

UNESP  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

LYANDRA LARA AMANCIO VIEIRA

**A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE LATINO-
AMERICANA NO *LIVRO DOS ABRAÇOS* DE
EDUARDO GALEANO**



ARARAQUARA – S.P.
2024

LYANDRA LARA AMANCIO VIEIRA

A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE LATINO-AMERICANA NO *LIVRO DOS ABRAÇOS* DE EDUARDO GALEANO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Conselho do Programa de Pós-graduação da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Relações intersemióticas.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Silveira Campos.

V658c Vieira, Lyandra Lara Amancio
A construção da identidade latino-americana no livro dos abraços de
Eduardo Galeano / Lyandra Lara Amancio Vieira. -- Araraquara, 2024
106 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (UNESP),
Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara
Orientador: Alexandre Silveira Campos

1. Literatura. 2. Semiótica e literatura. 3. Estruturalismo (Análise
literária). 4. Descolonização na literatura. 5. Literatura latina. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Universidade
Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara. Dados fornecidos pelo
autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

LYANDRA LARA AMANCIO VIEIRA

A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE LATINO-AMERICANA NO LIVRO DOS ABRAÇOS DE EDUARDO GALEANO

Dissertação de Mestrado, apresentada ao Conselho, Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Relações intersemióticas.
Orientador: Prof. Dr. Alexandre Silveira Campos

Data da defesa: 24/05/2024

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof. Dr. ALEXANDRE SILVEIRA CAMPOS
Departamento de Letras Modernas / Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara.

Membro Titular: Prof. Dr. GUSTAVO DE MELLO SÁ CARVALHO RIBEIRO
Departamento de Linguística, Literatura e Letras Clássicas / Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara.

Membro Titular: Profa. Dra. ISLENE FRANÇA DE ASSUNÇÃO
Pesquisadora autônoma.

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

A todas que vieram antes, abrindo caminhos. Especialmente à Nilza.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus familiares, pela compreensão e apoio.

Agradeço a instituição e ao meu orientador, Prof. Dr. Alexandre, que trouxe a possibilidade da dissertação e acreditou em meu potencial.

Sobretudo, agradeço ao Gil, companheiro idôneo, sem seu suporte não seria possível!

“La identidad no es una pieza de museo, quietecita en la vitrina, sino la siempre asombrosa síntesis de las contradicciones nuestras de cada día”

Eduardo Galeano (2002, p.111)

“¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real-maravilloso?”

Alejo Carpentier (1949, p.12)

RESUMO

Eduardo Galeano (1940 – 2015), foi um contista uruguaio, autor de obras reconhecidas. Dentre suas publicações postuladas como mais sensíveis, está “O Livro dos Abraços”, composto por textos curtos e interligados, que abordam a temática da memória do povo latino-americano. Nela, o escritor se vale de estratégias de produção de sentido para criar uma linguagem poética e, a partir disso, constrói suas narrações, que criam, texto por texto, um contrato de verificação que passa uma ideia geral do que seja a vivência na América do Sul. A partir dessa ideia que vai sendo construída ao longo do livro, ao latino, é atrelada uma identidade composta pelas experiências retratadas. Assim, a presente pesquisa objetiva desvelar quais as estratégias de produção de sentido são utilizadas para a criação da linguagem poética que persuade o leitor a aceitar o que o autor postula enquanto identidade latina na obra. Por tanto, como se dá a construção da identidade latino-americana dentro da obra *O livro dos abraços*, de Eduardo Galeano. Para tanto, como aporte teórico para a pesquisa, será lançado mão das ferramentas proporcionadas pela semiótica de linha francesa, dando maior ênfase às estratégias depreendidas no nível de manifestação textual da obra, em que se pode ver figuras de linguagem e figuras retóricas, por exemplo. Então, a análise estrutural exposta será feita através de José Luiz Fiorin, Greimas, Denis Bertrand e Diana Luz Pessoa de Barros. Já no que concerne ao discurso, também serão trazidos autores que versam sobre os estudos decoloniais, a fim de inserir a obra na linha que trabalha contra a dinâmica colonial. Para isso, serão abordados os escritos de Maldonado-Torres, Bernardino-Costa, Castro-Gómez, Luciana Ballestrin e Gabriela Veronelli.

Palavras - chave: identidade; persuasão; semiótica; decolonialidade; América do Sul.

RESUMEN

Eduardo Galeano (1940 – 2015), fue un cuentista uruguayo, autor de obras reconocidas. Entre sus publicaciones postuladas como más sensibles se encuentra “El libro de los abrazos”, compuesto por textos curtos interconectados que abordan el tema de la memoria de los pueblos latinoamericanos. En ella, el escritor utiliza estrategias de producción de sentido para crear un lenguaje poético y, a partir de ello, construye sus narraciones que crean, texto por texto, un contrato de veridicción que transmite una idea general de que sea la vivencia en América del Sur. A partir de esta idea que se construye a lo largo del libro, al latino, es vinculado una identidad compuesta por las experiencias retratadas. Así, la presente investigación pretende revelar cuales estrategias de producción de sentido son utilizadas para crear un lenguaje poético que persuada al lector a aceptar lo que el autor postula como una identidad latina en la obra. Por lo tanto, cómo es la construcción de la identidad latinoamericana dentro de la obra El libro de los abrazos, de Eduardo Galeano. Para ello, como aporte teórico a la investigación, se hará uso de las herramientas proporcionadas por la semiótica francesa, dando mayor énfasis a las estrategias entendidas en el nivel de manifestación textual de la obra, en el que se pueden utilizar figuras de lenguaje y figuras retóricas, al ejemplo. Entonces, el análisis estructural expuesto será realizado por José Luiz Fiorin, Greimas, Denis Bertrand y Diana Luz Pessoa de Barros. En cuanto al discurso, también se traerán autores que aborden estudios descoloniales, con el fin de insertar la obra del autor en la línea que va en contra de las dinámicas coloniales. Para ello se abordarán los escritos de Maldonado-Torres, Bernardino-Costa, Castro-Gómez, Luciana Ballestrin y Gabriela Veronelli.

Palabras-claves: *identidad; persuasión; semiótica; decolonialidad; América del Sur.*

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	10
2. RECORTE DE TRABALHOS	17
2.1. Fortuna crítica	17
2.2. Contextualização do autor	20
2.3. Classificação da obra.....	26
3. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	38
3.1. Teoria semiótica francesa.....	39
3.1.1. Nível fundamental	39
3.1.2. Nível narrativo	40
3.1.3. Nível discursivo	43
3.1.4. Sintaxe discursiva	44
3.1.5. Semântica discursiva	46
3.2. Teoria decolonial	48
4. DESENVOLVIMENTO.....	53
4.1. Galeano e a decolonialidade.....	53
4.2. Análise	56
4.2.1. Silenciamento	57
4.2.2. Injustiça	60
4.2.3. Desumanização	64
4.2.4. Abandono	68
4.2.5. Alienação	71
4.2.6. Brutalização	75
4.2.7. Inferiorização	77
4.2.8. Desespero	80
4.2.9. Fantasia	85
4.2.10. Resistência	89
4.2.11. Humanidade	92
4.2.12. Leveza	99
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	105
BIBLIOGRAFIA.....	10

1. INTRODUÇÃO

“Lucía não voltou a ler esse livro. Já não o reconheceria. Tanto ele cresceu dentro que agora é outro, agora é seu.”¹ (Galeano, 2021, p.8. Tradução nossa). A frase poética escrita por Eduardo Galeano em sua obra *O Livro dos Abraços*, se fosse reescrita de uma forma mais direta, ainda que perdesse o tom lírico, consistiria na afirmação de Edward Lopes, linguista, romancista e semioticista brasileiro, de que “Um escritor é autor do discurso, apenas, e tem toda a *auctoritas* do mundo para organizá-lo como queira, mas uma vez que o fez e lançou sua obra ao mundo não é mais ‘dono’ dela do que ela mesma ou do que eu” (Lopes, 1997, p.17). Assim, o suscitado implica que um objeto literário pode receber múltiplas interpretações, dependendo da base de análise escolhida pelo leitor.

Por esse ângulo, cumpre trazer o filósofo francês, Paul Ricoeur, que expressa a visão defendida pela semiótica literária, advinda do tronco metodológico estruturalista de análise textual: “Na medida em que o sentido de um texto se tornou autônomo em relação à intenção subjetiva de seu autor, a questão essencial não é mais encontrar, por trás do texto, a intenção perdida, mas desdobrar, de certo modo diante do texto, o ‘mundo’ que ele abre e descobre” (Ricoeur, p. 56-7, apud Bertrand, 2003, p.23-4).

A vertente considera o texto literário como um universo em si, munido de toda a pré-concepção necessária ao leitor, conforme diz um dos grandes nomes da semiótica contemporânea, Dennis Bertrand, em sua obra *Caminhos da Semiótica Literária* (2003):

Nosso método consiste pois, inicialmente, em nos atermos ao texto propriamente dito, em reconhecer sua autonomia relativa de objeto significante. Ele considera o texto como um “todo de significação” que produz em si mesmo, ao menos parcialmente, as condições contextuais de sua leitura (Bertrand, 2003, p. 23).

A concepção estruturalista apresentada interessa à presente dissertação, pois ela entende os sentidos como produzíveis e interpretáveis em um texto, variando conforme a base teórica eleita, de forma que o funcionamento dos fundamentos da Semiótica permita que o exame, para chegar a uma interpretação, seja efetuado diretamente nos elementos do objeto analisado. Isso explica o porquê de a teoria semiótica francesa ter sido a eleita para a análise do objeto de estudo, a obra *O Livro dos Abraços*, de Eduardo Galeano.

Dito isto, vale versar um pouco mais sobre o que é a Semiótica francesa. Para tanto, é importante trazer José Luiz Fiorin, linguista, pesquisador e professor universitário brasileiro

que, em seu livro *Elementos de Análise do Discurso* (2002), elucida o histórico do estudo da significação.

Segundo o autor, a área derivou da semântica, que se define normalmente como estudo do significado ou teoria da significação. Fiorin também contextualiza o surgimento do campo: de acordo com ele, o termo “semântica” foi utilizado em fins do século XIX, por Michel Bréal para designar a investigação do sentido, visando averiguar as mudanças das palavras e o que regulam essas variações. Dessa forma, Bréal instituiu os fundamentos da Semântica Diacrônica a partir de princípios desenvolvidos pela Retórica Clássica e pela Estilística.

O autor também pontua que, no começo do século XX, a semântica praticada era mais sincrônica que diacrônica. Sendo que a primeira se interessa pelas especificidades da língua em um dado recorte temporal, enquanto a segunda se importa com o desenvolvimento da língua ao longo do tempo. Assim, a partir dos trabalhos do filólogo alemão J. Trier, surge uma corrente de semanticistas que visavam estudar os campos semânticos, também chamados de campos conceptuais ou campos nocionais, até que o lexicólogo francês G. Matoré dá a esse tipo de estudo o nome de Lexicologia, porque tem a palavra como unidade de base.

Apesar das diferenças entre os trabalhos dos lexicólogos, aparentemente todos admitem a chamada hipótese de Sapir-Whorf, que defende que cada léxico natural é uma forma distinta de categorizar o mundo. Assim, seguindo a linha do tempo proposta pelo autor, cerca dos anos 60 surge a Semântica Estrutural, defendendo que o plano de expressão é constituído de distinções diferenciais que correspondem a distinções no plano de conteúdo.

Cabe explicar que a semântica estrutural se vale do exame sêmico do modelo fonológico, de maneira a se deter na investigação das unidades lexicais (morfemas), esquadrinhando-a em unidades menores (unidades mínimas, semas ou traços semânticos). É bastante famosa a análise sêmica, feita por B. Pottier, do campo lexical do termo “assento”, que consiste na elaboração de seis semas a partir do campo lexical mencionado, para defender que as unidades lexicais desse campo se dão por meio de distintas combinações entre esses seis semas.

Porém, esse tipo de análise passou a ser considerada limitada e dificultosa, posto que existem dezenas de categorias sêmicas binárias específicas, que produzem milhões de arranjos, então poderia ser verídica a tese de que elas estariam na base do universo semântico das línguas naturais, mas a dificuldade prática para a comprovação da teoria são tantas que ela

¹ *Lucía no ha vuelto a leer ese libro. Ya no lo reconocería. Tanto lo ha crecido adentro que ahora es otro, ahora es suyo.*

só se tornaria satisfatória em campos léxicos bem delimitados. Dessa forma, os linguistas tiveram que renunciar à ideia de matrizes semânticas iguais às fonológicas, de maneira a refutar o conceito de que seria possível descrever as línguas naturais até a última unidade.

Destarte, com o fracasso da semântica estrutural, os linguistas se voltaram para a análise de unidades maiores que a palavra e o linguista francês Oswald Ducrot, renomado por seus trabalhos, começou a desenvolver sua semântica linguística, ao passo que outros linguistas começaram a se preocupar com os problemas do discurso, posto que havia a percepção de que não existe língua fora de um contexto, apenas palavras e signos, de maneira que o estudo foi tomando forma e se solidificando.

Os trabalhos de Algirdas Julius Greimas, linguista lituano, foram de suma relevância para a área. O homem defendia que a semântica devia ser gerativa, ou seja, devia apreender os níveis que não sofrem alteração crescente, de maneira que elementos de superfície signifiquem o mesmo no nível profundo; e sintagmática, isto é, deva explicar a produção e interpretação do discurso em geral, que tem como postulado a unicidade do sentido.

Com isso, o assunto, que teve seus fundamentos advindos de autores renomados, passou por um processo de fortalecimento progressivo, até ser conhecido como Semiótica, a partir de Charles Sanders Peirce, filósofo e linguista norte-americano. Então, por esse transcurso, o campo ganhou notoriedade como o estudo do processo de interpretação dos signos (Fiorin, 2002). Ainda, a título de esclarecimento, cabe dizer que o presente trabalho não se debruça na vertente implementada por Pierce, de toda forma, é importante reconhecer a relevância do autor para a área mencionada.

Dito isto, cabe a apresentação da obra a ser trabalhada: “Recordar: do latim *re-cordis*, tornar a passar pelo coração”² (Galeano, 2019, p.4. Tradução nossa). A frase de abertura de *O livro dos abraços*, publicado em 1989, antecipa o tom lírico que é intensificado ao longo de seus textos. O autor foi escritor e jornalista, então, constituiu o escrito por meio de textos curtos inspirados por relatos reais e inventados.

O livro aborda, mediante linguagem lírico narrativa, a temática da memória pessoal de Eduardo e a coletiva do latino-americano, na medida em que o pano de fundo da compilação é composto pela vivência dos personagens durante o período ditatorial da América Latina, ocorrido aproximadamente entre as décadas de 1960 e 1980. Contudo, a obra não se limita às delações acerca dos fatos sucedidos durante esse período, transcendendo a temática

² *Recordar: del latín re-cordis, volver a pasar por el corazón.*

supracitada, ela abarca várias facetas do humano, tocando em assuntos como raiva, luto, amor e afeto.

Para contextualizar, vale trazer um recorte da vida de seu escritor Eduardo Germán María Hughes Galeano, nascido em 1940, como filho primogênito do casal Eduardo Hughes Roosen e Licia Esther Galeano Muñoz, que constituíam uma família rica e católica. Em uma entrevista cedida em 2004, Eduardo diz que iniciou sua vida em um país sem perspectivas, mergulhado em um universo no qual a Segunda Guerra Mundial estava acontecendo havia um ano (Galeano apud Kovacic, 2016).

O autor teve uma infância, categorizada como silvestre, que se deu na grande casa da família, localizada no bairro de *Pocitos* – Montevideu - e foi educado em um colégio laico, típico da classe média da cidade, ainda que tenha largado os estudos para trabalhar, no mesmo período em que seus pais se separaram. Após o divórcio, Galeano foi morar com a mãe, o irmão e a irmã no bairro de *La Mondiola*, vizinho ao qual habitava anteriormente, e sua mãe passou a trabalhar como bibliotecária, serviço que exerceu até o dia anterior à sua morte, em 1993.

Ele define sua mãe como dona de um caráter difícil, mas “inteligente, culta e apaixonada”³ (Galeano apud Kovacic, 2016, p.40. Tradução nossa) e aponta como prova disso o fato de que médicos proibiram a senhora de escutar a rádio local, devido à indignação surgida por acompanhar as notícias, já que ela ficava tão nervosa que colocava a própria vida em risco (Galeano apud Kovacic, 2016). Assim, não é possível ter certeza, mas o amplo contato que o autor pôde ter com livros, bem como a criação calcada na aversão às injustiças expostas nos noticiários, podem ter influenciado a escrita do uruguaio.

Ao versar sobre suas memórias, Eduardo também diz que sua infância foi extremamente católica, inclusive, em uma entrevista para o jornal *Marcha*, ele confessa ter chegado até a se ajoelhar durante a noite em pedrinhas para rezar, bem como ter realizado algumas outras práticas que chegou a assustar sua família, que, segundo o uruguaio, apesar de ser inteira católica, não pensou que a criança fosse levar tão a sério as práticas religiosas (Galeano apud Kovacic, 2016).

Entretanto, o autor diz que sua crença se perdeu de maneira repentina, gerando uma adolescência permeada por inquietações existenciais, que fizeram com que o jovem se aproximasse do Partido Socialista do Uruguai, perto de 1954, procurando algum tipo de

³ *Inteligente, culta, apasionada.*

satisfação na militância. Então, ainda nessa época de juventude, o menino enviou um de seus desenhos ao jornal semanal socialista chamado *El sol*, atitude que prenunciava as causas que o escritor defenderia em sua fase madura.

No decorrer do tempo, Galeano, portador de uma personalidade reconhecidamente marcada pela acidez, questionamentos e inconformidades, se afastou de grande parte de sua família, alegando não acreditar nas relações impostas pela vida, já que elas não poderiam ser escolhidas. Além disso, para seus familiares, a associação do escritor ao Partido Socialista foi inadmissível.

No que toca à fase de filiação de Eduardo ao socialismo, a aproximação com o jornal *El Sol* fez com que ele passasse a escrever em uma coluna dedicada a teatro, notícias sindicais e política. Aos domingos, o menino ia à *Casa del Pueblo*, sede do Partido Socialista Uruguaio, local em que fazia seus desenhos, muitas vezes acompanhado, e sofrendo grande influência, de Raúl Sendic, que seria fundador e líder do *Movimiento de Liberación Nacional Tupamaros*, grupo Marxista de guerrilha urbana.

Outra grande figura que influenciou o jovem foi o líder do socialismo uruguaio, Emilio Frugoni, que levava Galeano para o cinema aos finais do turno, de maneira a interferir na mentalidade do garoto, que contava com cerca de quinze anos à época. Porém, como a militância não servia como fonte de renda, posta a necessidade de trabalho, após ter laborado em uma empresa de inseticida, o autor passou a trabalhar no banco. Ainda assim, o uruguaio relata o espírito que não admitiu que ficasse o resto da vida conformado em seu emprego:

Era uma realidade que eu queria mudar não tanto do ponto de vista da miséria, porque o Uruguai nesses anos não tinha miséria... mas era uma sociedade incapaz de aventura, incapaz de intensidade, de uma mediocridade repulsiva, ganhada pelo conformismo. E por outro lado, era uma necessidade íntima de substituição de Deus. Mais que uma explicação do mundo, é uma cumplicidade no mundo, um reconhecimento no outro ⁴ (Galeano apud Kovacic, 2016, p.68. Tradução nossa).

O homem manteve seu trabalho por cinco anos, tempo em que passou a frequentar estabelecimentos do tipo café, ao estilo europeu, nos quais as notícias circulavam durante os encontros e em meio aos quais surgiu o Galeano autor, que passou a escrever experimentalmente, influenciado pelas chamadas “reuniões de café”⁵. Ele afirma que

⁴ *Era una realidad que yo quería cambiar no tanto desde el punto de vista de la miseria, porque el Uruguay en esos años no tenía miseria... pero era una sociedad incapaz de aventura, incapaz de intensidad, de una mediocridad repulsiva, ganada por el conformismo. Y por otro lado, era una necesidad íntima de sustitución de dios. Más que una explicación del mundo es una complicidad en el mundo, un reconocimiento en el otro.*

⁵ No original *Reuniones de café*, eram encontros em cafeterias que, por influência europeia, passaram a acontecer no Uruguai daqueles anos.

inclusive sua escrita apresenta intervenção da prosa utilizada pelos senhores frequentadores de tais reuniões (Galeano, 2016). Esses cafés também foram o ambiente de criação de Juan Carlos Onetti, a quem Galeano descreve como mestre, já que Onetti participou da geração uruguaia de 45, enquanto Galeano fez parte dos “jovens de 50”⁶ (Kovacic, 2016, p.87. Tradução nossa), geração inquieta, engajada e profundamente militante.

Assim se formou o escritor que, aos 19 anos, não conseguia enxergar nenhum sentido na vida e passou por uma experiência de quase morte, que fez com que ele ficasse vários dias no Hospital Maciel até se recuperar. Essa ocasião, segundo o autor, resolveu sua crise existencial: “Meus olhos tinham sido lavados: via ao mundo pela primeira vez e queria desfrutá-lo. Todos os dias seguintes iriam ser de desfrute.”⁷ (Galeano apud. Kovacic, 2016, p.94. Tradução nossa).

A partir disso, ele começou a assinar como Eduardo Galeano, e não Eduardo Hughes, ou Gius (o que fazia como uma forma de tornar castelhano seu sobrenome paterno), o que, segundo ele, foi uma maneira de dizer que havia nascido outra vez e era outra pessoa. O autor também largou o emprego no banco e foi para Buenos Aires, trabalhar na revista *Che*, financiada pelo partido comunista, contudo, motivado tanto pela hostilidade experienciada na cidade, quanto pela constatação de que não ganhava o suficiente para viver, Eduardo retornou ao Uruguai, lugar em que se firmou como escritor e jornalista.

Anos mais tarde, um Galeano adulto passou a participar, tutelado por Carlos Quijano, da redação do periódico semanal *Marcha*, pelo qual seria perseguido e obrigado a se exilar. Contudo, o escritor seguiu com seus relatos, abrangendo as vivências com as quais teve contato ou pelas quais passou, durante o período ditatorial, que forçou o exílio do autor. Essas publicações foram responsáveis por fazer com que ele ganhasse a notoriedade que tem atualmente, principalmente por sua visão frente à existência latina, e alcançasse traduções em mais de vinte idiomas.

Feita a apresentação do autor, cabe trazer uma breve explicação sobre a estrutura do trabalho: no primeiro capítulo é realizado um recorte de trabalhos que contextualizam a dissertação. O primeiro tópico discorre sobre a fortuna crítica, abordando, de maneira bastante resumida, trabalhos que se debruçaram em obras do mesmo autor. Isso é realizado a fim de

⁶ A denominação “*Jóvenes de 50*” é cunhada por Kovacic em sua biografia sobre Galeano.

⁷ *Se me habían lavado los ojos: veía al mundo por primera vez y me lo quería comer. Todos los días siguientes iban a ser de regalo.*

elucidar sob quais lentes elas foram estudadas e, com isso, explicar a relevância da presente dissertação.

Após, no segundo tópico, é realizada a contextualização de Eduardo Galeano enquanto autor, a partir de uma breve menção sobre as obras que ele já publicou. Com isso, pretende-se explanar a maneira como a escrita do autor sofreu mudanças ao longo dos anos. Ainda, no tópico seguinte, é exposta uma sugestão de classificação da obra estudada com relação à linguagem, ao gênero e à escola literária. Para tanto, são trazidos os autores: Antônio Donizete Pires, Noélia Duarte, Ana Camarini, Islene Assunção, Leonel e Segatto, Angélica Soares, Gloria Bautista Gutierrez e Alejo Carpentier.

No segundo capítulo, é versado sobre a fundamentação teórica utilizada para a análise do livro. Em seu primeiro tópico, é abordada a teoria semiótica francesa a partir de Fiorin, Denis Bertrand, A. J. Greimas, J. Courtes, Diana Barros e Fontanille. Nele, os subtópicos discorrem sobre os níveis do percurso gerativo do sentido: fundamental, narrativo e discursivo, bem como sobre a sintaxe e a semântica discursiva. Ainda, nesse mesmo capítulo, o segundo tópico explana a teoria decolonial a partir de Ballestrin, Castro-Goméz e Grosfoguel, Mignolo, Maldonado-Torres, Veronelli, Kilomba, e Bernardino-Costa.

A partir do terceiro capítulo, a análise começa a ser desenvolvida. Nele, o primeiro tópico visa inscrever Eduardo Galeano no giro decolonial, conceituado nos capítulos anteriores. O segundo tópico realiza uma explanação, que se pretende, mais meticulosa, a partir da base semiótica explicitada, sendo que nela são elucidadas as ferramentas de construção de sentido utilizadas por Galeano. Seu objetivo é explicar a partir de que ideias se dá a construção da identidade latino-americana na obra, e mais, de que maneira essas ideias são transpostas à materialidade textual. Portanto, seus subtópicos fazem referência a cada um dos temas expostos no livro como constituinte do mundo latino-americano.

Por fim, são explanadas as considerações finais, item que versa sobre a impressão final da identidade latina que pode ser depreendida a partir da leitura de *O livro dos abraços*. Nele, a presente dissertação é encerrada.

2. RECORTE DE TRABALHOS

Sem mais, convém trazer um recorte dos trabalhos que abordam a mesma obra, prestando auxílio à justificativa desse projeto, pois, uma vez que *O livro dos abraços* é uma criação que trabalha de forma clara a temática da resistência, principalmente frente às ditaduras que se deram na América Latina, suas análises foram majoritariamente pautadas no viés social. Ainda, há que se ter em mente que, mesmo que todos os trabalhos, independente da sua orientação, tenham sua relevância na esfera à qual pertencem, a existência de muitas análises em um mesmo sentido gera um desbalanceamento nos campos gerais dos estudos do texto.

Exemplo disso, referente ao livro supracitado, é que pouco se tem de análises que levam em consideração uma leitura de aspecto estrutural, se valendo não apenas do que o autor diz enquanto conteúdo, mas também se prestando a analisar de que maneira os sentidos são criados e reproduzidos dentro do corpus em questão. Com isso em mente, a presente dissertação visa auxiliar no preenchimento da carência mencionada. Para tanto, será elucidada, de maneira bastante sintetizada, uma parte da fortuna crítica da obra.

2.1. Fortuna crítica

Para início, tem-se a tese *Eduardo Galeano: Devolver à história o alento, a liberdade e a palavra*, defendida por André Francisco de Berenger de Araújo, em 2013. André, docente da matéria de história na rede pública de ensino, se interessa pela forma com a qual se dá a produção de conhecimento em sua área de atuação. Então, por meio de sua pesquisa, busca provocar a reflexão sobre como ocorre a transmissão dos conhecimentos históricos, bem como suas condições de produção, levantando questionamentos sobre de que modo, por quem, quando, onde e com quais intenções as informações são produzidas.

Nesse caminho, o trabalho se orienta em busca de estudar conhecimentos produzidos de maneira não eurocêntrica, de forma a esbarrar nos emergentes debates a respeito da descolonização. Assim, o escrito objetiva buscar, no material de Galeano, o modo como o autor aborda e trata problemáticas relativas aos temas de história e literatura, ao passo que analisa a jornada do autor enquanto intelectual, com o intento de descobrir algumas referências e apontamentos a serem utilizadas em sua própria argumentação.

Outro trabalho é a dissertação *A dança de imagens nos Escritos de Eduardo Galeano: uma aproximação às suas estratégias literárias* defendida por Ailton Magela de Assis

Augusto, em 2016. Nela, o autor aponta para a ampla difusão que têm as obras do uruguaio entre o público leitor contemporâneo, tomando por base as traduções em mais de vinte idiomas. Dessa forma, Ailton intenciona contribuir, por meio de uma aproximação crítica aos escritos, para o crescimento e valorização das produções mencionadas, principalmente no que diz respeito ao âmbito acadêmico.

Com isso em mente, a pergunta norteadora de seu trabalho foi o que fez com que a academia ofusasse o literato de grande relevância, ao que o autor especula que uma possibilidade seja o engajamento político bastante presente nas obras de Galeano, que poderia levar os críticos acadêmicos a encararem as produções como conjuntos de manifestações políticas.

A partir dessa premissa, sob a justificativa de que as imagens sejam o fio condutor da obra de Galeano, a tese se presta a lançar luz, por meio da análise, em algumas imagens criadas pelo cronista, com o intuito de explanar algumas estratégias utilizadas pelo autor, a fim de transcender a concepção do uruguaio como um militante político que apenas tenha se aventurado no universo da literatura. Para isso, a investigação se aprofunda em textos das obras: *As veias abertas da América Latina*, *O livro dos abraços*, *Bocas do tempo* e *Dias e Noites de amor de guerra*.

Além destas, existe também o artigo *América Latina nas narrativas de Eduardo Galeano: (re)visões de história, ficção e identidade*, cunhado por Roberta Maria Muniz, em 2016, para o II Simpósio Internacional Pensar e Repensar a América Latina. Ele tem início a partir da retomada de alguns textos coloniais, suscitando o questionamento acerca da veracidade dos fatos ocorridos e relatados, já que quem escreveu não só o que aconteceu, mas também como ocorreu, foram os europeus.

A partir disso, o artigo fomenta que a forma com a qual os nativos eram descritos, em informes feitos por aqueles que colonizaram o espaço sul-americano, conotava desprezo, pois era recorrente o uso de termos como primitivo, selvagem e outras palavras que, no contexto em que são utilizadas, constroem uma noção de inferioridade.

Partindo deste ponto, é agregado ao artigo a noção de que, com o questionamento a respeito do modo europeu de descrição da história, ocorre o movimento de procura por reconhecimento, por parte de identidades historicamente apagadas, e nesse ponto é inserido o autor uruguaio Eduardo Galeano. Assim, o material do cronista é tido como uma forma de relato que não parte dos ideais da colonização, posto que contribui para a (re)construção de

uma identidade latino-americana no imaginário geral, por meio da articulação de história, ficção e realidade, o que, segundo Roberta Muniz, é o eixo central de sua obra.

Por fim, trazemos o artigo *A travessia literária de Eduardo Galeano: da escrita historiográfica às escrituras sensíveis da memória ditatorial da América Latina*, publicado em 2020, escrito por Heloisa Helena Ribeiro de Miranda, para o XI Congresso Brasileiro de Hispanistas. Nele, a autora faz um panorama de sua experiência com o universo dos estudos em Letras até o momento em que se deparou com a literatura de Eduardo Galeano, com quem se encantou, pois gostou da forma com a qual o autor descreve o universo e a realidade latina e se interessou por desvendar, com os aparatos da análise literária, a maneira como se dá a construção da narração em suas obras.

Assim, a partir da análise, Ribeiro defende que ocorre um deslocamento na forma de escrever do contista, de maneira que ele passe de um momento em que a escrita engajada seja o traço mais presente em sua obra, a um ponto em que o que sobressai é a poeticidade. Com esse objetivo em vista, a autora apresenta os livros selecionados para análise: *Memoria del fuego III* (1984), *Las palabras andantes* (1993), *Boca Del tiempo* (2004), *Espejos: una historia casi universal* (2008), e *Los hijos de los días* (2012), que apresentam memórias referentes a períodos ditatoriais experienciados pela América do Sul.

Por meio deles, a pesquisadora aclara a intenção de dissecar de que maneira ocorre a transição da figura de Galeano, que passa de porta-voz das mazelas sofridas pelos latino-americanos a um cronista que transcende a militância e vira um poeta capaz de denunciar o que acontece no mundo latino, bem como compreender e descrever a alma de seus conterrâneos, de maneira a se consagrar como um dos auxiliares na tarefa de atribuir uma identidade para a América do Sul.

Tendo sido apresentado um recorte da fortuna crítica do autor no Brasil, cabe posicionar este trabalho no campo exposto. A presente dissertação se enquadra na categoria de trabalhos que buscam avaliar o corpus com base na teoria literária de cunho estruturalista, de forma a se afastar da análise plenamente interessada na vertente social, amplamente utilizada por pesquisadores para contemplar as distintas obras do autor uruguaio.

Ainda, como demonstrado, por meio do escopo crítico, é perceptível que as obras analisadas por alguma teoria literária, não contemplam *O livro dos Abraços*, de maneira que o presente trabalho busca preencher essa lacuna e se lançar ao entendimento de como o autor constrói os efeitos de sentido que constituem a identidade do latino-americano dentro da obra

O Livro dos Abraços. Para tanto, no próximo capítulo, será abordado o lugar do livro dentro literatura de Galeano.

2.2. Contextualização do autor

Cabe agora trazer a contextualização de Eduardo Galeano enquanto autor, a fim de apresentar o contexto da obra estudada: após a publicação de seu famoso livro *As veias abertas da América Latina*, em 1971, no ano de 1973, Galeano passou a ser perseguido devido à instalação do regime militar uruguaio, posto que o livro é composto por uma crítica de viés socialista. Nele, Galeano faz uma explanação da história do continente latino-americano, desde o imperialismo até o século XX e, por isso, a obra foi banida na Argentina, Chile, Brasil e Uruguai.

Em decorrência da perseguição, o autor teve de se exilar na Argentina, lugar em que passou a escrever a revista *Crisis*, contudo, a violência da ditadura no país portenho fez com que o uruguaio fosse buscar abrigo na Espanha, em 1976, local em que ficou exilado durante anos. O escritor voltou ao Uruguai apenas no ano de 1985 e permaneceu lá até seu falecimento, que ocorreu na cidade de Montevideu, em três de abril de 2015.

