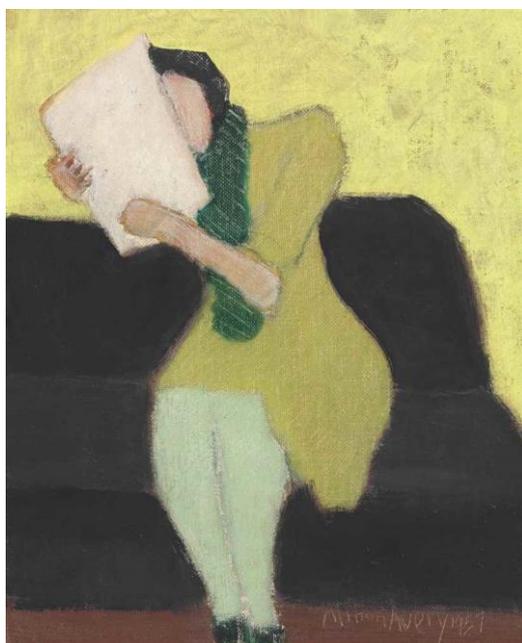


**ANAIS DO VII ENCONTRO TRICORDIANO DE  
LINGUÍSTICA E LITERATURA - 2017**



"Seated girl" (Miton Avery)

**Realização**



**Três Corações – Minas Gerais**

**Anais do VII Encontro Tricordiano de Linguística e Literatura - ANO 2017**  
**Programa de Mestrado em Letras – Linguagem, Cultura e Discurso - Universidade Vale do Rio Verde**  
**Av. Castelo Branco, 82 – Chácara das Rosas – Três Corações – MG – CEP: 3741-000**  
**ISSN: 2594-6536**

**ISSN 2594-6536**

**Organização**

Carina Ferreira Lessa

**Comissão científica**

Ana Paula Teixeira Porto (URI)  
Cilene Margarete Pereira (UNINCOR)  
Denise Almeida Silva (URI)  
Édimo de Almeida Pereira (CES-JF)  
Fernanda Aparecida Ribeiro (UNIFAL)  
Fernando Aparecido Ferreira (UNIFRAN)  
Luciana Carmona Garcia Manzano (UNIFRAN)  
Luciano Marcos Dias Cavalcanti (UNINCOR)  
Maria Alzira Leite (UNINCOR)  
Maria Andréa de Paula Silva (CES-JF)  
Thayse Figueira Guimarães (UNINCOR)

**Normatização**

Cilene Margarete Pereira  
Carina Ferreira Lessa

**Capa e diagramação**

Cilene Margarete Pereira

**Realização**

Programa de Mestrado em Letras – Universidade Vale do Rio Verde

**Apoio**

Universidade Vale do Rio Verde  
Programa de Mestrado em Letras (UNINCOR)

## SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	8
<b>REFERENCIAÇÃO: A (RE)CONSTRUÇÃO DO OBJETO DE DISCURSO ‘TEMER’ EM ARTIGOS DE OPINIÃO</b>	
Adriana Castro Barilo (UninCor).....	9
<b>A MEMÓRIA DA LOUCURA E EXCLUSÃO EM UMA HISTÓRIA DE FAMÍLIA, DE SILVIANO SANTIAGO</b>	
Aline Mara de Almeida Rocha (UninCor).....	20
<b>UM ESTUDO COMPARATIVO NOS CONTOS DE JULIA LOPES ALMEIDA E CAROL BENSIMON</b>	
Ana Paula Cruzeiro (CESJF); Lidia de Paula Costa Andrade (CESJF); Vera Lucia Muniz Evangelista (CESJF).....	32
<b>A (RE)CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DE JANUÁRIO GARCIA LEAL NAS DIVERSAS VOZES NO DOCUMENTÁRIO <i>O SETE ORELHAS: HERÓI BANDIDO</i></b>	
Andréa de Rezende Arantes Furtado (UninCor).....	43
<b>A ESCRITA DA(S) IDENTIDADE(S), DA MEMÓRIA DO MEDO E DO MEDO DA MEMÓRIA EM <i>TEORIA GERAL DO ESQUECIMENTO</i>, DE AGUALUSA</b>	
Augusto Mancim Imbriani (UFLA).....	54
<b>A PRODUÇÃO DE SENTIDOS SOBRE EMPODERAMENTO FEMININO EM CAMPANHAS PUBLICITÁRIAS: FEMINILIDADES EM AVON E BOMBRIL</b>	
Barbara Faleiro Machado (UninCor/FAPEMIG).....	63
<b>O TEATRO DO CASAMENTO EM <i>JOIAS DE FAMÍLIA</i>, DE ZULMIRA RIBEIRO TAVARES</b>	
Carine Paula de Andrade (UninCor).....	76
<b>ATIVISMO CONTRA VIOLÊNCIA DE GÊNERO NO CIBERESPAÇO</b>	
Domynique Roberta de Oliveira Esposito (UninCor).....	86
<b>RELIGIOSIDADE E ETNICIDADE NO LÉXICO DOS SAMBAS INTERPRETADOS POR CLARA NUNES</b>	
Edimara Graciele de Andrade Melo (UninCor).....	100
<b>AS “SOBREVIVÊNCIAS” DA MEMÓRIA COLETIVA NA LITERATURA DO SOBRENATURAL</b>	
Eduardo Pereira dos Santos (CNPq/UFLA).....	111

