairá como vencedor. Ao longo dos versos das obras aqui selecionadas, percebe-se um movimento de demarcação da brutalidade inerente à natureza e, por consequência, à própria existência desse animal não humano.

Quimera (2025) e *Abrir a boca da cobra* (2023) coordenam versos que expõem o embate entre o humano e o não humano de maneira progressiva. Os poemas partem de situações que remetem à curiosidade e à convivência, até que se chegue ao reconhecimento da impotência do humano diante da natureza. A seguir, em Mariutti, os versos ilustram o afirmado ao representar um contato primário com um animal marinho – a orca –, marcado pela ambivalência de valores, uma aproximação permeada tanto pelo lúdico quanto pelo sentimento de perigo:

Estamos na água brincando
com um filhote de orca
mas um filhote de orca
também pode brincando
te abocanhar.
E se ele te abocanha
será que fica
tudo bem?

Por duas vezes consigo
puxar seu corpo da boca
de uma velha orca
banguela.

Estamos no subsolo
a maré subiu tanto
você é tão pequena
pegamos um bonde
por cima das ondas
passamos por pouco
é isso mãe
que chamam

natureza? (Mariutti, 2023, p. 12)

O ato de brincar não é um fator que elimina a ameaça – o jogo de abocanhar é também uma negociação de risco: mesmo que “por duas vezes” o eu lírico consiga “puxar seu corpo da boca de uma velha orca banguela”, isso pode, a qualquer momento, não mais acontecer, podendo ficar o humano preso pelo grande animal não humano dos mares. Além disso, a poeta constrói certo paralelismo entre o filhote de orca e o “filhote humano”, ao apresentar o eu lírico enquanto uma mãe que protege sua filha. Assim, a vulnerabilidade da criança humana fica explícita no verso “você é tão pequena”, e não deixa de contrastar com o filhote de orca, que “também pode brincando / te abocanhar”.

O poema, assim, desnuda a natureza não como um campo de existências harmônicas, mas de batalhas de forças desiguais. O questionamento – “é isso mãe / que chamam / natureza?” – coloca em xeque o ideal romântico da necessária docilidade do não humano quando em contato com o sujeito humano ao mesmo tempo em que propõe, escapando à compreensão e à segurança humanas, a noção de uma potência que não se pode domesticar.

A relação ambígua e desigual entre os elementos que compõem o mundo natural é ainda representada em outro poema de *Abrir a boca da cobra*: “Sei sim ninar uma baleia / fazê-la boiar nos braços / no rasinho do mar” (Mariutti, 2023, p. 13). Composto por três versos, o poema oferece uma breve aproximação entre o humano e o não humano; o eu lírico constrói um cenário de cuidado e delicadeza ao acolher uma baleia; um cenário marcado por sua curiosidade e por suas amigáveis tentativas de aproximação com os seres não humanos.¹ Todavia, a imagem evidenciada mostra-se paradoxal, já que “ninar uma baleia”, para o humano, é fisicamente impossível, frente ao corpo imenso do animal oceânico. De modo semelhante, a tentativa de sustentar uma baleia “no rasinho do mar” visibiliza corpos em diferentes escalas, reafirmando a desproporção entre esses dois seres.

Desse modo, o poema encena uma fantasia de controle e, ao representar a baleia “controlada” pelos braços humanos, disfarça a impotência humana diante da imensidão do outro. Os versos expõem uma zona de contato em que ambos se reconhecem e se estranham. A baleia, nos braços do eu lírico, torna visível as fronteiras entre espécies ao mesmo tempo em que coloca o humano em confronto com a sua própria incapacidade de compreender plenamente os elementos que compõem o mundo natural, incluindo si mesmo.

De forma similar, Agustoni expõe a impotência humana no poema “Baleias”. Contudo, esta não será realizada no nível da aproximação afetiva como em Mariutti, mas no campo geográfico e territorial:

1.

Considerem sua enorme geografia:

a baleia é um país em movimento,
impossível inseri-lo nos mapas:

às vezes vira ilhota,
outras vezes, mar aberto. (Agustini, 2025, p. 78)

¹ Em matéria publicada em agosto de 2025 pela revista *Galileu*, cientistas observaram que baleias-jubarte interagem com humanos através da construção de anéis de bolhas, que são como vórtices giratórios (cf. *Galileu*, 2025).

Como “um país em movimento”, a baleia torna-se um país em si mesma; o jogo de palavras constrói uma metáfora geográfica que alarga a percepção da baleia enquanto um ser que escapa às categorias humanas de medida, controle e mesmo de representação. O poema, assim, reforça o caráter irrepresentável do não humano, o que desafia a necessidade humana de nomear e ordenar o mundo. Nessa perspectiva, o corpo não humano, território, reafirma a autonomia da natureza, que se desloca e se reconfigura para além da linguagem e cartografia humanas. Na segunda parte desse poema, Agustoni descreve as imensas proporções de uma baleia: “O coração da baleia / pode chegar a 180 quilos / e 3m³ de volume” (Agustoni, 2025, p. 39). Se, em Mariutti, a impotência do humano se revela através da ironia e do humor expressos pela impossibilidade de “ninar a baleia”, Agustoni aposta nas medidas para revelar o quão inalcançável é o mamífero. Nesses poemas, não há a presença de humanos em interação com as baleias; no entanto, há uma tentativa do eu lírico de classificar e catalogar as baleias para, talvez, atingir alguma compreensão sobre esse corpo:

seu corpo imenso
parece um monolito
mas é uma profusão
de células, glóbulos,
vértebras, óvulos:

tudo o que vive
é reduzível ao átomo. (Agustoni, 2025, p. 79)

Compreende-se, nos versos acima, um esforço do eu lírico em transformar o corpo da baleia em algo que seja apreensível, visto que, em sua integridade, o mamífero “parece um monolito”. Ao elencar células, vértebras, óvulos, o eu lírico configura a baleia, de certo modo, em algo menor, cujo tamanho seria assimilável. Esse movimento é próximo do realizado por Mariutti, em sua tentativa de segurar a baleia em seus braços. Dessa maneira, percebe-se que essa imagem posiciona o humano, em ambos os poemas, em uma perspectiva de confronto com sua própria incapacidade de compreender plenamente o que Jacques Derrida (2011) nomeia como alteridade radical.

Essa tensão entre desejo de aproximação e limite de domínio é revista de forma ainda mais categórica no poema que dá título ao livro de Mariutti: “Abrir a boca da cobra / ver seus dentes / identificá-la” (2023, p. 17). Esses versos reiteram o fato de que o contato com o não humano se converte em tentativa de conhecimento e classificação, marcada pela racionalidade de identificar esse outro ser. Compreende-se que o ato de abrir a boca da cobra carrega em si a violência do gesto que busca a dominação daquilo que se observa: entender é o objetivo e a justificativa para a aproximação; entretanto, o próprio movimento de aproximação implica riscos e exposição. Ainda nessa ação de deslocamento do afeto para a tensão, em que a relação entre os seres vivos deixa de ser mediada pela curiosidade e torna-se explicitamente marcada pela violência e pela luta pela sobrevivência, tem-se o poema a seguir:

cavalo escoiceia vaca
chifra cachorro morde
marimbondo aferroa aranha
pica escorpião golpeia
cobra envenena corvo
bica onça ataca
jacaré decepa tubarão
dilacera orca afoga
elefante pisoteia leão
abocanha hipopótamo persegue

um urso me devora (Mariutti, 2023, p. 32)

Os verbos de ataque – escoiceia, chifra, morde, aferroa, pica, golpeia, entre outros – organizam uma cadência violenta e rítmica que mimetiza o próprio impulso animal. A brevidade dos versos e a sucessão rápida das ações constroem uma sintaxe de instinto, desprovida de mediações racionais, na qual a vida se afirma pelo confronto e pela força. Assim, o poema evidencia uma ecologia da agressão, em que todos os seres estão implicados numa rede permeada pela vulnerabilidade. Ao final, a inclusão do eu – “um urso **me** devora” (Mariutti, 2023, p. 32, grifo nosso) – rompe a distância entre o humano e os demais animais, inserindo o sujeito na mesma cadeia de violência que ele observa, um gesto poético que encaminha uma desestabilização do olhar antropocêntrico ao mesmo tempo em que desloca a espécie de sua posição de exceção e a (re)inscreve enquanto parte de um sistema vital que a ultrapassa e a consome.

Nesse sentido, os poemas de Mariutti e Agustoni revelam um percurso de deslocamento do humano – do gesto de ternura e tentativa de apreensão simbólica ao reconhecimento de sua impotência diante da força do não humano. Em uma exposição da violência, mas também da autonomia dos outros seres, as poetisas desestabilizam o paradigma antropocêntrico como padrão e medida da vida. Em vez de metáforas a serviço da subjetividade humana, animais como a baleia, a cobra ou o urso emergem como agentes do mundo, dotados de potência própria e inseridos em uma teia de relações que independe do olhar humano.

As poéticas presentes em *Quimera* e *Abrir a boca da cobra*, ao construírem um humano e um não humano a partir de suas múltiplas formas de ser e estar no mundo, corroboram às ideias de Donna Haraway, em *O manifesto das espécies companheiras* (2021) ao defenderem a necessidade de constituição de um pensamento relacional que promova o rompimento das categorizações tradicionais do pensamento científico, de modo que seja possível focar nas relações de simbiogênese, de troca entre natureza e cultura. Assim, o conjunto de poemas constrói um sistema vulnerável em que o sujeito se reconhece não como dominador, mas como corpo entre outros corpos – partícipe de uma natureza que tanto o ultrapassa em força, linguagem e duração quanto o complementa, impondo um deslocamento e uma reflexão sobre si mesmo.

4 O mundo dos dinossauros nunca acaba

Os poemas de Agustoni e Mariutti apresentam enunciadores que dialogam com uma poética do fim. Neles, a extinção é vista não de modo antropocentrado, mas perpassando uma estética que vai em direção ao apagamento de espécies e formas de vida e, ao mesmo tempo, remontando à história do mundo, trazendo à tona memórias e buscando, através delas e do próprio fazer poético, salvar existências.

O processo de extinção, por vezes, se confunde com o processo de evolução, mas ambos se diferenciam à medida em que, no primeiro, existe um apagamento da espécie e, no segundo, uma modificação que faz com os descendentes desta já não pertençam à mesma espécie dos seus genitores. A evolução como processo de extinção é observada por Mariutti, que compreende na descendência a possibilidade de memória, de continuação de um “mundo”:

Um dinossauro não é uma fada
ou uma sereia
os fósseis atestam
seu tempo no mundo.

As abelhas já existiam, e as tartarugas
os besouros, cupins
mosquitos, caranguejos.

Como quando dizemos de uma avó
que se parece com a neta, os dinossauros
às vezes lembram baleias, pelicanos
camelos, bisões, vacas
leões, tuiuiús.

Todas as coisas imitam outras, todas.

– O mundo dos dinossauros
nunca acaba. (Mariutti, 2023, p. 56)

No poema acima, há a perspectiva da extinção de um ser que não cessa de existir, mas que muda e cria novas formas. Nesse processo, em termos biológicos, os dinossauros não se extinguem, mas dão lugar a uma variedade de aves. Contudo, é interessante perceber o lugar da memória nesse processo, pois não são as outras formas de vida descritas no poema (baleia, pelicanos, camelos) que nunca acabam, mas sim, os dinossauros. Desse modo, há um apego a esse (ante)passado que atravessa e constitui o presente, mas que, ainda assim, não se projeta como futuro. Nos versos “O mundo dos dinossauros / nunca acaba.”, percebe-se a ideia de permanência; entretanto, o eu lírico evita o uso de um verbo no futuro, o que demarca sua incerteza diante do desconhecido.

Em Agustoni, também há um poema direcionado a um ancestral: um grande peixe predador pré-histórico, que viveu no Período Devoniano. *Hyneria udlezinye* era um predador de topo; ao representá-lo em sua poesia, Agustoni fala sobre um devir carnívoro e a conexão com a ancestralidade que atravessa os seus descendentes. A escolha do eu lírico é interessante, pois ele faz parte da linhagem dos vertebrados com nadadeiras lobadas, dos quais se originaram os animais terrestres:

Hyneria udlezinye

Estive aqui bem antes de vocês:

sou um antepassado
de vossa estirpe carnívora

me condenam por ser
o maior predador dos abismos
aquele que devora seus irmãos

mas sou apenas outro
feroz idêntico a vocês
porém colossal

vivi no ecossistema dos primeiros artrópodes
camuflados na pedra

sedimentar
nas profundezas da história:
foi lá que todos começaram
comigo
a dar os primeiros passos
fora da água
rumo ao continente

recém-saídos do Gondwana (Agustoni, 2025, p. 75)

Como no poema de Mariutti, o poema de Agustoni traz como tropo a conexão com o passado. Se, em Mariutti, há a fala de alguém no presente refletindo sobre como os descendentes dos dinossauros ainda fazem com que esses existam, em Agustoni percebe-se a voz da forma ancestral dos carnívoros. A relação com o presente parece não ser tranquila, já que o eu lírico se sente condenado por trazer às futuras gerações a “estirpe carnívora”. Esse processo de deglutição pode ser percebido de maneira biológica e teleológica, na busca dos nutrientes, mas também como um processo de incorporar o outro a si. Derrida (1991) entende o ato de comer como uma forma de incorporação e, nesse sentido, as relações trazem a ideia do canibalismo e, pois, a noção de violência: “É preciso comer bem... é preciso aprender a comer bem. Quem? O sujeito da ética” (Derrida, 2011, p. 72, tradução nossa).² Comer bem, para o autor, é tentar agir eticamente, já que não há como comer sem violência. Aproximando esse entendimento ao poema e a um eu lírico que não traz *logos*, entende-se que o ato de comer está conectado ao ser no mundo, que é o mecanismo que perpassa os animais – não humanos e humanos. Contudo, são os últimos quem se apropriam desse “comer” de modo não ético. O comer, como dito, fica entre aspas, porque engloba todas as relações que de certa forma incorporam e consomem esses outros, literal e metaforicamente. Em *Abrir a boca da cobra* (2023), Mariutti denuncia esse devir consumidor:

² “One must eat well... one must learn to eat well. Who? The subject of ethics”.

O tubarão da Groenlândia
talvez já estivesse aqui em 1618
junto com Descartes
Galileu e o barroco

Tinha cinco metros de comprimento
um centímetro por ano
a maturidade sexual aos 150

Somniousus microcephalus, dorminhocos
de cabeça pequena e movimentos indolentes
os vertebrados mais longevos da Terra
nadam agora cegos nas águas
geladas do Atlântico Norte

Depois da Segunda Guerra
o fígado fonte de óleo para máquinas
na Islândia uma iguaria que reduz toxinas
em seu estômago já se encontraram
patas de rena cavalo e urso-polar

O tubarão da Groenlândia tinha cerca de 392 anos
com margem de erro de 120 anos
para menos para mais
quando foi capturado sem querer
junto de outros 27 indivíduos da mesma espécie

Era fêmea
com lesões letais causadas pela pesca (Mariutti, 2023, p.54)

O poema acima demonstra como os humanos têm conseguido ser agentes da extinção de seres que perseveraram por muito tempo, como é o caso do tubarão-da-Groenlândia. O poema utiliza *Somniousus microcephalus* como um índice das espécies que, mesmo tendo passado por muitas eras, não estão adaptadas a sobreviver à quinta extinção em massa provocada pela espécie humana. Este também demonstra o *modus operandi* do capitalismo, que, ao buscar recursos, destrói espécimes, como fica explícito no verso “quando foi capturado sem querer”. A destruição de habitats e espécimes não é almejada, mas se coloca como sintoma de um pensar que remonta ao que Martin Heidegger (1977) denunciava ao conceituar “Gestell”, a ideia de que a natureza é vista como um recurso a ser manipulado. Esse olhar atrelado à natureza coloca todos os seres não humanos como produto, e os que não são vendáveis podem ter suas vidas extinguidas por uma lógica de mercado que nem ao menos os considera.

Vive-se, socialmente, um momento de extinções em massa que são causadas pelo Antropoceno, e é nesse sentido que a poesia de ambas as autoras refaz o que Vinciane Despret (2017), em seu texto “Afterword: It Is an Entire World that Has Disappeared”, chamará de luto, o sofrimento causado pela perda das espécies. Esse sentimento se torna visível no poema “Extinção”, em *Abrir a boca da cobra* (2023), de Mariutti:

Extinção

Orcas sem dó cabeceiam
entre as marolas do mar.
A vida vai se apagando
e não há comida que baste.

Curiosos carecem de medo.
A imaginação tem boca grande
mandíbulas inclementes
dentes sólidos.

Quem cai na água some.
A mãe que busca se parte
em duas e me faltam braços
pra salvar os meus. (Mariutti, 2023, p. 10)

A experiência poética transmitida na coletânea de Mariutti parece brincar com esses limites entre a vida animal e a vida do eu lírico. Vê-se no poema acima a busca improfícua de salvamento, seja dos entes queridos por esse sujeito, seja do resto da vida animal. A angústia é retratada tanto no cabecear das orcas quanto em uma maternidade que se parte, na busca do salvamento. A metáfora da mãe é interessante: o filho se perde, afastando também a possibilidade de continuidade da vida. Sem filhos, a própria mãe fica destituída de significado. Trata-se de um processo sem retorno e, na impossibilidade de salvamento, a memória recai na poesia como um tropo de manutenção. Quando há extinção, a vida não é mais possível, porém esta deixa traços: algo resiste, seja da memória, seja do corpo; ficam fragmentos do que deixou de ser. Isso conecta esteticamente a poesia de Mariutti a de Agustoni.

Deborah Bird Rose, Thom Van Dooren e Matthew Churlew (2017), no texto introdutório do livro *Extinction Studies: Stories of Time, Death, and Generations*, se posicionam sobre o pensar estético acerca da extinção:

O significado da extinção, o que a separa da morte singular de um organismo, é precisamente isto: o fim de uma linhagem contínua cultivada ao longo de centenas de milhares, talvez até milhões, de anos de tempo evolutivo; o término abrupto de todo um modo de vida, um modo de ser que nunca mais nascerá ou eclodirá em nosso mundo. (Rose; Dooren; Churlew, 2017, p. 6, tradução nossa)³

Na passagem acima, os autores refletem sobre o sentimento da extinção e o diferenciam da morte individual, pois, na extinção, há o sumir de um modo de ser e estar no mundo. Na poesia de Agustoni e Mariutti, a extinção assume esse lugar do apagamento, da criação de um vazio que não possui preenchimento a não ser pela própria arte da poesia. Agustoni, em seu “Monólogo do taxidermista”, discorre sobre a tentativa de preservação da memória desses seres que foram apagados:

³ “The significance of extinction, what separates it from the singular death of an organism, is precisely this: the ending of an ongoing lineage cultivated over hundreds of thousands, perhaps even millions, of years of evolutionary time; the abrupt termination of a whole way of life, a mode of being that will never again be born or hatched into our world”.

[...] abro a caixa, coloco a serpente
rara sobre a bancada,
com o pincel espalho o silicone
nas escamas

o líquido reage
em contato com a pele

vira cautchu

antitabu
essa latência
do vestígio

da vida que desliza
no plástico [...] (Agustoni, 2025, p. 75)

Os versos acima representam uma pequena parte do longo monólogo desenvolvido pela poeta. Nele, retrata-se o fazer do taxidermista, que busca imortalizar os espécimes através do processo de mumificação dos corpos. A poesia, de modo similar, como se viu nessa seção, se torna também um exercício para o não esquecimento, bem como uma ferramenta para dissecar e catalogar, tornar vivo, através da arte, o que já não tem vida. Nos poemas analisados, a prática poética não é perfeita: como na taxidermia, vão-se órgãos, ossos. Corpos são preenchidos, mas ficam os contornos. Algo resta na poesia.

5 Considerações finais

A partir da análise dos poemas de Prisca Agustoni e Sofia Mariutti, é possível afirmar que ambas as poetisas parecem responder às urgências éticas, estéticas e políticas do Antropoceno. No deslocamento da centralidade do humano, instaura-se um movimento de reinserção do não humano enquanto agente, tensionando os padrões hegemônicos de vida ao mesmo tempo em que as percepções de diferenças entre espécies são desestabilizadas.

Quimera (2025) e *Abrir a boca da cobra* (2023) não apresentam uma natureza idealizada. Entretanto, caminha-se para o reconhecimento de sua alteridade que, nas obras, é demarcada tanto por sua beleza e por sua coletividade quanto por sua violência. Nesse sentido, o contato entre o humano e o não humano é permeado não só pelo gesto de cuidado e partilha, mas também pelo risco, pela assimetria e pela impossibilidade de total compreensão, fazendo com que o humano reconheça e enfrente os seus próprios limites. Agustoni e Mariutti tematizam a crise ecológica na mesma medida em que discutem uma ética nas relações entre humanos e não humanos, na qual a coexistência, a vulnerabilidade e o desconhecimento são condições essenciais para que se possam imaginar outros modos de viver no mundo.

Ao articular diferentes temporalidades e relações entre diversas espécies, as poéticas aqui debatidas apresentam-se enquanto uma literatura que repensa o lugar do humano em um mundo em colapso. Entende-se que os poemas não dão respostas ou soluções aos problemas que destacam, mas constroem espaços de escuta, em que a linguagem é utilizada como ferramenta de questionamento ao Antropoceno, bem como de construção de futuros possíveis. Dessa forma, *Quimera* e *Abrir a boca da cobra* contribuem para o rompimento da noção da centralidade humana, para se pensar o mundo a partir de uma perspectiva sensível, destacando o lugar de destaque da poesia, entendida como um instrumento político.

Ademais, acredita-se que esse estudo seja ponto de partida para a promoção de debates maiores e mais aprofundados acerca da poesia brasileira contemporânea. Compreende-se que cada vez mais obras se abrem para um importante diálogo de construção de uma arte que reflete o colapso, a extinção, e que se percebe como lugar da memória, da representação de relações interespecies em uma perspectiva emancipatória, de imanência de todos os seres.

Referências

AGUSTONI, Prisca. *Quimera*. São Paulo: Círculo de Poemas, 2025.

BALEIAS-JUBARTE fazem anéis de bolhas para se comunicar com humanos; fotos. *Galileu*, São Paulo, 11 jun. 2025. Um Só Planeta. Disponível em: <https://revistagalileu.globo.com/um-so-planeta/noticia/2025/06/baleias-jubarte-fazem-aneis-de-bolhas-para-se-comunicar-com-humanos-fotos.ghtml>. Acesso em: 15 out. 2025.

DERRIDA, Jacques. Eating Well, or the Calculation of the Subject: An interview with Jacques Derrida. In: CADAVA, Eduardo; CONNOR, Peter; NANCY, Jean-Luc (eds.). *Who Comes After the Subject?* New York: Routledge, 1991. p. 96–119.

DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. 2. ed. Tradução de Fábio Landa. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

DESPRET, Vinciane. Afterword: It Is an Entire World that Has Disappeared. In: ROSE, Deborah B.; DOOREN, Thom van; CHRULEW, Matthew (eds.). *Extinction Studies: Stories of Time, Death, and Generations*. New York: Columbia University Press, 2017. p. 217–222.

HARAWAY, Donna. *O manifesto das espécies companheiras*: Cachorros, pessoas e alteridade significativa. Tradução de Pê Moreira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

HEIDEGGER, Martin (ed.). The Question Concerning Technology. In: HEIDEGGER, Martin. *The Question Concerning Technology, and Other Essays*. New York & London: Garland Publishing, 1977. p. 3–35.

LATOUR, Bruno. *Onde aterrar?* Como se orientar politicamente no Antropoceno. Tradução de Marcela Vieira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

MARIUTTI, Sofia. *Abrir a boca da cobra*. São Paulo: Círculo de Poemas, 2023.

ROSE, Deborah B.; DOOREN, Thom van; CHRULEW, Matthew. “Introduction: Telling Extinction Stories”. In: ROSE, Deborah B.; DOOREN, Thom van; CHRULEW, Matthew (eds.). *Extinction Studies: Stories of Time, Death, and Generations*. New York: Columbia University Press, 2017. p. 7–16.

TSING, Anna L. *O cogumelo no fim do mundo*: Sobre a possibilidade de vida nas ruínas do capitalismo. Tradução de Jorge Menna Barreto e Yudi Rafael. São Paulo: N-1 Edições, 2022.

De la monoculture du cacao à la monoculture de la pensée : écopoétique décoloniale et résistance dans *Chocolaté, le goût amer de la culture du cacao*, de Samy Manga

From Cocoa Monoculture to Monoculture of Thought : Decolonial Ecopoetics and Resistance in Chocolaté, le goût amer de la culture du cacao by Samy Manga

Mohamed Ait Aoual
Université Moulay Ismaïl (UML)
Fès-Meknès | MA
m.aitaoual@edu.umi.ac.ma
<https://orcid.org/0009-0000-6111-2549>

Résumé : Cet article se propose de montrer comment l'écrivain camerounais Samy Manga, dans *Chocolaté, le goût amer de la culture du cacao*, met en scène la détérioration systématique de l'environnement naturel provoquée par la monoculture du cacao. En adoptant une démarche qui combine l'écopoétique et l'écocritique dans une perspective postcoloniale, il révèle la présence d'une monoculture – au sens à la fois agricole et culturel – qui uniformise la terre et les esprits. La résistance écopoétique apparaît alors comme une voie d'émancipation : elle restitue aux lieux leur dimension spirituelle et sacrée tout en décolonisant les récits hégémoniques occidentaux. Cette résistance s'affirme à travers une écriture hybride qui plaide pour une diversité à la fois écologique et épistémique. La création de nouvelles formes poétiques devient ainsi un moyen de revendiquer la biodiversité, de repenser et de transformer le rapport de l'Homme à lui-même et à la nature, et de contribuer à une prise de conscience face à la crise socio-écologique contemporaine.

Mots-clés : Samy Manga ; littérature subsaharienne ; écopoétique décoloniale ; crise socioécologique ; écriture hybride.

Abstract : This article aims to show how the Cameroonian writer Samy Manga, in *Chocolaté, le goût amer de la culture du cacao*, depicts the systematic degradation of the natural environment caused by cocoa



monoculture. By adopting an approach that combines ecopoetics and ecocriticism within a postcolonial perspective, he reveals the presence of a monoculture – both agricultural and cultural – that homogenizes the land and the human spirit. Eco poetic resistance thus emerges as a path toward emancipation : it restores to places their spiritual and sacred dimension while decolonizing Western hegemonic narratives. This resistance manifests itself through a hybrid form of writing that advocates for both ecological and epistemic diversity. The creation of new poetic forms becomes a means of asserting biodiversity, rethinking and transforming humanity's relationship with itself and with nature, and contributing to greater awareness of the contemporary socio-ecological crisis.

Keywords : Samy Manga ; Sub-Saharan literature ; decolonial ecopoetics ; socio-ecological crisis ; hybrid writing.

1 Introduction

« C'est à ce prix que vous mangez du sucre en Europe » (Voltaire, 2007, p.95) répondit le nègre de Surinam à Candide qui l'interrogeait sur son état pitoyable. Le nègre était amputé de la jambe gauche et de la main droite, tel était le prix payé par les esclaves de l'ancienne colonie néerlandaise pour que les Européens puissent savourer le sucre. Deux siècles et demi plus tard, il s'avère que la situation et les conditions de vie déplorables des populations dans les anciennes colonies européennes ne se sont guère améliorées.

C'est ce dont témoigne *Chocolaté, le goût amer de la culture du cacao*, un livre, inclassable du point de vue générique, publié en 2023 par l'écrivain camerounais Samy Manga. Pour résumer ce livre, on pourrait bien s'inspirer de la fameuse phrase voltairienne et dire : « C'est à ce prix que vous mangez du chocolat en Occident ». Manga décèle, en alternant dans son texte fiction et essai, les atrocités que les entreprises de l'industrie du cacao font subir à l'environnement naturel et aux populations qui y évoluent. Le texte met en scène le personnage d'Abéna qui travaille avec son grand-père dans les plantations de cacao. L'enfant âgé de dix ans se rend compte rapidement des dangers que fait encourir la monoculture du cacao à la nature et aux populations locales désormais réduites à l'esclavage.

Dans *Chocolaté*, la fiction est doublée d'une enquête documentée qui, chiffres à l'appui, met l'accent sur l'ampleur et le coût de la surexploitation capitaliste de la nature. Le texte prend l'aspect d'une foudroyante diatribe lancée contre le capitalisme sauvage destructeur de la nature, il constitue également un plaidoyer poétique et politique pour la protection de la nature et de l'émancipation socio-économique du Sud. Il convient donc de voir comment,

dans *Chocolaté, le goût amer de la culture du cacao*, Samy Manga réinvente le récit pour dénoncer les monocultures occidentales qui détruisent la terre et les esprits et propose une expérience littéraire soucieuse de transformer notre rapport au vivant et à l'*oïkos*¹ dans un contexte marqué par la crise socioécologique.

Notre démarche sera écopoétique, définie par Pierre Schoentjes (2015, p.13) comme étant « l'étude de la littérature dans ses rapports avec l'environnement naturel ». Il faut préciser d'emblée que ce domaine, qui s'intéresse à l'étude des rapports entre la nature et la littérature, se présente sous différentes appellations : écopoétique, écocritique, écologie du récit, humanités environnementales, *green studies*... au point que Christine Marcandier (2025, p.9) parle d'une « instabilité onomastique ». Le débat le plus connu est celui qui oppose les partisans de l'écopoétique à ceux de l'écocritique. Si l'écopoétique privilégie une étude qui fait la part belle aux considérations esthétiques, l'écocritique accorde une importance particulière à la dimension politique et militante du texte littéraire. Néanmoins, Michel Collot (2023, p.3) pense que les deux approches sont complémentaires et tendent vers un seul objectif : étudier les liens qu'entretiennent la littérature et l'environnement naturel. Ainsi, nous estimons qu'une démarche combinant ces deux approches dans une perspective postcoloniale pourrait donner lieu à une analyse significativement plus pertinente dans la mesure où elle mettra en évidence la praxis transformatrice sans perdre de vue sa dimension poétique et esthétique.

2 La destruction du monisme africain : de l'Homme-Nature à l'Homme contre la Nature

Le texte de Samy Manga se présente comme une enquête sur les dérives des multinationales du cacao qui opèrent dans les pays de l'Afrique subsaharienne. D'emblée, *Chocolaté* expose les violations flagrantes commises par des entreprises occidentales qui, pour optimiser la production et améliorer le rendement, portent atteinte à l'intégrité physique des populations locales.

Chaque année, on voyait apparaître de nouveaux cas de maladies épidermiques, des infections respiratoires, des intoxications alimentaires, des problèmes de cécité et des décès clairement attribués aux manipulations répétitives des produits chimiques que les gens de la ville venaient vendre aux villageois pour mieux fertiliser les sols déjà très abîmés (Manga, 2023, p.20-21).

Le prestige des multinationales du cacao se fait tragiquement au détriment de la santé des hommes et des femmes que les occidentaux font travailler dans des conditions misérables. L'environnement naturel et les humains qui y évoluent se voient malmenés par le capital, c'est désormais lui qui dicte la loi et qui décide du sort de l'humain et du non-humain. Nous sommes en plein capitalocène, pour reprendre cette étiquette « alternative, iconoclaste, insolente et le plus souvent évitée pour désigner notre époque » (Malm, 2017, p.54). La tyrannie du capital atteint son point culminant avec la destruction des tissus environnemental et social. L'Homme et la Nature, souvent dissociés par l'anthropocentrisme occidental, sont les deux victimes d'une monoculture excessive qui ne jure que par le mercantilisme. Ainsi le capi-

¹ Du grec ancien οἶκος, signifiant « maison, habitat ».

talisme a-t-il réussi à détruire le monisme caractérisant les sociétés traditionnelles de l'Afrique noire qui fait de l'Homme-Nature un tout irréductible. Ce sont désormais les hommes qui mènent une sorte de guerre par procuration contre l'environnement naturel :

Tout comme une armée de combattants ligués contre les forêts vierges, on attaquait le repérage des terres, le défrichage, les incendies, le nettoyage, le dessouchage, le labourage, la fertilisation chimique des sols, l'enfouissement des fèves à la bonne profondeur, l'abattage des arbres qui ne devaient pas obstruer la croissance des jeunes pousses de cacaoyer (Manga, 2023, p.37).

La machine capitaliste n'a pas seulement séparé l'Homme et la Nature mais elle les a rendus antagonistes. Les populations autochtones sont condamnées à détruire leur propre milieu naturel afin de subvenir à leurs besoins et répondre aux exigences des multinationales occidentales. Si l'humain est misérablement rémunéré le non-humain sort bredouille d'une exploitation abusive et se voit condamner à l'extinction. Jason W. Moore a eu le mérite de montrer que le non-humain participe à l'accumulation du capital sans rien recevoir en contrepartie, au travail de l'humain s'ajoute « celui des animaux, des sols, des forêts et des natures extra-humaines de toutes sortes » (Moore, 2024, p.62). C'est ce dualisme instauré par l'Occident qui a invisibilisé une grande partie de l'environnement naturel. En érigeant la culture du cacao en culte pour des raisons industrielles et économiques, le capitalisme a réduit au silence le reste de la faune et de la flore. C'est tout un écosystème qui se déséquilibre pour assurer le développement optimal du cacaoyer. Cette atteinte à l'harmonie de l'écosystème est due à ce dualisme imposé par l'anthropocentrisme occidental qui a relégué la nature à un rang inférieur. Ce dualisme, comme le montre Jason W. Moore (2017, p.26), « déchire la toile des connexions réelles qui existent entre les natures humaines et extra-humaines, et qui seront essentielles, au cours du siècle qui vient, pour toute politique émancipatrice et génératrice de vie ». *Chocolaté* se veut donc une incarnation littéraire de tous les maux que les multinationales occidentales infligent à l'environnement naturel et aux populations autochtones qui y vivent.

3 Capitalisme et aliénation écologique : l'effacement du monde spirituel africain

Samy Manga construit son roman sur un ensemble de contradictions qui ne sont que le fruit de l'impérialisme capitaliste qui a envahi les pays du tiers-monde. Dans *Chocolaté, le goût amer de la culture du cacao*, deux visions du monde s'affrontent : d'une part, celle des populations autochtones qui vivent en parfaite harmonie avec la nature et, d'autre part, celle des multinationales du cacao qui ne voient dans cette nature qu'un lieu exploitable. Il s'agit d'une rencontre entre « l'Occident qui se soumet à l'autorité de la Science et tous les autres peuples, qui tiennent à leurs perceptions et à leurs pratiques » (Garnier, 2022, p.11). Aux aspirations mercantiles des multinationales occidentales s'opposent un spiritualisme et une sagesse autochtones célébrés par Abéna, personnage principal du récit et alter-ego de l'auteur, qui travaillait aux côtés de son grand-père dans les plantations de cacao :

Je voulais apprendre le métier des plantes à ses côtés, je voulais apprendre le secret des concoctions, la fusion des breuvages, l'étude des potions, le déchiffrement des symboles, le décryptage des songes, la posologie des remèdes et toutes les formules de guérison possibles qui pouvaient rendre la dignité à ma communauté. Je voulais connaître les secrets de la terre, les oracles des forêts, la langue des fantômes et les vertus des nuits orageuses (Manga, 2023, p.59).

Les propos d'Abena font contrepoids aux discours mercantiles des commerçants occidentaux avides qui ne jurent que par le profit et l'argent. Ces propos témoignent d'un rapport particulier qui lie Abéna aux lieux et à l'environnement naturel. Les plantes ne procurent pas seulement le remède mais offrent également des moments de contemplation et des occasions pour entrer en parfaite communion avec la nature. Abéna veut connaître les mystères d'une nature érigée en entité vivante ayant sa propre langue et ses propres signes qu'il faut déchiffrer, la vision de l'enfant se positionne aux antipodes de l'anthropocentrisme occidental insensible à la portée symbolique des lieux. Ainsi Samy Manga place-t-il son récit sous l'égide de la pensée senghorienne qui fait grand cas de la pratique spirituelle qui caractérise la culture africaine noire. Il faut dire que

[p]our le nègre, sous l'aspect matériel et sensible, il y a un monde d'âmes [...]. On peut dire que c'est une force spirituelle, un principe de vie intellectuelle et morale, qui anime chaque être, chaque plante, chaque chose pourvue d'un caractère propre : montagne, caverne, rocher, lac (Senghor, 1964, p.71).

Nous sommes donc face à deux manières différentes, voire antagonistes, d'habiter le monde : la première est celle d'un impérialisme occidental qui détruit la nature et assouvit ses convoitises capitalistes au détriment des populations autochtones considérées par les multinationales du cacao comme taillables et corvéables à merci ; l'autre est celle d'une pensée décoloniale qui, en professant le retour à l'héritage ancestral, invite l'Homme à habiter poétiquement (et spirituellement) le monde, comme le disait le poète allemand Hölderlin (1967, p.939). La contradiction atteint son paroxysme lorsque Abéna se sent « dépossédé, volé, outré et découragé de voir partir le résultat brut d'un dur labeur en échange de quelques billets de francs CFA qui allaient se raréfier en à peine quelques semaines » (Manga, 2023, p.29). Un tel constat rappelle le concept de l'aliénation forgé par Karl Marx et qui décrit cette situation où l'ouvrier est dépossédé du produit et de la richesse qu'il crée : « Son produit, l'affronte comme un être étranger, comme une puissance indépendante du producteur » (Marx, 1972, p.57). Ainsi les hommes sont-ils dépossédés de leur produit qui devient une chose étrangère. L'impérialisme occidental dénature les rapports spirituels que les autochtones entretiennent avec l'environnement naturel, l'homme devient ainsi séparé non seulement de son produit mais de tout son univers naturel, cette séparation entérine l'instauration d'un anthropocentrisme étranger aux sociétés africaines précoloniales.

4 La terre comme lieu de résistance : réhabiliter l'héritage ancestral et le lien au vivant

Face à ces horreurs et à ces atrocités, Samy Manga propose un projet romanesque qui fait la part belle à la résistance. Résister aux modèles d'exploitation et d'oppression suivis par le capitalisme occidental et ses continuateurs en Afrique ne saurait être possible qu'en ressuscitant l'héritage des ancêtres. C'est à cette culture ancestrale réfractaire à toute forme de marchandisation et d'extractivisme qu'il faut donner vie. C'est une invitation à repenser notre rapport au vivant et notre façon d'habiter le monde.

Je voulais que les ancêtres m'entraînent à la méditation lunaire, à la voyance des choses cachées, à la mathématique des cauris, aux incantations solaires, à l'œuf de cuivre, à l'initiation des enfants écorces, au végétalisme des dieux verts, à la musicalité du mvet² sacré, à la pluie purificatrice du sens et au vent rapide des oracles de vérité (Manga, 2023, p.59).

Ces phrases relevant d'un mysticisme et d'un écologisme ancestraux constituent le dernier rempart contre les dérives et les atrocités du capitalisme sauvage qui est sur le point de saigner à blanc les pays du tiers-monde. Le texte invite à rétablir les liens brisés avec la nature dans ce qu'elle a de plus intime, à contempler cet univers sacré qui est trop riche pour être réduit à un simple domaine cultivable et exploitable. Le « végétalisme des dieux verts » est significatif à bien des égards puisqu'il évoque les sociétés traditionnelles d'antan respectueuses de l'environnement naturel, la nature y est érigée en déesse étant donné qu'elle constitue l'âme de toute une communauté. Abéna ne cesse de penser ce retour aux origines, il fait partie de ces « enfants écorces » qu'on ne saurait déloger de leur milieu naturel, en témoigne l'attachement à la terre ancestral dont Abéna ne cesse de parler tout au long du récit. « Il y avait longtemps que je n'avais pas remis les pieds au village pour embrasser ma terre natale, ma grand-mère, mes oncles, et écouter ma forêt. Toutes ces sensations villageoises de mon enfance me manquaient terriblement en cette nuit particulière au chevet de mon avenir » (Manga, 2023, p.113). L'image de la terre ancestrale ne quittait pas sa pensée tout au long de ses études universitaires à Ngoa-Ekélé. Ces lieux habitent le personnage et font partie intégrante de lui, il demeurait toujours nostalgique de cette époque où « [il] adorait les arbres comme des êtres chers, des frères et des pères, cette époque où [il] allait [se] prosterner dans la quiétude des montagnes d'Afane Ibandè » (Manga, 2023, p.116). C'est une relation devc parenté qui lie le personnage d'Abéna aux arbres et aux montagnes, ces éléments sont mis sur le même pied d'égalité que les parents à qui on voue un respect particulier dans les sociétés africaines traditionnelles.

Il s'agit donc de renouer avec les manières ancestrales pour restituer l'*oïkos* d'antan et redonner aux lieux leur force de résistance, leur énergie et leur vivacité. Rendre les lieux mordants, c'est leur permettre de résister à l'invasion de l'impérialisme et à l'expansion des multinationales occidentales. « La morsure des lieux vient ponctuer les itinéraires, ralentir la progression, voire prématurément mettre un terme au voyage. La figure itinérante impériale

² Le mvet désigne à la fois une harpe-cithare traditionnelle d'Afrique centrale et les récits épiques initiatiques qui l'accompagnent chez les peuples Fang-Beti.

se retrouve alors aux prises avec un milieu » (Garnier, 2022, p.25). Cette morsure ne saurait être possible sans le rétablissement des connexions entre les populations autochtones et l'environnement naturel. Plutôt que de fournir une main-d'œuvre bon marché qui détruit son propre milieu, il serait salutaire que l'humain et le non-humain s'unissent pour rendre les lieux impraticables et survivre aux assauts de la machine prédatrice du système capitaliste. Telle est la leçon enseignée par *Chocolaté*, de Samy Manga : face à l'appauvrissement de l'écosystème et *ipso facto* de toute une communauté, l'auteur propose une écopoétique de résistance susceptible de faire parler les lieux et de les rendre vifs et agissants, unique et ultime moyen de remédier à cette crise socioécologique.

5 Domination symbolique et reconquête narrative : la littérature comme contre-discours

Une telle résistance ne saurait être menée à bien sans la destruction des espaces et des narratifs instaurés par le colonialisme parce que la domination ne se fait pas seulement par la force mais également en créant chez les populations un sentiment de consentement. Outre la cartographie et l'établissement des frontières géographiques, l'impérialisme a créé des espaces métaphysiques pour faciliter son emprise sur les populations autochtones. L'instrumentalisation de la religion a largement contribué à cette servitude qui a isolé les hommes de leurs territoires.

D'ailleurs, parmi les passages de la Bible qu'un infiltré de prêtre blanc venait lire chaque dimanche à l'église du village, comme un éternel rappel à la nécessité de rester soumis à leurs conditions précaires pour espérer bénéficier de la grâce divine, il y avait toujours l'Évangile de Mathieu 5.3 qui promettait des choses bien plus importantes que le simple fait de vouloir vivre mieux sur Terre : « Heureux les pauvres d'esprit, car le royaume des cieux est à eux. » (Manga, 2023, p.79).

Les multinationales du cacao qui emboîtent le pas à l'impérialisme occidental s'implantent en Afrique par la voie de la déterritorialisation. Dénigrer la Terre au profit des au-delà et des idéaux incertains, tel est l'objectif de l'impérialisme et toutes les multinationales prédatrices qui marchent dans son sillage. Le capitalisme instrumentalise toutes les ressources culturelles possibles à des fins expansionnistes et commerciales, il crée un cadre spatio-historique susceptible de concurrencer, voire éclipser, la réalité locale, d'où la nécessité vitale de créer un récit (ou reconduire des récits existants) capable de s'inscrire en faux contre les narratifs occidentaux désireux de dédouaner l'exploitation de l'Homme et de l'environnement naturel. Le récit religieux est omniprésent et sert à apprivoiser les masses et les inciter à collaborer au projet extractiviste.

Fredonnant ainsi des louanges et des cantiques religieux tous les matins à voix basse, les planteurs repartaient assassiner les forêts pour ensevelir encore plus de nouvelles fèves de cacao sous la terre désespérée, en attendant d'être appelés par le Très-Haut et d'aller jouir de la bonté du royaume d'un dieu étranger aux yeux bleus (Manga, 2023, p.79).

Chocolaté récuse ces discours hypocrites qui fourvoient les masses et détournent leur attention de la réalité quotidienne. Il est temps d'« atterrir », comme nous y enjoint Bruno Latour (2017, p.10), et de penser aux dangers qui guettent les terrestres. C'est la mission que Samy Manga fait sienne, atterrir et « écouter [sa] forêt » (Manga, 2023, p.113) pour saisir la dynamique des lieux naturels, condition *sine qua non* pour pouvoir lutter contre la crise socioécologique. Si l'espace est vidé de sa substance et dénaturé par des mises en récits aliénantes, l'histoire n'en sort pas indemne et subit les diktats de l'Occident. La décolonisation de l'histoire est plus que jamais urgente parce que « tant que le chasseur racontera l'histoire, on ne saura jamais rien de la résistance animale » (Manga, 2023, p.106). C'est tout l'enjeu de *Chocolaté* : raconter une histoire de résistance, celle de la nature qui s'exprime à travers ce texte hybride où s'enchevêtrent plusieurs récits, d'un côté celui de l'Occident et ses multinationales du cacao désireux de redorer leur image ternie par l'exploitation des peuples du tiers-monde et la dégradation de l'environnement naturel ; de l'autre celui de la nature et des hommes opprimés qui, grâce à la fiction, ont désormais voix au chapitre. Ainsi apprend-t-on l'existence de « ces peuples antiques [qui] vouaient un véritable culte à cette plante, qu'ils assimilaient à un cadeau du bienheureux dieu Quetzalcóatl » (Manga, 2023, p.84). La naissance de la plante du cacao est érigée en mythe et donne lieu à un récit fabuleux qui fait contrepoids aux narratifs occidentaux où le végétal est souvent réduit au silence. Aux récits occidentaux se voulant universalisants et qui aspirent à rendre l'homme comme maître et possesseur de la nature, Samy Manga oppose une littérature soucieuse de préserver le monisme écologique caractérisant les sociétés traditionnelles de l'Afrique noire. Il s'agit d'une littérature qui revendique « le droit à l'opacité » (Glissant, 1990, p.208) pour résister à une occidentalisation totalisante qui ignore la singularité des cultures locales.

6 Décoloniser la forme : l'hybridité générique comme écriture du vivant

L'opacité se manifeste aussi bien au niveau du fond qu'au niveau de la forme. Si Samy Manga veille à ce que le discours sur l'Homme et la Nature se démarque des récits coloniaux en mettant en scène des rituels authentiques, il en est de même des procédés formels utilisés à cet effet et qui font de *Chocolaté* un texte génériquement inclassable. L'alternance fiction/essai n'est pas la seule caractéristique qui fait de *Chocolaté* une œuvre réfractaire à toute tentative de classification générique, les dessins au trait en noir et blanc qui inaugurent chacun des quatorze chapitres composant le livre accordent une dimension subversive à ce projet à la fois littéraire et artistique de Samy Manga. L'auteur multiplie toutes les formes possibles pour rendre compte d'une crise très profonde qui touche aussi bien l'humain que le non-humain. La complexité de l'œuvre fait écho à celle d'une crise socioécologique qui ne saurait être appréhendée par les formes classiques héritées de l'Occident, d'où la nécessité d'un renouveau littéraire et artistique capable de redonner un souffle à la résistance. Autrement dit, il s'agit, comme le montre Patrick Chamoiseau (2025, p.58), de créer des « puissances narratives neuves ». Ainsi le dessin vient-il appuyer le mot pour dire la crise qui menace la société et l'environnement naturel, « la prospérité économique de la culture du cacao dépend foncièrement de la destruction de la nature » (Manga, 2023, p.96).

Une telle destruction est rendue manifeste par l'art visuel, les « Libellules éventrées » (Manga, 2023, p.13) illustrent l'intrusion de l'artificiel dans les milieux naturels donnant ainsi lieu à une sorte d'inharmonie et de dissonance. Le tronc de l'arbre est prolongé par une roue

métallique, ce qui traduit une rencontre contre-nature entre l'organique et le mécanique, on assiste à une dénaturation de la nature et sa destruction par la machine industrielle occidentale. « La tribu du tobassi » (Manga, 2023, p.43) témoigne de la même invasion technique : Des éléments organiques, en l'occurrence des champignons et des racines, sont contraints de côtoyer des excroissances en forme de vis et de disques métalliques superposés. Encore une fois, l'artificiel s'invite dans un milieu fragile et menace la stabilité de l'écosystème. *Chocolaté* met en scène des *oïkos* hybrides qui participent à la fois de l'environnement naturel et de l'artificialité industrielle. L'écriture hybride de l'œuvre fait écho au déséquilibre d'un milieu naturel qui semble impuissant face à la violence et à la destruction que lui infligent les multinationales du cacao.

Il s'agit d'une écriture, ou plutôt d'une création artistique étant donné que chez Samy Manga le scriptural se double du figuratif, qui se réinvente pour restituer la texture d'un environnement naturel qui dépérit. Dès lors, *Chocolaté* est un texte littéraire qui subit l'hybridation au même titre que l'*oïkos* et devient lui-même « une sorte d'écosystème linguistique » (Blanc, Chartier et Pughe, 2008, p.22) qui se transforme continûment à l'instar de l'environnement naturel. Fiction, essai, dessin et ode sont autant de genres que Samy Manga alterne dans *Chocolaté* pour rendre compte de l'effroyable complexité de cette crise socioécologique dont la résolution ne serait concevable sans tenir compte de la dimension fictive et poétique de l'*oïkos*. Autrement dit, la résolution passerait par la restitution aux lieux des caractères spirituel et sacré que « l'invasion technique » (Ellul, 2008, p.130) leur a ôtés. Pour le dire en termes glissant, il faut rendre aux territoires et aux personnes qui y habitent leur opacité parce que :

[s]i les croisades coloniales, les inquisitions religieuses et les violences d'occupation ont réussi à creuser des gouffres de traumatismes au Sud, c'est bien parce que les envahisseurs du Nord ont eu raison des personnes sur le terrain très privé du soi intérieur, là où un Homme devrait toujours être un Homme en dépit de toute aliénation (Manga, 2023, p.109).

Ainsi, en se méprisant lui-même, l'Homme du Sud perd sa raison d'être et devient une proie fragile et facile pour l'Homme du Nord. C'est en se considérant comme étant inférieur que l'Homme du Sud a défriché le terrain pour le colonialisme. Les propos de Frantz Fanon sont on ne peut plus significatifs à cet égard car ils montrent que lorsque « la structure psychique se révèle fragile, on assiste à un effondrement du Moi » (Fanon, 1952, p.125), d'où la nécessité vitale de décoloniser notre rapport à soi, au monde et au vivant. Il s'agit d'une mission qui ne saurait s'accomplir sans la décolonisation des narratifs hégémoniques et la déconstruction du « Grand récit » (Chamoiseau, 2025, p.33) hérité de l'Occident. La décolonisation de l'*oïkos* est consubstantielle à celle du récit.

7 La révolution par le savoir : la littérature comme praxis de libération

Le combat pour surmonter la crise socioécologique est d'abord un combat intellectuel, car la domination capitaliste n'est pas seulement matérielle et physique, elle est également culturelle et idéologique. C'est donc sur le terrain des idées qu'il faut livrer bataille pour la protection de la société et de l'environnement naturel. Le capitalisme extractiviste repose sur des discours qui le dédouanent et qui sont portés par des intellectuels qui opèrent dans les différents champs du savoir. Ces intellectuels, comme les appelle Antonio Gramsci (2024, p.86), sont « les « commis » du groupe dominant pour l'exercice des fonctions subalternes de

l'hégémonie sociale et du gouvernement politique », ils veillent au maintien du pouvoir de la classe dominante, c'est-à-dire celle qui détient les moyens de production, en participant à véhiculer des représentations, des valeurs et des visions du monde qui servent les intérêts du capitalisme. À cet égard, nous avons vu comment les prêtres ont facilité l'intrusion des multinationales du cacao sur les territoires africains en cultivant le consentement à l'ordre établi. De ce fait, la libération des populations opprimées par les multinationales du cacao ne pourrait se réaliser que par la mise en place d'une culture alternative susceptible de prendre le contre-pied des discours hégémoniques occidentaux.

Je devais contribuer à libérer les planteurs de cacao africains de la servitude économique, puisqu'il était désormais clair qu'aucun Africain ne pouvait s'émanciper de l'esclavage moderne par la seule bonne volonté de ceux-là mêmes qui pillent la Terre-Mère. Alors, moi Abéna, j'avais décidé d'aller chercher le savoir dans le ventre des livres, là où les Blancs disaient l'avoir caché (Manga, 2023, p.117).

Ainsi Abéna fait-il sienne la mission de libérer les planteurs de cacao du joug des exploiters occidentaux. C'est à une révolution par le savoir que l'alter-égo de Samy Manga appelle, il s'agit de comprendre le monde avant de penser à le transformer. Par conséquent, Abéna s'érige en intellectuel organique désireux de changer la réalité sociale en faveur de ses compatriotes. C'est dans la littérature qu'il pense trouver cette praxis transformatrice, un choix qui va à l'encontre des attentes de son oncle qui se demande : « La littérature, franchement, à quoi ça sert ? » (Manga, 2023, p.115), et Abéna de répondre : « la littérature était devenue la clé du savoir, le seul lieu où la connaissance et la vérité pouvaient encore voguer en toute liberté, à la portée de tous, avant d'être travesties par les hommes de l'ombre » (Manga, 2023, p.115). L'interrogation de l'oncle d'Abéna sur l'utilité de la littérature est tout à fait légitime dans un monde globalisé qui ne jure que par la science et le progrès technique. On s'achemine vers la consécration de la science comme seule source de vérité au détriment des autres formes de connaissance spirituelle et cosmogonique. Le terme « monoculture », thème principal de *Chocolaté*, est équivoque dans le texte étant donné qu'il est diversement interprétable : il désigne la culture d'une seule plante sur une grande surface pendant de longues années, en l'occurrence le cacao, mais également il fait référence à la suprématie d'une seule forme de connaissance, celle imposée par l'Occident. Abéna remet en question cette tyrannie culturelle (cette monoculture) qui prône le scientisme et plaide pour la diversité des savoirs. Il s'agit donc d'un plaidoyer en faveur non pas seulement de la littérature mais également en faveur de toute forme de connaissance capable de révéler à l'Homme « les secrets de la terre, les oracles des forêts, la langue des fantômes et les vertus des nuits orageuses » (Manga, 2023, p.59). À l'épistémè occidentale, Samy Manga désire substituer ce que Boaventura de Sousa Santos appelle une « écologie des savoirs » entendue comme une :

[opposition] à la logique de la monoculture du savoir scientifique et de la rigueur, [par l'identification] d'autres formes de savoir ainsi que d'autres critères de rigueur et de validité qui opèrent de manière crédible au sein des pratiques sociales considérées comme inexistantes par la raison métonymique (Santos, 2014, p.188, notre traduction).³

³ « The ecology of knowledges confronts the logic of the monoculture of scientific knowledge and rigor by identifying other knowledges and criteria of rigor and validity that operate credibly in social practices pronounced nonexistent by metonymic reason ».

Lutter donc contre la crise socio-écologique reviendrait à défendre la diversité dans tous ses aspects biologique et culturel car l'homme ne s'est rendu comme maître et possesseur de la nature qu'après avoir relégué cette dernière à un rang inférieur. D'où la nécessité d'une pensée hybride qui, contre le discours rationaliste hérité de l'Occident, réhabilite les connaissances et les savoirs locaux. C'est là que la littérature, « « seul lieu où la connaissance et la vérité pouvaient encore voguer en toute liberté », intervient pour penser notre rapport au vivant et nos façons d'habiter le monde (Manga, 2023, p.115).

8 Conclusion

Le texte de *Chocolaté, le goût amer de la culture du cacao* se présente comme un foudroyant réquisitoire contre les crimes commis par les multinationales du cacao envers l'environnement naturel et les populations qui y vivent. Il illustre la rencontre entre deux mondes antagonistes, d'un côté, l'Occident et ses multinationales qui ont imposé une monoculture désastreuse pour satisfaire leurs intérêts mercantiles, de l'autre, des populations autochtones qui entretiennent une relation harmonieuse et spirituelle avec la nature. Cette relation est désormais menacée par l'anthropocentrisme occidental qui a réussi à séparer l'Homme de son environnement naturel donnant lieu à une crise socioécologique. Cette domination est rendue possible non pas seulement par la force physique et matérielle mais également par une hégémonie culturelle assurée par des narratifs religieux et politiques. Face à cette situation délicate, Samy Manga propose une écopoétique de résistance, il s'agit de restituer l'*oïkos* d'antan dans ce qu'il a de plus spirituel à travers une expérience littéraire qui se distancie du « Grand récit » occidental (Chamoiseau, 2025, p.33). Cela reviendrait à créer de nouvelles formes narratives susceptibles de décoloniser notre rapport à soi et à l'environnement naturel car la décolonisation des lieux passe inéluctablement par la décolonisation des discours sur ces lieux. C'est tout l'enjeu de *Chocolaté* qui aspire à réussir un double pari : insuffler un nouvel élan à la création littéraire et relancer le débat sur la crise socioécologique qui frappe les pays du tiers-monde.

Références

- BLANC, N. ; CHARTIER, D. ; PUGHE, T. Littérature et écologie : vers une écopoétique. *Écologie & politique*, Paris, n. 36, p. 15-28, 2008.
- CHAMOISEAU, P. *Que peut Littérature quand elle ne peut ?* Paris : Seuil, 2025.
- COLLOT, M. Écocritique vs écopoétique ? *Acta fabula*, Paris, v. 24, n. 6, juin 2023. DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.16626>. Disponible sur : <http://www.fabula.org/acta/document16626.php>. Consulté le : 16 oct. 2025.
- ELLUL, J. *La Technique ou l'enjeu du siècle*. Paris : Economica, 2008. (Collection Classiques des sciences sociales).
- FANON, F. *Peau noire, masques blancs*. Paris : Seuil, 1952. (Collection Points Essais).
- GARNIER, X. *Écopoétiques africaines: une expérience décoloniale des lieux*. Paris : Karthala, 2022. (Collection Lettres du Sud).

- GRAMSCI, A. *L'hégémonie culturelle*. Traduction de Françoise Bouillot. Paris : Payot & Rivages, 2024.
- GLISSANT, É. *Poétique de la relation*. Paris : Gallimard, 1990.
- HÖLDERLIN, F. *Œuvres*. Traduction d'André du Bouchet. Paris : Gallimard, 1967. (Collection Bibliothèque de la Pléiade).
- LATOUR, B. *Où atterrir ? Comment s'orienter en politique*. Paris : La Découverte, 2017.
- MALM, A. *L'Anthropocène contre l'histoire: le réchauffement climatique à l'ère de l'anthropocène*. Traduction de l'anglais d'Étienne Dobenesque. Paris : La Fabrique, 2017.
- MANGA, S. *Chocolaté, le goût amer de la culture du cacao*. Montréal : Écosociété, 2023.
- MARCANDIER, C. *L'Écopoétique*. Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 2025. (Collection Libre cours).
- MARX, K. *Manuscrits de 1844*. Traduction d'Émile Bottigelli. Paris : Éditions Sociales, 1972.
- MOORE, J. W. La Nature dans les limites du capital (et vice versa). *Actuel Marx*, Paris, n. 61, p. 24-46, 9 mars 2017.
- MOORE, J. W. *L'Écologie-monde du capitalisme: combattre et comprendre la crise environnementale*. Traduction de Nicolas Vieillescazes. Paris : Éditions Amsterdam, 2024.
- SANTOS, B.S. *Epistemologies of the South: Justice Against Epistemicide*. Boulder/Londres : Paradigm Publishers, 2014.
- SCHOENTJES, P. *Ce qui a lieu: essai d'écopoétique*. Marseille : Wildproject, 2015. (Collection Tête nue).
- SENGHOR, L. S. *Liberté I: négritude et humanisme*. Paris : Seuil, 1964.
- VOLTAIRE. *Candide*. Paris : Flammarion, 2007.

O cronotopo sertão: espaço e tempo no Antropoceno

The Chronotope Sertão: Space and Time in the Anthropocene

Carolina Correia dos Santos

Universidade do Estado do Rio de Janeiro
(UERJ) | Rio de Janeiro | RJ | BR
carolina.santos@uerj.br
<https://orcid.org/0000-0003-1810-2921>

Resumo: O artigo busca criar um novo conceito de cronotopo a partir da formulação original de Mikhail Bakhtin, tendo em conta as mudanças epistemológicas a que são submetidos os conceitos de tempo e espaço nos estudos desenvolvidos no Antropoceno. Pesquisadores como Bruno Latour (2020; 2021) e Anna Tsing (2015; 2023) vêm se debruçando sobre as noções transformadas de agência, natureza, cultura, história e humano, por exemplo, como indício de um tempo de ruptura epistêmica. Este texto operará algumas dessas observações para repensar o cronotopo literário. Ele visa, além disso, e ainda de modo preliminar, testar o “novo cronotopo” no “sertão” narrado por Euclides da Cunha, em *Os sertões*, investindo, também, em uma breve discussão sobre o conceito de paisagem.

Palavras-chave: paisagem; agência; teoria literária; colonialismo; *Os sertões*; Antropoceno.

Abstract: This article seeks to create a new concept of chronotope based on Mikhail Bakhtin’s original formulation and considering the epistemological changes to which the concepts of time and space have been subjected in recent studies developed in the Anthropocene. Researchers such as Bruno Latour (2020; 2021) and Anna Tsing (2015; 2023) have been focusing on the transformed notions of agency, nature, culture, history, and humanity, for example, as evidence of a time of epistemic rupture. This text will use some of these observations to rethink the literary chronotope. It also aims, albeit in a preliminary way, to test the “new chronotope” in the “backlands/sertão” narrated by Euclides da Cunha in *Os sertões*. In doing so, the article also provides a short discussion on the concept of landscape.

Keywords: landscape; agency; literary theory; colonialism; *Os sertões*; Anthropocene.



Uma das formulações de Deleuze e Guattari que se tornaram populares afirma algo como “a filosofia é a criação de conceitos” e, nas palavras deles, “criar conceitos sempre novos é o objeto da filosofia” (Deleuze; Guattari, 2010, p. 11). Segundo eles, ainda, “o batismo do conceito solicita um gosto propriamente filosófico que procede com violência ou com insinuação, e que constitui na língua uma língua da filosofia, não somente um vocabulário, mas uma sintaxe que atinge o sublime ou uma grande beleza” (Deleuze; Guattari, 2010, p. 14).

Neste texto, proponho um exercício filosófico: pensar a noção de cronotopo bakhtiniana *vis-a-vis* à configuração do espaço tornada possível pelo advento do Antropoceno. Proponho, então, um encontro entre a teoria literária *tout court* de Bakhtin e as noções de espaço e tempo que se desenvolvem para pensar o que Donna Haraway (2016) chama de “tempos de urgência”. Gostaria, assim, de começar a pensar um novo conceito, principalmente porque o conceito de cronotopo bakhtiniano não consegue, e nem poderia, dar conta do tempo e do espaço no Antropoceno, mas também porque o cronotopo no Antropoceno nos permitiria encarar obras literárias buscando elementos até então estranhos à sua concepção em Bakhtin.

Em *As formas do tempo e do cronotopo no romance. Um ensaio de poética histórica*, Bakhtin (2018, p. 11) afirma que um cronotopo é “a interligação essencial das relações de espaço e tempo como foram artisticamente assimiladas na literatura”, é o “lugar de condensação das marcas do curso do tempo no espaço” (Bakhtin, 2018, p. 223). Desse modo, ele funciona como a

fusão dos indícios do espaço e do tempo num todo apreendido e concreto. Aqui o tempo se adensa e ganha corporeidade, torna-se artisticamente visível; o espaço se intensifica, incorpora-se ao movimento do tempo, do enredo e da história. Os sinais do tempo se revelam no espaço e o espaço é apreendido e mediado pelo tempo (Bakhtin, 2018, p. 12).

Para Bakhtin, o cronotopo real é representado pelo cronotopo na literatura, mas de modo complexo e descontínuo. Dessa forma, “o cronotopo determina a unidade artística de uma obra literária em sua relação com a autêntica realidade” (Bakhtin, 2018, p. 217). Um dos seus mais claros exemplos é o salão de visitas de Stendhal e Balzac. Nele, segundo o filósofo afirma, ocorre o principal,

o entrelaçamento do histórico e do público-social com o privado e até com o estritamente privado, de alcova; o entrelaçamento da intriga privada e cotidiana com a intriga política e financeira, do segredo de Estado com o segredo de alcova, da série histórica com a série biográfica e consuetudinária. Aí estão concentrados e condensados os sinais patentes e visíveis tanto do tempo histórico como do tempo biográfico e cotidiano... A época se torna patente e tematicamente visível (Bakhtin, 2018, p. 222-223).

Assim, Bakhtin pensa o espaço preenchido pela história, que é, por sua vez, depósito dos feitos humanos - eles dariam visibilidade a um espaço que, só assim, se enche de significado. O espaço é efeito da ação do tempo e este é talhado pelas atividades estritamente ou plenamente humanas.

De certa forma, as narrativas do Antropoceno – nas mais diversas ciências – também apelam a essa conceitualidade do cronotopo, especialmente quando se desenvolvem confortavelmente a partir da centralidade do humano. Desse modo, o espaço, o planeta, torna-se “lugar de condensação das marcas do curso do tempo no espaço” (Bakhtin, 2018, p. 223), focalizando a crise climática através da ação humana predatória, colonialista e exploradora. Por outro lado, no entanto, dependendo de quem conta a história, o Antropoceno expõe uma série de ações e atividades que não são humanas. Faz emergir agentes não humanos que atuam sobre o espaço e que são, de fato, o espaço. Este último aspecto me interessa: o espaço que, efetivamente, não pode ser pensado como categoria independente e autônoma do sujeito. O sujeito que não é somente o humano e é mais do que o humano.