Galeano teve seu talento e esforço reconhecidos ainda em vida, posto que ganhou algumas condecorações, como a oferecida pela Global Exchange, Prêmio Internacional de Direitos Humanos, o prêmio *Casa de las Américas*, de Cuba, e o título de Cidadão Ilustre do Mercosul, atribuído a ele em 2008. Ademais, sua própria cidade natal é orgulhosa em demonstrar que deu origem a um grande nome da literatura latino-americana.

Em visita à Montevideu, foi possível perceber que existem vestígios claros da vivência do autor pela cidade, exemplo disto é a inserção da cafeteria, na qual o autor costumava escrever, em um tour cultural. Esse estabelecimento, apesar de haver sido também frequentado por nomes como Carlos Gardel, exibe em suas paredes uma coleção de fotografias de Eduardo Galeano. Além disso, os retratos são acompanhados de QR Codes, para que os turistas possam apontar suas câmeras e conhecer mais sobre o cronista.

Voltando a trajetória do autor, o jornal *El País* publicou, em maio de 2014, um artigo dizendo que durante a segunda Bienal do Livro de Brasília, cerca de 40 anos depois da

primeira publicação de *As veias abertas da América Latina*⁸, Eduardo Galeano declarou reconhecer que não se identificava com as ideias expostas em sua obra mais consagrada.

Eduardo alegou que os discursos ali contidos já não combinavam mais com os seus pensamentos atuais e que abandonou as opiniões do que ele chamou de esquerda tradicional. Ele também afirmou que não leria novamente seu livro e disse: "Para mim, essa prosa da esquerda tradicional é chatíssima. Meu físico não aguentaria. Seria internado no pronto-socorro" (Galeano apud *El País*, 2014). O escritor completou o discurso com a fala:

Em todo o mundo, experiências de partidos políticos de esquerda no poder às vezes deram certo, às vezes não, mas muitas vezes foram demolidas como castigo por estarem certas, o que deu margem a golpes de Estado, ditaduras militares e períodos prolongados de terror, com sacrifícios e crimes horrendos cometidos em nome da paz social e do progresso (Galeano apud *El País*, 2014).

Ainda, o autor reconheceu que, na época em que escreveu o livro, não tinha a formação necessária para atingir o que idealizava, posto que a intenção era fazer de *Veias abertas da América Latina* um livro de economia política. Por fim, Galeano informou não estar arrependido de ter escrito a obra, mas reiterou que vê essa fase de escrita como parte de uma etapa superada (Galeano apud *El País*, 2014). Contudo, se esse modo foi um momento na vida do autor, que seguiu escrevendo diversas obras, outro tom teria de ser adotado nos volumes subsequentes. Que tom seria este?

Segundo uma publicação de abril de 2016 do jornal *El País*, cunhada por Camila Moraes, o autor entrou para a lista de escritores que possuem obras suas publicadas de maneira póstuma, pois, em 2014, o autor enviou um de seus volumes ao editor argentino Carlos Díaz, da Siglo XXI, para que fosse publicado. Porém, esse acontecimento se deu no penúltimo ano de vida do escritor, momento em que ele sofria as consequências de ter sido acometido por câncer de pulmão - doença que levou Galeano a óbito em 2015 – e a obra teve sua primeira publicação em 2016. O livro em questão é *O caçador de histórias*⁹, composto por 250 páginas, e o trecho a seguir foi extraído dele:

Nasci em 3 de setembro de 1940, enquanto Hitler devorava meia Europa e o mundo não esperava nada de bom. Desde muito pequeno, tive uma grande facilidade para cometer erros. De tanto errar, terminei demonstrando que ia deixar uma profunda marca da minha passagem pelo mundo. Com a sã intenção de aprofundá-la, tornei-me escritor, ou tentei sê-lo. Meus trabalhos de maior sucesso são três artigos que circulam com meu nome na Internet. Na rua as pessoas me param, para me parabenizar, e cada vez que isso acontece começo a desfolhar a margarida: – Me

⁸ *Las venas abiertas de América Latina*

⁹ *El cazador de historias*.

mato, não me mato, me mato... Nenhum desses artigos foi escrito por mim¹⁰ (Galeano, 2016, p.235. Tradução nossa).

A partir do recorte trazido, é possível perceber de que maneira o autor converte pequenos relatos e acontecimentos do dia a dia em narrações simplistas que comportam um sentido mais amplo. Essa passou a ser uma das maiores características de sua escrita, antes reconhecida pelo engajamento político. Sua prosa foi se atenuando e abrindo espaço para uma narração intimista com um cunho de crítica social, ainda que em tom muito mais leve do que o que já havia sido. Então, nesse tom, Galeano redatou a maior parte de seus livros e, a partir disso, teve sua literatura reconhecida.

Agora, para situar *O livro dos abraços* na estética pessoal do escritor, cumpre trazer a linha de publicação do autor: ele estreou suas publicações no ano de 1963 com a obra *Os dias seguintes*¹¹, compilado de curtas novelas que demonstra a escrita de Galeano em sua fase inicial, após a qual veio o volume *China: crônicas de um desafio*¹², de 1964, em que o autor começava a se revelar como cronista. Já em 1967, Galeano publicou três volumes utilizando a forma de escrita periodista, de maneira a antecipar o estilo pelo qual seria lembrado.

O primeiro deles foi o livro *Guatemala: ensaio geral da violência política na América Latina*¹³, no qual entrevistas com os líderes dos dois principais grupos guerrilheiros que se opunham à elite guatemalteca da época são expostas. O segundo foi *Os fantasmas do dia do leão e outros relatos*¹⁴, compilados de contos do uruguaio, alguns dos quais já haviam sido publicados anteriormente, enquanto o terceiro foi *Reportagens*, que caminhou na mesma linha do anterior.

Já em 1968, o cronista lançou o tomo *Sua majestade o futebol*¹⁵, por meio do qual, além de confessar sua paixão pelo esporte, compôs uma crítica ao academicismo de esquerda, que invalidava qualquer forma de divertimento e atribuía a essa “alienação” futebolística o atraso da revolução. Finalmente, em 1971, o autor lança três livros e um deles se torna responsável por elevar sua posição de escritor.

¹⁰ *Nací el 3 de septiembre de 1940, mientras Hitler devoraba media Europa y el mundo no esperaba nada bueno. Desde que era muy pequeño, tuve una gran facilidad para cometer errores. De tanto meter la pata, terminé demostrando que iba a dejar honda huella de mi paso por el mundo. Con la sana intención de profundizar la huella, me hice escritor, o intenté serlo. Mis trabajos más exitosos son tres artículos que circulan con mi nombre en Internet. En la calle me para la gente, para felicitarme, y cada vez que eso ocurre me pongo a desahogar la margarita: - me mato, no me mato, me mato... Ninguno de esos artículos fue escrito por mí.*

¹¹ *Los días siguientes.*

¹² *China: crónicas de un desafío.*

¹³ *Guatemala: ensaio general de la violencia política en América Latina.*

¹⁴ *Los fantasmas del día del león y otros relatos.*

¹⁵ *Su majestad el fútbol.*

Dentre as três obras, as que menos obtiveram sucesso foram *Sete imagens da Bolívia*¹⁶ e *Violência e alienação*¹⁷. Já *As veias abertas da América Latina*¹⁸ marcou sua carreira, carimbando sua figura como um dos pensadores de esquerda e sua escrita como engajada em causas políticas e sociais, estilo que só foi dissolvido após a publicação de vários outros volumes.

Seguindo na linha de suas publicações, em 1972, Eduardo lançou *Crônicas latino-americanas*¹⁹, cujo título é autoexplicativo. Em 1973 publicou *Vagamundo*, composto por contos e crônicas de temas diversos, livro que se aproxima ao estilo utilizado para compor *O livro dos abraços*, ainda que este primeiro, em relação ao segundo, apresente mais engajamento que lirismo.

Em 1975, já em exílio, o cronista publica *A canção de nós*²⁰, com uma escrita próxima ao romance, ainda que rompa a barreira do gênero, que versa sobre as terras latino-americanas e uruguaias, das quais tratava com imensa saudade. Já em 1977, foi a vez da obra *Conversas com Raimón*²¹, na qual o autor publica o resultado de conversas, sobre literatura, música e vida, que teve com o cantor espanhol Raimón.

Em 1978, publicou *Dias e noites de amor e de guerra*²², que fala principalmente sobre os anos de chumbo, repletos de terrorismo étnico, experienciados pelos países da América Latina. Já em 1980, publicou um livro no qual se aventurou com a literatura infanto juvenil, abordando a contraposição de velhice e juventude. Sem demora, em 1981, publicou *Vozes do nosso tempo*²³, que tratam do viver latino com uma sutileza “galenística”, pendendo cada vez mais ao estilo falsamente simplista que viraria a marca de sua escrita.

De 1982 a 1986, o autor publicou, durante seu período na Espanha, a trilogia que marcou sua carreira: *Memória do fogo*²⁴. O primeiro livro é chamado *Os nascimentos*²⁵, o segundo é nomeado por *As caras e as máscaras*²⁶ e o terceiro é *O século do vento*²⁷. Com eles, o escritor tem em vista construir uma memória para o continente latino-americano,

¹⁶ *Siete imágenes de Bolivia.*

¹⁷ *Violencia y enajenación.*

¹⁸ *Las venas abiertas de América Latina.*

¹⁹ *Crónicas latinoamericanas.*

²⁰ *La canción de nosotros.*

²¹ *Conversaciones con Raimón.*

²² *Días y noches de amor y de guerra.*

²³ *Voces de nuestro tiempo.*

²⁴ *Memoria del fuego.*

²⁵ *Los nacimientos.*

²⁶ *Las caras y las máscaras.*

²⁷ *El siglo del viento.*

recolhendo histórias e fazendo pesquisas para retratar o que houve na história latina desde os tempos pré-colombianos até os anos 80.

Isso é feito sem a vertente engajada apresentada em *As veias abertas da América Latina*, contando com um viés de literatura mais sutil, contudo, sem deixar de lado as críticas sociais. A trilogia foi premiada pelo *Ministerio de Cultura de Uruguay* e recebeu o *American Book Award Washington University, USA* em 1989.

Em 1985, ele escreveu dois volumes. O primeiro foi *Janela de Sandino*²⁸ e o segundo foi *Senha*²⁹, que, embora sejam bons, não tiveram muita relevância na carreira de Eduardo. *O descobrimento da América que ainda não foi e outros escritos*³⁰ veio em 1986 e, nele, o uruguaio faz um recorrido de memórias roubadas e identidades apagadas.

Já a partir de 1988, os volumes produzidos são mais conhecidos e difundidos pelo público. Neste ano, o autor publicou duas obras, a primeira foi *O tigre azul e outros artigos*³¹, compilado de artigos escritos e impressos em diversas imprensas, e *Entrevistas e artigos*³², de título autoexplicativo, sendo que, em ambos já é notável o estilo de Galeano mais amadurecido.

Partindo para 1989, foram publicados mais dois volumes, um deles foi *Nós dizemos não*³³, que reúne artigos e reportagens do cronista, de maneira a fazer uma análise atual do viver latino-americano, enquanto o outro é a obra notável *O livro dos abraços*³⁴, na qual se debruça a presente dissertação. Este escrito será esmiuçado mais adiante.

Seguindo, no ano de 1990, foram publicadas outras três obras, a primeira foi *América Latina para entender-te melhor*³⁵, que faz uma análise sobre a crise latino-americana e sua relação com o imperialismo e a democracia. A segunda foi *Palavras: antologia pessoal*³⁶, na qual vai se emoldurando e aparecendo mais claramente o estilo literário demonstrado em *O livro dos abraços*, posto que cada vez mais o autor vai adotando o tom intimista para tratar de temas variados. E a terceira é *Uma graça incerta*³⁷, na qual Eduardo teceu escritos para

²⁸ *Ventana de Sandino.*

²⁹ *Contraseña.*

³⁰ *El descubrimiento de América que todavía no fue y otros escritos.*

³¹ *El tigre azul y otros artículos.*

³² *Entrevistas y artículos.*

³³ *Nosotros decimos no.*

³⁴ *El libro de los abrazos.*

³⁵ *América Latina para entenderte mejor.*

³⁶ *Palabras: antología personal.*

³⁷ *An Uncertain Grace.*

acompanhar fotografias emblemáticas, em parceria com os fotógrafos Fred Ritchin e Sebastião Salgado.

Em 1992, o cronista criou *Ser como eles e outros artigos*³⁸, composto por artigos escritos nos anos anteriores à sua publicação. Eles versam sobre os mais variados temas interessantes ao autor, como futebol e vivências distintas, enquanto, no ano de 1993, foram publicados mais dois volumes, sendo o primeiro *Amares*, seleção de contos julgados, pelo autor, como sendo os melhores. E *As palavras andantes*³⁹, obra relevante, composta por um compilado de contos recolhidos das vivências do autor.

Em 1994, o uruguaio escreveu *Use-o e jogue-o*⁴⁰, produzindo uma crítica ao consumismo, enquanto em 1995 publicou *O futebol a luz e sombra*⁴¹, como forma de ode à sua paixão pelo esporte. Nele, faz um recorrido sobre a história do futebol, sem nunca perder seu tom de escrita simplista.

Já em 1997, Galeano volta à crítica social ao redatar *Ser como eles*⁴², escrito em que faz um paralelo do subdesenvolvimento latino-americano com o desenvolvimento de outros países. Neste mesmo ano, o autor publica, ainda, o livro *Mulheres*⁴³, em que elenca uma série de histórias abordando diversas classes de mulheres marcantes, seja por sua força e coragem que marcaram a história ou por seu total apagamento e silenciamento diante da história.

Em 1998, veio *De pernas para o ar: a escola do mundo ao contrário*⁴⁴, configurada como um ensaio crítico, no qual o autor se vale de sua prosa para tecer críticas ácidas ao construto social. Seis anos depois, em 2004, Galeano publica *Bocas do tempo*⁴⁵, na qual, por meio de várias histórias que acabam se enquadrando como uma única, aborda a temática da vivência humana no geral.

Já em 2002, o cronista publica a obra *Teatro do bem e do mal*⁴⁶, tratando temas super atuais, como o futuro da água do mundo e as questões do Oriente Médio. Em 2008, o autor publicou *Espelhos: uma história quase universal*⁴⁷, na qual é feita uma análise de toda a história mundial, a partir da ótica dos subalternos, de maneira a criar um de seus escritos mais

³⁸ *Ser como ellos y otros artículos.*

³⁹ *Las palabras andantes.*

⁴⁰ *Úselo y tírelo.*

⁴¹ *El fútbol a sol y sombra.*

⁴² *Ser como ellos.*

⁴³ *Mujeres.*

⁴⁴ *Patatas arriba: la escuela del mundo al revés.*

⁴⁵ *Bocas del tiempo.*

⁴⁶ *Teatro del bien y del mal.*

⁴⁷ *Espejos: una historia casi universal.*

relevantes, revelando uma escrita madura no quesito de falsa simplicidade para denunciar grandes problemas sociais.

Por fim, no ano de 2012, publicou seu último livro em vida, abordando histórias de grandes nomes mundiais e curiosidades gerais, contudo, *O filho dos dias*⁴⁸ foi a penúltima obra escrita pelo autor, já que o último volume foi publicado de maneira póstuma, em 2016, pela editora Siglo XXI. *O caçador de histórias*⁴⁹, que encerra a carreira do escritor, denota um Galeano completamente sensível e desnudo, apresentando o ápice de sua escrita.

Como visto, a escrita de Galeano foi de engajada à poética ao longo de décadas. Esse estilo, poético, é completamente reconhecível em seu volume, *O livro dos abraços*. Composto por 191 fragmentos, entre contos, crônicas e poemas, o livro aborda a temática da vivência social latino-americana para tratar de temas mais abstratos como amor, dor, prazer, esperança, entre outros.

Tendo sido publicado primeiramente em 1989, o livro apresenta uma mescla de simulacro do real e realismo mágico, constituindo um mosaico da ideia geral do que seria o ser latino-americano. Nele, as experiências são transformadas em textos e relatadas por meio de uma linguagem assertiva que consegue estimular o pensamento crítico sobre a história da América.

A obra possui a característica de linguagem falsamente simplista, ou seja, ao ler *O livro dos abraços*, encontram-se termos polissêmicos que comportam um sentido mais amplo do que o que aparentam. Por isso, ao longo do livro, em diversos momentos, um texto curto, duas palavras ou uma expressão, promovem reflexões sobre a trajetória social da América Latina.

A utilização dessas estratégias constitui uma escrita bastante indireta, muito próxima da poesia, que provoca confusão no momento da categorização da linguagem e gênero da obra. Então, serão trazidos alguns autores que publicaram trabalhos sobre gêneros, a fim de realizar uma aproximação da obra com certa corrente e gênero.

2.3. Classificação da obra

Segundo o que Islene Assunção, Professora Doutora em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista - UNESP, diz em sua tese de Doutorado *O universo*

⁴⁸ *El hijo de los días.*

⁴⁹ *El cazador de historias.*

autoficcional de J. M. G. Le Clézio (2019), essa dificuldade em classificar o gênero de uma obra é característica da literatura contemporânea. Para sustentar seu argumento, ela usa a seguinte citação:

Uma das características mais marcantes da literatura contemporânea é sua fluidez, é justamente a dificuldade que se tem em defini-la e categorizá-la. Por um lado, não se tem o distanciamento temporal, por outro, vivemos um período em que os efeitos da globalização potencializam o surgimento de correntes diversas na literatura (Fadel, 2012, p. 1 apud Assunção, 2019, p.12).

Nesse sentido, é possível trazer o escrito “O que é contemporâneo?” (2009), de Giorgio Agamben, filósofo italiano. O autor diz que se propõe a estudar textos que sejam contemporâneos, de alguma forma, ao momento em que escreve, fazendo, a partir de Barthes, a seguinte definição: “O contemporâneo é o intempestivo” (Barthes apud Agamben, 2009, p. 58). Assim, ele defende que só consegue ser contemporâneo aquele que está um pouco à frente do tempo e que aqueles que são contemporâneos aderem ao próprio tempo na mesma medida em que se distanciam um pouco dele.

Tendo em vista que Galeano sempre foi à frente de seu tempo, posto que começou a grafar a favor do processo de decolonização antes que os estudos sobre essa temática ganhassem forma e fossem amplamente difundidos - o que será elucidado ao longo do presente trabalho. É viável a inferência do autor como contemporâneo, no sentido trazido por Agamben e, portanto, portador da característica de literatura fluida, conforme exposto por Assunção, justificando a dificuldade de categorização da obra estudada.

Em consonância a essa ideia, em uma entrevista à revista do Memorial das Américas, ao ser questionado sobre a fragmentação encontrada em seus trabalhos, Galeano disse que não apenas fragmentava seus textos, mas que “Mais que fragmentar o texto, na verdade o que me proponho é recolher os pedacinhos de uma imagem da realidade que já vem quebrada”⁵⁰ (Galeano apud *Nuestra América*, 2015. p.10. Tradução nossa).

É possível entender a fala do autor como a síntese de sua filosofia de vida. Nesse sentido, cabe evocar Islene, que propõe o sujeito moderno como portador de um anseio existencial, refletido na produção desses escritores, originando o gênero autoficcional (Assunção, 2019). Com isso em mente, a partir do recorte de entrevista exposto, é possível aproximar a obra de Galeano com a autoficção, na medida em que, além de apresentar

⁵⁰ *Más que fragmentar el texto, en realidad lo que me propongo es recoger los pedacitos de una imagen de la realidad que ya viene quebrada.*

características do gênero em sua produção, ele se mostra contemporâneo quando revela um grau de angústia ao descrever a própria realidade como quebrada.

Quanto à definição da categoria de autoficção, Assunção diz que: “Após amplos debates em torno do termo, atualmente, considera-se esses elementos para fixar que a autoficção se caracteriza por ser uma narrativa híbrida e instituir um contrato de leitura ambíguo – referencial e ficcional” (Assunção, 2019, p.17). Com isso, Assunção defende que o romance não compactua com a verdade, estabelecendo a ficção, o que não ocorre com o gênero autoficcional, posto que ele mescla uma coisa com outra.

Após o descarte do romance como gênero da obra, surgiu a dúvida quanto à possibilidade de aproximar o livro ao gênero autobiográfico, então, para esclarecimento, serão trazidos dois pesquisadores que abrangem considerações sobre esse gênero: Maria Célia Leonel, livre docente pela Universidade Estadual Paulista - UNESP e pesquisadora da área de literatura brasileira e teorias literárias; José Antonio Segatto, livre docente pela Universidade Estadual Paulista - UNESP e pesquisador da área de sociologia.

Em seu escrito “Considerações sobre autobiografia”, do livro *Modalidades da Narrativa* (2013), Leonel e Segatto, realizam um aparato sobre o que seria a autobiografia, qualificando que esta ficaria em um espaço entre a aspiração a um “certo grau de objetividade” (Leonel e Segatto, 2013, p.203) e a ficção representada pela subjetividade do narrador em 1ª pessoa (Leonel e Segatto, 2013).

Posto isso, é possível trazer Assunção, que realiza uma diferenciação entre autobiografia e autoficção, defendendo que, no primeiro, existe uma cronologia na exposição dos fatos, o que não ocorre no segundo, pois nele “há uma reconfiguração do tempo linear e a história é recortada e reconstituída de acordo com a escolha do escritor, que atribui intensidade narrativa aos momentos que lhe parecem mais importantes” (Assunção, 2019, p.27).

Feita essa distinção, a partir da mesma autora, os elementos constituintes da autoficção são elencados: o texto deve ser narrado, principalmente, em prosa; a perspectiva deve ser, sobretudo, retrospectiva; o assunto deve ser a vida individual e, o essencial, é que seja cumprido o princípio de identidade, ou seja, exista uma relação entre o autor (que deve ter o nome de uma pessoa real), o personagem e o narrador (Assunção, 2019, p.22).

Esse pacto, também chamado de onomástico – porque relativo ao nome –, estabelece um contrato de leitura entre o autor e o leitor, de modo que este último identifique o personagem, o narrador e o autor como sendo a mesma pessoa e leia o texto autobiográfico como fundado no real e portador de uma verdade sobre a existência do indivíduo que enuncia, logo, externa ao texto (Assunção, 2019, p.22).

Por fim, a autora sintetiza o gênero: “a escrita da autoficção transforma uma vida comum em obra de arte” (Assunção, 2019, p.44).

Na mesma temática, de gêneros textuais, a pesquisadora Noélia Duarte, na época em que era doutoranda na Universidade dos Açores, Portugal, teve seu escrito “Poéticas da Brevidade: o poema em prosa e o conto literário”, publicado na segunda edição da Revista de Literatura de 2004. Nele, a autora analisa a aproximação dos gêneros poema em prosa e conto literário, de maneira a delimitar os contornos das designações. Assim, ela postula que a brevidade é o que caracteriza os gêneros.

Para defender seu argumento, a autora evoca o escritor inglês Allan Poe, que conceitua o conto por um “texto de uma sentada só” (Poe, 1994, p.60-61 apud Duarte, 2004, p. 21), defendendo ainda que entre as características que diferem um gênero de outro, está a linguagem utilizada. Assim, a autora diz que: “Se, no caso do conto, a componente lírica não chega a desvirtuar o elemento narrativo que lhe é essencial, no caso do poema em prosa, a componente narrativa não compromete a sua condição lírica” (Duarte, 2004, p. 24).

Dessa maneira, a partir de Duarte, existe a possibilidade de que *O Livro dos Abraços* seja visto como conto, posto que os estudos de Antônio Donizete Pires, docente e pesquisador do campus de Araraquara da Universidade Estadual Paulista – UNESP, permitem qualificar a linguagem utilizada na obra como “prosa poética”. Em seu texto “O concerto dissonante da modernidade: narrativa poética e poesia em prosa”, publicado na vigésima quarta edição da revista Itinerários, de 2006, Pires faz distinção entre narrativa poética e prosa poética:

[...] A poesia vale-se de uma linguagem extremamente turva, opaca, figurada; a prosa emprega, sobretudo, uma linguagem cristalina, pura, corrente. A poesia mostra, sugere, evoca; a prosa ficcional narra uma história, elucida, descreve, faz digressões. Contudo, os últimos elementos se mesclam de forma arbitrária na prosa poética. [...] (Pires, 2006, p.39).

Conforme o pesquisador, existe uma diferenciação fundamental entre a poesia e a prosa ficcional, porém, quando esses elementos se misturam, ganham a alcunha de prosa poética. Na obra estudada, o autor narra as histórias, que possuem fios condutores, contudo, a narração não é sempre constituída de maneira linear e cristalina. Como no exemplo do escrito “Celebração da subjetividade”, que apresenta uma narração linear, entretanto, nos trechos em destaque, essa linearidade é claramente rompida por uma escrita com traços de linguagem sugestiva:

Eu já estava há um bom tempo escrevendo Memória do Fogo, e quanto mais escrevia mais fundo me metia nas histórias que contava. *Já estava me custando*

distinguir o passado do presente: o que tinha sido estava sendo, e estava sendo ao meu redor, e escrever era minha maneira de bater e abraçar. Sem embargo, supõe-se que os livros de história não são subjetivos.

Comentei isso ao dom José Coronel Urtecho: *neste livro que estou escrevendo, pelo avesso e pelo direito, na luz e na contraluz, se olhe como se olhe, eu noto à primeira vista minhas raivas e meus amores.*

E nas margens do rio San Juan, o velho poeta me disse que aos fanáticos da objetividade não se deve dar a menor importância:

— Não se preocupe — me disse —. Assim deve ser. Os que fazem da objetividade uma religião, mentem. *Eles não querem ser objetivos, mentira: querem ser objetos, para salvar-se da dor humana*⁵¹ (Galeano, 2021, p.106. Tradução nossa. Grifo nosso).

Ao longo da obra, a linguagem dos textos varia entre o poético e o narrativo, sobre isso, Pires diz que:

[...] a prosa poética não se caracteriza como uma modalidade autônoma, fechada em si mesma. É expressão adjetiva e está presente nos três gêneros literários, podendo aparecer, indistintamente, em romances, contos, novelas, peças de teatro ou poemas em prosa, no todo ou em parte. Portanto, a expressão adjetiva PROSA POÉTICA não pode confundir-se com a substantiva NARRATIVA POÉTICA, pois esta é o produto final de um *modus operandi* específico e do uso de uma ferramenta, um meio técnico (prosa poética) que está à disposição dos vários gêneros literários [...] (Pires, 2006, p.55. Grifo próprio).

Assim, o autor trata “prosa poética” como uma característica e não um gênero em si, diferente da narrativa poética, posta como gênero. Uma vez que existe, na escrita de Galeano, essa intercalação entre narração e linguagem sugestiva, a partir de Pires, no presente trabalho ela será adjetivada como prosa poética.

Por meio dessa redação, o autor consegue realizar uma crítica e, logo após, atenuar a mesma, constituindo uma literatura que faz um convite a encarar a realidade com um olhar esperançoso. Essa característica é muito presente em todos os seus escritos, que transcendem as barreiras de gênero.

Nesse tema, de gêneros literários, em seu escrito *Gêneros Literários* (2007), Angélica Soares, Pós Doutora pela Universidade Nova de Lisboa, Doutora em Teoria literária e professora associada da Universidade Federal do Rio de Janeiro, diz:

⁵¹ *Fue a la entrada del pueblo de Ollantaytambo, cerca del Cuzco. Yo me había desprendido de un grupo de turistas y estaba solo, mirando de lejos las ruinas de piedra, cuando un niño del lugar, enclenque, se acercó a pedirme que le regalara una lapicera. No podía darle la lapicera que tenía, porque la estaba usando en no sé qué aburridas anotaciones, pero le ofrecí dibujarle un cerdito en la mano. Súbitamente, se corrió la voz. De buenas a primeras me encontré rodeado de un enjambre de niños que exigían a grito pelado, que yo les dibujara bichos en sus manitos cuarteadas de mugre y frío, pieles de cuero quemado; Había quien quería un cóndor, y quien una serpiente, otros preferían loritos o lechuzas, y no faltaban los que pedían un fantasma o un dragón. Y entonces, en medio de aquel alboroto, un desamparadito que no alzaba más de un metro del suelo, me mostró un reloj dibujado con tinta negra en la muñeca; - Me lo mandó un tío mío que vive en Lima -dijo. -¿Y anda bien? - le pregunté. - Atrasa un poco - reconoció.*

Tomachevski, outro representante do grupo formalista, consideraria como traços dos gêneros um grupamento em torno de procedimentos perceptíveis. Esses traços seriam dominantes na obra, embora houvesse outros procedimentos necessários à criação do conjunto artístico. Ressalta que é impossível estabelecer classificação lógica ou fechada dos gêneros, porque sua dimensão é sempre histórica. Assim, os mesmos procedimentos podem levar a diferentes resultados, em cada época (Tomachevski apud Soares, 2007, p.17).

Nesse sentido, cabe voltar a Assunção, que defende que, ao tratarmos da literatura do momento presente, falamos como tendências e não como um período fechado (Assunção, 2019, p.14). Portanto, mesmo que os textos de Galeano não se enquadrem em um único gênero, textual e literário, seguindo a lógica da citação de Tomachevski, a partir das conceituações expostas, é sugerido que as características presentes na escrita façam com que ela apresente tendências do gênero autoficcional.

Agora, esquadrinhando a catalogação segundo a escola literária, da mesma maneira que o escritor não se enquadra perfeitamente em um gênero textual, também não se adequa perfeitamente em uma escola literária, assim, para lançar uma sugestão de classificação, é preciso fazer algumas considerações sobre o realismo mágico. Para tanto, também serão trazidos alguns autores que publicaram escritos nessa temática.

A primeira delas é Ana Luiza Camarani, doutora pela Universidade de São Paulo e pesquisadora com ênfase nos temas de literatura francesa, fantástico, realismo mágico e narrativa, que cunhou o capítulo “As veredas do realismo mágico nas histórias de Guimarães Rosa e Mia Couto”, publicado no livro *Pelas veredas do fantástico, do mítico e do maravilhoso* (2013). Nele, a autora defende que o emprego do termo “realismo mágico” é atribuído ao crítico de arte Franz Roh que utilizou a alcunha para classificar a pintura alemã de 1920, pois a mesma abordava os mistérios contidos nos objetos vulgares do cotidiano (Camarani, 2013).

Segundo a mesma autora, alguns anos depois, esse termo torna-se amplamente utilizado por críticos latino-americanos no contexto da literatura. Em 1949, Alejo Carpentier (1985) publica seu romance “O reino deste mundo”, em cujo prólogo o romancista cubano apresenta seu conceito de “o real maravilhoso americano”, pelo qual se refere não às fantasias ou invenções de um autor em particular, mas ao número de objetos e acontecimentos reais que fazem o continente americano ser tão diferente do europeu (Camarani, 2013).

O termo “realismo mágico” foi empregado na introdução da obra *O reino deste mundo* (1949), do cubano Alejo Carpentier. Então, em alguns trechos de sua obra, Alejo fala sobre a corrente, elucidando o que seria o realismo mágico, como no trecho: “Mas pensava, além disso, que essa presença e vigência do real maravilhoso não era privilégio único do Haiti, mas

sim patrimônio da América inteira, onde ainda não se terminou de estabelecer, por exemplo, um inventário de cosmogonias” (Carpentier, 1949, p.10).

O movimento, caracterizado por elencar características do absurdo e do fantástico em consonância ao simplismo do cotidiano, é descrito pelo autor como “‘literatura maravilhosa’ em sua plenitude” (Carpentier, 1949, p.11). Alejo atribui essa formação à América, pois, segundo ele, as paisagens virgens, as misturas de etnias, as revoluções e tudo mais fazem com que o continente esteja “muito longe de ter esgotado seu caudal de mitologias” (Carpentier, 1949, p.11). Dessa forma, finaliza a associação da literatura latina ao realismo mágico com o questionamento: “Mas o que é a história da América toda senão uma crônica do real maravilhoso?” (Carpentier, 1949, p.12).

Quanto ao realismo mágico, ao analisar o uso da corrente em Murilo Rubião, para o XI Congresso Internacional da ABRALIC, de 2008, Camarani conceitua tipologias distintas dentro da categoria, o primeiro é o realismo mágico metafísico que, segundo a autora: induz a um senso de irrealidade pela técnica do estranhamento, por meio do qual uma cena é descrita como se fosse algo novo e desconhecido, sem recorrer explicitamente ao sobrenatural, como nas narrativas surrealistas e em alguns textos de Kafka (Camarani, 2008, p.3).

O segundo é chamado de realismo antropológico: “sentido dado por Carpentier, às vezes relata acontecimentos de um ponto de vista racional (componente realista), outras vezes do ponto de vista do crente em magia (elemento mágico)” (Camarani, 2008, p.3). E o último é o realismo mágico ontológico: “o sobrenatural é apresentado de um modo realista, como se não contradissesse a razão e não são oferecidas explicações para os acontecimentos sobrenaturais do texto” (Camarani, 2008, p.3 e 4).

A pesquisadora embasa sua fala em Spindler, que considera dois conceitos de realismo mágico: o original, que involucra uma classe de obra artística que represente a realidade partindo de um prisma inusual, sem avançar os limites do natural, porém induzindo o leitor ao senso de irreal. Ele foi abundantemente praticado na Europa, principalmente pelos adeptos da corrente surrealista.

E o uso atual, aplicado na descrição de textos no qual duas visões de mundo entram em contraste: a racional e a mágica, contudo, estas não são postas como se fossem contraditórias, se valendo de mitos étnico-culturais, que não enxergam contradições nesses dois domínios apresentados, sendo que esta última corresponde ao sentido de realismo maravilhoso proposto por Alejo Carpentier (Spindler, 1993 apud Camarani, 2013).