<b>TROPICÁLIA OU PANIS ET CIRCENSIS: MANIFESTO TROPICALISTA?</b>	
Eduardo Ribeiro (UninCor).....	122
<b>MULHER NEGRA: OS NÓS DE SUA IDENTIDADE</b>	
Elaine de Souza Pinto Rodrigues (UninCor).....	135
<b>MÚSICA NO ENSINO DE LÍNGUA ESTRANGEIRA : UMA PERSPECTIVA</b>	
Emanuela Francisca Ferreira Silva (IFSULDEMINAS).....	149
<b>O GÊNERO CATÁLOGO DE EXPOSIÇÃO</b>	
Emanuel José dos Santos (UninCor/CAPES).....	162
<b>BARTOLOMEU CAMPOS DE QUEIRÓS: MEMÓRIA AMARGA</b>	
Fabíola Procópio Sarrapio (UninCor).....	175
<b>A CONSTRUÇÃO DISCURSIVA DA LÍNGUA DE SINAIS EM UMA COMUNIDADE DE INTÉRPRETES DE LIBRAS DO SUL DE MINAS</b>	
Gabriela Serenini Prado Santos Salgado (UninCor/CAPES).....	187
<b>DO FUNDÃO À CIDADE: A CONSTRUÇÃO DE BIELA EM UMA VIDA EM SEGREDO DE AUTRAN DOURADO</b>	
Gizeli Rezende dos Reis (UninCor).....	197
<b>A TÉCNICA NO IMAGINÁRIO DO ALUNO CEFETIANO</b>	
Gleice Rodrigues N. Silva (CEFET-MG); Jean Américo Cardoso (CEFET-MG); Maira Duarte de Moraes (CEFET-MG).....	208
<b>A BUSCA DE IDENTIDADE NO CONTO "ELE ME BEBEU" DE CLARICE LISPECTOR</b>	
Helaine Domingues de Lima Ribeiro (CES-JF); Thais Xavier Campos de Miranda (CES-JF).....	218
<b>O PAPEL DA LINGUAGEM NA CONSTRUÇÃO VEROSSÍMIL DA FANTASIA EM AS AVENTURAS DE ALICE NO PAÍS DAS MARAVILHAS</b>	
Ícaro de Oliveira Leite (UNIS).....	229
<b>A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DO ALUNO ADOLESCENTE NO DOCUMENTÁRIO “PRO DIA NASCER FELIZ”</b>	
Jane das Graças Nogueira Olivé (UninCor).....	240
<b>#VAMOS JUNTAS?: EMPODERAMENTO FEMININO POR JOVENS E PARA JOVENS, DAS REDES SOCIAIS ÀS PUBLICAÇÕES IMPRESSAS</b>	
Jennifer da Silva Gramiani Celeste (CES/JF).....	253
<b>A VOZ E O RAP DE FLÁVIO RENEGADO: NARRATIVAS E HISTÓRIAS DA COMUNIDADE</b>	