Bruno Latour (2021, p. 14), em *Onde estou?*, menciona a dificuldade do cupim ou da formiga de se perceberem como sujeitos autônomos do espaço que criam. Assim, evidentemente, não podiam conceber o espaço como entidade independente deles. Nessa lógica, afirma Latour (2021) que

[...] ele pode ir a *qualquer lugar*, mas sob a condição de estender seu cupinzeiro um pouco mais longe. O cupim se envelopa em seu cupinzeiro, enrola-se nele, que é, ao mesmo tempo, seu meio interior e sua maneira própria de ter um exterior; ele é seu corpo prolongado, por assim dizer.

Nesse texto, que Latour escreve no período de confinamento causado pela pandemia de COVID-19, ele se imagina em uma relação com a cidade que é análoga àquela do cupim com o cupinzeiro. Desse modo, Latour (2021) começa a aprender a se mover no Antropoceno com o cupim, com o inseto, entrando, como ele mesmo coloca, em devir-animal:

O que talvez torne meu devir-inseto suportável é saber que, se eu for da cidade para o campo, estarei diante de outros cupinzeiros: as montanhas de calcário igualmente artificiais, maiores, mais antigas, ainda mais sedimentadas por um longo trabalho de astúcia e engenharia de animálculos incontáveis. O confinado então se desconfinava às mil maravilhas. Ele começa a recuperar uma imensa liberdade de movimento (Latour, 2021, p. 22).

Em *Onde estou?*, Latour pode imaginar uma saída do confinamento (seu cronotopo bakhtiniano – mas nem ele é essencialmente humano, já que em todo canto podíamos ver as marcas do coronavírus) porque entende seu corpo prolongado que é a cidade e porque entende outros corpos ou outros “topos” prolongados por muitos seres. “Na cidade, como no cupinzeiro, habitat e habitante estão em continuidade; definir um é definir os outros” (Latour, 2021, p. 19).

O que, no período da pandemia – mas também no “confinamento generalizado imposto por aquilo que vem sendo designado pelo eufemismo ‘crise ecológica’” (Latour, 2021, p. 51) – parecia pequeno, apertado, ou confinado, se expande no seu devir-inseto. “A estrutura inanimada e aqueles que a animam são uma coisa só” (Latour, 2021, p. 20). Podemos dizer que em *Onde estou?*, portanto, Latour (2021, p. 20) busca compreender seu cronotopo. Assim, ele se pergunta “Mas onde estou?” e responde, “em outro lugar, outro tempo”; ele diz, ainda, que é “outro alguém, membro de outro povo.” E pergunta, “Como se acostumar a isso? Tateando, como sempre; que outra maneira haveria?”

Sua aposta é, portanto, uma tentativa, uma leitura do personagem de *A metamorfose*, de Kafka (1915), Gregor Samsa, que, no seu confinamento – no seu quarto e no corpo de um inseto –, indicaria modos de lidar com a situação, uma saída. De fato, a interpretação de Latour inverte o confinamento e Gregor Samsa passa a assumir o caráter “terrestre” de quem sabe viver como um membro de um outro povo. Assim, é Gregor quem deve “deixar sua família para trás, presa em casa, em seus pobres corpos humanos delineados à moda antiga, como silhuetas em arame” (Latour, 2021, p. 21). Corpos ainda separados do entorno. São os parentes de Gregor que, conta Latour (2021, p. 29), “estão enclausurados em seu apartamento grande demais, do qual não podem sequer pagar o aluguel. E não poderia ser de outro jeito, já que o único interior que possuem é limitado de forma bem restrita por seus corpos repugnantes.”

Sua concepção de um espaço que não é externo aos agentes – sempre que decidam-se por serem viventes, ou terrestres, e não somente humanos,¹ como os pais e a irmã de Gregor Samsa – (sua concepção de um espaço externo que é também parte do vivente) leva Latour, é claro, a propor o devir-animal, “o mais ínfimo devir-animal”, sua expressão, como a possibilidade de compreender que

não há de forma alguma um meio ambiente. Isso equivaleria a felicitar uma formiga pela sorte de estar num formigueiro tão providencialmente bem aquecido, tão agradavelmente arejado e tão frequentemente limpo de seus dejetos. Ela sem dúvida retrucaria, se soubéssemos interrogá-la, que foram ela e seus bilhões de congêneres que emitiram esse “meio ambiente” que deles provém, assim como a cidade de Praga emana de seus habitantes. Essa ideia de ambiente não faz qualquer sentido, já que não se pode jamais traçar o limite que distingue um organismo daquilo que o rodeia. A rigor, não existe ambiente: tudo conspira para a nossa respiração (Latour, 2021, p. 24-25).

Os viventes, então, fazem aquilo que lhes permite existir. Esse espaço novo que Latour vislumbra implode, nos termos modernos caducos, a oposição entre a natureza e a cultura e cria uma zona de vizinhança com o pensamento indígena, ou, mais precisamente yanomami. Aliás, já faz um tempo que os *insights* mais interessantes da nossa cultura parecem simplesmente ecoar o pensamento indígena. Latour (2021, p. 23) afirma:

Para que haja uma abóbada acima de sua cabeça, [...], é preciso sempre haver trabalhadores, animálculos, arranjos sutis, esforços dispersos para manter o toldo do céu em seu lugar; sempre uma longa, imensamente longa história de artifícios, simplesmente para que haja uma *borda*, um vasto dossel minimamente estável que perdure por um tempo.

E Davi Kopenawa (2015, p. 6):

¹ A noção “terrestres” (a tradução em português tem variado entre “terrestres” e “terrano”) em contraposição a “humanos” é abordada por Latour em alguns textos, mas, principalmente, nas Gifford Lectures, onde Latour (2020) sugere que o Antropoceno é o tempo de uma guerra entre os que vivem e querem continuar vivendo como o humano/antropo no que ele chama de Antigo Regime e aqueles que abandonam a confiança na separabilidade entre humano e natureza e vivem no “Estado da Natureza”.

A floresta está viva. Só vai morrer se os brancos insistirem em destruí-la. Se conseguirem, os rios vão desaparecer debaixo da terra, o chão vai se desfazer, as árvores vão murchar e as pedras vão rachar no calor. A terra ressecada ficará vazia e silenciosa. Os espíritos *xapiri*, que descem das montanhas para brincar na floresta em seus espelhos, fugirão para muito longe. Seus pais, os xamãs, não poderão mais chamá-los e fazê-los dançar para nos proteger. Não serão capazes de espantar as fumaças de epidemia que nos devoram. Não conseguirão mais conter os seres maléficis, que transformarão a floresta num caos. Então morreremos, um atrás do outro, tanto os brancos quanto nós. Todos os xamãs vão acabar morrendo. Quando não houver mais nenhum deles vivo para sustentar o céu, ele vai desabar.

A noção de “natureza” de Kopenawa – similar, mas não igual à de “ambiente” para Latour – afirma o espaço como artificial, artificeado, a noção de espaço como construído. O cronotopo de Bakhtin, no qual os espaços dos romances mostrariam os sinais do tempo – histórico e individual –, também parece acolher alguma artificialidade. A diferença, contudo, reside nos agentes dessa operação. E é por isso que penso ser frutífera a criação de um conceito novo de cronotopo a partir daquele de Bakhtin, um conceito que conseguisse realizar, como Latour, o deslocamento do conceito de ação histórica e política do humano em direção a uma infinidade de outros seres.

O deslocamento parece, ainda, urgente porque apesar de Bakhtin encher de materialidade seu cronotopo, “de sangue e de concreto”, tornando o tempo visível no espaço, podemos afirmar que o que seu cronotopo torna visível é *a história do homem*. Assim, talvez, apesar da aparente mistura que a materialidade do conceito poderia sugerir, seguimos por dois eixos bem definidos que apenas se tocam na visibilização da *agência humana*. De uma parte, um espaço que poderia estar inalterado, seguir um curso quase imperceptível que não se caracterizaria por ter história, em uma situação análoga àquela que Latour (2021, p. 24) descreve por via dos “manuais de geologia ou de biologia” que afirmam, “em tom de deslumbramento, que os organismos vivos teriam ‘por acaso’ encontrado na terra as condições ideais para se desenvolverem ao longo de bilhões de anos”; isto é, a ideia de que o planeta existiria *apesar* dos organismos vivos. De outra parte, o agente que age ao longo do tempo sobre esse espaço, evidenciando a sua própria agência histórica por meio de qualquer modificação espacial. De um lado, o espaço, do outro, o tempo do homem, o homem agindo *sobre* o espaço, alterando-o, modificando-o. No conceito bakhtiniano, o espaço tem que ser uma categoria externa à ação humana, justamente para que o homem possa agir sobre ele.²

Para criar um novo conceito de cronotopo, valeria considerar o cronotopo em obras nas quais a agência não parece restrita ao humano. Penso no sertão (em *Os sertões*) ou, ainda, do rio africano (em *Coração das trevas*). O que se veria concretizado nesses dois cronotopos? Quais sinais da vida humana? Que sinais, possivelmente, de outras vidas? No que esses cronotopos se diferenciariam dos “específicos cronotopos épico-romanescos, que servem para assimilar a autêntica realidade temporal (histórica, no limite), que permite refletir e introduzir no plano artístico do romance os elementos essenciais dessa realidade (Bakhtin, 2018, p. 228-9)?” Que outras realidades poderiam ser introduzidas?

² Afirma Bakhtin (2018, p. 227): “O próprio cronotopo fornece um terreno importante para a exibição- representação dos acontecimentos. E isso se deve justamente a uma condensação espacial e à *concretização dos sinais do tempo – do tempo da vida humana, do tempo histórico – em determinados trechos do espaço* (grifos meus). Por isso, o cronotopo da cidadezinha de província, o cronotopo do salão de visitas.

Com um novo conceito de cronotopo, um conceito que não nos espera feito, “como corpos celestes” (Deleuze; Guattari, 2010, p. 11), compreenderíamos a impossibilidade ou a inviabilidade de agir *sobre* um espaço. Com esse novo conceito, entenderíamos que

não temos, nunca teremos, ninguém jamais teve a *experiência de encontrar “coisas inertes”*. Se era assim que costumavam pensar as gerações anteriores, a nossa teve de aprender, em bem pouco tempo, a não acreditar nisso: tudo o que encontramos – as montanhas, os minerais, o ar que respiramos, o rio onde nos banhamos, o húmus cheio de matéria em decomposição onde plantamos nossa salada, os vírus que procuramos domar, a floresta onde vamos apanhar cogumelos – tudo, até o céu azul, é o produto, o resultado artificial de potências de agir com as quais tanto os habitantes urbanos quanto os rurais possuem uma espécie de parentesco (Latour, 2021, p. 31).

O cronotopo de Bakhtin acredita demais em reproduções e reflexões. Acredita profundamente em uma representação do tempo histórico, do cronotopo real. “É dos cronotopos reais desse mundo que representa [mundo do autor] que se originam os cronotopos refletidos e criados do mundo representado na obra (no texto)” (Bakhtin, 2018, p. 230). Mas, no novo conceito de cronotopo, partiríamos de um “cronotopo real” (expressão de Bakhtin) que seria “Terra”: abarcamento, explica Latour (2021, p. 37-38), dos “agentes (aqueles que os biólogos chamam de “organismos vivos”), *bem como* o efeito de suas ações – seu *nicho*, se preferirmos –, todos os vestígios deixados por sua passagem, o esqueleto interno assim como o externo, tanto os cupins quanto os cupinzeiros”. Com esse cronotopo real, poderíamos pensar em cronotopos figurados que desconfiassem da reprodução.

Em “Tratado de nomadologia”, Deleuze e Guattari (2012) dizem que reproduzir é muito diferente de *seguir*. “Somos de fato forçados a seguir quando estamos à procura das ‘singularidades’ de uma matéria ou, de preferência, de um material, e não tentando descobrir uma forma” (Deleuze; Guattari, 2012, p. 42). Estou fazendo uma aproximação entre a criação de um novo conceito de cronotopo com a ideia de ciência nômade, não régia, que Deleuze e Guattari desenvolvem em “Tratado de nomadologia”, consciente das diferenças que os dois tentam imprimir entre a filosofia, a ciência e as artes em *O que é a filosofia?*. O “conceito” é caro à filosofia e ao filósofo, mas o exercício de um novo conceito de cronotopo na arte que abrisse mão da representação enquanto re-apresentação da história pertence ao território nômade do mesmo jeito que a filosofia institui uma língua própria. Assim, em parcial oposição ao cronotopo que é, nas palavras de Bakhtin, “concretização dos sinais do tempo – do tempo da vida humana, do tempo histórico – em determinados trechos do espaço” e determinação da relação da obra literária com a “autêntica realidade” (Bakhtin, 2018, p. 227), o novo cronotopo impele “todas as suas operações às condições sensíveis da intuição e da construção [...]”. Tudo está tomado numa zona objetiva de flutuação que se confunde com a própria realidade” (Deleuze; Guattari, 2012, p. 44).

Acredito que a criação de um novo cronotopo pode acontecer neste momento, eu citava Donna Haraway, nos nossos “tempos de urgência”. Tempos de “Terra”, esse cronotopo criado por Latour em oposição ao Universo. Terra responde com a produção e não com a reprodução:

Aos poucos, percebemos que a palavra “Terra” não designa um planeta entre outros – nome que era dado a diversos corpos celestes, segundo a antiga localização. Ela designa, na verdade, um *nome próprio*, que reúne todos os existentes (embora eles nunca estejam efetivamente reunidos em um todo) que têm algo de familiar por compartilharem uma origem comum, e que se estenderam, propagaram, misturaram, sobrepuseram *por toda parte*, transformando tudo de cima a baixo, refazendo incessantemente suas condições iniciais através de suas contínuas invenções. Cada terrestre vê seus antecessores como aqueles que criaram as condições de habitabilidade (Latour, 2021, p. 37).

Não por acaso, “Terra” só foi possível de ser pensada porque foi atrelada ao feminismo. “Problema de gênero”, diz Latour. Questões daqueles e daquelas que querem criar conceitos que são “antes meteoritos que mercadorias”, expressão de Deleuze e Guattari (2010, p. 17). Em outras palavras, exercícios filosóficos dos terrestres. Diz Latour (2021, p. 48-9):

Tenho a impressão de que os terrestres gostam de contar outras histórias, que não se assemelham muito àquelas contadas por seus pais – *especialmente pelo pai* –, e constroem entre si outras genealogias. Foi o que aprendi com Donna Haraway. Não se deve confundir o engendramento e a reprodução idêntica.

2

É possível afirmar que a historiadora Carla Hustak e a antropóloga Natasha Myers optaram por contar uma história diferente daquela repisada pelas gerações sob a influência do patriarcado que as antecederam. Ao fazer isso, indicaram um cronotopo aberto a agências e afetos antes não cogitados. Juntas, publicaram em 2012 um artigo chamado “Involuntary Momentum: Affective Ecologies and the Sciences of Plant/Insect Encounters”.³ O título é intencionalmente provocador, uma crítica à “evolução”, como a entendem os neo-darwinistas, e uma forte censura à narrativa dos “*chemical ecologists*”.

Elas começam com uma aproximação aos textos que Charles Darwin majoritariamente escreveu na sua casa no campo, na periferia de Londres. Na história que contam, elas focalizam as relações nas quais Darwin se engajava. Como muitos cientistas do século XIX, Darwin dedicou bastante tempo a estudar os encontros entre orquídeas e insetos, relatos registrados sobretudo em seu livro de 1862 *On the Various Contrivances by Which Orchids Are Fertilised by Insects*. Nessa obra, contam Hustak e Myers (2012, p. 75), Darwin descreve “a grande variedade de cores, formas flexíveis, texturas sensuais e doces néctares que atraem os insetos polinizadores para as flores”.⁴ Hoje – em contrapartida –, elas afirmam que “ecólogos químicos abordam as plantas com sua atenção e instrumentos voltados estritamente à pluma de atratores químicos voláteis que as plantas sintetizam e liberam na atmosfera” (Hustak; Myers, 2012, p. 75).⁵

³ Já fiz uma aproximação a esse texto em outro momento, em um ensaio sobre a arquiteta Carla Juaçaba: SANTOS, Carolina Correia dos. Arquitetura para uma possível etopoeia feminista. *Revista Z Cultural*, Rio de Janeiro, 15 mar. 2017.

⁴ “the brilliant range of colors, flexible forms, sensual textures, and sweet nectars that attracted pollinators to orchid flowers”. Todas as traduções do inglês, de Hustak e Myers e outras, foram feitas por mim.

⁵ “Chemical ecologists approach plants with attentions and instruments attuned to the plumes of volatile chemical attractants that plants synthesize and release into the atmosphere.”

Dentro da narrativa deles sobre a orquídea *Ophrys*, por exemplo, as abelhas são seduzidas, enganadas e exploradas. Uma vez que os atratores liberados pelas plantas imitam o feromônio, as abelhas seriam usadas para o benefício unilateral desta espécie de orquídeas, sem que recebessem nada em troca. Na história deles, as relações entre espécies são racionalizadas de acordo com uma lógica funcionalista, além de reduzidas a metáforas economicistas. “Uma economia neodarwinista, parece, não pode admitir prazer, jogo ou improvisação numa ou entre espécies”⁶ (p.77). Hustak e Myers se interessaram por contar uma outra história, uma história que desvirtuasse a narrativa neo-darwinista, inclusive reinvestindo o protagonista de relações improvisadas, prazerosas e lúdicas.

Ao iniciarem a história delas por uma visita à casa de Darwin, Hustak e Myers deslocam uma estrutura (re)conhecida das ciências naturais e se voltam ao pesquisador no seu ambiente pessoal. Seus filhos, pássaros, colaboradores, os insetos que visitam e as flores que mantém formam, todos, uma “ecologia afetiva”. Hustak e Myers dizem que quando Darwin treina sua atenção para a observação dos encontros íntimos entre insetos e orquídeas, seus relatos funcionalistas de adaptação eram deixados em segundo plano em favor de histórias “de afinidades, atrações e intimidades” [*of affinities, attractions, and intimacies*] (p. 79) e argumentam que esta “prática experimental e multissensorial *enreda* o próprio Darwin *afetivamente* no evento da fertilização” (p. 79).⁷

As escolhas de Hustak e Myers constituem, de fato, orientações narrativas com o poder de gerar uma história multiespécies. Os atores não humanos, aqui, agem de forma não a corroborar um enredo humano previamente estabelecido, mas com a força de atuação sobre o próprio cientista humano (terrestre). Darwin, neste sentido, não faz história sozinho. Ele nem ao menos existe sozinho, pois sua atuação histórica, ou sua atuação na história, depende de outros seres, especialmente das plantas. Elas imprimem certa temporalidade à narrativa, um ritmo. “As plantas, nesse sentido, são geradores de *diferença*; elas, constantemente, realizam experimentos para improvisar novos modos de articulação, para registrar novos tipos de diferenças no mundo e para inventar novos modos de fazer uma diferença no mundo” (Hustak; Myers, 2012, p. 105; grifos no original).⁸

O cronotopo que a narrativa de Hustak e Myers conforma sugere algo bastante diverso da “concretização do tempo da vida humana” de que falava Bakhtin. Não gostaria de sugerir o que Bakhtin *deveria* ter feito ou *deixou* de ver. Pelo contrário, minha ideia é deslocar o conceito, relevante como é para a teoria e crítica literárias, para aproveitá-lo nos “tempos de urgência” em que tempo e espaço são radicalmente reconsiderados. Consequentemente, mostram-se certos limites do conceito original e, talvez, se possa até sugerir que ele também compunha uma discursividade atenta *demaís* ao humano, a ponto de corroborar a ideia de excepcionalismo. Só humanos fazem histórias, só humanos fazem história.

De outra parte, a antropológa Anna Lowenhaupt Tsing, conhecida por suas observações de cogumelos e árvores, afirma:

⁶ “A neo-Darwin economy, it seems, cannot admit pleasure, play or improvisation within or among species.”

⁷ “Multisensory experimental practice got him affectively entangled in the event of fertilization.”

⁸ “Plants in this sense are difference generators; they constantly run experiments to improvise new ways to articulate themselves, to register new kinds of differences in the world, and to invent new ways to make a difference in the world.”

A história é tanto uma prática humana de contar histórias quanto um conjunto de vestígios do passado que transformamos em histórias. Convencionalmente, os historiadores analisam apenas os vestígios humanos, como arquivos e diários, mas não há razão para não estender nossa atenção às marcas e traços dos não humanos, pois eles contribuem para nossas paisagens comuns. Essas marcas e traços revelam os entrelaçamentos entre espécies em contingências e conjunturas, os componentes do tempo ‘histórico’ (Tsing, 2015, p. 168).⁹

3

Nossa urgência é por criar um conceito de cronotopo que compreenda o engendramento entre os viventes, por conseguir ler narrativas que, nas palavras de Anna Tsing, compreendam paisagens multiespécies. Tsing, diferentemente de Bakhtin – ou da crítica e teoria literárias tradicionais – entende a força histórica que todos os agentes, além dos humanos – conformam. Na sua tentativa bem-sucedida de seguir e se aventurar com os cogumelos matsutake (Tsing, 2015), a antropóloga investe em narrativas de “paisagens”, buscando mostrá-las como as protagonistas de uma aventura na qual humanos são somente um tipo de participante (Tsing, 2015, p. 155).¹⁰ Suas paisagens, portanto, se tornam locais para montagens fragmentadas (*patchy assemblages*), debates que incluem participantes humanos e não humanos (Tsing, 2015, p. 304).

A opção de Tsing por “*landscape*” – “paisagem” não deve passar despercebida. Segundo documento disponibilizado *online* pela Modern Language Association (MLA), a palavra “paisagem” tem origem no francês antigo *paysage* (“país”, “terra”). Por sua vez, *paysage* deriva do latim “*pagus*”, que denotava uma divisão administrativa menor no campo, um distrito rural. Mas, ao que consta, *paysage* é a tradução ao francês da palavra *Landschaft*, que dá origem à inglesa *landscape*.¹¹ A história do(s) termo(s) paisagem-*landscape* nos leva irrevogavelmente a uma ampla discussão interdisciplinar, que abrange, pelo menos, geógrafos, historiadores, juristas e filólogos.

Tsing cita, em uma nota de rodapé, “Recovering the substantive nature of landscape”. Nesse artigo, Kenneth Olwig (1996) percorre a história da palavra, as reviravoltas dos seus usos, a instrumentalização política dos seus significados. Não é possível reconstituir aqui a história que Olwig conta, mas me parece imprescindível reafirmar o que era o uso original de *Landschaft*. Na virada do século dezesseis, quando o termo se populariza tanto nas línguas românicas quanto germânicas, ele é compreendido quase que exclusivamente por seu significado estético na história da arte. Mas o surgimento de uma arte dedicada a retratar as paisagens europeias – sobretudo aquelas do *norte europeu* – neste momento não está desassociado da *Landschaft* original e, assim, carrega também um significado que excede em muito a ideia

⁹ “History is both a human storytelling practice and that set of remainders from the past that we turn into stories. Conventionally, historians look only at human remainders, such as archives and diaries, but there is no reason not to spread our attention to the tracks and traces of nonhumans, as these contribute to our common landscapes. Such tracks and traces speak to cross-species entanglements in contingency and conjuncture, the components of ‘historical’ time.”

¹⁰ “show landscape as the protagonist of an adventure in which humans are only one kind of participant.”

¹¹ Informações disponíveis em: PAISAGEM. In: MODERN Language Association Commons. New York: MLA, 2024.

de cenário natural pela qual ficou conhecida. *Landschaft* remete a “comunidade”, à resistência ao feudalismo e a estados absolutistas, a sistemas legais locais e orais – a *customary law*.¹²

O quanto essa conceituação de *landscape*-paisagem destoa daquela de um outro pensador, o brasileiro Rondinelly Gomes Medeiros, fala de um descompasso tão interessante quanto fortuito. Isso porque, me parece, Medeiros se refere a algo muito similar à *landscape/landschaft* de Anna Tsing e Olwig. Para Olwig (1996, p. 630-631), o significado de paisagem (*landscape*) é o de um lugar de habitação humana e interação ambiental, de fato, o nexo de comunidade, justiça, natureza e equidade ambiental. Tsing (2023) ajusta radicalmente o foco: da agência exclusivamente humana à cooperação entre seres vivos não humanos e humanos.¹³ Ela afirma que “contar histórias da paisagem requer conhecer os habitantes de uma paisagem, humanos e não humanos” (Tsing, 2015, p. 159).¹⁴

A abordagem de Medeiros do sertão e do semiárido brasileiro visa, por um lado, rejeitar a visão hegemônica dogmática sobre o território, que tende a salientar falhas (a aridez extrema, a escassez de chuvas etc.) em detrimento de um clima idealmente concebido (mais parecido àquele da chamada zona da mata). Por outro lado, e resumidamente, Medeiros recupera a agência política daqueles que integravam as comunidades do interior do nordeste brasileiro.

Em “Messianismos terrestres”, Medeiros (2021, n.p.) clama por uma “re-visão” dos movimentos chamados messiânicos em favor da sua configuração enquanto “co-constituição de mundos, daquilo que Donna Haraway chama de mundificação (*worlding*), a constituição interseccional e tentacular de territórios e modos de vida, através de interações de agências humanas e outras-que-humanas.” Uma das comunidades a que Medeiros propõe olhar de perto – ou olhar de baixo, já que “olhando por cima, segundo a história convencional, não se enxerga quase nada de potência mundificante” (Medeiros, 2021, n.p.) – é Canudos, conhecida por seus habitantes por Belo Monte. Nas suas palavras, o que acontecia em anos finais do século dezenove no interior da Bahia era o surgimento de um “coletivo sertanejo cujo laço social passava ao largo do clientelismo coronelista, dos laços de parentesco que sustentavam esse sistema e da mera submissão homogeneizante à ‘população nacional’, mas que também diferia de etnias minoritárias” (Medeiros, 2021, n.p.). Ainda segundo Medeiros (2021, n.p.), “Era muita gente junta, organizada e conseguindo o que nenhuma fazenda ou arraial conseguira até então: convivência suficientemente sustentável com o bioma da caatinga, alimentação para todos, vida livre do coronelismo, posse coletiva da terra.” Se, até aqui, a descrição de Belo Monte¹⁵ feita por Medeiros se assemelha demais à *landschaft* de Olwig, sua afirmação de que ela teria ocorrido “por dentro e debaixo dos escombros de uma ordem cosmo-fóbica” e que

¹² “Landschaft was much more than ‘beautiful natural scenery.’ It was imbued with meanings, etched by custom in the land, that were at the heart of the major political, legal, and cultural issues of the time” (Olwig, 1996, p. 635).

¹³ Narrando, sobretudo, a paisagem que o cogumelo matsutake compõe: seu entorno ambientalmente degradado pelos humanos, suas árvores parceiras, seus humanos coletores, sua história contradiz a escalabilidade, exemplificada pela *plantation*, a primeira e modelar prática moderno-capitalística. Os cogumelos, ao contrário da cana-de-açúcar, não podem ser cultivados; sua coleta, assim, não pode ser manipulada mecanicamente ou calculada em níveis industriais. Os coletores não são empregados por grandes empresas para isso; ao invés disso, eles trabalham independentemente, de modo bastante livre, respondendo a motivações profundamente pessoais (Tsing, 2023).

¹⁴ “telling stories of landscape requires getting to know the inhabitants of the landscape, human and not human”

¹⁵ Nome da comunidade liderada por Antonio Conselheiro em Canudos. Neste texto, as duas denominações são intercambiáveis.

constituiria um “evento de saudade do povoamento do cosmos”, um coletivo formado dos “restos da operação de despovoamento do mundo” (Medeiros, 2021) nos remete, por sua vez, à paisagem dos cogumelos matsutake que Tsing (2023, p. 190) estuda: “nos Estados Unidos, os matsutake crescem nas ruínas das florestas industriais” e sua abundância deriva em parte “das condições de criação e abandono de florestas industriais no noroeste do Pacífico” (p. 192).

Não é em “Messianismos terrestres”, mas em “Mundo quase-árido”, artigo publicado em *Os mil nomes de Gaia: do Antropoceno à Idade da Terra*, que Medeiros se coloca abertamente contrário ao termo paisagem. Ali, “paisagem” é pensado como oriundo do projeto colonial, um conceito que se vincula à dominação, determinação e domesticação da terra. “A paisagem é o nome precário para esse preconceito no qual o Adão fáustico – o colonizador – subsume as multiplicidades, as interações e os interesses do mundo ao seu prazer de capturar e determinar. A paisagem é o terreno no qual vai passar o trator do processo civilizatório” (Medeiros, 2022, p. 322).

Vale dizer, no entanto, que o texto de Medeiros não se dedica a pensar “paisagem”, mas, em um gesto alinhado aos argumentos que venho expondo aqui, propõe uma crítica ao processo de desvinculação da terra (e das relações entre *terrestres*, no sentido latouriano) que a colonização e os grandes projetos capitalistas de agricultura demandam. A propagação da ideia do sertão como local da escassez, neste sentido, ou a *história (humana)* de que o sertão deve ser transformado para que se torne propícia à vida, é funcional a um programa de literal desvalorização da terra e dos coletivos que a ocupam. Medeiros (2022, p. 330-331), por outro lado, afirma a existência e o pleno funcionamento de experiências que abrangem:

adivinhação da chegada da chuva pela decodificação dos sinais dos outros seres; invenção de aparelhos para captar e guardar a água da incerta chuva; acompanhamento da seleção natural e salvaguarda da diversidade das sementes nativas; evidênciação e promoção de consórcios interespecíficos, como os restos de matéria orgânica, micro-organismos, minhocas, formigas, solos e cultivares [...] Diante do modelo homogeneizador e somatório do agronegócio, esses experimentadores do semiárido operam por algo como uma adição do sinal de menos, uma concepção de experiência como usina de técnicas diferenciais que partem da observação gradual do comportamento dos seres de cada lugar específico e da experimentação de procedimentos desde o ponto de vista das interações desses seres.

4

Voltemos, então, ao cronotopo, ou melhor, sigamos em direção a um novo e urgente conceito de cronotopo, um cronotopo que não se refira somente às atividades humanas e, por isso, não pressuponha um espaço separado ou prévio à presença dos agentes. O espaço, aqui, é agente. Ninguém jamais teve a experiência de encontrar espaços inertes, afirmo com Latour. Os espaços só existem porque viventes, entre eles os humanos, os constituem.

Na primeira seção desse artigo, mencionei, brevemente, a possibilidade de pensar o cronotopo sertão em *Os sertões*, de Euclides da Cunha. Esse exemplo é particularmente interessante, porque ele parece jogar com todas as possíveis combinações. De um lado, uma natureza potente, grandiosa e selvagem, de outro, um humano que deveria agir sobre ela de modo a domesticá-la. De uma parte, um espaço que antecede o humano, mas do qual ele é

consequência, de outra parte, um espaço afetado pelo humano de modo destrutivo. Em um momento, os homens são como as plantas do espaço, caso da aproximação entre os sertanejos e as favelas.¹⁶ Em outro, eles são convocados a dominar a natureza. Há, em Euclides, censura e elogio, repreensão e esperança, da natureza e do homem.

Na seção “Como se faz um deserto”, da primeira parte de *Os sertões*, “A terra”, Euclides afirma que “os sertões do Norte” sofrem longos períodos de seca por conta da ação “de um agente geológico notável – o homem” (Cunha, 2008, p. 62). Não é nada banal que o homem seja classificado de “agente geológico”. Neste sentido, além de certa intuição e possível sensibilidade, Euclides parece seguir a trilha de Alexander von Humboldt, para ele, “o maior dos naturalistas” (Cunha, 2008, p. 60). Segundo Oliver Lubrich (2010, p. 154), a concepção de natureza humboldtiana engloba uma “correlação dinâmica de forças, na qual acontecimentos geognósticos ou marinho-biológicos devem ser pensados em ligação atuante com a história das civilizações”. A aproximação de Lubrich instiga a compreender o que essa “correlação” pode significar diante do cronotopo que busco construir aqui. Conseguiríamos ler os acontecimentos naturais como descrições de atividades multiespécies? Será que a “correlação dinâmica de forças” sugere paisagens construídas e o fim da cisão entre agente e ambiente, como clamava Latour?

O homem-agente-geológico, Euclides nota, “não raro reage brutalmente sobre a terra e entre nós, nomeadamente, assumiu, em todo o decorrer da História, o papel de um terrível fazer de desertos” (Cunha, 2008, p. 62). E continua: “Começou isto por um desastroso legado indígena” (Cunha, 2008, p. 62): o aborígene, explica, fazia do fogo seu instrumento principal de manejo agrícola, usando-o cultivo após cultivo, até que a terra pauperizada fosse abandonada. O segundo fazedor de deserto foi o colonizador, que teria copiado o modo de fazer autóctone e incrementou a pauperização com a adoção do pastoreio no interior do país. O terceiro fazedor de deserto foi o “sertanista ganancioso e bravo” (Cunha, 2008, p. 63), também ele abusador da estratégia das queimadas.

É, assim, que

colaborando com os elementos meteorológicos, com o nordeste, com a sucção dos estratos, com as canículas, com a erosão eólica, com as tempestades subitâneas – o homem fez-se uma componente nefasta entre as forças daquele clima demolidor. Se o não criou, transmudou-o, agravando-o (Cunha, 2008, p. 65).

Mas se o homem “fez, talvez o deserto” (p. 65), como cogita Euclides, é ele também que pode reverter o quadro, seguindo certas práticas, já realizadas em outros lugares do mundo. Em “Como se extingue o deserto”, Euclides investirá em uma veia comparatista, exaltando práticas de dominação da natureza de “grandes colonizadores” (Cunha, 2008, p. 66): os romanos na Tunísia de antigamente, os franceses nos dias de Euclides. Apesar das adversidades naturais e humanas, a Tunísia recuperaria o brilho dos tempos antigos com a intervenção colonial francesa: “a histórica paragem, liberta da apatia do muslim inerte, transmuda-se volvendo de novo à fisionomia antiga. A França salva os restos da opulenta herança da civilização romana, depois desse declínio de séculos” (p. 67). Para além da adesão a um projeto civilizatório colo-

¹⁶ “As favelas, anônimas ainda na ciência – ignoradas dos sábios, conhecidas demais dos tabaréus – talvez um futuro gênero cauterium das leguminosas, têm, nas folhas de células alongadas em vilosidades, notáveis apressos de condensação, absorção e defesa” (Cunha, 2008, p. 50). Euclides descreve os sertanejos de modo análogo, aproximando as qualidades das plantas aos estados de descanso e ação dos jagunços.

nial, o que nos salta a vista é sua proposta de “vencer a natureza antagonista” (p. 66) e corrigir as “disposições naturais” (Cunha, 2008, p. 69). Em outras palavras, o espaço natural é adverso e, até então, fatal para as populações que o habitavam.

Aqui, nada do que pode ter sido feito pela população nativa, nenhuma de suas possíveis técnicas e experiências com a paisagem, nenhuma plausível “invenção de aparelhos para captar e guardar a água da incerta chuva; acompanhamento da seleção natural e salvaguarda da diversidade das sementes nativas; evidênciação e promoção de consórcios interespecíficos, como os restos de matéria orgânica, micro-organismos, minhocas, formigas, solos e cultivares”, como salienta Medeiros (2022, p. 330) em “Mundo quase-árido”, nada do que havia antes foi lido por Euclides como cooperação multiespécie. Nada do que havia sido feito *com* o território até então pelos sertanejos foi sequer visto por Euclides. Os agentes não se contaminam. Pelo contrário, se mantêm separados em relação de antagonismo e a solução de um problema do espaço implica a importação de modelos civilizatórios e colonizadores.

Em Euclides, o homem é o agente histórico sobre um espaço natural, separado dele. O sertão se torna, através da imagem do deserto, o “lugar de condensação das marcas do curso do tempo no espaço” (Bakhtin, 2018, p. 223), o espaço da história de um humano com potência destrutiva. A narrativa épica dos feitos do homem sobre a Terra permanece com a chave trocada no sertão; mas o enredo da história humana universal ainda parece gerar a esperança do influxo civilizatório. Se o novo conceito de cronotopo quer compreender as marcas, vestígios e rastros dos atores não humanos, como afirmava Tsing (2015; 2023), e se a análise dos cronotopos da narrativa deve buscar captar o tempo histórico impresso no espaço enquanto conjunto de atividades de várias espécies, nessas páginas de “A terra”, a ironia está em perceber que, apesar do título, o cronotopo (terra do) sertão funciona apenas como pano de fundo para a ação humana e mesmo essa é percebida somente por meio de uma perspectiva colonial. Euclides, aí, narra como se visse de longe, desde um prisma universal. Ele narra a história humana enquanto conquista unilateral dos espaços selvagens através de técnicas identificadas com a dita civilização ocidental.

Será em “A Luta”, entretanto, que poderemos distinguir um cronotopo destoante, o que só corrobora a situação de *double-bind* da pesquisadora diante de *Os sertões*. Sem diminuir a potência do cronotopo antes visto, na seção “III. Preparativos da reação. A guerra das caatingas”, o relato euclidiano se volta à ação orquestrada entre os sertanejos *com o* sertão contra o exército, configurando uma reviravolta narrativa que equivale à mudança da perspectiva antes colonialista. “A força militar decai a um plano inferior. Batem-na o homem e a terra” (Cunha, 2008, p. 244). É nessa seção que Euclides declara o companheirismo entre as espécies da flora e o humano – “Cercam-lhe relações antigas. Todas aquelas árvores são para ele velhas companheiras” (p. 244) – e a intimidade entre eles – “aquela flora agressiva abre ao sertanejo um seio carinhoso e amigo” (p. 244). E se Euclides já havia nomeado diversas espécies do território na primeira parte do livro, em “A Luta”, a menção a elas comporta a descrição das relações que as diferentes espécies tecem entre si:

O *umbu* desaltera-lhe e dá-lhe a sombra escassa das derradeiras folhas; o *araticum*, o *ouricuri* virente, a *mari* elegante, a *quixaba* de frutos pequeninos, alimentam-no a faltar; as palmatórias, despidas em combustão rápida dos espinhos numerosos, os *mandacarus* talhados a facão, ou as folhas dos *juás* – sustentam-lhe o cavalo; os últimos lhe dão ainda cobertura para o rancho provisório; os *caroás* fibrosos fazem-se cordas flexíveis e resistentes... E se é preciso avançar a despeito da noite,

e o olhar afogado no escuro apenas lobriga a fosforescência azulada das *cunãs* dependurando-se pelos galhos como grinaldas fantásticas, basta-lhe partir e acender um ramo verde de *candombá* e agitar pelas veredas, espantando as suçuaranas deslumbradas, um archote fulgurante [...] (Cunha, 2008, p. 245).

Neste trecho de “A Luta”, a história da guerra de Canudos é narrada como a vitória de um consórcio entre espécies. A história é formada pelas atividades mais que humanas conformando uma paisagem em que nada é ninguém. Tudo ali age e atua sobre outros.

Esses deslocamentos em *Os sertões* são frequentes e indicam um texto heterogêneo, inclusive ideologicamente. Eles não se equivalem, nem se anulam e, tampouco, são produtores de uma síntese. O (novo) cronotopo sertão ajuda a trazer ao primeiro plano uma complicação que tendeu a permanecer oculta nos discursos críticos sobre a obra de Euclides. O que, talvez, isso queira dizer é que também a crítica e a teoria tenham suprimido agentes terrestres em favor do humano.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance II: as formas do tempo e do cronotopo*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2018.

CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia. Vol 5*. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012. v. 5.

HARAWAY, Donna. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham; London: Duke University Press, 2016.

HUSTAK, Carla; MYERS, Natasha. Involuntary Momentum: Affective Ecologies and the Sciences of Plant/Insect Encounters. *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, vol. 23, n. 3, p. 74-118, 2012.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LATOUR, Bruno. *Diante de Gaia: oito conferências sobre a natureza no Antropoceno*. Trad. Maryaluna Meyer. São Paulo / Rio de Janeiro: Ubu Editora, 2020.

LATOUR, Bruno. *Onde estou? Lições do confinamento para uso dos terrestres*. Trad. Raquel Azevedo. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

LUBRICH, Oliver. A viagem de Alexander von Humboldt pela América do Sul e sua reverberação na literatura – de Goethe a García Márquez. In: GALLE, Helmut; MAZZARI, Marcus (ed.). *Fausto e a América Latina*. São Paulo: Humanitas, 2010.

MEDEIROS, Rondinelly Gomes. Messianismos terrestres. *Piseagrama*, Belo Horizonte, n. 15, p. 120-127, dez. 2021. Disponível em: <https://piseagrama.org/artigos/messianismos-terrestres/>. Acesso em: 07 dez. 2025.

MEDEIROS, Rondinely Gomes. Mundo quase-árido. In: DANOWSKI, Deborah.; SALDANHA, Rafael.; VIVEIROS C. Eduardo. (org.). *Os mil nomes de Gaia: do Antropoceno à Idade da Terra*. Rio de Janeiro: Editora Machado, 2022. p. 319-334.

OLWIG, Kenneth R. Recovering the Substantive Nature of Landscape. *Annals of the Association of American Geographers*. Cambridge, v. 86, n. 4 p. 630-656, 1996.

PAISAGEM. In: MODERN Language Association Commons. New York: MLA, 2024. Disponível em: <https://mla.hcommons.org/docs/paisagem/>. Acessado em 07/12/2025.

SANTOS, Carolina Correia dos. Arquitetura para uma possível etopoeiese feminista. *Revista Z Cultural*, Rio de Janeiro, 15 mar. 2017. Disponível em: <https://revistaz.letras.ufrj.br/arquitetura-para-uma-possivel-etopoeiese-feminista/>. Acesso em: dez. 2025.

TSING, Anna. *The Mushroom at the End of the World: On the Possibilities of Life in the Capitalist Ruins*. Princeton;Oxford: Princeton University Press, 2015.

TSING, Anna. *Viver nas ruínas: paisagens multiespécies no Antropoceno*. Trad. Thiago Mota Cardoso *et al.* Brasília: Mil Folhas, 2023.

Livro ilustrado *Tio Flores*: territórios culturais e ambientais para a Arte-educação

Picturebook Tio Flores: cultural and environmental territories for Art Education

André Luiz Ferreira de Oliveira

Universidade Estadual de Montes Claros
(Unimontes) | Montes Claros | MG | BR
contato@andreoliveira.com
<https://orcid.org/0000-0002-7371-5707>

Diogo Torino Ferreira

Universidade Federal de Minas Gerais
(UFMG) | Belo Horizonte | MG | BR
diogotorino@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0004-0390-2605>

Resumo: O presente artigo tem como objetivo analisar o livro ilustrado *Tio Flores: uma história às margens do rio São Francisco*, de Eymard Toledo, como um objeto pedagógico no campo da Arte-educação, com ênfase nas temáticas da identidade cultural e da educação ambiental. Para alcançar esse propósito, o método adotado consistiu em uma pesquisa teórico-analítica, que investigou os conceitos de livro ilustrado e a relação entre palavra e imagem a partir das reflexões de Sophie Van der Linden (2011), além de considerar o contexto histórico e educativo das comunidades ribeirinhas do rio São Francisco. A análise também se fundamentou na pedagogia crítica de Paulo Freire (2013), nas contribuições de Nilma Lino Gomes (2012) sobre a questão étnico-racial e a descolonização dos currículos, e nas perspectivas de Dayana Vieira de Rezende Silva (2023) sobre conscientização ambiental. O livro *Tio Flores* apresenta um rico potencial pedagógico por abordar o protagonismo de uma família ribeirinha que resiste às pressões do progresso capitalista, oferecendo múltiplas possibilidades de práticas educativas voltadas à valorização da cultura local e à formação de uma consciência ambiental crítica. Como conclusão, o estudo destaca que, embora seja uma obra premiada e reconhecida artisticamente, *Tio Flores* ainda é pouco explorada em pesquisas acadêmicas. No entanto, demonstra-se como um material relevante para a educação contemporânea, especialmente por articular arte, identidade e sustentabilidade em uma perspectiva interdisciplinar e emancipadora.

Palavras-chave: livro ilustrado; identidade cultural; educação ambiental; rio São Francisco; comunidades ribeirinhas; arte-educação.



Abstract: This article aims to analyze the picture book *Tio Flores: uma história às margens do rio São Francisco* (Uncle Flores: A Story on the Banks of the São Francisco River), by Eymard Toledo, as a pedagogical object within the field of Art Education, with an emphasis on the themes of cultural identity and environmental education. To achieve this goal, the adopted method consisted of a theoretical-analytical study that investigated the concepts of picture book and the relationship between text and image based on the reflections of Sophie Van der Linden (2011), while also considering the historical and educational context of the riverside communities along the São Francisco River. The analysis was further grounded in Paulo Freire's (2013) critical pedagogy, in Nilma Lino Gomes's (2012) contributions regarding ethnic-racial issues and curriculum decolonization, and in Dayana Vieira de Rezende Silva's (2023) perspectives on environmental awareness. The book *Tio Flores* demonstrates significant pedagogical potential by portraying the protagonism of a riverside family that resists the pressures of capitalist progress, offering multiple possibilities for educational practices aimed at valuing local culture and fostering critical environmental awareness. As a conclusion, the study highlights that, although *Tio Flores* is an award-winning and artistically acclaimed work, it remains little explored in academic research. Nevertheless, it proves to be a relevant resource for contemporary education, especially for its articulation of art, identity, and sustainability from an interdisciplinary and emancipatory perspective.

Keywords: picture book; cultural identity; environmental education; São Francisco river; riverside communities; art education.

1 Introdução

O livro ilustrado, que tem como uma de suas características o diálogo entre as linguagens verbal e visual, exige do leitor uma “apreensão conjunta daquilo que está escrito e daquilo que é mostrado” (Linden, 2011, p. 8). Ou seja, ele demanda mais do que a simples interpretação dos textos verbais, pois requer também a leitura das imagens e da relação mútua entre imagem e palavra, exigindo atenção e conhecimento de seus respectivos códigos. Essa particularidade de

integrar palavra e imagem, estimulando múltiplas interpretações, torna-o um potente objeto pedagógico para a Arte-educação. Além disso, há outros fatores relevantes que fortalecem seu uso em sala de aula, como o incentivo à leitura, o enriquecimento do senso crítico, o estímulo à criatividade e às práticas artísticas, e a possibilidade de abordar variados temas educativos.

A partir desse contexto, este artigo tem como objeto de estudo o livro ilustrado *Tio Flores: uma história às margens do rio São Francisco*, de Eymard Toledo. O objetivo é demonstrar que a obra pode ser utilizada por professores como recurso pedagógico para promover a valorização da identidade cultural e da educação ambiental no espaço escolar, temas abordados em seu enredo. A narrativa da obra é inspirada em relatos reais colhidos na região do rio São Francisco, a partir dos quais a autora propõe uma reflexão sobre os descaminhos trilhados em nome do progresso, unindo passado e presente: “Infelizmente, o Velho Chico não é mais o mesmo. Ele [...] vem sofrendo há anos com a poluição das suas águas e de suas margens” (Toledo, 2016, p. 32).

Cabe ainda destacar o reconhecimento da obra no cenário editorial: ela foi contemplada com prêmios como o *Climate Book Tip* (2016), da Academia Alemã de Literatura Infantil e Juvenil; foi mencionada na lista de recomendações do Prêmio CEP de Ilustração para Livros Infantis e Juvenis (2016) e recomendada pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (2017), na categoria Livros Infantis. Para além das premiações, *Tio Flores* se apresenta como uma obra de relevância literária, artística e pedagógica. Ao abordar a importância do Velho Chico, compreendemos o livro como um eixo para um aprendizado mais crítico e cidadão sobre as comunidades ribeirinhas, além de um meio de propor reflexões sobre pertencimento, território e sustentabilidade no contexto escolar.

A escolha do livro ilustrado analisado justifica-se pelo seu conteúdo, que retrata as transformações vividas por uma comunidade ribeirinha brasileira. Tais mudanças, relacionadas às crises ambientais e à perda de referências locais, são desafios contemporâneos que precisam ser abordados no ambiente escolar. Catharino (2017, p. 43) sinaliza essa demanda no que se refere à sustentabilidade: “Ações de Educação Ambiental pela sociedade vêm aumentando [...] A questão ambiental transformou-se em uma causa social cidadã e convoca todas as pessoas [...] a mudar o modo de vida e a repensar seus valores”.

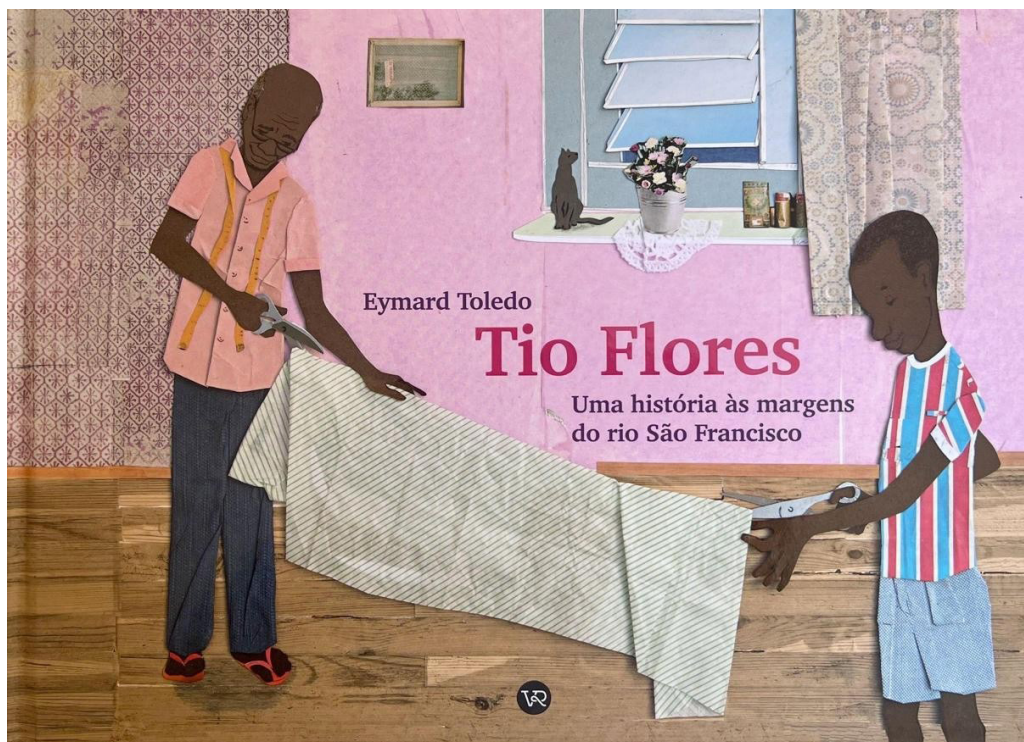
Em vista desses aspectos, *Tio Flores* apresenta características relevantes para serem exploradas em sala de aula, promovendo, além da consciência ambiental, contribuições significativas para a formação de sujeitos críticos e conscientes de sua identidade. Tal perspectiva é apresentada por Almeida (2011, p. 21), ao propor uma Teoria Educacional Crítica: “Trabalhando em uma perspectiva crítica, Paulo Freire tem observado que a tarefa primordial do educador é a construção da identidade cultural dos educandos”. Nesse sentido, ao enaltecer o contexto sociocultural e os saberes populares presentes na pequena cidade fictícia de Olho D’água (cenário da história), *Tio Flores* mostra-se como um personagem que pode ser explorado em sala de aula pelo professor, estimulando os alunos a refletirem sobre suas próprias histórias e realidades.

Complementarmente, ao longo deste artigo, serão abordadas as temáticas do rio São Francisco e das comunidades ribeirinhas. Afinal, além de constituírem o cenário do livro ilustrado, essas paisagens também podem indicar caminhos para a prática educacional. Dessa forma, este artigo propõe uma abordagem teórico-reflexiva da obra, relacionando análises visuais e textuais com os temas da identidade cultural e da educação ambiental. Além disso, trilha um percurso pedagógico simbólico, que passa pelo Velho Chico e pelas comunidades ribeirinhas visando identificar territórios férteis de saberes para a Arte-educação.

2 Tio Flores e livro ilustrado

Tio Flores: uma história às margens do rio São Francisco é um livro escrito e ilustrado por Eymard Toledo. Publicado em 2016, foi classificado pela VR Editora como obra de ficção, pertencente aos gêneros da literatura infantil e infantojuvenil. Sua capa dura, com aplicação de verniz localizado, apresenta uma ilustração com os personagens *Tio Flores* e seu sobrinho Edinho, ambos cortando um pano, como pode ser observado na Figura 1. Na cena, observa-se como a autora utiliza a materialidade das texturas para aproximar a linguagem visual da realidade vivida pelos protagonistas. Afinal, o que se vê em destaque são papéis que lembram retalhos de tecidos, em uma colagem que representa um costureiro, *Tio Flores*, e seu aprendiz, Edinho. Essa escolha estética, com uso inovador de diferentes suportes relacionados à materialidade, aponta para as múltiplas possibilidades de se trabalhar o livro ilustrado, ampliando a concepção tradicional do objeto. Tais elementos contribuem para o despertar dos sentidos do leitor, por meio de texturas, materiais variados, técnicas diversas, além do uso de cores e formas. Já na parte interna do livro, essa riqueza visual se articula com a narrativa verbal em suas 16 folhas (32 páginas), em papel *offset* 150 g/m², organizando-se em textos verbais à esquerda e ilustrações/colagens à direita.

Figura 1 – Capa de *Tio Flores* e a materialidade do livro ilustrado



Fonte: TOLEDO (2016).

Mas quais são as características que definem *Tio Flores* como um livro ilustrado? Para responder a essa pergunta, é fundamental compreender melhor esse conceito. Em sua dissertação de mestrado “Livro ilustrado: definições, leitores, autores”, Renata Gabriel Nakano afirma que “tanto no Brasil quanto no exterior, além das diferentes terminologias adotadas,

há diferentes definições para essa subcategoria da literatura infantil” (Nakano, 2012, p. 17). Trata-se de uma designação pouco conhecida do grande público e que ainda não possui uma nomenclatura consolidada. Um exemplo disso são os diferentes nomes que o livro ilustrado recebe ao redor do mundo, como: livro infantil contemporâneo, no Brasil; *picture book*, em inglês; *album* ou *livre d’images*, em francês; *álbum*, em espanhol; e *álbum ilustrado*, em Portugal.

Considerando que o livro ilustrado apresenta nomenclaturas e definições que ainda não são consensuais, Sophie Van der Linden, em *Para ler o livro ilustrado* (2011), busca delimitá-lo em relação a outras categorias de livros que contenham imagens. Para isso, primeiramente, a autora diferencia o livro ilustrado de: livros com ilustração; primeiras leituras; histórias em quadrinhos (HQ); livros *pop-up*; livros-brinquedo; livros interativos; e livros imaginativos. Somente após essa distinção, ela apresenta a definição de livros ilustrados contemporâneos como “obras em que a imagem é espacialmente preponderante em relação ao texto, que, aliás, pode estar ausente [é então chamado, no Brasil, de livro-imagem]. A narrativa se faz de maneira articulada entre texto e imagens” (Linden, 2011, p. 24).

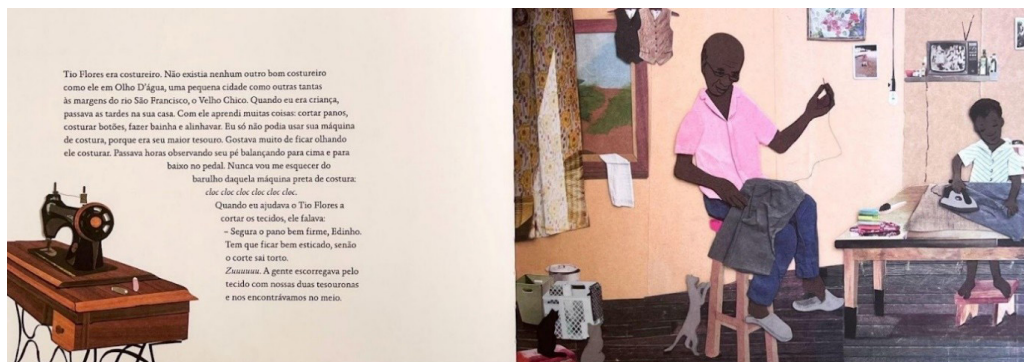
Tal definição corresponde ao que é apresentado em *Tio Flores*, que possui uma linguagem visual composta por reproduções de um trabalho original. Na obra de Eymard Toledo, são utilizadas técnicas mistas que combinam colagens de papéis e tecidos, desenhos e pinturas. A autora, mineira de Belo Horizonte, estudou Belas Artes na UFMG e Design de Produto na UDK, em Berlim, e utiliza a técnica da colagem como traço marcante de suas produções. Eymard explica em seu site que corta e rasga o papel em pedaços grandes e pequenos, criando um mosaico de papéis de todas as cores e formas no chão ao seu redor. Ela comenta que, às vezes, descobre uma figura quase pronta entre esses pedaços e que é como se o papel estivesse vivo. E é justamente essa vivacidade que se destaca em *Tio Flores*, por meio de colagens com texturas que remetem a panos de chita, cortinas estampadas, bordados, jornais, casinhas com cores vibrantes, entre outras representações típicas de um cenário brasileiro interiorano e ribeirinho. Assim, esses detalhes visuais conferem mais vida às ilustrações, contribuindo para a construção de narrativas ricas em referências culturais que fortalecem a identidade local.

Com relação à linguagem verbal, o livro apresenta uma narrativa que retrata a relação de amizade entre um tio costureiro (Tio Flores) e seu sobrinho (Edinho), que, em determinado momento, declara: “Quando crescer, quero ser costureiro como você, Tio Flores” (Toledo, 2016, p. 14). O enredo tem como pano de fundo as transformações culturais e ambientais provocadas pela instalação de uma fábrica, na pequena cidade fictícia de Olho D’água, às margens do rio São Francisco. O chamado “progresso” se manifesta desafiando profissões tradicionais, alterando costumes, poluindo o ar e reduzindo a quantidade de peixes. Nesse contexto, manter as tradições e preservar a natureza configura-se como um ato de resistência. O texto verbal do livro ilustrado encerra-se com uma nota da autora, que alerta para os riscos e preocupações relacionados ao Velho Chico.

Outro ponto analisado é a estrutura dos elementos narrativos e visuais do livro, em que se observa uma diagramação classificada por Sophie como dissociação. Trata-se de uma organização em que palavra e imagem ocupam espaços distintos, um conceito que remete a um modelo herdado dos livros ilustrados tradicionais, no qual o texto verbal é apresentado em uma página e a imagem correspondente, em outra. Essa alternância é observada em *Tio Flores*: as imagens ocupam a página da direita, chamada pelos tipógrafos de página nobre, enquanto, na esquerda, localizam-se as palavras, dispostas sobre um fundo branco, em alguns casos acompanhados de pequenas ilustrações, como na Figura 2. Dessa forma,

mesmo quando apresentadas separadamente, as imagens e as palavras dialogam e se complementam semanticamente. Observa-se que, embora as ilustrações remetam ao conteúdo abordado no texto verbal da página à esquerda, ambas, imagens e palavras, acrescentam detalhes e informações que, isoladamente, não teriam o mesmo impacto nem proporcionariam ao leitor a mesma riqueza de experiência.

Figura 2 – Os conceitos de interdependência e dissociação nas páginas



Fonte: TOLEDO (2016, p. 4-5).

As relações entre palavra e imagem, bem como entre o livro ilustrado e a Arte-educação, são importantes costuras deste artigo e também caracterizam a atuação da própria autora da obra. Eymard, que vive atualmente na cidade alemã de Mainz, realiza workshops de leitura e oficinas com práticas artísticas em eventos literários, feiras de livros e escolas europeias, voltados para crianças do ensino fundamental. Nessas atividades, ela não apenas compartilha suas histórias publicadas em livros ilustrados, mas também propõe experiências práticas com a técnica da colagem, a mesma empregada na produção de *Tio Flores*. Assim, ao integrar palavra, imagem e prática artística, Eymard apresenta um exemplo concreto do potencial pedagógico do livro ilustrado para a interpretação, sensibilidade e criatividade dos alunos. Tudo isso por meio de suas publicações autorais, que abordam temas diversos, como a vida na floresta, na cidade grande ou às margens de um rio imenso e cheio de histórias: o Velho Chico.

3 Rio São Francisco e comunidades ribeirinhas

O livro ilustrado *Tio Flores* traz como subtítulo a frase: *uma história às margens do rio São Francisco*. Trata-se de um rio que atravessa cinco estados brasileiros: Sergipe, Alagoas, Pernambuco, Bahia e Minas Gerais, onde se localiza sua nascente, na Serra da Canastra. São 2.830 km até desaguar no Oceano Atlântico, percorrendo povoados, abastecendo populações, movimentando atividades produtivas, irrigando terras e cumprindo diversas outras funções essenciais. Isso porque o Velho Chico, como é conhecido, exerce um papel que vai além do desenvolvimento econômico e social das regiões por onde passa. É, portanto, um verdadeiro símbolo da identidade nacional brasileira, dada sua importância histórica e cultural.

No entanto, toda essa grandiosidade vem sofrendo há tempos com os processos de industrialização, exploração de recursos naturais e descaso ambiental. Elson de Assis Rabelo (2014), ao analisar as transformações no Vale do São Francisco durante os períodos do Estado

Novo e da ditadura civil-militar, mostra como o rio e seu entorno foram sendo modificados em meio a um discurso em prol do progresso, negligenciando questões sociais, culturais e ambientais. Um rio historicamente tratado como o rio da integração nacional, que viveu construções de barragens, deslocamento de populações ribeirinhas e o lento naufrágio da navegação. O autor ainda alerta para visões depreciativas, que apagam a diversidade e a resistência das comunidades ribeirinhas representando essas populações como figuras estacionadas em um tempo passado, distantes da modernidade. “Eles vivem à margem – é outra metáfora posicional, usada para explorar os sentidos da marginalidade social, temporal e espacial dos barranqueiros”, exemplifica Rabelo (2014, p. 228) ao comentar um trecho da revista *Realidade*, que falava de grupos ribeirinhos, barranqueiros e sertanejos do rio São Francisco, na edição de março de 1972.

Em *Tio Flores*, a transformação do Velho Chico e das comunidades de seu entorno é evidenciada em um comentário da mãe do personagem Edinho. Ela narra a deterioração da pequena cidade de Olho D’água após a chegada de uma fábrica. A água turva do rio, as casas cobertas de poeira e a escassez de peixes são sinais visíveis da degradação ambiental e do impacto na vida cotidiana:

Essa fábrica transformou nosso vilarejo. As casas em Olho D’água estão cobertas por uma poeira cinza. Faz tempo que na rede de seu pai só aparecem alguns peixinhos pequenos e as lavadeiras não lavam mais roupas nas águas do rio. Olha como as águas do Velho Chico estão turvas. (Toledo, 2016, p. 20)

Para reforçar ainda mais esse ponto, ao final do livro ilustrado *Tio Flores*, a escritora e ilustradora Eymard Toledo apresenta de forma direta sua crítica:

Olho D’água [...] poderia ser uma das muitas cidadezinhas mineiras cobertas pela poeira cinza vinda das fábricas e das mineradoras ali instaladas. [...] Elas geraram empregos para os moradores, mas causaram, e ainda causam, muitos danos ao nosso meio ambiente, danos talvez irreversíveis. (Toledo, 2016, p. 31)

As palavras de Toledo refletem o descompasso entre os discursos desenvolvimentistas e as realidades locais. Enquanto o chamado “progresso” avança sob a lógica da produtividade, o modo de vida das populações ribeirinhas enfraquece progressivamente. Ainda assim, permanecem nelas atos de resistência, como expressa o pai de Edinho em *Tio Flores*, ao reafirmar sua identidade: “Eu sou pescador e vou continuar sendo pescador até o Velho Chico não me dar nem mais um peixe” (Toledo, 2016, p. 12), posicionando-se de modo a reforçar a ideia do rio não apenas como paisagem, mas como um personagem significativo, que faz parte da vida dos ribeirinhos. Roberto Lima (2000, p. 147), ao pensar o São Francisco sob a perspectiva de uma “antropologia aventureira”, propõe que ele seja entendido como parte de uma experiência: “é que o grande rio não está ali para que eles o peguem. Ao contrário, é o rio que os pega”. Ou seja, o Velho Chico exerce uma força de atração sobre as pessoas, tecendo uma relação carregada de sentidos e identidades.

A conexão entre o rio São Francisco e as comunidades ribeirinhas manifesta-se das mais variadas formas. Essa dupla educa, canta, dança, borda, festeja e, acima de tudo, inspira. Prova disso são os vários projetos educativos e culturais que a envolve. Entre essas iniciativas, está o Ponto de Cultura – Centro de Artesanato de Januária, em Minas Gerais, instituição cul-

tural gerida por uma associação de trabalhadores da cultura da região, tendo como finalidade fomentar, articular e apoiar atividades de pesquisa, promoção e divulgação das manifestações culturais, artísticas e de saberes e fazeres tradicionais. Além disso, o Ponto de Cultura atua como polo de comercialização e difusão do artesanato local.

No que tange ao comércio de produtos locais, é pertinente destacar neste artigo que o livro *Tio Flores* aborda o tema sob uma perspectiva otimista ao tratar da reinvenção de ofícios. A obra valoriza a preservação das tradições, pensando também no presente e futuro de uma comunidade com suas culturas locais. Em uma conversa entre gerações no livro, o jovem Edinho dá a seguinte ideia: “Com esse monte de retalhos guardados esses anos todos, a gente poderia fazer cortinas para as casas aqui de Olho D’água” (Toledo, 2016, p. 22). Seu experiente tio responde afirmando que não se trata de uma má ideia. A partir disso, a vida começa a se transformar na cidade. Tio Flores costura, então, uma cortina de estampa florida, vendida ao pipoqueiro da praça. Ali, no ponto central da cidade, a peça começa a chamar a atenção de moradores que passam pelo local. Logo eles passam a encomendar de Tio Flores novas cortinas coloridas, roupas de casamentos, batizados e aniversários, entre outras. Os negócios voltam a prosperar para o costureiro e a cidade recupera suas cores, alegrando as pessoas e a vida da região. Com o tempo, Tio Flores se aposenta, passando apenas a receber os clientes em casa com cafezinho e bolo. Quem assume a máquina de costura é Edinho, um orgulho para seu tio. Juntos, eles se completam, em uma relação familiar que vai além do simples ensinamento da arte de costurar entre gerações. O que podemos ver também é o uso da criatividade na solução de problemas, neste caso, na reinvenção de uma profissão que estava desaparecendo. Sobre isso, Eymard afirma em seu livro que: “A solução que eles encontraram não traz de volta as árvores, o ar puro, as águas claras e os peixes do Velho Chico, mas traz a alegria e a leveza que os moradores daquela cidade – acinzentada pelo progresso – haviam perdido” (Toledo, 2016, p. 31).