Dessa forma, a autora defende que a incorporação de elementos absurdos ao cotidiano real qualifica o procedimento como caracterizador do realismo mágico antropológico. Ainda, a autora diz que: “A causa das diferenças e semelhanças entre toda essa diversidade da literatura realista mágica é apontada por Moses (2001, p. 107), quando assinala que essa fusão entre o real e o mágico pode ser compreendida em termos de uma dupla linhagem, uma convergência de duas tradições narrativas distintas” (Camarani, 2013, p.118). Sobre o que Camarani assinala:

Diz ele que a paternidade da ficção realista mágica pode ser localizada no romance realista da Europa ocidental dos séculos XVIII e XIX; porém, se a paternidade do realismo mágico é a mesma em toda parte, a maternidade é mais variada, heterogênea e exótica: em cada local onde a narrativa realista mágica nasce, sua maternidade parece ser diferente, distinta, própria da região ou país de origem (Camarani, 2013, p.118).

Feito esse esclarecimento, cabe expor, a partir da análise, uma possibilidade de classificação da obra *O livro dos abraços* como portador das tendências da corrente do realismo mágico, bem como dos gêneros conto e autoficção. Contudo, para catalogar a obra como sendo de fato pertencente ao gênero e corrente mencionados, uma investigação maior seria necessária, o que não é o objetivo do presente trabalho. Por isso, é enfatizado que o destrinchamento quanto a classificação da obra se trata apenas de uma sugestão da autora, com o intuito de contextualização superficial e não de uma classificação concreta e aprofundada.

Seguindo nessa análise, na obra, encontramos uma série composta pelos escritos “Os sonhos de Helena”, “Viagem ao país dos sonhos”, “O país dos sonhos”, “Os sonhos esquecidos” e “O adeus dos sonhos”. Neles, o autor faz de sua esposa, Helena Villagra, segunda mulher com quem ficou casado durante 39 anos, até falecer, uma personagem de seus contos. No texto, ela viaja ao mundo dos sonhos e vive por lá experiências - reforçando a ideia dos contos como autoficcionalis, na medida em que misturam a realidade com ficção. Esses escritos podem ser pertencentes ao realismo mágico e dentre eles será trazido o segundo, “Viagem ao país dos sonhos”, para ser analisado:

Helena acudia, em carruagem, ao país onde os sonhos são sonhados. Ao seu lado, também sentada na boléia, ia a cachorrinha Pepa Lumpen. Pepa levava, debaixo do braço, uma galinha que ia atuar em seu sonho. Helena trazia um imenso baú cheio de máscaras e trapos coloridos. O caminho estava muito cheio de gente. Todos iam para o país dos sonhos, e faziam muita confusão e muito ruído ensaiando os sonhos que

iam sonhar, e por isso Pepa ia resmungando, porque não a deixavam concentrar-se como se deve⁵² (Galeano, 2021, p. 31. Tradução nossa).

Camarani diz notar que “o fantástico exige a contradição entre real e irreal, enquanto o realismo mágico [...] caracteriza-se, ao contrário, pela compatibilidade entre natural e sobrenatural, sem criar tensão ou questionamento” (Camarani, 2013, p.107). Dessa maneira, a autora defende que no realismo mágico, o autor não desafia o leitor a comprar um mundo no qual o fantástico é visto como tal, mas apresenta elementos mágicos como se fossem parte integrante do real. Nisso está a constituição do que a autora aponta como realismo antropológico.

A partir disso, é possível dizer que o primeiro parágrafo apresenta traços da vertente, posto que nele a personagem Helena entra na carruagem que a levará ao país dos sonhos, sem nenhum assombro, de maneira a tratar características fantasiosas como rotineiras. Ainda, à cachorra Pepa, que vai junto, levando uma galinha, são atribuídas características humanas, configurando prosopopeia, posto que o animal fica irritado com o barulho das pessoas, que era provocado pelo ensaio daqueles que estavam se preparando para atuar nos sonhos.

Assim, é perceptível que o texto é composto por elementos irreais, porém sem fazer alarde para fantasia. Camarani também defende que existem subcategorias dentro do realismo mágico, de maneira que um deles atribui ao gênero a constituição de uma atmosfera de estranhamento, sem lançar mão de elementos sobrenaturais propriamente. Tal elucidação pode ser vista nos contos “Profecias / I”:

No Peru, a maga cobriu-me de rosas vermelhas e depois leu a minha sorte. A maga anunciou: — Dentro de um mês, receberás uma distinção. Eu ri. Ri pela infinita bondade da mulher desconhecida, que me presenteava com rosas e bons presságios e ri por causa da palavra distinção, que tem um sei lá o quê de cômica, e porque me veio à cabeça um velho amigo do bairro, que era muito tosco mas muito certo, e que costumava dizer, sentenciando, levantando o dedo: "Cedo ou tarde, os escritores se hamburguesam". E então ri; e a maga riu da minha risada. Um mês depois, exatamente um mês depois, recebi em Montevideu um telegrama. No Chile, dizia o telegrama, tinham me outorgado uma distinção. Era o prêmio José Carrasco⁵³ (Galeano, 2021, p. 19. Tradução nossa).

⁵² *Helena acudía, en carro de caballos, al país donde se sueñan los sueños. A su lado, también sentado en el pescante, iba la perrita Pepa Lumpen. Pepa llevaba, bajo el brazo, una gallina que iba a trabajar en su sueño. Helena traía un inmenso baúl lleno de máscaras y trapos de colores. Estaba el camino muy lleno de gente. Todos marchaban hacia el país de los sueños, y hacían mucho lío y metían mucho ruido ensayando los sueños que iban a soñar, así que Pepa andaba refunfuñando, porque no la dejaban concentrarse como es debido.*

⁵³ *En el Perú, una maga me cubrió de rosas rojas y después me leyó la suerte. La maga me anunció: - Dentro de un mes, recibirás una distinción. Yo me reí. Me reí por la infinita bondad de esa mujer desconocida, que me regalaba flores y augurios de éxitos, y me reí por la palabra distinción, que tiene no se qué de cómica, y porque me vino a la cabeza un viejo amigo del barrio, que era muy bruto pero certero, y que solía decir, sentenciando,*

Apesar de o autor se referir a uma maga, elemento associado à fantasia, de início, ela não é descrita no conto como fazendo nada assombroso que passe despercebido ao personagem, o que constituiria o realismo antropológico, segundo Camarani. Porém, por meio da narração, é constituída uma atmosfera de estranhamento. Nela, o narrador utiliza a maior parte do texto para descrever o encontro que teve com a mística, dando ênfase no que ela fala, posta a transição da linguagem indireta para a direta: “— Dentro de um mês, receberás uma distinção” (Galeano, 2021, p. 19. Tradução nossa).

Só então o narrador volta a falar sobre a própria descrença com relação ao anúncio previsto para si, dizendo que começou a rir, pela bondade da mulher presentear a ele com rosas e bons presságios. Mais um ponto que motiva o riso da personagem foi a lembrança de outro presságio que havia sido feito por um amigo, de que “Cedo ou tarde, os escritores se hamburguesam” (Galeano, 2021, p. 19. Tradução nossa), para expressar que, em algum momento, os escritores perdem a essência da humildade para adotar um tom de arrogância.

Então, no texto, a distinção é posta como símbolo desse refinamento exacerbado pelo qual passariam todos os escritores em algum ponto da carreira. Dessa maneira, caso a maga estivesse certa e o personagem de fato ganhasse o prêmio, o amigo do bairro também estaria correto em sua previsão, de maneira a constituir o humor no texto, pelo que o personagem riu, mas sem crer em nenhum dos dois videntes.

Contudo, ambos acertam em seus prognósticos, criando o elemento de estranhamento no texto, pois, para descrever esse momento, o narrador diz que: “Um mês depois, exatamente um mês depois, recebi em Montevidéu um telegrama” (Galeano, 2021, p. 19. Tradução nossa). A repetição dos termos que designam o tempo transcorrido, em destaque, reflete o ar de incredulidade por parte do personagem. Isso gera o tom de que, ainda que houvesse uma resistência em crer na maga e em seu amigo, havia algo de inexplicável no fato de que ambos estavam certos. Essa construção constitui estranheza no escrito e faz com que o texto porte a possibilidade de estar dentro do conceito de realismo mágico metafísico, elucidado por Camarani. O conto seguinte também pode ser enquadrado dentro da mesma categoria de realismo mágico. Trata-se do texto denominado “Andanças / I”:

Alberto, o pai de Helena, acordou de repente. Sua barriga partia-se de dor. Era meia-noite, e ele não tinha comido nada pesado. Enquanto isso, longe dali, Helena estava parindo Mariana, a Pulguinha. Anos depois, Helena ficou subitamente com a boca

levantando el dedito; A la corta o a la larga, los escritores se hamburguesan Así que me reí; y la maga se rió de mi risa. Un mes después, exactamente un mes después, recibí en Montevideo un telegrama. En Chile, decía el telegrama, me habían otorgado una distinción. Era el premio José Carrasco.

seca e os lábios em chaga enquanto seu pai sofria uma febre que por pouco não o matou, e ela dizia palavras do delírio dele, embora ela estivesse em Montevideu e ele em Buenos Aires, e ela nada soubesse; e, ao mesmo tempo, do outro lado do mar, em sua casa nos arrabaldes de Barcelona, Pilar, a amiga de Helena, despertava atordoada por uma inexplicável dor de cabeça e dizia, sem saber por que, mas sem nenhuma dúvida: — Alguma coisa está acontecendo com Helena. Alguma coisa⁵⁴ (Galeano, 2021, p. 190. Tradução nossa).

Nele, a esfera do mágico se apresenta de uma maneira sutil, posto que não existe nenhuma figura absurdamente fora do comum e claramente fantasiosa. Contudo, a ideia de que uma pessoa possa literalmente sentir a dor de outra é narrada como um fato, sem que seja levantado questionamento quanto a isso. Dessa maneira, é pressuposto que essa classe de acontecimentos faz parte da vivência latina, ainda que não haja uma explicação plausível, conforme a fala da última personagem “sem saber por que, mas sem nenhuma dúvida” (Galeano, 2021, p. 190. Tradução nossa). Sobre a mesma corrente, Gloria Bautista Gutierrez, professora da Universidade de Clemson, da Carolina do Sul, EUA, diz em seu escrito *El realismo mágico: historiografía y características* (1991), que:

Para lograr tal gènesis, o escritor mágicorealista se apoia em crenças, atitudes e ações dos personagens que são guiadas por uma cosmovisão que inclui o maravilhoso e o metafísico como parte da vida cotidiana, convertendo a realidade em mágica de maneira que, ao mesmo tempo, o leitor pode a entender por meio da lógica. A origem de muitas destas crenças se encontra em livros sagrados como o *Popol Vuh* e a *Bíblia*⁵⁵ (Bautista, 1991, p.21. Tradução nossa).

Ao dizer que essa categoria de escrita tem influência da crença cristã, a professora abre espaço para que seja criada a aproximação da ferramenta do realismo mágico com a ideia de resistência, pois as religiões surgem como forma de enfrentamento do cotidiano. Marx definiu a religião como ópio do povo (Marx, 2000), permitindo entender que, para encarar a realidade de carência, exploração e disparidade, existente na América do Sul, a população tenha se fiado do transcendente.

⁵⁴ Alberto, el padre de Helena, se despertó de pronto. La barriga se le partía de dolor. Era medianoche y no había comido nada pesado. Mientras tanto, lejos de allí, Helena estaba pariendo a Mariana, la pulguita. Años después, a Helena se le reseco la boca y se le llagaron los labios mientras su padre sufría una fiebre que por poco lo mata, y ella decía palabras del delirio de él, aunque ella estaba en Montevideo y él en Buenos Aires, y ella nada sabía; y al mismo tiempo, al otro lado de la mar, en su casa de las afueras de Barcelona, Pilar, la amiga de Helena, despertaba aturdida por un inexplicable dolor de cabeza y decía, sin saber por qué, pero sin ninguna duda: - Algo le está pasando a Melena. Algo le está pasando.

⁵⁵ Para lograr tal gènesis, el escritor mágicorealista se apoya en creencias, actitudes y acciones de los personajes que están guiadas por una cosmovisión que incluye lo maravilloso y lo metafísico como parte de la vida cotidiana convirtiendo la realidad en mágica y que al mismo tiempo el lector puede entenderla a través de la lógica. El origen de muchas de estas creencias se encuentra en libros sagrados como El Popol Vuh y La Biblia.

Em consonância a essa ideia, ao dizer que o realismo mágico tem a maternidade a depender do lugar em que ocorre, Camarani propõe que a fantasia, em junção à necessidade de crer no transcendental, para aguentar a realidade local, deram origem ao gênero de escrita que abarca a cultura latina. Essa realidade se manifesta, inclusive, no cotidiano de quem é latino-americano, por meio de lendas folclóricas, como aparições de entidades como curupira, mula sem cabeça, lobisomem, etc. que são contadas de geração em geração como se constituíssem apenas o real, sem nenhum elemento fantasioso.

Isso também reforça a ideia de escrita de autoficção, posto que o autor grafa o irreal sem espanto, da mesma maneira que o elemento irreal é constituinte da cultura latina sem que haja alguma afetação sobre sua existência no dia a dia.

Dessa forma, por meio de escritos desse gênero ao longo do livro, a identidade atribuída ao latino ganha um quê de fantástica, constituindo a ideia de que a vivência na América do Sul comporta uma quantia de irreal, sem que isso seja visto como sandice. Dessa maneira, os elementos mágicos entram, inclusive, como isotopias conferidas ao latino na obra *O livro dos abraços*.

3. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Dando sequência à dissertação, após aproximar a obra de um gênero e escola literária, cabe expor a base teórica aplicada na realização das análises. No trabalho, a teoria Semiótica será usada para compreender de que maneira se desenvolve a construção da identidade latina na obra de Galeano. Como já foi explicada a origem da teoria, cumpre explicitar as ferramentas que serão utilizadas no objeto de estudo.

Antes, cabe lembrar que *O Livro dos Abraços* foi muito investigado por prismas ajustados ao âmbito social, por ser uma obra que apresenta claro posicionamento político. Dessa maneira, suas análises foram feitas, majoritariamente, sobre as temáticas de resistência, sem elucidar as estruturas e relações estabelecidas na construção dos sentidos.

Por isso, cumpre aclarar que não existe a pretensão de ignorar a relevância social que tenha a obra e, portanto, realizar uma pesquisa fixada apenas no âmbito estruturalista. O que há é a intenção de analisar o texto, suas estruturas e modos de produção de sentido, até mesmo para poder se lançar ao entendimento, com mais clareza, para entendermos de que maneira ele se encaixa enquanto obra social.

Essa abordagem se dá, pois o encanto de *O livro dos abraços* não se encontra só no que diz a obra, mas também na forma como diz. É possível afirmar que o autor elege as palavras e compõe as frases de maneira a expressar afetividade, se valendo de estratégias que tornam a própria linguagem mais suave, como será demonstrado.

Por conseguinte, são feitas denúncias através de uma leitura acessível, por conta das estratégias de produção de sentido empregadas pelo autor. Com isso em mente, importa saber quais são essas estratégias, bem como quais são os elementos utilizados para construir, em seu universo literário, o caráter latino-americano.

Para tanto, serão trazidos alguns autores, referências. O primeiro deles é José Luiz Fiorin, que escreveu o livro *Elementos de Análise do Discurso* (2002). Nele, o autor defende que o estudo semiótico textual lança mão do percurso gerativo do sentido, que, quando adequadamente empregado, pode dar conta de explicar a forma com a qual se dá a produção e interpretação de sentidos em um texto (Fiorin, 2002).

Destarte, o campo se vale do exame dos três patamares que compreendem a análise semiótica textual, quais sejam: nível profundo ou fundamental, nível narrativo e nível discursivo - a serem explicitados - para, partindo desses, corroborar o seu parecer sobre o construto de determinado tema em dado escrito. Sem mais, vamos a apresentação das ferramentas da teoria.

3.1. Teoria semiótica francesa

Para explicar a base de análise, é necessário trazer os preceitos teóricos a serem empregados, começando pela ideia de percurso gerativo do sentido. Com o intuito de explicar o conceito apresentado, Fiorin (2000) se vale da parábola dos cavalheiros e o escudo, que consiste em uma arguição entre dois cavalheiros sobre qual seria a cor do objeto, se dourada ou prateada. Contudo, ao final, descobrimos que ambos estavam corretos, pois os dois estavam olhando lados distintos do instrumento.

Com isso, o autor defende que o saber do objeto é condicionado pelo ponto de vista do observador, pois os homens passam a levar seu saber como saber factual e o saber alheio, dissonante do próprio, como não saber. Essa perspectiva gera um confronto que só é sanado quando as partes aceitam o ponto de vista do outro, substituindo a intriga pela conciliação.

Nessa história, em um nível mais abstrato, temos a oposição semântica de parcialidade *versus* totalidade. A primeira, quando cada um defende seu próprio saber e a segunda, quando é aceita uma ideia total, de que o objeto tem duas faces. Nesse contexto, a parcialidade é tida como o elemento disfórico (conotação negativa), enquanto a totalidade é tida como o elemento eufórico (conotação positiva).

Conforme elucidado, na análise o caminho é feito a partir do nível mais concreto até o mais abstrato, enquanto, na construção do texto, o caminho oposto é traçado. O percurso gerativo do sentido é, então, uma série sucessiva de patamares (cada um com uma nomenclatura e descrição adequadas) capazes de mostrar como se dá a produção e a interpretação de sentido em um texto. No modelo estudado, esses patamares são três: nível discursivo, nível narrativo e nível fundamental, que serão explicitados adiante.

3.1.1. Nível fundamental

O nível fundamental contém as categorias semânticas da base de um texto. Elas são fundamentadas em uma oposição, que se dá em um mesmo domínio, gerada por um traço em comum na essência do escrito. Essa semelhança é o que dá origem à diferença. No caso da parábola dos cavalheiros, opõe-se parcialidade *versus* totalidade.

Com isso, se aplicamos “não” a cada uma das palavras contrárias, teremos dois contraditórios, como masculinidade e feminilidade, que são contrários no domínio da sexualidade. Esses termos dão origem a não masculinidade e não feminilidade, que são contraditórios de masculinidade e feminilidade, respectivamente. Como essas construções

também são contrárias entre si, por questão de distinção e clareza, elas levam a nomenclatura de subcontrários, enquanto contrários seguem sendo, no caso apresentado, masculinidade *versus* feminilidade.

Assim, são distinguidas as relações de contrariedade (feminilidade *versus* masculinidade) das relações de contraditoriedade (não feminilidade *versus* não masculinidade). Ainda, os termos contrários ou subcontrários podem aparecer reunidos, originando termos complexos (junção dos contrários A e B) ou neutros (conjunção dos subcontrários não A e não B).

Fiorin diz que “O mito constrói-se com a junção de termos opostos. No universo mítico cristão, a partir da oposição semântica de base /divindade/ *versus* /humanidade/, teremos seres complexos como Cristo (divindade e humanidade) ou neutros como anjos (nem divindade nem humanidade)” (Fiorin, 2000, p.19).

Sabendo que um texto dá a cada um dos elementos um valor eufórico (positivo) ou disfórico (negativo), é necessário considerar que as mesmas palavras, tendo sido selecionadas para categoria de base de dois textos distintos, podem receber valores diferentes. Em um escrito ecologista, no qual natureza e civilização sejam os elementos da categoria de base, a primeira receberá valor positivo, enquanto a outra terá conotação negativa. Já em um texto que converge sobre os perigos da natureza, se valendo dos mesmos elementos, poderá dar o valor negativo à natureza e o positivo à civilização.

Ademais, o nível fundamental carrega em sua sintaxe duas operações: a negação e a asserção, sendo que ambas acontecem no decorrer de um texto. Então, tendo como exemplo um escrito que carrega a *versus* b, pode aparecer: afirmação de a, negação de a, afirmação de b e negação de a, negação de b e afirmação de a.

No exemplo do conto do escudo, com a categoria /parcialidade/ *versus* /totalidade/, ocorre primeiro a afirmação da /parcialidade/, quando cada cavaleiro afirma o próprio ponto de vista. Após, acontece a negação da /parcialidade/, quando o dervixe diz que os dois têm e não têm razão. Por fim, sucede a afirmação da /totalidade/, quando o dervixe mostra o escudo, que é de ouro em uma face e prata na outra (Fiorin, 2000).

Encerrada a explicação sobre o nível fundamental, cumpre apresentar a etapa seguinte, que é o nível narrativo.

3.1.2. Nível narrativo

Para começar a discorrer sobre o nível narrativo, é preciso considerar a distinção entre narratividade e narração. A primeira abrange todos os textos, enquanto a segunda apenas um determinado gênero literário. Dessa maneira, a narrativa mínima passa a ser existente quando acontece o estado inicial, a transformação e o estado final, sucessivamente:

Quando o Presidente da República, em discurso dirigido à nação diz que “graças aos esforços continuados do governo, a inflação foi contida”, subjaz a esse enunciado uma narrativa mínima: estado inicial de inflação descontrolada, estado final de inflação sob controle, entendida como transformação de conteúdo (Fiorin, 2000, p.21).

Na sintaxe narrativa, há dois tipos de enunciados elementares:

Enunciados de estado, que estabelecem uma relação de junção, seja ela conjuntiva ou disjuntiva, entre um sujeito e um objeto. No exemplo dado por Fiorin, “Aurélia é rica” (Fiorin, 2000, p.21) existe a relação de conjunção, criada pelo verbo ser, entre um sujeito “Aurélia” e um objeto “riqueza”, enquanto na frase, também trazida como exemplo por Fiorin, “Seixas não é rico” (Fiorin, 2000, p.21) existe uma ligação de disjunção propiciada pela negação, aliada ao verbo ser, entre o sujeito “Seixas” e o objeto “riqueza” (Fiorin, 2000).

E enunciados de fazer, que demonstram as transformações correspondentes à passagem de um estado ao outro, como no exemplo “Seixas ficou rico” trazido por Fiorin (Fiorin, 2000, p.21). Nele, o personagem sofre uma passagem do estado inicial de não riqueza ao estado final de riqueza.

Então, por termos dois enunciados de estado, temos duas espécies de narrativas mínimas: a de privação (em que ocorre um estado inicial conjunto e um estado final disjunto), como a história de uma família que era rica e ficou pobre. E a de suprimento de uma privação (em que ocorre um estado inicial disjunto e um estado final conjunto), como a história de uma família que era pobre e ficou rica (Fiorin, 2000).

Ademais, Fiorin diz que “Não se pode confundir sujeito com pessoa e objeto com coisa” (Fiorin, 2000, p.22), posto que ambos são papéis narrativos que podem ser representados por coisas, pessoas ou animais: “Quando se diz ‘O tapete voador pousou no terraço de casa’, temos uma transformação cujo estado final tem como sujeito ‘tapete voador’ e como objeto ‘terraço de casa’” (Fiorin, 2000, p.22).

Os textos em si não são narrativas mínimas, o oposto, são narrativas complexas compostas por narrativas mínimas feitas por enunciados de ser e fazer. Narrativas complexas, por sua vez, se estruturam em uma sequência fixa que se dá em quatro fases:

A manipulação - nessa fase, um sujeito age sobre outro, levando-o a fazer sua própria vontade, por exemplo, um pai que pede ao filho que lave o carro e o filho obedece, ainda que não queira. Os dois narrativos (manipulador e manipulado) podem ser manifestos pela mesma personagem no nível discursivo, quando uma mesma pessoa decide e cumpre algo, segundo seu querer, por exemplo: “Amélia resolveu casar-se com Seixas” (Fiorin, 2000, p.22);

A competência - nessa fase, o sujeito principal da narrativa, que vai exercer o papel de modificação da história, é dotado de um saber e/ou poder fazer, elementos que podem aparecer nesse nível na forma de dinheiro, objeto mágico, enfim, algo que possibilite com que o personagem desenvolva sua ação;

A performance - essa é a fase em que ocorre a principal transformação da narrativa, em um conto de fadas, costuma ser o momento em que a princesa é salva pelo príncipe. Geralmente é a parte em que ocorre a passagem da disjunção ou conjunção do sujeito narrativo com o objeto. O sujeito que opera a transformação e o que entra em conjunção ou disjunção podem ser distintos, ou idênticos.

No caso do lobo que mata o cordeiro, o lobo é quem opera a transformação, mas o cordeiro é quem entra em disjunção com a vida. Já no caso de narrar um suicídio, quem opera a transformação e sofre a disjunção é o mesmo sujeito, sendo chamado de idêntico;

A sanção - nessa última fase, se observa que foi realizada tanto a performance quanto o reconhecimento do sujeito responsável pela realização. Assim, se distribuem recompensas ou punições e se isso não ocorre, pelo menos é constatado que foi realizada a performance.

Essas fases se sucedem não por ordem cronológica, porém pelo raciocínio lógico, por exemplo, a realização de uma performance, pressupõe um saber e um poder realizá-la, bem como um querer e dever realizá-la; da mesma forma, muitas relações ficam ocultas e devem ser encontradas por meio das relações de pressuposição (Fiorin, 2000).

Fiorin ainda informa que muitas narrativas não se realizam e param em alguma fase. Exemplo disso é o episódio da tentação de Cristo, na Bíblia, em que Cristo foi tentado, porém, não cedeu, impedindo que a narrativa continuasse a partir do ponto de vista do desenvolvimento dessa possibilidade de história.

As narrativas podem relatar somente uma das fases, como jornais sensacionalistas narrando assassinatos, que, com frequência, acabam se prendendo na fase da performance. Outro caso é o romance *Um assassinato no expresso do oriente*, de Agatha Christie, em que a autora dedica poucas páginas à performance e se prende na sanção, ou seja, em revelar quem

é o assassino. Elas contêm uma série de sequências canônicas encaixadas entre si ou sucedendo umas às outras.

Existe também a dimensão polêmica da narrativa, proposta pelo caso de que, cada vez que um sujeito entrar em conjunção com um objeto, outro entrar em disjunção com o objeto. Porém, essa relação pode não ocorrer quando o objeto for saber, pois um sujeito, ao transmitir seu saber, não perde o saber.

Por fim, ao explicitar o funcionamento do nível narrativo, Fiorin diz que: “Até agora analisamos o encadeamento dos papéis narrativos para formar enunciados, desses enunciados para constituir sequências e dessas sequências canônicas para constituir sequências complexas. Estudamos, pois, a sintaxe narrativa” (Fiorin, 2000, p.28).

3.1.3. Nível discursivo

Como visto, o nível narrativo comporta várias ideias abstratas, como um sujeito entrar em conjunção ou disjunção com o objeto. Então, no nível discursivo, essas abstrações são revestidas por termos, que fazem com elas virem concretas. Segundo Fiorin, “O nível discursivo produz as variações de conteúdos narrativos invariantes” (Fiorin 2000, p.29), como o exemplo de uma novela, que tem certa estrutura narrativa que não se altera, ainda que seu nível discursivo varie.

De acordo com essa concepção, Fiorin diz que em “Balada do amor atrás das idades”, de Drummond, é possível ver a existência da intenção de entrar em conjunção com o amor sendo manifestada por personagens variadas, em épocas diferentes e histórias distintas, exemplificando o explicitado anteriormente (Fiorin, 2000).

Então, é necessário que haja alguma forma de expressão para que os discursos sejam concretizados, seja ela verbal, gestual ou outra. No nível discursivo, essa consumação é chamada de nível da manifestação: ocorre quando o conteúdo (imanência) se une à manifestação (união mais a expressão) e ganha o nome de plano de expressão, ou seja, um texto.

Dessa forma, o percurso gerativo do sentido é um modelo que reproduz a interpretação do que significa o conteúdo, permitindo uma leitura mais eficaz das formas textuais. Ainda, deve ser considerado que, quando um conteúdo veicula sobre distintos planos de expressão, ele sofre certas alterações, por conta dos efeitos estilísticos da expressão e coerções do material.

Ademais, o texto descritivo, como um poema descritivo, pode apresentar apenas um dos estados do nível narrativo, o final ou o inicial, bem como apenas uma das fases do percurso sintático fundamental, como só a negação/afirmação de a/b. Enquanto a narração, geralmente, manifesta esse percurso sintático completo (Fiorin, 2000).

No plano de expressão verbal, alguns dos efeitos estilísticos são o ritmo, a aliteração, a assonância, as figuras retóricas, etc. Portanto, uma análise semiótica não pode ser fixada ao plano de conteúdo, de maneira a ignorar o plano de expressão, porque poemas dizem demasiado em seu plano de expressão e, sem eles, o texto poderia perder sua globalidade.

Assim, no nível da manifestação, devem ser considerados: recursos fônicos como aliteração e assonância; recursos métricos e rítmicos (com seu esquema acentual), recursos sintáticos como paralelismo de estruturas frásicas e figuras de construção como repetição, quiasmo, gradação, etc.

Cada plano de expressão trabalha com tipos de materiais diferentes, como cor ou som. E ainda que trabalhem com o mesmo material, isso acontece de maneiras distintas. Exemplo disso são as línguas, que trabalham os sons de formas dissemelhantes. Portanto, além de notar os recursos mencionados, é necessário que também seja explicitado seu papel, na construção da produção de sentido do texto.

Uma vez aclarado o conceito de plano de expressão, compete elucidar mais dois pontos relevantes, a sintaxe discursiva, que aborda o processo de enunciação e construção de enunciado. E a semântica discursiva, que concretiza as mudanças de estado ocorridas no nível narrativo por meio de temas e figuras. Ambas também se dão no nível discursivo do percurso.

3.1.4. Sintaxe discursiva

Segundo Fiorin, a enunciação é o ato de produzir o discurso, o produto dela é o enunciado. Portanto, ao realizar a enunciação, o enunciador pode se colocar, ou não, no enunciado. De acordo com o autor, a frase “eu afirmo que o quadrado da hipotenusa é igual à soma do quadrado dos catetos” (Fiorin, 2000, p.39) é exemplo disso, pois o enunciador se põe no enunciado. Contudo, o autor enfatiza que sempre há um enunciador, ainda que ele não apareça de maneira clara no enunciado, posto que um enunciado não se faz sozinho (Fiorin, 2000).

Fiorin também conceitua a enunciação, definindo como um eu-aqui-agora, ou seja, o sujeito da enunciação que opera no espaço do aqui, no tempo do agora. Assim, a sintaxe do discurso, quando estuda as marcas da enunciação no enunciado, analisa a actorialização, a

espacialização e a temporalização, que correspondem à pessoa, ao espaço e ao tempo do discurso.

E mais, deve ser considerado que o discurso é produzido para alguém, de maneira que o enunciador e seu enunciatário também devem ser ponderados, pois o primeiro realiza um fazer persuasivo, enquanto o segundo realiza um fazer interpretativo. Portanto, os dois fazem parte da relação enunciador – enunciatário.

Essa correspondência abrange aspectos que visam levar o enunciatário a aceitar o que comunica a enunciação. Então, a sintaxe do discurso compreende os aspectos das projeções da enunciação e as relações entre enunciatário e enunciador (Fiorin, 2000).

A enunciação projeta em si o que precisamos para fazer a constituição do discurso que ela move, para isso são utilizados dois processos: embreagem e debreagem. A debreagem é um mecanismo que quita as oposições de pessoas. Ela ocorre quando alguém se refere a si na 3ª pessoa, porém, não é um processo especialmente relevante à presente análise. Entretanto, a segunda operação, debreagem, interessa, pois diz respeito a uma das projeções da enunciação do enunciado, existindo na forma enunciativa e enunciva:

A debreagem enunciativa é responsável por projetar no enunciado o eu-aqui-agora, como no exemplo a seguir: “Estou sozinho agora, aqui em meu escritório. Começo a pensar no que está acontecendo em minha vida” (Fiorin, 2000, p.40). Ela produz o discurso de primeira pessoa, que trabalha a favor do efeito de subjetividade, pois o eu está presente no enunciado.

Já a debreagem enunciva se trata da projeção de um ele-lá-então, como no exemplo: “André estava sozinho naquele momento em seu escritório. Começou a pensar no que estava acontecendo em sua vida.” (Fiorin, 2000, p.40). Essa segunda cria o discurso de terceira pessoa, de maneira a produzir o efeito de objetividade, visto que o eu se ausenta do enunciado.

Além dos dois tipos de debreagem externas expostos, existe a debreagem interna, ou de 2º grau, que se manifesta quando o enunciador dá voz a uma terceira pessoa, como no exemplo “João disse: - Não tenho intenção de pagar esse aluguel escorchant” (Fiorin, 2000, p.46) ou a uma pessoa que já estava presente no enunciado, como em “Aí asseverei: - Em breve, estarei longe de tudo isso” (Fiorin, 2000, p.46).

A partir dela são criados os simulacros de diálogos, portanto, ela é responsável pela unidade discursiva chamada de discurso direto e, a partir dele, é concebido o efeito de sentido

de verdade, conforme diz Fiorin: “Com efeito, o discurso direto proporciona ao enunciatário a ilusão de estar ouvindo o outro, ou seja, suas ‘verdadeiras’ palavras” (Fiorin, 2000, p.46).

Com isso, é posta a ideia de que o enunciador dá ao seu texto o efeito que preferir. Um caso em que o uso da terceira pessoa faz parte dos parâmetros instaurados é o texto científico. Nele, essa modulação é feita para que somente os fatos sejam avaliados, tirando da análise a opinião do cientista perante os fatos.

Já o discurso indireto não apresenta debreagens internas, pois nele as falas dos personagens são ditas pelo narrador. Contudo, existem duas variantes básicas do discurso indireto: a analisadora do conteúdo e a analisadora da expressão. A primeira se preocupa somente em apresentar o conteúdo, sem nenhuma interferência de análise da expressão, enquanto na segunda ele analisa o autor do discurso e passa, através de sua própria narração, trejeitos, particularidades, etc. que caracterizem aquele que fala.