Joseli Aparecida Fernandes (UninCor).....	267
<b>SOCIABILIDADE E MEMÓRIA ENREDANDO EUTROPIO</b>	
José Tadeu Júlio da Silva (CES/JF).....	281
<b>MOHAMMA G. BAQUAQUA: UM RELATO DIASPÓRICO NA PRIMEIRA PESSOA</b>	
Juliana Pinto de Oliveira Causin Alves (CES/JF); Maria Cláudia Oliveira (CES/JF).....	294
<b>O SINCRETISMO RELIGIOSO NO LÉXICO DAS CANÇÕES DAS LAVADEIRAS DO VALE DO JEQUITINHONHA</b>	
Lazara Aparecida Andrade dos Santos (UninCor).....	303
<b>AS VERDADEIRAS MULHERES ASSASSINAS: VISÕES SOBRE A MULHER EM UM PROGRAMA DE TV</b>	
Luiza Procópio Sarrapio (UninCor).....	317
<b>RECONHECENDO O "EU" COMO UM "OUTRO": A ALTERIDADE EM <i>SEXING THE CHERRY</i>, DE JEANETTE WINTERSON</b>	
Luiz Guilherme Pereira Junqueira (UFMG).....	332
<b>DEBATES ACERCA DO ARRIVISMO SOCIAL EM <i>O VERMELHO E O NEGRO</i>, DE STENDHAL</b>	
Luiz Gustavo Medeiros de Lima (UNB).....	344
<b>REFERENCIAÇÃO E OPERADORES ARGUMENTATIVOS EM REPORTAGENS SOBRE O TDAH – TRANSTORNO DO DÉFICIT DE ATENÇÃO E HIPERATIVIDADE – NA REVISTAS <i>NOVA ESCOLA</i></b>	
Mariana Carvalho Fachardo Oliveira (UninCor).....	358
<b>ALFABETIZAR LETRANDO: A APRENDIZAGEM DA ESCRITA DE FORMA CONTEXTUALIZADA E SIGNIFICATIVA</b>	
Mayra Aparecida Ribeiro Valério (UNIS).....	368
<b>A SOBREVIVÊNCIA DE LUGH NA PEÇA <i>DANCING AT LUGHNASA</i> DE BRIAN FRIEL</b>	
Maria Isabel Rios de Carvalho Viana (CEFET/MG).....	385
<b>ABANDONO AFETIVO: A AUSÊNCIA DA FIGURA PATERNA COMO GERADORA DE UM DANO MORAL INDENIZÁVEL</b>	
Mariane Malachias (FACECA).....	395
<b>MODALIDADES DISCURSIVAS DOS SUJEITOS EM CENAS DO FILME “COMO ESTRELAS NA TERRA”</b>	
Miriã Costalonga Mac-Intyer Siqueira (UninCor).....	407

<b>LUAMANDA, DE CONCEIÇÃO EVARISTO: SEXUALIDADE E VELHICE</b> Nadiny Prates Fiúza (UNIMONTES/CAPES).....	420
<b>A REPRESENTAÇÃO DAS RELAÇÕES AMOROSAS EM ALGUNS SAMBAS DE GERALDO PEREIRA</b> Paola Arcipreti dos Santos (UninCor/CAPES).....	433
<b>A “POÉTICA DO INVISÍVEL” EM <i>BABILÔNIA 2000</i>, DE EDUARDO COUTINHO: A ATUAÇÃO DA PERSONAGEM CIDA</b> Rafael de Almeida Moreira (UninCor/CAPES).....	445
<b>MANIFESTAÇÕES SOCIAIS DE 2013: LINGUAGEM E DISCURSO</b> Rafael Rezende Silva (UninCor).....	459
<b>ESTRATÉGIAS ARGUMENTATIVAS NOS BLOGS DE VIAGEM</b> Roberta Vieira Fávoro Günther (UninCor/CAPES).....	472
<b>RELAÇÕES DE PODER E RELIGIOSIDADE NA DRAMATURGIA FILHOS DE SANTO, DE JOSÉ DE MORAIS PINHO</b> Samira Pinto Almeida (UFMG).....	485
<b>A DESCONSTRUÇÃO FAMILIAR PELA ÓTICA FEMININA, EM <i>REUNIÃO DE FAMÍLIA</i>, DE LYA LUFT</b> Stephany Moure Porto (UninCor).....	495
<b>A MULHER NA CANÇÃO DE CHICO BUARQUE: DA DOMÉSTICA A INDEPENDENTE</b> Taciana Ribeiro Rios (UninCor).....	505
<b>ELE É O SENHOR DO BAIRRO: TAVARES - A LEITURA/ESCRITA É A SOBREVIVÊNCIA</b> Taciane Aparecida Couto (UFJF).....	514
<b>O CANTO DO OLHAR: UMA LEITURA DO FOTOGRAMA <i>400 JAGUNÇOS PRISIONEIROS</i> DE FLÁVIO DE BARROS NUM DIÁLOGO COM OS PRESSUPOSTOS TEÓRICOS DE GEORGES DIDI-HUBERMAN</b> Tarcísio Fernandes Cordeiro (UFRB; Pós-Lit/FALE/UFMG).....	525
<b>A NARRATIVA DA MEMÓRIA: UM ESTUDO SOBRE O DOCUMENTÁRIO <i>O FIM E O PRINCÍPIO</i> DE EDUARDO COUTINHO</b> Thainara Cazelato Couto (UninCor); Polyanna Aparecida Silva (UninCor).....	535