No âmbito dos arredores do Velho Chico, outro projeto relevante nesse contexto é o Clube Literário Tamboril. Trata-se de uma biblioteca comunitária que articula pessoas e parcerias voltadas para atividades culturais e formativas, visando ao desenvolvimento humano, educacional, cultural e local, em Pirapora, MG. Entre as suas atividades, estão os encontros de leitores, o espaço de memória, entre outras. Tais iniciativas demonstram como a Arte-educação pode ser um ato de resistência e reconexão com o território.

Ao integrar experiências e saberes populares com práticas criativas, essas ações potencializam o olhar dos alunos sobre sua própria realidade, valorizando suas identidades. Assim, como nas páginas de *Tio Flores*, o rio São Francisco continua alimentando bocas e mentes, mesmo com suas feridas sociais e ambientais.

4 Educação ambiental e identidade cultural

Ao ler o livro ilustrado *Tio Flores*, a preocupação do enredo e da autora com as questões ambientais fica evidente. A utilização da obra por Eymard Toledo em atividades com alunos de escolas revela um interessante caminho para compreendê-la como objeto pedagógico quando o assunto é Educação Ambiental. A importância desse tipo de aprendizado é reforçada pela Lei n.º 9.795/1999, estabelecida pela Política Nacional de Educação Ambiental. Nela, como consta no Art. 2º, a educação ambiental é um componente essencial e permanente da educação nacional, devendo estar presente, de forma articulada, em todos os níveis e modalidades

do processo educativo, em caráter formal e não formal. É nesse contexto que o livro se apresenta como um material rico de possibilidades para educadores e educandos.

Destaca-se ainda que Eymard Toledo, tanto na obra analisada quanto em suas oficinas de colagem, utiliza materiais recicláveis, promovendo uma prática artística mais consciente e sustentável. Eymard¹ explica que costuma reutilizar materiais que seriam descartados, como papéis de presente antigos, caixas de papelão, embalagens de pão, Tetra Pak e até papel higiênico, que segundo ela, pode ser transformado em belas nuvens. Com isso, sua produção artística torna-se também uma forma de educar para o reaproveitamento e o cuidado com o meio ambiente, traduzindo, na prática, os princípios da Educação Ambiental previstos na legislação brasileira.

As questões ambientais, que necessitam ser discutidas pela sociedade, passam de maneira sutil, porém muito potente, por todo o livro analisado. O rio São Francisco, no que diz respeito ao Meio Ambiente, não ganha destaque apenas no subtítulo da obra, mas também em relatos de personagens já citados neste artigo e na nota da autora. Toledo (2016, p. 31) mostra-se preocupada com a degradação ambiental e se solidariza com a temática: “Eu me junto a esses ambientalistas que advertem para os riscos e temem pelo futuro do rio São Francisco. Não queremos que aconteça a ele o que aconteceu a outro importante rio mineiro”. Nesse trecho, Eymard faz referência ao rompimento da barragem da mineradora Vale que contaminou o rio Doce e seus afluentes, uma tragédia ambiental que se iniciou no estado de Minas Gerais e alcançou o Oceano Atlântico, no Espírito Santo. Contudo, *Tio Flores* faz uma espécie de denúncia poética sobre uma destruição que vai além da natureza, atingindo também a cultura local. Esse impacto é evidenciado pelas roupas cinzas usadas por trabalhadores, na falta de oportunidade para profissões tradicionais – como a de pescador e costureiro – no grande êxodo de pessoas que foram morar em Olho D’água em busca de emprego na fábrica, entre outros exemplos.

Em pesquisa publicada na *Revista Brasileira de Educação Ambiental*, Almeida e Ribeiro investigaram as contribuições de ações de educação ambiental e a percepção socioambiental em uma comunidade escolar ribeirinha vinculada ao Instituto Federal de Alagoas, no município de Penedo. Entre os resultados, constatou-se que “100% da comunidade escolar entrevistada aponta e percebe a educação como uma das principais ferramentas para a adoção de práticas sustentáveis para o manejo dos recursos do rio, uma vez que não vislumbra a possibilidade da não exploração destes recursos, pois deles dependem a economia e subsistência local” (Ribeiro; Almeida, 2019, p. 25). No entanto, os dados dessa pesquisa, intitulada “Educação ambiental para a conservação do rio São Francisco”, revelam certo descompasso entre a percepção da importância do tema e a prática cotidiana. Tal perspectiva evidencia a urgência de fortalecer ações de educação ambiental que promovam maior engajamento e conscientização coletiva, levando a ações práticas. Nesse cenário, como aponta Dayana Rezende em seu artigo “O estudo da arte contemporânea no ensino básico como motivador para a consciência ambiental” (2023):

A arte surge da necessidade de observar o meio que nos cerca, reconhecendo suas formas, suas luzes e suas cores, sua harmonia e seu desequilíbrio. Ela pode propagar e questionar estilos de vida, preparar uma nova consciência por meio da sensibilização, alertando e gerando reflexões. (Rezende, 2023, p. 14)

¹ Tradução nossa, baseada em Über (c2017).

Dessa forma, podemos compreender o livro ilustrado *Tio Flores* como um material capaz de gerar debates e práticas pedagógicas que reforçam os princípios da Educação Ambiental. A relação dos personagens Edinho e seu tio costureiro Flores, como já foi citado, traz mais do que o aprendizado de uma profissão. Ali, vemos um encontro entre gerações: o passado, o presente e o futuro. Uma passagem de conhecimentos que envolve os saberes populares com suas experiências e memórias. Dentro desse contexto, Edinho relata no livro: “Quando eu era criança, passava as tardes na sua casa. Com ele aprendi muitas coisas: cortar panos, costurar botões, fazer bainha e alinhar” (Toledo, 2016, p. 4). Todo esse aprendizado (não apenas manual), passado entre tio e sobrinho, é parte de uma identidade cultural que, muitas vezes, é ameaçada pelo modelo capitalista. Esse aspecto pode ser notado na fala de Tio Flores: “Já faz um bom tempo que eu só costuro uniformes cinza para os trabalhadores da fábrica” (Toledo, 2016, p. 14), que evidencia características capitalistas que moldam e limitam o fazer artesanal, transformando-o em uma produção repetitiva, voltada para as demandas do mercado.

Em vista disso, a valorização da identidade cultural no ambiente escolar é defendida por autores como Paulo Freire, em *Pedagogia da Esperança*, na qual busca despertar a consciência crítica dos indivíduos para perceberem as estruturas de opressão e agirem para transformá-las. Freire ainda complementa, argumentando que a educação não deve se limitar à transmissão de conteúdos, mas precisa ser um ato de conhecimento crítico da realidade. Assim, o autor expressa:

a importância fundamental da educação enquanto ato de conhecimento, não só de conteúdos, mas da razão de ser dos fatos econômicos, sociais, políticos, ideológicos, históricos, que explicam o maior ou menor grau de “interdição do corpo” consciente, a que estejamos submetidos. (Freire, 2013, p. 87)

É possível enxergar a possibilidade de trabalhar a obra *Tio Flores* com alunos de comunidades ribeirinhas e de outras realidades para reflexões sobre onde vivem e como querem, realmente, viver. Ou seja, para promover a compreensão de sua identidade cultural e alcançar seu senso de pertencimento, permitindo que os alunos potencializem sua conscientização e percebam a possibilidade de atos de resistência, afirmação ou transformação sociocultural.

Vale ainda mencionar que o papel da escola na valorização das identidades étnicas e culturais é reconhecido por lei. A Lei n.º 10.639/2003 e a Lei n.º 11.645/2008 tornaram obrigatório o ensino da história e cultura afro-brasileira e indígena nas escolas, visando contribuir para uma formação plural. Já a Lei n.º 12.288/2010 instituiu o Estatuto da Igualdade Racial, destinado a garantir à população negra a efetivação da igualdade de oportunidades, a defesa dos direitos étnicos individuais, coletivos e difusos, bem como o combate à discriminação e às demais formas de intolerância étnico-racial.

Diante disso, é possível entender que a abordagem da obra vai além de contemplar uma narrativa que valoriza a cultura e o saber popular. O livro ilustrado analisado traz a história de uma família negra como protagonista, dando visibilidade a questões étnicas importantes de serem trabalhadas nas escolas brasileiras. Tal destaque à cultura afro-brasileira se evidencia a cada página; afinal, em *Tio Flores*, os personagens principais e secundários são majoritariamente negros, sendo, inclusive, válido ressaltar o espírito de resistência da população representada, lutando contra os males do progresso e a favor do seu território ambiental e cultural.

Nesse contexto, o reconhecimento e a valorização das identidades étnicas-raciais no ambiente escolar não devem se restringir ao cumprimento das legislações, muitas vezes negligenciadas. É importante que tudo isso seja incorporado a uma educação comprometida com a diversidade, a justiça social e a equidade. Estudantes afro-brasileiros, indígenas, ribeirinhos, entre outros grupos sociais que enfrentam desigualdades e discriminação, demandam conteúdos educacionais de qualidade que tragam representações positivas de suas histórias e culturas. Com isso, a autoestima e o pertencimento dos alunos podem se fortalecer, abrindo caminho para novas percepções de vida e projetos para um futuro melhor e mais consciente. Trabalhar obras como *Tio Flores* é, portanto, uma contribuição para a desconstrução de estereótipos, um caminho necessário para a superação do racismo estrutural e para a valorização de saberes historicamente marginalizados.

Aprofundando um pouco mais no que diz respeito às questões étnico-raciais nas escolas, a despeito da existência da Lei 11.645/2008, nas artes e na educação, pesquisadores apontam para a falta de materiais que tratem sobre o tema:

As escolas, livros e toda sorte de cultura disseminada através das escolas brasileiras ocultaram a origem desse saber milenar, deixando o saber africano no anonimato. As escolas e os livros não mostram isso, apenas dizem que da África vinham escravos, como se houvesse um lugar onde nascessem escravos para que os escravocratas os trouxessem ao Brasil. (Mattar; Suzuki; Pinheiro, 2020, p. 2)

É importante mencionar que *Tio Flores* não é um livro ilustrado que aborda diretamente a cultura africana, mas sim a realidade de uma população negra ribeirinha do interior do Brasil, temática que acaba sendo cruzada pela história de diáspora africana que tais populações enfrentaram para sobreviver e se constituírem em solo brasileiro. Quando tratamos das questões de identidade cultural, fica evidente a importância de se trabalhar materiais educacionais plurais, capazes de romper com o silenciamento histórico e de confrontar conteúdos marcados por valores de viés colonizador europeu.

Nesse movimento de descolonização da educação brasileira, Gomes (2012) propõe uma transformação profunda nos currículos escolares, abrindo espaço para que as verdadeiras histórias, saberes e culturas dos povos historicamente marginalizados ganhem visibilidade, promovendo justiça educacional e enfrentando o racismo estrutural nas escolas. Contudo, esse ensino só será efetivo se aprendizados como, por exemplo, das culturas afro-brasileiras, não sejam tratados apenas como novos conteúdos. Segundo a autora do artigo “Relações étnico-raciais, educação e descolonização dos currículos”: “Trata-se, na realidade, de uma mudança estrutural, conceitual, epistemológica e política” (Gomes, 2012, p. 106). Ou seja, um processo que confronta paradigmas históricos, exigindo que os currículos escolares se tornem um território onde culturas brasileiras silenciadas possam ter mais legitimidade e protagonismo.

Tio Flores, como já citado neste artigo, pode colaborar para a valorização da identidade de estudantes negros ribeirinhos, estimulando o respeito à diversidade e contribuindo para uma educação antirracista. No entanto, a utilização da obra no contexto educacional, apesar de apresentar grande potencial, não se faz muito presente em produções acadêmicas. Em levantamento realizado em repositórios acadêmicos digitais, *Tio Flores* só apareceu em dois resultados. O primeiro, na monografia: “Como plantamos baobá vó? Afeto e cultura nas encruzilhadas da ancestralidade e descolonização”, de Mariele Cristina Conceição, do curso de Humanidades da UNILAB, de São Francisco do Conde, BA. Nela, a autora relata

que: “Com a oportunidade de voltar ao contexto escolar, de uma escola na comunidade quilombola Monte Recôncavo, fizemos mudas de baobá, contação da história Tio Flores” (Conceição, 2019, p. 86). A segunda citação encontra-se no artigo “A necessidade de abordagem da cultura afro-brasileira a fim de combater o preconceito religioso”, de Gleicy Blank, publicado na *Revista Contemporânea*. Nele, a autora destaca *Tio Flores* como uma publicação que “desempenha um papel importante no combate do preconceito religioso na educação infantil ao abordar a valorização da cultura afro-brasileira e a diversidade religiosa na sociedade” (Blank, 2023, p. 7695).

Esses poucos registros encontrados evidenciam não apenas possibilidades pedagógicas para abordar temas importantes, mas também a necessidade de uma maior exposição de *Tio Flores* entre professores e alunos, especialmente para práticas voltadas à identidade cultural e à educação ambiental. Portanto, ampliar seu uso no contexto escolar é um passo importante para fortalecer práticas educativas mais sensíveis, plurais e transformadoras, integrando saberes identitários e consciência socioambiental à formação dos estudantes.

5 Considerações finais

Tio Flores, de Eymard Toledo, revela-se uma obra rica em possibilidades pedagógicas, especialmente no campo da Arte-educação, ao tratar de temas muitas vezes silenciados nos currículos escolares. Por ser um livro ilustrado, apresenta em sua essência o elo entre narrativas verbais e visuais que se completam, estimulando o senso estético e crítico dos alunos. Além disso, a técnica de colagem utilizada pela autora, com materiais reutilizados cheios de cores, formas e texturas, pode servir de inspiração para docentes desenvolverem práticas artísticas, dentro e fora da sala de aula.

Ao tratar, em seu enredo, de assuntos como identidade cultural e educação ambiental, *Tio Flores* valoriza pautas urgentes e necessárias no contexto escolar brasileiro, de modo sensível e poético, promovendo reflexões sobre pertencimento, memória, cultura e sustentabilidade. Ademais, o livro dialoga com legislações voltadas às questões étnicas e ambientais, oferecendo um material plural para se abordá-las em face de conteúdos curriculares tradicionalmente eurocentrados. Outro destaque da obra é o protagonismo dado a personagens negros, exaltando suas lutas por territórios e costurando passado e presente em busca de um futuro melhor. Compreende-se que *Tio Flores* constitui um material pedagógico com potencial crítico e representativo da realidade ribeirinha, de suas culturas e do contexto ambiental em que essas comunidades vivem. Quando trabalhado no campo da Arte-educação, o livro pode auxiliar os estudantes a refletirem sobre suas próprias realidades, compreenderem-nas com mais profundidade e, assim, almejarem e promoverem transformações sempre que necessário e possível.

Referências

- ALMEIDA, L. M. de. A identidade cultural na teoria educacional contemporânea. *Revista Tempos e Espaços em Educação*, São Cristóvão, v. 4, n. 7, 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/revtee/article/view/2252>. Acesso em: 21 jun. 2025.
- BLANK, G. A necessidade de abordagem da cultura afro-brasileira na literatura infantil nas escolas brasileira a fim de combater o preconceito religioso. *Revista Contemporânea*, v. 3, n. 07, p. 7683–7704, 2023. Disponível em: <https://ojs.revistacontemporanea.com/ojs/index.php/home/article/view/1139>. Acesso em: 19 maio 2025.
- BRASIL. Lei nº 9.795, de 27 de abril de 1999. Dispõe sobre a educação ambiental, institui a Política Nacional de Educação Ambiental e dá outras providências. *Diário Oficial da União*, Brasília, 28 abr. 1999.
- BRASIL. Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, para incluir no currículo de ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira”. *Diário Oficial da União*, Brasília, 10 jan. 2003.
- BRASIL. Lei nº 11.645, de 10 de março de 2008. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, modificada pela Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003, para incluir no currículo a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena”. *Diário Oficial da União*, Brasília, 11 mar. 2008.
- BRASIL. Lei nº 12.288, de 20 de julho de 2010. Institui o Estatuto da Igualdade Racial. *Diário Oficial da União*, Brasília 21 jul. 2010.
- CONCEIÇÃO, M. C.. *Como plantamos baobá vô?* Afeto e cultura nas encruzilhadas da ancestralidade e descolonização. 2019. 203 f. Monografia Bacharelado em Humanidades, Universidade da Integração Internacional de Lusofonia Afro-Brasileira, São Francisco do Conde, 2019. Disponível em: https://repositorio.unilab.edu.br/jspui/bitstream/123456789/1450/1/2019_mono_marieleconceicao.pdf. Acesso em: 18 mai. 2025.
- CATHARINO, R. C. A. e S. *Imagética dos livros didáticos nas relações de gênero e educação ambiental*. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal de Mato Grosso. Cuiabá, 2017.
- EMBAIXATRIZ, M. H.; DICÁ, W. Descolonizar é preciso. In: MATTAR, S.; SUZUKI, C.; PINHEIRO, M. *A lei 11.645/08 nas artes e na educação: perspectivas indígenas e afro-brasileiras*. São Paulo: ECA-USP, 2020. DOI: 10.11606/9786588640036.
- FREIRE, P. *Pedagogia da esperança: um reencontro com a pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2013.
- COMES, N. L. Relações étnico-raciais, educação e descolonização dos currículos. *Currículo sem Fronteiras*, v. 12, n. 1, p. 98-109, jan./abr. 2012. Disponível em: https://www.apees.org.br/sistema/ck/files/5_Gomes_N%20L_Rel_etnico_raciais_educ%20e%20descolonizacao%20do%20curriculo.pdf. Acesso em: 2 jul. 2025.
- LIMA, R. Um rio são muitos: de aventura e antropologia no Rio São Francisco. *Tempo Social*, São Paulo, v. 12, n. 2; p. 147-170, nov. 2000. Disponível em: <https://www.scielo.br/jj/ts/a/ckjP6bvDjJ695jVCX7wJQ-8f/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 10 jun. 2025.
- LINDEN, S. V. der. *Para ler o livro ilustrado*. Tradução de Márcia Leite. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

NAKANO, R. G. *Livro ilustrado: definições, leitores, autores*. 2012. 114 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012, Disponível em: https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/30205/30205_1.PDF. Acesso em: 12 maio 2025.

RABELO, E. de A. *A visão em deslocamento: uma história de palavras, figuras e paisagens do rio São Francisco (1930/1970)*. 2014. 284 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/11885/1/TESE%20Elson%20de%20Assis%20Rabelo.compressed.pdf>. Acesso em: 10 jun. 2025.

RIBEIRO, A. L. de A.; ALMEIDA, R. N. de E. Ambiental para a conservação do rio São Francisco: da percepção a ação. *Revista Brasileira de Educação Ambiental (RevBEA)*, v. 14, n. 2, p. 9–29, 2019. DOI: <https://doi.org/10.34024/revbea.2019.v14.2654>.

SILVA, D. V. de R. *O estudo da arte contemporânea no ensino básico como motivador para a consciência ambiental*. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei, 2023. Disponível em: <https://ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/pipaus/Dissertacoes%202023/Dissertacao%20Dayana.pdf>. Acesso em: 24 jun. 2025.

TOLEDO, Eymard. *Onkel Flores: Eine ziemlich wahre Geschichte aus Brasilien*, [2017]. 1 imagem, Disponível em: <https://www.ey-toledo.de/ueber-mich/>. Acesso em: 16 jul. 2025.

TOLEDO, Eymard. *Tio Flores: uma história às margens do Rio São Francisco*. São Paulo: VR Editora, 2016.

ÜBER mich. In: EYMARD Toledo. Mainz: Eymard Toledo, c2017. Disponível em: <https://www.ey-toledo.de/ueber-mich/>. Acesso em: 16 nov. 2025.

Aproximações entre Carlos Drummond de Andrade e Ailton Krenak

Approximations between Carlos Drummond de Andrade and Ailton Krenak

Kaylane Gomes Castro

Universidade Federal do Pará (UFPA)

Belém | PA | BR

kaylane.gc19@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0007-8984-0506>

Izabela Guimarães Guerra Leal

Universidade Federal do Pará (UFPA)

Belém | PA | BR

izabelaleal@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-6630-9970>

Resumo: O presente artigo tem como objetivo identificar aproximações filosófico-literárias entre o ativista indígena Ailton Krenak e o poeta modernista Carlos Drummond de Andrade. Além de tratar de temas como natureza e cultura, os efeitos do antropoceno, a noção de corpo-território e de que maneira os autores, em seus diferentes contextos sociais e culturais, compartilham preocupações semelhantes em relação à exploração mineral e aos impactos devastadores da lógica produtivista. Por meio de uma abordagem qualitativa, comparativa e bibliográfica, esta pesquisa baseou-se na análise de uma seleção de expressivas obras de Ailton Krenak, com ênfase no livro *A vida não é útil* (2020), e poemas emblemáticos de Carlos Drummond de Andrade tais como “O homem; as viagens” e “Montanha pulverizada”. O estudo fundamenta-se em autores como Benites (2023), Kopenawa e Albert (2010), Sussekind (2018), Latour (2020), Wisnik (2018), Danowski e Castro (2014). Os principais resultados indicam uma convergência de Drummond e Krenak ao promoverem reflexões acerca da exploração predatória do planeta e ao realizarem críticas à atividade mineradora em Minas Gerais, região onde ambos nasceram. Conclui-se que se faz necessário reavaliar as concepções estabelecidas pelo pensamento ocidental, reimaginar o futuro a partir das cosmologias indígenas e reafirmar a literatura como um espaço produtivo para formular novas formas de ser e estar no mundo.

Palavras-chave: Carlos Drummond de Andrade; Ailton Krenak; mineração; literatura indígena.



Abstract: This article aims to identify philosophical and literary similarities between the indigenous activist Ailton Krenak and the modernist poet Carlos Drummond de Andrade. In addition to addressing themes such as nature and culture, the effects of the Anthropocene, the notion of body-territory, and how the authors, in their different social and cultural contexts, share similar concerns regarding mineral exploitation and the devastating impacts of productivist logic. Through a qualitative, comparative, and bibliographical approach, this research is based on the analysis of a selection of significant works by Ailton Krenak, with emphasis on the book *A vida não é útil* (2020), and emblematic poems by Carlos Drummond de Andrade such as “O homem; as viagens” and “Montanha pulverizada”. The study is grounded in authors such as Benites (2023), Kopenawa and Albert (2010), Sussekund (2018), Latour (2020), Wisnik (2018), and Danowski and Castro (2014). The main results indicate a convergence between Drummond and Krenak in promoting reflections on the predatory exploitation of the planet and in criticizing mining activity in Minas Gerais, the region where both were born. It follows that it is necessary to reassess the conceptions established by Western thought, to reimagine the future based on indigenous cosmologies, and to reaffirm literature as a productive space for formulating new ways of being and existing in the world.

Keywords: Carlos Drummond de Andrade; Ailton Krenak; mining; indigenous literature.

1 A voz ancestral de Ailton Krenak

Ailton Krenak é um dos mais relevantes pensadores da contemporaneidade, além de notável ativista socioambiental na defesa pelos direitos dos povos indígenas. Sua trajetória de vida inicia em 1953, no território Krenak, que fica localizado no leste de Minas Gerais, na região do Vale do Rio Doce. A partir da década de 70, Krenak passou a se dedicar ativamente ao movimento dos povos indígenas no Brasil, tendo um papel de destaque na luta para a conquista do “Capítulo do Índios” na Constituição Federal de 1988. Esse período ficou marcado pelo momento histórico no qual protagonizou um dos gestos mais simbólicos para a democracia brasileira, em que se manifestou na Assembleia Constituinte, no ano de 1987, pintando o rosto com tinta de jenipapo perante a mídia e os representantes legislativos, entoando, na tribuna, um comovente discurso de apoio às reivindicações que propunham garantir os direitos dos povos originários.

Além disso, organizou a Aliança dos Povos das Florestas, contribuiu para a criação da União das Nações Indígenas, é um dos coautores da proposta da Unesco que criou a Reserva da Biosfera da Serra do Espinhaço e é comendador da Ordem do Mérito Cultural da Presidência da República. Em 2016, recebeu o título de doutor honoris causa pela Universidade Federal de Juiz de Fora e, em 2023, tornou-se o primeiro indígena a ser eleito para uma cadeira na Academia Brasileira de Letras. Tais episódios e reconhecimentos concedem legítimos méritos pela exímia contribuição intelectual à comunidade mundial e reforçam a importância histórico-cultural da voz ancestral do ativista.

Nesse cenário, a literatura indígena, da qual Ailton Krenak é um dos maiores representantes na contemporaneidade, se apresenta como uma ferramenta potente de expressão e de um esforço para visibilizar, por meio da escrita, as suas lutas e visões de mundo. Durante muito tempo, o espaço destinado a esses sujeitos indígenas estava delimitado somente como um objeto de pesquisa por parte de antropólogos, linguistas, cientistas e demais estudiosos, por isso, a obra de Krenak não só concretiza de maneira material a sua produção enquanto pensador indígena, mas também estabelece um impacto social de caráter político e de valorização identitária. Seu pensamento apresenta saberes e memórias que se entrelaçam em textos que difundem a cosmovisão dos povos indígenas, demonstrando o valor da coletividade na preservação da ancestralidade.

Com um vasto contingente de livros publicados e amplamente traduzidos, Ailton Krenak propõe diversas reflexões pertinentes à sociedade contemporânea, tais como a reflexão a respeito da crise ambiental, a reconexão com os saberes ancestrais e a reinterpretação das concepções de progresso e modernidade. Dentre suas publicações de maior destaque, encontra-se a obra *A vida não é útil* (2020), um compilado que reúne cinco textos, os quais são adaptações oriundas de entrevistas e palestras realizadas entre novembro de 2017 e junho de 2020: “Não se come dinheiro”; “Sonhos para adiar o fim do mundo”; “A máquina de fazer coisas”; “O amanhã não está à venda” e “A vida não é útil”.

No texto que dá título ao livro, o autor elabora uma crítica sobre a maneira como a humanidade tem vivido:

Nós estamos, em nossa relação com a vida, como um peixinho num imenso oceano, em maravilhosa fruição. Nunca vai ocorrer a um peixinho que o oceano tem que ser útil, o oceano é a vida. Mas nós somos o tempo inteiro cobrados a fazer coisas úteis (Krenak, 2020, p. 109).

Essa visão não apenas expõe os valores que se fortaleceram ao longo da história ocidental de que toda a existência deve estar voltada para uma função específica a ser cumprida, mas também remonta aos princípios conservadores que conduzem à dicotomia entre natureza e cultura.

2 Natureza e Cultura: uma dicotomia ocidental

Felipe Sussekind, em “Natureza e Cultura: sentidos da diversidade” (2018), afirma que: “A formulação ocidental do humano como medida de todas as coisas é complementar à consolidação da concepção da natureza como recurso, e dos seres não humanos como instrumentos ou

objetos para os projetos humanos” (Sussekind, 2018, p. 245). Nesse sentido, Sussekind revela que a dicotomia estabelecida pelo pensamento ocidental tem justificado a exploração de tudo aquilo que se compreende como natureza, sendo vista como algo externo, apartado da cultura e, portanto, um objeto a ser dominado, explorado e transformado da maneira que se pretende.

Em *Ideias para adiar o fim do mundo* (2019, p. 49) Krenak afirma: “Quando despersonalizamos o rio, a montanha, quando tiramos deles os seus sentidos, considerando que isso é atributo exclusivo dos humanos, nós liberamos esses lugares para que se tornem resíduos da atividade industrial e extrativista”. Assim, Krenak, reafirma a não separação entre natureza e cultura e pontua que a civilização construiu uma lógica predatória que tem sustentado os pilares de um desenvolvimento que está diretamente atrelado ao consumo desenfreado dos bens naturais, tidos como recursos, que existem apenas com o fim de servir ao homem e não como parte essencial da existência.

A dicotomia natureza e cultura que organiza o pensamento ocidental compreende o mundo animal como inferior ao humano, considerando que apenas a humanidade é provida de cultura. Esse mecanismo permite determinar não somente o não-humano (animais, vegetais e minerais), como também hierarquizar o “sub-humano” – aqueles que foram historicamente submetidos à escravidão ou segregados (Sussekind, 2018, p. 246) – legitimando práticas de exploração e dominação. Em, “Não se come dinheiro”, Krenak se posiciona ao destacar que

Ao longo da história, os humanos, aliás, esse clube exclusivo da humanidade – que está na declaração universal dos direitos humanos e nos protocolos das instituições –, foram devastando tudo ao redor. É como se tivessem elegido uma casta, a humanidade, e todos que estão fora dela são a sub-humanidade. Não só os caiçaras, quilombolas e povos indígenas, mas toda a vida que deliberadamente largamos à margem do caminho (Krenak, 2020, p. 10).

Essa operação evidencia a perpetuação de um ciclo que se estende entre as diversas gerações de matriz europeia, justificando desigualdades e violências, sobretudo contra povos indígenas e comunidades tradicionais. Já os indivíduos que se enquadram nos critérios estabelecidos para a construção desse grupo “humano” são, sistematicamente, colocados em uma posição de maior privilégio, não apenas do ponto de vista cultural, mas também econômico e social em detrimento de um processo de marginalização de grupos minoritários ou invisibilizados pela ferramenta do poder político-governamental, com o intuito de alcançar cada vez mais um progresso ilusório.

Desse modo, é válido ressaltar que as reflexões de Ailton Krenak se tornam um alerta de que perpetuar os padrões herdados culturalmente, que mantêm o atual modo de vida que conhecemos, sem levar em consideração as perspectivas que propõem uma convivência de harmonia entre todos os organismos vivos e o reconhecimento de uma relação de interdependência, é prolongar uma história fadada ao fracasso e à iminente extinção não só da espécie humana, mas também de outras formas de vida no planeta.

3 A metáfora dos “paraquedas coloridos”

No livro *Ideias para adiar o fim do mundo* (2019), o escritor propõe que, diante dos desafios climáticos e da trajetória de queda em direção à destruição, é necessário adotar um gesto de esperança que consiste em “aproveitar toda a nossa capacidade crítica e criativa para construir paraquedas coloridos” (Krenak, 2019, p. 20), uma metáfora que sugere não apenas resiliência, mas também reinvenção diante do colapso.

Essa ideia reaparece em *A vida não é útil* (2020), quando Krenak recorre à figura do consagrado modernista Carlos Drummond de Andrade, seu conterrâneo mineiro, que nasceu em 1902, na cidade de Itabira. Drummond é considerado por ele como um desses paraquedas coloridos aos quais devemos nos apegar quando tudo está entrando em parafuso (Krenak, 2020, p. 24). A última estrofe do poema “O homem; as viagens”, citada no livro, é fundamental para repensar o futuro e as ações humanas:

Restam outros sistemas fora
do solar a colonizar.
Ao acabarem todos
só resta ao homem
(estará equipado?)
a difícilima dangerousíssima viagem
de si a si mesmo:
pôr o pé no chão
do seu coração
experimentar
colonizar
civilizar
humanizar
o homem
descobrimo em suas próprias inexploradas entranhas
a perene, insuspeitada alegria
de con-viver. (Andrade, 2012a, p. 27-29)

No trecho mencionado, aponta-se a obsessão insaciável por “colonizar” e se sugere que, depois de exaurir as possibilidades de esgotamento de todos os sistemas, o maior desafio do homem reside na viagem interna para dentro de si, na necessidade de “pôr o pé no chão/do seu coração” e adentrar nesse ambiente negligenciado por tanto tempo em prol da conquista de outros mundos e riquezas, visto que assim poderá descobrir “[...] em suas próprias inexploradas entranhas/a perene, insuspeitada alegria/de con-viver” com sua humanidade e com a de quem o cerca. Essa visão poética dialoga diretamente com a crítica de Krenak e expande a perspectiva de uma reconexão entre os humanos, os valores ancestrais e a reconfiguração do atual modelo de vida ocidental em que a premissa da utilidade se sobrepõe ao respeito pelos ciclos naturais.

4 A crise do antropoceno

No texto “O amanhã não está à venda”, presente no livro *A vida não é útil* (2020), há uma passagem em que Krenak, mais uma vez, retoma um breve e emblemático poema de Drummond para uma reflexão sobre os impasses da modernidade: “Penso naqueles versos do Carlos Drummond de Andrade: ‘Stop. / A vida parou / ou foi o automóvel?’” (Krenak, 2020, p. 88). A partir desses versos é possível notar como Drummond, em pleno século XX, pensava sobre o impacto de uma mentalidade alienante e que conduz ao cansaço da sociedade. A dúvida que paira em “A vida parou / ou foi o automóvel?” consolida a inquietação de uma existência confrontada pela indistinção entre o que é a vida e a máquina. Krenak, ao trazer esses versos para o contexto atual, reflete o quanto a humanidade segue presa a esse mesmo dispositivo e, mais do que indissociados desse mecanismo, os seres humanos estão também

[...] viciados em modernidade. A maior parte das invenções é uma tentativa de nós, humanos, nos projetarmos em matéria para além de nossos corpos. Isso nos dá sensação de poder, de permanência, a ilusão de que vamos continuar existindo. A modernidade tem esses artifícios (Krenak, 2020, p. 17).

O tempo, que antes parecia apenas uma entidade abstrata, na dita modernidade, converte-se em mercadoria, em ilusão de eternidade, na ânsia por poder. No entanto, tudo muda o tempo todo e o tempo também tem mudado. As ações que deveriam ser tomadas para mitigar os efeitos da crise climática estão atrasadas, em uma corrida que parece disputar contra o inevitável. Essa aceleração descontrolada do tempo, que comprime o espaço e a vida, fruto da insensatez capitalista, empurra a todos rumo a um futuro insustentável.

Déborah Danowski e Eduardo Viveiros de Castro, no ensaio “Há Mundo Por Vir? Ensaio Sobre os Medos e os Fins” (2015), debruçam-se sobre a temática do “fim do mundo” como um fenômeno multifacetado que atravessa perspectivas filosóficas e culturais, cosmologias indígenas, catástrofes históricas e especulações sobre o porvir. Entre os conceitos mobilizados, destaca-se a intrusão de “Gaia”: uma maneira de nomear a entrada definitiva da Terra como um agente ativo no drama humano e que se manifesta como uma potência cada vez mais imprevisível e resistente à domesticação.

A transição da humanidade de habitantes para modificadores do planeta marca o advento do Antropoceno, um termo desenvolvido por Paul Crutzen e Eugene Stoermer para designar a era geológica vigente, que teria sucedido o Holoceno, tendo como marco inicial a Revolução industrial e um agravamento após a Segunda Guerra mundial. Para Danowski e Castro, o Antropoceno expõe as consequências da ganância humana: “Embora tenha começado conosco, muito provavelmente terminará sem nós: o Antropoceno só deverá dar lugar a uma outra época geológica muito depois de termos desaparecido da face da Terra” (Danowski; Viveiros de Castro, 2014, p. 8). Essa constatação escancara a falência da narrativa antropocentrista e evidencia o fato de que a Terra não depende de nós, mas nós dependemos dela. Fala-se, portanto, não de um fim do mundo em termos religiosos, mas de um fim do mundo tal como o conhecemos: um mundo sob o cruel domínio das pessoas.

Um autor recorrentemente citado no ensaio é Bruno Latour, o qual em *Diante de Gaia: Oito conferências sobre a natureza no Antropoceno* (2020), fornece imensuráveis contribuições ao abordar essa profunda mutação ecológica. O autor propõe uma nova forma de lidar com

a “natureza” – um conceito cada vez mais instável no mundo ocidental – no contexto do Antropoceno e argumenta que o impacto da ação humana se equivale aos próprios fenômenos naturais como vulcões, rios, enchentes e até da ação das placas tectônicas (Latour, 2020, p. 124), reiterando a realidade dessa modificação intensa da Terra.

Latour também convida a pensar a disparidade entre a velocidade da degradação ambiental e a lentidão das respostas político-sociais: “O certo é que as geleiras parecem encolher mais rápido, assim como o gelo derrete mais rápido, e as espécies desaparecem a uma velocidade maior que o majestoso comboio da política, da consciência e da sensibilidade” (Latour, 2020, p. 118). O sociólogo demonstra que a sociedade está praticamente em estado de negação e inércia, o que o leva a propor uma revisão sobre os modos de habitar a Terra e a desconstrução daquilo que se entende como um ideal de progresso:

Nesse sentido, não seria impossível progredir, porém seria um progresso ao contrário, que consistiria em repensar a ideia de progresso, em retrogredir, em descobrir outra maneira de sentir a passagem do tempo. Em vez de falar de esperança, teríamos de explorar um modo bastante sutil de “desesperar”; o que não significa “se desesperar”, e sim não confiar apenas na esperança como engrenagem sobre o tempo que passa (Latour, 2020, p. 21).

Repensar a confiança depositada na crença de que o tempo, de forma autônoma, será capaz de apresentar todas as soluções aos problemas climáticos contemporâneos é também um gesto de abandonar uma postura de negligência, para que se possa, de fato, combater as agressivas práticas que vem contribuindo para a devastação do planeta. Desde os tempos remotos, faz parte dos discursos e das cosmologias indígenas uma complexa perspectiva que pensa a presença humana para além da ideia de que habitar é somente usufruir das riquezas naturais, pelo contrário, trata-se de se relacionar com a Terra.

Krenak destaca, em *Ideias para adiar o fim do mundo* (2019), que essa visão tão indiferente às evidências da destruição, como o derretimento das geleiras, os oceanos poluídos e as espécies entrando em extinção, está contaminada pelo valor do capital. Para ele, é urgente mudar a mentalidade negacionista que se opõe a enxergar a Terra como um organismo vivo e sensível, que tem se comunicado, demonstrado sua insatisfação, além de reforçar que

[...] todos precisam despertar, porque, se durante um tempo éramos nós, os povos indígenas, que estávamos ameaçados de ruptura ou da extinção dos sentidos das nossas vidas, hoje estamos todos diante da iminência de a Terra não suportar a nossa demanda (Krenak, 2019, p. 31).

A sua fala, nesse excerto, evidencia aquilo que o pensamento ocidental ainda resiste em compreender de que não se trata apenas de salvar o planeta, mas de interromper uma postura predatória que o trata como um recurso inesgotável. Adiar o fim do mundo exige mais do que apenas conhecimentos técnicos, mas também despertar para a reconexão com a vida e a escuta de outros modos de existência que há séculos ensinam como viver em harmonia com outros seres.

O livro *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami* (2010) é um caso singular da materialização dessa sabedoria ancestral. Escrito a partir do diálogo entre o xamã yanomami Davi Kopenawa e o antropólogo francês Bruce Albert, a obra se apresenta simultaneamente

como um relato de vida e um importante manifesto cosmopolítico, fornecendo perspectivas extraordinárias a partir da visão yanomami e que contribuem para compreender o mundo para além do panorama ocidental.

Kopenawa nasceu por volta de 1956, no alto rio Toototobi, ao norte da Amazônia brasileira, em um território frequentemente ameaçado pelos brancos (*napẽ*) que também atacam o modo de vida do seu povo. Em meio aos relatos presentes na obra, o líder indígena critica o cenário devastador que vem afetando não apenas a sua realidade como também a de inúmeras outras comunidades indígenas: a epidemia do ouro (*oru xawara*), que resulta na exploração da fauna e da flora pelas mãos dos brancos, além da disseminação de males como doenças e violências oriundos desse contato. Ainda assim, Kopenawa emprega a sua voz e sabedoria para alertar aos brancos, tão ignorantes e fixados na propriedade e na mercadoria, que se faz necessário mudar o rumo pelo qual a civilização ocidental tem caminhado, levando a sério as advertências dos povos indígenas sobre a destruição ambiental e suas consequências.

Para Kopenawa (2010), os garimpeiros são verdadeiros comedores de terra que devastam tudo na floresta e destroem as montanhas em busca de mais riquezas, sem nunca se saciar. De acordo com a cosmologia Yanomami, os minérios e o petróleo são “coisas maléficas e perigosas, impregnadas de tosses e febres, que só *Omama* conhecia” (Kopenawa; Albert, 2010, p. 357). Por isso, a extração desses materiais por meio de constantes escavações e perfurações, mais do que provocar efeitos negativos ao meio ambiente, é capaz também de espalhar o rastro da poluição, arrancando da terra a fumaça de epidemia, a qual Kopenawa também denomina como a “fumaça do metal” ou a “fumaça dos minérios”, que se alastra e provoca a “doença do minério”, fazendo adoecer tudo o que vive entre a terra e o céu. Desse modo, a morte recai tanto sobre os indígenas quanto sobre os não-indígenas e, quanto mais tempo essa realidade perdura, mais próximos estamos de ver o céu cair.

5 Maquinação do mundo

Em *Futuro ancestral* (2022), mais uma vez, Drummond é evocado por Krenak (2022, p. 30): “Se a gente devora montanhas e engole o subsolo da Terra para erguer cidades, o que estamos fazendo, como diria Drummond, é animar a maquinação do mundo”. A expressão “animar a maquinação do mundo” remete diretamente ao poema intitulado “A máquina do mundo”, que é considerado uma das grandes obras-primas do poeta modernista em decorrência de sua vasta riqueza visual, metafórica e estilística.

Embora já amplamente discutido, cabe aqui reconvocar a cuidadosa análise desse poema feita por José Miguel Wisnik em sua obra *Maquinação do mundo: Drummond e a mineração* (2018), que adiciona ao texto novas camadas de interpretação, especialmente no que tange ao conteúdo das setes estrofes que se compreendem entre os versos 49 a 69, nas quais se evidenciam as tensões entre o conhecimento racional, a tentação, o progresso técnico-científico e “a descrição totalizante, em sua formulação poética mais acabada, do mundo em estado de máquina” (Wisnik, 2018, p. 210):

as mais soberbas pontes e edifícios,
o que nas oficinas se elabora,
o que pensado foi e logo atinge

distância superior ao pensamento,
os recursos da terra dominados
e as paixões e os impulsos e os tormentos

e tudo o que define o ser terrestre
ou se prolonga até nos animais
e chega às plantas para se embeber

no sono rancoroso dos minérios,
dá volta ao mundo e torna a se engolfar
na estranha ordem geométrica de tudo,

e o absurdo original e seus enigmas,
suas verdades altas mais que tantos
monumentos erguidos à verdade;

é a memória dos deuses, e o solene
sentimento da morte, que floresce
no caule da existência mais gloriosa,

tudo se apresentou nesse relance
e me chamou para seu reino augusto,
afinal submetido à vista humana.
(Andrade, 1995, p. 123)

Wisnik evidencia como “A máquina do mundo” condensa uma dimensão crítica minuciosamente articulada na disposição de cada elemento, somando poesia, história e mineração como forças que moldam o mundo contemporâneo, apresentando tanto os objetos quanto as subjetividades sob o domínio da técnica e da exploração. A cadeia de imagens que se sucedem perpassa por diferentes aspectos da vida humana e adentra nos projetos da indústria, evocando “as mais soberbas pontes e edifícios”. Em seguida, o poeta se refere às esferas íntimas e psíquicas, nas quais “as paixões e os impulsos e os tormentos” também são submetidos à maquinação, e esse domínio tecnológico “[...] se prolonga até nos animais/ e chega às plantas”. Tal encadeamento culmina na evidência da ferida provocada pela mineração ao despontar “no sono rancoroso dos minérios”, que faz emergir a crítica drummondiana à violência do projeto minerador.

Há, no entanto, uma grande virada no poema, a partir do verso “dá volta ao mundo e torna a se engolfar”, em que surgem, nessa pluralidade imagética, elementos ainda indomáveis: “e o absurdo original e seus enigmas,/ suas verdades altas mais que tantos/ monumentos erguidos à verdade”; “é a memória dos deuses, e o solene/ sentimento da morte, que floresce”. Neste ponto, Wisnik indica que essa reviravolta proporciona a visão de um mundo não mais visto sob o olhar da engenharia e da tecnociência, mas atravessado por forças enigmáticas que escapam à racionalidade instrumental. Sendo assim, constrói-se uma formulação poética que não apenas capta tudo aquilo que foi colocado à disposição da “Máquina” – como a própria terra natal – como também aquilo que permanece no mistério do desconhecido.

As razões que conduziram Drummond a escrever tais versos não são expressamente evidentes, mas, diante do contexto da exploração mineral em Itabira que perdurou durante o século XX e ainda perdura, Wisnik acredita que “[...] há bons motivos para que essa intuição poética tenha sido desencadeada pela visão de Itabira no momento em que a drummondiana *morada do ser* [...] convertia-se em estoque da maquinaria mundial do ferro e do aço” (Wisnik, 2018, p. 217), evidenciando os efeitos da destruição mineradora não só na paisagem e na arte, mas também na vida do poeta.

6 Montanha pulverizada: o desaparecimento das montanhas

Em “Montanha pulverizada”, o poeta reconstrói de maneira comovente a paisagem familiar e singular da própria infância para denunciar o retrato da devastação da serra de Itabira:

Chego à sacada e vejo a minha serra,
a serra de meu pai e meu avô,
de todos os Andrades que passaram
e passarão, a serra que não passa.
[...]
Esta manhã acordo e
não a encontro.
Britada em bilhões de lascas
deslizando em correia transportadora
entupindo 150 vagões
no trem-monstro de 5 locomotivas
— o trem maior do mundo, tomem nota —
foge minha serra, vai
deixando no meu corpo e na paisagem
mísero pó de ferro, e este não passa.
(Andrade, 2017, p. 61)

Inicialmente, o poema apresenta a serra vista da sacada, uma paisagem tão íntima que, em certa medida, se configura como parte “de todos os Andrades que passaram/e passarão [...]”, mas, com a passagem do tempo, a montanha é esvaziada de sua marcante figura, enquanto o “trem maior do mundo” a transporta para longe, deixando apenas “mísero pó de ferro” no corpo do poeta e na paisagem. A serra que antes foi descrita sob a ideia de perenidade, torna-se apenas ausência e matéria de poesia.

O desaparecimento da serra – o Pico do Cauê – não é um mero elemento convencional de ficção, mas um lento processo de devastação que se dá a partir da entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial e culmina na criação da Companhia Vale do Rio Doce em 1942, com o objetivo de explorar o extravagante potencial ferrífero do local. Nesse período, com a intensificação das demandas do mercado global de aço, a extração mineral transformou aquela antiga montanha, outrora parte vital dos habitantes e da paisagem local, em uma cratera profunda (Wisnik, 2018, p. 35). Essa intervenção impôs a Itabira a convivência com o polo minerador, cujas detonações, máquinas e escavações anularam o horizonte.

A ideia do “trem maior do mundo” como um símbolo da industrialização e dos efeitos irreversíveis da exploração ressurgem com ainda mais potência em “O maior trem do mundo”, poema que recupera o sentimento de perda e de indignação pela devastação da terra natal de Drummond:

O maior trem do mundo
Leva minha terra
Para a Alemanha
Leva minha terra
Para o Canadá
Leva minha terra
Para o Japão
O maior trem do mundo
Puxado por cinco locomotivas a óleo diesel
Engatadas geminadas desembestadas
Leva meu tempo, minha infância, minha vida
Triturada em 163 vagões de minério e destruição
O maior trem do mundo
Transporta a coisa mínima do mundo
Meu coração itabirano
Lá vai o trem maior do mundo
Vai serpenteando, vai sumindo
E um dia, eu sei não voltará
Pois nem terra nem coração existem mais.
(Andrade, c2025)

Novamente, o trem leva consigo não apenas o minério, mas também traços essenciais do ser: “Leva minha terra”; “Leva meu tempo, minha infância, minha vida”; “Meu coração itabirano”. Ao converter a serra em lucro e em produto de exportação para diferentes países, sem deixar “nem terra nem coração [...]”, o elo entre “Montanha Pulverizada” e “O maior trem do mundo” se dá na conexão profundamente afetiva com a vista, na hipérbole do “trem maior do mundo” que amplifica o sentimento da dor.

A essência da vida atravessa não só os seres humanos, mas também as pedras, as geleiras, as matas, as montanhas e transcende a dimensão material. Para as culturas indígenas e de diferentes povos tradicionais ao redor do mundo, cada montanha, por exemplo, é mais do que uma grande rocha que se soma à paisagem, pois cada montanha é uma extensão do sujeito coletivo que se integra às tradições, aos hábitos da rotina e às celebrações sagradas, modificando o mundo e esbanjando uma presença viva inigualável (Krenak, 2022, p. 52). Mais do que matéria-prima, o que se extrai desses grandiosos entes é a possibilidade de existir em uma relação única de afeto e pertencimento. Esse desvinculamento com o que o pensamento ocidental estabelece como “natureza” também é identificado na filosofia de Krenak como uma consequência direta do atravessamento da modernidade. Em nome de um progresso desenfreado, consomem-se minérios, rios e florestas, mas o “trem-monstro” que devora a serra também avança implacável sobre os seres:

Neste momento, estamos sendo desafiados por uma espécie de erosão da vida. Os seres que são atravessados pela modernidade, a ciência, a atualização constante de novas tecnologias, também são consumidos por elas. Essa ideia me ocorre a cada passo que damos em direção ao progresso tecnológico: que estamos devorando alguma coisa por onde passamos (Krenak, 2020, p. 95).

Krenak também se aproxima da crítica drummondiana ao ressaltar que é o complexo liderado pela Vale, historicamente ligada à exploração mineral no Brasil, a responsável pela “[...] extração, o processamento e o despacho, para outros cantos do planeta, das nossas montanhas” (Krenak, 2020, p. 26), cuja destruição Drummond lamenta em seus versos.

7 Minas e o destino mineral

O líder indígena e o poeta dividem entre si um elo de cumplicidade forjado na sensibilidade crítica, no descontentamento diante do projeto destrutivo vinculado à ideia de progresso e na origem geográfica em comum que se dá com o nascimento de ambos, em períodos distintos, em Minas Gerais, um estado cujo próprio nome denuncia as marcas da extração mineral e que, ao longo dos séculos, testemunha o esgotamento de territórios, tornando-se o cenário de grandes desastres.

Em 2015, o Brasil se depara com a maior tragédia ambiental de sua história, quando o rompimento da barragem do Fundão provocou a morte de dezenas de pessoas e a contaminação do Rio Doce. Essa catástrofe, assim como muitas outras, foi ocasionada pela irresponsabilidade das grandes empresas e a ocorrência desse fato revela a cruel realidade de uma política desenvolvimentista que não mede os impactos negativos a longo prazo. Nesse sentido, o destino mineral de Itabira descrito por Drummond e o desastre de Mariana, que coloca em coma “o rio Doce, que nós, os Krenak, chamamos de Watu, nosso avô” (Krenak, 2019, p. 20) estão relacionados, ainda que não sejam iguais, como indica José Miguel Wisnik, em *Maquinação do mundo: Drummond e a mineração* (2018):

Associar os acontecimentos de Itabira e Mariana não significa equipará-los – um é efeito do lento desenrolar de uma exploração que opera em surdina ao longo de décadas, de modo crônico, localizado e praticamente invisível na cena pública nacional; outro eclode súbito e estrondoso, esparramado no espaço e reconhecido imediatamente como a maior hecatombe socioambiental do país, desmascarando a pulsão destrutiva da sanha extrativa e acumuladora. Embora diferentes, no entanto, o acontecimento catastrófico de Mariana, com tudo que tem de fragoroso e letal, pode ser visto como o raio que ilumina o que há de silencioso e invisível na catástrofe de Itabira. Ambos envolvem a mesma região, a mesma empresa, e fazem parte da mesma história [...] (Wisnik, 2018, p. 37-38).

Assim, como ressalta Wisnik, há um passado e um presente inevitavelmente interligados. Historicamente, Itabira ficou marcada pela fundação de uma empresa de mineração cujo nome, naquele tempo, levava o nome do rio Doce que, anos mais tarde, seria acometido pelo esvaziamento de sua vida por uma corporação menor, mas gerenciada pela mesma empresa, a Vale S.A.

Em *A vida não é útil* (2020), Ailton Krenak volta suas reflexões para a realidade mineira, revelando um olhar profundamente crítico sobre o “destino mineral” de regiões como o chamado “Quadrilátero Ferrífero” – ao qual a Itabira de Drummond pertence – e chamando a atenção para a obsessão moderna de perfurar o chão em busca de riquezas, desprezando as consequências desses atos. Nesse contexto, os desastres-crimes de Mariana e Brumadinho não são acidentes isolados, mas expressões da mentalidade que permeia o Antropoceno:

[...] Fiquei pensando no destino trágico do território que carrega este nome, Minas Gerais. Diamantina também, com mineradores entrando lá para tirar diamante, pedras preciosas — essa obsessão por furar o chão. O lugar onde estou é chamado de Quadrilátero Ferrífero. É de um mau gosto enorme dar um nome desses para um lugar. O que ele quer dizer? Que estamos ferrados. Duas barragens, uma em Mariana e outra em Brumadinho, derramaram ferro em cima da gente. O longo processo de desenvolvimento dessas tecnologias que nos enchem de orgulho também encheu os rios de veneno (Krenak, 2020, p. 27).

O que se extrai do nome “Minas” é a marca da mineração, de um território submetido à destruição silenciosa e contínua. A ironia de Krenak ao questionar o nome do lugar onde vive explicita esse trágico fenômeno em que uma terra orgulhosamente associada à riqueza é também marcada por desastres em que barragens derramam ferro em cima das pessoas e provocam um processo de envenenamento de toda a natureza. Essa denúncia reforça o diálogo com a poesia de Drummond, tal como se vê no poema “A palavra Minas”:

Minas não é palavra montanhosa
É palavra abissal. Minas é dentro
e fundo.

As montanhas escondem o que é Minas.
No alto mais celeste, subterrânea,
é galeria vertical varando o ferro
para chegar ninguém sabe onde.

Ninguém sabe Minas. A pedra
o buriti
a carranca
o nevoeiro
o raio
selam a verdade primeira, sepultada
em eras geológicas de sonho.

Só mineiros sabem. E não dizem
nem a si mesmos o irrevelável segredo
chamado Minas.
(Andrade, 2012, p. 112)

Em “A palavra Minas”, o poeta desvela a natureza abissal da palavra “Minas”: ela não é montanhosa, mas remete a algo que se encontra “dentro e fundo”. A referência à “galeria vertical varando o ferro/ para chegar ninguém sabe onde” explicita o fervoroso empenho por perfurá-la e a sua consequente morte simbólica, “sepultada em eras geológicas de sonho”. Sua verdade é um “irrevelável segredo”, o que indica que a profundidade de “Minas” é maior do que a dos minérios, é um enigma complexo que só os mineiros sabem e que sequer pode ser descrito, mas apenas sentido.

Do mesmo modo, no poema “Confidência do Itabirano” o poeta intensifica essa percepção ao inscrever a experiência pessoal na paisagem: “Alguns anos vivi em Itabira./ Principalmente nasci em Itabira./ Por isso sou triste, orgulhoso: de ferro” (Andrade, 2012b, p. 10). Em seguida, o metal passa a dominar a cena, determinando um peso específico de “Noventa por cento de ferro nas calçadas./ Oitenta por cento de ferro nas almas/ E esse alheamento do

que na vida é porosidade e comunicação.” A metáfora do ferro torna-se símbolo da rigidez, da porosidade, da dureza. Assim como Krenak, Drummond enxerga no desenvolvimento minerador não um motivo de orgulho, mas de luto, reconhecendo que esse projeto não se limita a um ambicioso empreendimento econômico, mas interfere no imaginário afetivo e na natureza.

Ambos os autores também compartilham um senso de pertencimento ferido ao ver esse espaço do seu entorno sendo violentado e corrompido. A pesquisadora e ativista Guarani Nhandewa, Sandra Benites, em “Corpo-território” – uma das publicações da série de Cadernos Selvagens – reforça a cosmopercepção indígena de que a terra não é apenas um lugar geográfico, mas um corpo-vivo, assim como o corpo é também um corpo-território.

O processo de formação desse corpo-território se dá de maneira coletiva e individual no decorrer da existência, resultado da relação direta do sujeito com o mundo, do modo como está inserido nele, carregando na própria pele as marcas de uma memória ancestral: “a memória é o próprio *teko*, é o próprio corpo, é o próprio território” (Benites, 2023, p. 3). Se esse corpo-vivo é violado, o corpo-território também se desfaz.

Quando o pico do Cauê é aos poucos exaurido e transportado, é também um pedaço de Drummond que parte na locomotiva dos trens. Quando Krenak vê o rio que cerca o entorno da sua aldeia ser envenenado de ferro, ele também é contaminado. A destruição provocada pela ideologia capitalista e os efeitos da mineração, criticados por Krenak, aparecem na poesia de Drummond com uma força poética que capta uma dor enrijecida, refletida na paisagem que desaparece e no sujeito moderno que destrói na mesma medida em que padece.

8 Considerações finais

A produção intelectual indígena revela conhecimentos adquiridos por meio da experiência de diferentes povos e culturas que compreendem o mundo para além de uma visão utilitarista e limitada. Nesse sentido, Ailton Krenak, pensador, escritor e ativista, elabora importantes análises acerca dos valores equivocados que regem a sociedade ocidental, apontando para a urgente necessidade de valorização da sabedoria ancestral. Por isso, sua voz é também essencial para propor possibilidades múltiplas de existência, assim como fez Carlos Drummond de Andrade e sua poesia contestadora.

O estudo entrelaçado das obras de Carlos Drummond de Andrade e Ailton Krenak – motivado pela ação de Krenak ao articular a poesia de Drummond com a crítica sociopolítica de sua própria obra – permite compreender que os dois, oriundos de diferentes horizontes culturais, mas provenientes de um mesmo contexto geográfico, convergem na denúncia da devastação ambiental, propondo, cada um à sua maneira, um movimento de desaceleração, de retorno ao essencial e de reflexão acerca da ideologia destrutiva vigente. Diante do atual e multifacetado cenário climático, evidencia-se a necessidade de um compromisso global com uma mudança de perspectiva e atitude político-social, capazes de reconfigurar as lógicas exploratórias que conduzem ao esgotamento do planeta, se é que isso ainda é possível.

Referências

- ANDRADE, C. *As impurezas do branco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012a.
- ANDRADE, C. *Boitempo*: esquecer para lembrar. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- ANDRADE, C. *Claro enigma*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1995.
- ANDRADE, C. *O maior trem do mundo*. Itabira: Fundação Cultural Carlos Drummond de Andrade, 2025. Disponível em: <https://www.fccda.com.br/caminhos-drummondianos/2#gsc.tab=0>. Acesso em: 17 jul. 2025.
- ANDRADE, C. *Sentimento do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012b.
- BENITES, S. *A memória demarca o nosso corpo: corpo-Território 3*. Rio de Janeiro: Dantes Editora, 2023. Disponível em: https://selvagemiciclo.com.br/wp-content/uploads/2023/1/CADERDO73_BENITES_CORPOTERRITÓRIO3.pdf. Acesso em: 13 ago. 2025.
- DANOWSKI, D; VIVEIROS DE CASTRO, E. *Há mundo por vir?* Ensaio sobre os medos e os fins. Florianópolis: Cultura e Barbárie: Instituto Socioambiental, 2014.
- KOPENAWA, D; ALBERT, B. *A queda do céu*: palavras de um xamã yanomami. Tradução: Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das letras, 2010.
- KRENAK, A. *A vida não é útil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- KRENAK, A. *Futuro ancestral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- KRENAK, A. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- LATOUR, B. *Diante de Gaia*: oito conferências sobre a natureza no antropoceno. Tradução: Maryalua Meyer. São Paulo: Ubu Editora, 2020.
- SUSSEKIND, F. Natureza e cultura: sentidos da diversidade. *Interseções*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 236-254, 2018. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/intersecoes/article/view/35915/25635>. Acesso em: 23 jan. 2025.
- WISNIK, J. *Maquinação do mundo*: Drummond e a mineração. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

Crises civilisationnelles et expériences de la fin dans *Tout s'effondre* de Chinua Achebe, *les immémoriaux* de Victor Segalen et *Naissance à l'aube* de Driss Chraïbi

Civilizational crises and experiences of the end in Chinua Achebe's Things Fall Apart, Victor Segalen's Les immémoriaux, and Driss Chraïbi's Naissance à l'aube

Bouchra Moujahid

Université Sidi Mohamed Ben Abdellah

de Fès (USMBA) | Fès-Meknès | MA

bouchra.moujahid1@usmba.ac.ma

<https://orcid.org/0009-0003-8504-7931>

Résumé: Partant du principe que toute fin éclaire le passé, interroge le présent et esquisse les possibles de l'avenir, cet article met en lumière la manière dont penser la fin revient à sonder les bouleversements historiques, culturels et identitaires qui traversent les civilisations. Loin d'annoncer un simple achèvement, la fin peut également être envisagée comme un point de bascule vers un renouveau. L'approche comparative permet de dégager les convergences et les divergences entre *Tout s'effondre* de Chinua Achebe, *Les immémoriaux* de Victor Segalen et *Naissance à l'aube* de Driss Chraïbi, en analysant les dynamiques entre identité et altérité, les effets de la modernité, les ruptures mémorielles et la quête du sens. Le choc des civilisations – souvent provoqué par la rencontre brutale avec l'Autre (colonisateur, conquérant, étranger) engendre des transformations profondes et des crises, tant sur le plan identitaire que social et culturel. L'écriture de la fin devient dès lors un espace de mémoire, de témoignage et d'engagement. À travers une esthétique de l'effondrement, ces récits expriment un traumatisme collectif, tout en laissant entrevoir la possibilité d'un monde à venir fondé sur la pluralité et l'interculturalité.

Mots-clés : choc ; civilisations ; crises ; identité ; l'autre.

Abstract: Based on the premise that every ending sheds light on the past, questions the present, and outlines possibilities for the future, this article highlights how



thinking about endings is tantamount to exploring the historical, cultural, and identity upheavals that civilizations undergo. Far from heralding a simple conclusion, endings can also be seen as a turning point toward renewal. A comparative approach allows us to identify the convergences and divergences between Chinua Achebe's *Things Fall Apart*, Victor Segalen's *Les immémoriaux*, and Driss Chraïbi's *Naissance à l'aube*, by analyzing the dynamics between identity and otherness, the effects of modernity, breaks in memory, and the quest for meaning. The clash of civilizations – often caused by a brutal encounter with the Other (colonizer, conqueror, stranger) – leads to profound transformations and crises, both in terms of identity and on a social and cultural level. Writing about the end thus becomes a space for memory, testimony, and commitment. Through an aesthetic of collapse, these stories express a collective trauma, while hinting at the possibility of a future world based on plurality and interculturality.

Keywords : clash ; civilizations ; crises ; identity ; the other.

1 Introduction

La fiction est pour les écrivains un outil de pensée, un espace où ils mettent en scène leurs convictions, leurs doutes et leurs refus. À travers leurs écrits, ils livrent une lecture critique du réel, dénonçant les injustices, révélant les contradictions et exprimant les conflits qui bouleversent leur monde. En scrutant les tensions sociales ou civilisationnelles, ils tentent de comprendre les dynamiques du monde et les mécanismes qui conditionnent l'existence humaine. Derrière cette quête, se cache souvent une angoisse sourde, une inquiétude latente qui habite l'écrivain et marque durablement son imaginaire. L'écriture n'est pas uniquement un moyen de dire ou de réagir à une réalité vécue, mais c'est essentiellement et avant tout un moyen d'agir en la modifiant en mettant en question les relations entre littérature et société, culture et civilisation. C'est dans cette mise en question des relations socioculturelles et inter-civilisationnelles que les écrivains pensent le rapport identité-altérité. Ce rapport complexe et parfois changeant peut être violent, conflictuel, basé sur la domination et l'aliénation et causant la destruction de l'autre, comme il peut être sain, enrichissant et bénéfique car contribuant au « vivre ensemble ». Tzvetan Todorov (2008, p. 51) affirme à ce sujet que les civilisations « ne correspondent plus à une catégorie morale et intellectuelle atemporelle, mais à des formations historiques qui apparaissent et disparaissent, caractérisées par la présence de nombreux traits liés tant à la vie matérielle qu'à celle de l'esprit. C'est en ce sens qu'on parle de civilisation chinoise ou indienne, persane ou byzantine ».

Dans un monde mouvementé, marqué par le nombre grandissant de conflits sur la scène politique mondiale et par l'atmosphère tendue des relations internationales notamment au niveau des grandes puissances mondiales (le conflit israélo-palestinien, la guerre entre la Russie et l'Ukraine, la guerre israélo-iranienne, la crise indo-pakistanaise), réfléchir à la fin d'une civilisation est motivé par le sentiment d'angoisse que suscite un monde de plus en plus belliqueux où la seule loi qui prime est celle de la force armée et des intérêts économiques. Si le monde contemporain est traversé par des menaces écologiques, nucléaires et climatiques, c'est moins leur existence qui interroge que l'incapacité persistante des sociétés modernes à en maîtriser les conséquences. Penser la fin permettrait donc d'éclairer les événements passés en les rattachant au présent et à un avenir possible. Le présent offrirait éventuellement une grille d'analyse permettant de déchiffrer ces événements en vue de leur donner un sens et de construire un ordre. Les transformations subies par une société et le chemin qu'elle a parcouru ne peuvent être saisis et évalués à leur juste valeur qu'à la lumière de la fin.