Por fim, versando sobre as relações entre o enunciador e o enunciatário, Fiorin defende que a única finalidade da enunciação é persuadir o ouvinte a aceitar o que é comunicado. Por essa premissa, toda comunicação carrega em si persuasão, de forma que o autor pontua dois dos procedimentos argumentativos mais frequentes no nível narrativo: a ilustração e as figuras de pensamento.

Sobre essa última, convém assinalar que, para estabelecer o contrato de veridicção, o enunciador pode usar a estratégia de criar um acordo ou um desacordo entre as instâncias do enunciador e enunciatário. No exemplo de um acordo entre as duas instâncias, um discurso deve ser lido e interpretado da maneira como foi lido. Já no caso de um desacordo, um discurso deve ser lido e interpretado da maneira oposta, como ocorre com a ironia.

3.1.5. Semântica discursiva

Para abordar a semântica discursiva, cabe lembrar que ela é responsável por concretizar as mudanças de estado ocorridas no nível narrativo. Isso é feito por meio de processos de tematização e figurativização, níveis de concretização do sentido, que dão personagens, motivações e narração às ideias propostas nos outros níveis. Assim, existem dois tipos de textos: os figurativos e os temáticos.

Sobre o processo de figurativização, segundo Fiorin, “[...] a figura é todo conteúdo de qualquer língua natural ou de qualquer sistema de representação que tem um correspondente perceptível no mundo natural” (Fiorin, 2000, p.65), exemplo disso é “árvore, vagalume, sol, correr, brincar, vermelho, quente, etc.” (Fiorin, 2000, p.65). Como os textos figurativos

reconstroem a realidade, representando o mundo, eles têm função descritiva/representativa. Conforme o *Dicionário de Semiótica* (1979), a figurativização é um substantivo feminino, *figurativisation* no francês e *figurativization* no inglês, definido da seguinte maneira:

[...] conjunto do percurso narrativo do sujeito que se encontra figurativizado. A instalação da figura “automóvel” afeta o conjunto dos processos transformando-os em ações, confere contornos figurativos ao sujeito que se torna um ator, sofre uma “ancoragem” espaço-temporal, etc. Dir-se-á, então, que a figurativização instala percursos figurativos e, se estes forem co-extensivos às dimensões do discurso, farão aparecer isotopias figurativas (Greimas; Courtés, 1979, p.186).

Assim, para entender como encontrar o tema de que trata a figura, é necessário compreender o funcionamento das figuras no texto. Para tal, Fiorin propõe a observação dos lexemas, palavras encontradas no léxico, pois cada palavra, a depender do contexto em que está inserida, pode gerar múltiplas interpretações. Essas são distintas, entretanto, finitas, por estarem relacionadas com o chamado núcleo estável de significação.

Agora, quanto ao processo de tematização, é necessário esclarecer que não remete ao mundo natural, mas são categorias que organizam os elementos do mundo natural: “elegância, vergonha, raciocinar, calculista, orgulhoso, etc.” (Fiorin, 2000, p.65). Eles buscam classificar e ordenar, de maneira a explicar a realidade, configurando função predicativa/interpretativa. O texto temático pode existir sem o figurativo, enquanto o figurativo vem necessariamente acompanhado do nível temático, pois o temático é anterior à figurativização no caminho do sentido.

Sobre o mesmo assunto, Bertrand diz, em sua obra *Caminhos da Semiótica Literária* (2003), que a tematização consiste em dotar uma sequência figurativa de significações mais abstratas que têm, por função, alicerçar os seus elementos e uni-los, indicar sua orientação e finalidade, ou inseri-los num campo de valores cognitivos, ou passionais (Bertrand, 2003). O *Dicionário de Semiótica*, estabelece tematização como um substantivo feminino. *Thématisation* no francês e *thematization* no inglês, e apresentando a seguinte definição:

Em semântica discursiva, a tematização é um procedimento - ainda pouco explorado - que, tomando valores (da semântica fundamental) já atualizados (em junção com os sujeitos) pela semântica narrativa, os dissemina, de maneira mais ou menos difusa ou concentrada, sob a forma de temas, pelos programas e percursos narrativos, abrindo assim caminho à sua eventual figurativização. A tematização pode concentrar-se quer nos sujeitos, quer nos objetos, quer nas funções, ou, pelo contrário, repartir-se igualmente pelos diferentes elementos da estrutura narrativa em questão (Greimas; Courtés, 1979, p.454).

E mais, para definir um texto como figurativo ou temático, deve ser considerado o que há de predominante nele, ou seja, um pode conter características do outro. Assim, todos os

textos apresentam um nível narrativo que será tematizado, e após, o nível de organização temática pode, ou não, ser figurativizado.

Para que a constituição da figurativização tenha sentido, é necessário que o tema, que reveste os enunciados narrativos, seja concretizado. Esse processo, de palavras que tecem o texto e dão origem a figuras que constituem uma trama, leva o nome de percurso figurativo. Assim, ler um percurso figurativo é descobrir seu tema, sendo que um mesmo texto pode ter mais de um percurso figurativo, a depender de quantos temas o autor deseja tratar.

Encerrando essas definições, cabe apenas apontar que, de acordo com Fiorin, “Quando se fixa uma relação entre temas e figuras, há um processo de simbolização” (Fiorin, 2000, p.69). Então, uma figura (coruja) pode representar um tema (sabedoria), de forma que o símbolo vira o elemento concreto que carrega o abstrato (Fiorin, 2000). O mesmo processo acontece com relação à foice e o martelo, que passou a simbolizar o comunismo e toda uma filosofia ideológica comportada na figura. Porém, esse procedimento não será particularmente explanado, posto que não possui relevância para a presente análise.

Contudo, existe, por fim, mais um conceito a ser exposto: a isotopia. Ela também faz parte da semântica discursiva e consiste na ideia de que, para um texto fazer sentido enquanto unidade, é necessário que em seu corpo haja a reiteração ao tema que está sendo tratado. A abstração leva o nome de isotopia por conta da física, porém, nos estudos textuais, é definida como: “a recorrência de traços semânticos ao longo do discurso” (Fiorin, 2000, p.81).

Em casos como piadas, possuidoras de mais de uma isotopia e nas quais uma isotopia se sobrepõe à outra, um conector de isotopias é uma palavra polissêmica. A partir disso, pode-se dizer que um texto está aberto a várias leituras, mas não a toda e qualquer leitura, pois o que ele admite como possibilidade de interpretação já está nele.

Finalizada a explicação sobre o percurso gerativo do sentido, cabe pontuar quais conceitos serão utilizados no decorrer da análise. Por se tratar da construção de uma identidade específica em um livro, serão utilizadas as ideias de produção de sentido por meio dos níveis discursivo e narrativo, bem como será analisado o nível de manifestação textual, comportada no nível discursivo.

3.2. Teoria decolonial

Em se tratando agora do aporte teórico decolonial, Luciana Ballestrin, doutora em ciências políticas, em seu artigo *América Latina e o giro decolonial* (2013), escreve sobre o grupo Modernidade/Colonialidade (M/C), constituído no final dos anos 90. Ele foi formado

por pensadores latino-americanos que se dedicaram aos estudos acerca do pós-colonialismo e acabaram por renovar a crítica ao virem com noções como as de giro decolonial (Ballestrin, 2013), que serão explicitados mais adiante.

Seguindo a contextualização, cabe dizer que o grupo de Estudos Subalternos, de origem indiana foi de suma importância para os estudos pós-coloniais, na medida em que cunharam o conceito de subalterno: o pensamento de que, quando a hegemonia fala pela minoria, o discurso ainda está carregado de ideias hegemônicas e a minoria em questão permanece calada.

Ademais, latino-americanos, inspirados pelo mencionado grupo de estudos e pela criação de uma versão asiática dele, criaram o *Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos*, inserindo a América Latina nos estudos pós-coloniais. Entretanto, tal grupo acabou por desmembrar-se (quando seus participantes entraram em desacordo devido a distinções de pensamentos), o que deu origem, posteriormente, ao M/C.

Esclarecida a origem do grupo, é preciso aclarar alguns conceitos relevantes, começando pela definição do termo “pós-colonialismo”. Em geral, utilizado para fazer referência ao tempo após a independência, no presente estudo, é trazido com uma segunda intenção. Ele faz alusão ao conjunto de contribuições advindas principalmente dos estudos teóricos e culturais, que ganharam destaque nas universidades dos EUA e Inglaterra a partir dos anos 80, que defendiam o conceito de modernidade trazida como um mito, no qual se esconde a dinâmica colonial.

Segundo a autora supracitada, a ideia de raça, portanto o advento da raça superior e inferior, que cria uma classificação de povos segundo suas faltas ou excessos, é um pensamento de suma importância para a lógica do colonialismo. Nesse sentido, a aplicação desses conceitos no mundo atual, indica que a dinâmica colonial não tenha deixado de existir, antes, porém, tenha sido renovada e mascarada por modernidade (Ballestrin, 2013).

Consoante a esta ideia, temos também os estudiosos Santiago Castro-Gómez e Ramón Grosfoguel, que abordam em seu escrito *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (2007), o conceito de decolonial como a lógica de que: mesmo que o colonialismo tenha sido extinto, a dinâmica praticada naqueles períodos ainda existe, tendo apenas sofrido uma mutação e tomado novas proporções.

Sobre essa definição, o autor diz que: “Assistimos, mais, uma transição do colonialismo moderno a colonialidade global, processo que certamente transformou as formas

de dominação desempenhadas pela modernidade, mas não a estrutura das relações centro-periferia a escala mundial”⁵⁶ (Castro-Gómez e Grosfoguel, 2007, p.13. Tradução nossa).

Neste sentido, cabe examinar a concepção de giro decolonial, cunhado originalmente em 2005, por Nelson Maldonado-Torres, escritor e pesquisador de temas tangentes à decolonização. O termo diz respeito à resistência ao diálogo da modernidade/colonialidade e, para tanto, são considerados autores de base propriamente latino-americanos, não defensores de ideologias que pudessem ser centralizadas no pensamento eurocêntrico.

Luciana Ballestrin diz em seu texto que, nas palavras de Mignolo, filósofo argentino, “Tawantinsuyu, Anáhuac e o Caribe Negro seriam as ‘Grécias’ e ‘Romas’ das Américas” (Mignolo, 2003, p. 32 apud Ballestrin, 2013, p.106). De toda forma, por esta lógica, é enfatizada a atenção para a necessidade do expurgo do pensamento europeu na produção dos subalternos.

Maldonado apresenta, em seu escrito *Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas* (2020), dez teses sobre o conceito de decolonialidade, trazida como um processo para além da libertação das colônias, ou seja, que abarca a luta contra os vestígios deixados pelo período de submissão.

Nelas, o autor engloba a ideia de que, para que haja uma cadeia de poder, tudo deva ser colonizado no sujeito submisso, desde a visão até a ação. Desta maneira, os colonizados não têm direito à subjetividade própria e continuam tidos como seres inferiores, que precisam ser disciplinados para serem mantidos em seus “devidos lugares” (Maldonado-Torres, 2020).

No mesmo sentido, cabe trazer o escrito: “Sobre a Decolonialidade da Linguagem” (2021), de Gabriela Veronelli, pesquisadora afiliada ao Centro de Pesquisa Interdisciplinar em Filosofia, Interpretação e Cultura da Universidade de Binghamton. Nele, a autora apresenta a problemática de que a própria língua, por já estar colonizada, não pode ser completamente eficiente no uso em prol do projeto de decolonização.

Seu artigo é analítico e se vale de pesquisas para demonstrar que a ideia de civismo é atribuída, pelos europeus, à capacidade de letras e utilização de roupas. Por conseguinte, essa idealização influenciou na forma com a qual os colonizadores viram os nativos como sendo menos humanos. A pesquisadora ainda levanta questionamentos no sentido do que configura uma língua e, ainda, se a coroa espanhola teria interpretado a fala nativa, carente de uma

⁵⁶ *Asistimos, más bien, a una transición del colonialismo moderno a la colonialidad global, proceso que ciertamente ha transformado las formas de dominación desplegadas por la modernidad, pero no la estructura de las relaciones centro-periferia a escala mundial.*

gramática, como portadora de uma incapacidade de transmitir conhecimento, dado a pressuposta falta de humanidade atribuída aos habitantes da América do Sul.

Em suas vinte páginas, Veronelli sustenta o argumento, dizendo que o advento da racialização, como invenção para a classificação dos povos em melhores e piores, colaborou para que pudesse ser feita a manutenção do poder, conforme diz em um trecho extraído de seu escrito:

Colocando de outra maneira, enquanto raça refere-se a uma classificação social que diz “este ser não é humano” ou “este ser é menos que humano”; racialização é o processo que desumaniza, que reduz gentes e sociedades colocando-as em situações e relações que os despojam da sua humanidade (Veronelli, 2021, p.86).

Assim, a autora conclui fechando o paralelo entre raça, linguagem e fala, postulando que, ao chegarem às Américas, os colonizadores interpelaram que o que ocorria aqui era um linguajar, ou seja, uma comunicação menor, que não era boa o suficiente para atingir a condição de língua.

Nessa lógica, essa classe de linguagem é vista como oriunda de gente menor, pertencente a uma raça inferior, de forma que não foi nem dada a possibilidade de comunicação de igual para igual aos nativos. Prova disto é a descrição feita por Colombo, resgatada por Veronelli, que implica que na primeira interação registrada, os nativos foram vistos como corpos para se escravizar, de maneira a nunca ganharem a condição de interlocutores (Veronelli, 2021).

Neste raciocínio, de olhar pelo viés do submisso, compete trazer Grada Kilomba, escritora portuguesa que, em seu livro *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*, fala do ponto de vista da vivência negra, mas que, na presente tese, será trazida para criação de um paralelo com a experiência do latino-americano. Grada define o autor de uma obra como sujeito, na medida em que ele pode escrever sua própria história, enquanto o objeto não pode, posto que um sujeito irá fazê-lo (Kilomba, 2019).

Deste modo, o exemplo da história de um povo trazido como objeto e contada do ponto de vista de um sujeito externo é o texto “A civilização”, de Olavo Bilac, escritor brasileiro. Conforme pode ser observado no trecho extraído do texto mencionado:

Lembra-te, primeiro, da antiga bruteza deste solo: as selvas espessas e impenetráveis sucediam-se, como enormes muralhas; os rios, largos e acachoeirados, opunham novas barreiras ao passo humano; toda a natureza se mostrava concertada para repelir outros habitantes que não fossem os que ela já possuía, rudes e selvagens como ela. Esses viviam vagando, sem pouso certo, em constantes guerras; quando entravam na vida sedentária, a sua habitação era um agrupamento informe de ocas de barro e madeira tosca, cercadas de trincheiras de espíques de palmeiras. E o que

era a vida social desses tempos, diziam-no claramente as caveiras dos inimigos mortos em combate, espetadas nas caixas. Compara esses tempos ao tempo de agora! Vê como a terra brasileira está coberta de uma população de dezoito milhões de homens; o esforço humano venceu a hostilidade da natureza. (Bilac, 1937, p.44).

Ele abarca o mesmo pensamento eurocêntrico, abordando a civilização com certa romantização, como se os povos submetidos à exploração tivessem, na verdade, sido agraciados com o dom da civilização trazida pelos antepassados, a quem deveriam ser gratos e prestar honras. Contudo, cabe expor que, na mesma medida em que existem escritores que grafam a favor do pensamento advindo da Europa, consciente ou inconscientemente, também existem aqueles que trabalham pelo giro decolonial, consciente ou inconscientemente.

Segundo o que Bernardino Costa, professor e estudioso acerca da decolonialidade, versou em seu escrito “Decolonialidade e Perspectiva Negra” (2016), mesmo antes do conceito de decolonialidade ser amplamente divulgado, pensadores e escritores(as) negros(as), como Angela Davis, já apresentavam essas ideias em suas publicações. Ainda, o autor não limita o projeto decolonial ao mundo acadêmico, apontando que decolonial configura tudo aquilo que ocorre de uma perspectiva questionadora acerca do domínio europeu, conforme diz em trecho recortado de seu escrito:

A decolonialidade, como falamos acima, não se constitui num projeto acadêmico que obrigaria aqueles que a adotassem a citar seus autores e conceitos-chaves, nem se constitui numa espécie de universalismo abstrato (um particular que ascende à condição de um desígnio universal global). Caso isso ocorresse, estaríamos nos deparando com um novo colonialismo intelectual não mais da Europa, mas da América Latina (Bernardino-Costa, 2016, p.20).

Nessa lógica, será feito o trabalho de enquadrar Galeano como participante do projeto descolonizador, ainda que não de maneira consciente, posto que, quando esses estudos tomaram proporções, o autor já não estava mais em vida.

4. DESENVOLVIMENTO

Por todo o visto até então, podemos dizer que existem escritores, cantores e trabalhadores que desempenham as mais variadas funções, operando a favor da decolonização. Entre eles, está Eduardo Galeano, que não é relacionado aos estudos decoloniais, ou seja, não utiliza as abstrações com esse nome, porém, é decolonial em sua escrita, de maneira que, ainda que o autor não se associe conscientemente à corrente, acaba por colocar os conceitos em prática.

Dessa forma, utilizando as ferramentas já elucidadas, é possível discernir o que o autor constrói, ao longo de vários contos, como a vivência do ser latino-americano. O que será, enfim, exposto nas páginas subsequentes.

4.1. Galeano e a decolonialidade

Como já foi dito que é possível defender a ideia de Galeano como figurante - inconsciente - do giro decolonial, cabe trazer a análise que levou a tal conclusão. Foram eleitos escritos nos quais são feitas denúncias acerca de como foi/é a vivência na América Latina - desde o ponto de vista de pessoas que realmente passam por tal experiência. São eles:

“Celebração da voz humana/2”, no qual o autor escreve: “A ditadura uruguaia queria que cada um fosse nada mais que um, que cada um fosse ninguém; em cárceres e quartéis, e em todo o país, a comunicação era delito”⁵⁷ (Galeano, 2021, p.11. Tradução nossa). Nele, é evocada a realidade do que tenha sido a ditadura uruguaia e a violenta repressão que sofreram aqueles que eram contrários aos ditadores.

Ademais deste, também existem outros como “A realidade é uma louca de pedra”; “A diplomacia na América Latina”; “A burocracia/1”; “A burocracia/2” que falam, sempre de forma lírica, da vivência latino-americana. Eles vão desde confissões de carências básicas até delações quanto à falta de organização na política, passando por queixas com respeito à cultura - configurada para oprimir.

Exemplo disso são os contos “Crônicas da cidade de Caracas”; “Avisos” e “Os numerinhos e a gente” que retratam o racismo na América Latina e falam sobre como se tira proveito das pessoas em prol da economia, conforme o trecho, retirado do escrito “Mapamundi/2”: “No sul do mundo, ensina o sistema, a violência e a fome não pertencem à

história, senão à natureza, e a justiça e a liberdade foram condenadas a odiarem-se entre si”⁵⁸ (Galeano 2021, p.96. Tradução nossa).

Não obstante, conforme visto nos textos de Grada Kilomba, para a constituição do giro decolonial é importante a preocupação com o que os subalternos têm a dizer, coisa que Galeano faz com maestria ao dar atenção à voz de grupos inferiorizados, em contos como “A função da arte / 2”. Nele é narrada a história de uma tentativa de evangelização, porém, desde a perspectiva de um cacique, chefe de uma tribo paraguaia, de maneira que se dá importância a pessoas que geralmente não são consideradas.

Essa atenção em ouvir é replicada no conjunto de contos nomeados “Dizem as paredes”, que formam um compêndio de escritos recolhidos de paredes de países sul-americanos, indicando pensamentos de indignação, denúncia, paixão etc. Além disso, muitos de seus textos reconhecem a humanidade em meio às dificuldades das condições de vivência latino-americana.

Entre estes, estão “Celebração da fantasía”, que vem com a perspectiva de singeleza, quando Galeano escolhe dizer que um menino reconhece que o relógio enviado por um tio atrasa um pouco. Isso se dá, pois, na realidade, se trata de um relógio desenhado à caneta no pulso de uma criança carente, que, por meio da brincadeira, se distrai de sua carência.

Há, ademais, outros como “Noite de natal” no qual é trazido Fernando Silva, diretor do hospital de crianças de Manágua, que testemunha um infante, com olhos aguados, pedir amparo na noite de natal, por meio da frase: “Diga para... Diga para alguém que eu estou aqui”⁵⁹ (Galeano, 2021, p.58. Tradução nossa). A partir disso, é retratado o abandono infantil, além de promover o sentimento de como é estar em um país no qual questões como essas são tão comuns.

Desta forma, o escritor faz críticas duras à América do Sul, sem nunca deixar de falar acerca da admiração que mantém pelo continente. Essa perspectiva é vista por meio de contos que tratam da cultura latino-americana com certo assombro e respeito, como “Profecias/1”, que fala sobre a profecia feita a respeito do próprio autor, e “Neruda/2”, que evoca o misticismo na civilização latina.

⁵⁷ *La dictadura uruguaya quería que cada uno fuera nada más que uno, que cada uno fuera nadie: en cárceles y cuarteles, y en todo el país, la comunicación era delito*

⁵⁸ *En el sur del mundo, enseña el sistema, la violencia y el hambre no pertenecen a la historia, sino a la naturaleza, y la justicia y la libertad han sido condenadas a odiarse entre sí.*

⁵⁹ *Decile a... Decile a alguien que estoy aquí.*

Ainda, compete novamente evocar Maldonado-Torres, que diz, em suas já mencionadas teses, que a decolonialidade está enraizada em um giro decolonial ou em um afastar-se da modernidade/colonialidade. Ele trabalha com a ideia de que o condenado é aquele subjugado que foi submetido à colonização, assim, a decolonialidade tem a ver com o colonizado emergindo como pensador, crítico e ativista. Dessa forma, existe um giro epistêmico decolonial, por meio do qual o condenado aflora como questionador, teórico e comunicador (Maldonado-Torres, 2020).

Deste viés, Galeano é um condenado que se revela como um pensador, evocando um senso de conjunto/comunidade, como pudemos observar por alguns trechos de seus escritos. Neles, o latino ganha espaço e voz, possibilitando inferir que o autor instiga o pensamento crítico em quem acessa sua obra. Assim, cabe encaixar um trecho emblemático de seu conto “Os ninguéns”, para que as observações pontuadas sejam vistas:

Os ninguéns: os filhos de ninguém, os donos de nada.
 Os ninguéns: os nenhuns, correndo soltos, morrendo a vida, fodidos e muito fodidos:
 Que não são, embora sejam.
 Que não falam idiomas, falam dialetos.
 Que não praticam religiões, praticam superstições.
 Que não fazem arte, fazem artesanato.
 Que não são seres humanos, são recursos humanos.
 Que não tem cultura, têm folclore.
 Que não têm cara, têm braços.
 Que não têm nome, têm número.
 Que não aparecem na história universal, aparecem nas páginas policiais da imprensa local.
 Os ninguéns, que custam menos do que a bala que os mata⁶⁰ (Galeano, 2010, p.59. Tradução nossa).

Por fim, cabe dizer que Maldonado-Torres defende que a decolonialidade envolve também um giro decolonial estético, por meio do qual o condenado surge como criador. Assim, a criação decolonial busca manter mentes e corpos abertos, ou seja, ligados ao senso de comunidade e chamando outros a ligarem-se a esse mesmo senso. Portanto, sua estética também tem esse caráter: liga e interliga, conecta e reconecta o eu consigo mesmo, o conhecimento com as ideias, as ideias com as questões e as questões com os modos de ser (Maldonado, 2020).

⁶⁰ *Los nadies: los hijos de nadie, los dueños de nada. Los nadies: los ningunos, los ninguneados, corriendo la liebre, muriendo la vida, jodidos, rejodidos: Que no son, aunque sean. Que no hablan idiomas, sino dialectos. Que no profesan religiones, sino supersticiones. Que no hacen arte, sino artesanía. Que no practican cultura, sino folclore. Que no son seres humanos, sino recursos humanos. Que no tienen cara, sino brazos. Que no tienen nombre, sino número. Que no figuran en la historia universal, sino en la crónica roja de la prensa local. Los nadies, que cuestan menos que la bala que los mata.*

Desta maneira, a partir dos dados expostos, finalmente, cumpre reiterar e reconhecer que todas as ideias discutidas são vistas no *Livro dos Abraços* de Galeano, que acaba por deixar sua contribuição para um mundo no qual se tenha a validação de outras existências que não a europeia.

4.2. Análise

No capítulo a ser escrito, pretende-se aprofundar a análise, de maneira a explicar como são construídas, por meio das estratégias já explanadas, as isotopias que dão origem a identidade latina no livro.

Para dar início à análise, cabe evocar o que Diana Luz Pessoa, semioticista, diz em sua obra *Teoria Semiótica do Texto* (2005), que permite depreender a semiótica como “a teoria que procura explicar o ou os sentidos do texto pelo exame, em primeiro lugar, de seu plano de conteúdo” (Barros, 1994, p. 8), que justifica a apuração do plano de conteúdo da obra estudada.

O *livro dos abraços* é composto por vários escritos que não seguem uma lógica linear obrigatória e podem ser lidos de maneira aleatória. Porém, com a finalização, não importa a ordem de leitura, fica uma impressão, que ocorre por conta das isotopias inseridas, do que pode ser a vivência na América Latina e o que as pessoas que existem nesse continente podem carregar como valor, história, cultura e memória.

No livro, nada é dado de forma puramente descritiva, ou seja, o autor vai compondo as ideias por meio de metáforas, ironias, alusões, comparações e vários outros recursos linguísticos. Com isso, é criada uma atmosfera de linguagem simples, quase que escrita sem o intento de causar reflexão, evidenciando a habilidade de Galeano.

Em um primeiro momento, ao realizar a leitura do índice de contos, já é possível identificar a existência de elementos repetidos sendo abordados de maneiras diferentes. São eles: arte, literatura, sonhos, burocracia, crônicas, catolicismo, indígenas, celebração, misticismo, sorriso, pranto, alienação, cultura, injustiça e a própria América do Sul. Assim, o autor vai brincando com o sentido de cada elemento e constituindo o caráter latino-americano.

A obra se abre com algumas histórias que versam sobre sentimentos, devaneios e política, então, por essa característica, nem todos os textos são interessantes à análise. Dessa maneira, o critério utilizado para elencar os escritos que seriam relevantes foi a aproximação do texto com o fio condutor da dissertação, a vivência latina em si. Logo, as narrações que apresentaram, direta ou indiretamente, a descrição do que é viver na América do Sul foram

esquadrinhadas e, delas, foram descartadas aquelas que não traziam esse constituinte de maneira contundente.

Além disso, para compor o fio condutor da dissertação, foram eleitos alguns dos temas abordados e, após, foram escolhidos os textos que melhor concretizam o tema em questão. Para tanto, a colaboração que os textos apresentam para a construção do latino na obra foi o critério de escolha considerado. Com isso, foram eleitos os seguintes temas: silenciamento, injustiça, desumanização, abandono, alienação, brutalização, inferioridade, desespero, inocência, resistência, humanidade e leveza.

A maneira com a qual essas temáticas se concretizam na obra, será abordada individualmente, de forma sequencial. Portanto, a análise tem início com o tema:

4.2.1. Silenciamento

O primeiro conto elencado foi “Celebração da voz humana/1”, qual seja:

Os índios shuar, chamados de jíbaros, cortam a cabeça do vencido. Cortam e reduzem, até que caiba, encolhida, na mão do vencedor, para que o vencido não ressuscite. Mas o vencido não está totalmente vencido até que fechem a sua boca. Por isso os índios costuram seus lábios com uma fibra que não apodrece jamais ⁶¹ (Galeano, 2021, p.10. Tradução nossa).

Nele, o primeiro traço observável é o de que o autor fala sobre uma tribo indígena, Shuar, que habitou a região amazônica, hoje pertencente ao Equador e Peru. Segundo a BBC, essa tribo foi uma das poucas que a conquista espanhola não conseguiu dominar ao chegar, no século XVI, à América. Ainda que a tribo siga existindo, nela já não é mais praticado o ritual que chamou a atenção do autor: o de diminuir a cabeça de seus oponentes, no lugar de “apenas” decapitá-los e, após, costurar a boca do cadáver.

Na época em que era praticado, o rito ocorria para que o espírito não fugisse e buscasse vingança pelo homem morto, de maneira que qualquer possível nicho para fuga era tapado e o crânio e pele dos indivíduos eram reduzidos, com o intuito de aprisionar a alma. O produto dessa confecção virava um artefato que servia como amuleto, proporcionando fertilidade para as mulheres e boas colheitas aos homens. Porém, a tribo acreditava que o efeito do talismã acabava após um ano de uso e, em conjunto, sumia o interesse dos indígenas em manter tais objetos, justificando o escambo destes com os europeus (Plint, 2017).

Voltando ao conto, é perceptível como, perpassando pela cultura latino-americana o autor aborda uma questão maior, posto que elege falar sobre a cultura da tribo Shuar, ainda que esse não seja o tema principal do escrito, já que, após, Galeano diz que “o vencido não está totalmente vencido até que fechem a sua boca” (Galeano, 2021, p.10. Tradução nossa), aclarando que o assunto da tribo só fora eleito para servir de alusão ao tema sobre o qual realmente sealaria: o silenciamento.

Dessa perspectiva, o título “Celebração da voz humana” pode ser lido como ironia, uma vez que o escrito em si versa sobre a atitude do silenciamento, de maneira que, a partir do procedimento da contraposição de celebração vs censura, a prática da omissão ao próximo ganha mais destaque. Por conseguinte, a atitude de fechar a boca do vencido vira metafórica, no sentido de que, caso não fosse selada, ela poderia falar e se vingar, ou seja, para que o vitorioso se mantivesse assim, seria necessário o silêncio do vencido.

Tal interpretação ganha força quando é posto em relevo que a escrita do conto, no que tange à construção do sentido em torno da palavra “vencido” apresenta alternâncias morfológicas e sintáticas: na primeira linha, ao dizer sobre a prática, o autor constrói que os indígenas “cortam a cabeça do *vencido*” (Galeano, 2021, p.10. Tradução nossa. Grifo nosso). Na segunda aparição: “Cortam e reduzem, até que caiba, encolhida, na mão do vencedor, para que o *vencido* não ressuscite” (Galeano, 2021, p.10. Tradução nossa. Grifo nosso). E na terceira vez: “Mas o *vencido* não está totalmente vencido até que fechem a sua boca” (Galeano, 2021, p.10. Tradução nossa. Grifo nosso).

Em todos os casos apresentados, o vocábulo está acompanhado do artigo definido “o”, de maneira a erguer a lógica de que a pessoa submetida ao processo de encolhimento do crânio está completamente derrotada, já que, para ela, “vencido” é uma designação definida. Ainda, a repetição do termo, que aparece três vezes até então, pode ter sido eleita como recurso poético utilizado para reforçar e aludir ao quão subjugado estaria o vencido. Todavia, algo muda na última vez que o termo é apresentado:

“Mas o vencido não está totalmente *vencido* até que fechem a sua boca” (Galeano, 2021, p.10. Tradução nossa. Grifo nosso). A frase, que tem início com a conjunção adversativa “mas”, implicando que haveria o acréscimo de uma ideia contrária à anterior, também deixa de apresentar o termo “vencido” acompanhado do artigo “o”, responsável por

⁶¹ *Los indios shuar, los llamados jíbaros, cortan la cabeza del vencido. La cortan y la reducen, hasta que cabe en un puño, para que el vencido no resucite. Pero el vencido no está del todo vencido hasta que le cierran la boca. Por eso le cosen los labios con una fibra que jamás se pudre.*

gerar definição. Em seu lugar, aparece o verbo “estar” em companhia dos advérbios “não” e “totalmente”: “*Mas o vencido não está totalmente vencido até que fechem a sua boca*” (Galeano, 2021, p.10. Tradução nossa. Grifo nosso).

Sendo advérbios a classe morfológica que altera o verbo, ao acrescentar o advérbio de negação “não”, utilizado para agregar o sentido de negação ao verbo, o verbo “estar” foi modificado, configurando um enunciado de estado que, do ponto de vista semiótico, cria uma relação de disjunção entre o “vencido” e a derrota absoluta. Da mesma forma, o advérbio de intensidade “totalmente”, utilizado para delimitar a intensidade verbal, afeta o verbo “estar”, constituindo o pressuposto de que, como não existe uma vitória completa por parte dos indígenas Shuar, a derrota ainda é uma possibilidade. Assim, o valor fabricado até então sofre alterações e a ideia de repressão absoluta é quebrada, pois aquele completamente desenganado, na verdade, passa a ter uma chance de vingança.

Essa oportunidade é resolvida com a presença da locução conjuntiva “até que”: “*Mas o vencido não está totalmente vencido até que fechem a sua boca*” (Galeano, 2021, p.10. Tradução nossa. Grifo nosso). Tendo em vista que essa classe de locução possui valor condicional, é apresentado o entendimento de que, para a vítima ser considerada totalmente vencida, haveria uma condição imposta, a de fechar sua boca. Com isso, o conto é finalizado apresentando a solução dada ao problema da possibilidade de fala do vencido: “Por isso os índios costuram seus lábios com uma fibra que não apodrece jamais” (Galeano, 2021, p.10. Tradução nossa. Grifo nosso).

Na mesma linha, existe um provérbio africano, utilizado por Mia Couto, no livro *A confissão da Leoa* (2012), que pode ser equiparado ao papel do silêncio no escrito analisado. Ele diz: “Até que os leões inventem as suas próprias histórias, os caçadores serão sempre os heróis das narrativas de caça” (Provérbio africano apud Mia Couto, 2012, p. 6). Essas metáforas, que podem ser transpostas para qualquer realidade de opressão, podem ser adequadas à própria história do continente americano, que sofreu com um apagamento histórico e cultural.