## APRESENTAÇÃO

O Encontro Tricordiano de Linguística e Literatura é uma reunião científica anual realizada pelo Programa de Mestrado em Letras – Linguagem, Cultura e Discurso da Universidade Vale do Rio Verde (UNINCOR), *campus* de Três Corações – MG. O evento foi criado em 2011, com o objetivo de fomentar a troca de experiências com pesquisadores de outras instituições de ensino superior e de centros de pesquisa de todo o país, sendo, portanto, um evento nacional.

Em sua sétima edição, o Encontro Tricordiano de Linguística e Literatura – realizado nos dias 4, 5 e 6 de outubro na cidade de Três Corações/MG – contou com minicursos, oficinas, grupos de trabalho (GTs) e apresentação de comunicações de pesquisadores e estudantes de todo o país, além de lançamento de livros.

Estes Anais são compostos por comunicações selecionadas, por meio de avaliação de pares, das apresentadas nos grupos de trabalho (GTs) e nas mesas de discussão de projetos de pós-graduação, originárias de pesquisas desenvolvidas no âmbito dos estudos linguísticos e literários em trabalhos de graduação, mestrado e doutorado, refletindo questões de interesse da área de Letras.<sup>1</sup>

Os Organizadores

---

<sup>1</sup> As ideias expressas nas comunicações e nos textos aqui publicados são de responsabilidade de seus autores.

## **REFERENCIAÇÃO: A (RE)CONSTRUÇÃO DO OBJETO DE DISCURSO ‘TEMER’ EM ARTIGOS DE OPINIÃO**

**Adriana Castro Barilo<sup>2</sup> (UNINCOR)**

**RESUMO:** Este projeto de pesquisa de mestrado inserido no campo de investigação da Linguística Textual, que tem por objetivo investigar os processos de referenciação envolvidos na construção do objeto de discurso “Temer” em artigos de opinião da revista Carta Capital. O problema a ser examinado é: Como o objeto de discurso “Temer” é e foi construído em artigos de opinião, tendo em vista seu papel social e político antes, durante e após o processo de impeachment de Dilma Rousseff? Na Linguística Textual, além do interesse que vem sendo dado aos processos de organização global dos textos, verifica-se a importância dada às questões de cunho sóciocognitivas que envolvem a referenciação, a inferenciação, a categorização e a recategorização no processo de construção dos textos, bem como o estudo dos gêneros textuais, que estão, segundo Koch (2002), ocupando lugar de destaque nas pesquisas sobre o texto e tornando-se hoje um terreno fértil para investigação sobre como os objetos de discurso são neles construídos. Observa-se que, durante esse período social, político e histórico, que ainda está em curso, Temer ocupou diferentes papéis, em virtude de suas posições e ações, assim, foi e tem sido tema de diversos textos nos meios de comunicação. Espera-se verificar quais estratégias de referenciação são mais recorrentes na construção e reconstrução do objeto de discurso “Temer” e analisar quais os efeitos de sentido essas estratégias tem para a construção desse objeto nos artigos de opinião.

**Palavras-chave:** Referenciação; categorização; recategorização; artigos de opinião.

A Linguística Textual é uma área da investigação que passou por três diferentes fases em seu processo de desenvolvimento. Segundo Koch (1997), a LT surgiu década de 1960, como ramo de investigação da estrutura e o funcionamento do texto. Na primeira fase de desenvolvimento da área, o foco de interesse estava sobre os mecanismos

---

<sup>2</sup> Mestranda do Programa de Mestrado em Letras da Universidade Vale do Rio Verde. E mail: adbarilo@gmail.com

interfrásticos que fazem parte do sistema gramatical da língua (pronominalização, a seleção do artigo definido ou indefinido, a ordem das palavras, a concordância dos tempos verbais, etc.). Todavia, tendo em vista que as gramáticas tinham como unidade de estudo o enunciado, observou-se que essas gramáticas apresentavam limitações, pois não contemplavam o limite das frases que, segundo Koch (1997), só poderiam ser analisadas no interior do texto como acontece com o fenômeno da referencialização.