Dans *Tout s'effondre* (2013) de Chinua Achebe (nigérian), *Les immémoriaux* (1985) de Victor Segalen (français) et *Naissance à l'aube* (1986) de Driss Chraïbi (marocain), penser la fin est l'occasion d'interroger le sens de la vie et de l'existence humaine en cherchant à comprendre les raisons pouvant être à l'origine de l'effondrement des civilisations ou de la mort de ses membres en les rapportant à la nature intrinsèque de l'être humain, aux lois physiques et à la loi même de l'histoire. Cela nous conduit à penser le changement comme loi physique et naturelle, mais surtout à penser la mort comme issue ultime et comme réalité difficile et inévitable de la finitude humaine. En relatant la fin de ces civilisations qui déclinent puis s'effondrent, les trois romanciers essaient de conserver une histoire dont ils apprécient la grande valeur en refusant que celle-ci soit laissée à l'oubli ou que toute trace de l'existence antérieure de ces sociétés humaines au destin tragique ne soit effacée. L'écriture est en elle-même un rejet d'une fin définitive ou d'une absence totale dans l'espace de la mémoire. Elle est une tentative de rappeler le cheminement difficile de ces sociétés humaines qui se sont battues pour survivre.

Dans ce sens, le passage de l'utopie à la dystopie témoigne de la part des auteurs d'une incapacité de s'adapter aux changements qui découlent de la modernité. Ainsi, se profile dans chacun des cinq romans une critique acerbe du progrès et des hégémonies. Cette critique est la preuve que la plaie ouverte par la colonisation ou par les conquêtes est toujours saignante. Chraïbi, Segalen et Achebe sont sensibles au contexte tumultueux du XIXe et XXe siècles : la révolution industrielle, la colonisation et les deux Guerres mondiales suscitent crainte et angoisse. Les certitudes et la confiance en un avenir radieux laissent place au doute et à l'incertitude, notamment avec la découverte de la puissance du mal humain conjugué à l'essor scientifique et technique.

Les trois écrivains font alors recours à l'écriture romanesque pour exprimer leur mal-être en voyant l'écroulement de leurs mondes et en prenant conscience de la perte définitive d'un passé dont ils se souviennent avec beaucoup de nostalgie. Écrire se fait en réaction à la colonisation et à l'extermination de certaines civilisations comme événements traumatisants, indigérables et ingérables. Ils reconstruisent par l'imaginaire des mondes qui n'existent plus, mais qui ressuscitent par la magie des mots dans l'espace romanesque, renforçant ainsi la valeur testimoniale de ces récits. Ayant vécu ou ayant assisté à des événements extrêmement violents : guerres civiles, génocides, camps de concentration, qui les ont marqués dans leur chair ou dans leur pensée la plus intérieure, les trois romanciers optent pour une écriture qui porte la trace de cette souffrance toujours renouvelée. L'effondrement des civilisations

rapporté par les personnages principaux affecte les procédés de l'écriture et les techniques narratives, qui constituent alors une écriture du désastre et du trauma où les mots sont minutieusement choisis pour penser/panser les maux que l'on a du mal à exorciser.

Comment la fictionnalisation de la fin, tout en étant l'expression d'un mal être et d'une crise identitaire et civilisationnelle, renvoie-t-elle au rôle de la mémoire comme moyen de transmission permettant de relier le passé au présent et d'échapper à l'oubli considéré comme une autre forme de mort ?

2 Critique de la modernité et des hégémonies

Les trois romans comportent une contestation et une critique de la modernité et notamment de la notion du progrès, promesse d'un bonheur garanti par la science. En effet, les écrivains adoptent, par le biais de la fiction, une vision critique qui a des points en commun avec celle de T. Adorno (1974, 1984, 2003), A. Gehlen (1980, 1990), H. Marcuse (1963, 1968), A. Kojève (1947, 1990), M. Freitag (1986, 2002), F. Fukuyama (1992) qui ont dénoncé quelques travers de la société moderne en mettant l'accent sur les conséquences négatives du progrès. Dans cette perspective, Italo Calvino (1984, p. 23) écrit : « Plus nos maisons sont éclairées et prospères, plus leurs murs ruissellent de fantasmes ; les rêves de progrès et de rationalité sont visités par des incubes [...]. À l'acmé du siècle des Lumières surgissent Sade et le roman noir ». Les romans de Chraïbi, de Segalen et d'Achebe véhiculent une critique acerbe, tantôt directe, tantôt indirecte, de la modernité qui a marqué de son sceau les esprits et qui a influencé durablement la vie de milliers de personnes dans le monde en insistant sur la rupture totale avec un monde et un mode de vie dont les personnages des trois romans se souviennent avec beaucoup de nostalgie.

Cette nostalgie et ce désir de retrouver un passé glorieux mais malheureusement révolu s'expriment dans *Naissance à l'aube* par les paroles et les pensées secrètes de Raho qui représente le symbole d'une génération ancienne ayant vécu au rythme de la nature en respectant les coutumes ancestrales et en adoptant les valeurs d'honneur, d'altruisme et de solidarité. Ainsi fait-il partie de ceux qui sont sceptiques à l'égard du progrès et qui refusent de s'inscrire dans le rythme accéléré du monde moderne ou d'adopter ses valeurs étriquées : « Et Raho sortait de là, allait abreuver les fils d'Ève et d'Adam bloqués dans leurs wagons et prisonniers du temps civilisé » (Chraïbi, 1986, p. 157).

Si la modernité repose sur une séparation, voire un schisme entre passé et présent, et si elle a favorisé une distance entre le moi et l'autre, Raho veut abolir ces limites en usant d'une arme insoupçonnée. Par l'eau qu'il porte, emblème de vie et de lien, Raho se charge d'une mission noble : celle d'arroser une humanité asservie et assoiffée, souhaitant retrouver ainsi la souplesse et la liberté du mode de vie traditionnel plus conforme au temps cosmique et au temps naturel et s'opposant à la rigidité et à la servitude du « temps civilisé ».

La critique de la modernité dans *Naissance à l'aube* de Chraïbi apparaît également à travers le conflit des générations qui permet la confrontation de deux visions opposées du monde : celle de Raho et celle de son petit-fils Bourguine. Les deux personnages représentent deux mentalités différentes : l'une orientée vers le passé et puisant dans la culture ancestrale, et l'autre lorgne l'avenir et aspire au modèle européen. Le grand-père adopte les valeurs de générosité et d'altruisme, tandis que le petit-fils est profondément influencé par l'esprit mercantile et obsédé par le gain :

La jeunesse d'aujourd'hui a beaucoup d'épines, pensait-il. Et Bourguine n'a pas encore vingt étés. Dix-huit peut-être bien... Dix-sept ou dix-neuf étés du temps. C'est le monde de la ville et son esprit mercantile. [...] Il n'arrête pas de calculer l'argent. Il ne sait pas se purifier de ce siècle. Il envie et admire à la fois ceux qui ont des choses, font des choses et ne sont pas grand-chose (Chraïbi, 1986, p. 161).

Ce passage trahit l'écart énorme séparant deux philosophies diamétralement opposées : l'une reposant sur l'être et l'autre sur l'avoir. Bourguine est en réalité l'exemple et la concrétisation d'un défaut caractéristique de l'époque moderne à savoir l'avidité. Mohamed Zahir (2020, p. 295) écrit au sujet de la dénonciation de la modernité dans l'œuvre de Chraïbi : « À l'aliénation de la civilisation matérialiste qui a généré un cosmocide, qui a consacré la logique du quantitatif, l'axiologie de l'abstrait et le règne de l'artificiel et du simulacre, Chraïbi oppose la sincérité, l'organicité, l'esprit viscéral de l'autochtonie et la nostalgie de la terre ». La génération de Bourguine est la première génération à subir l'impact de la modernité et à être progressivement imprégnée par les valeurs marchandes. Jean-François Hamel (2006) parle à ce sujet d'un abîme séparant les deux : l'une tirant sa sagesse du passé et d'une expérience vécue riche, et l'autre rompant les liens avec ce même passé considéré comme obsolète et se dirigeant vers un avenir sombre : « La vélocité avec laquelle s'enchaînent les changements dans les domaines politique et technologique creusera bientôt un abîme infranchissable entre deux générations successives, comme si les leçons de l'expérience étaient toujours déjà obsolètes. Le passé sera en quelque sorte dépassé par la course du présent vers le futur » (Hamel, 2006, p. 29).

Dans ses longues discussions avec Raho, monsieur Boursexe exprime le malaise d'une civilisation qui, malgré l'abondance dont elle profite, notamment en termes de ressources aquatiques, ne connaît pas le bonheur et la paix de l'âme des civilisations anciennes qui se contentaient de peu et que les choses simples de la vie, même dans les conditions les plus difficiles, rendaient heureuses. C'est dans ce sens que Sâadia Dahbi (2020, p. 84) écrit :

« La modernité est ainsi placée sous le signe de la Gaste terre, de la terre dévastée par les ravages d'une raison scientifique qui a détruit les vraies valeurs et rendu impossible l'accession aux univers de la qualité [...] Elle est mortifère car elle signe la victoire du principe de réalité sur le principe de plaisir ».

Dans la même perspective, Jean Ziegler (1988) souligne les points forts des sociétés traditionnelles qui persistent dans le tiers monde et qui n'ont pas encore subi les ravages de l'exploitation et de la modernité :

Respect extrême de la nature, de la vie ; goût du soleil, des plantes qui poussent sur un sol craquelé ; volupté de la communication, passion de la convivialité, bonheur de vivre, fierté d'être un homme... La plupart des sociétés du tiers monde n'ont pas connu, de génération en génération, l'exploitation (Ziegler, 1988, p. 36).

Dans la même suite d'idées, Chraïbi souligne les défauts de cette modernité aveugle et de ce capitalisme sauvage et met l'accent sur l'avidité des Européens qui se lancent dans une course effrénée de possession en acceptant de construire leur bonheur au prix du malheur

et des misères d'autres civilisations : « – Oui, Pa. Ils sont comme ça, les Frankaouis. Il leur faut plusieurs choses à la fois pour être heureux : deux lavabos, deux pays... » (Chraïbi, 1986, p. 180). La modernité a effectivement participé à promouvoir une nouvelle conception du bonheur en faisant de celui-ci non pas un état qualitatif mais un état quantitatif.

Dans un contexte sociopolitique marqué par de fortes tensions et de grandes mutations, Raho apprécie à sa juste valeur la sagesse des anciens de la tribu, qui ont tenu à cultiver chez les générations suivantes deux qualités majeures : la patience et l'endurance qui contrastent avec les valeurs d'une modernité qui prône la vitesse et qui se nourrit de la fragilité humaine. Dans la même logique, Hassan Chafik (2020) voit dans le mode de vie ancestral des amazighs, allant à l'encontre de l'idéal du progrès, un mythe et une forme de résistance à la modernité : « De par leur inscription dans le temps courbe du mythe, ils sont l'expression de la résistance à la temporalité moderne fondée sur l'idéologie du progrès, lequel n'a de cesse que de vouloir les assimiler par la destruction de leur savoir ancestral fondé sur un vitalisme exacerbé » (Chafik, 2020, p. 173). Conformément aux positions adoptées par Chraïbi, Achebe et Segalen, Jean-Richard Bloch écrit :

Voilà seize années que le mensonge et la mort, l'injure et la haine, la violence et la misère, la famine et l'épidémie ont fondu sur nous, surgissant de ce passé où nous les avions crus si bien enfermés ; seize années que la vieille rage primitive s'est remise à désoler la surface de la terre (Bloch, 2011, p. 347).

De même, Ngugi wa Thiong'o met l'accent sur les ravages du capitalisme qui, au lieu de renforcer la maîtrise de la nature par l'homme, selon la formule célèbre de Descartes (1996, p. 38) : « rendre l'homme maître et possesseur de la nature », n'a fait que déclencher une série de catastrophes naturelles ayant trahi la faiblesse et la fragilité intrinsèques à l'être humain :

Loin de permettre la maîtrise de la nature, le capitalisme n'a pu qu'accroître la soumission de l'homme aux éléments, en multipliant les inondations et les sécheresses ; loin de faire reculer les maladies, il n'a fait que rendre la population plus vulnérable et dépendante, en la privant même des remèdes traditionnels de jadis, taxés de sorcellerie (Thiong'o, 2010, p. 108).

Pierre Bourdieu (2008) souligne, à son tour, le décalage flagrant entre le progrès technique et le progrès de l'humanité. En effet, si la technique a facilité la vie de l'homme par le biais d'inventions ingénieuses, elle n'a pas réussi pour autant à donner lieu à un véritable progrès au niveau de sa vision du monde. La croissance de la puissance technique entraînant inévitablement une croissance des désirs et des aspirations humains :

Sans doute, à mesure que la puissance de l'homme sur le monde s'accroît, l'étendue de ses aspirations s'accroît également ; le domaine de l'inadmissible et de l'intolérable s'étend aux dépens du domaine de l'inévitable ; le domaine de l'activité aux dépens du domaine de la fatalité. Cependant le seul développement de la puissance technique sur le monde ne saurait créer en une société le culte du progrès ou du travail (Bourdieu, 2008, p. 109).

L'évolution et le progrès présumé ont donc vidé l'Histoire du monde moderne de tout sens, privant la religion elle-même de ses valeurs essentielles, de son socle éthique. Les propos amers de Herder disent long sur le désarroi d'une humanité profondément déçue par les promesses non tenues de la modernité :

Quoi qu'il en soit, rendez-nous à maints égards votre piété et votre superstition, vos ténèbres et votre ignorance, votre désordre et votre rudesse de mœurs, et prenez-nous nos lumières et notre incrédulité, notre froideur et notre raffinement privé de vigueur, notre veulerie philosophique et notre misère humaine ! (Sternhell, 2006, p. 523).

L'artifice se substituant au naturel creuse l'écart entre l'homme et ses semblables, le condamnant par là à une solitude implacable. La modernité a pour effet d'affaiblir les relations sociales et de causer la disparition de certaines traditions qui font partie intégrante de la culture du groupe. Pour Baziou (2005, p. 60) : « le recul et l'extinction progressive de la religion et du mystère aboutit au désenchantement du monde ». À ce désenchantement, s'ajoute à un nihilisme destructeur comme le confirme Domenach (1967, p. 13) qui croit que : « tel le cycle du nihilisme prophétisé par Nietzsche : d'abord on croit que tout a un sens, et ensuite, lorsque cette totalité s'est effondrée, plus rien n'a de sens ». Heidegger (1962) rejoint la même position de Domenach à l'égard de la modernité en confirmant l'idée de perte de sens : « Si Dieu, comme cause suprasensible et comme Fin de toute réalité, est mort, si le monde suprasensible des idées a perdu toute force d'obligation et surtout d'éveil et d'élévation, l'homme ne sait plus à quoi s'en tenir et il ne reste plus rien qui puisse l'orienter » (Heidegger, 1962, p. 262). Pour Heidegger (1962), la mort de Dieu, selon la conception de Nietzsche, aurait privé l'homme de toute orientation possible. Dans le même sens, Michel Haar (1993, p. 208) parle d'un sentiment de non-valeur : « On est arrivé au sentiment de la non-valeur de l'existence [...] ». Le moment de la dédivinisation complète du monde, la dissociation complète du devenir et du divin logico-moral constitue la plus grave crise de l'histoire humaine. ».

Dans *Tout s'effondre* d'Achebe, Uchendu insiste sur l'importance de perpétuer certaines traditions, notamment celles qui consistent à se regrouper, à discuter et à passer du temps ensemble : « C'est un plaisir de voir de nos jours, alors que la jeune génération se croit plus sage que les anciens, un homme qui fait les choses dans la grande tradition » (Achebe, 2013, p.178). Le temps consacré aux relations sociales, qui participent à la construction de l'identité de l'individu et à son épanouissement personnel, rétrécit considérablement en laissant place à un malaise grandissant, plus remarquable par les générations à venir. Sur un ton nostalgique, Achebe rappelle donc le bonheur d'une époque où les hommes, conscients de la valeur des rapports sociaux, savouraient la compagnie et le goût des discussions. À ce sujet, Herder met l'accent sur le bonheur simple des sociétés primitives qui ne sont pas encore dépravées et contaminées par les valeurs de la modernité. Un bonheur envié par les Européens dont le cœur est lourd et agité selon ses propos : « Ce sentiment simple, profond, irremplaçable de l'existence est donc la félicité, une petite goutte de cet océan infini de Celui qui est tout bonheur, qui est en tout et se réjouit et sent en tout. De là cette sérénité et cette joie indestructible que maint Européen admira sur le visage et dans la vie de peuples étrangers, parce qu'avec son inquiète agitation il ne l'éprouvait pas en lui » (Herder, 1828, p. 141).

Dans *Les Immémoriaux* de Victor Segalen, le personnage principal Térii ne manque pas de souligner la manie des hommes blêmes de compter et de mesurer le temps en suivant de manière obsessionnelle son cours acharné. Il avoue avoir du mal à saisir la raison qui les incite à se rappeler un passé révolu et à se projeter dans un avenir hypothétique. Pour J. Benoist, et F. Merlini (2004, p. 9) :

En tant qu'expression de l'ontologie historique, la modernité inaugure en effet un ordre du réel qui s'auto-interprète comme un processus dynamique ouvert vers le futur [...] Toute réalité qui pose cette force du devenir, comme marque spécifique de son être, est une réalité qui se pense historiquement.

Cette incapacité de comprendre cette volonté déclarée de fuir vers un passé ou un avenir irréels va à l'encontre de la philosophie de Térii et de sa tribu qui cherchent à profiter du moment présent (*carpe diem*) et à employer leurs capacités corporelles à satisfaire les désirs qui naissent et surgissent. La philosophie des Maoris s'apparentant alors, sur différents points, à la philosophie épicurienne, notamment au niveau de la recherche du plaisir et au niveau de la place capitale accordée à l'instant vécu.

Térii ne cherchait point à dénombrer les saisons depuis lors écoulées ; ni combien de fois on avait crié les adieux au soleil fécondateur. — Les hommes blêmes ont seuls cette manie baroque de compter, avec grand soin, les années enfuies depuis leur naissance, et d'estimer, à chaque lune, ce qu'ils appellent « leur âge présent ! (Segalen, 1985, p. 12).

Si la philosophie des Maoris est tournée vers la vie, celle du monde moderne est, au contraire, focalisée sur la mort. À ce sujet, Édouard Jourdain fait dans sa critique de la modernité un rapprochement surprenant mais très significatif et très pertinent entre capitalisme et cannibalisme. Le cannibalisme étant, d'après lui, une ingestion définitive du corps de la victime alors que le capitalisme est une exploitation renouvelée du corps du travailleur. Jourdain revendique ainsi le droit de désigner le capitalisme par semi-cannibalisme.

Si le cannibalisme, pratiqué par les sociétés primitives, a fait l'objet d'indignation et de réprobation morale justifiant pour certains les mouvements de colonisation, il semble, d'après ce rapprochement, beaucoup moins cruel que le capitalisme (chronophagie et énergie-phagie). La grande différence du capitalisme d'avec le cannibalisme réside dans le fait que le capitalisme a besoin du travailleur et ne peut se permettre de l'ingérer jusqu'à la mort (Jourdain, 2023, p. 27).

Profondément déçus par la modernité, Segalen, Achebe et Chraïbi se tournent vers un passé idéalisé, faisant preuve d'une nostalgie des origines.¹ Leurs romans reflètent alors la nostalgie d'une primitivité heureuse et d'une innocence perdue. Ils lèvent le voile sur les méfaits de la modernité avec ses belles promesses de progrès et de bonheur que les guerres

¹ On pense ici à *La Nostalgie des origines* de Mircea Eliade qui croit que de la confrontation de l'homme occidental moderne avec ces univers étrangers pourrait naître une forme inédite d'humanisme (cf. Mircea, 1991).

mondiales et les mouvements de colonisation ont démenties. Marcel Gauchet (1998, p. 100) parle à ce sujet de la fin de l'histoire :

Nous vivons très exactement la fin de l'histoire finie, de l'histoire pensable sous le signe de sa fin. Fin de l'histoire finie, c'est-à-dire la doctrine de salut par l'histoire qui avait permis une sorte de réinvestissement subreptice de la transcendance dans l'immanence, de l'absolu dans la relativité historique. Un peu comme si, pendant deux siècles, à travers l'utopie communiste notamment, l'occident avait tenté d'échapper aux conséquences logiques de sa propre prémice anti-religieuse.

S'inscrivant dans le cadre général de l'impérialisme européen qui voulait étendre sa domination sur le globe, ces romans véhiculent une critique virulente des hégémonies et revendiquent les droits des cultures non occidentales et des minorités dans un monde régi par la loi du plus fort. Dans cette perspective Driss Chraïbi affirme sans équivoque : « J'ai toujours été non pas du côté du plus fort, mais du côté du plus faible. Je suis du côté des minorités » (Rivinius, 1989, p. 87). Dans cette même optique, Chinua Achebe reproche aux intellectuels africains leur tendance à aller vers un universalisme trop abstrait. Il considère qu'il est de leur rôle de faire connaître leur spécificité culturelle :

L'Afrique a connu un tel destin qu'aux yeux du reste du monde le seul adjectif africain suffit parfois à déclencher des cris de pitié. [...] Mais se fuir soi-même est à mon avis une façon bien peu appropriée de surmonter l'angoisse. Et si tous les écrivains doivent désert, qui restera-t-il pour relever le défi ? (Thiong'o, 2010, p. 62).

De son côté, Claude Lévi-Strauss (1983) voit dans la diversité des cultures non pas une source de conflit, mais plutôt une source de richesse et de créativité. Aussi met-il l'accent sur le risque d'un rapprochement excessif pouvant donner lieu à une identification ou à un amenuisement de la différence :

On ne peut à la fois se fondre dans la jouissance de l'autre, s'identifier à lui, et se maintenir différent. Pleinement réussie, la communication intégrale avec l'autre condamne, à plus ou loin brève échéance, l'originalité de sa et de ma création. Les grandes époques créatrices furent celles où la communication était devenue suffisante pour que des partenaires éloignés se stimulent. (Lévi-Strauss, 1983, p. 47)

Achebe et Segalen s'accordent à démontrer l'importance vitale du différent et du divers en incitant à les préserver contre toute forme d'universalisme. L'espace romanesque devient alors le lieu d'une prise de parole/de pouvoir qui cherche à se libérer de toute forme d'oppression en revendiquant le droit à la différence dans un monde de plus en plus marqué par la standardisation et par diverses formes de totalitarisme.

Le Divers décroît. Là est le grand danger terrestre. C'est donc contre cette déchéance qu'il faut lutter, se battre, mourir peut-être avec beauté. Les poètes, les visionnaires mènent toujours ce combat, soit au profond d'eux-mêmes, soit – et je le propose – contre les murs de la Connaissance (Segalen, 1999, p. 95).

À la différence d'Edward Saïd dans son ouvrage *L'Orientalisme* et de Spivak ou Chakrabarty dans leurs travaux consacrés au colonialisme, un grand nombre de penseurs et

d'écrivains, dont essentiellement Aníbal Quijano et Walter Mignolo, qui s'inscrivent dans le cadre d'une pensée post-colonialiste, soulignent la nécessité de réinscrire la question du colonialisme dans son mouvement historique en opposant colonialisme (moment historique et événement) à colonialité (ordre épistémique et ontologique). Georges Balandier, qui préfère parler de « situation coloniale », écrit :

L'un des événements les plus marquants de l'histoire récente de l'humanité est l'expansion, à travers le globe, de la plupart des peuples européens ; elle a entraîné l'assujettissement – quand ce ne fut pas la disparition – de la quasi-totalité des peuples dits attardés, archaïques ou primitifs (Balandier, 2001, p. 44).

3 La valeur testimoniale des récits

Paul Ricoeur (1991, p. 17) soutient que « le temps devient humain dans la mesure où il est articulé de manière narrative ; en retour le récit est significatif dans la mesure où il dessine les traits de l'expérience temporelle ». Ces propos montrent que le sens du récit dépend de sa capacité à dire et à décrire l'expérience temporelle. Dans la même logique, Milan Kundera (1978, p. 167) affirme que : « chacun souffre à l'idée de disparaître, non entendu et non aperçu, dans un univers indifférent, et de ce fait il veut, pendant qu'il est encore temps, se changer lui-même en son propre univers de mots ».

Pour Chraïbi, Segalen et Achebe, la littérature se présente comme un support permettant de conserver la mémoire des civilisations disparues ou affaiblies par de longues années d'exploitation et de colonisation. Dans ce sens, Chraïbi (1997, p. 49) écrit : « Il faut savoir remonter aux sources pour essayer de trouver une réponse aux temps présents ». En tant qu'expression artistique, la littérature offre une vision autre sur certains événements marquants de l'histoire de l'humanité. Chraïbi affirme d'ailleurs qu'il ne vise nullement la reproduction de l'Histoire : « Il me semblait illusoire de relater fidèlement l'Histoire. Bien au contraire, je désirais m'échapper de l'Histoire, sujette à caution, pour créer une œuvre personnelle, une fiction capable de donner un contenu émotionnel à la réalité des faits » (Chraïbi, 2001, 190). En fait, ces récits permettent de relater l'histoire d'après le regard des dominés et non de celui des dominants comme dans la plupart des récits historiques officiels. Dans ce sens, Paul Ricoeur (1985, p. 28) assène à la fiction la fonction « révélatrice et transformante à l'égard de la pratique quotidienne ; révélatrice en ce sens qu'elle porte au jour des traits dissimulés, mais déjà dessinés au cœur de notre expérience praxique, transformante en ce sens qu'une vie examinée est une vie changée, une autre vie ».

Le roman peut dès lors être considéré comme le lieu où se construit une existence, fictive certes, mais non moins marquante de certaines cultures qui n'ont rien à envier au modèle socioculturel européen. Selon Mohamed Semlali (2020, p. 191) : « Le rapport entre l'Histoire et le mythe originel dans l'œuvre de Chraïbi se situe dans cette tension permanente entre le besoin impérieux d'entretenir la mémoire des origines et la nécessité d'écrire l'Histoire pour garder la trace du passé ». Ces cultures, tenues longtemps pour inférieures, réunissent tous les critères que l'on peut trouver dans les cultures dites hégémoniques. Elles sont l'exemple et la preuve même de la diversité humaine et de la pluralité du monde.

La littérature se présente comme le moyen de panser/penser les blessures et les maux en usant de mots appropriés. L'écriture de la fin d'un monde sert deux finalités capitales : premièrement attester de l'existence d'un monde qui n'est plus et deuxièmement extérioriser cette peur intrinsèque de la finitude et de la mort en la nommant et donc en la transférant de l'ordre du réel vers l'ordre du langage ou du virtuel comme le souligne Maurice Blanchot (1984, p. 37) : « Le mot n'a de sens que s'il nous débarrasse de l'objet qu'il nomme ; il doit nous en épargner la présence ou le 'concret rappel'. Dans le langage authentique, la parole fait disparaître, elle rend l'objet absent, elle l'annihile » (Blanchot, 1984, p. 37).

L'écriture littéraire des trois écrivains est le lieu pour parler librement et témoigner d'événements qui ont marqué les corps et les esprits. Dans son *Essai sur l'exotisme*, Segalen souligne l'importance de ce témoignage, réel ou fictif, effectué par les colonisés au sujet de l'expérience traumatisante, voire parfois fatale du choc qu'ils ont eu avec les colonisateurs : « Ils ont dit ce qu'ils ont vu, ce qu'ils ont senti en présence des choses et des gens inattendus dont ils allaient chercher le choc. Ont-ils révélé ce que ces choses et ces gens pensaient en eux-mêmes et d'eux ? » (Segalen, 1999, p. 37). Comme Chateaubriand qui investit le *topos* de l'Histoire comme « *Magistra Vitae* » guide et maîtresse de vie, les trois romanciers ont pour objectif d'inscrire l'histoire de chacune de ces sociétés humaines dans la mémoire des lecteurs tout en la rattachant à une histoire plus grande qui lui donne sens. Cette position est partagée par Chraïbi lui-même : « Si tu ne sais pas ce qui s'est passé avant ta naissance, tu resteras toujours un enfant ».² Il stipule donc que la connaissance du passé est une condition sine qua non du processus de maturité de l'individu. Dans ce sens, Jean Ziegler (1988) affirme que l'histoire de tout groupe humain n'a de sens qu'à l'intérieur d'une histoire plus grande constituant une mémoire qui défie la mort et l'oubli : « La valeur de cette histoire se vérifie à l'usage : quand on a une histoire, on peut s'insérer dans la durée, dans la chaîne des générations. Il n'y a pas de désespoir ni de peur excessive devant la mort pour celui qui se sait un maillon de cette chaîne. Celui qui a une histoire a des vrais liens avec les autres » (Ziegler, 1988, p. 113).

Rapporter ces histoires de choc civilisationnel pourrait ainsi s'expliquer par la volonté des écrivains de présenter un enseignement valable non seulement pour le présent, mais également pour l'avenir. L'expérience vécue par les personnages, telle qu'elle est relatée par les romanciers, s'avère à cet effet, bien plus véridique que la version officielle livrée par les grandes puissances qui racontent les événements selon leur propre vision, leurs propres intérêts et leurs propres idéologies. D'après Marc Bloch (1999, p. 13) : « Ce qu'il y a de plus profond en histoire pourrait bien être aussi ce qu'il y a de plus sûr ». Ces propos reprennent le célèbre concept littéraire du *mentir-vrai* inventé par Louis Aragon pour désigner la capacité d'une œuvre littéraire ou d'une fiction de révéler la vérité profonde d'une époque ou d'un fait historique plus que ne le fait l'Histoire elle-même.

Ces récits peuvent ainsi être qualifiés de récits mémoriels car participant d'un processus de commémoration. Ils construisent et transmettent la mémoire d'événements révolus. Michelet (2002, p. 454) souligne le rôle capital de la littérature dans la conservation de la mémoire des morts en les réintégrant dans la vie des vivants : « Oui, chaque mort laisse un petit bien, sa mémoire, et demande qu'on la soigne. [...] L'histoire accueille et renouvelle ces gloires déshéritées ; elle donne une nouvelle vie à ces morts, les ressuscite ». Les romans du

² Cette citation apparaît dans trois textes de Chraïbi : *Naissance à l'aube* (Paris: Seuil, 1986, p. 38); *Vu, lu, entendu*, (Paris: Denoël, 1998, p. 22), et *L'Homme du Livre* (Paris: Denoël, 2010, p. 27).

corpus pourraient alors être inscrits dans une poétique orphique, non dans le sens religieux mais littéraire d'un chant poétique qui a pour finalité de défier la mort selon Jean-François Hamel (2006, p. 199) qui rattache le récit mémoriel au mythe orphique :

Cette inversion des modalités traditionnelles des récits mémoriels constitue la poétique d'Orphée mise en œuvre par le roman. [...] Le chant poétique aurait le pouvoir de triompher de la mort et de sublimer la finitude tant de l'objet du poème que de son créateur. La parole poétique trouve là la mesure de ses ambitions mémorielles. Mais le mythe d'origine présente un autre visage, nettement plus mélancolique. (...) La poésie trouve en Orphée l'expression à la fois de ses pouvoirs et de ses dangers, elle y expose autant le fantasme d'une résurrection des morts que la condamnation de la démesure des endeuillés.

Incarnant la figure d'Orphée, Chraïbi, Segalen et Achebe usent de la puissance de l'écriture littéraire afin de transcender le temps et l'espace. Le lyrisme de ces récits et la nostalgie de ces sociétés humaines traditionnelles vivant en symbiose avec la nature et jouissant d'un bonheur simple n'est pas sans rappeler l'esthétique romantique. Mais la figure d'Orphée peut également être liée dans ces romans au passage du verbe à l'esprit ou du chant au *logos* comme l'explique Alain Didier-Weill (1998, p. 65) :

Le passage au logos implique le refoulement originaire de l'esprit de la musique. Par refoulement originaire nous entendons un processus d'*Aufhebung* qui n'est pas l'oubli du refoulement secondaire (lequel consiste à mettre un refoulé aux oubliettes) mais tout au contraire un oubli que nous qualifions d'inoubliable, pour autant que ce qui aura disparu ne cessera, en tant que chose disparue, d'être commémoré.

La parole, synonyme de pouvoir, est donnée au « je », incarnant la figure orphique, pour qu'il puisse dire sa propre histoire en faisant de l'autofiction et par là même survivre en tant qu'instance illocutoire :

Victor Hugo a dit :
Il faut que l'herbe pousse et que les enfants meurent.
Moi je dis que la loi cruelle de l'art est que les êtres meurent et que nous-mêmes mourions en épuisant toutes les souffrances, pour que pousse l'herbe non de l'oubli mais de la vie éternelle, l'herbe drue des œuvres fécondes, sur laquelle les générations viendront faire gaîment, sans souci de ceux qui dorment en dessous, leur « déjeuner sur l'herbe » (Proust, 1989, p. 615).

Paradoxalement, nos trois romanciers ne visent pas seulement à conserver la mémoire des civilisations effondrées ou disparues, mais ils visent à rappeler cette perte envisagée par toute civilisation humaine. C'est en tuant le temps que ces récits parviennent à le recréer en inscrivant l'histoire dans une temporalité propre à l'art du récit et non au monde physique. La fiction, par les moyens dont elle dispose, est dès lors capable d'inventer de nouvelles configurations temporelles qui se libèrent de la linéarité du temps calendaire.

Selon Hamel (2006), les poétiques de la répétition tentent d'échapper au déterminisme du passé et à une cyclicité de l'Histoire en mettant en exergue des éventualités et des possibilités non réalisées. Fortement marqués par la modernité, les romans de notre corpus

créent ainsi leurs propres trajectoires en se situant à mi-chemin entre un passé fortement présent hanté par la mort et un avenir qui offre les promesses d'une vie meilleure. Maurice Blanchot (1980, p. 64) s'interroge :

Pourquoi tous les malheurs, finis, infinis, personnels, impersonnels, de maintenant, de toujours, avaient-ils pour sous-entendu, le rappelant sans cesse, le malheur historiquement daté, pourtant sans date, d'un pays déjà si réduit qu'il semblait presque effacé de la carte et dont l'histoire cependant débordait l'histoire du monde ? Pourquoi ?

Par un effet papillon, tous les malheurs présents trouvent leur origine ou leur écho dans les malheurs passés, même ceux que l'on pourrait considérer comme insignifiants. Comme pour les pièces d'un puzzle, parfois c'est la liaison entre ces différents faits historiques qui fait sens. C'est dans ce sens que Chraïbi (2001, p. 189) écrit : « Je ressentais le besoin vital de remonter le cours du temps, le plus loin possible dans le temps, afin de donner une signification charnelle aux mots et de comprendre les temps présents ». Mais ce sens dont parle Chraïbi, il faut le chercher dans l'histoire et non dans l'Histoire car comme l'explique Milan Kundera (1986, p. 61) : « Le roman n'examine pas la réalité mais l'existence. Et l'existence n'est pas ce qui s'est passé, l'existence est le champ des possibilités humaines, tout ce que l'homme peut devenir, tout ce dont il est capable. Les romanciers dessinent la carte de l'existence en découvrant telle ou telle possibilité humaine ».

Il est donc question de chercher des possibilités et surtout un sens. Pour en comprendre la raison, on peut évoquer Bertrand Gervais (2004, p. 13) qui souligne le fort impact de la pensée de la fin sur l'imaginaire occidental contemporain :

L'imaginaire occidental contemporain est imprégné de la pensée de la fin. L'an 2,000 s'inscrit, pour les tenants d'une pensée eschatologique, dans une logique de l'apocalypse, qui est à la fois dévoilement et catastrophe [...] avec ses deux Guerres mondiales qui ont marqué l'invention d'une véritable industrie de la mort.

Selon Gervais (2004), l'omniprésence de ces écrits portant sur la thématique de la mort trouve son origine dans les circonstances et les événements de ce siècle transitoire qui a attisé les craintes des penseurs et des écrivains du monde entier. Denis Crouzet (1999) va plus loin en affirmant que l'imaginaire constitue le véritable moteur de l'histoire et qu'il devient plus fertile quand il filtre un réel anxiogène :

le grand moteur de l'histoire, c'est ce que j'appelle l'imaginaire. [...] L'imaginaire est donc à mon sens une puissance anonyme et non causale de motricité, jouant sur les affects et les désirs de l'individu – l'intentionnalité – et acquérant par là même une fonction sur le réel, puisqu'il est ce par le filtre par lequel le réel est reçu, fantasmé et activé, et surtout ré-accommodé dans ses modes d'appréhension quand il devient anxiogène (Crouzet, 1999, p. 6).

4 La littérature de l'effondrement : quelle utilité ?

Chraïbi (1962) affirme que lui et les écrivains de son époque sont chargés de répondre à des questions difficiles posées par les générations à venir :

Tout un monde traditionnel est en train de s'écrouler sur ce qu'il reste des valeurs de l'Occident. Les intellectuels maghrébins d'aujourd'hui qui vivent au milieu de ces décombres – et les générations de demain – vont se poser toutes sortes de questions. Qu'appelle-t-on un héritage ? Que nous a donc transmis la génération précédente ? Et que nous a légué la civilisation occidentale, à nous, ex-colonisés ? Et, si héritage il y a, qu'allons-nous en faire ? Récemment encore, l'ennemi avait un visage et nous savions contre qui nous nous battions. Mais maintenant qu'il s'agit de reconstruire, pour quoi nous battons-nous ? Et nous battons-nous vraiment ? (Chraïbi, 1962, p. 342).

Il faut admettre que ces écrivains vivent dans une époque charnière où ils sont appelés à agir ou à réagir. L'historien Jay Winter (2014) distingue deux réactions face aux catastrophes ou aux désastres, une oscillation entre le dégoût qu'inspire le sentiment de la décomposition du monde, et la nostalgie qui rattache les personnages à une vision idéalisée du passé :

D'une part l'élan vers un modernisme accéléré, version Dada, où l'on contribue, par l'invention de formes esthétiques agressives, à la décomposition d'un monde qui a envoyé à la mort des millions de morts ; de l'autre, la nostalgie, le souci de faire en sorte de croire que rien n'a vraiment changé, l'exaltation de la Belle Époque, dans un rêve de résurrection du passé (Winter, 2014, p. 25).

Segalen, Achebe et Chraïbi se situeraient dans la deuxième réaction. En effet, leurs romans témoignent d'un fort sentiment de nostalgie. Les trois romanciers incarnent dans ce sens la figure d'Ulysse, dont l'action est motivée par le désir de retrouver son Ithaque natale car selon Köhler (1988, p. 1401) : « Ulysse se dévoile, affirme son nom, et grâce au récit de lui-même par lui-même se réapproprie le « je » si longtemps cédé. La relation de soi recrée la relation à soi ». Par le biais de la fiction, ces romanciers veulent retrouver un monde perdu, idéalisé par le sentiment de perte. D'après Jankélévitch (1983, p. 299), la nostalgie serait une « Réaction contre l'irréversible ». Olivia Angé et David Berliner (2015) mettent en rapport la nostalgie et le sentiment de perte qui s'est accentué avec la modernité :

En Europe, à partir des évolutions massives induites par la Révolution française, puis par l'industrialisation et l'urbanisation, un sentiment d'accélération temporelle accompagné, chez certains, du désir de retrouver l'ordre social d'autrefois fait naître un lamento sur la disparition des formes passées et les méfaits du présent (Angé; Berliner, 2015, p. 4).

Ces romans remplissent alors deux fonctions majeures : la première consiste à refléter l'impuissance de l'homme face aux changements qui peuvent altérer son monde et la deuxième consiste à amener le lecteur à prendre conscience de sa fragilité et de la fragilité du monde dans lequel il vit. Dans ce sens, l'historien italien Enzo Traverso (2018, p. 15) souligne la dimension dystopique fortement présente dans la production artistique depuis la modernité :

« les visions dystopiques d'un avenir cauchemardesque ont remplacé le rêve d'une humanité libérée et confiné l'imaginaire social à l'intérieur de frontières étriquées ».

Ces récits, et d'autres du même genre, trahissent en effet un sentiment de désarroi et de perte de repères face à un monde de plus en plus désordonné, comme le confirment les propos du psychanalyste et universitaire français Roland Gori (2022, p. 276) qui affirme que ces fictions : « sont une plainte de deuil et de mélancolie, bien plus réalistes que les utopies évoquées, qui nous disent la perte qui a déjà eu lieu, la perte des références symboliques à même de donner un sens et une cohérence aux événements ».

La lecture de ces romans serait ainsi dotée d'une vertu cathartique, car permettant d'imaginer l'expérience traumatique afin de s'y préparer ou, aussi, de mieux la dépasser. Pourtant, l'écrivain Philippe Forest (2008, p. 165) ne partage pas cette position, car il refuse « d'assigner à la littérature une fonction thérapeutique, à lui confier la mission de justifier le monde, [...] et d'aider les hommes à se résigner à son scandale, à se faire une raison de son iniquité ».

S'inscrivant dans une continuité historique, l'effondrement de ces civilisations doit être pensé dans un triple rapport au passé, au présent et au futur. Ces récits, tout en puisant leur matière dans le passé, offrent un regard différent sur le présent. Lequel regard met en lumière leur surprenante actualité dans un monde qui revendique sa modernité et qui refuse tout attachement à un passé considéré comme révolu. Ces romans du désastre contiennent les prémices de ce qu'on appellerait plus tard « une culture collapsologique » consistant à sensibiliser les lecteurs aux signes avant-coureurs qui trahissent l'effondrement imminent, soit afin de l'éviter, soit afin de mieux le vivre.

5 Conclusion

Finalement, ces récits traduisent l'anxiété d'un individu conscient de son impuissance face aux désastres à venir. Représenter la fin permet d'exorciser cette peur en faisant vivre, par la fiction, l'expérience du désastre. La mise en scène de l'effondrement relève de ce que le philosophe Edmund Burke nomme l'expérience du sublime : distinct du beau, fondé sur le plaisir esthétique, le sublime mêle fascination et répugnance et procure le plaisir paradoxal de se savoir à l'abri, grâce à la fonction cathartique des récits apocalyptiques. Cette catharsis tient à la distance entre le monde réel du lecteur et l'univers fictif. À la beauté classique fondée sur l'ordre se substitue une esthétique du désordre et de l'excès, liée à l'infini et aux émotions intenses. Indissociable du danger et de l'effroi, le sublime trouve dans la fiction un espace sécurisant qui transforme l'angoisse en jouissance. Ces récits favorisent ainsi une lucidité sur la condition humaine : ils rappellent la valeur de la vie tout en soulignant sa fragilité. Entre destruction et renaissance, ils dénoncent un monde corrompu promis à l'effondrement tout en laissant entrevoir la promesse d'un renouveau. Le roman devient alors un lieu de déconstruction préalable à une reconstruction du sens. Dire la fin revient à apprivoiser la mort par la puissance créatrice de la littérature, qui permet « une épiphanie sur fond de catastrophe surmontée, qui nous engage à habiter humainement ce monde-ci » (Ribon, 1999, p. 255). Par le filtre esthétique de la fiction, les pires horreurs sont sublimées. Dans cette perspective, Nicolas Bourriaud (2004) affirme la capacité des artistes à proposer de nouveaux modèles sociaux pour affronter la crise : « la créativité, l'esprit critique, l'échange, la transcendance, le rapport à l'Autre et à l'Histoire, sont autant de valeurs intrinsèques à la pratique artistique qui vont bientôt s'avérer vitales pour l'avenir de l'humanité » (Bourriaud, 2004, p. 185).

Références

- ACHEBE, Chinua. *Tout s'effondre*. Trad. : Pierre Girard. Arles : Actes Sud, 2013.
- ADORNO, T. W. *Dialectique négative*. Trad. : G. Coffin et al. Paris : Payot, 2003.
- ADORNO, T. W. Parataxe. In : ADORNO, T. W. *Notes sur la littérature*. Paris : Garnier-Flammarion, 1984, p. 161-181.
- ADORNO, T. W. ; HORKHEIMER, M. *La Dialectique de la raison : Fragments philosophiques*. Trad. : E. Kaufholz. Paris : Gallimard, 1974.
- ANGÉ, O.; BERLINER, D. Pourquoi la nostalgie ? *Terrain*, n. 65, p. 10-25, 2015. DOI: <https://doi.org/10.4000/terrain.15801>.
- BALANDIER, G. *La Vie quotidienne au royaume de Kongo du XVI^e au XVIII^e siècle*. Paris : Hachette, 1992.
- BAZIOU, J. Y. *Les Fondements de l'autorité*. Paris : L'Atelier, 2005.
- BENOIST, J.; MERLINI, F. *Une histoire de l'avenir : messianité et révolution*. Paris : Vrin, 2004.
- BLANCHOT, M. *L'Écriture du désastre*. Paris : Gallimard, 1980.
- BLANCHOT, M. Le Mythe de Mallarmé. In : BLANCHOT, M. *La Part du feu*. Paris : Gallimard, 1984, p. 33-42.
- BLOCH, M. *Réflexions d'un historien sur les fausses nouvelles en temps de guerre*. Paris : Allia, 1999.
- BOURDIEU, P. *Esquisses algériennes*. Paris : Seuil, 2008.
- BOURRIAUD, N. *Postproduction : La culture comme scénario*. Dijon : Les Presses du réel, 2004.
- CALVINO, I. Cybernétique et fantasmes. In : CALVINO, I. *La Machine littérature*. Trad. : M. Orcel et F. Wahl. Paris : Seuil, 1984. p. 13-34.
- CHAFIK, H. Chraïbi ou l'éloge de la communauté perdue. *Interculturel Francophonies*, Lecce, n. 37, p. 171-190, 2020.
- CHARLE, C. *La Discordance des temps : Une brève histoire de la modernité*. Paris : Armand Colin, 2011.
- CHRAÏBI, D. Le Sens d'un combat. *Confluent*, Paris, n. 20, p. 5-10, 1962,.
- CHRAÏBI, D. *Une enquête au pays*. Paris : Denoël, 2001.
- CHRAÏBI, D. *Vu, lu, entendu*. Paris : Denoël, 1997.
- CHRAÏBI, D. *Naissance à l'aube*. Paris : Seuil, 1986.
- COPANS, J. La "Situation coloniale" de Georges Balandier : notion conjoncturelle ou modèle sociologique et historique. *Cahiers Internationaux de Sociologie*, Paris, n. 110, p. 151-168, 2001.
- CROUZET, D. Angoisses eschatologiques. In : CASTORIADIS, C. *Figures du pensable : les carrefours du labyrinthe*. Paris : Seuil, 1999. T. 6, p. 63-78.
- DAHBI, S. L'Inspecteur Ali et la C.I.A. : la poésie face à la prose des temps. *Interculturel Francophonies*, Lecce, n. 37, p. 25-36, 2020.
- DESCARTES, R. *Discours de la méthode*. Paris : Le Livre de Poche, 1996.

- DIDIER-WEILL, A. *Invocations*. Paris : Calmann-Lévy, 1998.
- DOMENACH, J.-M. *Le Retour du tragique*. Paris : Seuil, 1967.
- FOREST, P. *Tous les enfants sauf un*. Paris : Gallimard, coll. NRF, 2008.
- FREITAG, M. *Dialectique et société*. Lille : Éditions Saint-Martin, 1986. V. 1–2.
- FREITAG, M. *L'Oubli de la société*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2002.
- FUKUYAMA, F. *La Fin de l'histoire et le dernier homme*. Trad. : D.-A. Canal. Paris : Flammarion, 1992.
- GAUCHET, M. *La Religion dans la démocratie*. Paris : Gallimard, 1998.
- GEHLEN, A. *L'homme : sa nature et sa position dans le monde*. Trad. : M. Dupuy. Paris : Gallimard, 1990.
- GEHLEN, A. *Moral und Hypermoral*. Frankfurt : Athenäum, 1980.
- GERVAIS, B. En quête de signes : de l'imaginaire de la fin à la culture apocalyptique. *Sociétés*, Paris, v. 84, n. 2, p. 13-24, 2004. DOI : <https://doi.org/10.3917/soc.084.0013>
- GORI, R. *La Fabrique des imposteurs*. Paris : Les Liens qui Libèrent, 2022.
- HAAR, M. *Nietzsche et la métaphysique*. Paris : Gallimard, 1993.
- HAMEL, J.-F. *Revenances de l'histoire*. Paris : Minuit, 2006.
- HEIDEGGER, M. *Chemins qui ne mènent nulle part*. Paris : Gallimard, 1962.
- HERDER, J. G. *Idées pour la philosophie de l'histoire de l'humanité*. Pross. Paris : F. G. Levrault, 1828. Livre XV, ch, V.
- JANKÉLÉVITCH, V. *L'Irréversible et la nostalgie*. Paris : Flammarion, 1974. (Coll. Champs).
- JOURDAIN, É. *Le Sauvage et le politique*. Paris : PUF, 2023.
- KÖHLER, D. Ulysse. In : BRUNEL, P. *Dictionnaire des mythes littéraires*. Monaco : Rocher, 1988. p. 1349-1377.
- KOJÈVE, A. *Esquisse d'une phénoménologie du droit*. Paris : Gallimard, 1990.
- KOJÈVE, A. *Introduction à la lecture de Hegel*. Paris : Gallimard, 1947.
- KUNDERA, M. *L'Art du roman*. Paris : Gallimard, 1986.
- KUNDERA, M. *Le Livre du rire et de l'oubli*. Paris : Gallimard, 1978.
- LÉVI-STRAUSS, C. Race et culture. In : LÉVI-STRAUSS, C. *Le Regard éloigné*. Paris : Plon, 1983. p. 19-48.
- LÖWITH, K. *Histoire et salut*. Trad. : M.-C. Challiol-Gillet et al. Paris : Gallimard, 2002.
- MARCUSE, H. *Eros et civilisation*. Trad. : J.-G. Nény, B. Fraenkel. Paris : Éditions de Minuit, 1963.
- MARCUSE, H. *L'Homme unidimensionnel*. Trad. : M. Wittig. Paris : Éditions de Minuit, 1968.
- MICHELET, J. Préface au tome II de l'Histoire du XIXe siècle. In : LEFORT, C. (dir.). *La Cité des vivants et des morts*. Paris : Belin, 2002, p. 269-331.
- MIRCEA, Eliade, *La Nostalgie des origines*. Paris : Gallimard, 1991
- PROUST, M. *À la recherche du temps perdu*, Paris : Gallimard, 1989. V. IV: Le Temps retrouvé, p. 273-625.

- RIBON, M. *Esthétique de la catastrophe*. Paris : Kimé, 1999.
- RICŒUR, P. *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Seuil, 2000.
- RICŒUR, P. *Soi-même comme un autre*. Paris : Seuil, 1990.
- RICŒUR, P. *Temps et récit*. Paris : Seuil, 1991. v. 1.
- RICŒUR, P. *Temps et récit*. Paris : Seuil, 1985. v. 3.
- SEGALEN, V. *Essai sur l'exotisme*. Paris : Le Livre de Poche, 1999.
- SEGALEN, V. *Les Immémoriaux*. Paris : Seuil, 1985.
- SEMLALI, M. Histoire et mythe originel dans la tétralogie de Chraïbi. *Interculturel Francophonies*, Lecce, n. 37, p. 191-219, 2020.
- STERNHELL, Z. *Les Anti-Lumières*. Paris : Fayard, 2006.
- THIONG'O, N. *Décoloniser l'esprit*. Paris : La Fabrique, 2010.
- TODOROV, T. *La Peur des barbares*. Paris : Robert Laffont, 2008.
- TRAVERSO, E. *Mélancolie de la gauche*. Paris : La Découverte, 2018.
- WINTER, J. The Practices of Metropolitan Life in Wartime. In : WINTER, J. *Capital Cities at War*. Dijon : Presses Universitaires de Dijon, 2014.
- ZAHIR, M. Écriture synesthésique et poétique primitiviste dans le roman historique de Driss Chraïbi. *Interculturel Francophonies*, Lecce, n. 37, p. 281-305, 2020.
- ZIEGLER, J. *La Victoire des vaincus*. Paris : Seuil, 1988.

Costurar a memória, mas deixar um fio solto: Rosana Paulino e o presente do passado espiralar

Embroidering memory, but leaving a loose thread: Rosana Paulino and the spiraling presence of the past

Marina Baltazar Mattos

Universidade Federal de Minas Gerais
(UFMG) | Belo Horizonte | MG | BR
marinagmattos@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-4657-7609>

Resumo: Este artigo procura analisar a obra de Rosana Paulino tendo em vista debates contemporâneos sobre memória e ecologia. A partir do catálogo *A costura da memória* (2018), em especial das obras que envolvem artes do fio, argumenta-se que a artista opera uma recomposição crítica dos escombros coloniais, costurando – literal e metaforicamente – feridas históricas que permanecem abertas. Sua prática artística evidencia a persistência da violência racial no presente, articulando imagens, procedimentos e arquivos para escancarar silenciamentos, apagamentos e formas de resistências. O texto dialoga com Malcom Ferdinand, Édouard Glissant, Saidiya Hartman e Leda Maria Martins para pensar, respectivamente, a dupla fratura colonial-ecológica, a poética da relação, a jornada atlântica da escravidão e o tempo espiralar. Paulino, ao retomar o Atlântico como ferida e fluxo, remonta um regime de memória que não busca encerrar o passado, mas reinscrevê-lo no corpo e no presente, deixando um fio solto que convoca à reflexão, à responsabilidade e à reconstrução de mundos comuns.

Palavras-chave: bordado; tempo espiralar; memória; Rosana Paulino.

Abstract: This article examines the work of Rosana Paulino in light of contemporary debates on memory and ecology. Drawing on the catalog *A costura da memória* (2018), particularly the pieces involving fiber and thread practices, it argues that the artist undertakes a critical reassembly of colonial debris, stitching – both literally and metaphorically – historical wounds that remain open. Her artistic practice exposes the persistence of racial violence in the present by articulating images, procedures, and archival materials that lay



bare silencing, erasure, and forms of resistance. The text engages the works of Malcom Ferdinand, Édouard Glissant, Saidiya Hartman, and Leda Maria Martins to reflect on, respectively, the colonial-ecological fracture, the poetics of relation, the Atlantic journey of enslavement and spiral time. By returning to the Atlantic as both wound and flow, Paulino reconstructs a regime of memory that does not seek to settle the past but rather to reinscribe it in the body and in the present, leaving a loose thread that calls for reflection, responsibility, and the reconstruction of shared worlds.

Keywords: embroidery; spiral time; memory; Rosana Paulino.

Que noite mais funda calunga
No porão de um navio negreiro
Que viagem mais longa candonga
Ouvindo o batuque das ondas
Compasso de um coração de pássaro
No fundo do cativoiro
É o semba do mundo calunga
Batendo samba em meu peito
Kawo Kabieçile Kawo
Okê arô okê¹

1 Introdução

Rosana Paulino (1967, São Paulo), artista, curadora e educadora brasileira, em *A costura da memória* (2018), exposição e catálogo homônimos, remonta os nós dos navios negreiros, de cordas de dor e sofrimento, fios que aprisionaram, dedicando-se à invisibilidade continuada dos negros, sobretudo das mulheres negras e suas vivências, muitas vezes relegadas ao espaço doméstico, em um silenciamento duplo, afastando os bordados de qualidades e delicadezas que antes lhes eram inerentes, em que costuras, ou melhor, suturas propositalmente mal engendradas, parecem atuar sobre feridas ainda abertas, sobre cortes profundos. A expressão sutil se sobrepõe, em seus trabalhos, a temáticas pesadas e doloridas, ligadas ao genocídio e à diáspora africana, que vêm, anacronicamente, se repetindo, como se fosse Janus – deus das transições, origem do nome “janeiro”, comumente representado com duas faces que se voltam para direções contrárias – quer olhando o passado, quer olhando o presente, vê as mesmas coisas.²

¹ CAPINAN, J. C.; MENDES, R. *Yáyá Massemba*. Intérprete: Virgínia Rodrigues. Produção: Casa de Fulô Produções, 2015. Vídeo (7 min).

² “A história, como Janus, tem duas faces: quer olhe o passado, quer olhe o presente, ela vê as mesmas coisas” Maxime Du Camp – fragmento presente no livro *Passagens* (Benjamin, 2007, p. 585).

Ao contrapor paradoxos como delicadeza e violência, tecido e carne, arquivo e ausência, Paulino opera uma metodologia que se opõe ativamente (até quanto aos vazios e esburacamentos) à narrativa histórica linear, homogênea e pacificadora. Nas dobras da costura, nos avessos da sutura, a permanência de estruturas coloniais é trazida à tona, colocando-se como um contra-arquivo, desarranjando hierarquias tradicionais do saber e revelando como o colonialismo permanece colado ao cotidiano. Nesse sentido, Rosana Paulino não apenas revisita o passado, mas reinscreve sua permanência no presente, escancarando o trauma colonial costurado de forma sutil e violenta ao presente.

Procura-se evidenciar como a obra de Paulino opera em uma zona de interseção entre estética, política e ecologia, tendo em vista que a violência colonial continuada produziu, de maneira simultânea, a exploração de corpos negros e dos ambientes “descobertos”. Ao costurar imagens, corpos, ossos e azulejos portugueses, a artista convoca camadas históricas não apenas de destruição, mas também de resistência. Situando o mar, como na série *Atlântico vermelho*, como espaço expandido do simbólico, memória da travessia forçada e da continuidade de formas de exploração, assim, o reinscrevendo como corpo histórico, arquivo salgado em movimento de nomes, rastros e histórias em fragmentos.

Para tanto, parte-se da dupla fratura colonial e ambiental pensada por Malcom Ferdinand em *Uma ecologia decolonial* (2022), da *Poética da relação* (2021) proposta por Édouard Glissant, e da jornada pela rota atlântica da escravidão de Saidiya Hartman em *Perder a mãe* (2021). O *Atlântico vermelho* evocado por Paulino é sobretudo um reflexo atual de uma sociedade que ecoa no presente a violência de um passado que ainda não acabou, e que precisa ser debatido, lido a contrapelo, elaborado e, finalmente, escutado como um mal-estar que é preciso atravessar, com um fio solto que cabe ao tempo espiralar, conforme proposição de Leda Maria Martins em *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela* (2021) dos compartilhantes.

2 O avesso da memória

Começamos pela rota proposta por Malcom Ferdinand (2022): enfrentar a tempestade moderna, por meio de epígrafes que antecedem cada capítulo de seu livro e contam o nome e a história de navios destinados às chamadas grandes navegações: *Conquérant*, *Planter*, *Nègre*, *La Tempête*, *Noé*, dentre outros, agora convocados para uma contra-navegação, para contar os corpos que ficaram, e ainda ficam, pelo mar. A tese principal da ecologia decolonial, proposta pelo pesquisador caribenho, se refere à dupla fratura entre a questão ecológica e a questão colonial, que deve ser desfeita a fim de evidenciar como a destruição do meio ambiente está intrinsecamente ligada ao legado colonial, desde a sua origem até as consequências catastróficas que acompanhamos ainda hoje. Os negros, naufragos, foram condicionados a se movimentar entre a senzala e a casa grande, e ainda habitam o “porão”: metáfora da modernidade, invisível e sustentando o peso do mundo. Há uma crítica à ecologia e sobretudo um aviso de que ela não é neutra, mas tão elitista quanto a Arca de Noé, narrativa bíblica que salva alguns em detrimento de outros. Como pensar, então, este porão do navio negreiro que deu origem ao habitar colonial de uma terra sem mundo? Mais do que isso, como agir?

Rosana Paulino, em consonância à noção de desfazer a dupla fratura entre meio ambiente e racismo colonial, e também à metáfora do navio para empreender tal tarefa, remontando seus nós, traduz em seu fazer artístico maneiras de ativar novos imaginários, revisando o passado, fincando os pés no presente denso e inventariando futuros num mundo

estraçalhado. Em *Atlântico vermelho*, obra de 2017, 127 por 110 centímetros de dimensão, costura imagens-retalhos de um homem negro nu de lado (objetificado para algum tipo de pseudo-estudo científico e/ou etnográfico); de navios; de um grande osso (aparentemente um fêmur) colocado de lado; de uma mulher negra carregando um barril no topo da cabeça (ora com esse membro recortado, ora com ele aparecendo em seu negativo transversal); e uma mulher com uma criança carregando o que parece ser cana em seus ombros. Além das imagens em preto e branco, impressões digitais sobre tecido, somam-se três famigerados azulejos portugueses em azul e branco, sendo o do meio grafado em caixa alta “ATLÂNTICO VERMELHO”, subvertendo a cor pensada por Paul Gilroy em *O Atlântico negro* (2013) – obra fundamental para se entender a modernidade a partir da diáspora negra e suas decorrências identitárias e culturais – para a cor do sangue derramado, e que escorre do último azulejo, por meio de fios, que deixam em aberto não só a denúncia, como sua continuidade. Há, ainda, furos nos rostos das pessoas retratadas, seja por meio da rasura nos olhos, seja por meio do recorte do rosto, deixado vazio, seja por meio da saturação da imagem, que deixa os traços da face desvanecidos.

Figura 1 – *Atlântico vermelho*, 2017.



Fonte: Paulino, 2018, p. 39.

Aproximando dimensões autobiográficas da artista, seu estudo continuado de biologia, da vida em metamorfose e transformação, mas também do seu questionamento sobre a História com H maiúsculo, pode-se pensar, não apenas nesta obra mas no catálogo como um todo, como a dimensão biográfica se estende para a dimensão coletiva, tensionando a memória social e os contínuos apagamentos, dos rostos, dos corpos estudados peremptoriamente e classificados como diferentes dos brancos até sua desumanização e seus resquícios racistas nos dias de hoje.

A ciência é a luz da verdade 3?, de 2016, também carrega desde o título este forte questionamento, múltiplo em sua numeração e emblemático desde seu cerne: colocar em xeque a suposta infalibilidade da ciência, a questão da luz e das trevas, das cores que as representam, e da própria noção de verdade, temática inesgotada ao longo de séculos de estudos filosóficos e literários. Também em vermelho, a frase-título é repetida, na mesma tipografia, em diferentes tamanhos e ocupações em dois quadros de três desta costura, sempre nas bordas, pois o meio é ocupado pelas imagens de um crânio, primeiro frontal e depois de perfil, sobreposta a um fino tecido branco e azul, novamente a azulejaria portuguesa. De antemão, temos a questão da ciência não só questionada, mas também desvinculada do dualismo tão arraigado entre natureza e cultura, incisivamente atrelado à acusação de um cientificismo predatório e sobretudo racista, cujo desenvolvimento está atrelado à exploração não apenas da própria espécie humana como também do meio ambiente e de todos os recursos que puderam/podem ser extenuados. Sobreposto ao crânio, que parece também simbolizar a morte, está o signo do colonizador: o azulejo português, no que parece ser um tecido *voile*, tal como o véu de Maya, ocultando aquilo que subjaz ao fundo. O crânio, por exemplo, figura anatômica e símbolo do universal masculino branco, apropriado pela tradição científica ocidental, ao ser colocado no contexto do azulejo português, desloca a neutralidade e a universalidade da ciência e aponta para a morte, justificada sob a égide do conhecimento, tendo em vista que essa ciência serviu para justificar hierarquias sociais. Afinal, quem é autorizado a produzir essa ciência, suposta luz da verdade?

Ao criticar a História oficial, Paulino coloca-se contra a disciplina que seleciona, ordena e hierarquiza acontecimentos, por pressuposto deixando muitos outros de fora, confrontando a cumplicidade histórica entre produção científica, racismo e colonialidade. Por sua vez, a produção da artista se insere deliberadamente na brecha entre arquivo e memória, fazendo recrudescer justamente aquilo que se tentou apagar: rostos sem nome, corpos capturados e escravizados, subjetividades violentadas que retornam não como objetos de estudo, mas como agentes de um confronto ético com o presente denso.

Figura 2 – *A ciência é a luz da verdade 3?*, 2016.



Fonte: Paulino, 2018, p. 38.

Outra obra da série *Atlântico vermelho* é capa da edição brasileira do livro *Perder a mãe: uma jornada pela rota atlântica da escravidão* (2021), de Saidiya Hartman. Há um gesto semelhante entre os procedimentos de Paulino e de Hartman: ambas se movimentam contra o esquecimento por meio da poética narrativa que resgata os corpos negros, muitas vezes sem uma origem bem demarcada, estrangeiros, escravizados, mas postos em outro regime de visibilidade, convocando outras histórias possíveis para os subjugados. Nas palavras de Hartman:

Ponderando sobre os detalhes que biso compartilhou comigo, tentei preencher os espaços em branco da história, mas nunca consegui. Desde aquela tarde com meu bisavô, tenho buscado parentes cuja prova de sua existência são apenas fragmentos de histórias e nomes que se repetem através de gerações. [...] As lacunas e os silêncios da minha família não eram incomuns: a escravidão fazia do passado um mistério desconhecido e indizível (2021, p. 21).

Figura 3 – capa do livro *Perder a mãe* de Saidiya Hartman (2021), publicado pela Bazar do Tempo, com obra de Rosana Paulino.



Fonte: Clube F – Bazar do Tempo (2026)

É importante notar que a obra da capa do livro não configura uma operação de ilustração, mas de diálogo: tanto a jornada proposta por Hartman quanto a costura proposta por Paulino fazem ecoar as violências do passado repetidas no presente. Por meio da arte têxtil, do corpo nu feminino e negro, cortado, suturado e recosturado, junto a ossos, órgãos e azulejos, Paulino tensiona os fragmentos que trouxeram a história até aqui, marcada pela violência reiterada. A partir de Gana, Hartman busca por parentes e histórias que sobrevivem como vestígios, encontrando sobretudo silêncios e repetições. Tanto Hartman quanto Paulino fazem do trabalho com os restos quiasma precioso: dos arquivos incompletos às imagens fragmentadas, histórias singulares que remontam, ao mesmo tempo, uma memória coletiva que faz da incompletude seu modo de continuar.