Dessa forma, no conto, o impedimento da denúncia pode ser interpretado como um ato extremamente violento, não tanto pela ação em si, tida como cultura, mas pelo significado que porta. Isso se dá, pois o último patamar para a declaração da vitória é o feito de tirar a voz do próximo. Assim, por meio da estratégia de buscar um ato de pura violência, que é decapitar alguém, para falar de algo posto como mais agressivo ainda, o silenciamento, o autor

apresenta o ato da denúncia - enquanto possibilidade de fala - como elemento eufórico na narrativa.

Dessa maneira é criada uma escala de crueldade, na qual a ação de silenciar supera a brutalidade apresentada na decapitação. Portanto, é possível concluir que, a partir disso, o autor reveste a tematização da repressão com uma narrativa sobre ritos praticados pela tribo indígena Shuar, de forma a explicitar o quão violenta é a atitude de retirar a possibilidade de fala do próximo.

4.2.2. Injustiça

A temática seguinte é encontrada no conto “Onetti”, que versa sobre um diálogo de um jovem com seu mestre, abordando a injustiça:

Eu não tinha nem vinte anos e andava brincando de cabra-cega nas noites do mundo. Queria pintar, e não podia. Queria escrever, e não sabia. Às vezes escrevia algum conto, e às vezes o levava ao Juan Carlos Onetti.

Ele estava sempre na cama, por preguiça, por tristeza, rodeado de pirâmides de bitucas, atrás de uma muralha de garrafas vazias. Eu me sentia na obrigação de emitir frases inteligentíssimas. O mestre Onetti olhava o teto e não abria a boca mais que para bocejar, fumar e beber, lenta sonolência, tragadas lentas, goles lentos, e talvez vasculhava algum fruto de suas prolongadas meditações sobre a situação nacional e internacional:

— *A coisa fodeu* — dizia — *no dia em que os milicos e as mulheres aprenderam a ler.*

Sentado na beira da cama, eu esperava que ele me dissesse que aqueles continhos meus eram indubitavelmente geniais, mas ele calava e na melhor das hipóteses resmungava ou me estimulava assim:

— *Olha, garoto. Se Beethoven tivesse nascido em Tacuarembó, seria no máximo chefe da banda do povo* ⁶² (Galeano, 2002, p.159. Tradução nossa. Grifo próprio).

“Eu não tinha nem vinte anos e *andava brincando de cabra-cega nas noites do mundo.*” (Galeano, 2002, p.159. Tradução nossa. Grifo nosso). O texto começa a ser construído com a utilização da linguagem poética, na medida em que, no lugar de dizer que quando jovem estava perdido, o autor escolhe dizer que “andava brincando de cabra-cega nas

⁶² *Yo no tenía ni veinte años y andaba jugando a la gallina ciega en las noches del mundo. Quería pintar, y no podía. Quería escribir, y no sabía. A veces escribía algún cuento, y a veces se lo llevaba a Juan Carlos Onetti. Él estaba siempre en cama, por pereza, por tristeza, rodeado de pirámides de puchos, tras una muralla de botellas vacías. Yo me sentía en la obligación de emitir frases inteligentísimas. El maestro Onetti miraba al techo y no abría la boca más que para bostezar, fumar y beber, lenta sueñera, pitadas lentas, tragos lentos, y quizá masculaba algún fruto de sus prolongadas meditaciones sobre la situación nacional e internacional: -La cosa se jodió -decía- el día que los milicos y las mujeres aprendieron a leer. Sentado a su orilla, yo esperaba que él me dijera que aquellos cuentitos míos eran indudablemente geniales, pero él callaba y a lo sumo gruñía o me estimulaba así: -Mirá, pibe. Si Beethoven hubiera nacido en Tacuarembó, hubiera llegado a ser director de la banda del pueblo.*

noites do mundo”, conforme destaque, constituindo uma metáfora para a condição do personagem naquele momento.

Então, o texto segue explanando o que colocava o menino como sem rumo: “*Queria* pintar, *e não* podia. *Queria* escrever, *e não* sabia” (Galeano, 2002, p.159. Tradução nossa. Grifo nosso). No excerto, a partir da repetição do verbo “querer”, conjugado na primeira pessoa do singular, é construída a intensidade do querer realizar os trabalhos de pintura e escrita. Essa construção também demonstra a força da impossibilidade da realização de tais ações, reforçada pela dupla utilização da conjunção aditiva “e”, em conjunto ao advérbio de negação “não”.

Na sequência, é descrito que: “Às vezes escrevia algum conto, e às vezes o levava ao Juan Carlos Onetti” (Galeano, 2002, p.159. Tradução nossa. Grifo nosso), endossando a confusão mental exposta pelo autor, já que o autor escrevia apenas às vezes, não de maneira constante, tendo optado por aquilo. Portanto, o rapaz é construído como um jovem que testa novos passatempos e leva o resultado para alguém posto como mais capaz, a fim de que seja avaliado se existe um “dom” para a realização da ação, que, no caso do texto, é escrever contos.

Então, é descrito Juan Carlos Onetti: “Ele estava *sempre* na cama, *por preguiça*, *por tristeza*, rodeado de pirâmides de bitucas, atrás de uma muralha de garrafas vazias” (Galeano, 2002, p.159. Tradução nossa. Grifo nosso). O homem é postulado como alguém quase niilista, sem muita expectativa diante da vida, pois não estava pontualmente na cama, mas sempre, conforme destaque.

Isso ocorria por preguiça ou tristeza, de maneira a não possuir tanto vigor, além de viver rodeado por bitucas e garrafas vazias. A condição de Onetti é posta como desistente, impactando o final do texto, deixando subentendido que o sistema ao qual está exposto, pode ter sido um grande contribuinte para que o sujeito tenha chegado a tal ponto.

Ainda assim, o narrador descreve: “Eu *me sentia na obrigação* de emitir frases inteligentíssimas” (Galeano, 2002, p.159. Tradução nossa. Grifo nosso). Na frase, é utilizado o pronome oblíquo “me”, o que deixa claro que quem colocava a obrigação no autor, era ele mesmo, de maneira a construir a ideia de um jovem inseguro, que carregava a necessidade de aprovação alheia, principalmente de Onetti, a quem tinha como mestre e considerava alguém inteligente. Dessa forma, é descrito que o personagem queria, não apenas, parecer inteligente, mas muito inteligente, já que é utilizado o superlativo do adjetivo inteligente,

“intelligentíssimo”, denotando o quanto o autor queria passar a imagem de extremamente astuto diante de seu mestre.

Ainda, essa construção contribui para a constituição do contrato de veridicção, podendo ser enquadrado como uma ferramenta persuasiva, na medida em que o autor utiliza da debragem enunciativa para se inscrever na cena. A partir disso, ele retrata a memória em tom de confissão, como se estivesse sendo vulnerável, colaborando para a criação do simulacro que estabelece a história como real.

Após, é descrita a reação do Onetti: “O mestre Onetti olhava o teto e não abria a boca mais que para bocejar, fumar e beber, *lenta* sonolência, tragadas *lentas*, goles *lentos*, e talvez vasculhava algum fruto de suas prolongadas meditações sobre a situação nacional e internacional” (Galeano, 2002, p.159. Tradução nossa. Grifo nosso). Em contraposição à preocupação do personagem, é esboçada a tranquilidade de Onetti, proposta pela repetição do advérbio “lento”. Com isso, é construída uma pessoa pouco agitada, despreocupada e livre da necessidade de aprovação, tão presente em seu aprendiz, já que, sobre Onetti, é dito que não fazia mais que fumar, bocejar e beber, tudo de maneira lenta.

A lentidão nas atitudes do personagem, é construída por meio da repetição em conjunto à descrição da ação. No lugar de utilizar apenas uma vez o advérbio lento, e dizer quais as atitudes eram realizadas dessa forma, o autor descreve uma a uma, sempre lançando mão do advérbio. Dessa maneira, a lentidão vai sendo agregada às ações, endossando a ausência de ansiedade por parte do mestre, que não pensava em parecer inteligente aos olhos de seu discípulo.

Outro ponto que reforça o desapego de parecer extremamente culto é a continuação do escrito: “— *A coisa fodeu* — dizia — *no dia em que os milicos e as mulheres aprenderam a ler*”. (Galeano, 2002, p.159. Tradução nossa. Grifo nosso). O modelo de linguagem formal da língua portuguesa, estipula como desvio da norma a utilização de palavras chulas, conforme realce, classificadas como gírias. Portanto, ao lançar mão da utilização de tais palavras, o interlocutor acaba por perder prestígio, a depender do contexto, de maneira que, se o objetivo do enunciador fosse simular ser muito culto, ele não iria recorrer ao uso de termos qualificados como desvio.

Após, o escritor constitui o que pode ser visto como uma ironia, posto o posicionamento do personagem Onetti, exposto ao final do escrito. Assim, a ironia é enxergada na medida em que, a partir da criação do pensamento crítico, proporcionado por meio da leitura, classes como mulheres e militares, que costumavam apenas seguir ordens,

puderam desenvolver pensamento crítico. Com isso, essa categoria passou a questionar as atitudes dos que antes eram vistos como seus superiores, criando a possibilidade de mobilização em favor de uma causa, o que dificultou a dominação por parte daqueles que se beneficiavam da ausência de pensamento crítico por parte dos primeiros.

Isto posto, o texto segue descrevendo a cena: “Sentado na beira da cama, eu esperava que ele me dissesse que aqueles *continhos* meus eram *indubitavelmente geniais*” (Galeano, 2002, p.159. Tradução nossa. Grifo nosso). Novamente, é reforçada a ideia do desespero por aprovação, por parte do menino, que esperava, passivamente, que o mestre definisse como inegavelmente excelente os contos que ele mesmo postula como carente de mérito. Esse demérito é criado na medida em que a palavra “conto” é escrita no diminutivo, criando a ideia de inferioridade, como se fosse muita ilusão querer que um texto tão imperfeito fosse visto como genial.

À resposta disso, o autor descreve a reação de Onetti: “mas ele *calava e na melhor das hipóteses resmungava* ou me *estimulava* assim:” (Galeano, 2002, p.159. Tradução nossa. Grifo nosso). Para descrever a réplica de Onetti, o escritor diz que, na melhor das hipóteses, o homem “resmungava”, de maneira a contrapor o resmungo com a melhor das hipóteses, conforme destaque. A partir disso, é criada a construção de que o menino preferia o resmungo ao silêncio de seu mestre, já que essa era a atitude usual. Então, o murmúrio é visto como algo positivo no texto, mas não apenas ele, o estímulo, em destaque, proporcionado por Onetti, também é visto como elemento eufórico.

Tendo em vista que o verbo “estimular”, pelo dicionário Michaelis, significa “Dar estímulo a; incentivar, incitar o ânimo, a coragem ou o interesse de; animar, encorajar, entusiasmar” (Estimular, 2024) é criada uma quebra de expectativa. Isto posto que, quando o autor utiliza o verbo “estimular” para descrever a atitude do mestre, é esperado que sejam descritas as frases de encorajamento ditas ao discípulo. Em câmbio, é informado que Onetti, quando falava, dizia: “— *Olha, garoto. Se Beethoven tivesse nascido em Tacuarembó, seria no máximo chefe da banda do povo*” (Galeano, 2002, p.159. Tradução nossa. Grifo nosso).

A construção expressa uma causalidade, criada a partir da partícula “se”, em conjunto ao construto “no máximo”, de maneira a estabelecer que, na condição de haver nascido em Tacuarembó, grande departamento uruguaio, seria no máximo chefe da banda local. Com isso, é postulado que, mesmo havendo nascido em uma renomada cidade uruguaia, ela ainda seria inferior a qualquer lugar na Europa. Dessa forma, a frase é construída de maneira a utilizar Beethoven como símbolo de reconhecimento internacional, enquanto o chefe da banda

local vira sinônimo de potencial não desenvolvido. Isto posto, é descrito que o mesmo homem poderia ocupar os cargos distintos, sendo que o único fator que alteraria a condição de um e outro seria o local de nascimento.

Então, colocada a impossibilidade geográfica do sucesso, o menino é construído como alguém muito sonhador, que tinha o anseio de ser notado por seus escritos, sem saber escrever muito bem, de forma a ser muito conduzido por sua ânsia de aprovação alheia. Ao mesmo tempo, o homem é desenhado como uma pessoa livre de ilusões, que não se importa com a opinião de ninguém, além de ser mais conectado com a realidade e, então, enxerga as coisas sem imputar a elas as próprias expectativas. Dessa maneira, quando o homem diz que, ainda que fosse genial, tendo nascido no Uruguai, o menino não chegaria longe, no texto, é posto como um diagnóstico da realidade, portanto, uma crítica ao sistema que supervaloriza o que vem da Europa e diminui o valor de qualquer produção subalterna.

Dessa maneira, a fala de Onetti, devido à construção dos personagens no texto, é postulada como elemento eufórico. Ao dizer ao jovem que, mesmo que ele fosse tão bom quanto um dos melhores compositores e músicos da história, ele não teria chance alguma do mérito que esperava ter posto o lugar em que havia nascido, ele liberta o jovem da culpa sobre a ausência de reconhecimento. Ao mesmo tempo, ele estimula e desperta o senso crítico do rapaz, fazendo com que o menino tenha consciência da situação em que nasceu e das barreiras que precisaria transpor para não estancar no cargo de “chefe de banda local”.

A partir disso, o livro constrói como uma isotopia da vivência latina a injustiça postulada pelo eurocentrismo, de maneira a colocar, como constituinte da condição latina, uma proporção de dobro de esforço pela metade do resultado. Isso quando comparado a alguém cuja nacionalidade esteja localizada em algum continente que, durante seu processo histórico, não tenha sido superexplorado e, portanto, prejudicado, em prol do desenvolvimento de outros continentes, como é o caso da América do Sul.

4.2.3. Desumanização

Partindo para outro ponto que colabora para a constituição do caráter latino na obra estudada, temos a explanação sobre o funcionamento do mundo burocrático latino. Para entender a sua constituição no livro, será destrinchado o texto “A burocracia/1”:

Nos tempos da ditadura militar, em meados de 1973, um preso político urguaiio, Juan José Nouched, sofreu uma sanção de cinco dias: cinco dias sem visita nem recreio, cinco dias sem nada, por violação do regulamento. Do ponto de vista do

capitão que aplicou a sanção, o regulamento não deixava margem de dúvida. O regulamento estabelecia claramente que os presos deviam caminhar em fila e com as mãos nas costas. Nouched tinha sido castigado por estar com apenas uma das mãos nas costas.

Nouched era maneta.

Tinha sido preso em duas etapas. Primeiro tinham prendido seu braço. Depois, ele. O braço caiu em Montevideu. Nouched vinha escapando, correndo sem parar, quando o policial que o perseguia conseguiu agarrá-lo e gritou: "Teje preso!", e ficou com o braço na mão. O resto de Nouched caiu preso um ano e meio depois, em Paysandú.

Na cadeia, Nouched quis recuperar o braço perdido:

— Faça um requerimento — disseram a ele.

Ele explicou que não tinha lápis:

— Faça um requerimento de lápis — disseram.

Então passou a ter lápis, mas não tinha papel:

— Faça um requerimento de papel — disseram a ele.

Quando finalmente teve lápis e papel, formulou seu requerimento de braço.

Tempos depois, responderam. Não. Não era possível: o braço estava em outro expediente. Ele tinha sido processado pela justiça militar. O braço, pela justiça civil⁶³ (Galeano, 2021, p. 48. Tradução nossa).

“Nos tempos da ditadura militar, em meados de 1973, um preso político uruguaio, Juan José Nouched, sofreu uma sanção de *cinco dias: cinco dias* sem visita nem recreio, *cinco dias* sem nada, por violação do regulamento” (Galeano, 2002, p.48. Tradução nossa. Grifo nosso). É possível dizer que o texto começa com a utilização da linguagem poética, na medida em que apresenta a repetição da expressão “cinco dias”, em destaque. Esse emprego é incomum na linguagem objetiva, contudo, no contexto, é utilizado para gerar ênfase na temporalidade do castigo, criando um tom de indignação frente à sanção recebida.

Ainda, a partir do mesmo recorte, é estabelecida uma relação de oposição entre o preso, Nouched, e o regulamento, derivada da explicação de que, por violação ao regulamento, o presidiário foi punido. Tal oposição é intensificada ao longo do escrito, como é possível observar pela continuação do excerto: “Do ponto de vista do capitão que aplicou a sanção, o *regulamento* não deixava margem de dúvida. O *regulamento* estabelecia claramente

⁶³ *En tiempos de la dictadura militar, a mediados de 1973, un preso político uruguayo, Juan José Nouched, sufrió una sanción de cinco días: cinco días sin visita ni recreo, cinco días sin nada, por violación del reglamento. Desde el punto de vista del capitán que le aplicó la sanción, el reglamento no dejaba lugar a dudas. El reglamento establecía claramente que los presos debían caminar en fila y con ambas manos en la espalda. Nouched había sido castigado por poner una sola mano en la espalda. Nouched era manco. Había caído preso en dos etapas. Primero había caído su brazo. Después él. El brazo cayó en Montevideo. Nouched venía escapando a todo correr cuando el policía que lo perseguía alcanzó a pegarle un manotón, le gritó: ¡Dese preso! y se quedó con el brazo en la mano. El resto de Nouched cayó un año y medio después, en Paysandú. En la cárcel, Nouched quiso recuperar su brazo perdido: -Haga una solicitud - le dijeron. Él explicó que no tenía lápiz: - Haga una solicitud de lápiz -le dijeron. Entonces tuvo lápiz, pero no tenía papel: -Haga una solicitud de papel - le dijeron. Cuando por fin tuvo lápiz y papel, formuló su solicitud de brazo. Al tiempo le contestaron. Que no. No se podía: el brazo estaba en otro expediente. A él lo había procesado la justicia militar. Al brazo, la justicia civil.*

que os presos deviam caminhar em fila e com as mãos nas costas” (Galeano, 2002, p.48. Tradução nossa. Grifos nossos).

Nele, o termo “o regulamento” é repetido, criando o efeito de contraposição com o trecho seguinte: “*Noueched* tinha sido castigado por estar com apenas uma das mãos nas costas. *Noueched* era maneta” (Galeano, 2002, p.48. Tradução nossa. Grifos nossos). A confrontação é constituída a partir da repetição dos termos “o regulamento” e “*Noueched*”, pois a repetição do primeiro enfatiza a rigidez do regulamento, que não deixava dúvidas e estabelecia a ordem de caminhar em fila com as mãos nas costas.

Já a repetição do segundo salienta a impossibilidade do personagem em cumprir as instruções, por questão física. Ainda, o fato do personagem principal ser maneta recebe mais ênfase, posto que todo o desenvolver da história é apresentado em um único parágrafo, enquanto a frase “*Noueched* era maneta” é posta sozinha, na linha de baixo.

O texto segue com a sentença: “Tinha sido preso em duas etapas. Primeiro tinham prendido *seu braço*. Depois, *ele*”. (Galeano, 2002, p.48. Tradução nossa. Grifo nosso). Essa frase é composta de maneira a dissociar o braço de *Noueched*, da pessoa de *Noueched*, criando um efeito humorístico pela subversão de expectativas, já que o esperado era que o braço fosse tratado como constituinte do homem.

Na continuação: “*O braço* caiu em Montevideú. *Noueched* vinha escapando, correndo sem parar, quando o policial que o perseguia conseguiu agarrá-lo e gritou: “Teje preso!”, e ficou com o braço na mão. *O resto de Noueched* caiu preso um ano e meio depois, em Paysandú” (Galeano, 2002, p.48. Tradução nossa. Grifo nossos). Conforme destaque, o braço de *Noueched* ganha um realce maior, na medida em que o autor detalha mais a história de como ele foi perdido. Sobre o resto do homem, não é dado mais informações que o fato de que ocorreu um ano e meio depois, em Paysandú.

Então, para a continuação do escrito, Galeano utiliza a estratégia de isolar um trecho, que passa a ser apresentado com o uso da debragem enunciativa, em conjunto à debragem interna, de maneira que o autor não está presente na cena, mas retrata o acontecimento de maneira detalhada em linguagem direta.

Assim, após dizer que na cadeia o preso tentou recuperar o braço perdido, o autor relata: “- *Faça um requerimento* - disseram a ele. Ele explicou que não tinha lápis: - *Faça um requerimento* de lápis - disseram. Então passou a ter lápis, mas não tinha papel. - *Faça um requerimento* de papel - disseram a ele” (Galeano, 2002, p.48. Tradução nossa. Grifo nosso).

No excerto, a reiteração do termo “disseram”, evoca a ausência de pensamento crítico. A expressão eleita constitui a ideia de repetir o que ouviram de alguém, bem como invoca desumanização, posto que ninguém buscava solucionar o problema da maneira mais fácil possível, que seria encontrando papel e caneta para que a solicitação pudesse ser feita. Então, pode-se dizer que esse sistema ao qual estavam submetidos é construído como alienado e desumanizado.

Mais um ponto é a observação de que, ao passo que o personagem é especificado, recebendo nome, para representar o adversário do homem, é usada a terceira pessoa do plural, sem que fosse posto ninguém em específico. A partir disso, é construída a ideia de que o próprio sistema, construído por um “eles”, contestava a Noueched.

Além disso, outra distinção pode ser feita nas palavras: “- Faça um requerimento - disseram a ele. Ele explicou que *não tinha* lápis: - Faça um requerimento de lápis - disseram. Então passou a ter lápis, mas *não tinha* papel. - Faça um requerimento de papel - disseram a ele” (Galeano, 2002, p.48. Tradução nossa. Grifo nosso).

A oposição existente no primeiro trecho apresentado, antes metaforizada pelo regulamento e Noueched, segue presente, agora revestida por novas palavras. Existe, então, a repetição da construção “faça um requerimento, disseram”, bem como de “não tinha”, para as múltiplas faltas que apresentava o personagem. Essa recorrência exterioriza, novamente, no nível de manifestação textual, o embate entre homem e leis, de maneira a reforçar a ideia de desumanização que é construída ao longo do escrito.

Tal construto é reiterado com o último parágrafo que começa: “Quando finalmente teve *lápis e papel*, formulou seu requerimento de *braço*” (Galeano, 2002, p.48. Tradução nossa. Grifo nosso). No trecho, lápis e papel entram como sinônimos dos requisitos necessários para a efetivação da petição que o personagem estava tentando fazer, por tanto, o esperado é que Noueched conseguisse o braço, mas não é o que ocorre: “*Tempos depois, responderam*. Não. Não era possível: o *braço* estava em outro expediente” (Galeano, 2002, p.48. Tradução nossa. Grifo nosso).

Na sequência, mais uma vez, o autor lança mão da ferramenta de subversão da expectativa para criar humor, gerando uma linguagem irônica para explicitar que o sistema é demorado. Essa demora é construída, conforme destaque, pela informação de que a petição não foi só respondida depois, mas “tempos” depois, palavra que modifica a quantidade de tempo esperada até a resposta. Além disso, também é informado que o sistema é falho, já que o preso recebeu uma negativa no lugar de seu braço.

Finalmente, o parágrafo encerra com a explicação: “*Ele* tinha sido processado pela justiça militar. O *braço*, pela justiça civil” (Galeano, 2002, p.48. Tradução nossa. Grifo nosso). Além da separação feita entre o homem e seu braço, a repetição do termo “braço”, em destaque nos trechos, trabalha a favor da edificação da ironia no final do conto.

Isso ocorre na medida em que, uma vez mencionado “braço”, o substantivo poderia facilmente ser substituído por outro ou por um pronome, contudo, o escritor elege explicitar, todas as vezes, que se trata do braço. Com isso, é criada a aparência de uma explicação exagerada, remetendo à ironia.

Por fim, é possível concluir que a própria burocracia é manifesta no texto. Mesmo podendo dizer que o sistema latino envolve burocracia, o autor escolheu demonstrar o personagem tentando uma e outra vez, providenciando tudo quanto fosse necessário para obter sucesso em sua petição, mas, ainda assim, fracassando. Portanto, a crítica é estabelecida por meio da ausência de questionamento sobre as etapas, ilógicas, seguidas cegamente.

Dessa maneira, o texto retrata a incompetência por parte do governo em criar regulamentos que atendam as necessidades sociais, de forma a construir uma metáfora para o retrato da esfera judicial. Então, os textos são escritos de maneira a construir o sistema jurídico latino-americano como carente de pensamento crítico, se valendo de leis obsoletas, que inscrevem a burocracia plena, vazia de sentido, como um agente que ataca a humanização das pessoas.

Com isso, a temática da desumanização ganha a figurativização do personagem Nouched tentando resolver seu problema para não ser castigado, enquanto o próprio sistema carcerário, que havia prendido o homem por ser contrário ao regime em exercício, impede a resolução da adversidade. Portanto, a falta de humanidade por parte do sistema competente é exposta como uma isotopia que configura a vivência latina.

4.2.4. Abandono

Na mesma linha de crítica a um sistema desumano, o segundo texto, “Véspera de natal”, é composto:

Fernando Silva dirige o hospital de crianças, em Manágua.
Na véspera do Natal, ficou trabalhando até muito tarde. Os foguetes esposavam e os fogos de artifício começavam a iluminar o céu quando Fernando decidiu ir embora. Em sua casa, esperavam-no para festejar.
Fez um último percorrido pelas salas, vendo se tudo ficava em ordem, e estava nessa quando sentiu que passos o seguiam. Passos de algodão: virou e descobriu que um

dos doentinhos andava atrás dele. Na penumbra, reconheceu-o. Era um menino que estava sozinho.

Fernando reconheceu sua cara marcada pela morte e aqueles olhos que pediam desculpas ou talvez pedissem licença. Fernando aproximou-se e o menino roçou-o com a mão: - Diga para... - sussurrou o menino -. Diga para alguém que eu estou aqui ⁶⁴ (Galeano, 2002, p.58. Tradução nossa).

Nele, é descrito um diretor de hospital de crianças, em Manágua (capital da Nicarágua), que: “Na véspera do Natal, ficou trabalhando *até muito tarde*. Os foguetes esposavam e os fogos de artifício começavam a iluminar o céu quando Fernando *decidiu* ir embora. *Em sua casa, esperavam-no para festejar*” (Galeano, 2002, p.58. Tradução nossa. Grifo nosso). No primeiro trecho em destaque, é dada a informação de que os eventos narrados aconteceram em “hora avançada”, na qual já havia fogos de artifício sendo estourados. Em se tratando da véspera de natal, conforme diz o título, já era próximo à meia-noite, o que não teria tanta relevância caso o texto não fosse construído de maneira a provocar piedade em seu leitor.

O texto segue para o segundo destaque, descrevendo que, nesse horário, o diretor decide ir embora. Tendo em vista que, pelo dicionário Michaelis o verbo “decidir” seja “Dar preferência a alguém ou algo dentre várias possibilidades de escolha; optar” (Decidir, 2023), existe a pressuposição de escolha.

O personagem poderia eleger entre ficar no hospital e ir embora, de maneira que opta por ir embora, pois, conforme último destaque, havia quem o esperasse em sua casa. Novamente, a história poderia passar, despercebida, por uma descrição simplesmente, mas, considerando o intuito do texto, esse início passa a constituir uma ferramenta de apelação, de maneira que, no final, esse excerto adquire maior importância.

O escrito segue, narrando que Fernando realizou uma última verificação pelas salas: “Vendo se tudo *ficava* em ordem, e estava nessa quando sentiu que passos o seguiam” (Galeano, 2002, p.58. Tradução nossa. Grifo nosso). Como é descrito que o diretor foi verificar se tudo ficava em ordem, no destaque, quando escutou passos, é possível inferir que tal acontecimento quebrou a normalidade anteriormente estabelecida.

⁶⁴ *Fernando Silva dirige el hospital de niños en Managua. En vísperas de Navidad, se quedó trabajando hasta muy tarde. Ya estaban sonando los cohetes, y empezaban los fuegos artificiales a iluminar el cielo, cuando Fernando decidió marcharse. En su casa lo esperaban para festejar. Hizo una última recorrida por las salas, viendo si todo queda en orden, y en eso estaba cuando sintió que unos pasos lo seguían. Unos pasos de algodón; se volvió y descubrió que uno de los enfermitos le andaba atrás. En la penumbra lo reconoció. Era un niño que estaba solo. Fernando reconoció su cara ya marcada por la muerte y esos ojos que pedían disculpas o quizá pedían permiso. Fernando se acercó y el niño lo rozó con la mano: -Decile a... -susurró el niño-. Decile a alguien, que yo estoy aquí.*

Essa descrição poderia caminhar para um suspense ou mistério, evocando medo, porém a caracterização dos passos é repleta de lirismo: “*Passos de algodão*: virou e descobriu que um dos *doentinhos* andava atrás dele” (Galeano, 2002, p.58. Tradução nossa. Grifo nosso). O tom lírico é constituído pela utilização da metáfora “passos de algodão”, mas não só por isso, posto que também está presente no texto o recurso do diminutivo no termo “doentinho”.

Essa construção alude ao afeto, principalmente quando é posto que: “Na penumbra, *reconheceu-o*. Era um menino que *estava sozinho*” (Galeano, 2002, p.58. Tradução nossa. Grifo nosso). A intencionalidade do afeto é estendida à descrição da situação do menino, no destaque, pois a ideia de solidão é ancorada ao doentinho, posto que, no hospital, não havia nenhum acompanhante com ele.

A partir disso, é dito que: “Fernando *reconheceu* sua cara marcada pela morte e aqueles olhos que *pediam* desculpas ou talvez *pediam* licença” (Galeano, 2002, p.58. Tradução nossa. Grifo nosso). É interessante observar que, no excerto, o verbo “reconhecer” é utilizado duas vezes, com isso, o médico reconhece não só o menino, mas também a própria feição da morte, presente no rosto da criança. O autor diz que primeiro o personagem reconheceu o “doentinho” e, após, reconheceu a “cara marcada pela morte”. E mais, os olhos do infante ganham um destaque, por meio do verbo “pediam”, também utilizado duas vezes, já que os olhos pediam desculpas ou permissão.

Essa construção, da sinestesia provocada por olhos que falam e, assim, pedem, configura linguagem poética, que o autor usa como estratégia para ressaltar as carências da criança. Isto se dá na medida em que os olhos pedem e pedem, de maneira que a criança é construída, para além de “desamparadinha”, como carente e faltosa. Além disso, no mesmo recorte, é dito que o imaterial que a criança pedia era desculpa, ou talvez licença, de forma que o menino passa a ser construído como um pouco perdido, sem assertividade, envolto por um ar vago, que deixa dúvida entre os possíveis pedidos.

De toda forma, sendo as palavras desculpa e licença, respectivamente, pelo Michaelis “Argumentação que se apresenta em defesa própria; escusa, justificação, justificativa” (Desculpa, 2023) e “Autorização dada a alguém para fazer ou deixar de fazer alguma coisa, permissão” (Licença, 2023), nenhuma das duas é utilizada em um contexto que a pessoa sinta ter autorização para fazer o que está fazendo. Com isso, o menino é posto como alguém não autorizado àquela conversa.

O texto segue: “Fernando aproximou-se e o menino roçou-o com a mão: - *Diga para...* - sussurrou o menino -. *Diga para* alguém que eu estou aqui” (Galeano, 2002, p.58. Tradução nossa. Grifo nosso). No trecho final, Galeano lança mão da debreagem interna, criando o efeito de discurso direto, gerando maior enfoque ao que é narrado. Nele, é possível observar a repetição da construção do sussurro “diga para”, em destaque, que, quando aparece pela primeira vez, por vir acompanhada de reticências, transmite a angústia passada da criança para o médico.

Essa angústia pode ser notada de maneira mais contundente em uma segunda leitura, posto que entrará em evidência o trecho “Fernando decidiu ir embora. Em sua casa, esperavam-no para festejar”. Essa frase fica contraposta ao final do texto, que apresenta a descrição da figura do menino, desamparado, buscando alguém, sem nem saber quem, para não passar o natal sozinho.

Dessa forma, o conto vai sendo construído de maneira a se tornar cada vez mais sensível, com menos elementos descritivos e mais elementos que figuram sentimentos, além dos constituintes de linguagem poética. Neste sentido, é criada uma narração carregada de componentes suaves, que entra em oposição à realidade relatada que, por ser bastante presente em continentes subdesenvolvidos, como a América do Sul, pode gerar identificação em seu leitor latino.

Por tanto, a partir da análise, é possível dizer que o autor acolhe o sentimento provocado pelo abandono, tanto no menino quanto no médico, e reveste o sentimento com a figurativização da situação da criança perdida na véspera da noite de natal. Com isso, é possível inferir que essa angústia, proporcionada pelo abandono de pessoas, bem como pela existência no mesmo ambiente em que humanos são abandonados, pode ser encaixada como isotopia do latino na obra.

4.2.5. Alienação

Partindo para outra temática, ao longo do livro, a partir de um compilado de escritos, denominados “A televisão”, o escritor constrói a descrição de um sistema, que pode ser inferido como sistema capitalista da América do Sul.

Nesse discurso, para benefício dessa organização, os recursos, principalmente os naturais, existentes em abundância na América, foram superexplorados e investidos no desenvolvimento de países europeus. Dessa maneira, o continente latino-americano não pôde ter os próprios recursos usados para seu desenvolvimento, o que colaborou para que a

dinâmica exploratória seguisse vigente, mesmo que o colonialismo já não estivesse mais em ação.

Como o objetivo da presente dissertação não é discorrer puramente sobre a faceta social dos assuntos apresentados, os méritos ou deméritos dessa lógica não estão em questão. Contudo, importa que, no livro estudado, o autor aceita o anteriormente exposto como uma verdade, abrangendo essas temáticas, bem como tecendo críticas a elas. Dessa maneira, será abordado como, no livro, é construído tanto o sistema explicitado quanto as críticas a ele.