Heloisa Buarque de Hollanda, em *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais* (2020), organiza diversos textos que desafiam as matrizes e as práticas artísticas, reunindo diversas vozes e artistas, para, ao final, elaborar sobre três artistas brasileiras, sendo Rosana

Paulino uma delas. A respeito da série analisada – e por isso parte do texto é incorporado ao final do livro de Hartman, num *myse em abyme* necessário – comenta:

O conjunto das obras que compõem *Atlântico vermelho* evoca, de imediato, as consequências da expansão europeia, que destruiu as sociedades ameríndias e impôs o tráfico negreiro entre a África e as Américas. Durante mais de três séculos, milhões de africanos e africanas foram capturados e depois vendidos como escravos, com o argumento jurídico, moral, religioso e econômico de que eram despossuídos de alma e de direitos e remetidos para a condição de coisas naturais. Essa atitude, protagonizada pela modernidade europeia, constitui uma dupla violência cujos efeitos ainda perduram: uma violência sobre a natureza, que se quis subjugada ao empreendimento colonial, e uma violência sobre as pessoas escravizadas que eram tidas apenas como parte dessa natureza. A obra de Rosana Paulino é um permanente resgatar das duas entidades subjugadas: na força da desocultação dessas violências e no cuidado que é dado à visibilidade da história dos negros e da natureza (Hollanda, 2020, p. 361).

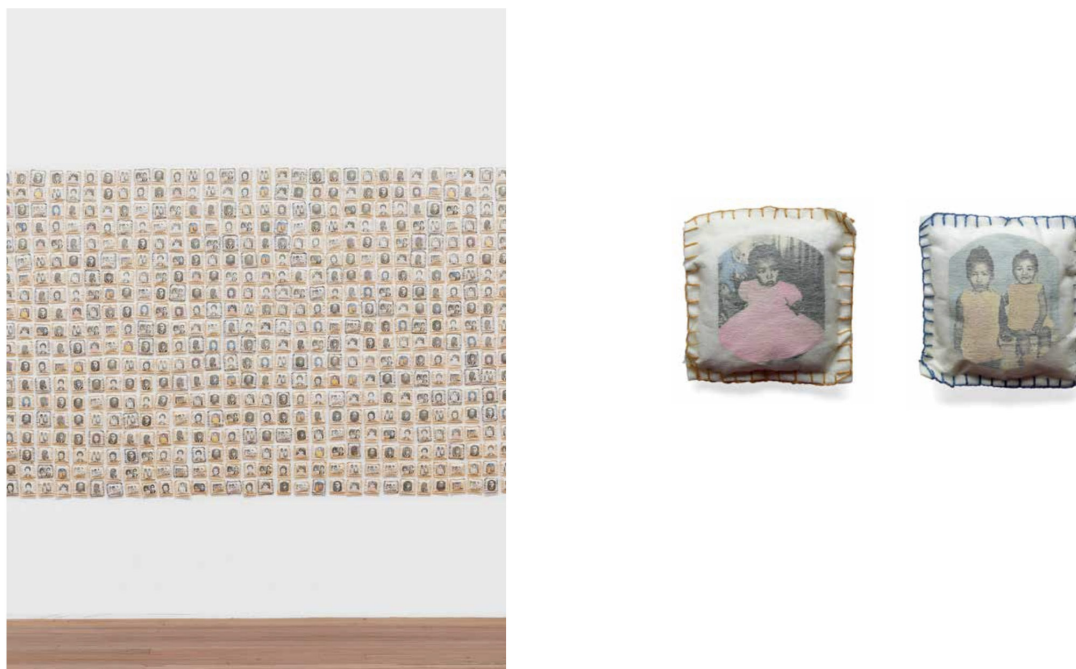
Há certa proximidade entre a crítica que Heloisa Buarque de Hollanda tece quanto à obra de Paulino e a conceituação de dupla fratura colonial-ambiental que Ferdinand pensa a partir do mundo caribenho (2022). Tendo em vista que tanto as pessoas que foram escravizadas quanto a natureza foi, e ainda é, em certa medida, continuamente tomada como recurso e fonte de exploração e apropriação, ainda se vive permeado pelo modelo exploratório que atravessa os séculos e organiza relações socioeconômicas contemporâneas. Tanto os corpos negros quanto a terra foram tratados como matéria de extração, até seu esgotamento. Rosana Paulino, na construção de sua poética da costura, ao colocar num mesmo plano crânios, ossos, plantas, figuras humanas nuas, azulejos e tecidos delicados, cria uma ecologia têxtil da violência. No gesto de costurar, ainda, escancara-se o caráter lento e processual da memória, que não é estática, mas reinscrita, passível de ser repensada, e necessariamente rearticulada.

Outra obra que se desloca do museu e vem incorporar a capa de um livro é *Parede da memória*, costurada entre 1994 a 2015, passando por transformações contínuas, cujo começo parte da faculdade, na USP, e termina quando a obra acaba por fazer parte do acervo da Pinacoteca de São Paulo. No livro de Márcio Seligmann-Silva, *A virada testemunhal e decolonial do saber histórico*, de 2022, a obra opera não apenas como capa e abertura da reunião de textos díspares, mas também como mote, método para aquilo que o livro se propõe: reconfigurar o prolongamento da era do testemunho diante do momento paradoxal em que se encara a possibilidade de extinção. Seligmann-Silva, nesse sentido, situa Rosana Paulino como pioneira no que vem se elaborando em arte brasileira, sintetizando o encontro de diversos gestos, como o da costura, da fotografia e da rememoração, da família e da origem afro. Ao estabelecer a fotografia como metáfora fundamental na arte contemporânea, o pesquisador baliza sua fantasmagoria, sua escrita por meio da luz:

fragmento, escombros, sobrevivência de um naufrágio, e é em torno de fotografias apropriadas, suas cópias, seus recortes e suas inversões, que boa parte da obra de Paulino se constrói. Isso sem, no entanto, romancear alguma origem perdida, ou estabelecer alguma ontologia identitária (Seligmann-Silva, 2022, p.23).

Pode-se, nesse sentido, expandir o gesto fotográfico para o gesto da costura, o fio como abertura com o espaço imaginativo da origem, as narrativas que vêm se contrapor aos discursos gastos coloniais, de maneira a tensionar memória e esquecimento.

Figura 4 – *Parede da memória*, 1994-2015.



Fonte: Paulino, 2018, p. 24 e 25.

Parede da memória, assim, coloca na superfície asséptica dos museus uma multidão de rostos antes relegados ao fundo do navio (ou do mar), familiares negros resgatados pela artista, que agora encaram obstinadamente o expectador/observador, em pequenos quadrados costurados ao redor como panos, formando patuás protetores e colocados lado a lado como uma colcha de retalhos que contém histórias singulares que, juntas, formam uma história coletiva. Esses rostos, repetidos, dispostos em panos impressos e por vezes coloridos, reconfiguram o espaço institucional que historicamente selecionou o que deve ser visto e o que deve ser relegado ao esquecimento, contrapondo o que era branco, asséptico, neutro, supostamente universal, com o confronto de uma presença coletiva que insiste, que não mais pode ser ignorada, multidão que convoca a responsabilidade do olhar, do nervo óptico. Além disso, o fato de a instalação ter sido montada e remontada ao longo de mais de duas décadas, reforça não apenas a noção da memória como trabalho contínuo, mas também suas possibilidades de arranjo e rearranjo, de diferenças dimensionais, simbólicas, que vão variar de tamanho, local de ocupação, até sua incompletude: um jogo da memória destinado a nunca ser concluído, transformando os participantes, os movimentos da vida, a necessidade de contar e recontar histórias – até chegar na capa e no cerne de um livro, por exemplo.

A série *Bastidores* também performa nesta mesma toada: desde o seu título plurissignificante, que pode remeter desde à estrutura para esticar o pano e bordar, até às intrigas e estruturas teatrais que não aparecem no centro do palco. Fotografias de quatro mulheres negras são colocadas em bastidores e penduradas em paredes, de museus, de memórias, em

mais um procedimento contra o esquecimento, na construção de novas narrativas. Todavia, a reivindicação dessas vozes se dá justamente pelo avesso: sua perda e silenciamento, pois a primeira mulher tem sua boca precariamente costurada com fios pretos, a segunda mulher, sua garganta, a terceira mulher, seus olhos, e a quarta mulher tem sua testa tomada pelos fios em um bordado descontínuo. O silenciamento é denunciado ao mesmo tempo em que se coloca a gritar: estamos aqui, fomos silenciadas, apagadas, tivemos os olhos tapados, as gargantas cortadas, por nós e pela angústia continuada da perda da identidade, da perda de nossos filhos, da perda de nossa língua e de nossas terras natais, fomos reiteradamente alienadas, neste duplo outro que é a mulher negra, mas cujo presença segue a ecoar.

Figura 5 – série *Bastidores*, 1997.



Fonte: Paulino, 2018, p. 30-33.

Aqui, há a ampliação da articulação entre violência racial e de gênero, cujos pontos de silenciamento, situados na boca costurada, na laringe bloqueada e nos olhos suturados, representam tanto a mutilação quanto o mecanismo de controle do que se pode ver, falar, expressar, e sobretudo de como se pode ser vista. Há um tensionamento poderoso entre os instrumentos do bordado, geralmente associados à domesticidade e à docilidade dos corpos femininos: o fio suturado, mal colocado, grosseiro, passa a se tornar uma crítica justamente à violência contra a mulher, sobretudo a doméstica, praticada dentro das suas próprias moradas, corpos. O bastidor vira, assim, suporte duplo: do pano, da denúncia social, materializando a censura imposta às mulheres negras ao longo dos séculos, e questionando, ainda, a famigerada discussão entre arte e artesanato, uma vez que um suporte antes tido como doméstico também é deslocado para a instituição museológica. Assim, Rosana Paulino rompe, também, com a hierarquia subalternizante das artes do fio, ao incorporá-la como linguagem política de legitimação, reivindicando lugares de enunciação antes recusados, reinserindo esses corpos, outros do outro, no mesmo espaço que historicamente as excluiu.

Nesse sentido, a *Poética da relação* (III) engendrada por Édouard Glissant (2021) conceitua o processo de contaminação onde as diferenças fundamentais são reunidas sob as correntes da escravidão e do colonialismo, cujo pressuposto básico é conhecer o abismo dessa experiência, pois apenas a partir dela, e da abertura da imaginação, que se dá a partilha de mundos unidos pela própria separação. Para além da fratura, já proposta por Ferdinand na metáfora de seu navio-mundo, outra operação, da partilha, da relação, é tensionada por Glissant:

Se nos perguntarmos o que a Relação põe em jogo, chegamos àquilo que não pode ser decomposto em elementos primeiros. Temos dificuldade em abordar o jogo em sua totalidade, tanto pelos elementos postos em relação quanto pelo modo de transmissão, que está evoluindo o tempo todo.

Tranquilizamo-nos com essa ideia demasiado vaga: que a Relação diversifica as humanidades conforme séries infinitas de modelos, infinitamente postas em contato e transmitidas. Esse ponto de partida não permite esboçar nem mesmo uma tipologia desses contatos, nem as interações assim desencadeadas. Seu único mérito é propor que a Relação tem origem desses contatos e não em si mesma; que ela não visa o ser, a entidade suficiente que encontraria seu princípio em si mesma. A Relação é um produto que, por sua vez, também produz. O que ela produz não é do ser [...] (2021, p. 190).

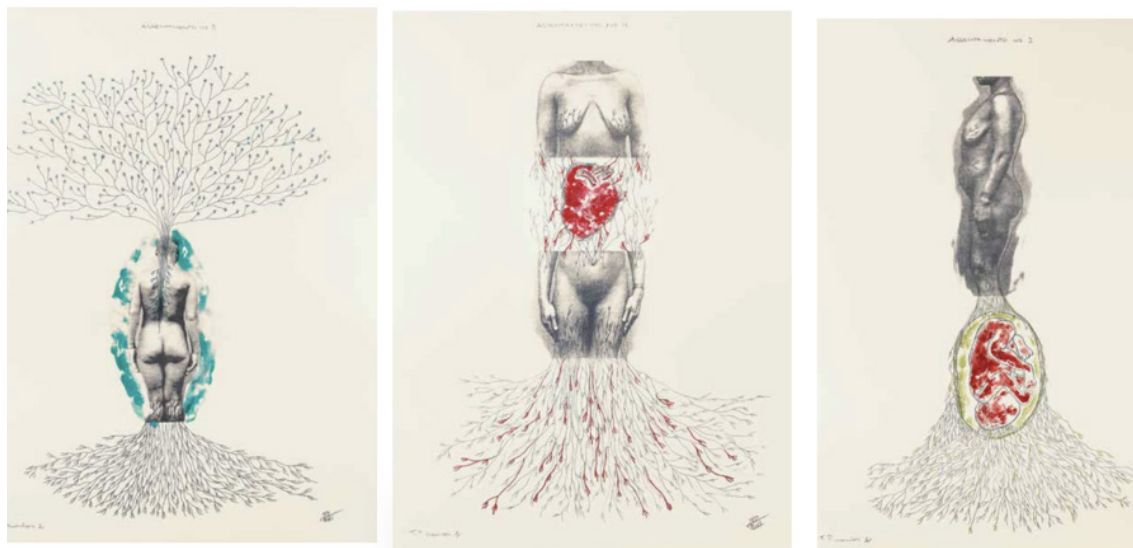
Diante da poética, e também do museu da errância de Glissant, pode-se compreender o gesto de costurar fragmentos, de tecidos, de corpos, de fotografias, por Rosana Paulino, como um gesto de colocar em relação, de afirmar coexistências tensas, violentas, diferenças que sobretudo não se reduzem umas às outras, mas expandem materiais e histórias que se tocam sem se fundir, mantendo-se estranhas, estrangeiras, na esteira de seu passado escravizadas, ao mesmo tempo em que relacionadas, próximas, contínuas. Essa relação entre fragmentos remete ao processo das barcas abertas descrito por Glissant, em que sujeitos de origens, línguas e culturas distintas foram colocados em contato de maneira forçada e violenta, criando, também, uma multiplicidade radical, que caracteriza, entre tantas coisas, o mundo caribenho e as diásporas negras.

Ao costurar as diferenças sem hierarquizá-las, operar encontros entre rastros individuais e memórias coletivas, costurar materiais heterogêneos e procedimentos distintos, Paulino reconfigura uma memória relacional, insistindo em desvelar o que foi histórica e repetidamente ocultado, expondo, concomitantemente, a contradição entre narrativas oficiais/dos vencedores, e marcas de um racismo estrutural latente no Brasil. Através dos rostos de seus familiares, de um acervo pessoal, e de materiais associados ao arquivo colonial, a artista esgarça o tecido social e simbólico de uma convivência apaziguadora, que guarda, na verdade, o silenciamento sistemático de vozes e corpos negros.

Por fim, em várias obras homônimas, *Assentamento(s)*, corpos de mulheres negras são repletos de raízes, que fincam seus corpos ao solo, aos corações, às suas crias, às folhas e aos frutos que alçam o céu. Este título pode ser considerado um termo genérico utilizado em arqueologia, geografia, urbanismo e em várias disciplinas que se ocupam do estudo de comunidades, temporárias ou permanentes, em que vivem pessoas, independentemente da sua dimensão ou importância populacional. O povoamento humano, na obra em questão, pela repetição do título, reivindica não só um lugar físico, mas social, da mulher que cria, que dá à luz, e que também está inerentemente vinculada à natureza, neste não dualismo que se atravessa, pois natureza compõe cultura e vice-versa (e o conceito de ambas precisa ser revisitado até suas modificações decoloniais). Não à toa o baobá vai aparecer em várias outras pinturas da artista: é a árvore da vida e o entrelaçamento da identidade social africana em suas raízes ancestrais, no seu tronco em exponencial crescimento e nas memórias das comunidades, abertas à reconstrução do mundo comum, que inclusive só poderá continuar a existir se outra atitude for tomada em torno do cotidiano imediato do cuidado. De certa maneira, evidencia-se, ainda, a continuidade entre corpo e território, sugerindo que a identidade, mais do que construída, deve ser cultivada. As raízes que emergem dos corpos

femininos, recortados, colados, costurados, não indicam fixidez, mas vínculo: da ancestralidade à necessidade de criar novos modos de enraizamento, diante da materialidade de deslocamentos e diásporas forçadas, reinscrevendo existências em solos desconhecidos, persistindo na vida e na costura da memória.

Figura 6 – *Assentamento*, 2012.



Fonte: Paulino, 2018, p. 111, 108 e 110, respectivamente.

3 Considerações finais

Ao (re)costurar aquilo que foi violentado, Rosana Paulino revela os cortes, entre natureza e cultura, entre humano e não humano, entre feminino e masculino, entre negro e branco, entre passado e presente, e sobretudo a necessidade de refazimento de um futuro, rearticulando continuamente a vida, humana e mais que humana, em seus casulos e metamorfoses, em constante processo de relação e transformação. Dessa maneira, a costura deixa de operar apenas como procedimento técnico, e se expande para o campo epistemológico: modos de conhecer, ver, ler, relacionar e reimaginar mundos possíveis, costurando corpos, territórios, memórias e olhares.

Ferro, corte e rasura tornam-se, assim, fios que não apagam o trauma, mas o tornam visível, transmissível, inclusive para que não se repita, não encerrando o passado, mas atualizando-o com a força crítica do presente. A poética de Paulino pode ser lida como um ateliê-laboratório aberto, onde a imaginação é convidada a ensaiar o que antes passava despercebido ou naturalizado, e cujos fios, em seu ritornelo de fazer, cortar, desfazer, recortar e colar, costuram a história, os corpos e os mundos, mas deixam um fio solto, para que a operação se repita: costurar, descosturar, recosturar.

Terminamos, todavia sem encerrar esta tarefa coletiva, em mais um exercício da memória: relembando a redenção histórica do Chronos, do tempo linear evolutivo, apresentada por Leda Maria Martins em *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo tela* (2021),

para suas dobras, gestos, ritmos, sonoridades, encruzilhadas, impermanências e ancestralidade, cartografia dos saberes e dos prazeres, cuja paisagem sonora recria e reinventa, em seu repertório, a reminiscência histórica. A costura da memória das obras de Rosana Paulino, que desfazem fraturas fundamentais, remontam nós e repensam a poética da relação, voltamos à epígrafe sonora que iniciou este artigo, pois o tempo espiralar é sobretudo uma rítmica de sonoridades, que convida todes, todas e todos a dançar:

Quem me pariu foi o ventre de um navio
Quem me ouviu foi o vento no vazio
Do ventre escuro de um porão
Vou baixar no seu terreiro
Epa raio, machado, trovão
Epa justiça de guerreiro
Ê semba ê
Samba á
O Batuque das ondas
Nas noites mais longas
Me ensinou a cantar³

Agradecimentos

A primeira versão deste texto foi escrita em agosto de 2024, para ser apresentada no Seminário Estéticas e Artes Contra-coloniais: confluindo práticas e saberes, na Escola de Belas Artes da UFMG, e por isso deve seu agradecimento às pesquisadoras Rachel Cecília de Oliveira, Natália Rezende e Felipe Lima, pela interlocução constante e generosa. Deve, ainda, agradecimentos à Percussão Circular, em especial à Andrezza Cajá e à Daniela Ponce de Leon, que, ao lado de colegas queridas, me ensinaram a bater meu tambor numa quarta-feira chuvosa – e os sons do tempo nunca mais foram os mesmos.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Referências

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Tradução: Cleonice Paes Barreto Mourão e Irene Aron. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

CAPINAN, J. C.; MENDES, R. *Yáyá Massemba*. Intérprete: Virgínia Rodrigues. Produção: Casa de Fulô Produções, 2015. Vídeo (7 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=r-7ocBxqHYE>. Acesso em: 24 nov. 2025.

CLUBE F. *Perder a mãe* [capa de livro]. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021. Disponível em: <https://clubef.bazardotempo.com.br/edicoes/perder-a-mae/>. Acesso em: nov. 2025.

³ CAPINAN, J. C.; MENDES, R. *Yáyá Massemba*. Intérprete: Virgínia Rodrigues. Produção: Casa de Fulô Produções, 2015. Vídeo (7 min).

- FERDINAND, Malcom. *Uma ecologia decolonial: pensar a ecologia a partir do mundo caribenho*. Tradução: Letícia Mei. São Paulo: Ubu Editora, 2022.
- GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. Tradução: Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34, 2012.
- GLISSANT, Édouard. *Poética da relação*. Tradução: Marcela Vieira e Eduardo Jorge de Oliveira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.
- HARTMAN, Saidiya. *Perder a mãe: uma jornada pela rota atlântica da escravidão*. Tradução: José Luiz Pereira da Costa. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.
- MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- PAULINO, Rosana. *A costura da memória*. Curadoria: Valéria Piccoli; Pedro Nery. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018. Disponível em: <http://biblioteca.pinacoteca.org.br:9090/bases/biblioteca/12191.pdf>. Acesso em: 30 nov. 2025.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *A virada testemunhal e decolonial do saber histórico*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2022.

Tradução de “Uma cartografia ecofeminista para a esperança”, de Alicia Puleo

Alicia H. Puleo¹

Universidad de Valladolid (Uva) | Valladolid | CyL | ES

<https://orcid.org/0000-0001-5496-1948>

Tradução:

Laureny Aparecida Lourenço da Silva

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) | Belo Horizonte | MG | BR

laureny@ufmg.br

<https://orcid.org/0000-0003-0627-2122>

A crise ecológica, social e econômica que atravessamos vem se gestando há décadas, mas agora se manifesta com características mais sombrias.² Não somente estamos diante de um mundo cada vez mais contaminado por todo tipo de substâncias químicas tóxicas, como também os cientistas nos informam que está em processo a sexta extinção dos vertebrados e temos a certeza de uma alteração climática antropogênica de direção suicida a qual nenhum país parece estar decidido a pôr um fim. Pelo contrário, postergam *sine die* as tímidas medidas anunciadas nas Cúpulas do Clima para dedicar todos os esforços a uma guerra que ameaça se converter em um conflito nuclear mundial. Retornamos à situação da Guerra Fria na qual a irracionalidade máxima da mútua destruição total entre potências emerge como uma possibilidade do porvir próximo. Neste penoso contexto, não posso evitar que voltem à minha memória estas palavras da pacifista e ecofeminista alemã Petra Kelly: “O último resultado do patriarcado desenfreado e terminal será a catástrofe ecológica ou o holocausto nuclear” (Kelly, 1997, p.28).

¹ Alicia H. Puleo é filósofa, professora e escritora. Catedrática de Filosofia Moral e Política da Universidade de Valladolid, na Espanha. Organiza, anualmente, o curso online *Ecofeminismo: Pensamiento, Cultura y Praxis* junto com Dina Garzón. Tem centenas de publicações em vários idiomas (espanhol, inglês, francês, alemão, italiano e português). Alguns de seus livros são *Cómo leer a Schopenhauer* (1991), *La Ilustración olvidada, Filosofía, Género y Pensamiento crítico* (2001), *El reto de la igualdad de género* (2008), *Ecofeminismo para otro mundo posible* (2011), *Claves ecofeministas. Para rebeldes que aman a la Tierra y a los animales* (2019[2022]) y *Ser Feministas* (2020). *Pensamiento y acción*. É conferencista convidada em várias universidades da Europa e da América entre as quais estão Sorbonne Université, University of California – Los Angeles (UCLA), Università Ca’ Foscari Venezia, Universidad Nacional de Costa Rica, Universidad Nacional de Buenos Aires, Universidade Aberta de Lisboa, Universidad Nacional de Chile, Universidad Autónoma de México e University of Roehampton (Reino Unido). Desde o ano de 2014 é a diretora da Coleção Feminismos da Editorial Cátedra. Em 2020, o Senado da República Argentina, com a proposta da “Red de Defensoras del Medio Ambiente y el Buen Vivir,” lhe outorgou o título “Berta Cáceres”, por suas contribuições à filosofia ecofeminista.

² Nota da tradutora: Texto publicado originalmente em língua espanhola na Revista Atlántica – Revista de Arte y Pensamiento, nº 4, ano 2022. Autorização de tradução recebida do diretor da CAAM “Centro Atlántico de Arte Moderno”, em 29 de outubro de 2025.



O ecofeminismo surgiu no cenário de tensão bélica nos anos setenta do século XX como uma tentativa de corrigir o caminho da humanidade. Era, e continua sendo, guiado pela suspeita de que por trás do modelo de desenvolvimento destrutivo vigente se escondia a velha vontade de poder patriarcal. O dinheiro, afirmava Françoise d'Eaubonne, a criadora do termo “ecofeminismo”, é a última máscara do poder. O ecofeminismo reunia os dados da ecologia sobre a interdependência dos ecossistemas com o ativismo ecologista de defesa da natureza, com a crítica ao neocolonialismo e com a reivindicação feminista do direito das mulheres a decidir se desejam ou não ser mães.

Em um planeta com recursos limitados, o produtivismo industrial que se desenvolveu como dogma tanto no comunismo quanto no capitalismo é uma versão moderna da antiga *hybris* criticada pela filosofia grega. A *hybris* é a loucura que leva a desprezar os limites e a crença de ser invencível. Se a sabedoria repousa na virtude da prudência, a desmesura da *hybris* é um terrível defeito que leva a um inelutável destino trágico. Em nossos dias, o paradigma capitalista baseado no crescimento infinito em um planeta finito se revela inviável. Um dos signos é a multiplicação das erroneamente nomeadas “catástrofes naturais”. Apesar do silenciamento contínuo e da banalização interessada dos fatos, uma inquietude soterrada percorre a sociedade em todo o mundo.

Basta uma olhada nas plataformas mais populares de séries e filmes para comprovar que, atualmente, a ficção nos oferece inúmeros relatos distópicos. Aqueles que vão além da diversão comercial têm como objetivo inquietar, gerar temor para produzir uma reação saudável que detenha as práticas ruins.³ No entanto, junto à atração da experiência catártica do temor, o interesse que o ecofeminismo desperta demonstra que também há um forte desejo de utopias esperançosas que proponham soluções. Em seu uso comum, o termo “*utopia*” é portador de uma carga de ceticismo muito marcada. Implica desqualificar, considerar algo como de impossível realização: “Isso é uma utopia!”. Mas em seu significado originário e etimológico, “*utopia*” alude ao que ainda não aconteceu na realidade (*ou*, partícula negativa e *topos*, lugar), mas que se espera, que possa acontecer no futuro. O pensamento utópico desenha uma cartografia alternativa absolutamente indispensável para orientar nossos passos em um caminho emancipatório. Abre nossa mente para um horizonte regulatório que chama à ação, colocando em contraste o ser – a realidade tal qual é – com o “dever ser” – com uma realidade mais justa, mais compassiva, mais igualitária, mais luminosa. Busca visibilizar os efeitos de um presente ao que, erroneamente, nos acostumamos e sugere sua correção.

Na cartografia ecofeminista que elaborei, destacam-se dois lugares simbólicos: o jardim-horta e o labirinto do Minotauro. Como refúgio e lugar de encontro e reflexão ativa, propus a imagem do jardim-horta epicuriano (Puleo, 2019 [4 ed. atual. 2022]). A escola de filosofia de Epicuro se chamava *O Jardim* e consistia em uma simples horta que acolhia a todo aquele que quisesse conhecê-lo e praticar a reflexão sobre como alcançar a felicidade. Estava aberto às mulheres em uma época que as excluía do exercício da razão, admitia os escravos bárbaros em uma sociedade que somente considerava o grego, ou seja, ao homem livre, como capaz de filosofar. Este modesto jardim-horta provia os epicurianos de frutas e legumes com que alimentar-se e era, como as hortas urbanas atuais, um espaço fértil de amizade. O jardim-horta ecofeminista é um espaço-tempo que escapa à voragem do neoliberalismo globalizado e convida ao diálogo multicultural com as formas do bem viver que, como o *sumak*

³ Como o caso, por exemplo, da minissérie francesa *Colapso* (2019).

kawsay de Abya Yala, oferecem paradigmas que nos liberam da ferocidade consumista insaciável e insatisfatória. É espaço de igualdade e de cuidado.

Defini o ecofeminismo como um pensamento e uma prática emergentes contra a dominação patriarcal androantropocêntrica e neoliberal. O ecofeminismo é filosofia e é práxis. Vai além de um feminismo ambiental que, de maneira prudencial, optara por cuidar do entorno simplesmente porque necessitamos dele para sobreviver. Em um pensamento autenticamente ecofeminista, o mundo não humano não é um simples “recurso”, nem a Natureza é um cenário para maior glória do ser humano. Superar o androcentrismo implica desfazer-se desse viés cultural que levou a desvalorizar a empatia, a compaixão e as tarefas do cuidado, ou seja, todas aquelas atitudes e virtudes que se outorgaram às mulheres. Abandonar o antropocentrismo é combater o preconceito de espécie que nos faz crer que somente os seres humanos merecem nossa consideração moral e que os demais animais são simples instrumentos para satisfazer nossos desejos.

A partir da minha proposta de ecofeminismo crítico iluminista, considero que devemos reivindicar a igualdade em uma já grande tradição feminista, mas que esta justa integração no âmbito da Cultura não deve se limitar a reproduzir de maneira acrítica as atitudes e valores patriarcais. O guerreiro e o caçador são figuras do passado. Já não são adaptativas em um século XXI que requer o cuidado de uma Natureza à beira do colapso. É urgente universalizar uma ética do cuidado ecológica, pós-antropocêntrica e pós-genérica. Todos nós, seres humanos, somos capazes de cuidar e haveremos de aprender a fazê-lo para além de nossa espécie. Uma educação ambiental ecofeminista deve integrar e revalorizar as atitudes tradicionalmente femininas de empatia e cuidado, superando o dualismo hierarquizado entre razão/emoção que as excluiu do que se considera um ensino relevante para todos.

O ecofeminismo aposta em uma resiliência solidária, apresenta uma atitude generosa e cheia de energia que contrasta com o discurso dominante narcisista e mercantilista. Hoje, em plena crise ecológica, temos que nos perguntar pelo valor designado à Natureza e às atividades do cuidado da vida, não para prender novamente as mulheres no âmbito doméstico com discursos elogiosos que costumam ser um presente envenenado, mas sim para exigir a participação dos homens e impedir que uma Cultura androcêntrica, antropocêntrica, arrogante e destrutiva termine arrasando por completo a Terra. O modelo de desenvolvimento da Modernidade como conquista da Natureza através da razão instrumental está marcado não somente por um tempo histórico de expansão colonial, científica e tecnológica, mas também pelos mandatos de gênero para o andros, para o homem.

Com o labirinto do Minotauro, uma releitura ecofeminista do mito de Ariadne, Teseu e o terrível mostro, metade homem e metade animal, que devorava carne humana, representei o intrincado caminho em direção à conciliação com o Outro (Puleo, 2011 [10. ed., 2021]). No mito originário, o valente Teseu entrava no labirinto e, ajudado por um novelo de lã que Ariadne lhe tinha dado, encontrava o caminho de saída depois de matar o Minotauro. Na releitura ecofeminista que propus, Ariadne entra no labirinto do mundo de Teseu e ambos saem vitoriosos com o Minotauro vivo. Não o matam porque descobrem no labirinto, guiados pelo novelo – que simboliza a experiência histórica das mulheres – que o Outro não é um monstro perigoso, mas sim uma criatura infeliz que devem libertar. O animal não ahumano, o Outro por antonomásia em nossa tradição, é chave filosófica e existencial de uma visão mais realista de nossa própria espécie. Formamos parte da rede da vida na qual todos somos interdependentes. Ainda hoje, poucos sabem que não somente se trata de uma questão de

ética: as espécies silvestres contribuem para a manutenção dos ecossistemas e do equilíbrio climático, uma razão a mais para se espantar com a absurda aversão suicida que os humanos mostram em relação a esse “Outro”, o qual perseguem e exterminam (cf. Taffala, 2022) .

O sentimento de irmandade com os animais não humanos não é exclusivo das mulheres, nem se encontra em todas elas. Mas não deixa de ser certo que as mulheres são a maioria esmagadora nas tarefas de sua defesa e proteção em todo o mundo. As atitudes de empatia e piedade pela vulnerabilidade do não humano foram tradicionalmente desvalorizadas como debilidade feminina. Isto explica, em parte, a ênfase posta pelos filósofos partidários da extensão da comunidade moral para além da humanidade em desmarcar-se de qualquer argumento baseado nos sentimentos. Com isso, tentaram dar relevância filosófica à consideração de pacientes morais não humanos através de uma argumentação racional que não possa ser atacada como impulso subjetivo, capricho ou simples questão de gosto (feminino) carente de estatuto ético (masculino). Ter herdado uma cultura da qual historicamente as mulheres foram excluídas não é algo que se possa passar em branco, nem um detalhe sem consequências. Ainda temos um grande trabalho a fazer para determinarmos quais aspectos desta cultura são dignos de ser preservados e quais têm que ser transformados.

Afirma Diderot na *Encyclopédie*: “se apagamos o homem ou o ser pensante e observador da face da terra, o espetáculo patético e sublime da natureza somente é uma cena triste e muda. O universo se cala, possuído pela noite e o silêncio. Tudo se transforma em uma vasta solidão na qual os fenômenos não observados transcorrem de maneira escura e surda. A presença do homem faz interessante a existência dos seres” (Diderot, 1755). Como materialista do século XVIII, este filósofo, que aprecia por suas posições de vanguarda em tantos aspectos, tinha abandonado o dualismo cartesiano e o racionalismo mecanicista do século anterior, tinha abraçado o pan-energetismo e condenado o colonialismo europeu. Sustentava que a Natureza era uma grande cadeia de seres de variações infinitas e sutis. Não havia para ele um abismo ontológico, senão uma continuidade de complexidade crescente. Entretanto, como podemos constatar nesta passagem, o preconceito antropocêntrico subsiste em sua perspectiva sobre o mundo.

No silêncio noturno do jardim, observo dois pequeníssimos caracóis e junto a eles três lesmas reluzentes absorvendo, lentamente, os fluidos vegetais do lodo, dos líquens e cogumelos que surgiram com a chuva. As lesmas, essas frágeis criaturas desprezadas, caracóis com as mesmas antenas, mas sem casa! E, de repente, sinto que essa cena oculta nas sombras, em sua humildade, encerra uma imensa paz que me afasta do ruído de um mundo vociferante, agressivo e à beira da destruição. Não é uma cena triste e muda, é calma e está cheia de sentido independentemente da minha presença. Sem renegar aquilo que é valioso no legado do Iluminismo, vejo claramente que seu antropocentrismo extremo já não corresponde à minha visão do mundo. Sei que já somos muitas pessoas que deixaram para trás este viés de seu olhar. E esta evolução no terreno da ontologia, este deslocamento cartográfico, implica também novas convicções éticas.

À manhã seguinte, o vento sacode os galhos das árvores do jardim. Tudo reluz com um verde brilhante depois da chuva. Um bando de pardais alça voo com grande alvoroço. No fundo, as folhas da ameixeira lançam milhares de lampejos sob o sol. Formam uma cabeleira avermelhada que se agita, alegre e vital, como essa tocha ecofeminista que hoje convida a percorrer caminhos inexplorados em direção a outro futuro possível, um futuro de paz com a Natureza.

Referências

DIDEROT, Denis et al. (ed.). Encyclopédie (Philosoph.), *Encyclopédie*, 1755. V. V.

KELLY, Petra. *Por un futuro alternativo*. Barcelona: Paidós, 1997.

PULEO, Alicia H. *Claves ecofeministas*. Para rebeldes que aman a la Tierra y a los animales. Madrid: Plaza y Valdés, 2019. 4 ed., 2022.

PULEO, Alicia H. *Ecofeminismo para otro mundo posible*. Madrid: Cátedra, 2011. (Colección Feminismos). 10. ed., 2021.

TAFALLA, Marta. *Filosofía ante la crisis ecológica*: una propuesta de convivencia con las demás especies: decrecimiento, veganismo y rewilding. Madrid: Plaza y Valdés, 2022.

Linguística

Variação e evolução semântica no campo lexical do comportamento compassivo-assistencial em um veículo brasileiro de comunicação e evangelização católica (1901-2021)

Variation and Semantic Evolution in the Lexical Field of Compassionate and Assistance-Oriented Behavior in a Brazilian Medium of Catholic Communication and Evangelization (1901-2021)

Fábio Luiz Nunes

Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG)

Belo Horizonte | MG | BR

fabio.nunes.fln@cefetmg.com

<https://orcid.org/0000-0003-0784-1921>

Resumo: Este estudo objetiva investigar a variação e a evolução semântica do campo lexical do comportamento compassivo-assistencial em um periódico católico brasileiro entre 1901 e 2021. O método consistiu na análise linguística de um *corpus* de 2,2 milhões de *tokens* da revista *Ave Maria*, mapeando quantitativa e qualitativamente a frequência e o uso de lexias como “caridade”, “solidariedade” e “fraternidade”. Os resultados revelam a transição do domínio de “caridade” para uma rede lexical reorganizada a partir de 1982, com a ascensão dos outros termos no mesmo campo. Nessa direção, verificou-se uma especialização funcional: “caridade” (ação concreta), “solidariedade” (princípio abstrato) e “fraternidade” (princípio abstrato, mais institucionalizado). Conclui-se que o léxico, como sustentam Matoré (1953) e Cambraia (2013), é influenciado pelo contexto sócio-histórico e que o discurso religioso favorece a reacomodação dos usos lexicais em vez de sua substituição, atuando como uma força estabilizadora.

Palavras-chave: comportamento compassivo-assistencial; mídia católica; evolução semântica; lexicologia sócio-histórica.

Abstract: This study aims to investigate the variation and semantic evolution of the lexical field of compassionate and assistance-oriented behavior in a Brazilian



Catholic periodical between 1901 and 2021. The method consisted of the linguistic analysis of a 2.2-million-token corpus from the magazine *Ave Maria*, quantitatively and qualitatively mapping the frequency and use of items such as “caridade” (charity), “solidariedade” (solidarity), and “fraternidade” (fraternity). The results reveal a transition from the dominance of “caridade” to a reorganized lexical network from 1982 onward, with the rise of the other terms in the same field. In this regard, a functional specialization was observed: “caridade” (concrete action), “solidariedade” (abstract principle), and “fraternidade” (abstract principle, more institutionalized). The study concludes that the lexicon, as argued by Matoré (1953) and Cambraia (2013), is influenced by the socio-historical context and that religious discourse favors the reaccommodation of lexical uses rather than their replacement, acting as a stabilizing force.

Keywords: compassionate and assistance-oriented behavior; Catholic media; semantic evolution; socio-historical lexicology.

1 Introdução

A postura de compadecer-se pelo sofrimento alheio e a consequente prestação de auxílio aos que se encontram em vulnerabilidade são preceitos morais em diversas religiões do mundo. No catolicismo, por exemplo, a virtude teologal da caridade (o “amor a Deus e ao próximo”) ocupa uma posição central. Essa ênfase no *comportamento compassivo-assistencial* não é exclusiva, posto que encontra paralelo em conceitos como a “*tzedakah*” no judaísmo, compreendida como um ato de justiça e retidão (Maimônides, 2010); o “*zakat*” no islamismo, um dos pilares da fé que visa purificar a riqueza e amparar os necessitados (Esposito, 2005); e a “*karuṇā*” no budismo, a compaixão ativa que integra o conjunto de estados mentais a serem cultivados para a iluminação (Gethin, 1998). A doutrina católica, em diálogo com outras tradições, estabelece a resposta ativa ao sofrimento do outro como um ato de benevolência e, além disso, como uma expressão indispensável da fé cristã, o que justifica a investigação da proeminência e da evolução de tal campo lexical em suas mídias de evangelização.

O objeto deste estudo é o conteúdo textual da revista *Ave Maria*, fundada em maio de 1898 e uma das mais longevas e significativas publicações no cenário da evangelização católica no Brasil. Concebida como a primeira grande obra da Congregação dos Missionários Claretianos no país, a revista tem como missão primordial a propagação da devoção mariana. Ao longo de sua trajetória de mais de um século, consolidou-se como relevante fonte de informação e formação para os fiéis, adaptando-se a transformações sociais e tecnológicas sem abandonar

seu propósito evangelizador. Em resposta aos desafios da era digital e à diminuição da procura por assinaturas impressas, em janeiro de 2021, a publicação passou por uma profunda reestruturação, tornando-se exclusivamente digital e de acesso gratuito. Dada sua longevidade e influência, a revista constitui um *corpus* privilegiado para a análise diacrônica aqui proposta.

O arcabouço teórico deste empreendimento fundamenta-se na lexicologia histórica, que se dedica ao estudo da evolução do léxico e das palavras, analisando como seus significados se transformam em reflexo das mudanças sociais, culturais e históricas de uma comunidade. Um de seus principais teóricos, Georges Matoré (1953), em *La méthode en lexicologie*, propôs a “lexicologia social”, abordagem que toma o vocabulário como um espelho da sociedade. Para Matoré (1953), a língua não é um sistema autônomo, mas um fato social cujo léxico é determinado pelo ambiente humano que o utiliza. Alvo de críticas, a metodologia desse estudioso se baseia na identificação de campos nocionais, que agrupam palavras por parentesco sociológico, e na análise de palavras-chave, que expressam o ideal de uma época, e de “palavras-testemunho”, que simbolizam uma mudança ou fato social relevante.

Com base nessa perspectiva, Cambraia (2013) propõe um remodelamento da lexicologia social em direção a uma lexicologia sócio-histórica. O autor argumenta que, apesar de a base social de Matoré (1953) ser fundamental, seria preciso um quadro de análise mais amplo para compreender a complexidade da mudança lexical. Em seu estudo, Cambraia (2013) observa que as transformações no léxico não são necessariamente bruscas, como sugeria Matoré (1953), mas podem ocorrer de forma gradual e processual, influenciadas por um conjunto mais vasto de fatores históricos e sociais.

Ainda nesse contexto, a investigação da mudança linguística aponta para a evolução dos sentidos vocabulares, processo que manifesta as transformações culturais e cognitivas de uma sociedade. Afirma Abbade (2011) que o léxico não se resume a um simples agregado de termos; trata-se de um sistema organizado em *campos lexicais*, no qual o valor de cada unidade depende intrinsecamente das relações de oposição e de vizinhança com as demais. Essa metamorfose do léxico sucede, entretanto, em uma temporalidade diversa daquela observada nos fatos históricos. Nesse sentido, Ullmann (1987) argumenta que a língua possui um caráter conservador e tende à estabilidade, ao passo que a civilização e as instituições progridem com celeridade, o que acarreta certa defasagem entre o nome e a coisa. Essa leitura converge com a proposição de Koselleck (1989), para quem as estruturas semânticas e os conceitos perduram mais que os acontecimentos, funcionando como repositórios de experiências que excedem a instantaneidade do momento presente. A língua atua, assim, simultaneamente como registro da história e como arcabouço prévio capaz de ordenar a intelecção de fenômenos inéditos.

Os mecanismos que impulsionam essa mudança de significado são variados, compreendendo processos clássicos de alteração de sentido, como a metáfora (baseada na semelhança), a metonímia (baseada na contiguidade) e a sinédoque (relação parte-todo ou gênero-espécie), como identificam Lehmann e Martin-Berthet (2013). Um exemplo claro desse dinamismo é a polissemia, que atua como um dos mais relevantes motores para a mudança lexical. Brown e Witkowski (1983) sustentam que a mudança frequentemente ocorre pela expansão de termos que designam referentes de alta saliência para nomear referentes de baixa saliência, em um processo que se repete em diversas línguas e contextos culturais.

Uma vez iniciada, a mudança semântica não afeta todo o vocabulário de forma instantânea. A teoria da difusão lexical, proposta por Wang (1979), entende que as alterações se propagam gradualmente através do léxico, afetando palavras ou grupos de palavras em

momentos distintos. Nesse processo, o contexto de uso desempenha papel fundamental. Janczura (2005), a esse propósito, considera que o contexto frasal provoca uma redução do universo semântico, limitando as associações possíveis de um dado item lexical e favorecendo uma interpretação específica. É por meio de usos específicos e repetidos em novos contextos que um sentido antes secundário ou figurado pode se consolidar, obter proeminência e, eventualmente, ser difundido por todo o léxico, completando o ciclo da mudança linguística.

Para a consecução dos objetivos levantados, a pesquisa debruça-se sobre um *corpus* composto por edições mensais completas do periódico *Ave Maria*, abrangendo os anos de 1901, 1932, 1969, 1982, 2010 e 2021. Esses marcos temporais foram selecionados em função de sua relevância histórica para o discurso sobre a caridade na Igreja Católica (ver seção sobre materiais e métodos). O foco do estudo recaiu sobre o “léxico da simpatia” (Vilela, 1980), investigando-se a frequência e o padrão de uso dos substantivos relacionados ao comportamento compassivo-assistencial, bem como de seus adjetivos básicos correspondentes.

Mário Vilela (1980) investiga o campo da “determinação substantiva de simpatia humana e social” (1850-1900). O estudo utiliza um *corpus* secular (jornais, revistas, ensaios portugueses), analisando os lexemas “altruísmo”, “caridade”, “confraternidade”, “filantropia”, “fraternidade”, “humanidade”, “humanismo”, “humanitarismo”, “sociabilidade”, “solidariedade” e antônimos (“desumanidade”, “egoísmo”, “insociabilidade”). Teoricamente, é uma análise de semântica estrutural (lexemática) baseada em Eugen Coşeriu, que emprega a análise sêmica para as oposições paradigmáticas. Vilela (1980) supera a análise imanente, justificando o recorte de 50 anos como o “tempo suficiente e necessário para que a reestruturação [do microssistema] se opere e se firme” (Vilela, 1980, p. 216). A obra contextualiza correntes ideológicas do séc. XIX (socialismo utópico, solidarismo) não como fundo, mas como a efetiva fonte dos conteúdos léxicos (Betancourt, 1982).

2 Objetivos e hipóteses

O presente estudo propõe-se a investigar a dinâmica diacrônica, mas também sincrônica, do campo lexical do comportamento compassivo-assistencial em um periódico de comunicação e evangelização católica entre 1901 e 2021, a partir dos itens lexicais de valor semântico positivo definidos por Vilela (1980). Parte-se da hipótese de que (i) padrões de uso lexical são influenciados pelo contexto histórico-social que os circunda; e (ii) que domínios socio-discursivos, como o religioso, valorizam algumas variantes lexicais em detrimento de outras, quando elas participam de um mesmo universo nocional.

Presume-se ainda que os conceitos pesquisados no *corpus*, como o de “caridade”, tenham sofrido transformações semânticas discretas ao longo do tempo, devido ao (i) recorte relativamente curto na escala de desenvolvimento da língua, à (ii) homogeneidade do *corpus* (composto por apenas uma fonte textual) e à (iii) tendência conservadora do discurso religioso, que costuma regular institucionalmente os sentidos das palavras que circulam em suas práticas de linguagem.

3 Materiais e métodos

O *corpus* foi constituído pelas edições mensais completas da revista católica *Ave Maria* relativas a seis anos específicos (1901, 1932, 1969, 1982, 2010 e 2021), abrangendo um período de 120 anos de publicação. O ano de 1901 corresponde ao primeiro ano de circulação do periódico no século XX, servindo de ponto de partida cronológico para a pesquisa. Os demais recortes foram balizados por marcos históricos relevantes para o discurso da caridade e da assistência social na Igreja: 1932 remete à encíclica *Quadragesimo Anno* (1931) e 1969 situa-se no contexto pós-Concílio Vaticano II (1962-1965) e da Conferência de Medellín (1968). O recorte de 1982 foi definido em função da visita de João Paulo II ao Brasil (1980) e da encíclica *Laborem Exercens* (1981), enquanto os recortes de 2010 e 2021 correspondem às encíclicas sociais recentes (como *Caritas in Veritate*, 2009, e documentos exarados pelo Papa Francisco, sobretudo a encíclica *Fratelli Tutti*) e a eventos contemporâneos, por exemplo a canonização de Santa Dulce dos Pobres, em 2019.

Para a análise linguística, foram empregados o software *AntConc* (versão 4.3.1.0) e planilhas do *Google Sheets* para tabulação e visualização dos dados. O *AntConc* é uma ferramenta de concordância e análise de *corpus* que permite gerar listas de frequência de palavras, extrair concordâncias e identificar colocações nos textos. Os itens lexicais analisados foram selecionados com base no estudo de Vilela (1980) sobre o “léxico da simpatia”. Incluíram-se os substantivos “altruísmo”, “caridade”, “confraternidade”, “filantropia”, “fraternidade”, “humanidade”, “humanismo”, “humanitarismo”, “sociabilidade” e “solidariedade”, além de suas formas adjetivas básicas correspondentes (“altruísta”, “caridoso”, “confraternal”, “filantropo”, “fraterno”, “humano”, “humanista”, “humanitário”, “sociável” e “solidário”).

Para cada item, foram extraídos os valores absolutos de frequência de *tokens* no *AntConc* a partir do *corpus* completo. Procedeu-se ao mapeamento semântico de cada ocorrência dos itens mais relevantes estatisticamente por meio de concordâncias, examinando-se o sentido e o uso dos termos em diferentes contextos. Contagem de frequência e identificação de coocorrências e de colocações foram técnicas automatizadas empregadas para identificar o entorno lexical e os padrões vocabulares associados a cada um dos itens de maior relevância estatística. Os resultados quantitativos foram organizados em planilhas eletrônicas (*Google Sheets*), o que viabilizou a tabulação dos dados e a elaboração de gráficos comparativos das tendências de uso lexical e das transformações semânticas ao longo dos diferentes períodos analisados. A tabela 1 apresenta a dimensão dos *subcorpora* e do *corpus* completo segundo o número de folhas e o número de *tokens*¹ que possuem:

Tabela 1 – Dimensão do material textual analisado

Partes e dimensões	<i>Subcorpus</i> de 1901	<i>Subcorpus</i> de 1932	<i>Subcorpus</i> de 1969	<i>Subcorpus</i> de 1982	<i>Subcorpus</i> de 2010	<i>Subcorpus</i> de 2021	<i>Corpus</i> completo
N. de folhas	831	816	322	460	656	818	3.903
<i>N. de tokens</i>	452.652	747.155	148.456	279.662	245.080	304.405	2.207.410

Fonte: Elaborado pelo autor.

¹ Na linguística de corpus, o termo *token* refere-se a cada ocorrência individual de uma palavra em um texto ou conjunto de textos (o *corpus*). Diferentemente dos *types* (tipos), que são as palavras únicas de um *corpus*, os *tokens* representam a contagem total de palavras, incluindo as repetições (McEnery; Xiao; Tono, 2006).

4 Análise e discussão de dados

Partindo da delimitação lexical promovida por Vilela (1980), ampliou-se o conjunto de itens analisados para incluir as formas adjetivas correspondentes aos dez substantivos principais. Dessa maneira, integraram o estudo as seguintes formas e suas respectivas flexões: “altruísmo”, “altruísta”, “caridade”, “caridoso”, “confraternidade”, “confraterno”, “filantropia” (“philanthropia”), “filantropo” (“philanthropo”), “fraternidade”, “fraterno”, “humanidade”, “humano”, “humanismo”, “humanista”, “humanitarismo”, “humanitário”, “sociabilidade”, “sociável”, “solidariedade” e “solidário”. A frequência absoluta de ocorrência desses itens está discriminada na tabela 2. Ressalta-se que, nessa tabela, os dados referem-se às ocorrências gerais dos itens, independentemente do campo lexical ao qual possam estar vinculados em seu respectivo contexto. Nota-se, ainda pela leitura da tabela 2, que os itens mais recorrentes são a forma adjetiva “humano” e suas flexões (1.076), a forma substantiva “caridade” (447) e a forma substantiva “humanidade” (409).

Tabela 2 – Frequência de ocorrência dos itens lexicais em todo o *corpus*

Itens	Frequência	Subtotal por lexema
Altruísmo	1	7
Altruísta, -s (adj.)	6	
Caridade	447	477
Caridos- (adj.)	30	
Confraternidade	0	0
Confratern- (adj.)	0	
Filantropia (philanthropia)	9	20
Filantrop- (philanthrop-) (adj.)	11	
Fraternidade	101	180
Fratern- (adj.)	79	
Humanidade	409	1.485
Human- (adj.)	1.076	
Humanismo	17	18
Humanista, -s (adj.)	1	
Humanitarismo	5	17
Humanitári- (adj.)	12	
Sociabilidade	5	5
Sociável, -is (adj.)	0	
Solidariedade	110	113
Solidári- (adj.)	3	
TOTAL		2.322

Fonte: Elaborado pelo autor.

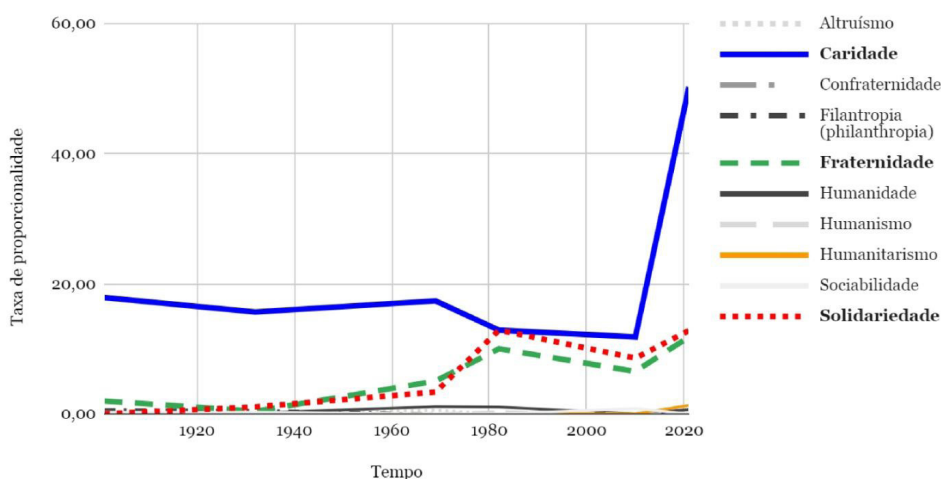
A tabela 2 também identifica que as formas “confraternidade”, “confraternal” e “sociável” não logram nenhuma ocorrência no *corpus*. Além disso, apresentam frequência muito baixa (inferior a 0,5% das ocorrências totais) as formas “altruísmo”, “humanista”, “sociabilidade”, “altruísta” e “filantropia” (“philanthropia”).

Das 409 ocorrências totais de “humanidade” no *corpus*, apenas 8 (1,96%) foram consideradas claramente vinculadas ao campo lexical do comportamento compassivo-assistencial. Por outro lado, 337 dessas ocorrências (82,4%) têm como conteúdo semântico “raça humana ou conjunto dos seres humanos”; 57 delas (13,94%) significam “natureza ou condição humana”; e 7 ocorrências (1,71%) possuem significados diversos. Quanto às 18 ocorrências de “humanismo” e “humanista”, 15 (83,33%) estão relacionadas à ideia de um movimento filosófico ou ideológico, ligado a uma perspectiva antropocêntrica; 2 (11,11%) referem-se a outros sentidos e apenas 1 ocorrência (5,56%) foi identificada como sendo vinculada ao campo lexical do comportamento compassivo-assistencial:

[...] os membros de uma família devem viver a dimensão da sensibilidade para com os seus e a corresponsabilidade afetiva. Ou seja, nessa corresponsabilidade humana para com o meu semelhante instaura-se a ética e uma alteridade *humanista*, do perdão e do amor (*subcorpus* de 2021, f. 130, grifo do autor).

O gráfico 1 apresenta o grau de ocorrência das formas substantivas vinculadas ao campo lexical do comportamento compassivo-assistencial em cada um dos *subcorpora*. O método utilizado para produzir os dados foi a razão do número de ocorrências do item lexical pelo número total de *tokens* do *subcorpus*, multiplicada depois por 100.000. Com esse cálculo, alcança-se uma taxa de proporcionalidade de ocorrência, que converte a frequência absoluta em frequência relativa, corrigindo a distorção estatística devida à heterogeneidade dimensional existente entre os *subcorpora* (ver tabela 1).

Gráfico 1 – Grau de ocorrência de itens vinculados ao campo lexical do comportamento compassivo-assistencial na revista Ave Maria ao longo do tempo



Fonte: Elaborado pelo autor.

Pelográfico¹, pode-se observar que “altruísmo”, “confraternidade”, “filantropia” (“philanthropia”), “humanidade”, “humanismo”, “humanitarismo” e “sociabilidade” não logram elevada representatividade estatística em nenhum dos recortes definidos. Em contrapartida, “caridade” apresenta ocorrência relevante desde a primeira faixa histórica do *corpus*. “Solidariedade” e “fraternidade”, por sua vez, apresentam aumento de ocorrência a partir do *subcorpus* de 1982 (taxas de proporcionalidade de ocorrência de 12,87 e 10,01 pontos, respectivamente).

A orientação semântica de “solidariedade” em direção a um conteúdo mais claramente moral (ou seja, não jurídico ou sociológico) pode explicar-se, dentre outros eventos, pela influência da *teologia da libertação*, movimento progressista na Igreja latino-americana bastante atuante nas décadas anteriores a 1982. Para essa vertente teológica, a solidariedade como sentimento e materialização do amor ao próximo reveste-se de substância crítica e política, sendo, no interior desse discurso, uma palavra de ordem. A essa influência, soma-se a promulgação, em 1965, pelo papa Paulo VI, do decreto *Apostolicam Actuositatem*, um documento do Concílio Vaticano II que tratava da atividade apostólica e visava encorajar e orientar os fiéis leigos católicos no exercício do apostolado. Nessa normativa católica, “solidariedade” aparece textualmente associado ao campo lexical do comportamento compassivo-assistencial, como se nota no excerto a seguir:

Entre os sinais do nosso tempo, é digno de especial menção aquele crescente e inelutável sentido de *solidariedade* entre todos os povos que o apostolado dos leigos tem por encargo promover activamente e converter em sincero e verdadeiro afecto fraternal (Concílio Vaticano II, 1965, § 14, grifo do autor).

Com respeito ao aumento de ocorrências de “fraternidade” no mesmo período, afirma-se que sua frequência maior a partir do *subcorpus* de 1982 deve-se sobretudo à inserção dessa palavra em um item lexical complexo, *Campanha da Fraternidade*. Trata-se de uma campanha anual realizada pela Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB) durante o período da Quaresma, os quarenta dias que antecedem a Páscoa cristã. Seu principal objetivo é despertar a empatia dos fiéis e de toda a sociedade em relação a um problema social concreto que afeta a população brasileira. A cada ano, um tema específico é escolhido, apontando para uma realidade social, econômica, cultural ou política que necessita de atenção. Criada a partir de uma experiência-piloto em 1961 e tornada nacional três anos depois, a Campanha da Fraternidade não aparece de forma expressiva no *subcorpus* de 1969 possivelmente porque sua consolidação se deu somente a partir de 1973, quando da inauguração de sua segunda fase, em que se torna mais evidente a preocupação institucional da CNBB com as questões sociais do Brasil (Silva, 2019).

É bastante notável o aumento atípico da ocorrência do item “caridade” no *subcorpus* de 2021. A taxa de proporcionalidade de ocorrência do termo saltou de 11,83 pontos, em 2010, para 50,26 pontos, no último recorte temporal do *corpus*. Somente em 2021, a lexia ocorreu 153 vezes ante 29 vezes no *subcorpus* das edições de 2010 da revista Ave Maria. Alguns fatores de natureza extralinguística são capazes de explicar o fenômeno. A proeminência do discurso da caridade no mais recente recorte temporal do *corpus* parece resultar da convergência de três forças principais no final de 2020 e início de 2021: (i) a aguda crise socio sanitária provocada pela pandemia de covid-19 no Brasil; (ii) a reorientação pastoral global sob o papado de Francisco,

consubstanciada em sua encíclica *Fratelli Tutti*;² e (iii) a ampla aplicação desses temas pela CNBB, por meio da Campanha da Fraternidade Ecumênica (CFE) de 2021. Essa convergência ensejou uma demanda urgente por um discurso católico centrado na defesa da empatia e do cuidado recíproco entre os fiéis. Nessa direção, observa-se, pelo gráfico 1, que os itens “solidariedade” e “fraternidade” (com taxas de proporcionalidade de ocorrência de 12,81 e 11,83 pontos, respectivamente) também apresentam, em 2021, aumento relativo de ocorrência, com respeito ao período anterior, mesmo que de forma menos pronunciada quando comparados a “caridade”. Os demais itens analisados mantiveram ocorrência nula ou pouco representativa, sugerindo que não são formas lexicais de uso privilegiado nas comunidades de prática católicas brasileiras para se referir ao campo do comportamento compassivo-assistencial.

Uma breve análise lexicográfica dos termos “caridade”, “fraternidade” e “solidariedade” aponta uma importante evolução semântica. “Caridade”, atestado por Cunha (2010) como proveniente do latim *cāritās*, *-ātis* e presente na língua portuguesa desde o século XIII, demonstra uma dualidade semântica de relevo. Ferreira (1960) e Bechara (2011) mencionam tanto sua dimensão teológica, envolvendo o “amor de Deus e do próximo”, quanto sua manifestação prática, como “esmola”. Uma mudança de ênfase é observada em dicionários como Aulete (2011, p. 288), que inicia sua definição pela acepção “ação ou resultado de fazer o bem a quem necessita”, priorizando o aspecto laico em detrimento do religioso, o que pode indicar uma tendência de secularização do conceito no uso contemporâneo.

A noção de “fraternidade”, também de origem latina (*fraternitās*, *-ātis*), mas de entrada mais tardia no século XVII, de acordo com Cunha (2010), é definida de forma consistente por Ferreira (1960, p. 569) e Bechara (2011, p. 656) como “amor ao próximo” e “união ou convivência como de irmãos”. Outra evolução diacrônica é observada com Aulete (2011, p. 680), que qualifica o termo de maneira inovadora em relação àqueles outros dicionários, descrevendo-o como um “sentimento de amor ao próximo, que implica solidariedade”.

Por fim, tem-se que “solidariedade” é um conceito distintamente moderno, um empréstimo do francês *solidarité* datado por Cunha (2010) de 1844. Se Ferreira (1960) define esse item em termos técnicos e estruturais, como um “vínculo jurídico” ou “nexo moral”, os dicionaristas mais recentes refletem sua popularização no campo comportamental. Aulete (2011, p. 1.278) dá primazia à dimensão psicológica, tomando-a como um “sentimento de identificação com os problemas de outrem”, e Bechara (2011, p. 1.058) desenvolve uma definição funcional: “qualidade que leva alguém a ajudar os outros”. Essa transição de um termo técnico para uma expressão de empatia e apoio prático atesta que “solidariedade” vem se consolidando como uma das principais lexias para descrever a coesão social e a ajuda mútua.

Com base nos dados das tabelas 3 e 4, é possível descrever e diferenciar semanticamente os itens “caridade”, “solidariedade” e “fraternidade” por meio de seus padrões de localização no *corpus* da revista Ave Maria. O termo “caridade” está inequivocamente ligado à ação concreta, como demonstram seus colocados lexicais mais frequentes (“praticar”/“prática”, “obras”, “fazer, “ato”/“acto”) e os grupos de palavras consolidados como “ato de caridade” e “obras de caridade”. Em contraste, “solidariedade” e “fraternidade” desenvolvem-se em um

² A carta encíclica é um gênero discursivo eclesiástico utilizado para expor ensinamentos. A *Fratelli Tutti* (Papa Francisco, 2020) é um tratado sobre a fraternidade universal e a amizade social. O documento critica desafios atuais (individualismo, nacionalismos) e conclama ao diálogo e à cultura do encontro, pelo que reconhece a dignidade de todos, especialmente os vulneráveis, como pobres e migrantes. No texto, “caridade” ocorre 33 vezes; “solidariedade”, 22; e “fraternidade”, 57, sugerindo a importância discursiva desses itens lexicais.

plano mais conceitual, teórico. “Solidariedade” associa-se a noções abstratas como “justiça” e “mensagem”, e a ausência de *clusters* de alta frequência sugere que esse item funciona mais como um princípio a ser discutido do que como uma prática específica. “Fraternidade”, por sua vez, teve seu significado restringido por conta de sua forte associação ao nome de uma iniciativa institucional, evidenciada pela expressiva frequência dos colocados “campanha” e “ecumênica” e do *cluster* “Campanha da Fraternidade”, como já mencionado anteriormente. Portanto, no *corpus*, “caridade” aparece mais diretamente ligado à materialização da atitude compassivo-assistencial, ao passo que os outros dois itens apresentam uma carga semântica menos concreta, voltada ao sentimento ou ao pensamento empático, seja no contexto da justiça social (“solidariedade”) ou no ideal de união promovido por uma política eclesial específica (“fraternidade”).

Tabela 3 – Entorno lexical dos itens estatisticamente mais relevantes em todo o *corpus*

Itens analisados	Posição	Colocados lexicais	Frequência
Caridade	1	Amor	75
	2	Praticar, prática	66
	3	Obras	52
	4	Senhor	47
	5	Fazer	44
	6	Fé	44
	7	Ato, acto	42
	8	Maior	27
	9	Paz	26
	10	Justiça	24
Solidariedade	1	Justiça	36
	2	Brasil	25
	3	Mensagem	25
	4	Oração, -ões	23
	5	Amor	20
	6	Grande	20
	7	Modo	20
	8	Paz	16
	9	Anos, anos	15
	10	Bens	15
Fraternidade	1	Campanha	116
	2	Ecumênica, -ismo	104
	3	Amar, amor	70
	4	Tema	48
	5	Cristão, -ã, -s	46
	6	Diálogo	40
	7	Paz	40
	8	Ano, anno	36
	9	Christo, Christo	36
	10	Esperança	32

Fonte: Elaborado pelo autor.