Para tanto, será posto em análise um escrito, dentre a compilação anteriormente mencionada, chamado “A televisão/3”, qual seja:

A tv dispara imagens que reproduzem o sistema e vozes que lhe fazem eco; e não há canto do mundo que ela não alcance. O planeta inteiro é um vasto subúrbio de Dallas. Nós comemos emoções importadas como se fossem salsichas em lata, enquanto os jovens filhos da televisão, treinados para contemplar a vida no lugar de fazê-la, encolhem os ombros. Na América Latina, a liberdade de expressão consiste no direito ao resmungo em algum rádio e em jornais de escassa tiragem. Aos livros, já não é necessário que os proíba a polícia: os proíbe o preço ⁶⁵ (Galeano, 2002, p.140. Tradução nossa).

O texto inicia dizendo que: “A tv *dispara* imagens que reproduzem o sistema e vozes que lhe fazem eco; e não há canto do mundo que ela não alcance” (Galeano, 2002, p.140. Tradução nossa. Grifo nosso). Na composição, é construída a ideia de que a televisão mostra imagens e sons que colaboram para a manutenção do sistema anteriormente explicitado.

Ainda, a palavra utilizada para descrever a ação exercida pela televisão é o verbo “disparar”, no primeiro destaque, o que remete a lançar algo com força e velocidade, de maneira a construir a ideia de que as imagens e sons estão sendo exibidas de maneira constante, favorecendo ininterruptamente a organização exposta.

O texto segue com uma constatação: “O planeta inteiro é um vasto *subúrbio de Dallas*” (Galeano, 2002, p.140. Tradução nossa. Grifo nosso). A partir dessa frase, é possível inferir que a televisão, que trabalha a favor do sistema, transforma todo o mundo em um lugar dos Estados Unidos da América. Por tanto, é realizada a sugestão de que a tv trabalhe a favor do país norte-americano, trazendo a compreensão de que os EUA, na realidade, fazem parte do que é discriminado como “sistema”.

⁶⁵ *La tele dispara imágenes que reproducen el sistema y voces que le hacen eco; y no hay rincón del mundo que ella no alcance. El planeta entero es un vasto suburbio de Dallas. Nosotros comemos emociones importadas como si fueran salchichas en lata, mientras los jóvenes hijos de la televisión, entrenados para contemplar la vida en lugar de hacerla, se encogen de hombros. En América latina, la libertad de expresión consiste en el*

A frase seguinte reforça essa percepção ao dizer que: “*Nós* comemos emoções importadas como se fossem salsichas em lata, enquanto os *jovens* filhos da televisão, treinados para contemplar a vida no lugar de fazê-la, encolhem os ombros” (Galeano, 2002, p.140. Tradução nossa. Grifo nosso). A partir disso é sugerido a existência de duas faixas etárias, um “*nós*” e um “*jovens*”, conforme destaque, discriminando os efeitos da televisão em cada uma delas.

A primeira faixa é descrita como afetada por “comer emoções importadas”, enquanto o segundo grupo sofre por ter sido treinado para ter uma postura passiva diante da vida. Esse comportamento é representado pela metáfora de “encolher os ombros”, já que a encolha dos ombros é uma atitude comum quando os seres humanos se assustam, então a imagem de alguém de ombros encolhidos remete ao medo.

Ademais, o texto, ao dizer sobre emoções importadas, pode tratar de necessidades inexistentes. Tendo em vista que, no mundo atual, os EUA é o país expoente no quesito de emprego da economia capitalista e levando em consideração que a área do marketing tira proveito da invenção de necessidades, a fim de vender uma solução a elas, ao falar sobre emoções importadas, o autor pode estar realizando uma crítica tanto ao sistema quanto ao país.

Isso pode levantar a interpretação de que essa nação infere necessidades inexistentes a países tidos como subdesenvolvidos - que já são explorados há centenas de anos. Isso seria feito com o fim de lucrar a partir da falsa sensação de satisfação de uma carência que, caso não fosse criada pela televisão, não poderia ser suprida e, então, não giraria a engrenagem capitalista, levando ao prejuízo dos que se beneficiam dela.

Outrossim, é descrito os jovens, que encolhem os ombros no lugar de viver a vida, remetendo à criação de necessidades irreais, pois, uma vez que existam experiências de várias naturezas, não existe tanta insatisfação quanto quando a única atividade feita é a de assistir televisão. Portanto, fazer com que os jovens fiquem assistindo, e tenham a falsa sensação de felicidade que vira frustração quanto existe o contato com a realidade, é exposto como uma estratégia do sistema. Isso se dá na medida em que a frustração pode levar a tentativas vazias de resolução e nelas existe rotação monetária. Portanto, é possível inferir que a juventude retratada é posta como uma gama de pessoas a quem o sistema mantém frustradas, pois assim obtém lucro.

O escrito segue dizendo que: “Na América Latina, a *liberdade de expressão* consiste no *direito ao resmungo* em algum rádio e em jornais de escassa tiragem” (Galeano, 2002, p.140. Tradução nossa. Grifo nosso). No excerto, existe um contraponto: a composição “liberdade de expressão” evoca a ideia de que alguém possa discordar de alguma coisa e manifestar os seus motivos. Já os termos “direito ao resmungo” remetem ao oposto, que não existe a possibilidade do protesto, tampouco da manifestação deste, já que o verbo “resmungar”, pelo dicionário Michaelis, significa “Falar baixo e de forma mal-humorada; rabujar; rezingar” (Resmungar, 2024).

Então, o conto aborda a ingestão de emoções importadas e, após, diz que, no lugar em que se come emoções importadas, não existe a possibilidade de protesto sobre nada sem que ele seja reduzido a resmungos. Essa construção remete à ideia de que, ainda que alguém quisesse falar sobre a situação exposta, não teria tanto sucesso, já que a própria população é configurada para não fazer alarde a esse tipo de denúncia.

Ligado a isso, o texto finaliza contando que: “Aos livros, *já não é* necessário que os proíba a polícia: os proíbe o preço” (Galeano, 2002, p.140. Tradução nossa. Grifo nosso). Nele, a utilização da construção em destaque é criada pela partícula *já*, que significa agora, em conjunto ao advérbio de negação “*não*”, que modifica o verbo *ser*. Dessa maneira, existe a ideia de que, nesse momento, não é mais necessária a proibição de livros, mas em algum momento foi. Ainda, na mesma sentença, é exposto o agente que proibiu a circulação de livros no passado e o que os proíbe no presente.

Ao ser posta a polícia como operadora da ação de proibir os livros, é evocado o passado ditatorial existente na América, já que houve um momento em que vários livros eram censurados pelos militares. Portanto, é criada uma construção do livro como arma contra a ditadura, pelo fato de que a literatura trabalha em favor da criação do senso crítico na população.

Porém, também é exposto que, nesse momento, não é mais a polícia que impede a circulação das obras e sim o preço delas, novamente evocando o sistema explanado, dessa vez, configurando a figura do livro como antídoto ao capitalismo, uma vez que ele porta a possibilidade de combater a alienação.

Portanto, por meio da análise, é possível dizer que o conto constrói a televisão como símbolo da alienação figurando o processo de alienamento na América do Sul. Assim, a ideia de alienação também é exposta como uma isotopia da construção da identidade latina na obra.

4.2.6. Brutalização

Entre os temas abordados ao longo do livro está o processo de brutalização, apresentado como algo enraizado na cultura latina, perpassado, assim, de geração em geração. Vários escritos tangenciam o assunto, mas, dentre eles, existe um compilado denominado “A cultura do terror”, que aborda essa dinâmica de maneira mais direta. Um dos contos desse conjunto, “A cultura do terror/3” foi trazido para análise, a fim de que dele seja extraído as isotopias que constituem o latino como brutalizado na obra:

Sobre uma menina exemplar:

Uma menina brinca com duas bonecas e briga com elas para que fiquem quietas. Ela também parece uma boneca porque é linda e boazinha e porque não incomoda ninguém.

(Do livro *Adelante*, de J. H. Figueira, que foi livro escolar nas escolas do Uruguai até poucos anos atrás.)⁶⁶ (Galeano, 2002, p.130. Tradução nossa).

O texto abre com uma descrição acerca do que seria uma menina exemplar: “Sobre uma menina *exemplar*: Uma menina *brinca* com duas bonecas e *briga* com elas para que *fiquem quietas*” (Galeano, 2002, p.130. Tradução nossa. Grifo nosso). Logo de início, é construída, por meio da palavra “exemplar”, em destaque, a ideia da menina ideal como aquela que, ao brincar com suas bonecas, que no texto é posto como símbolo da feminilidade, sabe repreender elas para permanecerem quietas.

Assim, fica subentendido que a garota perfeita precisa ser feminina, mas não só isso, ela também precisa exercer e ensinar uma face do que compõe o feminino: a submissão, já que, no escrito, é exaltada a capacidade de, além de ficar quieta, ensinar o mesmo comportamento às bonecas, representações de filhas. Além disso, é posto que a menina não pede que as bonecas se mantenham quietas, ela briga.

Segundo Jean Piaget, psicólogo considerado um dos grandes pensadores do século XX, as crianças passam por fases em que não conseguem assimilar o real, pois suas estruturas mentais ainda não estão desenvolvidas. Com isso, ela se vale do conhecimento de que dispõe, reconstruindo, por meio dele, a realidade na qual está inserida (Piaget, 1971).

Essa limitação, propiciada pela idade, leva a criança a reencenar, em suas brincadeiras, as situações que acontecem em seu mundo. A partir disso, é possível inferir que, uma vez que

⁶⁶ *Sobre la niña ejemplar: Una niña juega con dos muñecas y las regaña para que se queden quietas. Ella también parece una muñeca, por lo linda y buena que es y porque a nadie molesta. (Del libro Adelante, de J.H. Figueira, que fue texto de enseñanza en las escuelas del Uruguay hasta hace pocos años.).*

a personagem esteja brigando com sua boneca, os elementos do mundo infantil, que as crianças conseguem compreender, são utilizados como estratégia para que a criança aprenda a brincar da mesma maneira. Então, ocorre o ensinamento sobre a necessidade de não causar incômodo, bem como o incentivo do uso da violência como ferramenta de ensino.

O anúncio segue: “Ela também parece uma *boneca* porque é *linda e boazinha* e *porque não incomoda ninguém*” (Galeano, 2002, p.130. Tradução nossa. Grifo nosso). No excerto, é constituída uma relação de explicação, por meio da conjunção explicativa “porque”, entre as expressões “boneca”, “linda”, “boazinha” e “não incomoda ninguém”, de maneira que a constituição de boneca, termo eufórico no escrito, só é possível se a menina for linda, boazinha e não incomodar ninguém.

Como não é explicitado o que é a concretização da ideia do comportamento de “não incomodar ninguém”, é possível a conclusão de que qualquer coisa diferente de “ficar quieta” possa ser considerada um incômodo. Então, a partir desses elementos, o texto visa persuadir seu leitor a filiar-se à vertente narrativa que constitui o lugar feminino como àquele de submissão.

Dessa maneira, não seria causado nenhum inconveniente para ninguém, condicionando o comportamento das meninas que leem a frase, para que elas atuem tal qual uma boneca e preparando os meninos para que eles passem a policiar se as meninas estão de fato atuando como deveriam.

Então, entra a nota do autor: “(Do livro *Adelante*, de J. H. Figueira, que *foi livro escolar nas escolas do Uruguai até poucos anos atrás*)” (Galeano, 2002, p.130. Tradução nossa. Grifo nosso). A partir da nota da autoria, é estabelecida uma crítica, constituída a partir da frase, em destaque, que não era uma informação necessária, posto que os dados do texto já haviam sido apresentados.

Dessa forma, o escritor lança luz ao fato de que o texto era ensinado para crianças uruguaias até pouco tempo, demonstrando indignação frente ao conteúdo do escrito. Para isso, Galeano utiliza a estratégia de primeiro mostrar o enunciado e depois dizer de onde veio, sendo que a última informação apresentada foi a finalidade com a qual o texto era utilizado. Dessa maneira, toda a construção acaba por provocar um choque, por meio da subversão de expectativa, já que o papel da escola é justamente trabalhar contra a alienação, estimulando o pensamento crítico, no lugar de reforçar o condicionamento de determinado padrão comportamental.

Dessa maneira, o texto apresenta como se dá a construção do machismo estrutural na América do Sul, explanando a maneira como as meninas, antes de se tornarem mulheres, já são condicionadas à submissão. Da mesma forma, os meninos, antes de virarem homens, são adaptados para não só normalizarem essa classe de comportamento das mulheres, mas também cobrarem quando elas não agem conforme a conduta de boneca.

Isto pode ser inferido na medida em que o próprio escrito do livro citado, “Adelante”, é um homem, José Henriques Figueira, que, ao criar um livro didático infantil, ou se viu no direito de adicionar, ou concordou com a adição, de um texto configurado para condicionar o comportamento feminino.

Portanto, esse texto demonstra como ocorre o processo de domesticação das mulheres, que são ensinadas a cercear umas às outras com o uso de linguagem violenta. Isso se configura como brutalização na medida em que, além do padrão de comportamento estabelecido, ainda existe a forma violenta com a qual ele é ensinado. A partir disso, a noção de brutalização sistemática também pode ser exposta como um ponto de isotopia do latino na obra.

4.2.7. Inferiorização

Após, para a análise, foi eleito mais um conto que aborda a alienação, por meio da situação de um vendedor, descrevendo agora a perspectiva da inferiorização, causada pela alienação. O escrito é chamado “A alienação / 1”:

Lá em meus anos moços, fui caixa de banco.
 Recordo, entre os clientes, um fabricante de camisas. O gerente do banco renovava os empréstimos dele por piedade. O pobre camiseiro vivia em perpétua soçobra. Suas camisas não eram ruins, mas ninguém as comprava.
 Uma noite, o camiseiro foi visitado por um anjo. Ao amanhecer, quando despertou, estava iluminado. Levantou-se de um salto.
 A primeira coisa que fez foi trocar o nome de sua empresa, que passou a se chamar Uruguai Sociedad Anônima, patriótico título cuja siglas são U.S.A. A segunda coisa que fez foi colar nos colarinhos de suas camisas uma etiqueta que dizia, e não mentia: Made in U. S. A. A terceira coisa que fez foi vender camisas feito louco. E a quarta coisa que fez foi pagar o que devia e ganhar muito dinheiro ⁶⁷ (Galeano, 2002, p.146. Tradução nossa).

⁶⁷ *Allá en los años mozos, fui cajero de banco. Recuerdo, entre los clientes a un fabricante de camisas. El gerente del banco le renovaba los préstamos por pura piedad. El pobre camisero vivía en perpetua zozobra. Sus camisas no estaban mal, pero nadie las compraba. Una noche, el camisero fue visitado por un ángel. Al amanecer, cuando despertó, estaba iluminado. Se levantó de un salto. Lo primero que hizo fue cambiar el nombre de su empresa, que pasó a llamarse Uruguay Sociedad Anónima, patriótico título cuyas siglas son: U.S.A. Lo segundo que hizo fue pegar en los cuellos de sus camisas una etiqueta que decía, y no mentía: Made*

O escrito começa com a frase: “Lá em meus anos moços, fui caixa de banco”. (Galeano, 2002, p.146. Tradução nossa. Grifo nosso). Nele, a utilização da partícula “lá” adiciona a debreagem enunciativa, que produz o discurso sobre uma 3ª pessoa. Então, o narrador segue para a apresentação da história: “Recordo, entre os clientes, um fabricante de camisas. O gerente do banco renovava os empréstimos dele por piedade. O pobre camiseiro vivia em perpétua soçobra” (Galeano, 2002, p.146. Tradução nossa. Grifo nosso).

No excerto, o personagem apresentado é criado como desfavorecido pela construção da frase “pobre camiseiro”, proporcionada pela inversão da ordem direta, que, no lugar de definir o camiseiro como alguém monetariamente pobre, acaba por posicionar o homem como desafortunado, que vivia em um desânimo constante. Ainda, sobre esse personagem, é dito que: “Suas camisas *não eram ruins, mas* ninguém as comprava” (Galeano, 2002, p.146. Tradução nossa. Grifo nosso).

No destaque feito na frase, os produtos do pobre homem são postos como “não ruins”, no lugar de seres classificados como “bons”. Isso pode indicar que, mesmo sem ter uma qualidade completamente depreciável, as camisas não eram suficientemente adequadas às necessidades dos clientes. Conforme destaque, após a qualificação dos artigos, uma conjunção adversativa, mas, é utilizada para aclarar que, independente da qualidade ser aceitável, ninguém comprava os itens.

Então, a narração segue dizendo que: “Uma noite, o camiseiro foi visitado por um *anjo*. Ao amanhecer, quando despertou, *estava iluminado*. Levantou-se de um salto” (Galeano, 2002, p.146. Tradução nossa. Grifo nosso). O trecho lança mão de linguagem figurada, na medida em que o narrador, para dizer que o camiseiro havia tido uma ideia, fala que ele havia sido “visitado por um anjo” e, portanto, amanheceu “iluminado”, sem que isso tenha acontecido literalmente.

Ainda, é possível inferir que o anjo tenha sido posto no texto como representação do sagrado, já que, a partir da iluminação proporcionada pela figura angelical, o camiseiro mudou completamente sua vida. Contudo, o elemento que poderia aferir tom religioso ao conto, acaba configurando a figura da ironia, posto que, após a visita do anjo, figura ligada à honestidade, o homem teve a ideia de enganar as pessoas.

Também são narradas as mudanças ocorridas na vida do homem após essa experiência transcendental: “A *primeira coisa* que fez foi *trocar o nome de sua empresa*, que passou a se

in U.S.A. Lo tercero que hizo fue vender camisas a lo loco. Y lo cuarto que hizo fue pagar lo que debía y ganar mucho dinero.

chamar Uruguai Sociedade Anônima, *patriótico título cuja siglas são U.S.A*” (Galeano, 2002, p.146. Tradução nossa. Grifo nosso). Ao dizer, conforme destaque, sobre a primeira coisa, o autor estabelece um de vários acontecimentos que vieram da relação de consequência à visita do anjo. Nessa primeira etapa, de acordo com destaque, o homem teve a ideia de trocar o nome de sua empresa para Uruguai Sociedade Anônima, que abreviado ficava U.S.A.

A construção da frase “patriótico título cuja siglas são U.S.A.”, em destaque, comporta ironia na medida em que “Uruguai Sociedade Anonima” de fato é um título patriótico, que remete ao país Uruguai, porém, sua abreviação posta como patriótica, é “U.S.A”, a mesma sigla de United States of America, remetendo aos Estados Unidos da América. Dessa forma, a sigla não pode ser considerada patriótica, dada a intenção de que ela pareça as iniciais do país da América do Norte.

Conforme o primeiro destaque, dando sequência nas etapas desencadeadas pela visita angelical, o narrador descreve que: “*A segunda coisa que fez foi colar nos colarinhos de suas camisas uma etiqueta que dizia, e não mentia: Made in U. S. A*”. (Galeano, 2002, p.146. Tradução nossa. Grifo nosso). Já no segundo destaque, é informado, por meio de ironia, que o homem colocou uma etiqueta nas camisas, informando a origem dos produtos.

Essa ironia é constituída na medida em que é escrito que a etiqueta “dizia, e não mentia: Made in U.S.A”, pois de fato, a informação não era mentirosa, realmente as camisas vieram da empresa Uruguai Sociedade Anonima, porém, mais uma vez o vendedor tirou proveito da proximidade da sigla empresarial com o país Norte Americano.

Então, a ênfase em dizer que o homem não mentia, constitui humor, na medida em que, ainda que o autor defenda a atitude do camiseiro, dizendo que ele não mentia quanto a origem dos produtos para ludibriar seus clientes, fica evidente que a intenção do vendedor foi a de tirar vantagem da incoerência de sua freguesia. Isso fica claro no trecho seguinte, que narra que: “*A terceira coisa que fez foi vender camisas feito louco. E a quarta coisa que fez foi pagar o que devia e ganhar muito dinheiro*” (Galeano, 2002, p.146. Tradução nossa. Grifo nosso).

A partir do excerto, fica evidente que os fregueses não consumiam as camisas enquanto eram produtos nacionais, mas que, após virarem produtos falsamente internacionais, passaram a comprar. Então, quando o narrador defende essa atitude do vendedor, ele também constrói uma crítica sobre os consumidores, que permitiram que o engano acontecesse por conta da seletividade com relação aos itens nacionais e internacionais.

Ainda, quando é dito, no começo do escrito, que os produtos não eram ruins, mas não vendiam, deixando a impressão que faltava algo para que eles se tornassem bons e, após, é exposto o processo que fez com que os itens passassem a serem bons, é criada a inferência de que, a única coisa que faltava às camisetas era a falsa aparência de que não eram uruguaias, mas sim, norte-americanas. Dessa forma, é constituída uma crítica à sociedade latina que, devido a vários processos, se enxerga como inferior, valorizando muito mais o que aparentemente advém de fora, principalmente dos Estados Unidos.

Então, é posto como uma isotopia da vivência latina essa supervalorização do que venha de países tidos como primeiro mundo, em conjunto à desvalorização do que advenha da própria América, configurando um exacerbado enaltecimento do internacional. Isso é comumente descrito, no dialeto popular, como “síndrome do vira-lata”, fazendo uma analogia ao cachorro vira-lata, posto como inferior diante dos cachorros de raça pura. Portanto, a metáfora leva à compreensão de que os latinos se veem como inferiores, diante de algumas hegemonias mundiais, de maneira que tentam ajustar essa visão a partir da tentativa de manter o mesmo padrão de consumo que tais países.

4.2.8. Desespero

Indo para o seguinte escrito, temos o conto nomeado “Os ninguéns”, que teve um pedaço já explicitado, porém, para encaixar Galeano no giro decolonial, agora será estudado na íntegra, pela vertente estrutural. Partindo para a análise do título, é perceptível a utilização de um artigo definido no plural “os” e um pronome indefinido “ninguéns”, também no plural. Essa construção pode expressar a representação de que aquelas pessoas selecionadas só são escolhidas para que, a respeito delas, seja conhecido que não possuem valor e são menos humanos que o restante. Dessa forma, o texto se abre:

Sonham as pulgas com comprar um cão, e sonham os ninguéns com deixar a pobreza, que algum mágico dia chova de repente a boa sorte, que chova a cântaros a boa sorte; mas a boa sorte não chove ontem, nem hoje, nem amanhã, nem nunca, nem em chuvinha cai do céu a boa sorte, por mais que os ninguéns a chamem e ainda que coce a mão esquerda, ou se levantem com o pé direito, ou comecem o ano mudando de vassoura.

Os ninguéns: os filhos de ninguém, os donos de nada.

Os ninguéns: os nenhuns, os menosprezados, correndo soltos, morrendo a vida, fodidos e muito fodidos:

Que não são, ainda que sejam.

Que não falam idiomas, se não dialetos.

Que não professam religiões, se não superstições.

Que não fazem arte, se não artesanato.

Que não praticam cultura, se não folclore

Que não são seres humanos, se são recursos humanos.
 Que não têm cara, se não braços.
 Que não têm nome, se não número.
 Que não aparecem na história universal, se não nas páginas policiais da imprensa local.
 Os ninguéns, que custam menos do que a bala que os mata⁶⁸ (Galeano, 2002, p.59. Tradução nossa).

Logo na primeira frase “*As pulgas sonham com comprar um cão, e os ninguéns com deixar a pobreza*” (Galeano, 2002, p.59. Tradução nossa. Grifo nosso), é estabelecida uma relação de impossibilidade de ascensão, por parte dos pobres. Ela é constituída por meio do paralelo criado entre eles saírem da pobreza e as pulgas comprarem um cachorro, de maneira a propor a ideia de que as duas coisas sejam igualmente impossíveis. Com isso, também é estabelecida a própria pulga como metáfora para os ninguéns. Após, o texto segue: “que algum mágico dia *chova* de repente *a boa sorte*, que *chova* a cântaros *a boa sorte*” (Galeano, 2002, p.59. Tradução nossa. Grifo nosso).

Nesse segundo trecho, é narrado que os personagens apresentam muita vontade de que venha “a boa sorte”, que, além de representar o suprimimento das carências apresentadas, também é um elemento que se repete, associado ao termo “chuva”, em destaque. A partir dessa repetição, é suscitado o desespero que existe, por parte da população, em ter suas faltas supridas, como se os ninguéns implorassem pela vinda da boa sorte. Ainda assim, é descrito que: “mas a boa sorte não chove ontem, *nem* hoje, *nem* amanhã, *nem* nunca, *nem* em chuvinha cai do céu a boa sorte” (Galeano, 2002, p.59. Tradução nossa. Grifo nosso).

A partir da repetição do advérbio de negação “nem”, é postulado que não existe nenhuma possibilidade de que venha a boa sorte, já que ela não vem em nenhum dia e em nenhuma forma “*por mais* que os ninguéns a chamem *e ainda* que coce a mão esquerda, *ou* se levantem com o pé direito, *ou* comecem o ano mudando de vassoura” (Galeano, 2002, p.59. Tradução nossa. Grifo nosso).

Com essa construção, novamente, é sugerido o desespero, criado por meio da negociação feita de diferentes formas, expressa pelas conjunções em destaque, de maneira a construir várias reiteraões, como se os ninguéns negociassem com o próprio universo para que a chuva de bonança venha, ainda que ela siga sem vir.

⁶⁸ *Los nadies: los hijos de nadie, los dueños de nada. Los nadies: los ningunos, los ninguneados, corriendo la liebre, muriendo la vida, jodidos, rejodidos. Que no son, aunque sean. Que no hablan idiomas, sino dialectos. Que no profesan religiones, sino supersticiones. Que no hacen arte, sino artesanía. Que no practican cultura, sino folklore. Que no son seres humanos, sino recursos humanos. Que no tienen cara, sino brazos. Que no tienen nombre, sino número. Que no figuran en la historia universal, sino en la crónica roja de la prensa local. Los nadies, que cuestan menos que la bala que los mata.*

Ainda, a nação latina é diferenciada a partir das simpatias, típicas do continente, que entram como representantes deste, posto que, segundo Bautista, essa mistura de crendices é muito comum na América do Sul. Ela também está presente no realismo mágico, devido ao sincretismo religioso que se deu nessa região (Bautista, 1991).

Com isso, o autor se vale das crendices como estratégia para diferenciar o povo trazido como “ninguéns”. Portanto, no recorte, a população latina é constituída como desesperada pela mudança de vida, a ponto de tentar todo tipo de negociação e superstição, ainda que continue sem dar certo. Então, segundo Pires, que diz que “a poesia é aquela que dá voltas, servindo à expressão” (Pires, 2006), o texto entra na constituição poética: “*Os ninguéns*: os filhos de *ninguém*, os donos de nada. *Os ninguéns*: os nenhuns, os menosprezados, correndo soltos, morrendo a vida, fodidos e muito fodidos:” (Galeano, 2002, p.59. Tradução nossa. Grifo nosso).

Nessas duas primeiras linhas, existe uma apresentação de quem são os ninguéns, constituída pelo artigo “os” em conjunto ao substantivo “ninguéns” em sequência da utilização dos dois pontos, pontuação característica da função de, entre outras, apresentar uma explicação. Então, nas duas primeiras frases, é feita uma elucidação quanto à classe de pessoas que são os ninguéns, apresentando a informação de que eles são completamente marginalizados, filhos de ninguéns, ou seja, advindos de famílias pertencentes à marginalização.

Para essa classificação, é descrita a situação de indigente, começando pela escolha do neologismo que é a palavra “ninguém” no plural, posto que ela é invariável, existindo apenas no singular. De toda maneira, seu significado, pelo dicionário Michaelis, é: “Pessoa insignificante, sem importância alguma” (Ninguém, 2023). Então, ao utilizar esse neologismo, o autor realça a invisibilidade da classe de pessoas plenamente invisíveis diante da sociedade, dando ainda mais destaque a partir da definição dada após os dois pontos.

Essa estrutura poética que define os ninguéns começa apresentando duas linhas: na primeira é dito que os ninguéns são “os filhos de *ninguém*, os donos de *nada*”. Tendo em vista o significado da palavra “ninguém”, não seria necessário informar a parentalidade dessas pessoas, posto que não possui relevância. Da mesma maneira, não seria necessário dizer que eles são donos de nada, pois a palavra dono pressupõe aquisição, enquanto a palavra nada presume ausência de aquisição. Dessa maneira, dizer que alguém seja dono de nada apenas reforça a falta de bens materiais por parte da pessoa em questão. Assim, a escolha de palavras é feita de maneira a criar enfoque sobre a situação.

O mesmo processo ocorre com a segunda linha, na qual a qualificação apresentada é a de que eles sejam “*os nenhuns, os menosprezados, correndo soltos, morrendo a vida, fodidos e muito fodidos*”. Com o pronome “nenhum” ocorre o mesmo que acontece com o pronome “ninguém”. É utilizado um artigo definido em conjunto com um pronome indefinido, lançando a percepção de que, se existe alguma definição para essa classe, é a própria indefinição, de maneira que eles são reconhecidos por isso: não serem ninguém.

Além disso, na versão original, é utilizada a partícula “re” para construir a expressão final, de maneira que, em espanhol, a frase fica “*jodidos y rejodidos*”. Essa partícula atua como um intensificador, amplamente utilizado no espanhol coloquial praticado na zona do Rio da Prata, que engloba Argentina e Uruguai, sendo este último, país de origem do escritor. Assim, é colocado em perspectiva o quanto essas pessoas são sem possibilidade, já que, além da repetição da expressão “fodidos”, que por si só já traria um enfoque, é adicionado um prefixo que expressa mais intensidade, agravando a situação dos personagens.

Depois dessa apresentação, é utilizado o recurso dos dois pontos para passar à caracterização dos personagens sobre os quais o texto trata: “Que *não são*, ainda que *sejam*” (Galeano, 2002, p.59. Tradução nossa. Grifo nosso). A primeira descrição utiliza o verbo ser, em destaque, como elemento eufórico, sinônimo de uma existência digna. Então, é descrito que, ainda que os ninguéns existam enquanto humanos, por meio do advérbio de negação “não” é criada a consideração de que, enquanto pessoas que mereçam dignidade, eles não existem. Dessa maneira, eles não são, ainda que sejam.

Em seguida, é dito: “Que não falam *idiomas*, se não *dialeto*s. Que não professam *religiões*, se não *superstições*. Que não fazem *arte*, se não *artesanato*. Que não praticam *cultura*, se não *folclore*. Que não são *seres humanos*, se não *recursos humanos*” (Galeano, 2002, p.59. Tradução nossa. Grifo nosso). No trecho, sempre são utilizadas duas palavras, em destaque, pertencentes ao mesmo tema. Contudo, as segundas apresentam um grau menor no quesito prestígio social, de forma que o segundo tema representa apenas uma parte do todo, traduzido no primeiro termo. Com isso, os vocábulos são elencados de maneira a representar a diminuição dos ninguéns, posto que os segundos itens fazem referência apenas a eles.

Assim, é gerada a ideia de desumanização, posta a partir da noção de que, uma coisa que é superior às demais, não pode receber o mesmo nome. Então, aos que são rebaixados é também atribuído um nome que expresse esse rebaixamento, criado por meio da ilusão originada pela utilização de termos que adquirem sentido pejorativo diante do vocábulo anterior.

Outro recurso é a ausência de repetição dos verbos: “Que não *falam* idiomas, se não dialetos. Que não *professam* religiões, se não superstições. Que não *fazem* arte, se não artesanato. Que não *praticam* cultura, se não folclore” (Galeano, 2002, p.59. Tradução nossa. Grifo nosso). Então, dando sequência ao estudo, primeiramente é dito que os ninguéns não falam, professam, fazem e praticam. Esses verbos são ações mutáveis, você pode fazer algo em um momento e, em outro, fazer outra coisa.

O mesmo ocorre com todos os verbos em destaque, porém, não ocorre com a frase seguinte: “Que não *são* seres humanos, se não recursos humanos” (Galeano, 2002, p.59. Tradução nossa. Grifo nosso). O verbo utilizado, ser, conota um estado definitivo, de maneira que, ao dizer que eles falam dialetos e não idiomas, ainda existe a possibilidade de que eles escolham falar outro idioma, já que a língua deles não alcança essa condição. Contudo, o estado de ser um recurso humano ganha a conotação de uma situação não passível de mudança. Dessa maneira, é enfatizada a impossibilidade de deixar a circunstância de recurso humano e ascender à condição de ser humano, gerando destaque sobre a irrelevância dessas pessoas.

Já nas duas frases seguintes, o autor lança mão de um recurso que não havia aparecido até então: a repetição de verbo - “Que não *têm* cara, se não braços. Que não *têm* nome, se não número” (Galeano, 2002, p.59. Tradução nossa. Grifo nosso). A repetição do verbo “ter” gera uma ênfase em torno da ideia dos ninguéns como descartável, posto que é descrito que, além de terem apenas braço e não cara, também não possuem nome, apenas um número.

Assim, é criada a ideia de que, além de uma vida marginalizada, ela também é subserviente, posto que cara e nome configuram humanidade, enquanto braços e número remetem à desumanização. Portanto, é reforçada não apenas a inferiorização dos subalternos, mas também a desumanização deles.

Perto do final do texto, o autor diz: “Que não aparecem na *história universal*, se não nas *páginas policiais* da imprensa local” (Galeano, 2002, p.59. Tradução nossa. Grifo nosso). Nele, o escritor coloca em contraposição a história universal com as páginas policiais, em destaque, de maneira a elencar o primeiro elemento como eufórico, enquanto o segundo é disfórico.