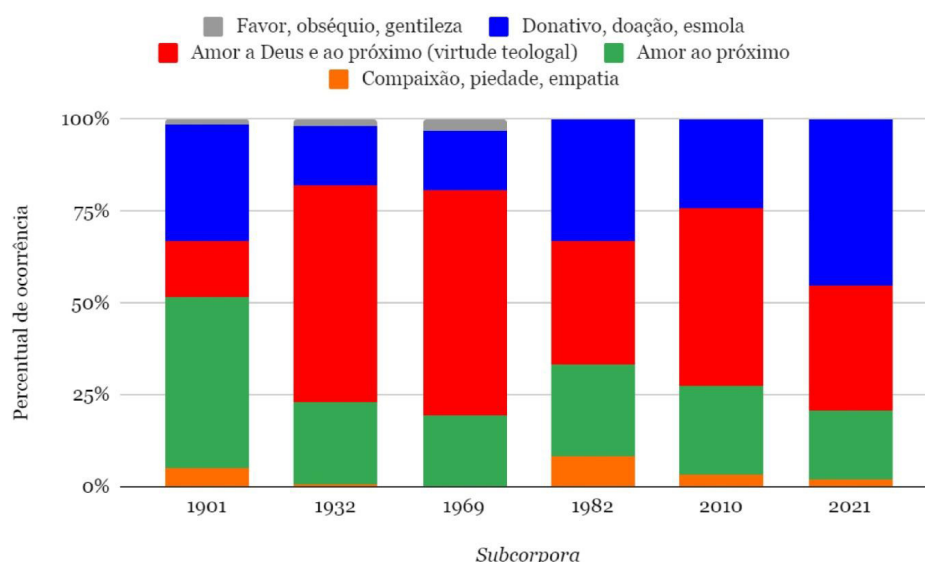
Tabela 4 – Frequência de ocorrência de grupos de palavras (*clusters*) em relação aos itens estatisticamente mais relevantes em todo o *corpus*

Itens analisados	Posição	Grupos de palavras	Frequência
Caridade	1	Ato (acto) (s) de caridade	13
	2	Irmã(s) de (da) caridade	10
	3	Obras de caridade	10
	4	Praticar a caridade	7
	5	Filhas da caridade	6
	6	Frutos da caridade	4
	7	Gênio da caridade	4
	8	Prática da caridade	4
	9	Dama de caridade	3
	10	Caridade alimenta	2
Solidariedade	1	Solidariedade dos estados	2
	2	Oração e solidariedade	2
	3	Promover a solidariedade	2
	4	Solidariedade a partilha	1
	5	Solidariedade a serviço	1
	6	Solidariedade carinho fraternidade	1
	7	Solidariedade com atendimento	1
	8	Solidariedade da igreja	1
	9	Solidariedade de classe	1
	10	Solidariedade de Maria	1
Fraternidade	1	Campanha da Fraternidade	26
	2	Fraternidade ecumênica	15
	3	Fraternidade e diálogo	4
	4	Serviço da fraternidade	3
	5	Fraternidade cristã	3
	6	Educação e fraternidade	2
	7	Fraternidade de Deus	2
	8	Fraternidade universal	2
	9	Promovem a fraternidade	2
	10	Verdadeira fraternidade	2

Fonte: Elaborado pelo autor

Se o item “fraternidade” apresenta certa estabilidade semântica ao longo do tempo, tendo apenas sua ocorrência aumentado no *corpus* a partir de 1982, “caridade” e “solidariedade” parecem apresentar matizes polissêmicos que merecem atenção na presente análise. O gráfico 2 identifica diacronicamente que o sentido principal de “caridade” como “donativo, doação ou esmola” (portanto, uma materialização clara da atitude compassiva) é majoritário apenas em 2021. Em 1932 e em 1969, esse sentido é, inclusive, pouco acionado (nesses *subcorpora*, é o sentido principal de caridade como “virtude teologal católica de amor a Deus e ao próximo” o mais evidente). Pela observação dos dados, é perceptível apenas uma única tendência: o esvaziamento do sentido de “compaixão, piedade ou empatia”, que se estabelece a partir do *subcorpus* de 1932. Acredita-se que isso se deva a dois fenômenos de linguagem distintos: (i) a absorção do sentido de “compaixão” pelo de “virtude teologal” nos *subcorpora* de 1932 e de 1969, considerando que este último aspecto semântico é, de fato, mais abrangente que o primeiro; e (ii) a maior variedade de formas lexicais para representar o conceito abstrato de “compaixão” a partir de 1982, reservando à lexia “caridade” o sentido principal voltado à materialização da empatia (ou seja, a conduta assistencial propriamente dita).

Gráfico 2 – Mapeamento semântico do item lexical “caridade”

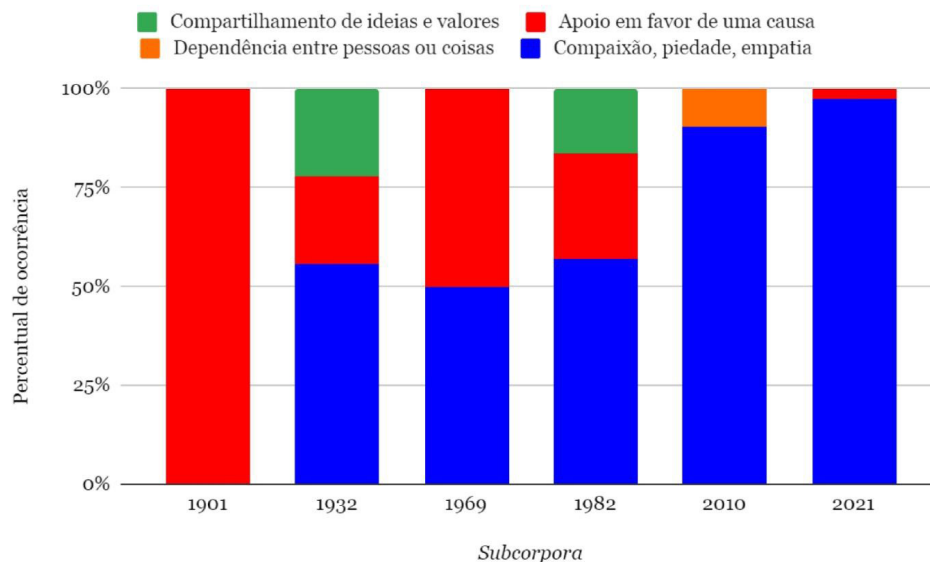


Fonte: Elaborado pelo autor.

No gráfico 3, verifica-se, diacronicamente, o mapeamento semântico dos itens lexicais “solidariedade” e “solidário” (e suas respectivas flexões). Embora a ocorrência estatística desses itens seja bem menos representativa que “caridade” ($n = 113$ ante $n = 447$, respectivamente), inviabilizando uma inferência mais assertiva, notam-se duas tendências claras na evolução semântica desses itens lexicais ao longo do tempo: (i) o enfraquecimento do sentido principal de “apoio em favor de uma causa”, em direção ao (ii) fortalecimento do sentido principal de “compaixão, piedade ou empatia”, o qual se verifica em cerca de metade das ocorrências em 1932, mas alcança praticamente a totalidade delas em 2021. Acredita-se que esses dados são uma evidência de que, no decorrer das décadas estudadas, houve um processo de acomodação do uso do léxico compassivo-assistencial no sentido de uma maior diversificação de formas

(“caridade”, “solidariedade”, “fraternidade”) para se referir a nuances semânticas específicas do campo lexical, envolvendo principalmente o critério de maior ou menor abstração conceitual.

Gráfico 3 – Mapeamento semântico dos itens lexicais “solidariedade” e “solidári-” (adj.)



Fonte: Elaborado pelo autor.

As análises empreendidas buscam dar conta da dinâmica histórica, e também sincrônica, dos usos lexicais que um veículo de mídia católica faz para manejar os significados atrelados ao comportamento de empatia e de ajuda ao próximo. Os itens definidos para compor o campo lexical sob exame são aqueles discriminados por Vilela (1980), o que representa tão somente uma decisão metodológica, tendo em vista que o universo nocional do comportamento compassivo-assistencial seguramente reúne muitos outros itens não contemplados pelo presente estudo. Esclarecidas tais circunstâncias, passa-se às considerações finais.

5 Conclusão

Os dados quantitativos levantados pela investigação atestam, de maneira inequívoca, a alta frequência do item “caridade” em todo o período de 120 anos, mas também registram um aumento expressivo na ocorrência proporcional de “solidariedade” e “fraternidade” a partir do *subcorpus* de 1982. Uma elevação excepcional na frequência de “caridade” no *subcorpus* de 2021, associada muito provavelmente a fatores extralinguísticos como a pandemia de covid-19 e a promulgação da encíclica papal *Fratelli Tutti*, correspondeu ao fortalecimento do sentido concreto do ato assistencial, o que sugere uma reconfiguração pragmático-discursiva do conceito em resposta a uma aguda crise social e médico-sanitária. Esse achado corrobora a hipótese de que o uso lexical é conformado pelo contexto histórico-social, como apregoam Matoré (1953) e Cambraia (2013).

A análise qualitativa das coocorrências lexicais revelou, então, uma especialização de funções: “caridade” associa-se mais nitidamente a ações concretas (“praticar”/“prática”, “obras”);

“solidariedade” mobiliza-se em um plano conceitual e teórico ligado à justiça; e “fraternidade” demonstra forte institucionalização por meio de sua integração ao item lexical complexo *Campanha da Fraternidade*, notadamente a partir do *subcorpus* de 1982. Esse achado valida a hipótese de que domínios sociodiscursivos específicos tendem a atribuir papéis e relevância distintos em variantes de um mesmo universo nocional. Além disso, essa nova estrutura da rede lexical pode ser compreendida como uma expansão estratégica do campo lexical para atender a necessidades discursivas surgidas no período pós-Concílio Vaticano II. Por último, a evolução semântica observada, a despeito da variabilidade de frequência de *tokens* ao longo dos anos, foi gradual e relativamente discreta, como na transição de solidariedade do sentido de “apoio em favor de uma causa” (1901) para o de “compaixão” (2021), o que se coaduna com as ponderações de Cambraia (2013), a respeito do caráter não abrupto da mudança lexical, e endossa a hipótese de que a homogeneidade do *corpus* estudado e o pendor conservador do discurso religioso são fatores que atuam como forças semântico-lexicais estabilizadoras.

Cabe mencionar que a presente pesquisa, embora tome como ponto de partida o trabalho de Vilela (1980) sobre o “Léxico da simpatia”, possui um delineamento distinto, por se tratar de uma investigação sobre um *corpus* de fonte única, de natureza religiosa e oriundo do contexto brasileiro dos séculos XX e XXI, bem diferente do que se verifica no estudo daquele autor, concentrado em um *corpus* secular português oitocentista. A permanência dos itens lexicais centrais, não obstante as profundas transformações históricas abarcadas pelo *corpus* de *Ave Maria*, consiste em um dado experimental que sustenta a tese de Koselleck (1989) sobre o ritmo mais lento da mudança conceitual em comparação com a sucessão dos eventos. As estruturas semânticas atuam como repositórios de experiências que sobrevivem, e o ambiente discursivo regulado do *corpus* permitiu observar essa estabilidade conceitual. Por outro lado, a especialização funcional que se estabeleceu entre “caridade”, “solidariedade” e “fraternidade” a partir dos anos 1980 parece constituir uma evidência de que o modo como um campo lexical se reorganiza internamente desenvolve novas oposições para segmentar de maneira mais refinada um *continuum* nocional, em consonância com a teoria dos campos lexicais exposta por Abbade (2011).

Reconhecem-se, apesar do exposto, as limitações do presente estudo, já que os itens que integram o campo lexical do comportamento compassivo-assistencial são resultado de uma deliberação relativamente arbitrária do pesquisador (mas amparada em um estudo pregresso), um desafio metodológico recorrente em pesquisas de campo lexical desde Matoré (1953). Também se reporta o fato de que, como já mencionado, o *corpus* se origina de uma fonte textual única, o que dificulta generalizações mais amplas de seus achados para além do domínio sociodiscursivo examinado.

Admite-se que a interpretação dos resultados pode extrapolar as fronteiras de uma evidência inequívoca de processos de mudança diacrônica na realização semântico-lexical da língua. O trabalho recorta somente seis dos mais de cem anos de existência da revista *Ave Maria*. A partir da análise dos exemplares desses anos, os achados são tratados como evidência de transformação, a qual é, então, estendida (no sentido estatístico) para os 120 anos que separam o primeiro *subcorpus* do último. Essa talvez seja uma fragilidade inerente às pesquisas diacrônicas, provavelmente da pesquisa linguística como um todo. A exemplo, a curva de uso do uso lexical “caridade” pode não ter sido tão abrupta no curto prazo (entre cinco e dez anos), mas o recorte adotado não permitiria afirmar ou negar isso com elevado grau de confiabilidade. No entanto, deve-se esclarecer que uma inspeção e análise manuais de todos os

anos só seriam possíveis com uma equipe robusta de pesquisadores dedicados especificamente a esse fim, fato de que estudos futuros podem dar conta.

À medida que empreende uma análise controlada em um *corpus* de elevada homogeneidade discursiva, este trabalho revela pormenorizadamente os mecanismos de variação semântica e de acomodação lexical em um contexto linguístico institucionalmente regulado, que é o domínio religioso. Acredita-se que a metodologia empregada contribua para mostrar que a ambição original da lexicologia social de Matoré (1953) pode, com efeito, ser executada com maior acurácia analítica, de maneira a superar objeções de impressionismo e falta de fundamentação linguística que foram direcionadas àquele modelo pioneiro.

Referências

ABBADE, C. M. S. A lexicologia e a teoria dos campos lexicais. In: XV CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOGIA. *Cadernos do CNLF*. v. 15, n. 5, t. 2, p. 1332-1343, 2011. Rio de Janeiro: CiFEFiL. Disponível em: http://www.filologia.org.br/xv_cnlf/tomo_2/105.pdf. Acesso em: 24 out. 2025.

AULETE, C. *Novíssimo Aulete*: dicionário contemporâneo da língua portuguesa. Org.: Paulo Geiger. Rio de Janeiro: Lexicon, 2011.

BECHARA, E. *Dicionário da língua portuguesa* Evanildo Bechara. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

BETANCOURT, I. G. Mário Vilela. O léxico da simpatia: estudos sobre o campo lexical da “determinação substantiva de simpatia humana e social” (1850-1900) e respectivo contexto cultural. Pôrto, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1980. *Anuario de Letras: Lingüística y Filología*, v. 20, p. 398-404, 1982. Disponível em: <https://revistas-filologicas.unam.mx/anuario-letras/index.php/al/article/download/482/480>. Acesso em: 19 out. 2025.

BROWN, C. H.; WITKOWSKI, S. R. Polysemy, Lexical Change and Cultural Importance. *Man*, London, v. 18, n. 1, p. 72-89, 1983. Disponível em: https://findingaids.lib.msu.edu/repositories/4/archival_objects/593501. Acesso em: 24 out. 2025.

CAMBRAIA, C. N. Da lexicologia social a uma lexicologia sócio-histórica: caminhos possíveis. *Revista de Estudos da Linguagem*, Belo Horizonte, v. 21, n. 1, p. 157-188, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/relin/article/view/28608/22528>. Acesso em: 24 out. 2025.

CONCÍLIO VATICANO II. *Decreto Apostolicam Actuositatem*: sobre o apostolado dos leigos. Promulgado pelo Papa Paulo VI. 18 nov. 1965. Vaticano. Disponível em: https://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_decree_19651118_apostolicam-actuositatem_po.html. Acesso em: 19 out. 2025.

CUNHA, A. G. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. 4. ed. Rio de Janeiro: Lexicon, 2010.

ESPOSITO, J. L. *O que todo mundo precisa saber sobre o islã*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

FERREIRA, A. B. H. *Pequeno dicionário brasileiro da língua portuguesa*. 10. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1960.

- GETHIN, R. *The Foundations of Buddhism*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- JANCZURA, G. A. Contexto e normas de associação para palavras: a redução do campo semântico. *Paidéia*, Ribeirão Preto, v. 15, n. 32, p. 417-425, 2005. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/paideia/a/5DpYkKfMxm33G8qcFTmMKss/?format=html&lang=pt>. Acesso em: 24 out. 2025.
- KOSELLECK, R. Linguistic change and the history of events. *The Journal of Modern History*, Chicago, v. 61, n. 4, p. 649-666, 1989.
- LEHMANN, A.; MARTIN-BERTHET, F. *Lexicologie: sémantique, morphologie, lexicographie*. 4. ed. Paris: Armand Colin, 2013.
- MAIMÔNIDES, M. *Mishnê Torá: o livro do conhecimento e o livro do amor*. São Paulo: Sêfer, 2010.
- MATORÉ, G. *La Méthode en lexicologie: domaine français*. Paris: Didier, 1953.
- MCENERY, T.; XIAO, R.; TONO, Y. *Corpus-based Language Studies: an Advanced Resource Book*. London: Routledge, 2006.
- PAPA FRANCISCO. *Fratelli tutti: sobre a fraternidade e a amizade social*. Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, 2020. Disponível em: https://www.vatican.va/content/francesco/pt/encyclicals/documents/papa-francesco_20201003_enciclica-fratelli-tutti.html. Acesso em: 19 out. 2025.
- REVISTA Ave Maria. São Paulo: Ave Maria, 1898—. Acervo digital. Disponível em: <https://revistaave-maria.com.br/banca>. Acesso em: 19 out. 2025.
- SILVA, F. M. S. Educação para a paz: uma leitura a partir da Campanha da Fraternidade. *Caminhos*, Goiânia, v. 17, n. 2, p. 606-620, 2019. Disponível em: <https://seer.pucgoias.edu.br/index.php/caminhos/article/view/7315/4162>. Acesso em: 24 out. 2025.
- ULLMANN, S. *Semántica: introducción a la ciencia del significado*. Trad. Juan Martín Ruiz-Werner. 2. ed., 8. reimp. Madrid: Aguilar, 1987. (Colección Cultura e Historia).
- VILELA, M. *O léxico da simpatia: estudos sobre o campo lexical da “determinação substantiva de simpatia humana e social” (1850-1900) e respectivo contexto cultural*. Porto: INIC, 1980.
- WANG, W. S.-Y. Language change: a lexical perspective. *Annual Review of Anthropology*, Palo Alto, v. 8, p. 353-371, 1979. Disponível em: <https://www.annualreviews.org/content/journals/10.1146/annurev.an.08.100179.002033>. Acesso em: 24 out. 2025.

Políticas linguísticas como fator condicionante de variação linguística: o caso dos pronomes oblíquos átonos na década de 1930

Language Policies as A Conditioning Factor of Linguistic Variation: The Case of Unstressed Oblique Pronouns in the 1930s

Gabriel Plácido Campos

Universidade Federal de Santa Catarina
(UFSC) | Florianópolis | SC | BR
gabrielplacidocampos@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-0092-9437>

Andriéle Cristina Stasiak

Universidade Federal de Santa Catarina
(UFSC) | Florianópolis | SC | BR
andri.cristinastasiak@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0008-7839-3058>

Resumo: É inegável que políticas linguísticas desempenham um papel de intervenção sobre as línguas. No entanto, é incomum, na literatura da sociolinguística histórica, pesquisas que abordem as implicações que essas intervenções têm também na promoção do uso de determinadas variações linguísticas ao longo da história. Este artigo, portanto, tem como objetivo identificar a possível influência das políticas linguísticas nas variações da grafia de pronomes oblíquos átonos – mais especificamente os pronomes *lo*, *la*, *los*, *las* – nas edições do *Diário Oficial da União* de 1931 a 1940, década de grande instabilidade normativa em razão de mudanças provocadas pela promulgação e revogação do Acordo Ortográfico. Para tal, adota-se, para esta pesquisa, uma metodologia exploratória, uma vez que se pretende apresentar uma visão geral acerca da possível instabilidade normativa promovida por políticas linguísticas. Assim, constatou-se um período que, em razão de intervenções sobre a língua portuguesa, apresentou um cenário de variação da grafia, marcado tanto pela concorrência quanto pela coocorrência das variantes pronominais. Conclui-se, portanto, que políticas linguísticas podem ser consideradas fator condicionante de variação linguística.

Palavras-chave: sociolinguística histórica; variação; fatores condicionantes; políticas linguísticas.



Abstract: It is undeniable that language policies play an interventionist role concerning languages. However, within historical sociolinguistics literature, studies addressing the implications of such interventions in promoting the use of specific linguistic variations over time are uncommon. This essay, therefore, aims to identify the potential influence of language policies on variations in the use of clitic pronouns – specifically the pronouns *lo, la, los, las* – in editions of the *Diário Oficial da União* from 1931 to 1940, a decade marked by significant normative instability due to changes brought about by the promulgation and subsequent repeal of the Orthographic Agreement. To achieve this, the research adopts an exploratory methodology, as it seeks to provide an overview of the potential normative instability induced by language policies. The study found that this period, as a result of interventions in the Portuguese language, presented a scenario of variation in written usage, marked by both competition and co-occurrence of pronominal variants. It is concluded, therefore, that language policies may be considered a conditioning factor of linguistic variation.

Keywords: historical sociolinguistics; variation; conditioning factors; language policies.

1 Introdução

O fato de políticas linguísticas causarem efeitos nas línguas é incontestável. Se Marquês de Pombal, ainda no século XVIII, não houvesse promulgado o Diretório dos Índios, proibindo a língua geral e as demais línguas indígenas em circulação (Maher, 2013), talvez este artigo não estaria escrito em língua portuguesa. Ainda, se Getúlio Vargas, na primeira metade do século XX, não tivesse decretado as “políticas de silenciamento” (Maher, 2013, p. 121) das línguas de imigração, provavelmente um número muito superior de famílias na região sul do Brasil, por exemplo, ainda falaria línguas como alemão, italiano, polonês, entre outras. É evidente que políticas linguísticas podem alterar tanto o *status* quanto o *corpus* de uma língua, ou seja, inter-vêm em suas funções e em sua forma (Calvet, 2007). No entanto, poderia uma decisão tomada por um grupo seletivo de usuários criar variações linguísticas e mudar o rumo de uma língua?

Para Martins e Cavalcante (2021), a mudança linguística é, desde sempre, tópico de interesse da linguística histórica, sobretudo dos comparatistas históricos e neogramáticos no século XIX. Todavia, a mudança linguística foi um aspecto negligenciado nas pesquisas linguísticas na primeira metade do século XX (Martins; Cavalcante, 2021). A herança saus-

suriana da perspectiva sincrônica aos estudos linguísticos se mostrou soberana no último século, orientando pesquisadores a se dedicarem exclusivamente à investigação da estrutura da língua. Esse domínio fez com que, até meados do último século, grande parte dos estudos sobre as línguas naturais ignorasse, em suas análises, fatores sociais e históricos, inviabilizando a investigação de mudanças linguísticas.

É apenas em 1968, com a publicação do texto seminal de Weinreich, Labov e Herzog *Fundamentos empíricos para uma Teoria da Variação e Mudança Linguística*, que o cenário começa a mudar. Para Weinreich, Labov e Herzog (2006 [1968], p. 33), estudiosos da linguística histórica vinham, há décadas, empenhando “um esforço por vencer o dilema saussuriano, por elaborar uma disciplina que fosse estrutural e histórica ao mesmo tempo”. Assim, os autores propõem uma teoria que concilia fatores externos (sociais) e internos (estruturais) à língua, estabelecendo que, constantemente, toda língua sofre alterações causadas por *fatores condicionantes* (Weinreich; Labov; Herzog, 2006 [1968]).

Apesar de Weinreich, Labov e Herzog (2006 [1968]) já denunciarem, em seu texto inaugural da Teoria da Variação e Mudança Linguística, o fato de que nem todas as combinações de *fatores condicionantes* – linguísticos e sociais – foram observadas nos estudos à época, poucas pesquisas, até o presente momento, consideram *fatores condicionantes políticos* como desencadeadores de mudança linguística. Logo, este artigo tem como objetivo identificar a possível influência das políticas linguísticas na promoção de variações linguísticas na escrita do português brasileiro. Para isso, tomamos como objeto de análise os pronomes oblíquos átonos *lo, la, los, las*, cuja grafia sofreu constantes modificações¹ ao longo da década de 1930 em razão de decisões políticas de intervenção sobre a língua.

Sendo assim, com o intuito de ancorar os aspectos teóricos desta pesquisa, abordaremos, a seguir, alguns conceitos sobre o campo da Sociolinguística Histórica, bem como sobre a variação linguística. Em seguida, trataremos sobre políticas linguísticas de Estado, e, por fim, apresentaremos um breve panorama histórico brasileiro das intervenções de padronização linguística na década de 1930.

2 A Sociolinguística (Histórica)

A Sociolinguística, atualmente, encontra-se consolidada como uma disciplina e, apesar de ainda jovem, já dispõe de fundamentos empíricos e metodológicos bem estabelecidos no cenário dos estudos linguísticos (Conde Silvestre, 2007). Em um movimento de superação das fortes amarras estruturalistas na metade do século XX, a Sociolinguística surge ao buscar contemplar, em uma nova perspectiva de análise, “elementos linguísticos e extralinguísticos que promovem mudanças e variações usando métodos de pesquisa quantitativa” (Conde Silvestre, 2007, p. 9, tradução nossa).

Quase consenso entre estudiosos da língua (Cf. Conde Silvestre, 2007; Nevalainen; Raumolin-Brunberg, 2012; Borges; Keller, 2020), a Sociolinguística Histórica, por sua vez, emerge somente em 1982, na obra *Socio-Historical Linguistics*, de Suzanne Romaine. Para a

¹ Exemplos das diferentes grafias dos pronomes podem ser vistos em palavras como *auxilial-a* (DOU, 1931, p. 401), *designá-lo* (DOU, 1934, p. 805), *assignal-a* (DOU, 1936, p. 1540), *confundi-los* (DOU, 1937, p. 10130), entre outras, conforme explicitado adiante.

autora, ao ancorar os estudos sociolinguísticos nas análises de variações fonéticas e fonológicas, a Sociolinguística Variacionista instituiu a “supremacia” da fala em detrimento da escrita, dificultando os estudos históricos (Romaine, 1982, p. 14, tradução nossa).

Nesse sentido, Romaine menciona que não devemos considerar a distinção *fala* x *escrita* como dicotômica – conforme observado em Saussure (2006 [1916]) –, mas como “tipos de comportamentos ou eventos linguísticos que podem ser realizados por diferentes canais” (Romaine, 1982, p. 14, tradução nossa). Assim, é necessário assumir, em pesquisas da Sociolinguística Histórica, que a escrita é, assim como a fala, uma *instância* (Romaine, 1982) da língua e, portanto, passível de aplicação dos mesmos fundamentos da Sociolinguística. Essa nova perspectiva apresentada pela autora revela-se essencial para os estudos históricos, visto que, frequentemente, é somente através de dados escritos que se torna possível apontar *variação linguística*² em determinados períodos do passado.

Logo, torna-se imprescindível destacar que a análise da *escrita*, tal como a da fala, apoia-se em uma base linguística: “se então a Linguística tem aplicações para textos escritos, deve-se concluir que a Sociolinguística [bem como a Sociolinguística Histórica] também a tem” (Romaine, 1982, p. 16, tradução nossa). Dessa forma, assim como a fala apresenta variações – como na pronúncia (alofonia) –, a escrita pode apresentar variação através de diferentes padrões na grafia, como, por exemplo, “nos símbolos ortográficos, os quais são condicionados pelo contexto [histórico]” (Romaine, 1982, p. 16, tradução nossa).

Romaine (1982, p. 14, tradução nossa) estabelece, ainda, que fala e escrita constituem “manifestações da mesma língua materializadas em diferentes meios”. Assim, em conformidade com Romaine (1982) e Conde-Silvestre (2007), a análise Sociolinguística (Histórica) deve considerar, além dos elementos linguísticos, os elementos extralinguísticos, como o meio em que o texto foi produzido. Cabe salientar que o *corpus* analisado neste artigo é, além de escrito, caracterizado como um dos gêneros textuais de maior *formalidade* (Cf. Marcuschi, 2003). Maia (2012) menciona que, muitas vezes, pesquisas sobre a história da língua se apoiaram em textos formais, como estatutos e regulamentos, em razão da escassez tanto de *corpus* quanto de indivíduos letrados fora deste meio de produção. No entanto, o caráter escrito ou formal não deve ser encarado como um revés na pesquisa sócio-histórica. Segundo a autora, “deve valorizar-se de maneira positiva o que a sua análise permite compreender em relação à língua de épocas anteriores, nomeadamente no que diz respeito à variação (social e situacional) da língua em sincronias pretéritas [...]” (Maia, 2012, p. 535).

É importante considerarmos, também, que a variação linguística não é acidental. Para a Sociolinguística (Histórica), existem fatores internos e externos à língua que condicionam os usuários a utilizá-la de determinada forma (Coelho *et al.*, 2015) – os *fatores condicionantes*. Esses fatores podem ser tanto linguísticos, que dizem respeito à ordem interna da língua³, quanto extralinguísticos, que dizem respeito à natureza social, geralmente associados à classe social, ao sexo/gênero, à faixa etária, ao grau de escolaridade, entre outros.

Neste artigo, entretanto, entendemos que, embora raramente mencionado sob a máscara do “social”, o fator condicionante político tem sido ignorado na literatura sociolinguística

² Entendemos variação linguística, neste artigo, como “o processo pelo qual duas formas podem ocorrer no mesmo contexto com o mesmo valor referencial/representacional, isto é, com o mesmo significado” (Coelho *et al.*, 2015, p. 16).

³ Vale ressaltar que Pagotto (2006, p. 56) afirma que um fator pertencer à ordem interna da língua “não quer dizer tomar por princípio que esta ordem está completamente alheia à estrutura social”.

(histórica). Assim, abordaremos, a seguir, o papel do Estado nas políticas linguísticas acerca da promoção de variações linguísticas, para além da intervenção no status de suas línguas.

3 Políticas linguísticas de Estado

Primeiramente, é necessário enfatizar que políticas linguísticas não se limitam a decisões sobre a língua tomadas pelo Estado. Para Oliveira (2016, p. 382), políticas linguísticas podem ser “concebidas e executadas por instituições que têm ingerência na sociedade”, como, por exemplo, escolas, empresas, grupos religiosos, famílias etc. É um equívoco reduzir as intervenções políticas sobre a língua apenas a ações explícitas, geralmente associadas à administração pública. Maher (2013) afirma que:

políticas linguísticas podem também ser arquitetadas e colocadas em ação localmente: uma escola ou uma família, por exemplo, podem estabelecer – e colocar em prática – planos para alterar uma certa situação (*sócio*)*linguística*, mesmo que isso nem sempre seja explicitado; muitas vezes, só é possível depreender políticas linguísticas em andamento das ações e dos discursos dos agentes nelas envolvidos (Maher, 2013, p. 120, grifo nosso).

Feitas as ressalvas, acreditamos ser igualmente importante definir *políticas linguísticas*, visto que, apesar de o campo ter sido inaugurado há quase seis décadas com a já clássica publicação de Haugen (1966), trata-se de um território pouco explorado nos estudos da Sociolinguística no contexto brasileiro. Logo, abordaremos, a seguir, uma perspectiva de políticas linguísticas geridas pelo Estado, em razão da proposta desta pesquisa.

Calvet (2007) comenta que a política linguística é constituída de um inseparável binômio: *política linguística* e *planejamento linguístico*. É a partir deste último que o campo emerge em evento organizado por William Bright, em 1964 – marcado, também, pelo surgimento da Sociolinguística. Haugen (1966), em publicação decorrente do evento, sugere que o *planejamento linguístico* é caracterizado pela manipulação da língua e que, para implementar mudanças no cenário linguístico, segue determinadas etapas: “a investigação extensiva de fatos, a consideração de planos de ação alternativos, a tomada de decisões e a implementação dessas decisões de maneiras específicas” (Haugen, 1966, p. 52, tradução nossa). Desde então, muitos pesquisadores contribuíram com o desenvolvimento do campo ao longo do final do século XX e início do século XXI, como, por exemplo, Kloss (1967), Cooper (1989), Hamel (1993) e Spolsky (2009). No entanto, Savedra e Lagares (2012) afirmam que, no Brasil, a maior parte dos estudos em Políticas Linguísticas tem suporte no linguista francês Louis-Jean Calvet.

Calvet (2007), em conformidade com Haugen (1966), define que, para uma ação planejada sobre a língua, é necessário identificar, primeiramente, uma situação sociolinguística inicial (S1) não satisfatória e, na sequência, indicar uma situação sociolinguística desejada (S2). Dessa forma, para o linguista, “a definição das diferenças entre S1 e S2 constitui o campo de intervenção da política linguística, e o problema de como passar de S1 para S2 é o domínio do planejamento linguístico” (Calvet, 2007, p. 61). Nesse sentido, Calvet (2007, 2002) estabelece que essas ações de intervenção sobre a língua podem ser realizadas conforme dois distintos tipos de gestão: *in vivo* e *in vitro*. Para o linguista, a gestão *in vivo* diz respeito a decisões impulsionadas pelas práticas sociais (Calvet, 2002). A gestão *in vitro*, por outro lado, representa decisões de intervenções sobre essas práticas (Calvet, 2002), ou seja, ocorre na esfera

do poder e é imposta aos usuários da língua. Para tal, o Estado dispõe, como principal instrumento, de legislações linguísticas⁴.

Essa relação entre Estado e línguas, segundo Abreu (2014), é evidente. Para o autor,

Um sobrevoo sobre as legislações dos Estados modernos, por exemplo, seria certamente capaz de nos demonstrar como as sociedades ainda buscam fortemente o planejamento linguístico por meio da elaboração de leis que visam alterar o estatuto das línguas que coexistem nos limites do seu território (Abreu, 2014, p. 109).

Todavia, não é somente no *status* de uma língua que o Estado pode intervir, mas também em sua forma, mais especificamente em seu *corpus*. Calvet (2002), dentre outros exemplos, menciona o processo de reforma ortográfica realizado pelo governo chinês em 1955, que, com o objetivo de facilitar o acesso à escrita e à alfabetização, simplificou mais de 500 caracteres da língua chinesa, “passando de uma média de 16 traços a uma média de 8 traços” por caractere (Calvet, 2002, p. 150).

No Brasil, políticas linguísticas de Estado que visam a intervir no *corpus* da língua são frequentemente relacionadas aos Acordos Ortográficos. Resultado de anos de conflitos e debates, o primeiro Acordo Ortográfico promulgado no território brasileiro acontece em 1931 (Silva, 2011). Contudo, a década de 1930 também foi marcada por uma intensa instabilidade normativa, com alterações e revogações consecutivas em legislações linguísticas que impactaram diretamente a padronização da língua portuguesa (Silva, 2011).

Para compreender esse cenário, é fundamental examinar o contexto histórico das intervenções de padronização linguística no Brasil durante a década de 1930, momento em que a República transiciona para o seu segundo período – marcado pelo discurso desenvolvimentista e pelo crescimento de ideologias nacionalistas, sobretudo aquela de “um Estado/uma língua” (Silva, 2011, p. 12).

4 A década de 1930

A década de 1930 representa um período de sucessivas transformações no cenário político e social brasileiro, caracterizado pelo fim da Primeira República e pela instauração do Governo Provisório, em seguida, do Governo Constitucional e, posteriormente, do Estado Novo. Como nosso enfoque está na questão linguística, abordaremos, nesta seção, apenas alguns dos eventos que, possivelmente, influenciaram as decisões de intervenções sobre a padronização da língua.

Acompanhando a tendência internacional de oficialização e padronização de uma língua para administrar a nação, é em 1931 que o Estado brasileiro, pela primeira vez, outorga um documento acerca da ortografia – apelada de “simplificada” – em um movimento de construção de uma identidade nacional que já vinha acontecendo desde a Semana de Arte Moderna de 1922 (Borges, 2020). Vale ressaltar que esse projeto de nacionalização do país não interferia apenas na língua, mas também em uma série de aspectos culturais, como, por exemplo, na promoção

⁴ O conceito de *legislações linguísticas* é exaustivamente abordado nas obras do linguista e jurista Joseph-G. Turi, mas vai muito além do proposto nesta pesquisa e, por esse motivo, optamos por não nos debruçar sobre este tópico. Para uma leitura aprofundada sobre o pensamento de Turi, ver Matos e Carvalho (2023).

da feijoada, da caipirinha, da capoeira, dentre outros, como símbolos de identidade nacional (Borges, 2020). No entanto, mesmo sob a égide de dois decretos (20.108/1931 e 23.028/1933), o Acordo Ortográfico cai em poucos anos, com a promulgação da Constituição de 1934.

Para Godoy (2017, p. 208), a Constituição de 1934, fruto de um processo marcado pela polarização ideológica, “catalisou os dilemas políticos da década de 1930”. Como resultado, fica evidente, na Carta Constitucional, a ascensão de um Estado intervencionista, uma vez que nela são expressos, de forma evidente, um tom nacionalista e um discurso desenvolvimentista. Nesse sentido, o Estado brasileiro, novamente, intervém na padronização da língua portuguesa, revogando o Acordo Ortográfico de 1931 e instituindo a retomada da ortografia – apelidada de “tradicional” (IBGE, 1941) – empregada na primeira constituição do período republicano, a Constituição de 1891 (Borges, 2020).

Essa mudança foi fortemente rechaçada pela comunidade acadêmica, uma vez que esta considerava os esforços da Academia Brasileira de Letras para estabelecer uma uniformidade para a língua portuguesa um ato de patriotismo (IBGE, 1941). Como resultado, um documento de pronunciamento do 7º Congresso Nacional de Educação com mais de cem assinaturas de educadores de todo o Brasil foi endereçado ao então presidente, Getúlio Vargas, postulando o reestabelecimento da ortografia de 1931 (IBGE, 1941). Seguindo esse movimento, diversas outras organizações – como, por exemplo, o Congresso das Academias de Letras – se manifestaram⁵ através de cartas de pronunciamento (IBGE, 1941).

Frente à resistência acadêmica e à constante pressão pública em oposição à ortografia tradicional, Vargas, em março de 1937, manda “readmitir a título definitivo, na administração, no ensino e nas publicações oficiais, a ortografia acadêmica” (IBGE, 1941, p. 74), isto é, a ortografia simplificada de 1931. No entanto, a consolidação da determinação só acontece quase um ano depois, a partir do Decreto-lei nº 292/1938. A década de 1930 representou, portanto, um período de sucessivas intervenções estatais na padronização da língua portuguesa, cujo maior intervalo de tempo sem alterações na ortografia durou cerca de três anos. No entanto, teriam sido essas constantes intervenções, decorrentes de políticas linguísticas de Estado, fator condicionante na promoção de variações linguísticas?

Por fim, acreditamos ser importante acrescentar que, durante a década em questão, não é apenas na padronização que o Estado brasileiro realizou intervenções linguísticas. Esse período também foi marcado por uma série de políticas de silenciamento, as quais, via decretos, proibiam imigrantes e seus descendentes de utilizar suas línguas em função do projeto nacionalista aplicado à época (Maher, 2013). Ainda, Oliveira (2009, p. 22) relata que, durante esse período, o Estado “perseguiu, prendeu e torturou pessoas simplesmente por falarem suas línguas maternas [...], instaurando uma atmosfera de terror e vergonha que inviabilizou em grande parte a reprodução dessas línguas”, o que provocou sequelas que podem ser observadas até os dias de hoje.

5 Metodologia

Conforme abordado anteriormente, nesta pesquisa, buscamos analisar se os documentos oficiais da administração pública da década de 1930 seguiam as normas ortográficas promulgadas à época. Dessa forma, com vistas a atingir ao objetivo, este artigo se caracteriza como uma pesquisa exploratória (Gil, 2008) de natureza mista (Creswell, 2007).

⁵ Para mais detalhes acerca dos demais pronunciamentos das organizações, ver IBGE (1941).

A metodologia exploratória desta pesquisa se define tanto em razão de seu objetivo de “proporcionar uma visão geral, de tipo aproximativo, acerca de determinado fato” (Gil, 2008, p. 27) quanto por abordar um tema ainda pouco explorado sobre o impacto das políticas linguísticas como fator condicionante na promoção de variações linguísticas. Por lidarmos com o passado histórico, empregamos, também, uma pesquisa documental. Logo, neste artigo, utilizamos de “documentos de primeira mão” (Gil, 2008, p. 51) como materiais de análise – mais especificamente, as edições publicadas entre 1931 e 1940 do Diário Oficial da União.

Dessa forma, para a análise proposta, foram selecionadas, a partir de randomização⁶, duas edições por ano – uma do primeiro semestre (Jan-Jun) e outra do segundo semestre (Jul-Dez) – com número de páginas semelhante (aproximadamente 70 páginas), totalizando 20 edições. Posteriormente à primeira análise, como abordaremos na seção seguinte, o ano de 1937, em razão de sua visível instabilidade normativa, foi analisado com maior profundidade, resultando em 4 edições selecionadas – uma por trimestre.

5.1 Corpus

No Brasil, o uso de periódicos para registrar e publicar as decisões dos governantes e os atos políticos remonta ao início do Império do Brasil, na década de 1830⁷. Até a década de 1860, diversos periódicos de caráter oficial foram instituídos, como, por exemplo, “o *Diário do Governo* (1824-1833), o *Diário Fluminense* (1825-1831), o *Correio Oficial* (1833-1841), a *Gazeta Oficial do Império do Brasil* (1846-1848) e o *Diário Oficial do Império do Brasil* (1862)” (Menezes; Gonçalves, 2019, p. 56). É apenas neste último que se dá origem à tradição da publicação ininterrupta oficial acerca da administração pública do Estado brasileiro (Menezes; Gonçalves, 2019).

Com o fim do Império e a Proclamação da República brasileira em 1889, é fundado o *Diário Oficial da União* (DOU), veículo de divulgação oficial do Estado brasileiro até os dias de hoje. Mencionado como “campo virgem de investigação” (Menezes; Gonçalves, 2019, p. 52), o DOU, em virtude de seu caráter oficial e de sua publicação regular por mais de um século, revela-se, para a proposta deste artigo, um importante material de análise linguística. Para a coleta do nosso *corpus*, realizamos uma busca no Acervo Histórico do Diário Oficial da União⁸, localizado no Acervo Digital da Biblioteca Machado de Assis.

⁶ Randomização realizada através da ferramenta Random. Disponível em: <https://www.random.org>. Acesso em: 18 jan. 2025.

⁷ Cabe mencionar, aqui, que o *Acervo Histórico do Diário Oficial da União – DOU* considera a *Gazeta do Rio de Janeiro* como o primeiro periódico de publicação oficial. Menezes e Gonçalves (2019, p. 54) mencionam que, “durante algum tempo, os historiadores definiram a *Gazeta* como diário oficial”, mas que, apesar disso, esse entendimento mudou na última década em virtude de novas pesquisas que se debruçaram sobre o periódico.

⁸ Acervo Histórico do Diário Oficial da União – DOU. Disponível em: <https://biblioteca.in.gov.br/zh/diario-oficial-da-uniao>. Acesso em: 18 jan. 2025.

Para a análise, apresentamos, a seguir, a seleção randomizada do *corpus*, constituída de 20 edições datadas de 1931 a 1940, bem como seus respectivos metadados, conforme a Tabela 1:

Tabela 1 – Edições do *Diário Oficial da União* selecionadas entre 1931 e 1940

#	ano	Dia	Mês	Edição
1	1931	08	Jan	006
2	1931	20	Jul	168
3	1932	06	Jan	004
4	1932	14	Jul	163
5	1933	13	Mar	060
6	1933	27	Jul	173
7	1934	13	Jan	011
8	1934	14	Ago	188
9	1935	18	Fev	041
10	1935	08	Ago	181
11	1936	20	Jan	016
12	1936	10	Ago	184
13	1937	06	Fev	031
14	1937	24	Ago	193
15	1938	17	Fev	040
16	1938	23	Ago	194
17	1939	25	Jan	021
18	1939	31	Jul	176
19	1940	18	Jan	015
20	1940	27	Jul	173

Fonte: Elaborado pelos autores.

6 A variação linguística no *Diário Oficial da União*

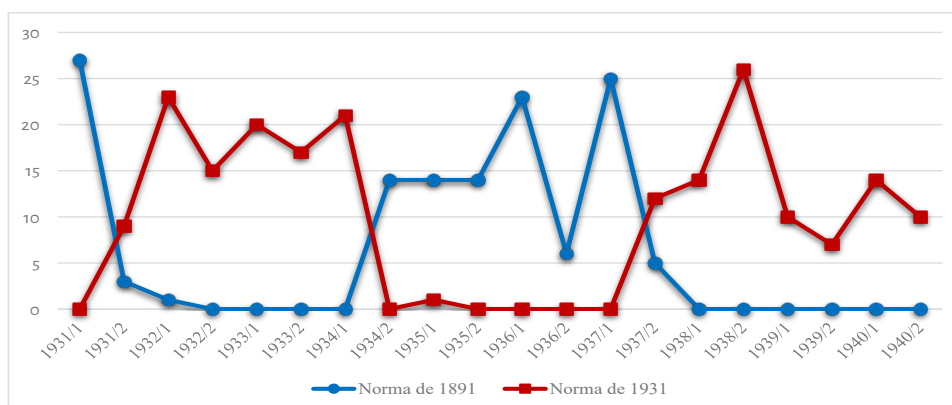
Inicialmente, gostaríamos de estabelecer que, apesar da constante menção na literatura em linguística histórica sobre uma suposta “anarquia” na ortografia batizada de *tradicional*, isto é, a ortografia da Constituição de 1891, existia, mesmo que não regulamentada por um documento próprio, uma norma nos textos oficiais (Aguiar, 2010). Nesse sentido, averiguamos, com antecedência, que os objetos deste estudo – os pronomes oblíquos átonos *lo*, *la*, *los*, *las* – aparecem, na Constituição de 1891, exclusivamente grafados nas formas *l-o*, *l-a*, *l-os*, *l-as*,

tornando possível assumir o que chamaremos, nesta análise, de *norma de 1891*. Em contrapartida, o Acordo Ortográfico de 1931, no item XXIII, determina que a grafia desses pronomes deve seguir as formas *-lo, -la, -los, -las*, o que doravante designaremos *norma de 1931*.

Cabe mencionar que o DOU é um material que, além de apresentar uma maior formalidade, é veiculado em formato de jornal⁹ e, portanto, dispõe de textos redigidos por autores nem sempre identificados. Ainda, em virtude de o *corpus* ser pertencente à esfera política, é possível assumir, com certa convicção, que muitos dos textos, senão todos, foram escritos por homens. Apesar do direito das mulheres de votarem e de serem votadas ter sido assegurado via decreto em 1932 e, posteriormente, instituído na Constituição de 1934, Carlota Pereira de Queiroz foi a primeira e única deputada federal eleita no Brasil na década, permanecendo somente até 1937 em razão da instauração do Estado Novo e fechamento do Congresso Nacional. Dessa forma, no intuito de estabelecer um conjunto mínimo de estratificações, pressupomos que, em razão dos fatos acima acerca do gênero e do contexto político à época, os textos aqui analisados refletem a língua, em sua modalidade escrita, de indivíduos do sexo masculino com alto grau de escolaridade.

Assim, após a seleção das edições, realizamos a quantificação¹⁰ dos pronomes *lo, la, los, las* presentes nas edições de 1931 a 1940, distinguindo os usos entre norma de 1891 e norma de 1931, totalizando 331 ocorrências, conforme demonstrado no Gráfico 1:

Gráfico 1 – Quantificação de ocorrências conforme normas de 1891 e 1931 por semestre



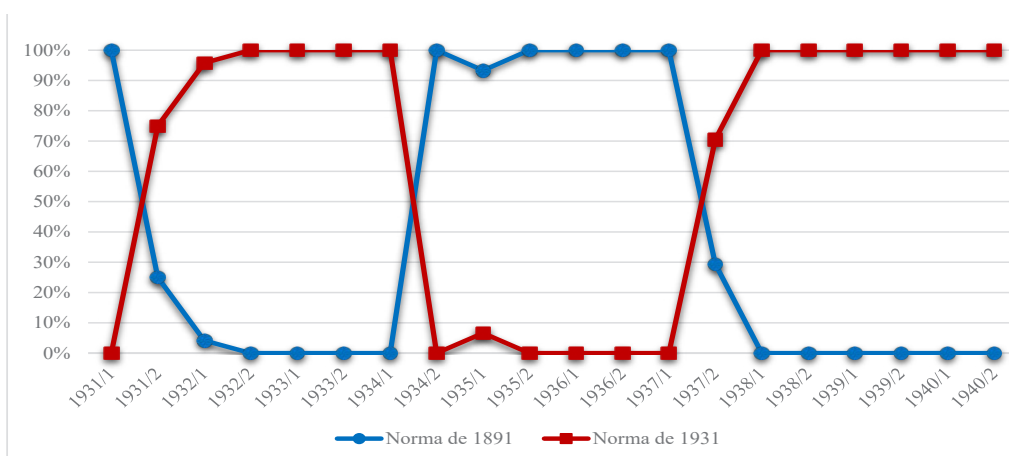
Fonte: Elaborado pelos autores.

Em primeiro lugar, já é possível observarmos que o Gráfico 1 evidencia variações no uso desses pronomes ao longo da década. Essas variações condizem com os períodos de intervenção linguística do Estado brasileiro sobre a padronização da língua – 1931 e 1937. No entanto, como o gráfico acima corresponde à quantidade de ocorrências, optamos, para uma melhor visualização da variação, atribuir aos dados um valor percentual, conforme o Gráfico 2:

⁹ Atualmente, o DOU é publicado somente em versão online; porém, até 2017, suas publicações eram feitas periodicamente também na forma impressa (Mazui, 2017).

¹⁰ Quantificação realizada por meio de combinação de uso de Reconhecimento Óptico de Caracteres (OCR) e leitura visual e organizada no software Microsoft Excel.

Gráfico 2 – Percentual de ocorrências conforme normas de 1891 e 1931 por semestre



Fonte: Elaborado pelos autores.

O primeiro período de variação no uso dos pronomes acontece no ano de 1931, em razão do até então inédito, em solo brasileiro, documento de padronização ortográfica da língua portuguesa, o Acordo Ortográfico. Todavia, o dado relativo ao primeiro semestre (1931/1) pertence a uma edição publicada em janeiro, e, portanto, ainda não apresenta as variantes conforme a norma de 1931, visto que o acordo foi promulgado somente em junho desse ano. É apenas em 1931/2 que a variação começa a ocorrer. Esse cenário se mantém até 1932/2, apresentando, no entanto, uma taxa muito baixa (4%) de ocorrências na norma de 1891. O Gráfico 2 nos mostra, então, que houve um determinado período de tempo – aproximadamente 12 meses – para atingir o uso exclusivo da nova forma de escrita dos pronomes. Esse período de variação, muito provavelmente, pode ser atribuído ao que designamos “período de transição”, durante o qual os usuários de uma língua se adaptam de forma exponencial às normas de padronização decorrentes de uma intervenção política sobre a língua.

O ano de 1934, diferentemente do período abordado acima, é marcado por uma mudança instantânea no uso das variantes. Podemos observar que, em 1934/1, a norma de 1931 se mantinha soberana; porém, com a promulgação da nova Constituição pela Assembleia Nacional Constituinte em julho de 1934, o quadro se inverte rapidamente, resultando em um registro exclusivo da recém retomada norma de 1891. Essa célere mudança foi causada, possivelmente, em virtude dessa intervenção ser proveniente de uma legislação linguística de hierarquia superior às legislações anteriores que regularam o Acordo Ortográfico de 1931, resultando, portanto, na inexistência de um período de transição – fato que impossibilitou a identificação de variação em nosso *corpus*. Ainda, cabe mencionar que a variação observada nos dados de 1935/1 não foi considerada para esta análise, visto que a única ocorrência registrada diz respeito a uma citação não datada.

Apesar da retomada da norma de 1891, houve consecutivas manifestações da sociedade civil – professores, jornalistas, entre outros – sobre a insatisfação acerca da revogação da norma de 1931, conforme apontamos anteriormente (Cf. IBGE, 1941). Calvet (2002, p. 148) menciona que políticas linguísticas *in vitro* que “chocam com a gestão *in vivo* ou com os sen-

timentos lingüísticos dos falantes”¹¹ podem ser conflituosas. Nesse sentido, o sentimento de discordância entre os usuários da língua portuguesa era generalizado, fazendo com que, em 1937/2, os usos apresentassem variação, legitimados apenas por um pronunciamento do presidente Vargas, sem qualquer legislação linguística que regulamentasse o uso e em oposição ao estabelecido na Constituição de 1934.

Para analisarmos melhor o período de variação em 1937, ampliamos o *corpus* de análise do respectivo ano para abranger uma edição por trimestre, conforme a seleção disposta na Tabela 2:

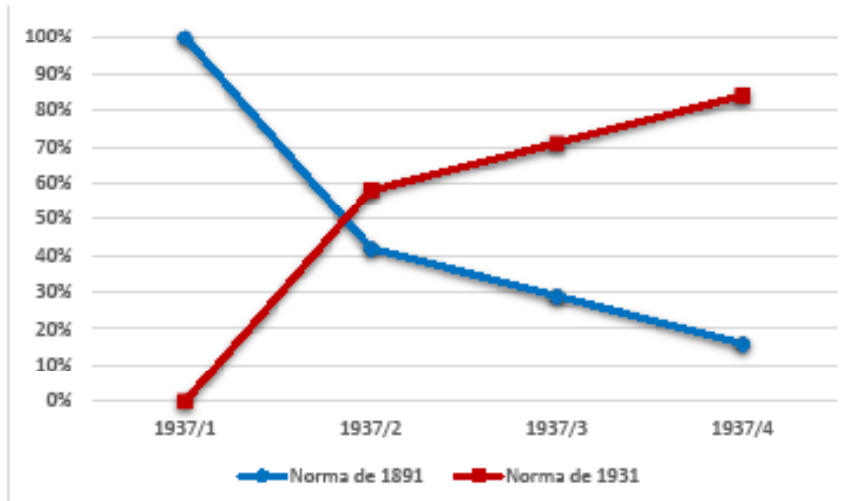
Tabela 2 – Edições do *Diário Oficial da União* selecionadas do ano de 1937

#	Ano	Dia	Mês	Edição
1	1937	06	fev	031
2	1937	10	maio	103
3	1937	24	ago	193
4	1937	19	nov	264

Fonte: Elaborado pelos autores.

Dessa forma, realizamos a quantificação dos pronomes *lo, la, los, las*, considerando as duas grafias, presentes nas edições de 1937, totalizando 92 ocorrências. Em virtude de propósitos já justificados, apresentamos, no Gráfico 3, os dados em percentual:

Gráfico 3 – Percentual de ocorrências conforme normas de 1891 e 1931 no ano de 1937



Fonte: Elaborado pelos autores.

O dado do primeiro semestre, por ser relativo ao mês de fevereiro, ainda mantinha o uso exclusivo da norma de 1891. No entanto, o cenário muda rapidamente, introduzindo, novamente, a variante da norma de 1931. É importante mencionar que essa mudança é gra-

¹¹ Para Calvet (2002), *sentimentos lingüísticos* referem-se a um conjunto de atitudes positivas e negativas de falantes em relação a(s) sua(s) língua(s), a outros falantes de sua(s) língua(s) e a outras variedades de sua(s) língua(s).

dual e, assim como acontece na primeira vez em que o Acordo Ortográfico foi regulado em 1931, apresenta um período de transição semelhante – aproximadamente 12 meses.

Nesse sentido, podemos observar que os meses seguintes a uma intervenção são, em razão do período de transição, os que mais apresentam variação. A título de exemplo, selecionamos um caso de coocorrência das variantes em um mesmo texto – ata da 68ª sessão realizada pelo Ministério da Guerra – conforme a Figura 1:

Figura 1 – Coocorrência das variantes (edição 103, 10 maio 1937)

... os fatos... não sentindo da reconhecer a boa fé nos casos identicos posteriormente examinados.

É, porque decidimos assim, de conformidade com principios que são tranquilos em direito e até em obediencia ao disposto no próprio decreto que instituiu esta Comissão, somos acusados de descurar os interesses da União, como se foramos advogados e não juizes.

É certo que, mesmo juizes, não nos pode ser indifferente o interesse nacional a que, dentro da lei, não podemos hesitar entre esse interesse e o dos particulares que com ella possa colidir. Mas isso não quer dizer que nos possamos transmutar aqui em advogados de uma parte, seja ella a União, para só atender aos interesses dessa parte e **fazel-os** prevalecer mesmo quando não estiverem protegidos pela lei.

... ..

Impõe-se, antes de tudo, uma pergunta: Ao aprovar o Sr. Presidente da República o laudo do Inhangá, determinando noém no próprio deslincho auralatório que nela

casos as decisões foram tomadas por unanimidade (quasi diria, pleonasticamente, por "unanimidade de todos" para tornar certo que foram decisões unanimes proferidas em sessões a que compareceram todos os membros da Comissão).

Resulta claro, portanto, que, no julgamento do processo n. 17, a bem dizer, nada inovou a Comissão em materia de *data*, não apresentou uma novidade admitindo a boa fé, em aquisições feitas depois do decreto. Isso ella já havia feito antes, por unanimidade. O que se decidiu, de novo, foi apenas que a má fé do vendedor não importa necessariamente na má fé do comprador (V. 2ª parte do meu voto). Ora, é essa uma questão distincta da que concerne ás datas das aquisições. Os dois problemas foram examinados separadamente no meu voto, cada um por sua vés. Não ha como **confundi-los**.

2). Resta ver a segunda culpa, que nos é attribuida, a culpa de termos actado o parecer com que o Estado Maior do Exército, retificando sua informação anterior, considerou o Inhangá desnecessário á Defesa Nacional.

Note-se, que, neste caso, a rigor, nem cabia á Comissão resolver, sendo apenas a ser a paratida pela autoridade com-

Fonte: DOU, 1937, p. 10130, grifos nossos.

Podemos observar, na figura acima, que o texto, muito provavelmente redigido por um escrivão, apresenta tanto o uso conforme a norma de 1891 (*fazel-os*) quanto o uso conforme a norma de 1931 (*confundi-los*) – fenômeno possivelmente recorrente à época, visto que se trata de um período em que a porcentagem de uso é quase equivalente (42% e 58%, respectivamente).

Em suma, com base nos dados apresentados e analisados, podemos estabelecer que as intervenções realizadas por políticas linguísticas de Estado resultam, de fato, em um cenário de variação linguística, inclusive de coocorrência das variantes em um mesmo texto. Além disso, ao observarmos o contexto linguístico-histórico-político, podemos inferir que o efeito das intervenções está relacionado a, pelo menos, dois fatores: i) a força jurídica das normas que as regulamentam; e ii) o sentimento linguístico dos usuários da língua em relação às intervenções. Logo, a análise das intervenções na padronização na década de 1930 revela que as variações foram condicionadas tanto por uma gestão *in vitro* da língua, imposta através do aparato jurídico, quanto por uma gestão *in vivo*, reivindicada pelos usuários da língua (Cf. Calvet, 2002, 2007).

7 Considerações finais

Neste artigo, propomo-nos a identificar, através de uma pesquisa exploratória, a possível influência de políticas linguísticas como fatores condicionantes na produção de variação linguística. A análise com foco nas edições do Diário Oficial da União da década de 1930 revelou um cenário em que duas variantes da escrita dos pronomes oblíquos átonos *lo*, *la*, *los*, *las* concorriam e coocorriam em textos de caráter formal. Essa variação, como podemos observar, foi resultado direto de intervenções sobre a padronização da língua, ou seja, políticas linguísticas de Estado.

Nesse sentido, é possível afirmarmos que uma política linguística pode, de fato, atuar como fator condicionante de variação linguística, embora essa variação possa estar restrita

somente a alguns gêneros textuais, no caso da escrita, ou a algumas comunidades linguísticas (Cf. Pagotto, 2006), no caso da fala. Além disso, identificamos, neste *corpus*, que as variações na década de 1930 estão relacionadas a pelo menos dois aspectos: força jurídica e sentimento linguístico. Este último aspecto é especialmente evidente no período de 1937, quando movimentos da sociedade civil pela retomada da norma de 1931 resultaram em um cenário de variação, mesmo sem respaldo jurídico.

É importante ressaltar, contudo, que esta pesquisa apresenta limitações quanto ao *corpus* analisado, uma vez que nos concentramos exclusivamente em documentos oficiais da administração pública – o Diário Oficial da União. Para uma compreensão mais abrangente do impacto das políticas linguísticas como fator condicionante de variação, é imprescindível expandir a análise para outros objetos e gêneros textuais de diferentes formalidades, com especial atenção aos materiais didáticos, visto que os Acordos Ortográficos são obrigatoriamente adotados, também, no âmbito educacional.

Agradecimento

Agradecemos à Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Estado de Santa Catarina (FAPESC) pelo apoio financeiro concedido.

Referências

ABREU, R. N. Contribuições para uma delimitação dos Direitos Linguísticos no Brasil. In: SEMINÁRIO IBERO-AMERICANO DE DIVERSIDADE LINGÜÍSTICA, 1. Foz do Iguaçu. *Anais [...]*. Foz do Iguaçu: IPHAN, 2014. p. 108-117.

AGUIAR, M. dos R. *Ortografia brasileira oitocentista nos livros didáticos e na Constituição de 1891: norma ou anarquia?* 2010. 192 f. Tese (Doutorado em Língua Portuguesa) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010.

BORGES, P. A. *Ortografia e Norma: os efeitos das reformas ortográficas em alguns topônimos brasileiros*. 2020. 232 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2020.

BORGES, P. R. S.; KELLER, T. Proposta metodológica de descrição e análise de fenômenos variáveis em textos históricos na perspectiva da Sociolinguística Histórica. *Letras*, n. 60, p. 51-76, 2020.

BRASIL. *Decreto nº 20.108, de 15 de junho de 1931*. Dispõe sobre o uso da ortografia simplificada do idioma nacional nas repartições públicas e nos estabelecimentos de ensino. [S.l.: s.n.], 1931. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/atos/decretos/1931/d20108.html. Acesso em: 26 jan. 2025.

BRASIL. *Decreto nº 23.028, de 2 de agosto de 1933*. Torna obrigatório o uso da ortografia resultante do acordo entre a Academia Brasileira de Letras e a Academia das Ciências de Lisboa. *Diário Oficial da União*, Rio de Janeiro, 2 ago. 1933. Seção 1: p. 16033. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1930-1949/d23028.htm. Acesso em: 26 jan. 2025.

BRASIL. *Decreto-lei nº 292, de 23 de fevereiro de 1938*. Regula o uso da ortografia nacional. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1937-1946/delo292.htm. Acesso em: 26 jan. 2025.

- CALVET, L.-J. *As políticas linguísticas*. Tradução de Isabel de Oliveira Duarte, Jonas Tenfen e Marcos Bagno. São Paulo: Parábola, 2007.
- CALVET, L.-J. *Sociolinguística: uma introdução crítica*. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2002.
- COOPER, R. L. *Language Planning and Social Change*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- COELHO, I. L.; GÖRSKI, E. M.; SOUZA, C. M. N. da; MAY, G. H. *Para conhecer sociolinguística*. São Paulo: Contexto, 2015.
- CONDE SILVESTRE, J. C. *Sociolingüística histórica*. Madrid: Editorial Gredos, 2007.
- CRESWELL, J. W. *Projeto de pesquisa: métodos qualitativo, quantitativo e misto*. Porto Alegre: Artmed, 2007.
- DIÁRIO Oficial da União (DOU). Rio de Janeiro, ano LXXIII, n. 11, 1934.
- DIÁRIO Oficial da União (DOU). Rio de Janeiro, ano LXXV, n. 16, 1936.
- DIÁRIO Oficial da União (DOU). Rio de Janeiro, ano LXX, n. 6, 1931.
- GIL, A. C. *Métodos e técnicas de pesquisa social*. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008.
- GODOY, A. S. de M. A Constituição de 1934 no contexto da história do constitucionalismo brasileiro. *Revista Jurídica Cesumar*, v. 17, n. 1, p. 181-211, 2017.
- HAMEL, R. E. Políticas y planificación del lenguaje: una introducción. *Iztapalapa*, n. 29, p. 5-39, 1993.
- HAUGEN, E. Linguistics and Language Planning. In: BRIGHT, W. (ed.). *Sociolinguistics: Proceedings of the UCLA Sociolinguistics Conference, 1964*. The Hague: Mouton, 1966. p. 50-71.
- KLOSS, H. Abstand Languages and Ausbau Languages. *Anthropological Language*, v. 9, n. 7, p. 29-41, 1967.
- INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). *O Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística e a ortografia* – Documentário oferecido e dedicado à Academia Brasileira de Letras. Rio de Janeiro: IBGE, 1941.
- MAHER, T. M. Ecos de resistência: Políticas linguísticas e línguas minoritárias no Brasil. In: NICOLAIDES, C.; SILVA, K. A.; TILIO, R.; ROCHA, C. H. (ed.). *Políticas e políticas linguísticas*. Campinas: Pontes Editores, 2013. p. 117-134.
- MAIA, C. Linguística Histórica e Filologia. In: LOBO, T.; CARNEIRO, Z.; SOLEDADE, J.; ALMEIDA, A.; RIBEIRO, S. (Org.). *Rosae: linguística história, história das línguas e outras histórias*. Salvador: EDUFBA, 2012.
- MARCUSCHI, L. A. *Da fala para a escrita: atividades de retextualização*. 4. ed. São Paulo: Cortez, 2003.
- MARTINS, M. A. R.; CAVALCANTE, S. R. de O. Os estudos em sintaxe diacrônica no Brasil: um balanço crítico. *Working Papers em Linguística*, v. 22, n. 2, p. 4-22, 2021.
- MATOS, M. P. S.; CARVALHO, M. L. G. Reflexões sobre o conceito de “legislações linguísticas”. *Cadernos de Direito Actual*, v. 21, p. 242-271, 2023.

- MAZUI, G. 'Diário Oficial da União' é impresso pela última vez nesta quinta-feira. *G1*, Brasília, 29 nov. 2017. Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/diario-oficial-da-uniao-e-impresso-pela-ultima-vez-nesta-quinta-feira.ghtml>. Acesso em: 27 jan. 2025.
- MENEZES, L. M.; GONÇALVES, M. A. Do *Diario Official do Imperio do Brazil* e *Diário Oficial da União* ao *e-Diário Oficial*: conjunturas e sentidos (1862-2019). *População e Sociedade*, v. 32, p. 51-64, 2019.
- MINISTÉRIO da Guerra. Ata da 68ª sessão. *Diário Oficial da União*, Rio de Janeiro, ano LXXVI, n. 193, 10 maio 1937.
- NEVALAINEN, T.; RAUMOLIN-BRUNBERG, H. Historical Sociolinguistics: Origins, Motivations and Paradigms. In: HERNÁNDEZ-CAMPOY, J. M.; CONDE-SILVESTRE, J. C. C. (Eds.). *The Handbook of Historical Sociolinguistics*. London: Balckwell, 2012. p. 22-40.
- OLIVEIRA, G. M. de. Políticas linguísticas: uma entrevista com Gilvan Müller de Oliveira. *ReVel*, v. 14, n. 26, p. 382-399, 2016.
- OLIVEIRA, G. M. de. Plurilinguismo no Brasil: repressão e resistência lingüística. *Synergies Brésil*, n. 7, p. 19-26, 2009.
- PAGOTTO, E. Sociolingüística. In: PFEIFFER, C. C.; NUNES, J. H. (Org.). *Introdução às ciências da linguagem: Linguagem, história e conhecimento*. Campinas: Pontes Editores, 2006. p. 49-72.
- ROMAINE, S. *Socio-historical linguistics: it's Status and Methodology*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.
- SAUSSURE, F. *Curso de lingüística geral*. 27. ed. São Paulo: Cultrix, 2006 [1916].
- SAVEDRA, M. M. G.; LAGARES, X. C. Política e planificação linguística: conceitos, terminologias e intervenções no Brasil. *Gragoatá*, n. 32, p. 11-27, 2012.
- SILVA, D. B. da. Ortografia unificada: arena de disputas entre Portugal e Brasil. *Palimpsesto*, v. 10, n. 13, p. 1-35, 2011.
- SPOLSKY, B. *Language Management*. New York: Cambridge University Press, 2009.
- WEINREICH, U.; LABOV, W.; HERZOG, M. *Fundamentos empíricos para uma teoria da mudança lingüística*. Tradução de Marcos Bagno. São Paulo: Parábola, 2006.

Edição e acaso em Mallarmé: Edições brasileiras de *Un coup de dés*

Editing and Chance in Mallarmé: The Brazilian Editions of Un coup de dés

Deborah Dietrich Fortunato

Pontifícia Universidade Católica de
Minas Gerais (PUC-MG) | Belo Horizonte
MG | BR
dborahdietrich@hotmail.com
<https://orcid.org/0009-0004-8283-7740>

Emilia Mendes Lopes

Universidade Federal de Minas Gerais
(UFMG) | Belo Horizonte | MG | BR
emilia.mendes63@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-6183-1954>

Resumo: Este artigo apresenta um estudo comparativo entre duas publicações brasileiras do poema *Un coup de dés*, de Stéphane Mallarmé. A análise considera a antologia bilíngue organizada por Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos (*Mallarmé*, 2013 [1971], Editora Perspectiva) e a tradução de Álvaro Faleiros (*Um lance de dados*, 2023 [2013], Ateliê Editorial). O objetivo é investigar as propostas editoriais de cada publicação e compreender seu possível impacto na interpretação do poema. A pesquisa envolveu consulta ao acervo digital da Gallica, Biblioteca Nacional da França, a fim de coletar três provas revisadas pelo próprio Mallarmé, edições de 1914 da *Nouvelle Revue Française* (NRF)/Gallimard, além de manuscritos, litografias e originais com correções manuais do poeta. Os resultados indicam que, embora ambas as edições busquem reproduzir a proposta original do autor, divergem significativamente em suas escolhas editoriais e interpretativas.

Palavras-chave: edição de livros; tradução; *Un coup de dés*; Stéphane Mallarmé; tipografia; design gráfico.

Abstract: This article presents a comparative study of two Brazilian publications of Stéphane Mallarmé's poem *Un coup de dés*. The analysis focuses on the bilingual anthology organized by Augusto, Décio, and Haroldo de Campos (*Mallarmé*, 2013 [1971], Editora Perspectiva) and the translation by Álvaro Faleiros (*Um lance de dados*, 2023 [2013], Ateliê Editorial). The aim is to examine the editorial approaches of each publication and to understand their impact on the interpretation of the poem. The research involved consulting the digital collection of Gallica, the digital library of the Bibliothèque nationale de France, in order to gather three proofs revised



by Mallarmé himself, the 1914 editions of *Nouvelle Revue Française* (NRF)/Gallimard, as well as manuscripts, lithographs, and originals containing the poet's handwritten corrections. The results indicate that, although both editions seek to reproduce the author's original proposal, they differ significantly in their editorial and interpretive choices.

Keywords: book editing; translation; *Un coup de dés*; Stéphane Mallarmé; typography; graphic design.

1 Considerações iniciais

Em 1897, a revista *Cosmopolis* publica *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* [Um lance de dados jamais abolirá o acaso], do poeta francês Stéphane Mallarmé. Obra singular e enigmática, o poema abriu caminho para uma revolução artística, desafiando as convenções do tradicionalismo editorial e da criação poética. A (des)construção dos versos e a disposição dos elementos (tipo)gráficos resultaram num conjunto em que forma e sentido se fundem, criando a imagem emblemática de um lance de dados – em que nem o acaso consegue abolir – e conduzindo uma leitura ondulada entre variações de recursos tipográficos: itálicos, negritos, redondo, número de pontos (tamanho da letra) e contrastes entre caixa-alta e caixa-baixa.

A publicação teve profunda influência não apenas na poesia, mas na cultura editorial moderna. Mais que um marco estético, o poema instaura um modo de composição em que a materialidade do livro deixa de ser mero suporte e passa a participar da construção do sentido. Essa perspectiva aproxima-se da noção de livro de artista formulada por Plaza (1982, s. p.), para quem “o ‘livro de artista’ é criado como um objeto de design, visto que o autor se preocupa tanto com o ‘conteúdo’ quanto com a forma e faz desta uma forma significativa”, ao contrário do autor de textos, que mantém uma atitude passiva em relação ao livro. Já Carrión (2011) define o livro como uma sequência de espaços e momentos, ressaltando que ele não constitui apenas um recipiente do texto, mas uma estrutura espaço-temporal que organiza a leitura. Tais noções são pertinentes para *Un coup de dés*, em que a distribuição tipográfica, o branco da página e a articulação entre páginas duplas participam decisivamente da experiência poética.

Assim sendo, o presente artigo analisa duas edições brasileiras do poema: a primeira, publicada na antologia *Mallarmé* (Perspectiva, 2013 [1971]), organizada por Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos; e a segunda, *Um lance de dados* (Ateliê Editorial, 2023 [2013]), traduzida e introduzida por Álvaro Faleiros. Ao comparar ambas, busca-se compreender como suas propostas editoriais e tradutórias impactam os processos de edição, interpretação e apreciação da obra.

A escolha do tema parte do ensaio de Marcos Siscar (2023 [2013]), “Traduzir Mallarmé é o lance de dados”, que entende a retradução de Faleiros como um gesto desafiador – um “lance” que renova o enfrentamento do poema. Sob essa ótica, propõe-se aqui ler as duas edições brasileiras como movimentos editoriais que reencenam, cada uma à sua maneira, o próprio jogo de Mallarmé.

A pesquisa baseia-se na análise de provas e manuscritos do poema original, obtidos principalmente no acervo da Gallica, Biblioteca Nacional da França, incluindo a edição da *Nouvelle Revue Française* (1914) e a publicação original da *Cosmopolis* (1897). Esses documentos servem como parâmetro para examinar as divergências e aproximações entre as duas edições brasileiras. Em vez de avaliar essas publicações apenas em termos de fidelidade ao original, interessa-nos compreender de que modo seus diferentes projetos editoriais e tradutórios reconfiguram a leitura de *Un coup de dés*.

Por meio da síntese dessas abordagens e da comparação editorial, parte-se da hipótese que as duas edições não apenas traduzem ou reproduzem o poema, mas o reenquadram material e criticamente: a antologia da Perspectiva o aproxima de uma tradição de experimentação visual vinculada à recepção concretista, enquanto a edição da Ateliê privilegia a reconstituição de sua espacialidade editorial e de sua materialidade histórica.

2 *Un coup de dés* (1897): histórico e características principais

Obra emblemática da modernidade, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* foi o último grande projeto artístico de Mallarmé. Campos, A., Pignatari e Campos, H. (1975) o consideram como o instituidor do pensamento concretista, nomeando a publicação como o seu “poema-planta”. Segundo os autores, ela introduz uma inédita “[...] organização do pensamento em ‘subdivisões prismáticas da Ideia’, e a espacialização visual do poema sobre a página” (Campos, A.; Pignatari; Campos, H., 1975, p. 34).

A concepção do poema também pode ser relacionada à tradição de reflexão sobre o processo de composição poética. Edgar Allan Poe, em “A filosofia da composição”, defende que a criação literária resulta de um processo racional e cuidadosamente planejado (Poe, 1985 [1846]). Campos, A, Pignatari e Campos, H. (2013 [1971]) se aproximam dessa perspectiva da poética mallarmeana ao afirmarem que, em *Un coup de dés*, o acaso não é eliminado, mas disciplinado no interior de uma estrutura compositiva rigorosa. Nesse sentido, a organização espacial e tipográfica do poema revela um projeto calculado de construção estética.

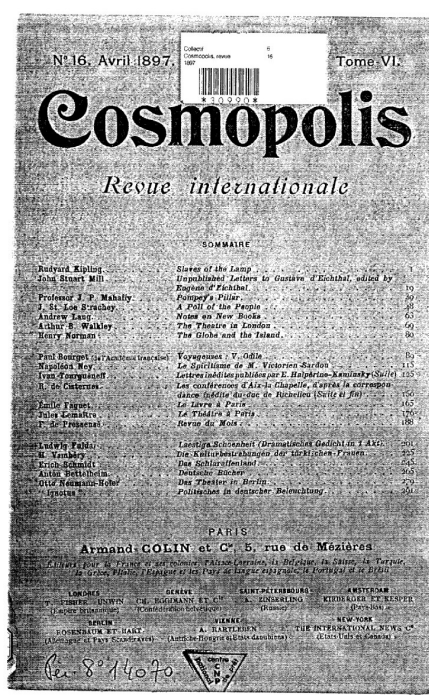
Essa dimensão experimental também se manifesta na concepção do livro como estrutura visual complexa. Para Entler (2002), Mallarmé inaugura uma nova compreensão do livro, não mais como mero suporte do texto, mas como um sistema espacial de leitura, no qual a disposição gráfica, o branco da página e a circulação do olhar do leitor participam da construção do sentido.

Mallarmé concebeu meticulosamente o poema, desenhando à mão a tipologia das letras, os recuos e os espaçamentos entre cada verso. Apesar de suas exigências minuciosas, a primeira publicação não conseguiu atender a todos os requisitos do poeta, como se verá a seguir. Diante da peculiar composição e da complexa trajetória do poema, nossa análise inicia-se com a contextualização do impacto de sua publicação, compreendendo desde as adaptações realizadas no veículo original até suas edições subsequentes.

2.1 Cosmopolis

Revista literária multilíngue, *Cosmopolis* teve mais de 20 mil exemplares publicados entre janeiro de 1896 e novembro de 1898. Apesar de londrino, o veículo também tinha sedes em Paris, em Berlim e (a partir de janeiro de 1897) em São Petersburgo. Editada por Fernand Ortman, conhecido como Barão de Senechal, cada edição continha três seções – sendo elas em inglês, francês e alemão, respectivamente – que abordavam comentários políticos, resenhas, biografias e ficções. Em maio de 1897, publica-se *Un coup de dés* em Londres. O poema se iniciava na página 189 da revista, em seu volume VI e 17º número.

Figura 1 – Capa da *Cosmopolis*, edição da publicação de *Un coup de dés* (1897)



Fonte: *Cosmopolis*, 1 mai 1897.

A complexidade do poema de Mallarmé se expande não somente pela minúcia de suas opções estilísticas, mas também por sua composição propriamente literária. Em uma medida significativa, o poeta inova ao introduzir um prefácio que antecede a leitura do poema e que, ao mesmo tempo, o integra, funcionando simultaneamente como orientação e como parte da obra. Mais do que a simples presença de um prefácio, sendo este um elemento já existente e tradicionalmente editorial, o caráter inovador reside em sua função reflexiva, na medida em que ele explicita e problematiza o próprio modo de leitura de *Un coup de dés*, antecipando a necessidade de uma abordagem não linear e evidenciando o papel da disposição tipográfica na construção do sentido. Diante dessa peculiaridade paratextual, iremos analisá-lo em sua versão em francês – o *Préface* (cf. Mallarmé, 1914a) seguido do Poema (*Poème*).

2.2 *Préface*

Em sua primeira publicação na *Cosmopolis*, o Prefácio – destacado com a inicial em caixa-alta – é dividido em duas páginas, em que Mallarmé discorre sobre a composição espacial e tipográfica, bem como a leitura dinâmica do poema, contrapondo as convenções literárias tradicionais. Conforme observado por Robert Bolick (2022), o choque diante do layout inédito do poema levou os editores a solicitarem a Mallarmé que fornecesse um Prefácio que norteara a leitura da obra e como deveria ser abordada.

Após a publicação na *Cosmopolis*, Mallarmé utilizou-se de provas com marcações para alterações em uma nova publicação. As alterações foram mantidas na publicação posterior pela *Nouvelle Revue Française* (NRF)/Gallimard, em 1914. O Prefácio ganha uma nota após o termo *hardies*, traduzido como “audazes”, por Haroldo de Campos (1971). Nela, é afirmado que Mallarmé teria se esforçado para “fazer música com as palavras”: “A natureza dos caracteres empregados e a posição dos brancos substituem as notas e os intervalos musicais” (Mendes, 2023). Isso se justifica pela disposição dos versos aparentemente “soltos” no espaço em branco, que se assemelham à visualidade de partituras sinfônicas.

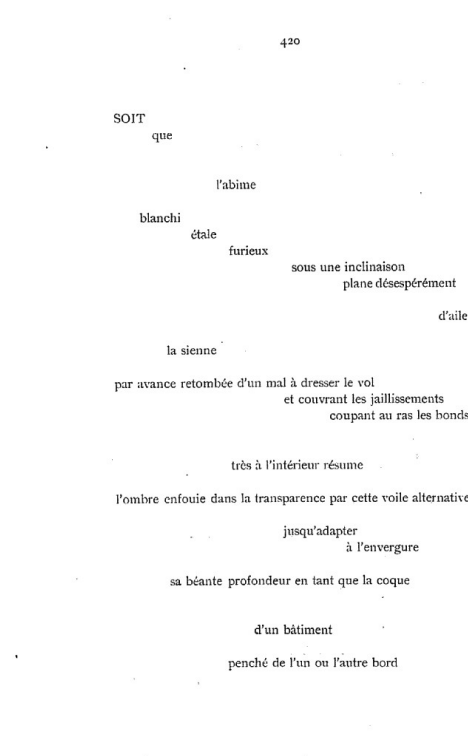
Mallarmé pressupõe no Prefácio o potencial revolucionário do poema, explorando a relação entre o acaso e a criação poética, e atribuindo ao leitor papel ativo na decifração da obra. O poeta enfatiza a importância do espaço em branco como parte integral, destacando seu caráter experimental e a exploração do acaso e da tipografia. Os caracteres tipográficos impactam a pronúncia e a entonação, enquanto a disposição na página orienta o ritmo da leitura. Segundo ele, o branco deve chocar o leitor no primeiro contato, ocupando geralmente cerca de um terço da página, sem transgredir a medida, apenas dispersando o trecho.

Seguindo, procederemos à análise detalhada do poema.

2.3 *O poème*

Composto por 44 versos, *Un coup de dés* apresenta versos curtos e estrofes irregulares, muitas vezes com uma única palavra ou frase por linha. Isso cria a sensação de fragmentação, levando o leitor a participar ativamente da construção do significado. Em um primeiro momento, ele se depara com a estranheza da disposição das palavras, em que o espaço em branco se torna imenso. A pluralidade de caracteres tipográficos, juntamente com tamanhos e recursos espaciais, propõe uma reavaliação do fazer poético.

Figura 2 – Página 420 do poema impresso na *Cosmopolis*, em documento digitalizado pela BnF

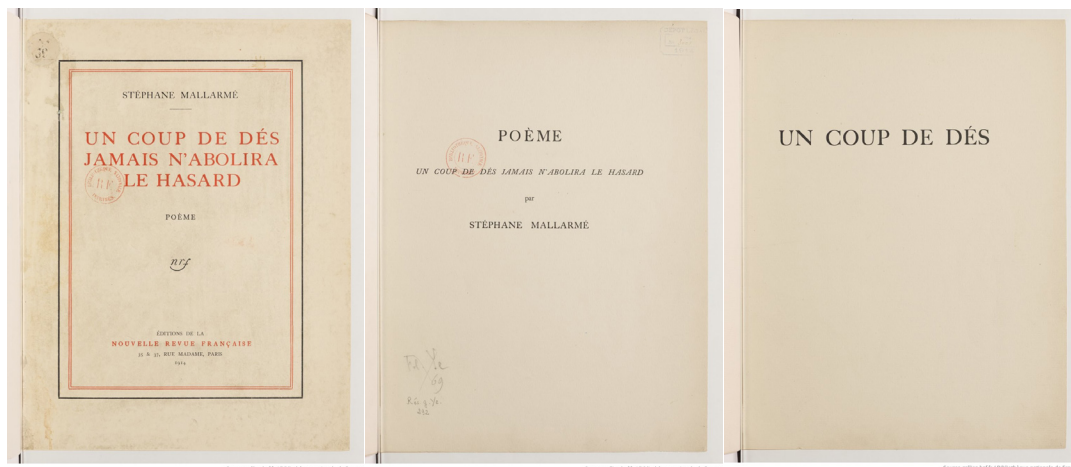


Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fonte: *Cosmopolis*, 1 avr. 1897.

Ao começar o poema com “Un coup de dés”, a repetição de uma locução lhe atribui caráter circular, enfatizando a quebra e a descontinuidade, desafiando expectativas lineares. A primeira capa traz o título *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, seguido de *Poème* logo abaixo. Na folha de rosto, *Poème* aparece acima do título completo. Após o Prefácio, a primeira página do Poema mostra “UN COUP DE DÉS” em caixa-alta. O verso ocupa uma única página na edição NRF/Gallimard, sendo usado como um terceiro título. O termo *Poème*, com letra maiúscula, é ressaltado por Sérgio Medeiros (2023 [2013]). Todas as variações do título são consideradas válidas para esta análise.

Figura 3 – Capa, folha de rosto e primeiro verso de *Un coup de dés* na edição de 1914



Fonte: Mallarmé, 1914b.

Além dos elementos visuais, *Un coup de dés* se complexifica em sua interpretação literária. Inicialmente, evoca uma pessoa a bordo de uma embarcação à beira de um naufrágio, lançando seus dados sob um céu estrelado (Gonçalves, 2013). Siscar (2023 [2013]) observa que o verso “um lance de dados jamais abolirá o acaso” só se revela plenamente ao fim do poema, suspendendo seu sentido, enfatizando o não dito e a participação ativa do leitor.

A disposição tipográfica das palavras, com quebras de linha, tamanhos variáveis e versos sobrepostos, é parte fundamental do impacto estético do poema. Influente na poesia concreta, Mallarmé inspirou Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari, que, em *Teoria da poesia concreta*, defendem a compreensão da poesia concreta como fenômeno visual e verbal, explorando som, significado e espaço da página (Campos, A; Pignatari; Campos, H., 1975).

Mallarmé utilizou a “distância reproduzida” entre palavras para acelerar ou desacelerar a leitura, enquanto variações tipográficas impactam a pronúncia e a entonação. Ele define seu poema como “[...] mais do que um esboço, um ‘estado’ que não rompe todos os pontos com a tradição” (Mendes, 2023). Segundo Entler (2002), Mallarmé foi pioneiro em tratar o livro como estrutura complexa, em que o leitor percorre um trajeto labiríntico e o branco da página é elemento significativo. A primeira impressão na *Cosmopolis* não atendeu totalmente suas exigências, que só foram cumpridas na edição NRF/Gallimard de 1914, com 30 páginas em páginas duplas, reunindo Prefácio e Poema (Gonçalves, 2013).

Após a morte de Mallarmé, Ambroise Vollard iniciou experimentações visuais. A maquete manuscrita do poema, cedida ao galerista, continha instruções detalhadas de espaçamento e fonte para o impressor Alfred Firmin-Didot. Haroldo de Campos contextualiza que Mallarmé corrigiu provas dessa edição, que nunca foi publicada, com ilustrações de Redon (Campos, 2013 [1971], p. 14).

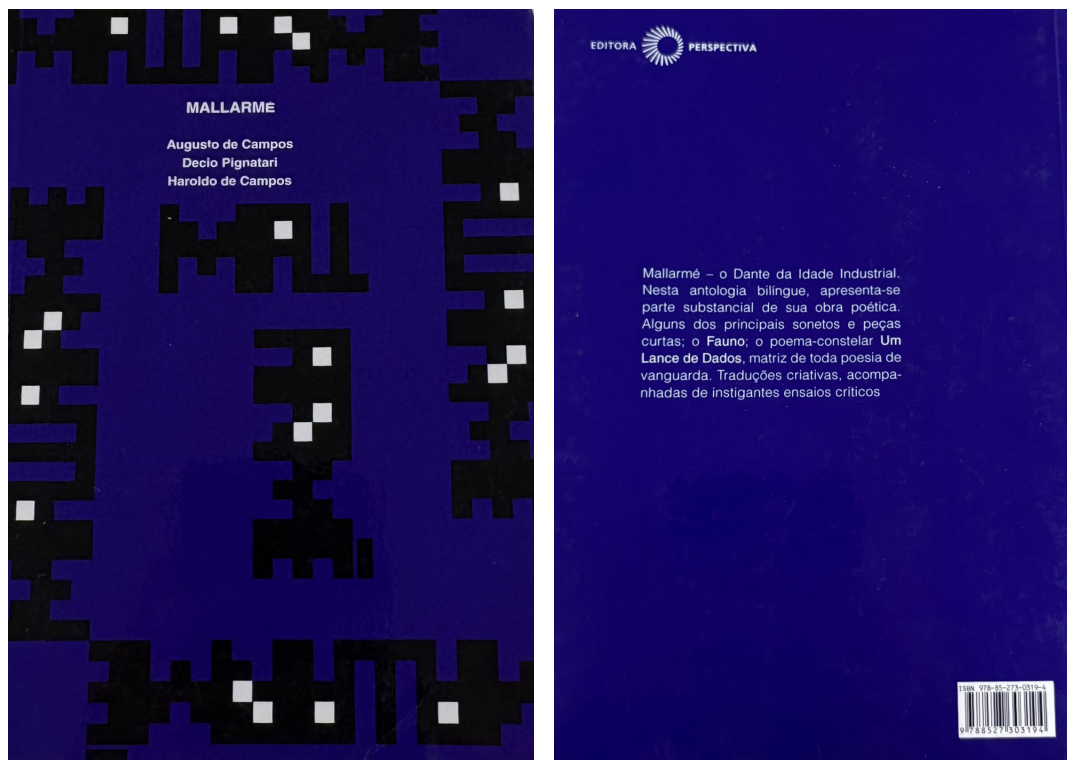
A edição final da NRF/Gallimard seguiu rigorosamente as instruções do poeta, com distribuição do texto em páginas duplas. Gonçalves (2013, s. p.) enfatiza que “[...] um empenho ecdótico pôde socorrer-se dos bastidores do poema pelo conjunto de notas, ajustes e rabiscos deixados pelo autor”. O poema, mesmo com várias reedições posteriores, mantém variações na formatação e tipografia.

Diante de sua forma visual, seu ritmo de leitura e sua produção de sentido únicos, torna-se decisivo analisar as duas edições contemporâneas bilíngues: da Editora Perspectiva e da Ateliê Editorial. No caso de *Un coup de dés*, modificar a apresentação material do poema não significa apenas alterar sua aparência, mas também intervir nas condições de sua leitura. Desse modo, a comparação entre as edições brasileiras permite observar como diferentes escolhas editoriais reorganizam a experiência do poema e fazem sobressair aspectos distintos de sua visualidade e de sua historicidade.

3 Mallarmé, editora Perspectiva

A obra *Mallarmé* (2013 [1971]), publicada pela Editora Perspectiva na coleção Signos, é uma antologia bilíngue que reúne a poesia de Stéphane Mallarmé, traduzida por Augusto de Campos e Haroldo de Campos, acompanhada de ensaios críticos de Décio Pignatari. Composta por 232 páginas, o livro apresenta dimensões de 20,5 × 15 cm, tipologia Garamond e impressão em papel offset branco, realizada em Cotia (SP), nas oficinas da MetaSolutions, em 2017. Destaca-se por ser a primeira publicação no Brasil do poema *Un coup de dés*, traduzido para o português por Haroldo de Campos.

Figura 4 – Capa e contracapa de *Mallarmé* (2013 [1971]) – 4ª edição, 3ª reimpressão



Fonte: Mallarmé, 2013.

A edição possui uma nota introdutória em que Augusto de Campos contextualiza o longo processo de elaboração da obra, que durou cerca de 20 anos, e detalha o projeto gráfico, cre-

ditando a capa e a programação visual a Décio Pignatari e Maria Cecília Machado de Barros, além de destacar a contribuição de Lúcio Gomes Machado para a conversão tipográfica. A capa, marcada por uma experimentação digital, apresenta imagens gráficas semelhantes a pixels que formam o nome “Mallarmé”, sobre um fundo que segue a paleta Pantone, com as cores St. Patrick’s blue, White smoke e Smoky black. O título e os nomes dos organizadores estão centralizados na parte superior da capa, enquanto Erthos Albino de Souza contribuiu com variações gráficas utilizando recursos computacionais.

O livro inicia com uma falsa folha de rosto contendo apenas o título no canto superior esquerdo, seguida da folha de rosto principal, que apresenta o título da antologia centralizado, os organizadores listados em ordem alfabética e, abaixo, a logomarca da editora. Após a ficha catalográfica, a página sete apresenta um retrato de Mallarmé datado de 1878, seguido, na página nove, por um desenho pixelado do mesmo retrato, elaborado por Maria Cecília Machado de Barros. A antologia inclui ainda doze ilustrações distribuídas estrategicamente, como caricaturas, assinaturas do poeta, ex-libris de Manet, o leque de Mme. Grivollet e a sereia *art-nouveau* de Odilon Redon. Esta última aparece em duas versões: uma com traços nítidos e outra com textura semelhante a um rascunho ou fotocópia, posicionadas antes e depois do poema traduzido.

Figura 5 – Duas reproduções da *Sereia art-nouveau*, de Redon



Fonte: Campos; Pignatari; Campos, 2013, p. 114, 148.

O primeiro capítulo, intitulado “Mallarmagem”, apresenta ensaios críticos seguidos de traduções de Augusto de Campos, organizadas de modo que as páginas pares exibem os poemas em francês e as ímpares, suas versões em português. Campos acrescenta, sempre que possível, as datas de composição ou publicação, buscando oferecer ao leitor uma percepção da evolução poética de Mallarmé. Em seguida, Décio Pignatari apresenta “Tridução”,

com ensaios críticos e traduções de *L'après-midi d'un faune*, e Haroldo de Campos desenvolve “Um relance de dados”, abordando *Um lance de dados* e reproduzindo integralmente páginas da versão original da *Cosmopolis*. Nessa seção, os autores explicam escolhas de tradução, como a transformação de “n’abolira” em “jamais abolirá”, buscando preservar o caráter de negação e a cadência do poema.

JAMAIS ABOLIRÁ (N’ ABOLIRA): Uma das principais dificuldades está, justamente, nesta etapa da frase-título. Era preciso manter o caráter “diretamente negativo” da expressão, o que, em francês, resulta naturalmente. Em português, não sendo admissível a dupla negação (*jamais... não*), optei pela repetição, em cadência, do JAMAIS inicial, cujo matiz negativo, aliás, afeta o contexto (*folie... n’abolira*), pois se o sujeito de “não abolirá” é o Lance de Dados, seus sucessivos avatares, da “asa retombada” da p. 3 ao “fantasma de um gesto”, são outros tantos sujeitos vicários da mesma impossibilidade. Dentre as traduções consultadas, CF (... NIEMALS... NIEMALS AUSLÖSCHEN WIRD...) e DA (“...NEVER... NEVER WILL ABOLISH...”) advertiram o problema e resolveram-no pela repetição do advérbio de negação. Uma nota positiva, afirmando a abolição do acaso, perturbaria o desenrolar hipotético e dubitativo da ação-inação do Poema (Campos, A.; Pignatari; Campos, H., 2013 [1971], p. 132).

O apêndice da antologia reúne ensaios sobre o pioneirismo tipográfico do poema, evocando reflexão acerca das transformações da escrita na modernidade e da possível superação do modelo tradicional de livro. Nesse sentido, a experimentação gráfica presente na antologia dialoga com essa perspectiva ao explorar novas formas de organização tipográfica e visual do texto poético. Inclui ainda a obra experimental *Le Tombeau de Mallarmé*, em que Erthos Albino de Souza elaborou gráficos digitais baseados na distribuição de temperatura para formar as letras do nome do poeta, permitindo gerar combinações quase infinitas a partir de pequenas variações.

A antologia contém, ainda, uma separata do poema *Un doup de dés* em francês, grampeada e com capa semelhante ao livro principal. A separata apresenta o Prefácio justificado e centralizado, com fonte Garamond e espaçamento de 1 cm, aproximando-se da tipografia original. O poema é distribuído em onze páginas, seguindo a sequência dos versos da publicação original, mas sem replicar fielmente tipos, tamanhos de fonte ou disposição espacial, mantendo elementos de destaque como itálico e negrito. Pequenas variações de pontuação, acentuação e recuo dos versos são justificadas pela adaptação do poema a um formato econômico.

Assim, a edição da Perspectiva prioriza o acesso à tradução e ao texto poético, incorporando experimentações gráficas e digitais, sem reproduzir integralmente a complexa diagramação original de Mallarmé. A tradução do poema aparece integrada a um conjunto de ensaios, imagens, remissões críticas e experimentações gráficas que moldam previamente seu horizonte de recepção. Como consequência, a leitura tende a enfatizar menos a restituição histórico-material da publicação original e mais a atualização crítica de Mallarmé.

4 *Um lance de dados*, Ateliê Editorial

Publicado pela Ateliê Editorial, editora paulistana fundada por Plínio Martins Filho em 1995, *Um lance de dados* (2023 [2013]) apresenta uma edição bilíngue da retradução do poema mallarmeano, anteriormente realizada por Haroldo de Campos e, agora, por Álvaro Faleiros. As três edições da Ateliê são compostas por 112 páginas, com dimensão de 18 × 27 cm e tipologia Bembo Std. A primeira e a segunda edições foram impressas em papel Luxcream 90g/m² pela Rettec, e a terceira, em papel Chambril Avena 80g/m².

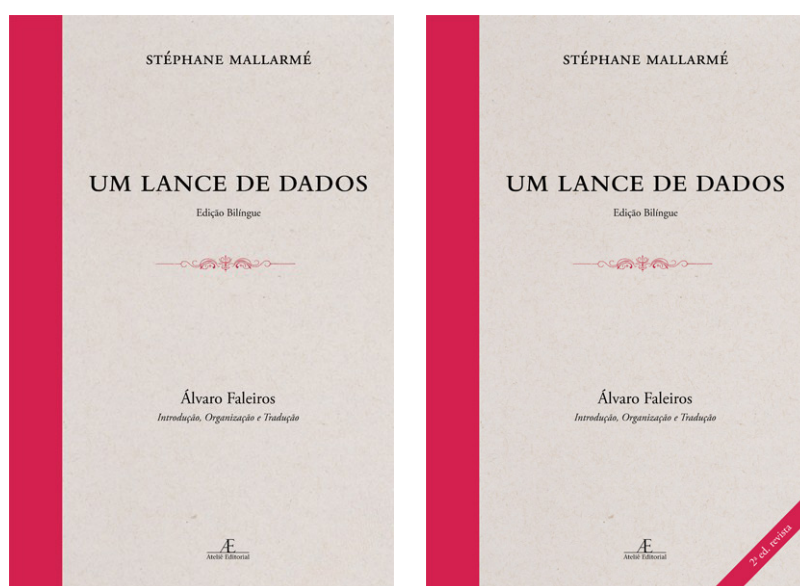
A proposta surgiu a partir de uma experiência de Faleiros em sala de aula, quando leu a primeira tradução do poema e se deparou com o desafio de retraduzi-lo, contando com o apoio de Marcos Siscar e com a leitura de Júlio Castañon Guimarães, autor da sinopse do livro:

[...] deparei com o fato de que sua poética neobarroca acrescentava sinuosas dobras ao já difícil texto mallarmeano levando, em alguns casos, até a contrassensos. [...] Com o intuito de compartilhar esses diferentes percursos de leitura, além da tradução espacializada do poema, incluí uma paráfrase que destaca aspectos dialógicos contidos no jogo tipográfico (Faleiros, 2023 [2013], [texto de orelha]).

Em 2013, a Ateliê publica a primeira edição de *Um lance de dados*. A segunda, revista, saiu em 2017, e a terceira em 2023. A composição textual do miolo e da capa, incluindo contracapa, lombada e orelhas, mantém-se idêntica nas três versões, diferenciando-se apenas por recursos visuais externos e pela espessura do papel. Iniciamos, portanto, a análise comparativa pelas capas das edições de 2017 e 2023.

Nas capas da 1ª e 2ª edições de *Um lance de dados*, nota-se um layout centralizado sobre fundo Lavender gray e lombada Dark terra cotta, em formato de faixa que cobre parte da capa e da contracapa. Em fonte Bembo Std, o nome *Stéphane Mallarmé* aparece na parte superior e o título *Um lance de dados* no centro, em caixa-alta e na cor Smoky black. Abaixo, a indicação “edição bilíngue” e, na parte inferior, o nome de Álvaro Faleiros, seguido de seus créditos como introdutor, organizador e tradutor da obra.

Figura 6 – Capas da 1ª edição e da 2ª edição revista de *Um lance de dados*



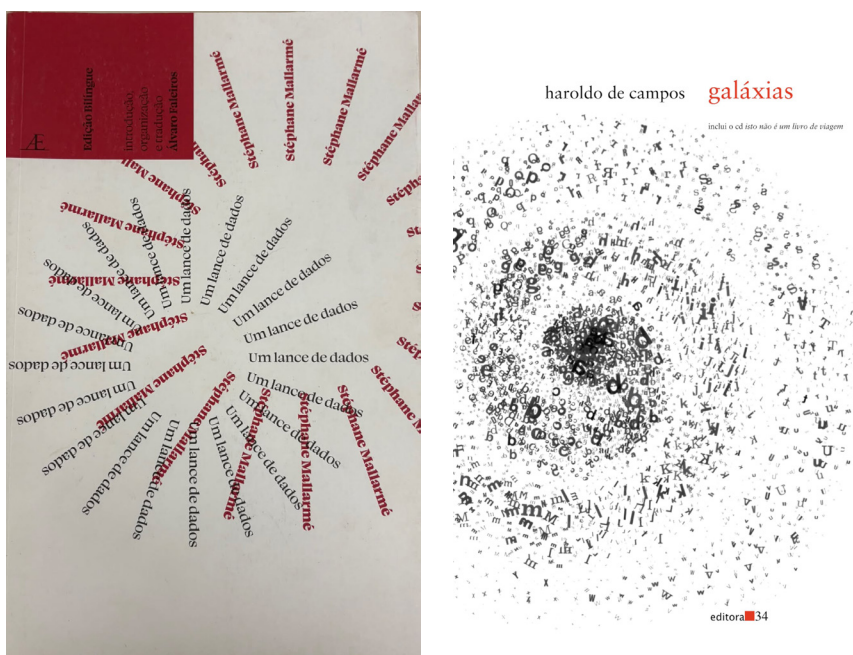
Fonte: Mallarmé, 2013, 2017.

Não há informações sobre o designer das edições anteriores; já a terceira foi elaborada por Gustavo Piqueira, da Casa Rex, e apresenta nova proposta visual. Em fundo também Lavender gray, dois círculos sobrepõem-se no centro da capa: um repete o título *Um lance de dados* em Bembo Std, cor Licorine; o outro, o nome *Stéphane Mallarmé* em Brick red e negrito. Os círculos, repetidos verticalmente, criam movimento circular. A capa simula encadernações em capa dura e meia casaca em couro e/ou tecido, comuns em edições do século XIX, evocando o estilo tipográfico e ornamental da época.

Na contracapa, Júlio Castañon Guimarães comenta a primeira publicação de *Un coup de dés* e ressalta a tradução de Faleiros como “um trabalho acurado e competente”, destacando sua relevância no acesso à obra em língua portuguesa. Na 3ª edição, há alterações na posição do texto, no nome do autor e a inserção do selo da editora. As orelhas seguem estrutura similar: a direita apresenta a explicação de Faleiros sobre o processo de tradução; a esquerda traz sua biografia, ressaltando formações e publicações.

Nota-se relação entre a disposição gráfica da primeira capa e a de *Galáxias* (1984), de Haroldo de Campos. *Galáxias* começou a ser publicada na revista *Invenção* e foi escrita entre 1963 e 1976. A obra explora o “universo da linguagem” como um espaço em expansão, assim como o cosmos.

Figura 7 – Capa de *Um lance de dados* (2023), de Gustavo Piqueira, ao lado da de *Galáxias* (2004 [1984])



Fonte: Mallarmé, 2023; Campos, 2004 [1984].

Campos explica o processo de criação das *galáxias* como uma “defesa e ilustração da língua portuguesa”, destacando sua capacidade de metamorfose e transcrição, em um “excesso ainda mais excessivo” (Campos, 2004 [1984], p. 122). Tal proposta dialoga com a de Mallarmé, especialmente com seu projeto *Livre*, ao buscar o “livro absoluto”, de leitura infinita. Essa relação torna possível traçar um paralelo entre Mallarmé e Campos: enquanto o

primeiro concebe a criação poética como constelação, Haroldo a expande à dimensão das galáxias. A capa de Piqueira, portanto, estabelece diálogo entre Mallarmé, Campos e o próprio artista gráfico, unindo três níveis de leitura visual e poética.

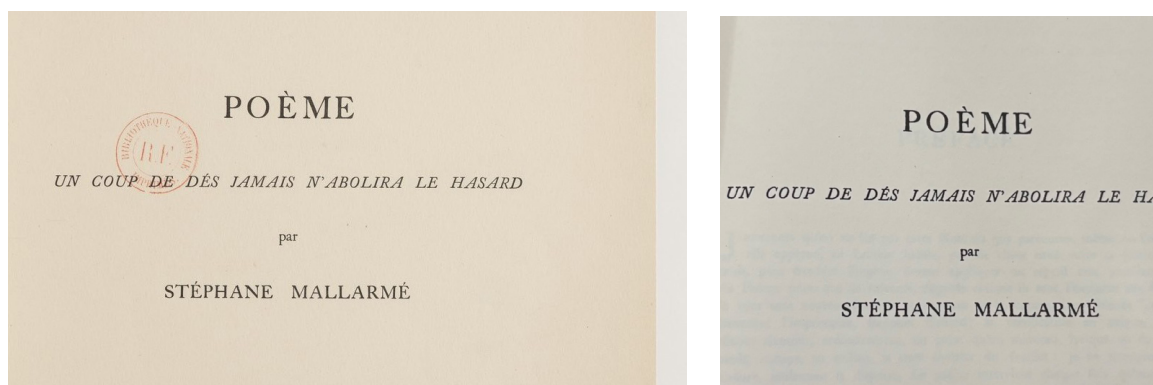
No prefácio “Não houve naufrágio”, Sérgio Medeiros apresenta o caráter revolucionário da publicação mallarmeana como um desafio a leitores e tradutores contemporâneos, comparando-a ao *Finnegans Wake* (1939), de James Joyce. Medeiros observa o aspecto circular da narrativa joyceana e o aproxima da estrutura de *Un coup de dés*, que se inicia e se encerra com a expressão “um lance de dados” (Medeiros, 2023[2013], p. 10). O ensaio “Traduzir Mallarmé é o lance de dados”, de Marcos Siscar, examina as estratégias de Faleiros e suas justificativas, defendendo que não se trata de disputa, mas de diálogo tradutório, em que “retraduzir *Un coup de dés* terá sido o lance de dados” (Siscar, 2023 [2013], p. 26).

Faleiros propõe “refrações” sobre *Um lance de dados*, precedidas por leitura crítica da estrutura, métrica e possíveis interpretações de cada trecho, seguidas de sua tradução. Ele destaca:

[...] fazer da tradução um instrumento de reflexão sobre o que está em jogo no ato de traduzir e no texto traduzido: um discurso produzido numa determinada língua-cultura, que possui um ritmo singular pela relação entre o que é dito e o modo de dizê-lo (Faleiros, 2023 [2013], p. 57).

Após as “refrações”, o livro apresenta o poema em francês, seguido da versão em português. Após a folha de rosto, vem o *Préface* e o *Poème*.

Figura 8 – Folha de rosto publicada pela NRF/Gallimard, ao lado da publicada pela Ateliê Editorial



Fonte: Mallarmé, 1914b; Mallarmé, 2023.

Diferente da edição da Perspectiva, a Ateliê buscou reproduzir com exatidão o design da *Cosmopolis*, preservando a textura datilográfica. Na versão traduzida, adota-se Bembo Std, com adaptação dos espaçamentos e recuos conforme o modelo francês.

A opção editorial privilegia a reprodução integral do poema, com abordagem tradicional e foco na fidelidade visual à publicação original. Faleiros não propõe readequação a partir das provas de Mallarmé, mas uma reprodução fiel dos aspectos da *Cosmopolis* em sua tradução. Diante dessas comparações, discutiremos a seguir as decisões editoriais adotadas por cada edição, a fim de compreender seus distintos enfoques e intenções tradutórias.

5 Análise das edições brasileiras

Partimos, inicialmente, do pressuposto de que as duas edições brasileiras do Poema, em termos editoriais – desde a disposição de espaço à padronização de uma estrutura textual e estilo gráfico – teriam divergido da proposta original seguida das provas deixadas por Mallarmé. Dito isto, também propusemos identificar a proposta de cada publicação, o que também possibilitaria uma comparação com a publicação de *Un coup de dés* pela *Cosmopolis*.

À luz de Plaza (1982) e Carrión (2011), as duas edições brasileiras podem ser lidas como modos distintos de organizar o livro como forma significativa e como sequência de espaço-tempo, produzindo diferentes mediações de leitura para o poema. Em meio à análise comparativa, observamos o fato de que *Mallarmé* e *Um lance de dados* possuem propostas opostas principalmente no que se diz respeito às noções de modernidade e tradição editorial.

De início, os irmãos Campos e Pignatari propõem, além dos padrões da *Cosmopolis*, acolher litografias, poemas autorais e experimentações que permeiam desde a capa à ramificação da publicação em francês em formato de separata. Os autores consideram a antologia como uma possível obra revista pela semiótica concreta e reforçam que o propósito das traduções reunidas na obra é aproximar o leitor do legado artístico de Mallarmé:

O propósito destas traduções é fazer com que o leitor conviva mais íntima e intensamente com as transformações que Mallarmé operou na linguagem poética. E a esperança é de que a reflexão sobre essas coisas, que aconteceram há cerca de um século com a linguagem, possam contribuir para a melhoria da produção e do consumo de poesia, no pressuposto de que o conhecimento efetivo do-que-foi-feito é a melhor maneira de nos prepararmos para fazer e entender o-que-não-foi-feito e o-que-se-pode-fazer-de-novo em poesia (Campos, A.; Pignatari; Campos, H., 2013 [1971], p. 29).

Diante dessa declaração, torna-se possível afirmar que a proposta editorial, ao fugir do convencionalismo e se aproximar de uma experimentação com os recursos tecnológicos disponíveis na década de 1970, propôs uma reflexão e reanálise da obra de Mallarmé, com destaque para o impacto da genialidade artístico-literária da publicação de *Un coup de dés*.

No caso da *Perspectiva*, o poema é apresentado no interior de uma arquitetura editorial mais ampla, composta por ensaios, imagens, traduções e experimentações visuais que o aproximam de uma leitura concretista de Mallarmé. De certa forma, com as litografias ele se aproxima do interesse de Mallarmé, mas o decorrer da organização da obra se distancia por não seguir a mesma disposição da diagramação do Poema, como proposto nas provas. A edição não pretende restituir o objeto histórico, mas uma releitura de *Un coup de dés*.

Em oposição à sensibilidade artística da antologia, *Um lance de dados* propõe a retomada da versão do Poema publicada pela *Cosmopolis*. Aqui, há a reprodução integral em francês e a tentativa de reeditar a tradução com a mesma tipologia, recuo e disposição dos versos no espaço em branco que a original. Faleiros também ressalta o interesse pelos aspectos macroestruturais do Poema como um dos fatores que nortearam a organização e a retradução de *Un coup de dés* em outro regime de leitura. Ao fazer da disposição tipográfica um princípio estruturador de sua tradução, o volume privilegia a restituição da experiência material.

Todavia, há um conflito perceptível partindo da publicação da Ateliê Editorial. No prefácio de Sérgio Medeiros, afirma-se que a publicação traduzida para o português se deu pela presente publicação de Faleiros:

Os dois textos mais radicais da literatura ocidental, o de 1914 e o de 1939 [*Finnegans Wake*], continuam insuperáveis. Obras absolutamente desconcertantes, para as quais os termos poesia e romance parecerão sempre inadequados, estão disponíveis, felizmente, em português do Brasil, para todos os leitores, graças à ousadia da Ateliê Editorial, casa de Joyce e de Mallarmé (Medeiros, 2023 [2013], p. 9-10).

Houve, de fato, um equívoco nessa constatação, já que a primeira versão do Poema traduzido foi a de Haroldo de Campos, pela Editora Perspectiva. Inicia-se aqui uma divergência entre traduções, visto que Faleiros retraduz com base em cinco critérios: o nível gráfico; o grafo numerológico; a retomada etimológica; a macrossintaxe e as correspondências semântico-visuais. Isso se diferencia substancialmente da tradução de Campos, que considerou traduzir *Un coup de dés* como uma “operação de leitura”, se aproximando do pensamento mallarmeano e se servindo simultaneamente de cinco traduções em cotejo: *Una Jugada de Dados*, de Rafael Cansinos-Assens; *Un Golpe de Dados*, de Agustin Larrauri; *A Throw of the Dice*, de Daisy Aldan; *Ein Würfelwurf*, de Carl Fischer; e *Ein Würfelwurf*, de Marie-Louise Erlenmeyer.

Com relação às decisões técnicas de cada edição, constatou-se que nenhuma teve como proposta reproduzir as medidas do tamanho original da *Cosmopolis*, não seguindo as proporções da primeira publicação. Entre elas, a edição de Faleiros é a que se aproxima ao adotar o estilo proposto pela revista, se prontificando com a reprodução e adaptação da fonte, dos recuos e da disposição do espaço. A quantidade de folhas foi mantida diante do fato de que os versos permaneceram distribuídos como na versão original.

Percebe-se também que Haroldo de Campos optou por manter o título de *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Portanto, não o reduz apenas à *Un coup de dés*, como é predominantemente intitulado. Faleiros, no entanto, já utiliza *Um lance de dados* como título da própria obra e para se referir ao Poema de Mallarmé. Nota-se, aqui, mais uma vez, a priorização da edição da Perspectiva em decifrar a obra poética em seu estado semântico, fônico e rítmico, com o compromisso de preservar o significado e a essência do original.

Por fim, torna-se possível, de certa forma, destrinchar o enfoque das duas edições. Enquanto a antologia da Perspectiva enaltece e homenageia Mallarmé, Faleiros traz o Poema original e o traduzido cercados de ensaios e leituras críticas muitas vezes feitas pelo próprio tradutor. Ao se basear integralmente na impressão da *Cosmopolis*, a edição, na verdade, prioriza não Mallarmé ou o Poema, mas a própria publicação da revista francesa. *Um lance de dados* também parece trazer a tradução como sendo o maior enfoque do trabalho, demandando ensaios e explicações sobre o motivo da retradução. Em oposição à Perspectiva, o processo editorial não teve como propósito ir além do que já havia sido publicado no quesito da diagramação e estilo; ou seja, não houve uma exploração da obra mallarmeana para além de uma nova proposta de tradução.

6 Considerações finais

O presente artigo teve como objetivo analisar as duas edições brasileiras de *Un coup de dés*, observando as variações nas decisões editoriais da Editora Perspectiva e da Ateliê Editorial, comparando os elementos incluídos e/ou adaptados do texto original. Inicialmente, a hipótese levantada indicava que ambas as obras se afastariam da proposta de Mallarmé no que tange à padronização textual, ao estilo gráfico e à disposição espacial do poema. No entanto, após a observação de originais manuscritos e a leitura dos textos de Haroldo de Campos e Álvaro Faleiros sobre o processo de tradução e publicação do poema, verificou-se que o objetivo das edições não era afastar-se do original, mas propor formas distintas de reelaboração editorial: no caso de *Um lance de dados*, buscou-se reproduzir a forma publicada pela edição de 1914 da NRF/Gallimard; no caso da Perspectiva, houve uma aproximação com as provas não publicadas do poema e com a incorporação de elementos visuais, como as litografias, em diálogo com o projeto mallarmeano.

Para verificar essa hipótese, realizou-se um trabalho comparativo entre as duas edições, envolvendo a coleta de arquivos da publicação original em 1897, provas das edições de 1914 e manuscritos do próprio poeta. Metodologicamente, contou-se ainda com o suporte teórico de autores que possibilitaram uma contextualização histórica mais ampla. Os resultados obtidos indicaram medidas estratégicas voltadas aos objetivos de cada tradutor. Por exemplo, a edição pioneira na tradução do poema para o português, a antologia *Mallarmé*, reproduziu integralmente duas páginas de sua publicação na revista *Cosmopolis*, sem, entretanto, replicar com exatidão as padronizações estabelecidas por Mallarmé em seus manuscritos. Ao contrário, a antologia adequa o poema ao formato de sua própria publicação, incluindo uma separata para a versão em francês.

Nesse sentido, a intenção de ao reunir mais de 20 anos de trabalhos tradutórios-artísticos parte de uma nova interpretação, conduzindo “[...] a este nosso, agora, Mallarmé [...] que vem sendo trigerido desde os anos 50 completa agora o quadrante da circunviagem: pai-deuma, quadrívio” (Campos, A.; Pignatari; Campos, H., 2013 [1971], p. 13). Reunindo ensaios, traduções inéditas e ilustrações cibernéticas de Erthos Albino de Souza e Maria Cecília de Barros, a antologia busca dar continuidade ao pensamento modernista, juntamente com a primeira tradução de *Un coup de dés* para o português.

Faleiros, por sua vez, apresenta uma proposta tradutória que discute aspectos da tradução de Haroldo de Campos, com foco em sua retradução, reproduzindo a edição do poema em livro e adaptando sua versão no mesmo formato, tentando reproduzir fontes, espaçamentos e disposição dos versos conforme proposto pela NRF/Gallimard. Assim, compreende-se que não houve divergência abrupta no sentido editorial que afastasse a compreensão da obra de Mallarmé, mas sim diferentes propostas de releitura por cada edição.

Por essa perspectiva, observa-se que as decisões editoriais de cada publicação orientam também diferentes formas de leitura do poema. Enquanto a antologia da Perspectiva enfatiza o diálogo de Mallarmé com as vanguardas e com a experimentação visual associada à poesia concreta brasileira, a edição da Ateliê Editorial privilegia a reconstrução da materialidade histórica da obra, aproximando o leitor da experiência tipográfica e espacial da publicação original. Dessa forma, cada edição não apenas reproduz o poema, mas propõe uma mediação específica entre o texto mallarmeano e seus leitores.

Em síntese, esta pesquisa proporcionou uma análise das edições traduzidas de *Un coup de dés*. Apesar das limitações, a investigação concentrou-se nas provas coletadas pela Gallica, compostas predominantemente por fotografias e fotocópias, o que restringiu a qualidade e precisão da análise em comparação a uma abordagem mais abrangente. Ainda assim, foi possível estudar os elementos editoriais das edições, sem aprofundar a interpretação direta do poema em si, revelando elementos intrínsecos às escolhas editoriais e às nuances tradutórias de cada obra.

Essas diferenças confirmam a dimensão de *Un coup de dés* como objeto poético e editorial complexo, em que a materialidade do livro participa ativamente da construção do sentido. Sob essa perspectiva, o poema aproxima-se da noção de livro de artista discutida por Plaza (1982) e da concepção de livro como espaço compositivo proposta por Carrión (2011), evidenciando como diferentes projetos editoriais podem reconfigurar a experiência de leitura da obra. A comparação entre as duas edições evidencia como a materialidade editorial, com sua tipografia, disposição espacial e organização gráfica, participa ativamente da interpretação do poema. Mais do que simples suportes de transmissão do texto, as edições configuram modos específicos de leitura, revelando que a recepção de *Un coup de dés* no Brasil se constrói também a partir de diferentes projetos editoriais e tradutórios.

Referências

- BOLICK, Robert. Bookmarking Book Art – “Un Coup de Dés Jamais N’Abolira l’Appropriation” – An Online Exhibition. *Books On Books*, [S.l.: s.n.], 2022. Disponível em: <https://books-on-books.com/2022/05/01/bookmarking-book-art-un-coup-de-des-jamais-nabolira-lappropriation-an-online-exhibition/>. Acesso em: 3 dez. 2023.
- CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de (orgs.). *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.
- CAMPOS, Haroldo de. *Galáxias*. 2. ed. rev. São Paulo: Editora 34, 2004.
- CARRIÓN, Ulises. *A nova arte de fazer livros*. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.
- COSMOPOLIS (London, UK). In: CONRAD First: The Hoseph Conrad Periodical. [S.L.: S.n.], c2002–2009. Disponível em: <http://www.conradfirst.net/view/periodical-id=73.html>. Acesso em: 3 dez. 2023.
- COSMOPOLIS: Revue Internationale, 1 avr. 1897. Direção: F. Ortman. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k30990v.r>. Acesso em: 8 de maio 2026.
- COSMOPOLIS: Revue Internationale, 1 mai 1897, p. 420. Direção: F. Ortman. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k309916/f122.item>. Acesso em: 14 mar. 2026.
- ENTLER, Ronaldo. O livro infinito de Mallarmé. In: RONALDO Entler: Portfólio. [S.l.: s.n.], 2002. Disponível em: <http://www.entler.com.br/textos/mallarme.html>. Acesso em: 21 out. 2023.
- FALEIROS, Álvaro. Refrações sobre *Um lance de dados* de Mallarmé. In: MALLARMÉ, Stéphane. *Um lance de dados*. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2023 [2013], p. 29-58.

CONÇALVES, Marcus Fabiano. A abolição do acaso em Mallarmé. *Arame Falado*, 7 out. 2013. *Weblog*. Disponível em: <https://marcusfabiano.wordpress.com/2013/10/07/>. Acesso em: 21 out. 2023.

MALLARMÉ, Stéphane. Préface. *Nouvelle Revue Française*, Paris, 1914a. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k71351c/f2.item.textelimage>. Acesso em: 18 mar. 2026.

MALLARMÉ, Stéphane. *Um lance de dados*. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2013.

MALLARMÉ, Stéphane. *Um lance de dados*. Tradução de Álvaro Faleiros. 2. ed. rev. Cotia: Ateliê Editorial, 2017.

MALLARMÉ, Stéphane. *Um lance de dados*. Tradução de Álvaro Faleiros. 3. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2023.

MALLARMÉ, Stéphane. Un coup de dés jamais n'abolira le hasard. *Nouvelle Revue Française*, Paris, 1914b. Disponível em: Gallica, Bibliothèque nationale de France: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k316211t>. Acesso em: 14 mar. 2026.

MEDEIROS, Sérgio. Prefácio à 2ª edição: não houve naufrágio. In: MALLARMÉ, Stéphane. *Um lance de dados*. Cotia: Ateliê Editorial, 2023. p. 9-10.

MENDES, Emilia. *Tradução do prefácio de Un coup de dés*. Manuscrito inédito, 2023.

ORTMANS, F. (dir.). Cosmopolis: Revue Internationale. Paris: A. Colin et Cie, 1 abr. 1897. Disponível em: Gallica, Bibliothèque nationale de France: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k30990v.r>. Acesso em: 14 mar. 2026.

PLAZA, Júlio. O livro como forma de arte. *Arte em São Paulo*. São Paulo, 6 abr. 1982.

POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. In: POE, Edgar Allan. *Poemas e ensaios*. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. 3. ed. rev. São Paulo: Globo, 1999. p. 113-128.

SISCAR, Marcos. Traduzir Mallarmé é o lance de dados. In: MALLARMÉ, Stéphane. *Um lance de dados*. Cotia: Ateliê Editorial, 2023, p. 11-27.

Literatura

A poesia numa perspectiva prosódica: oralidade, voz e “plenitude” na obra de Eugénio de Andrade

Poetry from a prosodic perspective: orality, voice and “entirety” in the work of Eugénio de Andrade

Marcella Petriglia

Università di Firenze (UNIFI) | Florença | FL | IT
marcella.petriglia@unifi.it
<https://orcid.org/0000-0002-3854-8210>

Resumo: A oralidade é um dos alicerces e um dos objetivos da pesquisa poética de Eugénio de Andrade. Após uma apresentação do papel que ela desempenha na obra do poeta, o artigo debruça-se sobre alguns dos seus aspetos não verbais, nomeadamente os prosódicos. Em primeiro lugar, a análise concentra-se em documentos de arquivo inéditos – produzidos pelo poeta na fase da elaboração textual ou utilizados como suporte na declamação dos textos em público – que apresentam vestígios da sua reflexão sobre o aspeto prosódico e a dimensão oral da sua poesia através da indicação de pausas de leitura. Esta abordagem permite conjugar a crítica genética com as análises prosódicas. A seguir, o objeto do estudo passa a ser as gravações de alguns poemas, contidas no CD *Eugénio de Andrade por Eugénio de Andrade* (1997), no que concerne aspetos diferentes (entoação, intensidade, velocidade de leitura, pausas e *enjambements* realizados). Estes aspetos relacionam-se com os níveis gráfico e semântico, inclusive do ponto de vista da retoma de palavras, um dos traços estilísticos típicos da poesia eugeniana. Os dados obtidos mostram que o poeta visa a reintegração da voz na escrita: uma reflexão baseada em Zumthor (2007) permite estabelecer relações entre este processo e a ideia eugeniana de plenitude do ser humano.

Palavras-chave: prosódia; poesia; oralidade; documentos de arquivo; Eugénio de Andrade.

Abstract: Orality is a core element, as well as one of the aims, of Eugénio de Andrade’s poetic research. After introducing the role that it plays in his work, this article analyzes its non-verbal, namely prosodic, aspects.



Firstly, it draws on unpublished archival documents, produced by the poet during the elaboration of some of his texts or used as a support in public text readings. These documents register, through signs indicating the pauses, traces of Eugénio de Andrade's work on prosody. This approach articulates genetic criticism and prosody. Secondly, the object of the study comes to be the recordings of some of his poems, as the poet reads them in the CD *Eugénio de Andrade por Eugénio de Andrade* (1997), drawing attention to different aspects (intonation, intensity, speech rate, pauses and *enjambements*). These aspects are linked to graphic and semantic ones, emphasizing their relationship with words repetition, one of the poet's recurring stylistic traits. The information we obtain proves that Eugénio de Andrade aims to reintegrate voice in written texts. Based on Zumthor (2007), the article will show how this process is one of the stages of Eugénio de Andrade's project, which aspires to a condition of entirety for the human being.

Keywords: prosody; poetry; orality; archival material; Eugénio de Andrade.

1 A oralidade na poesia de Eugénio de Andrade

A aspiração de Eugénio de Andrade à recuperação da dimensão oral da linguagem na escrita relaciona-se com muitos aspetos da sua poética: com a centralidade que nela adquire a voz, naturalmente, no sentido de voz individual, mas também, voz da mãe e voz coletiva, bem como com o papel de coordenadas fundamentais que nela desempenham a terra natal do poeta (a Beira Baixa), a música e o ritmo, a língua e, por fim, o corpo.¹ Ao falar de “um fazer rente ao dizer”, Maria João Reynaud (1994, p. 367) salienta que a poesia eugeniana é centrada na ‘dicção’, caracterizada por um ‘estilo vocal’, pela dimensão corporal da escrita, e orientada para um ‘tu’, é “uma fala que se decanta no seu contínuo refluir ao mais remoto estado da poesia, que é o da sua oralidade”, justamente como acontecia nas cantigas. Esta dimensão é reivindicada, portanto, inclusive como elo de ligação com a tradição literária portuguesa, como elemento que permite situar a poesia eugeniana no âmbito da história da literatura, inserindo-a em determinadas linhas da poesia produzida em Portugal, nomeadamente a oral

¹ Sobre a voz e a sua dimensão corporal, veja-se Zumthor, 2007. Quanto a este aspeto na obra eugeniana, remetemos para Petriglia, 2023a, p. 49-56.

e medieval, as cantigas e os romances populares.² Para Eugénio de Andrade a oralidade é um elemento indissociável do próprio texto, substância da poesia, mas também objetivo a ser alcançado através do seu consueto *labor limae*.

Na sua obra, identificam-se duas tendências caraterizantes que estão relacionadas com este aspeto: por um lado, o poeta introduz a oralidade nos seus textos através da integração dos recursos típicos da fala – repetições, orações interrogativas,³ numerosas expressões fáticas etc. – por outro, ele tenta ultrapassar os limites entre escrito e oral, verso e prosa (pense-se no cada vez mais evidente versilibrismo ou no recurso frequente ao *enjambement*, sobretudo em determinadas coletâneas, como *O Peso da Sombra*), num esforço que reflete a teorização do contínuo *fala (parlé) – oral – escrito* proposta por Henri Meschonnic.⁴ A vontade de se superar a distinção entre poesia e prosa é patente, por um lado, nas próprias afirmações de Eugénio de Andrade, como aquelas relativas às obras do amado heterónimo pessoano Álvaro de Campos ou de Cesário Verde – à propósito da qual fala de uma poesia “atraída pela prosa” (Andrade, 2022, p. 44) – ou ainda de Iannis Ritsos, que traduziu e na qual reconhece e aprecia uma “prosódia tão habilmente próxima da prosa” (Andrade, 1995, p. 15); por outro, no sempre lábil limite existente entre texto poético e texto em prosa na sua produção, não só por contar, inclusive, com coletâneas que se inscrevem num género ‘híbrido’ como o dos poemas em prosa, mas também pelo facto de os próprios textos em prosa serem caraterizados por um cunho fortemente poético. A sua interpenetração é enfatizada inclusive através da escolha, no título de alguns poemas que pertencem às coletâneas mais recentes, de termos geralmente usados para textos em prosa, assim utilizando designações inesperadas em títulos de textos poéticos em versos.⁵ Com base nas teorias de Henri Meschonnic, a apreciação do poeta pela tendência de certa poesia para se assemelhar à prosa pode ser interpretada como o gosto de Eugénio de Andrade por poemas que deixem emergir a oralidade, entendida como “primazia do ritmo e da prosódia na enunciação” (Meschonnic, 1999, p. 117).

Uma das obras eugenianas em que a dimensão oral da linguagem está presente de forma mais explícita é *Limiar dos Pássaros*, publicada em 1976, que se diferencia das outras coletâneas pela arquitetura, pela atmosfera que o poeta constrói e pelo léxico escolhido. Nela, o poeta emprega vários traços típicos da oralidade como as repetições, o uso incoerente dos tempos verbais, as focalizações ou a sintaxe anacolútica. Alguns recursos gráficos e a pontuação – que adquire valor semântico e tem que ser interpretada no âmbito do sistema cons-

² Eugénio de Andrade coloca na abertura da sua poesia completa “Canção”, homenagem evidente às cantigas de amigo (Cfr. Bertolazzi, 2010, p. 187-223; Petriglia, 2023b).

³ As orações interrogativas incidem de forma contundente no aspeto prosódico dos textos (Mata, 1992). O caso de “Estrilhos”, de Obscuro Domínio (Andrade, 2017, p. 175), é emblemático, sendo o poema inteiramente composto por unidades tonais com configuração entoacional ascendente.

⁴ “Le discours s’accomplit dans une sémantique rythmique et prosodique. Une physique du langage. Sans oublier la continuité avec la voix et le corps dans le parlé. [...] Il n’y a donc plus le modèle binaire du signe, l’oral et l’écrit, sur le patron de la voix et de la mise par écrit. Mais un modèle triple, le parlé, l’écrit et l’oral. L’oral est compris comme un primat du rythme et de la prosodie dans l’énonciation” (Meschonnic, 1999, p. 117). Repare-se na referência à voz e ao corpo neste trecho.

⁵ É o caso de um dos poemas de Rente ao Dizer, intitulado “Prosa de aniversário”, caraterizado pela recorrência dos enjambements (Andrade, 2017, p. 503); de “Prosa de centenário”, de Véspera da Água (Andrade, 2017, p. 216); de “Narração inexacta da casa” (Andrade, 2017, p. 518) e de “Narrativa da neve” (Andrade, 2017, p. 527), de Ofício de Paciência; de “Relato breve”, de Os Sulcos da Sede (Andrade, 2017, p. 640), só para citarmos as ocorrências mais explícitas.

tituído pela coletânea – são utilizados, ainda, com o objetivo de se alcançar o equilíbrio entre a presença das pausas e dos silêncios nos textos, contribuindo, assim, para a configuração dos três diferentes ritmos ou “andamentos” (Eiras, 2014, p. 5; Magalhães, 1981, p. 89) que caracterizam as três secções que a compõem.

Embora a análise das marcas da oralidade nos poemas e nas coletâneas eugenianas éditos seja sem dúvida frutuosa e útil, o nosso objetivo é destacar aspetos prosódicos que não podem emergir do estudo dos textos publicados. Para tal fim, recorreremos a materiais inéditos que registam o trabalho do poeta com a oralidade nas fases anterior e posterior à edição. Nos arquivos de Eugénio de Andrade, de facto, existem documentos que testemunham o trabalho prosódico realizado pelo poeta ao longo da fase da elaboração textual; ainda, vários documentos de arquivo, juntamente com as gravações dos poemas lidos por ele próprio, permitem estudar a sua poesia numa perspetiva prosódica, numa fase posterior à edição e por ocasião da declamação dos textos.