Isso é feito de maneira a possibilitar a inferência dos termos “história universal” como representação de prestígio e “páginas policiais” como representação de desvalorização. Inclusive, a eleição das páginas policiais pode ser inscrita como motivada pela marginalização

dos ninguéns, que, sem estrutura, acabam vivendo sem condições, de forma a acabar ou vitimando, ou sendo vítima de algum crime.

Por fim é escrita a última frase: “Os ninguéns, que custam menos do que a bala que os mata” (Galeano, 2002, p.59. Tradução nossa. Grifo nosso). Nessa linha, ao final, o autor atribui maior importância à frase “que *custam* menos do que a bala que os mata”. Isso acontece na medida em que ela se difere da estrutura construída até então, criando um elemento de quebra. Essa quebra é consoante ao conteúdo que aborda, já que é uma linha que causa o efeito de choque.

E mais, o autor escolhe o verbo “custar”, o que faz com que essas pessoas subdesenvolvidas sejam atreladas à ideia de mercado. Porém, tendo em vista que apenas para o sistema capitalista existe a precificação de pessoas, é criada uma crítica sobre esse sistema no texto, relacionando toda essa classificação como imposta pelo sistema capitalista. Ademais, pelo fato de que essa dinâmica só foi instalada a partir da colonização e exploração da mão de obra local e africana, a crítica pode ser estendida também ao colonialismo, de maneira a inscrever o texto na categoria decolonial.

Então, por meio do conto, é construída a ideia do latino como um ser desesperado e completamente sem recursos, indicando que, justamente por estarem sem amparo, os ninguéns clamam pela intervenção do destino com a chuva de sorte. A partir disso, é construída a representação do desespero apresentado pelos ninguéns, os latino-americanos, então, esse desespero é posto como uma isotopia da figura latina na obra.

4.2.9. Fantasia

Agora, para dar continuidade à análise, será explanada a construção da temática da fantasia como ferramenta de resistência. Para tanto, o conto “Celebração da fantasia” será posto em análise:

Foi na entrada da aldeia de Ollantaytambo, perto de Cuzco. Eu tinha me desprendido de um grupo de turistas e estava sozinho, olhando de longe as ruínas de pedra, quando um menino do lugar, adoentado, chegou perto para me pedir que lhe presentasse com uma caneta. Eu não podia dar a caneta que tinha, porque estava usando-a para fazer sei lá que cansativas anotações, mas me ofereci para desenhar um porquinho em sua mão.

Subitamente, correu a notícia. De repente me encontrei rodeado por um enxame de meninos que exigiam aos berros, que eu desenhasse bichos em suas mãozinhas rachadas de sujeira e frio, pele de couro queimado; Havia quem queria um condor, e quem uma serpente, outros preferiam lourinhos ou corujas, e não faltava os que pediam um fantasma ou um dragão.

E então, no meio daquele alvoroço, um desamparadinho que não chegava a mais de um metro do chão, mostrou-me um relógio desenhado com tinta negra em seu pulso:

— Quem mandou o relógio foi um tio meu, que mora em Lima — disse.

— E funciona direito? — perguntei.

— Atrasa um pouco — reconheceu⁶⁹ (Galeano, 2021, p. 27. Tradução nossa).

O escrito é iniciado pela frase: “*Foi na entrada da aldeia de Ollantaytambo, perto de Cuzco*” (Galeano, 2021, p. 27. Tradução nossa. Grifo nosso), começada pelo verbo *ir*, em destaque. O emprego do verbo elucidado, em conjunto à utilização do ponto final, no lugar de uma conjunção, promove a criação de uma linguagem pouco direta. Isso ocorre uma vez que a ordem da frase fica alterada, posto que o complemento se encontra após o ponto final: “Eu tinha me desprendido de um grupo de turistas e estava sozinho, olhando de longe as ruínas de pedra, quando um menino do lugar, adoentado, chegou perto para me pedir que lhe presenteasse uma caneta” (Galeano, 2021, p. 27. Tradução nossa. Grifo nosso).

De acordo com o que Jakobson diz em *Linguística e Comunicação* (1995), a linguagem poética não se importa com a ordem direta da frase e sim com o efeito conseguido com o arranjo e rearranjo delas (Jakobson, 1955). Dessa maneira, é possível dizer que a alteração da ordem direta começa a retirar o texto da categoria de escrita descritiva, com o único intuito da informação, de maneira a inseri-lo na classe de escritos que utilizam linguagem poética.

Outro ponto que colabora com a linguagem poética é o efeito de subjetividade conquistado pela utilização da debreagem enunciativa, que insere o autor no conto. Ainda, esse efeito de poesia na narração é amplificado quando a leitura segue e o autor narra a interação com o menino adoentado que encontrou durante sua excursão:

“Eu não podia dar a caneta que tinha, porque estava usando-a para fazer sei lá que *cansativas anotações*” (Galeano, 2021, p. 27. Tradução nossa. Grifo nosso). No trecho em destaque, o autor utiliza o adjetivo “*cansativas*” para descrever as anotações que estava fazendo, desrespeitando novamente a ordem direta da frase, gerando efeito poético e, além

⁶⁹ *Fue a la entrada del pueblo de Ollantaytambo, cerca del el Cuzco. Yo me había desprendido de un grupo de turistas y estaba solo, mirando de lejos las ruinas de piedra, cuando un niño del lugar, enclenque, se acercó a pedirme que le regalara una lapicera. No podía darle la lapicera que tenía, porque la estaba usando en no sé qué aburridas anotaciones, pero le ofrecí dibujarle un cerdito en la mano. Súbitamente, se corrió la voz. De buenas a primeras me encontré rodeado de un enjambre de niños que exigían a grito pelado, que yo les dibujara bichos en sus manitos cuarteadas de mugre y frío, pieles de cuero quemado; Había quien quería un cóndor, y quien una serpiente, otros preferían loritos o lechuzas, y no faltaban los que pedían un fantasma o un dragón. Y entonces, en medio de aquel alboroto, un desamparadito que no alzaba más de un metro del suelo, me mostró un reloj dibujado con tinta negra en la muñeca; - Me lo mandó un tío mío que vive en Lima -dijo. -¿Y anda bien? - le pregunté. - Atrasa un poco - reconoció.*

disso, adicionando importância ao pedido do menino, como se as anotações fossem desimportantes frente a solicitação da criança.

O texto segue: “mas me ofereci para desenhar um *porquinho* em sua mão” (Galeano, 2021, p. 27. Tradução nossa. Grifo nosso). No excerto, a utilização do diminutivo, para falar do porco que seria desenhado, atenua a fala, configurando um recurso que sugere afetividade e colabora com a função poética. Assim, a afetividade começa a ser construída na narração.

A fabricação do afeto é intensificada com a sequência: “De repente me encontrei rodeado por um enxame de meninos que exigiam aos berros, que eu desenhasse bichos em suas *mãozinhas rachadas de sujeira e frio, pele de couro queimado*” (Galeano, 2021, p. 27. Tradução nossa. Grifo nosso). Tendo em mente que o autor não precisa utilizar o diminutivo, bem como poderia ter eleito palavras que atenuassem a situação da pele das crianças, a eleição do termo “mãozinhas”, pode ser visto como intencional. Isso pode ter se dado, na medida em que o texto trata de crianças e a utilização da palavra “mãos” não evoca tanta inocência quanto o diminutivo “mãozinhas”.

Ademais, às mãozinhas é atribuída a descrição de “rachadas de sujeira e frio”, sugerindo brutalidade, reforçada pela sentença final “pele de couro queimado”. Essa construção remete ao mundo adulto, já que nela não é utilizado nenhum diminutivo ou artifício que pudesse evocar infantilidade, de maneira que é criado um contraponto entre infantilidade e maturidade. Portanto, a disparidade dos termos pode ser encarada como um recurso textual que evidencia a oposição da inocência infantil com a hostilidade das condições em que existiam aquelas vidas.

Na frase seguinte, os desenhos escolhidos são abordados: “Havia quem queria um *condor*, e quem uma *serpente*, outros preferiam *lourinhos* ou *corujas*, e não faltava os que pediam um *fantasma* ou um *dragão*” (Galeano, 2021, p. 27. Tradução nossa. Grifo nosso). As palavras em destaque contribuem para a criação do mundo infantil, na medida em que são substantivos que configuram uma gama de animais reais e dois do mundo da fantasia, fantasma e dragão, próprios da infância. Com isso, entram em evidência as condições hostis anteriormente expostas ao serem somados mais elementos que constituem o mundo da candidez à conta.

Continuando o uso de recursos que evocam ingenuidade, o autor realiza uma descrição do menino com quem tem uma interação escrita com mais detalhes: “E então, no meio daquele alvoroço, *um desamparadozinho que não chegava a mais de um metro do chão*, mostrou-me um relógio desenhado com tinta negra em seu pulso:” (Galeano, 2021, p. 27.

Tradução nossa. Grifo nosso). Com a indefinição propiciada pelo uso do artigo indefinido “um” seguido do adjetivo “desamparado”, em sua forma diminutiva, o autor cria a perspectiva de que todas as crianças ali presentes eram desamparadas, mas que a conversa ocorreria com apenas uma delas.

Ainda, para completar o efeito de candura, o escritor descreve que o menino em questão “não chegava a mais de um metro do chão”, de maneira a explicitar, por meio de linguagem poética, o quão jovem era a criança com quem travaria o seguinte diálogo: “— Quem mandou o relógio foi um tio meu, que mora em Lima — disse. — E funciona direito? — perguntei. — Atrasa um pouco — reconheceu” (Galeano, 2021, p. 27. Tradução nossa. Grifo nosso).

Para a criação da última estrofe, formado por três estrofes, é utilizada a mesma fórmula da escrita do conto “A função da arte/2”, anteriormente explanado. Mais uma vez, o autor lança mão do recurso das debreagens que promovem mudança do discurso indireto, em conjunto à escassez de detalhes, para abrir o discurso direto, no final, dando ênfase ao que é dito pelo menino. Contudo, neste escrito, é dado destaque ao humor inocente da criança.

A ênfase no humor inocente é construída a partir da resposta do adulto à afirmação, feita pela criança, de que o relógio teria sido enviado por um tio de Lima: “*E funciona direito?* — perguntei”. Por não haver questionamentos, de nenhuma natureza, quanto ao fato de que o relógio era de mentira, mas, antes, sobre o funcionamento do relógio desenhado, fica subentendido que o homem levou a sério a afirmação da criança.

Com isso, o adulto entra na brincadeira de imaginar, demonstrando apenas preocupação sobre o objeto existente exclusivamente na fantasia de ambos. Esse contrato de imaginação é selado quando a conversa segue: “— Atrasa um pouco — *reconheceu*” (Galeano, 2021, p. 27. Tradução nossa. Grifo nosso). Mais uma vez, nenhuma pergunta sobre a inexistência do relógio é feita, mas uma observação sobre a atuação do artefato é realizada.

O fato de que essa observação seja o reconhecimento, conforme destaque no trecho, colabora ao efeito de humor e inocência. O significado do verbo “reconhecer”, pelo dicionário Michaelis, é: “Admitir algo como certo ou verdadeiro” (Reconhecer, 2023). Dessa maneira, no trecho, o menino não admite a inexistência do objeto, mas admite, reconhece, que um relógio, desenhado em seu pulso, enviado por alguém provavelmente inexistente, atrasa um pouco.

Então, o humor, que é construído pela utilização da fantasia, pode ser lido como elemento de enfrentamento da realidade. Isso se dá pela forma como as condições das

crianças são descritas, bem como pelos adjetivos utilizados para a caracterização delas, elencados de maneira a denunciar uma realidade repleta de carências, tanto físicas quanto emocionais. Assim, o texto explana o modo como as crianças ali utilizam a fantasia para enfrentar a realidade à qual são expostos. Dessa maneira, a utilização da fantasia é empregada como fuga, para agregar leveza a uma vida na qual as dificuldades se fazem presente.

4.2.10. Resistência

No mesmo sentido, de resistência, é posto em análise o texto “A função da arte/2”:

O pastor Miguel Brun me contou que faz alguns anos ele esteve com os índios do Chaco paraguaio. Ele formava parte de uma missão evangelizadora. Os missionários visitaram um cacique que tinha prestígio de muito sábio. O cacique, um gordo quieto e calado, escutou, sem pestanejar a propaganda religiosa que leram para ele na língua dos índios. Quando a leitura terminou, os missionários ficaram esperando. O cacique tomou seu tempo. Depois, opinou:
 - Isso, coça. E coça muito, e coça muito bem.
 E sentenciou:
 - Mas coça onde não está coçando⁷⁰ (Galeano, 2021, p. 16. Tradução nossa).

O relato começa de uma maneira pessoal, a partir da debreagem enunciativa, que projeta no enunciado o eu, produzindo o discurso de primeira pessoa, que trabalha a favor do efeito de subjetividade, posto que é utilizado o pronome oblíquo “me” na frase: “O pastor Miguel Brun me contou que faz alguns anos ele esteve com os índios do Chaco paraguaio”, (Galeano, 2021, p. 16. Tradução nossa. Grifo nosso), deixando claro que a história foi dita ao autor e que, portanto, será transcrita segundo as recordações dele.

Obviamente, todos os textos contidos no livro, foram postos segundo as memórias ou invenções do escritor, porém, nem todos demonstram essa característica de maneira tão clara. Por isso, a utilização do pronome gera o efeito de proximidade ao narrador, como se ele fosse fazer a revelação de um segredo. Assim, é possível dizer que a linguagem utilizada no começo do texto, para elucidar o contexto do diálogo, pode ser interpretada como intimista.

Contudo, após o trecho inicial, a linguagem não segue na linha intimista. Na frase subsequente: “Ele formava parte de uma missão evangelizadora” (Galeano, 2021, p. 16. Tradução nossa.) a debreagem enunciativa é adotada, projetando um ele-então-lá, que se estende

⁷⁰ *El pastor Miguel Brun me contó que hace algunos años estuvo con los indios del Chaco paraguay. Él formaba parte de una misión evangelizadora. Los misioneros visitaron a un cacique que tenía prestigio de muy sabio. El cacique, un gordo quieto y callado, escucho sin pestañear la propaganda religiosa que le leyeron en lengua de los indios. Cuando la lectura terminó, los misioneros se quedaron esperando. El cacique se tomó su tiempo. Después, opinó: - Eso rasca. Y rasca mucho, y rasca muy bien. Y sentenció: - Pero rasca donde no pica.*

ao longo do texto e colabora para o sentido de objetividade. Ainda, a linguagem usada pode ser qualificada como descritiva, característica da prosa ficcional, pois, de acordo com Pires, “[...] a prosa ficcional narra uma história, elucida, *descreve*, faz digressões” (Pires, 2006, p.39), enquanto a linguagem poética “[...] mostra, sugere, evoca” (Pires, 2006, p.39).

Quanto à construção dos efeitos de sentido, na linha seguinte: “Os missionários visitaram um cacique que *tinha prestígio* de muito sábio” (Galeano, 2021, p. 16. Tradução nossa. Grifo nosso), existe um ponto a ser abordado. No lugar de dizer que o cacique é/era inteligente, ou tinha inteligência, do ponto de vista sintático, a união do verbo “ter” ao objeto direto “prestígio”, cria uma relação de junção do indígena com a sabedoria, dando outro sentido ao texto.

Segundo o Michaelis, *prestígio* é a “Valorização sociocultural atribuída a um indivíduo, a um grupo de indivíduos ou a algo, que faz com que esses se sobressaiam aos demais” (Prestígio, 2023). Portanto, a palavra evoca uma valorização atribuída pelo social, então, a utilização do termo aponta para algo que o cacique tinha previamente, forjando um linguajar impessoal. Isso se dá, pois, a partir da estratégia utilizada, o autor constrói a impressão de que não foi ele quem emitiu essa opinião e que, na realidade, ele está apenas transmitindo algo que lhe foi dito.

Apesar dessa impessoalização, no trecho seguinte: “Os missionários visitaram um cacique que tinha prestígio de *muito* sábio” (Galeano, 2021, p. 16. Tradução nossa. Grifo nosso), começa a ser evocada a linguagem poética. Nesse momento a narração vai sendo construída de maneira a qualificar o cacique indígena como inteligente, por meio do adjetivo “sábio”, modificado por “muito”, o que ganha relevância quando são discriminadas, frente a situação apresentada, as atitudes do cacique, construído como sábio.

“O cacique, um *gordo quieto e calado*, escutou, sem pestanejar a propaganda religiosa que leram para ele na língua dos índios” (Galeano, 2021, p. 16. Tradução nossa. Grifo nosso). A partir da qualificação, por meio dos adjetivos “gordo”, “quieto” e “calado”, é perceptível que o linguajar denota uma imparcialidade, endossando a ideia de que as atitudes do cacique são tomadas com valor eufórico no escrito.

Outro ponto, na mesma frase, é a adição de algumas informações que não faziam falta: “O cacique, um *gordo quieto e calado*, escutou, *sem pestanejar* a propaganda religiosa *que leram para ele na língua dos índios*” (Galeano, 2021, p. 16. Tradução nossa. Grifo nosso). Visto que, para ser mais direto, o autor poderia apenas dizer que o cacique escutou a propaganda religiosa, a escolha da autoria pressupõe uma intenção.

O início da construção apresenta as atitudes tomadas pelo indígena. Dessa forma, é possível a interpretação de que a classe de ação de escutar sem movimentação, fala ou qualquer tipo de afetação, que permitisse saber como está sendo interpretado o discurso proferido, seja o padrão de postura que coloca o chefe na categoria de “muito sábio”.

No mesmo raciocínio, é possível destacar o final da frase: “*que leram para ele na língua dos índios*” (Galeano, 2021, p. 16. Tradução nossa. Grifo nosso). O trecho produz uma indiferença quanto à pessoa que leu, posto que é utilizado o verbo “ler” na terceira conjugação do plural, eles, de forma que não fica especificado quem propriamente leu, foram eles.

Ao passo que ocorre essa negligência em relação ao orador do discurso, o que o autor escolhe especificar é a língua na qual está sendo proferido o discurso: “[...] *que leram para ele na língua dos índios*” (Galeano, 2021, p. 16. Tradução nossa. Grifo nosso). No trecho, é utilizado a contração “na”, formada pela preposição “em” mais o artigo “a”. Tendo em vista que uma preposição é utilizada para estabelecer relação entre termos, no excerto, é possível observar que o trecho em destaque faz referência à propaganda religiosa.

Assim, é notável que dizendo apenas “foi feita uma propagando religiosa”, a mensagem a ser dita já estaria completa, porém, foi eleita a especificação da língua na qual foi lida, a dos índios. Por conta desse detalhe, acaba sendo construído um apelo por parte daqueles que “leram”, utilizado para atingir o objetivo da evangelização.

Contudo, o propósito não foi atingido, posto que é descrito que: “O cacique tomou seu tempo. Depois, opinou: - Isso, coça. E coça muito, e coça muito bem. E sentenciou: - Mas coça onde não está coçando” (Galeano, 2021, p. 16. Tradução nossa. Grifo nosso). Nesse trecho, de início, é dito que o cacique “opinou”. Tendo em vista que o verbo opinar, conforme o dicionário Michaelis, seja “Emitir opinião; expor o que se pensa” (Opinar, 2023), a utilização dele, no contexto destacado, gera a interpretação de que o dito pelo indígena é subjetivo, posto que é apenas uma opinião.

Esse recurso auxilia com que a parte final do texto ganhe mais destaque: “E *sentenciou: - Mas coça onde não está coçando*” (Galeano, 2021, p. 16. Tradução nossa. Grifo nosso). Diferindo do primeiro, o verbo “sentenciar”, pelo dicionário já mencionado, significa “Julgar ou decidir a respeito do mérito, ou demérito de” (Sentenciar, 2023). Assim, diferente da primeira fala, na qual o indígena estava emitindo uma opinião, na segunda, ele emite uma sentença, julgando o mérito do discurso que havia sido lido. A decisão era de que a campanha era convincente, por isso coçava bem, mas não era nada que ele estivesse precisando, por tanto “coça onde não está coçando” (Galeano, 2021, p. 16. Tradução nossa).

A parte disso, existem outros traços observáveis na construção da persuasão no escrito. É perceptível que, no desenrolar da narrativa, existe uma narração mais rápida, composta por mais informações sendo apresentadas sem muitos detalhes. Porém, ao chegar no apontamento do indígena, quando Galeano anuncia que os missionários ficaram esperando, a narração fica mais lenta, devido ao detalhamento na escrita daquele momento. O recurso faz com que o leitor também tenha de esperar o cacique pensar, gerando uma expectativa maior e, por conseguinte, mais ênfase aos dizeres do indígena.

Além do mais, outro recurso é utilizado para gerar ênfase no discurso do cacique: na manifestação textual, existe a passagem de uma forma discursiva à outra. O começo do escrito é apresentado como uma história que o autor ouviu, sendo que os diálogos iniciais são introduzidos pelo discurso indireto. Porém, isso muda quando é acionado o efeito de sentido da debrearem interna, de maneira que a fala do cacique passa a ser transcrita de maneira direta, configurando uma estratégia de construção textual persuasiva que realça as palavras do locutor.

A partir disso, o autor utiliza a construção da sabedoria em torno da figura do cacique para criar um discurso de resistência frente à campanha de evangelização. Dessa maneira, a própria resistência pode ser elencada como arte, já que o título do escrito é “a função da arte”. Portanto, a confecção textual auxilia na construção da própria figura latina/indígena como dotada da arte de resistir.

Com essa construção, o autor desenvolve o cacique como uma figura que dá vida a abstração da resistência. Portanto, o indígena latino-americano, no livro, é construído como símbolo da ideia de resistência.

4.2.11. Humanidade

Para sequência, foi escolhido um conto que figurativista a ideia de humanidade: “Celebração da voz humana/2”. Ele se vale da história da ditadura uruguaia - que mantinha sob tortura os presos políticos - para versar sobre alguns aspectos da comunicação humana. Segue o texto:

Tinham as mãos amarradas, ou algemadas, e ainda assim os dedos dançavam. Os presos estavam encapuzados: mas inclinando-se conseguiam ver alguma coisa, alguma coisinha, por baixo. Ainda que falar, fosse proibido, eles conversavam com as mãos.

Pinio Ungerfeld me ensinou o alfabeto dos dedos, que na prisão aprendeu sem professor:

— Alguns tínhamos caligrafia ruim — me disse —. Outros eram artistas da caligrafia.

A ditadura uruguaia queria que cada um fosse nada mais que um, que cada um fosse ninguém; nas cadeias e quartéis e em todo o país, a comunicação era delito.

Alguns presos passaram mais de dez anos enterrados em solitários calabouços do tamanho de um ataúde, sem escutar mais vozes que o ruído das grades ou os passos das botas pelos corredores. Fernández Huidobro e Maurício Rosencof, condenados a essa solidão, se salvaram porque conseguiram conversar, com batidinhas, através da parede.

Assim contavam sonhos e lembranças, amores e desamores: discutiam, se abraçavam, brigavam; compartilhavam certezas e belezas e também compartilhavam dúvidas e culpas e perguntas dessas que não têm resposta.

Quando é verdadeira, quando nasce da necessidade de dizer, à voz humana não há quem a pare. Se lhe negam a boca, ela fala pelas mãos, ou pelos olhos, ou pelos poros, ou por onde seja. Porque todos, todinhos, temos algo a dizer aos demais, alguma coisa que merece ser pelos demais celebrada ou perdoada⁷¹ (Galeano, 2021, p.11. Tradução nossa).

O trecho de abertura da composição: “Tinham as mãos amarradas, ou algemadas, e ainda assim os dedos dançavam” (Galeano, 2021, p.11. Tradução nossa. Grifo nosso), apresenta construção poética na medida em que revela repetição de sons, configurando aliteração nas palavras “amarradas” e “algemadas”, conforme destaque.

Além disso, é criado um contraponto entre liberdade e clausura, já que nele as mãos amarradas podem ser compreendidas como símbolo da clausura, ao passo que os dedos dançando e voando podem ser vistos como sinônimo de liberdade. Dessa forma, pode ser gerada a interpretação de que, ainda que fosse possível prender o corpo físico daquelas pessoas, necessidades humanas, como a de interação social, não podem ser contidas.

O texto segue: “Os presos estavam encapuzados: mas inclinando-se conseguiam ver *alguma coisa, alguma coisinha*, por baixo” (Galeano, 2021, p.11. Tradução nossa. Grifo nosso). Nessa frase, existe a repetição da construção “alguma coisa” que, em conjunto com a utilização do diminutivo, vira um recurso que atenua a fala e evoca afeto. Ademais, a sentença seguinte: “Ainda que falar fosse proibido, *eles conversavam com as mãos*” (Galeano, 2021,

⁷¹ *Tenían las manos atadas o esposadas, y sin embargo los dedos danzaban. Los presos estaban encapuchados pero inclinándose alcanzaban a ver algo, alquito, por abajo. Aunque hablar, estaba prohibido, ellos conversaban con las manos. Pinio Ungerfeld me enseñó el alfabeto de los dedos, que en prisión aprendió sin profesor: - Algunos teníamos mala letra - me dijo -. Otros eran unos artistas de la caligrafía. La dictadura uruguaya quería que cada uno fuera nada más que uno, que cada uno fuera nadie; en cárceles y cuarteles y en todo el país, la comunicación era delito. Algunos presos pasaron más de diez años enterrados en solitarios calabozos del tamaño de un ataúd, sin escuchar más voces que el estrépito de las rejas o los pasos de las botas por los corredores. Fernández Huidobro y Mauricio Rosencof, condenados a esa soledad, se salvaron porque pudieron hablarse, con golpecitos a través de la pared. Así se contaban sueños y recuerdos, amores y desamores: discutían, se abrazaban, se peleaban; compartían certezas y bellezas y también compartían dudas y culpas y preguntas de esas que no tienen respuestas. Cuando es verdadera, cuando nace de la necesidad de decir, a la voz humana no hay quien la pare. Si le niegan la boca, ella habla por las manos, o por los ojos, o por los poros, o por donde sea. Porque todos, toditos, tenemos algo que decir a los demás, alguna cosa que merece ser por los demás celebrada o perdonada.*

p.11. Tradução nossa. Grifo nosso), colabora com a ideia, apresentada no parágrafo anterior, de que a determinação humana não pode ser contida.

O autor se vale de muitos termos no diminutivo, permitindo a interpretação de que o artifício faça parte da estratégia de convocar, por meio da função poética, uma linguagem com elementos que evocam suavidade em sua composição. Esses elementos entram em contraponto com a violenta história narrada no escrito, gerando ênfase sobre a violência exposta. Ainda, para corroborar o ponto de vista, cabe elucidar um conceito defendido por Jakobson.

O pesquisador diz que a função poética, dentre todas as funções mencionadas em seu livro, a despeito de que possa se apresentar em conjunto a outras funções, é a que melhor se adequa e sobressai no tangente à expressão da poesia em seu nível discursivo (Jakobson, 1955). No caso, embora a obra estudada não seja composta de poesias, é evidente a utilização da função poética, dada a clara prosa lírica que compõe o livro.

Jakobson também defende que tendemos a arranjar as frases para uma maneira que nos pareça mais bem harmonizadas e aí está o papel secundário da função poética no concernente à fala fora do âmbito da poesia (Jakobson, 1955). Desse modo, se na fala cotidiana já existe a observação do uso da função poética motivada pela sonoridade, quanto mais no contexto de estudo e produção das escritas poéticas em si, no qual é necessária a manipulação consciente de sons e sentidos de palavras.

Isso se passa com a sequência do escrito: “Pinio Ungerfeld me ensinou o alfabeto dos dedos, que na prisão *aprendeu sem professor*: — Alguns *tínhamos caligrafia ruim* — me disse —. Outros *eram artistas da caligrafia*” (Galeano, 2021, p.11. Tradução nossa. Grifo nosso). Tendo em vista que, no primeiro destaque, o autor poderia ter sido mais objetivo ao dizer apenas que seu amigo aprendeu o alfabeto dos dedos na prisão, mas, no lugar, ele escolhe dizer que o colega “aprendeu sem professor”, é possível dizer que, mais uma vez, a função poética está em uso.

Ao especificar a maneira como Pinio aprendeu a linguagem de sinais, o escritor constrói uma apelação, no sentido de que é criada a percepção de que a necessidade de falar era tanta, que ele aprendeu mesmo sem que houvesse alguém auxiliando. Esse construto apelativo é intensificado quando os outros dois destaques entram no texto.

Pinio diz que alguns “tínhamos caligrafia ruim”, se inscrevendo na classe de pessoas que escreviam mal com as mãos, enquanto tinham outros que “eram artistas da caligrafia”, se enquadrando na classe dos que não tinham boa letra, uma vez que deixa claro que outros eram

artistas. Essa apelação é construída por meio do efeito de sentido da debreagem interna, que cria o discurso direto, provendo verdade à narrativa.

Ao dizer isso, o militante reforça a ideia da necessidade de comunicação, posto que, não importa o quão bem falasse/escrevesse, o mais importante era ser capaz de se comunicar. Ainda, é um trecho que enfatiza também a sensibilidade ao transparecer a atenção aos detalhes, como a desenvoltura com o alfabeto de sinais por parte de alguns, em meio a um cenário de pura brutalidade, no qual a comunicação por si só, era crime.

Além disso, o trecho em questão ganha um destaque quando a escrita passa da citação indireta para a direta, trabalhando a favor do contrato de veridicção, para então voltar ao modo indireto na frase seguinte, quando o autor explica que: “*A ditadura uruguaia queria que cada um fosse nada mais que um, que cada um fosse ninguém*; nas cadeias e quartéis e em todo o país, a comunicação era delito” (Galeano, 2021, p.11. Tradução nossa. Grifo nosso).

No trecho em destaque, ao dizer que a ditadura queria que “cada um fosse nada mais que um” é elaborada a pressuposição de que ao ser mais que um, ao menos dois, exista alguma força que o sujeito “ditadura uruguaia” visa evitar. Essa impressão é fortalecida em seu segmento que explicita que o sujeito “ditadura uruguaia” queria “que cada um fosse ninguém”.

Dessa maneira, pelas inferências provocadas no texto, no contexto explicitado, só é possível se tornar alguém sendo mais de um, ou seja, tendo ao menos um companheiro. Portanto, fica pressuposto que, a partir dessa fórmula, ganhava-se força para resistir e, sabendo disso, os prisioneiros tentavam realizar a construção e manutenção dos laços, mesmo diante da impossibilidade de vocalizar palavras.

Nessa lógica, o parágrafo é finalizado, explicando que “nas cadeias e quartéis e em todo o país, *a comunicação era delito*” (Galeano, 2021, p.11. Tradução nossa. Grifo nosso). Trecho que justifica o construto de que, já que a comunicação era proibida, a ditadura queria enfraquecer a todos, elucubrando um isolamento forçado.

Na sucessão, novamente, é construída uma apelação: “Alguns presos passaram *mais de dez anos* enterrados em *solitários calabouços do tamanho de um ataúde*” (Galeano, 2021, p.11. Tradução nossa. Grifo nosso). Com ele, o imaginário do que seria estar nessa situação é instigado no leitor. Isso se dá, pois o compositor enriquece a descrição oferecida, por meio de detalhes como a quantidade de tempo e a qualificação e tamanho dos calabouços. Assim, essa retratação detalhada pode ser inferida como recurso para gerar empatia em quem acessa o escrito.

O mesmo procedimento é repetido no decorrer da frase que segue: “sem escutar *mais* vozes que o *ruído das grades* ou os *passos das botas* pelos corredores” (Galeano, 2021, p.11. Tradução nossa. Grifo nosso). Visto que ruídos e passos não são palavras sinônimas de vozes, ao estabelecer uma relação de sinonímia entre os termos, o escrito evoca o quão inóspito e adverso era o contexto no qual os presos estavam inseridos. Isso se dá na medida em que esses barulhos, no texto, são elencados como as únicas “vozes” que os prisioneiros puderam ter acesso dentro do intervalo de dez anos.

Esse efeito é intensificado na frase subsequente: “Fernández Huidobro e Maurício Rosencof, *condenados a essa solidão*, se salvaram *porque* conseguiram conversar, com batidinhas, através da parede” (Galeano, 2021, p.11. Tradução nossa. Grifo nosso). A sentença é iniciada com o nome de dois novos personagens, condenados à solidão anteriormente explicitada. A palavra “condenado”, pelo dicionário Michaelis, significa “Indivíduo a quem foi imposta pena, após prova de culpabilidade” (Condenado, 2023). Dessa maneira, ao colocar que eles foram condenados a essa solidão, a pena imposta é a da solidão, reforçando o valor eufórico imposto à comunhão no texto.

Em consonância a tal associação, é descrito que os dois “se salvaram porque conseguiram conversar, *com batidinhas*, através da parede”. A utilização da conjunção explicativa, porque, pressupõe a explanação de um acontecimento explicitado. No caso, o acontecido foi que os condenados se salvaram e a explicação disso foi o sucedido de que eles mantiveram a comunicação, efetuada a partir das batidas na parede.

Assim, é demonstrado que os presos sobreviveram à pena, pois puderam manter a união para suportar a sanção imposta. O que, mais uma vez endossa o valor positivo, já elucidado, posto na ideia de comunhão. Além disso, outro fator que colabora com essa ideia e corrobora com a imagem do diálogo como bom, é o recurso do eufemismo, utilizado no termo em destaque “batidinhas”, de maneira a atenuar a ideia de que, ao realizar a comunicação, na realidade os presos quebravam uma ordem que havia sido dada.