2 A prosódia nos acervos literários: o testemunho dos documentos de arquivo

Marcas materiais da atenção de Eugénio de Andrade à prosódia encontram-se nos seus acervos. No fundo do poeta conservado na Biblioteca Pública Municipal do Porto, existem vários documentos nos quais ele anota as pausas e as cesuras para o efeito da leitura em voz alta. Como adiantámos, estes documentos pertencem seja à fase da elaboração dos textos, seja a fases posteriores à edição. À primeira tipologia pertence um datiloscrito a tinta preta com emendas e rubrica autógrafas do poeta realizadas com caneta preta, título a vermelho e datação. O documento integra o dossiê genético do poema “Vozes”, de *Ofício de Paciência* (Andrade, 2017, p. 521), e está presente na pasta com cota BPMP, M-EA-386, juntamente com outros documentos, entre os quais dois relativos a este mesmo poema. Aqui consideramos só a folha n.º 8,⁶ na qual estão indicadas as pausas de leitura por meio de uma barra vertical realizada com caneta preta, que reproduzimos para os fins da nossa análise:⁷

VOZES

- | | |
|---|--------------------------------|
| 1 | As vozes |
| 2 | rompem pela casa, pousam |
| 3 | sobre o silêncio, no pulso |
| 4 | do silêncio, coração de lume |

⁶ Os documentos que se encontram na pasta com a cota referida não dispõem de numeração; o número que atribuímos ao documento refere-se à sua colocação na pasta no momento em que o conferimos (setembro de 2021).

⁷ Transcrevemos a última lição que pudemos extrapolar do documento, seguida pelo aparato genético e pelas notas que completam as informações relacionadas com o texto. Os símbolos empregados a seguir são alguns dos símbolos adotados por Ivo Castro na edição crítica da obra de Fernando Pessoa, publicada pela Imprensa Nacional – Casa da Moeda:

< > segmento riscado;
 < > / \ substituição por superposição (<substituído>/substituto);
 [→] acréscimo na margem direita.

Veja-se também Castro, 2013.

5 velho, | é um dizer, |
6 correm no pátio doutros dias, |
7 ardem no mar.

E.
13.2.91

1 <Com os pardais,> <a>/A\s vozes |
3 sobre o silêncio, | <o>[→no] pulso
5 velho, | é <apenas> um dizer, |
7 <o céu de cal> arde<n>/m\<do> <sobre> [n]o mar.

6 *É ainda possível identificar uma barra vertical entre as palavras pátio e doutros, sucessivamente apagada.*

Nas versões seguintes do poema, que são testemunhadas pelos documentos citados e cuja posterioridade pode ser estabelecida com base na análise das variantes, a posição em que se encontram as barras que indicámos corresponde, na maioria dos casos, ao final do verso. Não se trata, contudo, de uma afirmação válida para todas as ocorrências: no caso do v. 5, por exemplo, nos dois restantes documentos de que dispomos, o poeta não efetua alterações. Na versão publicada, porém, ele insere um travessão antes do verbo copulativo (“velho – é um dizer;”), com o objetivo, justamente, de representar a pausa na leitura, talvez uma pausa mais longa da que a vírgula indicava. Isto prova que as barras não indicam o final do verso, mas a colocação das pausas. Este documento, que constitui uma etapa de um dossiê genético mais amplo, testemunha que Eugénio de Andrade integra a fase da leitura em voz alta e a reflexão sobre a dimensão prosódica dos poemas na construção dos seus textos.

O poeta dedicava uma atenção particular a este aspeto também na ocasião de declamações em eventos públicos ou das gravações. Este cuidado não se limita aos poemas, mas é também exercido nos textos em prosa. Prova disto são alguns documentos de arquivo, que funcionaram de suporte para este objetivo e nos quais encontrámos anotações das pausas de leitura.⁸ O documento de 14 páginas conservado no acervo eugeniano da Biblioteca Pública Municipal do Porto com catalogação BPMP, M-EA-331, apresenta, nos parágrafos iniciais, as mesmas características de indicação das pausas que identificámos no documento anterior, desta vez a serem realizadas por ocasião da declamação pública do texto. Transcrevemos o primeiro parágrafo: “A arte é um dos melhores meios de aproximação entre os povos, | e a poesia, | por ser a expressão suprema do génio de qualquer língua, | é por sua vez a forma mais nobre que tem um país de revelar o seu rosto. | E também de se perpetuar. | [...]”

No datiloscrito com catalogação BPMP, M-EA-169, ainda, lemos o poema X de *Branco no Branco* (Andrade, 2017, p. 379) com a indicação das pausas a lápis (apagadas, porém bem visíveis), além da anotação, por sua vez cancelada, que explicita a pertença do poema à coletânea referida. O título entre colchetes constitui um acrescento autógrafo do poeta realizado com caneta preta. Transcrevemos o texto indicando as pausas assim como elas aparecem no documento. Eugénio de Andrade utiliza para este fim uma barra vertical geralmente mais curta da que empregamos aqui:

⁸ Na Coleção Eugénio de Andrade do Arquivo Histórico Municipal de Gondomar, conservada na Biblioteca Municipal de Gondomar “Camilo de Oliveira”, há outros documentos que apresentam as mesmas características e desempenham a mesma função dos que transcrevemos a seguir.

[SÓ O CAVALO...]

- 1 Só o cavalo, | só aqueles olhos grandes
2 de criança, | aquela
3 profusão da seda, | me fazem falta. |
4 Não é a voz, |

5 que tanto escutei, | escura do rio, |
6 nem a cintura fresca, |
7 a primeira onde pousei a mão |
8 e conheci o amor; |

9 é esse olhar | que de noite em noite | vem
10 da lonjura por algum atalho, |
11 e me rouba o sono, |
12 e não me poupa o coração. |

13 Meu coração, | alentejo de orvalho.

Como se vê, as pausas coincidem geralmente com a pontuação; nos versos 1-3, o poeta realiza dois *enjambements*, completando a frase do ponto de vista da sintaxe, algo que requer que a leitura ultrapasse os limites dos versos. Destaca-se, inclusive, a pausa que ele insere no v. 9 após o sintagma “é esse olhar”, precedido de uma linha em branco e que conclui o clímax que o poeta constrói ao longo dos versos anteriores; neste mesmo verso, as pausas ressaltam também a repetição enfática progressiva “de noite em noite”, recurso que ocorre com frequência no *corpus* eugeniano. Note-se que a pausa precede um verbo de movimento (“vem”), uma categoria que se encontra amiúde relacionada com as pausas e com o *enjambement* (Petriglia 2023a, p. 130-139 e 167-170), num binómio que tem finalidades enfáticas.

Os documentos que citámos proporcionam informações sobre o *modus operandi* eugeniano em relação à oralidade e testemunham a integração das pausas nos poemas, ou melhor, a integração do silêncio nos poemas através da inserção das pausas. A luta do poeta com as palavras, de facto, tem a ver, de forma especular, com aquela “fascinada apetência de silêncio” (Andrade, 2022, p. 150) que para ele é consubstancial ao apelo a fazer poesia.

3 Eugénio de Andrade lê os seus poemas: as gravações

Neste quadro de atenção ao aspeto prosódico dos poemas inserem-se as gravações dos textos eugenianos lidos por atores, como é o caso de Eunice Muñoz, que interpretou, entre outras obras do poeta, as *Cartas Portuguesas*, atribuídas a Mariana Alcoforado na sua versão (Andrade; Muñoz, 1976). Existem, contudo, também gravações das leituras realizadas pelo próprio Eugénio de Andrade. Estas últimas, em particular, constituem um acervo de informações relativas à dimensão prosódica da sua poesia passível das mais variadas análises.⁹ Aqui con-

⁹ As nossas reflexões movem de uma afirmação de Simone Celani (2012, p. 61), segundo o qual “se quisermos entender a fundo os caminhos da pesquisa rítmica de Eugénio de Andrade, grande parte do trabalho está obviamente ainda por fazer, implicando pelo menos uma atenta análise de todos os esquemas rítmicos dos seus textos poéticos, possivelmente comparadas com as suas leituras gravadas que ainda conservamos”, que estimulou

sideramos o CD *Eugénio de Andrade por Eugénio de Andrade* (1997), que reúne a leitura de 42 poemas,¹⁰ de *As Mãos e os Frutos* até a *O Sal da Língua*.

A análise das gravações constitui um complemento fundamental para uma maior compreensão da obra eugeniana porque, nas palavras de Patrizia Sorianello (2006, p. 16, trad. nossa), “os traços prosódicos participam diretamente na dinâmica comunicativa de forma distintiva e contrastiva”.¹¹ Segundo a autora, a entoação, por exemplo “contribui para a caracterização sintática, semântica e pragmática da mensagem linguística” (Sorianello 2006, p. 27, trad. nossa).¹² Ao ler a primeira estrofe de “Green God” (Andrade, 2017, p. 27; faixa n.º 1), poema caracterizado pela regularidade métrica, por exemplo, Eugénio de Andrade sobrepõe um andamento prosódico peculiar à estrutura rítmica obtida graças à métrica e à rima:

- 1 Trazia consigo a graça
- 2 das fontes quando anoitece.
- 3 Era o corpo como um rio
- 4 em sereno desafio
- 5 com as margens quando desce.
- [...]

Nesta estrofe, de facto, os vs. 1, 3 e 4 correspondem a unidades tonais com configuração entoacional ascendente; os versos 2 e 5, diversamente, são formados por duas unidades tonais, a primeira (que corresponde a “das fontes” e “com as margens”) com configuração entoacional ascendente, a segunda descendente (“quando anoitece”, “quando desce”, respetivamente): o poeta relaciona prosodicamente os dois versos especulares entre si e ligados pela rima, destacando também a estrutura deles.

Em geral, pode-se afirmar que, nestas gravações, à presença da pontuação corresponde um andamento descendente. Há, contudo, uma exceção: “Véspera da água”, de *Obscuro Domínio* (Andrade, 2017, p. 160-162; faixa n.º 16), onde isto não acontece de forma generalizada. Na leitura do poema, a preponderância da entoação ascendente deve-se ao facto de o poeta recorrer sistematicamente à enumeração: a entoação tem, assim, um efeito de suspensão que remete para a espera, indicada pela ‘véspera’ do título.

Em outros casos, é graças a intensidade que o poeta acrescenta novos matizes de sentido aos poemas lidos: em “As palavras interditas” (Andrade, 2017, p. 61-62; faixa n.º 6), Eugénio de Andrade, lendo com maior intensidade o verbo ‘ser’ do v. 8 (“É preciso partir, é preciso ficar”), ressalta, por um lado, a ligação semântica com o verso anterior (“Anoitece. Não

a nossa vontade de analisar – embora de outras perspectivas – uma parte deste material. Agradecemos ao autor, inclusive, a conversa que tivemos a este respeito.

¹⁰ Contém as gravações dos poemas seguintes: 1. Green God; 2. Os amantes sem dinheiro; 3. Poema à mãe; 4. Adeus; 5. Rumor; 6. As palavras interditas; 7. Adeus; 8. Rapariga descalça; 9. Lítania; 10. As palavras; 11. Coração do dia; 12. Pequena elegia de setembro; 13. Metamorfoses da casa; 14. Casa na chuva; 15. À memória de Ruy Belo; 16. Véspera da água; 17. Desde o chão; 18. O silêncio; 19. Três ou quatro sílabas; 20. Cavatina; 21. Sobre flancos e barcos; 22. Que fizeste das palavras? 23. Faz uma chave; 24. Já não se vê o trigo; 25. Ignoro o que seja a flor da água; 26. Raivosos; 27. Não há ninguém à entrada de novembro; 28. As cabras; 29. As crianças; 30. As mães; 31. O sorriso; 32. As amoras; 33. As primeiras chuvas; 34. Mulheres de preto; 35. Último poema; 36. Num exemplar das *Geórgicas*; 37. *Adagio Sostenuto*; 38. O inominável; 39. Os trabalhos da mão; 40. A sílaba; 41. O lugar da casa; 42. Oiço falar. Ao analisarmos as gravações, indicaremos entre parênteses a referência bibliográfica e o número da faixa.

¹¹ “i tratti prosodici partecip[a]no direttamente alla dinamica comunicativa in maniera distintiva e contrastiva”.

¹² “contribuisce alla caratterizzazione sintattica, semantica e pragmatica del messaggio linguistico”.

há dúvida, anoitece”), inserindo as suas afirmações numa dimensão de certidão, e, por outro, oferece uma determinada leitura do verso em apreço: uma leitura pela qual o poeta afirma com força aquilo que, pela sua aparente incoerência, poderia ser interpretado como uma hesitação. No mesmo poema, ele lê com menor intensidade as palavras “Amo-te...” do v. 11, isto é, as palavras que, como o título do próprio poema e da coletânea à qual pertence afirma, são interditas. A ênfase posta numa palavra através da intensidade pode servir para ressaltar elementos semânticos e para a realização mais evidente de algumas soluções estilísticas. Isto acontece em “As primeiras chuvas”, de *Rente ao Dizer* (Andrade, 2017, p. 486; faixa n.º 33), poema rico em aliterações, no qual, nos vs. 4 e 5, lemos:

[...]
 4 uma súbita alegria,
 5 súbita e bárbara, subia e coroava
 [...]

A intensidade cresce no ato de o poeta ler o adjetivo “súbita” do v. 5, tornando mais evidente a sua retoma e a ligação fónica com “subia”. Um exemplo análogo é constituído por “*Adagio sostenuto*”, em que o poeta ressalta as vogais tónicas dos verbos “apazigua” (v. 9) e “acaricia”, imediatamente seguinte (v. 10), destacando as semelhanças fónicas e de extensão silábica entre os dois.

O poeta trabalha também com a velocidade de leitura, que Giuseppe Tavani (1983, p. 82) define como “[d]a relação entre tempo de realização e quantidade de material linguístico a realizar”. Analisando deste ponto de vista a leitura dos poemas gravada por Eugénio de Andrade, notamos alguns elementos recorrentes. Um deles é a mudança na velocidade de leitura quando introduz momentos dialógicos, como no “Poema à mãe”, de *Os Amantes Sem Dinheiro* (Andrade, 2017, p. 51; faixa n.º 3), rico em expressões que estabelecem um verdadeiro diálogo com esta figura, central na formação e na poética eugenianas, que até ouvimos falar:

[...]
 ainda oiço a tua voz:
 Era uma vez uma princesa
 no meio de um laranjal...
 [...]

Ao introduzir os versos que ecoam os romances tradicionais pronunciados pela mãe (Barberini 2017), o poeta lê muito lentamente, acelerando quando é ela a tomar a palavra. O mesmo acontece no caso do poema “Adeus” (Andrade, 2017, p. 56-57; faixa n.º 4):

[...]
 Às vezes tu dizias: os teus olhos são peixes verdes.
 [...]

Eugénio de Andrade introduz a fala lendo lentamente, realiza uma longa pausa e pronuncia as palavras que seguem os dois-pontos rapidamente. Há, contudo, casos em que ocorre o contrário, como em “Casa na chuva” (Andrade, 2017, p. 239; faixa n.º 14) e “Sobre flancos e barcos” (Andrade, 2017, p. 217; faixa n.º 21): o dado que importa registar, portanto, é que

o poeta costuma indicar prosodicamente o momento dialógico, recorrendo à velocidade da fala e às pausas para o destacar e diferenciar do momento narrativo.

A modulação da velocidade de leitura dos textos pode ser enumerada entre os recursos que Eugénio de Andrade emprega visando colocar a ênfase no(s) verso(s) conclusivo(s) dos poemas, como o uso da linha em branco ou a presença do travessão antes dele(s) (Petriglia, 2023a, p. 167-176). No poema XVII de *Branco no Branco* (Andrade, 2017, p. 383-384; faixa n.º 25), por exemplo, o poeta lê mais lentamente os versos finais, graficamente destacados graças à linha em branco, à anáfora (“até ao fim do mundo, / até amanhecer”) e à rima que relaciona o último verso (“amanhecer”) com os vs. 7 (“tremar”) e 10 (“beber”).

Quanto às pausas, a análise das gravações revela-se particularmente útil nos casos de poemas que não apresentam sinais de pontuação além do ponto final, permitindo integrá-las de forma coerente com o projeto do poeta. Isto acontece com “Cavatina”, de *Véspera da Água* (Andrade, 2017, p. 216, sinais gráficos nossos; faixa n.º 20). O termo que lemos no título pertence ao léxico musical e indica uma “ária curta, composta ordinariamente de um recitativo, com andamento ora lento ora vivo” (Cavatina, c2003–2026):

1	Obstruído o caminho da transparência
2	só me resta reunir os fragmentos do sol nos espelhos
3	e com eles junto ao coração
4	atravessar indiferente a desordem matinal dos mastros.
5	Quanto mais envelheço mais pueril é a luz
6	mas essa vai comigo.

O poeta realiza as pausas a cada final de verso; no v. 5, ainda, identificamos uma pausa entre as palavras “envelheço” e “mais” e, no seguinte, outra mais breve entre “essa” e “vai”: como vimos, elas não são indicadas graficamente no texto. Se a primeira permite enfatizar a contraposição entre os dois hemistíquios, no caso da pausa do v. 6 é o sujeito (“essa”, isto é, a luz) a ser destacado. Esta função enfática atribuída às pausas emerge de forma evidente na leitura gravada, como no “Poema à mãe”, de *Os Amantes Sem Dinheiro* (Andrade, 2017, p. 51; faixa n.º 3), no que diz respeito à palavra-chave do poema (justamente, “mãe”). Além disso, no primeiro poema de *Branco no Branco*, a pausa precede e segue todas as palavras que, no texto impresso, estão em itálico e, portanto, são postas em destaque, mas são também antecipadas por verbos que introduzem a fala: no v. 7, por exemplo, “Não digas | *pedra*, | diz | *janela*.” (Andrade, 2017, p. 373, sinais gráficos nossos; faixa n.º 23). Note-se que estas palavras recorrem no texto, numa construção do ritmo que é típica dos poemas eugenianos, muitos dos quais são caracterizados pela retoma de palavras que estão presentes nos versos anteriores. Trata-se de um exemplo indicativo da inter-relação do aspeto gráfico (neste caso, o uso do itálico) com a dimensão prosódica. No poema “Sobre flancos e barcos” (Andrade, 2017, p. 217, sinais gráficos nossos; faixa n.º 21), que, como “Cavatina”, não apresenta sinais de pontuação, o poeta realiza as pausas como a seguir:

Havia ainda outro jardim | o da minha vida |
exíguo é certo | mas o do meu olhar |
são talvez dois pássaros que se amam
um sobre o outro | ou dois cães não sei |
é sempre a mesma inquietação

este delírio branco | ou o rumor
da chuva sobre flancos e barcos |
o inverno vai chegar |
na palha ainda quente a mão |
uma doçura de abelha muito jovem |

era o sopro distante das manhãs sobre o mar |
e eu disse | sentindo os seus passos nos pátios do coração |
é o silêncio | é por fim o silêncio |
vai desabar.

Na versão gravada, as duas palavras finais do v. 4 são “de pé”, que Eugénio de Andrade substitui com a expressão “não sei”; assim fazendo, por um lado, ele insere um elemento de oralidade no poema através de uma hesitação típica da fala, e, por outro, mantém o comprimento do verso e a sua prosódia originais. Na leitura, o poeta enfatiza as aliterações que estão presentes no antepenúltimo verso (“sentindo os seus passos nos pátios”) por meio das pausas e da acentuação da oclusiva.

Também em outros poemas, as pausas desempenham esta função de ressaltar alguns aspetos estilísticos que contribuem para o ritmo: na leitura do v. 5 de “Rapariga descalça”, de *Até Amanhã* (Andrade, 2017, p. 85; faixa n.º 8), “A chuva em abril tem o sabor do sol:”, por exemplo, realizando uma pausa antes e depois do sintagma “em abril”, o poeta destaca, por um lado, o sujeito “A chuva” e, por outro, a semelhança no plano fonético e acentual entre “abril” e “sol”, pondo, assim, a ênfase num dos elementos que constituem o enredo fónico do verso.

A introdução das pausas através da gravação da leitura dos poemas permite também explicitar aquela sobreposição de ritmos identificada por Simone Celani (2012), que evidenciámos ao longo das nossas análises e que se concretiza nas mais variadas maneiras. Isto é evidente ao ouvirmos a leitura do poema em prosa “As crianças”, de *Memória Doutro Rio* (Andrade, 2017, p. 311; faixa n.º 29). Na linha “Escondem-se no mais oculto da casa para serem gato bravio, bétula branca.”, os dois sintagmas nominais finais constituem um segmento rítmicamente rico, sendo especulares quanto à estrutura (um nome seguido por um adjetivo), ao número das sílabas (quatro, em ambos os casos), à colocação dos acentos (na primeira e na quarta sílaba) e caracterizados pela aliteração da bilabial (em dois casos, seguida pela líquida). Aos efeitos rítmicos obtidos graças à articulação destas características no segmento analisado, sobrepõe-se o aspeto prosódico, com a cesura colocada pelo autor antes de “para”: “[...] da casa | para serem gato bravio, | bétula branca.” (sinais gráficos nossos). A associação entre os dois elementos finais, evidente graças a todos os recursos que elencámos, é assim ressaltada através da posição da pausa, que os separa e inclui o primeiro num segmento maior, realizando uma sobreposição de níveis rítmicos no texto.

No poema I de *Branco no Branco* (Andrade, 2017, p. 373; faixa n.º 23), enfim, a inserção das pausas (indicadas também graficamente pela pontuação), permite realizar três segmentos de tetrassílabos nos vs. 1 e 2, que são caracterizados pela mesma estrutura acentual:

1 Faz uma chave, mesmo pequena,
2 entra na casa.
[...]

A pausa, de facto, está relacionada também com um recurso estilístico bastante aproveitado pelo poeta: a enumeração de três elementos (na maioria dos casos, três adjetivos), ligados pela conjunção copulativa ou por vírgulas. Diversamente do que acontece neste último caso, no primeiro, ao ler os textos, o poeta não costuma introduzir pausas. Isto é evidente em “Num exemplar das *Geórgicas*”, de *Ofício de Paciência* (Andrade, 2017, p. 518; faixa n.º 36), onde ambas as possibilidades estão presentes: as pausas separam os adjetivos dos vs. 2 e 3 (“A sua cálida, / terna, serena pele [...]”), porém não os do v. 8 (“branca e vegetal e cerrada”). Elas são utilizadas também, juntamente com uma maior intensidade na fala, para isolar os sintagmas constituídos por “tão + adjetivo”, que, com as suas cinco ocorrências, enumeram-se entre o conjunto de repetições que formam o enredo fónico do poema.

Nesta procura de uma “poesia a caminho da prosa” (Andrade, 2017, p. 570), o *enjambement* desempenha um papel fundamental, se considerarmos a afirmação de Giorgio Agamben, segundo o qual a única definição satisfatória de “verso” é a que o identifica com a prosa através da possibilidade do *enjambement* (Agamben, 2013, p. 19). Ele recorre com frequência no *corpus* eugeniano: no caso dos textos que integram *Branco no Branco* e *Contra a Obscuridade*, coletâneas caracterizadas por uma regularidade estrófica generalizada, o recurso estilístico em apreço permite sobrepor a este aspeto formal e gráfico um ritmo menos definido: através do *enjambement*, o verso ultrapassa os seus confins, destruturando também uma estrutura graficamente rigorosa. Esta função do recurso torna-se evidente nas gravações: é o caso, justamente, do poema XIII de *Branco no Branco* (Andrade, 2017, p. 381; faixa n.º 24), com a sua estrutura estrófica 4-4-4-1, mas com um *enjambement* que une os versos 4 e 5 e, portanto, a primeira estrofe com a segunda; ou ainda, do já citado poema XVII da mesma coletânea (Andrade, 2017, p. 383-384; faixa n.º 25), onde os versos 8 e 9 estão ligados graças ao mesmo recurso (unindo-se, assim, a segunda estrofe com a terceira). Neste caso, ainda, o *enjambement* é introduzido por uma pausa: “então | é como se na boca / um resto de imortalidade” (sinais gráficos nossos).

Mais uma modalidade de emprego deste recurso emerge da leitura do poema “Os amantes sem dinheiro” da coletânea homónima (Andrade, 2017, p. 45; faixa n.º 2), composto por três estrofes de seis versos. Graças à realização do *enjambement* entre o segundo e o terceiro da última estrofe, contudo, ela passa a ser formada por 4 novenários e um dodecassílabo:

[...]
 Tinham fome e sede como os bichos,
 e silêncio
 à roda dos seus passos.
 Mas a cada gesto que faziam
 um pássaro nascia dos seus dedos
 e deslumbrado penetrava nos espaços.

Um exemplo análogo está presente em “*Adagio sostenuto*”, de *Ofício de Paciência* (Andrade, 2017, p. 524; faixa n.º 37). Consideramos os versos de 4 a 7:

4 [...] concertada voz de sete
 5 estrelas, primeira respiração
 6 do mundo, alta
 7 e prometida harmonia; [...]

O poeta realiza o *enjambement* entre os versos 4 e 5, inserindo uma pausa em correspondência com a vírgula do v. 5 e, ainda, entre os vs. 5 e 6: as duas sequências tornam-se, assim, dois novenários (“concertada voz de sete / estrelas, [...]” e “primeira respiração / do mundo, [...]”).

Concluindo, uma anotação tem que ser feita a propósito do léxico relacionado com os atos da fala, com um exemplo tirado de “Rapariga descalça” (Andrade, 2017, p. 85; faixa n.º 8), em que se encontram duas ocorrências do verbo ‘cantar’:

[...]
cada gota recente canta na folhagem
[...]
canta, corre, voa, é brisa, ao ver
[...]

O poeta enfatiza os acentos de cada palavra, com pausas bem marcadas no caso do segundo verso transcrito, e o ritmo que se faz mais insistente, como a concretizar a ação descrita pelo verbo.

4 Conclusões

Como se vê, a dimensão oral e, em particular, os aspetos prosódicos de um *corpus* literário podem ser estudados de vários pontos de vista. A escolha da metodologia a empregar baseia-se, contudo, na tipologia de materiais de que o especialista dispõe. No caso de Eugénio de Andrade, a riqueza de documentos que podem ser aproveitados neste sentido convida a uma análise aprofundada. Os documentos de arquivo que apresentámos demonstram que o cuidado e o rigor extremos que o poeta exerce em outros aspetos da sua poesia (na escolha do léxico, na procura da simplicidade da expressão, mas também na atenção filológica que está patente, por exemplo, nas antologias e nas traduções) são exercidos também no que diz respeito a esta dimensão, inclusive na construção dos textos. A leitura em voz alta parece constituir uma fase da elaboração dos poemas, mas também o meio através do qual ele reintroduz a voz nos próprios textos, nas ocasiões da declamação em público ou nas gravações das leituras dos poemas. São justamente as gravações que permitem confirmar que algumas peculiaridades gráficas que encontramos nas obras do poeta (uso de espaços e linhas em branco, itálico, uso não padrão da pontuação) constituem soluções visuais para ele introduzir a oralidade, mas também o silêncio, nas versões impressas dos seus textos, permitindo relacionar o aspeto (ou ritmo) gráfico e o prosódico, que são centrais na poesia eugeniana, mas que escapam amiúde as análises. As gravações reintegram justamente aspetos que, como acontece em qualquer ato comunicativo escrito, não emergem dos próprios textos: é o caso da entoação e da velocidade de leitura e do papel semântico que elas desempenham. A análise das restantes gravações (realizadas seja pelo poeta, seja por atores), portanto, permitiria valorizar documentos bastante raros, mas que testemunham um aspeto central da poética eugeniana, numa abordagem da obra poética ainda pouco praticada pelos críticos e permitindo recolher mais dados deste tipo, fulcrais para a compreensão da obra de um poeta que reflete continuamente sobre a relação entre voz e silêncio, poesia e prosa. Os dados obtidos graças às nossas análises, de facto, mostram que o poeta aspira à reintegração da oralidade na escrita, sendo

as palavras escritas, às vezes, um obstáculo, a razão de uma espécie de incomunicabilidade. A oralidade concretiza-se na voz e a voz relaciona-se com o corpo, cuja primazia se delinea, por um lado, como primazia dos sentidos na compreensão e na percepção do mundo (é no corpo que se dá a compreensão do sentido) e, por outro, como primazia do corpo como lugar do *eros*. A plenitude – palavra que o poeta muito amava – a que Eugénio de Andrade aspira tem a ver, sem dúvida, também com estes elementos: repressão do corpo no sentido erótico (impossibilidade de se manifestar e viver plenamente a própria sexualidade) e no que diz respeito à voz (censura e autocensura devidas a fatores históricos e sociais). O homem é, assim, segundo o poeta, incompleto, e a luta contra esta condição passa também através da recuperação da voz: é na “reintrodução da voz nos funcionamentos fundamentais do corpo social” que Paul Zumthor vê “o retorno do homem concreto” (2007, p. 63). A integração da voz e da oralidade nos textos, portanto, não é só um ulterior traço estilístico ou mais uma ferramenta a que o poeta recorre com finalidades estéticas ou visando uma recuperação da sua infância que não tem consequências no momento presente, mas é parte integrante do projeto do poeta: do seu projeto literário, da sua aspiração à condição de plenitude ou de plena realização pessoal, da sua aspiração à condição de plenitude ou de plena realização do ser humano.

Agradecimentos

As pesquisas de arquivo necessárias à realização deste artigo foram realizadas com o apoio do Camões, I. P. através da Bolsa de Investigação no âmbito do programa de Doutoramento em Linguística da Universidade de Évora e em Scienze del testo dal medioevo alla modernità: Filologie Medievali, Paleografia, Studi Romanzi da Sapienza, Università di Roma.

Referências

- AGAMBEN, G. *Idea della prosa*. 2. ed. Macerata: Quodlibet, 2013.
- ANDRADE, E. de. *Eugénio de Andrade por Eugénio de Andrade*. Paços de Brandão: Numérica, 1997.
- ANDRADE, E. de. *Poesia*. Porto: Assírio & Alvim, 2017.
- ANDRADE, E. de. *Prosa*. Porto: Assírio & Alvim, 2022.
- ANDRADE, E. de; MUÑOZ, E. *Cartas portuguesas, atribuídas a Mariana Alcoforado*. Tradução de Eugénio de Andrade. Decca Records, 1976. 1 audiobook (CD-ROM).
- BARBERINI, F. Caperucita roja e la Princesa no laranjal (Federico García Lorca in due versi di Eugénio de Andrade?). *Artifara*, n. 17, p. 115-130, 2017.
- BERTOLAZZI, F. *Noite e dia da mesma luz: aspectos da poesia de Eugénio de Andrade*. Lisboa: Edições Colibri, 2010.
- CASTRO, I. *Editar Pessoa*. 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2013.
- DICIONÁRIO Infopédia da Língua Portuguesa. CAVATINA. Porto: Porto Editora, c2003–2026. Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/cavatina>. Acesso em: 10 mar. 2025.

- CELANI, S. A música de Eugénio (um estudo rítmico). *Rivista di Studi Portoghesi e Brasiliani*, n. XIV, p. 55-63, 2012.
- EIRAS, P. Paraíso perdido. In: ANDRADE, E. de. *Limiar dos pássaros*. Porto: Assírio & Alvim, 2014. p. 4-10.
- MAGALHÃES, J. M. *Os dois crepúsculos: sobre poesia portuguesa actual e outras crónicas*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1981.
- MATA, A. I. A questão da entoação na interrogação em português. 'Isso é uma pergunta?'. In: PEREIRA, I.; MATA, A. I.; FREITAS, M. J. (Org.). *Estudos em prosódia*. Lisboa: Edições Colibri, 1992. p. 33-64.
- MESCHONNIC, H. *Poétique du traduire*. Lagrasse: Verdier, 1999.
- PETRIGLIA, M. *Análise estilística e filológica da obra de Eugénio de Andrade, como pressuposto para a tradução*. 2023. 409 p. Tese (Doutorado) – Universidade de Évora-Sapienza, Évora.
- PETRIGLIA, M. *Primeiros poemas de Eugénio de Andrade fra riscrittura e ritmo*. In: DAVYDOVA, O. I. et alii (a cura di). *Parola al testo: percorsi interdisciplinari di critica del testo*, Roma: Sapienza Università Editrice, 2023b. p. 151-162.
- REYNAUD, M. J. A poesia de Eugénio de Andrade: esboço de uma leitura. *Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas*, v. XI, II Série, p. 365-367, 1994.
- SORIANELLO, P. *Prosodia: modelli e ricerca empirica*. Roma: Carocci, 2006.
- TAVANI, C. *Poesia e ritmo: proposta para uma leitura do texto poético*. Tradução: M. Simões. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1983.
- TROCAR de Rosa. 5. ed. Seleção e tradução de Eugénio de Andrade. Porto: Fundação Eugénio de Andrade, 1995.
- ZUMTHOR, P. *Performance, recepção, leitura*. 2. ed. Tradução de: J. Pires Ferreira, S. Fenerich. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

A Serpente, de Nelson Rodrigues: do crime ao pecado

A Serpente, by Nelson Rodrigues: From Crime to Sin

Marina Koltz Watthier

Universidade Tecnológica Federal do
Paraná (UTFPR) | Pato Branco | PR | BR
mkwatthier@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0004-5529-9334>

Marcos Hidemi de Lima

Universidade Tecnológica Federal do
Paraná (UTFPR) | Pato Branco | PR | BR
mhlma@utfpr.edu.br
<https://orcid.org/0000-0001-9762-1775>

Resumo: Este artigo analisa a representação do crime e do pecado na peça *A serpente* (1978), de Nelson Rodrigues, situando-a no gênero da tragédia carioca. A obra, ambientada no Rio de Janeiro, expõe as profundezas da psique humana através de temas como traição, impotência, incesto indireto e homicídio, nos quais o crime e o pecado não se configuram como meros elementos do enredo, mas como engrenagens centrais de um mecanismo trágico que expõe a fragilidade das convenções e a brutalidade dos instintos. Partindo de estudos de Lopes (1993), Lilenbaum (2009) e Sousa & Leviski (2013), o artigo investiga como essas transgressões morais e legais funcionam como um espelho crítico da sociedade hipócrita e machista da época. A análise demonstra que o crime, na peça, está intrinsecamente ligado à busca por uma identidade masculina falida, enquanto o pecado, com fortes alusões bíblicas, desestabiliza os dogmas religiosos e a moral vigente. Conclui-se que, por meio de uma estética brutal e catártica, Nelson Rodrigues não apenas escancara os desejos e vícios humanos ocultos, mas também assume um caráter moralizador, punindo seus personagens para, paradoxalmente, liberar o espectador de seus próprios impulsos, consolidando a atualidade e a força da obra como uma denúncia social perene.

Palavras-chave: Crime; pecado; teatro brasileiro; dramaturgia.

Abstract: This article analyzes the representation of crime and sin in the play *A serpente* (1978) by Nelson Rodrigues, framing it within the genre of the “tragédia carioca” (Carioca tragedy). Set in Rio de Janeiro, the work exposes the depths of the human psyche through themes such as betrayal, impotence, indirect incest and homicide, in which crime and sin do not function as mere elements of the plot, but as the central gears of a



tragic mechanism that reveals the fragility of social conventions and the brutality of human instincts. Based on studies by Lopes (1993), Lilenbaum (2009), and Sousa & Leviski (2013), the article investigates how these moral and legal transgressions function as a critical mirror of the hypocritical and sexist society of the time. The analysis demonstrates that crime in the play is intrinsically linked to the pursuit of a failed masculine identity, while sin, with strong biblical allusions, destabilizes religious dogmas and the prevailing morality. It is concluded that, through a brutal and cathartic aesthetic, Nelson Rodrigues not only lays bare the hidden human desires and vices but also assumes a moralizing character, punishing his characters to, paradoxically, liberate the spectator from their own impulses, thereby consolidating the work's timeless relevance and power as a perennial social denunciation.

Keywords: Crime; sin; Brazilian theater; dramaturgy.

1 Introdução

As temáticas de crime e pecado são famosas na história da dramaturgia por desencadearem reflexões e denúncia social em diversas áreas da sociedade, como a política e a cultura, além de constituírem características pertencentes às tragédias e ao gênero melodramático. Estes reflexos sociais transmitidos por meio da arte teatral causaram espanto, repulsa e levaram até mesmo à censura de algumas obras ao longo do tempo, seja por governos fascistas e suas ditaduras ou por influências religiosas, sobretudo da Igreja Católica e seus ideais. *A serpente* (1978), peça de Nelson Rodrigues, apresenta essas temáticas e ocupa um lugar de demasiada importância no *milieu* acadêmico como referência. Classificada por Sábato Magaldi (1981) como tragédia carioca, esta obra, de quase cinquenta anos desde sua criação, tem sido frequentemente levada ao palco.

A dramaturgia de Nelson Rodrigues opera uma violenta dissecação da sociedade brasileira, em especial da classe média urbana do Rio de Janeiro. Suas peças não se contentam em retratar a superfície dos costumes, elas investem contra o subsolo psíquico, os desejos recalcados e a hipocrisia que estrutura as relações familiares e sociais. Em *A Serpente*, esta investida assume traços de uma parábola moral moderna, na qual o crime e o pecado não são meros elementos do enredo, mas engrenagens centrais de um mecanismo trágico que expõe a fragilidade das convenções e a brutalidade dos instintos. A peça, portanto, serve como um laboratório onde o autor testa os limites da moral judaico-cristã e da legalidade burguesa, demonstrando como ambas são insuficientes para conter a força caótica do desejo.

Tragédia carioca por excelência, *A serpente* transcorre no ambiente urbano do Rio de Janeiro, e segundo Carla Emanuelle Sanches, Lilian Lima de Souza Wosch, Luis Gabriel Venancio Sousa e Rogério Tomaz (2013), a peça, como parte do repertório da dramaturgia

rodrigueana, também apresenta em sua composição verdadeiras polêmicas como traição, assassinato, suicídio e violações à moral que causaram verdadeiro espanto em parte do público da época de sua estreia.

Tendo isso em conta, este artigo visa interpretar, por meio de estudos, como *Nelson Rodrigues trágico então moderno* (1993), de Angela Leite Lopes, “O teatro de Nelson Rodrigues: crime como redenção?” (2009), de Patrícia Lilenbaum, “Míticas, psicológicas e tragédias cariocas: um recorte da dramaturgia rodrigueana.” (2013), de Luis Gabriel Venancio de Sousa e Charlott Eloize Leviski, entre outros, como o crime e o pecado são representados em *A Serpente*.

2 *A Serpente*

Publicada em 1978, *A serpente* carrega em si as características das tragédias cariocas do teatro rodrigueano. Conforme a própria classificação sugere, trata-se de representações de tragédias cotidianas entre os ocupantes das camadas médias da sociedade, no ambiente urbano do Rio de Janeiro. Observa-se também que a peça é marcada por uma linguagem simples, expondo verdadeiros absurdos da realidade íntima dos cariocas em situações absurdas e de completa perversidade, pairando sob tal atmosfera uma ótica bastante machista acerca da mulher:

Uma das primeiras peças de Nelson Rodrigues, mas uma das últimas a ser publicada, somente em 1978. “A serpente”, em um ato, mostra as principais características da obra do dramaturgo. No contexto histórico e social de quando foi escrita, a mulher ainda era vista com inferioridade em relação ao homem, preocupava-se com o julgamento da sociedade: casar-se jovem, viver para o marido e permanecer virgem até o casamento era primordial para uma boa reputação. Em meio a esse cenário, “A serpente” aborda a história de duas irmãs de classe média carioca que se casam no mesmo dia e vão morar no mesmo apartamento com seus respectivos maridos (Sousa; Leviski, 2013, p. 479).

O foco da peça detém-se no dia a dia de duas irmãs: Lígia e Guida; e seus respectivos maridos: Décio e Paulo. Mas, como trata-se de uma criação de Nelson Rodrigues, é óbvio que seu objetivo não é se ocupar da aparente banalidade dos casais. *A serpente* expressa assuntos polêmicos como traição, homicídio, abuso físico, tentativa de estupro, incesto indireto, suicídio e prostituição, tudo isso temperado pela suposta ótica obscena e um tanto perturbadora que parte da crítica atribui ao dramaturgo

Eis um breve resumo da peça: Lígia e Décio se separam após um casamento fracassado, visto que, após um ano de vida em comum, Décio não conseguiu realizar o ato sexual com a esposa, o que traz à tona a impotência masculina, levando o personagem – dentro de uma lógica em que pairam ressonâncias machistas e patriarcais – a não ser considerado “homem macho”. Ao perceber a tristeza profunda de Lígia, e com o fito de evitar o suicídio da irmã, Guida oferece a ela uma noite com Paulo. Depois do encontro entre os dois, Paulo e Lígia se apaixonam gerando surtos de ódio e ciúmes de Guida, que promete em vários momentos assassinar a irmã se ela olhar para Paulo.

A relação e o amor entre as duas irmãs são postos à prova a todo o momento. Na cena final, Paulo empurra Guida da janela do apartamento para ficar com Lígia. Esta se arrepende e, aos gritos, acusa Paulo e o culpa pelo assassinato de Guida. É precisamente essa exposição

das profundezas e da complexidade do comportamento e dos sentimentos humanos, com seus desejos ocultos, medos e moralidade ambígua, que provoca a reflexão e o incômodo no público.

A leitura da peça sempre provocará questionamentos, uma vez que todo ser humano possui um lado secreto, no qual esconde seus desejos, medos e angústias. Assim, o espectador curva-se na cadeira vendo a exposição de narrativas que se aproximam de seus sentimentos mais íntimos (Sousa; Leviski, 2013, p. 482).

De acordo com Marta Moraes Costa (1998, p. 67), o dramaturgo, frequentemente criticado pelo público pelo conteúdo espantoso de suas peças, confessa que “[...] era um moralista e que seu teatro podia ser desagradável, mas não era obsceno e sim profundamente moralizador”. Dessa forma, por meio do diálogo e das temáticas trágicas e absurdas, a peça rodrigueana toca nos desejos mais íntimos do leitor/espectador, mostrando vidas levadas por atos inconsequentes e que visam prazeres ocultos sob a máscara da hipocrisia social. Sobressaem-se principalmente as perspectivas femininas diante de um mundo ainda extremamente machista. A peça evidencia que, nessa época, as mulheres ainda eram julgadas e condenadas pela busca do prazer carnal. Noutras palavras, *A serpente* exprime que, tanto na realidade como na literatura, existe certo julgamento negativo acerca da intimidade feminina.

3 Crime

No decorrer da peça, em conformidade com o que observa Lopes (1993), situações ocorrem por meio de diálogos precisos e concisos que também descrevem imagens excessivas. Por meio desses diálogos, Nelson Rodrigues descreve a ocorrência de diversos crimes ao longo da peça, como o abuso físico, moral e sexual cometido por Décio quando bate em Lígia e tenta estuprá-la. Uma das cenas da peça mostra Décio tentando recuperar sua imagem de homem, afetada pela impotência sexual:

LÍGIA — Três vezes você tentou o ato, o famoso ato. Sem conseguir, ou minto?
(Décio avança para a mulher. Segura Lígia pelo pulso.)
DÉCIO — Cala essa boca.
LÍGIA (com esgar de choro) — Não, não!
DÉCIO — Você não me conhece! Quietinha! Você me viu chorando a minha impotência. Mas eu sou também o homem que mata. Queres morrer? Agora?
(Décio a esbofeteia.)
LÍGIA (com voz estrangulada) — Não!
DÉCIO — Olha para mim, anda, olha!
(Pausa. Lígia olha.)
DÉCIO — Diz agora que és puta. Diz, que eu quero ouvir.
LÍGIA (lenta) — Sou uma prostituta.
DÉCIO (trincando as palavras) — Eu não disse prostituta. Eu quero puta.
LÍGIA (soluçando) — Vou dizer. Sou uma puta. (Décio a solta.)
(Rodrigues, 1978, p. 2).

O conceito de imoralidade ou de crimes dentro das obras rodrigueanas é constantemente aplicado, principalmente ao trazer ao palco situações cotidianas, em especial da popu-

lação urbana carioca, com propósito, segundo Lilenbaum (2009, p.2), de mostrar que os crimes e pecados não compensam e devem ser punidos. A ideia entroncada na filosofia popular de que “aqui se faz, aqui se paga” se aplica fielmente em suas obras por não possuírem finais felizes.

É interessante também observar que o sexo é aqui representado como elemento catalisador da peça. O estopim das depravações sexuais analisadas é, paradoxalmente, a impotência sexual de Décio, ex-marido de Lígia. Ele, que não conseguia concretizar o ato com sua mulher pura e virgem, consegue, posteriormente, realizá-lo com a lavadeira, apresentada como Crioula. O nome por si só está assinalado por um forte preconceito. Não só isso, aparecendo pontualmente no enredo como reles instrumento sexual, esta personagem funciona como uma forma de exposição de uma sociedade que rebaixa e discrimina pessoas em decorrência de sua etnia e classe social. Conforme salientam Sanches, Wosch, Sousa e Tomaz (2013, p. 692):

Crioula é a personagem que só aparece na história como a “negra das vendas triunfais”. Com ela, Décio perde sua virgindade e comprova que não tem “impotência sexual”. Apresenta-se na peça como mero objeto sexual. Este fato remete ao período dos senhores de engenho que mantinham relações sexuais com suas escravas. “Ela é a única personagem na peça que não sente o peso da morte”.

No diálogo da peça acima citado, o fato de Lígia verbalizar a impotência de Décio leva-o a agredi-la e humilhá-la fazendo-a se autodenominar uma “puta”. Considerando as observações sobre a Crioula, podemos pensar que, talvez, seja apenas dessa forma que ele conseguiria consumir o ato sexual com ela, uma vez que, com a lavadeira, ele consegue inúmeras vezes, tratando-a como uma mulher reles. A perversão aqui acontece, tipicamente, pela humilhação e degradação de outro ser humano.

Ainda dentro dos crimes e situações imorais, a idealização da morte no suicídio e homicídio também se fazem presentes no texto, inicialmente com Lígia querendo suicidar-se, seguido por Guida querendo a morte da própria irmã, ou quando Lígia e Paulo desejam cometer suicídio juntos e, finalmente, a ideia do homicídio se concretizando quando Paulo arremessa Guida da janela. Tais questões relacionadas a variados tipos de crimes contra a vida levam Sousa e Leviski (2013, p. 481) ao seguinte apontamento:

Além da solução para os problemas, a morte surge como prova de amor. A vontade de morrer juntos nas peças do dramaturgo é uma característica comum entre os personagens. Em “A serpente”, Paulo pensou em algum momento que ele e Lígia deveriam morrer juntos, [...].

A ocorrência desses crimes e imoralidades na obra é típica das tragédias cariocas de Nelson Rodrigues, salienta Lopes (1993, p. 67). Tais crimes e desvios morais são a realização da ideia do trágico e da tragédia, representando situações da vida que, se levadas para o conceito de “tragédia”, seriam inevitáveis. Nesta peça, que se vincula às tragédias cariocas rodriguanas, tudo termina como consequência das ações tomadas pelas personagens, seja por uma prova de um amor proibido como o de Lígia e Paulo, ou com a culpa de Lígia pelo próprio crime em querer a morte da irmã:

Esses clichês de incesto, de assassinatos, de vinganças, são apresentados de certo modo em estado bruto – e é certamente por isso que sempre causaram tanto mal-estar na crítica e no público de maneira geral. Não se revelam sob uma luz psicologizante, diluídos, simbolizados. Nelson Rodrigues age por concentração. Por exagero até. [...] (Lopes, 1993. p. 95).

Além de certas ressonâncias das tragédias gregas, os chavões trágicos que movimentaram a dramaturgia rodrigueana frequentemente tematizam questões relacionadas à vingança e ao amor. Nas mãos de Nelson Rodrigues, tais clichês são mobilizados de maneira crua e bruta a fim de gerar uma crítica demonstrativa à sociedade e ao seu público, procurando – dentro de um viés moralista – fazer com que os espectadores e leitores se sintam incomodados com as imoralidades abordadas em suas obras.

Assim, seu comentário [de Nelson Rodrigues] relativo ao potencial pedagógico de suas peças deve ser lido com certo cuidado. Pode-se afirmar que o autor era um crente fervoroso na capacidade catártica do teatro. Quando disse que “ninguém faz o teatro brasileiro. Marx e Brecht cretinizaram toda uma geração de autores e diretores patricios”, o dramaturgo se referia às concepções de teatro épico de Brecht, que pregavam o distanciamento para a conscientização social e aboliam a catarse, vista como causadora da paralisia e da rendição. A lógica era: se o espectador vai se emocionar, chorar, se desesperar, como vai reagir? Nelson seguiu escrevendo durante os anos da ditadura militar, contexto de uma arte militante de esquerda que o via como um alienado. Contudo, para Nelson, era justamente a catarse teatral que fazia com que os espectadores não cometessem os crimes na vida real, dando-lhes o prazer da subversão sem a responsabilidade do ato. (Linenbaum, 2009, p.8).

Essa concepção de catarse, que libera o espectador de seus impulsos obscuros através da punição exemplar das personagens, pode ser lida à luz do contexto histórico de produção da peça. Escrita e encenada durante os anos de chumbo da ditadura civil-militar brasileira (1964-1985), *A serpente* paradoxalmente escapa da censura ao não fazer uma crítica política explícita. No entanto sua denúncia é talvez mais profunda: é uma crítica à estrutura familiar e social que sustenta qualquer autoritarismo. A violência doméstica de Décio, o homicídio cometido por Paulo e a manipulação psicológica de Guida espelham a violência de Estado, a arbitrariedade do poder e a erosão dos laços de confiança que caracterizavam o Brasil da época. O “crime” na peça, portanto, transcende o âmbito individual para se tornar sintoma de uma sociedade doente, onde a lei falha em conter a barbárie que emana do próprio seio familiar.

Em síntese, por meio da catarse teatral, Nelson Rodrigues procura liberar os sentimentos, muitas vezes considerados moralmente reprováveis, guardados nas pessoas. E esses sentimentos têm relação com desejos e vontades mais profundas que habitam os seres humanos. Importa ao dramaturgo que a catarse não se realize por meio do ódio, desprezo e repulsa ante as situações, trágicas e desagradáveis, que recorrentemente estão presentes em suas obras.

4 Pecado

Na tentativa de, por meio da encenação no palco, denunciar os desejos mais profundos do homem, Nelson Rodrigues põe à prova uma das leis mais rígidas da tradição judaico-cristã intrinsecamente alinhadas à moral e ao pecado: a regulação moral do desejo, sobretudo no que diz respeito à sexualidade, à fidelidade conjugal e à interdição do incesto. Os absurdos cometidos em *A serpente* não são, em sua maioria, crimes que violam a lei, mas pecados que desrespeitam a moral e a religião judaico-cristã. Essa transgressão manifesta-se quando Guida oferece o próprio marido à irmã, rompendo simultaneamente o pacto matrimonial e o limite simbólico que separa o vínculo fraterno do desejo sexual. Assim sendo, os atos encenados não configuram crimes no plano jurídico, mas, sobretudo, pecados no plano moral e religioso, pois violam valores estruturantes da família tradicional cristã.

Assim, o adultério, o desejo incestuoso indireto e o homicídio final não são apenas ações individuais, mas dramatizações de uma ordem moral que, ao ser rompida, exige punição e expiação. Isso leva o indivíduo a esconder seus atos, tornando-o passível de vergonha e de condenação, uma vez que o pecado é uma falha que expõe seu lado mais obscuro. Numa de suas declarações, Nelson Rodrigues busca escancarar em suas obras a ideia do pecado:

Minhas peças têm um moralismo agressivo. Nos meus textos, o desejo é triste, a volúpia é trágica e o crime é o próprio inferno. O espectador vai para casa apavorado com todos os seus pecados passados, presentes e futuros. Numa época em que a maioria se comporta sexualmente como vira-latas, eu transformo um simples beijo numa abjeção eterna. (1997, p. 131).

O pecado inaugura o próprio título da obra, uma vez que podemos relacioná-lo à história bíblica de Adão e Eva como observam Sanches, Wosch, Sousa e Tomaz (2013, p. 689):

[...] a proibição de não comer o fruto da árvore do conhecimento que Deus colocou, foi uma das primeiras leis criadas. Esta metáfora bíblica leva à reflexão sobre convivência e cumprimento de regras. No título da obra foco desta pesquisa acadêmica está presente a intertextualidade em relação à serpente bíblica. Enquanto que, na Bíblia, o pecado é apresentado por meio da própria serpente, no enredo de Nelson Rodrigues, ela é representada por Guida no momento em que ela oferece o fruto, sexo com seu marido Paulo, à sua irmã Lígia.

Dentro dessa linha de raciocínio, Guida representaria a serpente que oferece o fruto proibido a Eva. Na analogia feita pelos autores acima, esta figura bíblica está para Lígia e Paulo na peça. Ao aceitarem o fruto que Guida-serpente lhes oferece, ambos acabam assinalados pela vergonha e pelo pecado. Se Adão e Eva infringiram a principal lei de uma entidade superior e o castigo foi a expulsão do Éden, em *A serpente* o desfecho trágico funciona como pena pelas transgressões morais das personagens.

Transportando a analogia do texto bíblico para a peça, evidencia-se que Paulo, por sua vez, aceita o fruto proibido, ou seja, não se sente interdito por deitar-se com a irmã de sua esposa. Como se trata de uma transgressão no âmbito religioso e moral, esta ação desviante do personagem faz com que todos acabem sofrendo algum tipo de pena. O castigo final é um elemento frequentemente presente nas peças de Nelson, que procura evidenciar que sempre

haverá punição para crimes e pecados, como acontece dentro da moral judaico-cristã cristalizada na nossa sociedade.

Assim como o bem e o mal, a pureza e a impureza, a obediência e o pecado, extremos pelos textos bíblicos que se interligam paradoxalmente nas peças de Nelson Rodrigues, em *A serpente* tornam-se inevitáveis alguns dualismos que caracterizam a obra: de um lado, a irmã infeliz e virgem (Lígia) com um casamento fracassado e um marido impotente; de outro, a irmã afortunada (Guida) com um casamento satisfatório e um marido carinhoso que só tem olhos para ela.

Ironicamente, esses papéis vão se invertendo ao longo da peça enquanto cada personagem se transforma em seu extremo oposto:

As antinomias em que se debatem são sempre extremas – pureza ou impureza, puritanismo ou luxúria, virgindade e devassidão, religiosidade ou blasfêmia –, em consonância com os sentimentos individuais que se definem (ou se indefinem) pela ambivalência, indo e vindo constantemente do pólo da atração para a repulsão, em reviravoltas bruscas que proporcionam as surpresas do enredo. A psicanálise não é um dado científico, nem uma reflexão pessoal sobre a conduta do homem, mas apenas o suporte sobre o qual se constrói o edifício dramático. (Prado, 1996, p. 52).

Guida, logo no início, demonstra amar a irmã mais do que tudo, propondo (primeiro na infância e depois na vida adulta) morrerem juntas. Ao longo da peça, percebemos que essa afetividade tem um quê de fraternal e, ao serem ultrapassados alguns limites morais e religiosos, isso se torna algo incestuoso. Ao oferecer o marido à Lígia, Guida instaura uma dinâmica em que o desejo pela irmã se realiza de forma indireta, mediado pela relação sexual entre Lígia e Paulo.

PAULO – Olha. Vou te fazer uma coisa.

LÍGIA – Aquilo, não deixo! É um incesto!

PAULO – Escuta aqui. Fica quieta, que Guida está ouvindo. Não diz nada.

(Paulo vira-se, curva-se sobre Lígia e fica virado para os pés da cunhada).

LÍGIA (Arquejante) – Não quero, não quero. Não falo mais com você. Não faz assim, meu amor. (Luz sobre Guida na cama de Lígia. Guida revira-se na cama. Grito de Lígia. Guida levanta-se. Em pé, de braços abertos, Guida esfrega-se nas paredes. Grito de Lígia. Guida cai de joelhos. Tem seu orgasmo. Guida está de quatro, rodando e gemendo grosso. Luz apaga e acende como se fosse a passagem do tempo). Você era a última pessoa que eu podia ver neste momento. (Rodrigues, 1978, p. 11).

Lígia, por outro lado, alimenta a inveja que sente da irmã ao ouvir, através das paredes finas, os gemidos de Guida e sua expressão de felicidade por ser amada pelo marido. Virgem, ela cobiça aquele amor, aquele desejo. Guida, em contrapartida, passa a ter sentimentos obsessivos em relação aos dois e põe-se a repudiar a própria irmã e aquele relacionamento. Assim, ela começa, aos poucos, a decair e enlouquecer.

A partir desse pecado principal, os personagens vão caindo em desgraça, como vítimas de um castigo divino. Uma das maiores ambivalências que encontramos na peça é o indivíduo que começa bom e termina cometendo um crime abominável, como o homicídio. Paulo mostrava-se, para Guida, um marido carinhoso e fiel, acolheu Lígia como um protetor após Décio

ameaçar estuprá-la e, aos poucos foi cedendo às ideias obscuras de traição, suicídio e morte, que culminaram no homicídio de Guida. Segundo Lilenbaum (2009, p. 8):

Adriana Facina é perspicaz na análise das personagens rodrigueanas: “para Nelson Rodrigues, todos os homens têm em si duas metades, uma “face linda” e outra “face hedionda”, centauros parcialmente Deus e parcialmente Satã. As imagens que apareciam freqüentemente nos textos de Nelson representando essas duas metades dos seres humanos eram os santos e os canalhas”. Para o dramaturgo, os extremos se tocam de maneira paradoxal.

Paulo que por muitas vezes representou o amor, a comunhão, o protetor, acaba matando Guida para poder ficar com Lígia. Por seu turno, mesmo tendo pedido pela morte da irmã, Lígia tem uma epifania ao vê-la morta e imediatamente se desprende daquele amor desvairado que até então sentia por Paulo, acusando-o de assassinato. Essa é uma das principais reviravoltas da peça quando, ao se livrarem do maior empecilho, aquele romance enraizado em perversão e pecado ainda assim não pode se concretizar, por causa da moral intrínseca na condição das personagens como humanas.

A morte aparece, como de costume nas peças de Nelson Rodrigues, como um fim inevitável. Ela está presente do início ao fim, pelos diálogos e ideias sobre morrer e matar, a morte vem como forma de redenção. Ela significa, para as personagens assombradas pela perturbação de consciência, a salvação de suas mazelas, a redenção de seus pecados, a libertação de suas misérias: “[...] o que senti foi tudo – a vida e a morte. Agora posso viver e posso morrer” (Rodrigues, 1978, p. 13). Uma vez tendo tudo, não podiam mais ter ou ser nada. Estavam condenados pelos próprios desejos que, concretizados, os condenavam a esse fim inevitável que funciona paradoxalmente como uma forma de libertação.

4.1 O pecado pela psicanálise

Se a seção anterior delineou o pecado enquanto uma transgressão de ordem moral e religiosa, a psicanálise oferece uma chave de leitura complementar e profundamente enraizada na obra rodrigueana: a do pecado como sintoma de um inconsciente em ebulição. A noção de pecado em Nelson Rodrigues é indissociável de uma intuição psicanalítica aguda sobre o funcionamento da psique humana. Longe de ser um moralista convencional, o dramaturgo compreende que a repressão dos desejos imposta pela moral religiosa e social não os anula, mas os desloca para o inconsciente, de onde retornam com força redobrada e de forma distorcida, freqüentemente sob a máscara do “pecado”.

Segundo Freud, o sentimento de culpa resultante de uma tentação contínua e a ansiedade expectante sob a forma de temor da punição divina nos são familiares há mais tempo no campo da religião do que no da neurose. Talvez devido à intermissão de componentes sexuais, talvez pelas características gerais dos instintos, também na vida religiosa a repressão revela-se um processo inadequado e interminável, dando origem a uma nova forma de atividade religiosa: os atos de penitência, que teriam seu correlato na neurose obsessiva. (Matos, 2016, p. 398-399).

A relação entre as irmãs, em particular, é carregada de nuances que beiram o incestuoso. O amor de Guida por Lígia possui uma intensidade que ultrapassa os limites do fraternal, revelando-se em seu gozo voyeurístico durante o ato sexual da irmã com seu marido. Esse momento, um dos mais chocantes da dramaturgia brasileira da década de 1970, expõe a complexa teia de desejo, posse e aniquilação que as une. O pecado aqui não é o adultério, mas a violação de um tabu fundamental: a indistinção entre o eu e o outro, a fusão doentia que leva Guida a querer viver e morrer com e através da irmã, gerando o ato de penitência final. A peça demonstra que, no universo rodrigueano, o pecado é a face visível de um inconsciente em ebulição, que a moral não consegue conter.

Nesse contexto, o conceito freudiano de recalque e retorno do recalado ilumina a dinâmica da peça. Os desejos proibidos, uma vez negados e empurrados para o inconsciente, retornam de forma sintomática, gerando um sofrimento psíquico que se manifesta como culpa e demanda por punição. A repressão dos instintos revela-se, tanto na religião quanto na neurose, como um processo inadequado e interminável, dando origem à penitência. A peça inteira pode ser lida como um grande e trágico ato de penitência, no qual a culpa inconsciente pelos desejos incestuosos e homicidas exige uma expiação violenta, que resulta no homicídio final.

Assim, através da ótica da psicanálise demonstra-se que, no universo rodrigueano, o pecado instaurado na peça é proveniente de um conflito psíquico profundo. A moral religiosa fornece a linguagem e a estrutura para a culpa, mas sua raiz está no teatro do inconsciente, onde desejos proibidos encenam seu drama, culminando na catarse trágica que, paradoxalmente, tanto liberta quanto pune os personagens, consolidando o caráter moralizador e profundamente humano da obra de Nelson Rodrigues.

5 Considerações finais

Esta peça, de apenas um ato, diferente de outras do dramaturgo, aborda temas até hoje atuais e que tocam nos sentimentos mais íntimos e obscuros do ser humano, velados pelos dogmas impostos por uma sociedade regida pelas leis da moral. Por intermédio da tragédia e de aspectos melodramáticos recorrentes em suas obras, Nelson Rodrigues expõe verdades escondidas e nunca ditas, fazendo o indivíduo se deparar consigo mesmo e refletir sobre as consequências de seus próprios atos.

Analisada por um viés de crimes e pecados, a peça traz elementos como a agressão, a humilhação, a traição, o desejo incestuoso e o suicídio que culminam em homicídio – pintando um quadro trágico das relações humanas, onde não há, de fato, quem culpar ou inocentar, condenar ou absolver, tanto pelas leis divinas quanto pelas leis humanas. A trama funciona a partir de um movimento recíproco de corrupção moral, em que as personagens simultaneamente corrompem e são corrompidas pelas próprias ações.

Os conflitos externos, sempre decorrentes do sexo, trazem à tona, mesmo que subjetivamente, os conflitos internos das personagens, que não conseguem lidar com suas próprias complexidades humanas. O teatro aqui, ao chocar o espectador, funciona como um transmissor de valores morais, demonstrando que o crime não compensa, quase operando com função pedagógica, aproximando-se da realidade do espectador e do leitor pelos seus aspectos urbanos e cotidianos, típicos da tragédia carioca.

Em suma, *A serpente* atua contemporaneamente como denúncia social, causando-nos, muitas vezes, repulsa e espanto ao tratar brilhantemente de assuntos polêmicos e grotescos com naturalidade e comicidade. Ao escancarar os desejos e pecados de um público moralista e arbitrário, transpõe uma reflexão profunda sobre as hipocrisias que permeiam toda a sociedade, evidenciando o seu caráter atemporal na literatura e dramaturgia brasileira.

Agradecimentos

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), *campus* Pato Branco, pelo essencial apoio, incentivo e pela excelência acadêmica que foram fundamentais para a realização desta pesquisa. À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela concessão da bolsa de estudos no mestrado, um apoio indispensável para a dedicação integral a este projeto.

Referências

COSTA, Marta Morais da. Tragédias em paralelo: Nelson Rodrigues e a tradição renovada. *Letras*, Curitiba, n. 49, p. 67-75, 1998. DOI: <https://doi.org/10.5380/rel.v49i0.18989>.

LILENBAUM, Patrícia Chiganer. O teatro de Nelson Rodrigues: crime como redenção? *Literaturas e Sociedades*, v. 13, p. 77-86, abr. 2009. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/3840/3785>. Acesso em: 23 ago. 2025.

LOPES, Angela Leite. *Nelson Rodrigues trágico então moderno*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993.

MAGALDI, Sábato. *Teatro completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. v. 2.

MATOS, Ivan Delmanto Franklin de. *A dramaturgia negativa: dialética trágica e formação do teatro brasileiro*. 2016. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-14092016-114027/pt-br.php>. Acesso em 11 out. 2025.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

RODRIGUES, Nelson. *A serpente*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

RODRIGUES, Nelson. *Flor de obsessão: as 1000 melhores frases de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SANCHES, Carla Emanuelle; WOSCH, Lilian Lima de Souza; SOUSA, Luis Gabriel Venancio de; TOMAZ, Rogério. *A Serpente: do diferente ao recorrente em Nelson Rodrigues*. *Caderno PAIC*, Curitiba, v. 14, n. 1, p. 683-695, 2013. Disponível em: <https://cadernopaic.fae.edu/cadernopaic/article/view/42>. Acesso em: 23 ago. 2025.

SOUSA, Luis Gabriel Venancio de; LEVISKI, Charlott Eloize. Míticas, psicológicas e tragédias cariocas: um recorte da dramaturgia rodrigueana. *Caderno PAIC*, Curitiba, v. 14, n. 1, p. 471-488, 2013. Disponível em: <https://cadernopaic.fae.edu/cadernopaic/article/view/30>. Acesso em: 23 ago. 2025.