Possivelmente, se o ponto de vista abordado no texto impusesse valor eufórico em autoritarismo, a atitude de seguir praticando a comunicação seria posta como uma rebeldia merecedora de punição, recebendo valor disfórico ao longo do escrito. Contudo, como a construção valoriza o descumprimento da ordem, na passagem seguinte, esse valor eufórico imposto à conexão ganha muito mais destaque, ao ser exposto como se deu a resistência a partir dos laços criados:

“Assim contavam sonhos e lembranças, amores e desamores: discutiam, se abraçavam, brigavam; compartilhavam certezas e belezas e também compartilhavam dúvidas e culpas e perguntas dessas que não têm resposta” (Galeano, 2021, p.11. Tradução nossa. Grifo nosso). É constituída a construção poética, na medida em que o texto possui aliteração em diversas construções como “amores e desamores”; “discutiam, se abraçavam, brigavam; compartilhavam”; “certezas e belezas” e “dúvidas e culpas e perguntas”, de maneira a criar uma sonoridade característica de textos poéticos, conforme Pires, que qualifica a prosa como a linguagem reta, objetiva, enquanto a poesia é aquela que dá voltas, servindo à expressão (Pires, 2006).

O professor também aciona Cohen (1978), que enquadra como uma das figuras relevantes “a REDUNDÂNCIA, que também se liga aos epítetos, reduplicando-os: verde esmeralda, azul anil ou o seguinte exemplo colhido no poema em prosa “Asas...”, de Cruz e Sousa (1995, p.570): “Asas leves, finas, borboleteantes, falenosas [...]” (Cohen, 1978, p.138, apud Pires, 2006, p.45. Grifo próprio).

Com base nisso, é possível enquadrar a figura redundância nas palavras discutiam e brigavam, que significam o mesmo, assim como dúvidas e perguntas, que também são sinônimos, de maneira a criar redundância quando postas em uma mesma frase. Além disso, os significados das palavras, no geral, são opostos, configurando antíteses que criam a ideia de paradoxo, remetendo ao mundo subjetivo que evoca a interpelação de sentimentos, criando uma linguagem sentimental.

Outro ponto que colabora para essa construção, é o da utilização de sentido figurado. É descrito que os prisioneiros se abraçavam, entretanto, posta a impossibilidade de um abraço, já que esse precisa de contato, o sentido descrito torna-se figurado. Assim, o autor constrói um trecho poético, na medida em que é constituído pelos elementos já explicitados, bem como pela temática abordada.

Em qualquer contexto, conversas sobre amores, belezas e dúvidas já teriam um tom poético, posto que versam sobre o intangível, esbarrando muito em sentimentos, que comumente é matéria-prima da poesia. Porém, posto o contexto adverso no qual essa classe de conversa é exposta, é adicionado um tom ainda mais poético ao escrito, já que o abraço figurativiza a temática da resistência. Portanto, ao dizer que os presos se abraçavam, com as conversas, o autor reforça que, em conjunto, eles resistiam.

O texto segue, mantendo a mesma veia poética: “Quando é verdadeira, quando nasce da necessidade de dizer, à voz humana não há quem a pare” (Galeano, 2021, p.11. Tradução

nossa. Grifo nosso). No excerto, a palavra “quando”, em destaque, corresponde a uma conjunção condicional, então o trecho diz que, sempre que seja verdadeira e nasça da necessidade de dizer, nada pode parar a voz humana.

No contexto, “voz humana” é sinônimo de comunicação, isso implica que, já que na situação apresentada a comunicação não pôde ser barrada, ela preencheria o requisito, exposto na condicional, de vir da necessidade de dizer, de maneira a evidenciar o anseio pela criação de irmandade por parte dos condenados.

E mais, o trecho também evoca enfrentamento, uma vez que, no mesmo parágrafo, lemos a sentença: “Se lhe negam a boca, ela fala pelas mãos, *ou* pelos olhos, *ou* pelos poros, *ou* por onde seja” (Galeano, 2021, p.11. Tradução nossa. Grifo nosso). Tendo em vista que, no contexto, a partícula “se” atua como uma condicional, é construída a inferência de que quando a boca é negada, a necessidade da construção de laços é sanada por outra forma. Esse construto trabalha a favor da postura de rebeldia exposta, que postula resistência, já que, mesmo que o ato da conversação fosse proibido, ele continuava a acontecer.

Ainda, no recorte trazido, são elencadas sequencialmente, a partir da conjunção “ou”, as maneiras que essa comunicação poderia ocorrer, gerando a interpretação de que o próprio texto exprime, em seu plano expressivo, o assunto que está sendo tratado. Isso se dá uma vez que, ao promover todas as formas, acompanhadas da conjunção “ou”, que estabelece possibilidade, é criada a sensação de infinitude, já que sempre tem mais um “ou” acompanhado de mais um jeito. Com isso, novamente, é reforçada a ideia de que, não importa como seja feita a tentativa de impedimento, ela jamais terá sucesso.

Por fim, o conto chega a última parte: “Porque *todos, todinhos*, temos algo a dizer aos *demais*, alguma coisa que merece ser pelos *demais* celebrada ou perdoada”. (Galeano, 2021, p.11. Tradução nossa. Grifo nosso). Por ela começar com a conjunção explicativa “porque”, sabemos que estamos diante de uma explicação. Como a situação explanada anteriormente tange a um grupo de pessoas que, para resistir aos anos de prisão, tiveram de quebrar regras impostas, é possível inferir que o esclarecimento venha para justificar tal comportamento.

Essa interpretação ganha força quando é lançada luz sobre o segundo destaque. Ele é constituído, simultaneamente, por um eufemismo e uma repetição, que atenua a ideia de rebeldia exposta no parágrafo anterior. Ao mesmo tempo, essa construção propõe que todos temos algo a dizer, então não seria diferente com os condenados, já que, no conto, a necessidade da irmandade humana é elencada como algo estritamente essencial, bem como intrínseca a todos.

Finalmente, chegamos aos destaques finais, constituídos pela repetição dos termos “demais”, que reforça a ideia da importância do outro, já que o autor não postula que todos temos algo em que ser perdoado ou celebrado por nós mesmos, mas sim, pelos demais, ou seja, pelos outros. Portanto, o texto se vale da figurativização da resistência para abordar a temática da humanidade, atribuindo essa característica aos personagens da narração.

4.2.12. Leveza

Por fim, como último conto a ser analisado, foi eleito o nomeado “O céu e o inferno”, qual seja:

Cheguei a Bluefields, no litoral da Nicarágua, no dia seguinte a um ataque dos contras. Havia muitos mortos e feridos. Eu estava no hospital quando um dos sobreviventes do tiroteio, um garoto, despertou da anestesia: despertou sem braços, olhou o médico e pediu:

— Me mate.

Fiquei com um nó no estômago.

Naquela noite, noite atroz, o ar fervia de calor. Eu me estendi num terraço, sozinho, olhando o céu. Não longe dali, a música soava forte. Apesar da guerra, apesar de tudo, a cidade de Bluefields estava celebrando a festa tradicional do Paio de Mayo. A multidão dançava, jubilosa, ao redor da árvore cerimonial. Mas eu, estendido no terraço, não queria escutar a música nem queria escutar nada, e estava tentando não sentir, não recordar, não pensar: em nada, em nada de nada. E estava naquilo, espantando sons e tristezas e mosquitos, com os olhos pregados na noite alta, quando um menino de Bluefields, que eu não conhecia, estendeu-se ao meu lado e começou a olhar o céu, como eu, em silêncio.

Então, passou uma estrela cadente. Eu podia ter pedido um desejo; mas não lembrei. O menino me explicou:

— Você sabe por que as estrelas caem? A culpa é de Deus. Deus gruda elas mal. Ele gruda as estrelas com cola de arroz.

Amanheci dançando (Galeano, 2002, p.239. Tradução nossa).

O texto começa com o trecho: “Cheguei a Bluefields, no litoral da Nicarágua, no dia seguinte a um ataque dos contras. Havia *muitos* mortos e feridos” (Galeano, 2002, p.239. Tradução nossa. Grifo nosso). Por esse trecho, é descrito um ambiente violento, no qual não havia apenas mortos e feridos, mas muitos mortos e feridos, conforme destaque, de maneira a intensificar o cenário sanguinário existente naquele local. O narrador segue dizendo: “Eu estava no hospital quando um dos sobreviventes do tiroteio, *um garoto, despertou* da anestesia: *despertou sem braços*, olhou o médico e pediu: — *Me mate*. Fiquei com um nó no estômago” (Galeano, 2002, p.239. Tradução nossa. Grifo nosso).

No excerto, é transpassado o cenário do que seria aquela guerra, posto que é criado um apelo em torno dos feridos pelo ataque. A comoção é provocada por meio da estratégia de detalhamento da situação apresentada, conforme primeiro destaque. O autor lança mão da

especificação da figura que foi atacada, utilizando a palavra “garoto”, que pelo dicionário Michaelis é “Rapaz imberbe; guri, menino” (Garoto, 2024), remetendo a um homem jovem, que teve sua realidade modificada pelo ataque.

A alteração se deu no sentido de que o garoto, conforme destaque, despertou sem os braços, de modo que desejou a morte, conforme terceiro destaque. Esse pedido do garoto ganha ainda mais ênfase na medida em que o autor separa a fala do jovem, além de modificar a narração da linguagem indireta para a linguagem direta. A partir disso, é agregado mais destaque ao pedido, transmitindo, também, por meio dos mesmos artifícios, a agonia na qual a personagem se encontrava. Por essa construção, o autor cria um cenário extremamente sobrecarregado, no quesito sensações, emoções e sentimentos negativos.

Diante da cena, o narrador descreve sentir um nó no estômago, se valendo de uma figura de linguagem para expressar o sentimento de absoluto desconforto ao presenciar a situação descrita. Essa construção de atmosfera insuportável segue quando o autor diz que: “Naquela *noite, noite atroz*, o ar *fervia* de calor. Eu me estendi num terraço, *sozinho*, olhando o céu” (Galeano, 2002, p.239. Tradução nossa. Grifo nosso).

Para criar a áurea pesada, por conta dos feridos e mortos, o autor lança mão da adjetivação em conjunto com a repetição, conforme primeiro destaque, de maneira que, ao fazer referência à ocasião, o escrito não diz apenas “naquela noite”, ele enfatiza, ele repete o termo “noite” e utiliza junto o adjetivo “atroz”.

O adjetivo citado porta o significado, segundo o Michaelis, de “1 - Muito cruel; desumano, fero, feroz. 2 - Que é difícil de controlar ou suportar; lancinante, pungente. 3 - Revoltante por ser extremo ou excessivo; assombroso, espantoso, monstruoso” (Atroz, 2024). Portanto, o uso do construto “noite atroz” ganha um destaque diferenciado, ainda mais quando é posto em análise que os vocábulos estão isolados por vírgulas, que podem ser usadas para separação de palavras em uma oração. Dessa maneira, as vírgulas exercem o mesmo papel que exerceria o uso de parênteses, de forma que a descrição ganha ainda mais ênfase.

Em seguida, de repente, esse ambiente é quebrado, quando o autor descreve que “Não longe dali, a *música soava forte*” (Galeano, 2002, p.239. Tradução nossa. Grifo nosso). Já que o clima que estava sendo criado até o momento era o de pesar, o surgimento de música, que não apenas tocava, mas soava forte, conforme destaque, entra como um elemento inesperado, gerando rompimento. Sobre isso, o narrador explica que “*Apesar da guerra, apesar de tudo*, a cidade de Bluefields estava *celebrando* a festa tradicional do Paio de Mayo. A multidão

dançava, jubilosa, ao redor da árvore cerimonial” (Galeano, 2002, p.239. Tradução nossa. Grifo nosso).

Ao lançar mão da conjunção concessiva “apesar”, primeiro destaque, o narrador estabelece que algo que não estaria de acordo com o esperado teria concessão de acontecer, essa impressão é reforçada quando o termo é repetido, conforme segundo destaque. A partir disso, é reforçado que, mesmo com uma situação adversa ocorrendo, os cidadãos não renunciavam à festa. Ainda, para descrever o comportamento da cidade, o escritor utiliza os verbos celebrar e dançar, que estão ligados à felicidade. Isso se dá principalmente quando as ações são aliadas ao adjetivo “jubilosa”, em destaque, de maneira a elucidar um contexto totalmente distinto, com construções que vão contra a atmosfera melancólica que havia sido criada.

Após falar sobre as escolhas dos moradores locais, o narrador segue falando sobre si: “*Mas eu, estendido no terraço, não queria escutar a música nem queria escutar nada*, e estava tentando *não sentir, não recordar, não pensar: em nada, em nada de nada*” (Galeano, 2002, p.239. Tradução nossa. Grifo nosso). Para dissociar o personagem das pessoas que celebravam, o autor utiliza uma conjunção adversativa, “mas”, o que expõe que, ao contrário daqueles, o narrador não possuía o mesmo estado de espírito, que permitia festas e celebrações.

A partir dessa dissociação, o estado do personagem é descrito, primeiro por meio da utilização dos advérbios de negação “não” e “nem” em junção ao verbo “querer” e “escutar”. Com isso, o autor edifica a sentença de que o narrador não queria escutar os sons advindos da celebração, dizendo, então, o que estava definido no subjetivo da personagem: a vontade de não ouvir a festa. Porém, após, um entrave é suscitado, posto que o verbo utilizado passa a ser tentar, de forma que o personagem passa a estabelecer uma luta contra o sentir, recordar e pensar, tentando não exercer nenhuma dessas ações.

Ainda, é reforçado o desespero para se livrar da angústia, quando, depois da utilização dos dois pontos, conforme destaque, o autor explicita que não queria pensar em “nada, em nada de nada”. O reforço é construído na medida em que a palavra nada, segundo o Michaelis, significa “A não existência; o vazio” (Nada, 2024), de maneira que a frase “nada de nada” significa parte alguma do vazio, virando uma expressão comum para reforçar a inexistência de algo. Portanto, ao utilizar essa construção, o autor endossa a intensidade com a qual a personagem queria se afastar dos próprios sentimentos, para não entrar em contato com o pesar que havia sentido anteriormente.

“E estava naquilo, *espantando sons e tristezas e mosquitos*, com os olhos *pregados* na noite alta, quando um menino de Bluefields, que eu não conhecia, estendeu-se ao meu lado e começou a olhar o céu, *como eu, em silêncio*” (Galeano, 2002, p.239. Tradução nossa. Grifo nosso). Mais uma vez, o autor usa a linguagem poética, conforme primeiro destaque, ao descrever que estava “espantando sons e tristezas e mosquitos”. A poesia é constituída na medida em que não existe a possibilidade real de espantar um som, já que ondas sonoras não deixam de ser emitidas a depender do movimento de abanar. O mesmo ocorre com a tristeza, nenhum dos dois se comportam como os mosquitos, de maneira que a utilização da frase exposta configure uma figura de linguagem metafórica.

Ademais, o narrador faz uso da repetição da partícula “e” para adicionar mais ideias na frase, no lugar de utilizar vírgulas, como seria o correto, caso fosse prezada a objetividade do escrito. Também, no segundo destaque o personagem afirma estar com os olhos “pregados” no céu. Como é impossível que alguém esteja literalmente nessas circunstâncias, mais uma vez, nos vemos diante de uma metáfora que busca descrever o estado de espírito do homem, após ter tido contato com os horrores da guerra.

Então, um segundo personagem é inserido no escrito, um menino que se deita junto ao personagem principal, e permanece, conforme último destaque, como ele, em silêncio. Porém, não é dito que esse garoto portava o mesmo assombro do narrador, de maneira, que, até o momento, o que os unia era o silêncio.

O narrador segue: “Então, passou uma estrela cadente. Eu podia ter pedido um desejo; *mas não lembrei*” (Galeano, 2002, p.239. Tradução nossa. Grifo nosso). Após, um elemento comumente ligado ao onírico é inserido no excerto, ainda assim, isso é utilizado para reforçar a perturbação na qual se encontrava o personagem principal. Isto posto que, mesmo diante da estrela cadente, ele não lembra de realizar um desejo, conforme último destaque, já que a ideia de não recordar a possibilidade do desejo vem em conjunto à conjunção “mas”, que expressa oposição. Porém, a partir disso, é inserido um elemento de disjunção no conto: “O menino me *explicou*: — *Você sabe por que as estrelas caem? A culpa é de Deus. Deus gruda elas mal. Ele gruda as estrelas com cola de arroz*” (Galeano, 2002, p.239. Tradução nossa. Grifo nosso).

Com esse trecho, o escrito para de expressar a condição da personagem principal, para discorrer sobre o menino. Quando é utilizado o verbo “explicar” para configurar a ação da criança, palavra que, segundo o dicionário, significa “tornar claro ou fácil de entender” (Explicar, 2024), é gerada a expectativa de que seria dada algum tipo de explicitação

científica ou algum tipo de construção que reforçasse a narrativa que vinha sendo criada. No caso, remetendo ao tom melancólico da personagem. Contudo, nesse momento é inserido o maior componente de ruptura, posto que o jovem lança a explanação em outro tom.

Na fala do jovem, é elaborada a constituição de inocência, criada primeiramente pela ideia de que exista uma divindade colando estrelas com alguma cola, que não possui boa qualidade, de maneira que elas acabem descolando e caindo, porém, não só por isso. A forma como o pensamento do menino é exposto também contribui para a constituição do ar de inocência proposto ao infante. A ingenuidade está presente na repetição dos termos “Deus” e “gruda”, pois, da forma como é posta, a impressão gerada é a de que o menino está de fato se esforçando para apresentar uma explicação, que ele vê como plausível, para o fenômeno presenciado.

Então, a fala da criança, com sua candura, oferece uma entonação de despreocupação ao escrito, o que propõe que, a partir disso, o personagem principal tenha se lembrado de que, ainda que a vida tenha muitas mazelas, ela também apresenta belezas, que merecem ser comemoradas. Ainda, a fala do jovem ganha uma relevância no texto, derivada da ênfase proposta pela mudança da linguagem indireta pela direta. Essa ênfase indica que tenha especial importância o que o menino tem a dizer, posto que a fala dele evoque leveza, por meio da inocência. Portanto, é sugerido que a suavidade colabora com que a situação extremamente opressiva torne-se, ao menos, suportável.

Essa impressão ganha força quando o personagem diz: “Amanheci dançando” (Galeano, 2002, p.239. Tradução nossa. Grifo nosso). A disrupção é completada nessa sentença final, já que essa postura aponta para uma direção completamente oposta à qual o personagem se dirigia. Esse efeito se dá, pois, de um pesar intenso, ele passa para a celebração que, até o momento, estava evitando. Dessa maneira, o personagem expõe uma maneira de enfrentamento: a partir da celebração, de forma que ele se une àqueles que, apesar do sofrimento derivado da guerra, encontram motivos para seguir os festejos.

Com isso, a partir do texto, à figura latina no livro é adicionada a ideia de que seja uma nação que, independentemente dos infortúnios pelos quais estejam passando, encontra motivos para ver beleza naquilo que possui. Dessa forma, é construída uma nação que nunca deixa de celebrar as tradições, evocando aos festejos da própria vida. Nesse sentido, essa leveza dada a momentos de pesar, também pode ser encarada como ferramenta de enfrentamento, posto que, após essa lembrança, feita pelo menino, de que a vida não é tão

séria, o narrador consegue se desvincular de seus sentimentos e encontrar razões para comemorar.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao dizer, na epígrafe do trabalho, sobre a instabilidade da identidade, o autor sugere que, enquanto seres humanos, não temos valor apenas a partir daquilo que acontece conosco e molda nossas atitudes. Porém, o valor é posto como conquistado por meio do esforço empregado em transcender as limitações e criar novas circunstâncias a partir das que são impostas.

Nessa lógica, existem exemplos dados ao longo do livro, como a situação dos prisioneiros que tiveram que conversar com as mãos, pois não podiam falar; a criança que vive na pobreza extrema e se vale da própria imaginação como fuga; o povo que celebra uma festa enquanto ocorre uma guerra, etc. A partir desses textos, na obra, aos latinos é atribuída as isotopias que figurativizam os temas: silenciamento, injustiça, desumanização, abandono, alienação, brutalidade, inferioridade, desespero, fantasia, resistência, humanidade e leveza.

Com isso, é construída a ideia de que a identidade latina tenha passado por um silenciamento histórico, proporcionado pelas injustiças cometidas durante a colonização, levando à desumanização dos povos que vivem na América do Sul. Com isso, ficaram corriqueiras situações violentas como o abandono, pois esse processo configurou o continente sul-americano para manter a dinâmica da alienação, que aceita a brutalidade como algo normal. Ainda, a partir da alienação, foi construído um senso de valor que coloca a América do Sul como um lugar inferior, justificando o desespero dos que se veem sem possibilidades de ascensão na vida por nascerem nesse continente.

Contudo, o autor descreve que, se existe algo de positivo que saiu de toda a tragédia, é a própria nação, pois nela ainda existe quem tenha fantasias e se valha dessa esperança para resistir às condições impostas. Portanto, ao longo da obra, a partir das isotopias expostas, o escritor constrói uma linguagem repleta de elementos persuasivos, que trabalham a favor do contrato de veridicção, lançando mão da figura latina para figurativizar várias temáticas abstratas.

Por conta dessa classe de estratagema de construção textual, o autor cria um simulacro no qual o latino é portador da resiliência de encontrar nobreza em situações desumanas. Ainda, a maneira como Galeano escreve acaba romantizando um pouco as situações expostas, mas inclusive isso pode ser visto como ferramenta de enfrentamento, posto que Galeano era latino-americano.

Por fim, é possível concluir que, a partir de sua obra, que expõe interações que constituem isotopias para a figura do latino, Eduardo Galeano realiza o trabalho de humanizar a

existência na América do Sul, pois, nela, a identidade latina é exposta como humana, com aspectos positivos e negativos, mas humana, como todas as nações.

BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. O que é contemporâneo? In: AGAMBEN, Giorgio. **O Que é o Contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução de Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó. Argus, 2010, p. 25-54;

AMEAÇA. In: Michaelis On-line. **Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa**. Editora Melhoramentos, 2024. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/ameaca/> Acesso em: 06 de dezembro de 2023;

ASSUNÇÃO, Islene França de. **O universo autoficcional de j. m. g. le clézio**: Voyage à Rodrigues, Onitsha, L'Africain e Ritournelle de la faim. Orientador: Profª Drª Ana Luiza Silva Camarani. 2019. 215 p. Tese (Doutorado) - Faculdade de Ciências e Letras Campus de Araraquara - São Paulo: Araraquara, 2019. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/server/api/core/bitstreams/3854ed6b-2776-4242-a46a-b1fb37c6efd3/content>. Acesso em: 8 de janeiro de 2024;

ATROZ. In: Michaelis On-line. **Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa**. Editora Melhoramentos, 2024. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/atroz/> Acesso em: 20 de janeiro de 2024;

BALLESTRIN, Luciana. **América Latina e o giro decolonial**. Revista Brasileira de Ciência Política. Brasília, v. 1, n. 11, p. 89-117, maio, 2013. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbcpol/a/DxkN3kQ3XdYYPbwwXH55jhv/?format=pdf&lang=pt/> Acesso em: 16 de maio de 2023;

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria Semiótica Do Texto**. São Paulo: Ática, 2005;

BAUTISTA, Gloria. **El realismo mágico: historiografía y características**. Verba Hispanica, 1ª ed., 19–25. 1991. Disponível em: <https://doi.org/10.4312/vh.1.1.19-25/> Acesso em: 24 de junho de 2023;

BERNARDINO-COSTA, Joaze; GROSGOUEL, Ramón. **Decolonialidade e perspectiva negra**. Revista Sociedade e Estado. Brasília, v. 31, n. 1, p. 15-24, jan./abr. 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/se/a/wKkj6xkzPZHGcFCf8K4BqCr/?lang=pt&format=pdf/> Acesso em: 27 de junho de 2023;

BERTRAND, Denis. **Caminhos Da Semiótica Literária**. Bauru: EDUSC, 2003;

BILAC, Olavo. A civilização. In: BILAC, Olavo; NETTO, Coelho. **Contos Pátrios: para crianças**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1931, p.44-45;

BRASIL, Ubiratan. **Veja obra completa de Eduardo Galeano**. Estadão. 13 abr de 2015. Cultura. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/cultura/literatura/veja-obra-completa-de-eduardo-galeano/> Acesso em: 17, maio de 2023.

CAMARANI, Ana Luiza Silva. As veredas do realismo mágico nas histórias de Guimarães Rosa e Mia Couto. In: RAMOS, Maria Celeste Tommasello; ALVES, Maria Cláudia Rodrigues; HATTNER, Alvaro Luiz. (orgs.) **Pelas veredas do fantástico, do mítico e do maravilhoso**. São Paulo: HN Editora, 2013.

CAMARINI, Ana Luiza Silva. **Murilo Rubião e o realismo mágico**. In: XI CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 2008, São Paulo: USP, 2008. Disponível em: https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/008/ANA_CAMARANI.pdf/ Acesso em 17 de janeiro de 2024;

CARPENTIER, Alejo. **El reino de este mundo**. Prólogo. La Habana: 1964;

CASTRO-GOMÉZ, Santiago; GROSGUÉL, Ramón. Prólogo: giro decolonial, teoria crítica y pensamiento heterárquico. In: CASTRO-GOMÉZ, Santiago; GROSGUÉL, Ramón (comp.). **El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global**. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pont, 2007. p. 9-23. Disponível em: <http://www.ceapedi.com.ar/imagenes/biblioteca/libreria/147.pdf>/ Acesso em: 12 de dezembro de 2022;

CONDENADO. In: Michaelis On-line. **Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa**. Editora Melhoramentos, 2024. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/condenado/> Acesso em: 04 de dezembro de 2023;

COUTO, Mia. **A confissão da Leoa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012;

DECIDIR. In: Michaelis On-line. **Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa**. Editora Melhoramentos, 2024. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/decidir/> Acesso em: 28 de dezembro de 2023;

DESCULPA. In: Michaelis On-line. **Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa**. Editora Melhoramentos, 2024. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/desculpa/> Acesso em: 17 de novembro de 2023;

DUARTE, Noélia. Poéticas da Brevidade: o poema em prosa e o conto literário. In: **Forma Breve Revista de Literatura: O Poema em prosa**. Aveiro: Universidade de Aveiro: 2004. Disponível: [https://proa.ua.pt/index.php/formabreve/article/view/7701/5496/](https://proa.ua.pt/index.php/formabreve/article/view/7701/5496) Acesso em: 10 de janeiro de 2024;

ESTIMULAR. In: Michaelis On-line. **Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa**. Editora Melhoramentos, 2024. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/estimular/> Acesso em: 23 de janeiro de 2024;

EXPLICAR. In: Michaelis On-line. **Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa**. Editora Melhoramentos, 2024. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/explicar/> Acesso em: 07 de fevereiro de 2024;

FIORIN, José Luís. **Elementos de análise do discurso**. 11. ed. São Paulo: Contexto, 2000;

GALEANO, Eduardo. **Amares**. Tradução de Eric Nepomuceno. Porto Alegre: L&PM, 2019. 360p.;

_____. **Conversaciones con Ramón**. Gedisa, Editorial, 2017. 168p.;

_____. **El cazador de historias**. 1ª ed. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2016;

_____. **El Libro de Los Abrazos**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2019;

_____. **Memoria del fuego 1: los nacimientos**. Espanha: Siglo Veintiuno Editores;

_____. **Mulheres**. Tradução de Eric Nepomuceno. Porto Alegre: L&PM, 1999. 178p;

_____. **Nós dizemos não**. 3ªed. Rio de Janeiro: Revan, 1990. 88p;

_____. **O Livro dos Abraços**. Tradução de Eric Nepomuceno. 9º ed. Porto Alegre: L&PM, 2002. 270p;

_____. **Patatas arriba**: La escuela del mundo al revés. Montevideo: 1998. 204p.;

_____. **Palabras**: antologia personal. Montevideo: La Republica, 1991. 98p.;

_____. **Su majestad el futbol**. Montevideo: Bolsilibros Arca, 1968. Disponível em: <https://perio deportivoexesma.files.wordpress.com/2013/05/galeano-1968.pdf> Acesso em: 01, jun de 2023;

_____. **Vagamundo**: Y otros relatos. 1ª ed. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2013;

_____. **Voces de nuestro tiempo**: Ensayos, entrevistas. San José: EDUCA, 1981, 182p. Disponível em: <https://archive.org/details/vocesdenuestroti00gale/page/n7/mode/2up/> Acesso em: 01, jun de 2023;

GAROTO. In: Michaelis On-line. **Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa**. Editora Melhoramentos, 2024. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/garoto/> Acesso em: 15 de janeiro de 2024;

GREIMAS, Julius Algirdas; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Cultrix, 1979;

GREIMAS, Julius Algirdas; FONTANILLE, Jacques. **Semiótica das paixões**. São Paulo: Ática, 1993;

JAKOBSON, Roman. Linguística e poética. In: **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1995, p. 118-162;

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.p.27-120;

KOVACIC, Fabián. **Galeano**: apuntes para una biografia. 1ª edição. Buenos Aires: BDBooks, 2016;

LEONEL, Maria Célia. SEGATTO, José Antonio. Considerações sobre autobiografias. In: LEONEL, Maria Célia. GOBBI, Márcia Valéria Zamboni. **Modalidades da Narrativa**. Estudos Literários. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2013., p. 187-205;

LICENÇA. In: Michaelis On-line. **Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa**. Editora Melhoramentos, 2024. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/licenca/> Acesso em: 06 de dezembro de 2023;

LOPES, Edward. **A identidade e a diferença**: raízes históricas das teorias estruturais da narrativa. São Paulo: EDUSP, 1997;

MALDONADO-TORRES, Nelson. **On the coloniality of Being**. Cultural Studies. v. 21, n. 2 - 3, p. 240 - 270. 2007. Disponível em: https://www.udesc.br/arquivos/ceart/id_cpmenu/5800/MALDONADO_Torres_ON_THE_COLONIALITY_OF_BEING_1550515847301_5800.pdf acesso em: 01 set. 2022;

_____. Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón (org.). **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2020. p. 27-53. Coleção Cultura Negra e Identidades;

MARX, Karl. Towards the Critique of Hegel's Philosophy of Right. In: Feuer, Louis S. (ed.) Marx and Engels: **Basic Writings on Politics and Philosophy**. Londres: Fontana, 1969 ;

MORAES, Camila. **Eduardo Galeano, o eterno caçador de histórias**: A um ano de sua morte, o livro póstumo do escritor uruguaio chega às livrarias. El País. São Paulo, 13 abr de 2016. Cultura. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2016/04/13/cultura/1460558448_983667.html/ Acesso em: 10, maio de 2023;

NADA. In: Michaelis On-line. **Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa**. Editora Melhoramentos, 2024. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/nada/> Acesso em: 11 de março de 2024;

NEPUMOCENO, Eric. **Ser como somos**. Nuestra América, São Paulo, N°52, p. 06 - 15, 2015. Disponível em: <https://www.memorial.org.br/wp-content/uploads/2007/03/revista52-esp.pdf> Acesso em: 10, maio de 2023;

NINGUÉM. In: Michaelis On-line. **Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa**. Editora Melhoramentos, 2024. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/ninguem/> Acesso em: 10 de novembro de 2023;

OPINAR. In: Michaelis On-line. **Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa**. Editora Melhoramentos, 2024. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/opinar/> Acesso em: 04 de dezembro de 2023;

PIAGET, Jean. **A formação do símbolo na criança, imitação, jogo, sonho, imagem e representação**. de jogo: São Paulo: Zahar, 1971;

PIRES, Antônio Donizeti. **O concerto dissonante da modernidade**. Itinerários: Revista de Literatura, Araraquara, n.44, p.35-73, 2006;

PLINT, Laura. **A origem da prática de tribo sul-americana de encolher a cabeça de seus inimigos**. BBC NEWS Brasil, 16, jun. de 2017. BBC Mundo. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-40302750> Acesso em: 02, maio de 2023;

PRESTÍGIO. In: Michaelis On-line. **Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa**. Editora Melhoramentos, 2024. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/prestigio/> Acesso em: 04 de dezembro de 2023;

PROMESSA. In: Michaelis On-line. **Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa**. Editora Melhoramentos, 2024. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/promessa/> Acesso em: 06 de dezembro de 2023;

RECONHECER. In: Michaelis On-line. **Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa**. Editora Melhoramentos, 2024. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/reconhecer/> Acesso em: 06 de dezembro de 2023;

RESMUNGAR. In: Michaelis On-line. **Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa**. Editora Melhoramentos, 2024. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/resmungar/> Acesso em: 13 de janeiro de 2024;

ROSSI, Marina. Eduardo Galeano: “**Eu não leria de novo ‘As Veias Abertas da América Latina’**”: por que o escritor uruguaio não releria sua obra mais conhecida? "a prosa da esquerda tradicional é chatíssima". El País. São Paulo, 04, maio de 2014. Cultura. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2014/05/04/cultura/1399232315_232658.html/ Acesso em: 10 de maio de 2023;

SENTENCIAR. In: Michaelis On-line. **Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa**. Editora Melhoramentos, 2024. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/sentenciar/> Acesso em: 04 de dezembro de 2023;

SOARES, Angélica. **Gêneros Literários**. 7ªed. São Paulo: Ática. 85 p.;

SOUTO, Janeayre. **Eduardo Galeano**: Leia entrevista de Caros Amigos na íntegra. Janeayre Souto, 19 de abril de 2015. Disponível em: <https://www.janeayresouto.com.br/eduardo-galeano-leia-entrevista-de-caros-amigos-na-integra/> Acesso em: 02 de janeiro de 2024;

VERONELLI, Gabriela. **Sobre a Colonialidade da Linguagem**. Revista X, v. 16, n. 1, p. 80-100, 2021. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/revistax/article/view/78169/43062>. Acesso em: 25 ago. 2022.