Em um segundo momento de desenvolvimento da LT, de acordo com Marcuschi (1998), as gramáticas de texto introduziram, pela primeira vez, o texto como objeto de estudo da linguística, as quais procuraram estabelecer um sistema de regras que seria compartilhado por todos os usuários da língua. Conforme o autor, essa fase da LT recebeu influências do gerativismo, pois as gramáticas de texto consideravam a competência do falante, uma vez que procuraram estabelecer um sistema de regras finito e recorrente que seria compartilhado por todos os usuários da língua.

Após essa fase, no final da década de 1970, as competências que o falante tem para produzir e reconhecer textos deixam de ser o enfoque, conforme Marcuschi (1998), e as noções de textualidade, contexto e interação passam a ser relevantes e necessárias nas investigações em LT, pois considerar o conjunto de condições externas à língua na produção, recepção e interpretação de textos colaborou para a percepção de que o sentido não está no texto, mas na interação entre escritor/falante e leitor/ouvinte. Essa fase da LT trouxe consigo uma nova concepção de língua, encarada, não mais como um sistema virtual autônomo, mas como um sistema real que ocorre em contextos de comunicação específicos, bem como um conceito diferente de texto, que era visto como algo pronto e acabado, e passa a ser visto como um processo em construção.

Atualmente, os interesses dos estudiosos da LT, principalmente no Brasil, estão centrados em investigações na área cognitiva, em questões relacionadas ao processamento do texto, no que diz respeito à produção e compreensão, nas estratégias sócio-cognitivas e interacionais mobilizadas para a construção do sentido do texto. Assim, além do interesse que vem sendo dado aos processos de organização global dos textos, podemos verificar a importância dada às questões de cunho sócio-cognitiva que envolvem a referencialização, a inferencialização, a categorização e a recategorização no processo de construção dos textos, bem como o estudo dos gêneros textuais, que estão, segundo Koch (2002), ocupando lugar

destaque nas pesquisas sobre o texto e tornando-se hoje um terreno fértil para investigação sobre como os objetos de discurso são neles construídos.

Dentre os diversos elementos linguísticos que colaboram para a tessitura do texto, este projeto interessa-se pelo processo de referenciação. Ou seja, no presente projeto, inserido no âmbito da LT, damos destaque à construção de um referente ou objeto de discurso, Temer, em um gênero específico, o artigo de opinião.

No livro *Introdução à Linguística Textual*, Koch faz o seguinte apontamento quanto à referenciação: a posição defendida aqui é a de que a referenciação, bem como a progressão referencial, consistem na construção e reconstrução de objetos-de -discursos, posição que se encontra assim explicitada em Apothétoz & Reichler-Béguelin (1995):

De maneira geral, argumentaremos (...) em favor de uma concepção construtivista de referência (...); assumiremos plenamente o postulado segundo o qual os chamamos “objeto-de-discurso” não preexistem “naturalmente” à atividade cognitiva e interativa dos sujeitos falantes, mas devem ser concebidos como produtos - fundamentalmente culturais- desta atividade (p.228). (KOCH, 2009, p.61)

Destaca ainda que:

A referenciação constitui, assim, uma atividade discursiva. O sujeito, por ocasião da interação verbal, opera sobre o material linguístico que tem à sua disposição, operando escolhas significativas para representar estados de coisas, com vistas à concretização de sua proposta de sentido (Koch, 1999, 2002). Isto é, os processos de referenciação são escolhas do sujeito em função de um querer-dizer. Os objetos-de-discurso não se confundem com a realidade extralinguística, mas (re)constroem-na no próprio processo de interação. (KOCH, 2009, p. 61).

Trazendo essas considerações para este projeto e considerando a realidade extralinguística, ou seja, o mundo real, é possível dizer que o referente Michel Temer é um

político brasileiro que, atualmente, é presidente do Brasil. Porém, antes de tornar-se presidente, ocupou a vaga de vice-presidente de Dilma Rousseff e, durante o processo de impeachment, em 2016, momento no qual Dilma esteve afastada do cargo, passou a presidente interino. Observa-se que, durante esse período social, político e histórico, que ainda está em curso, Temer ocupou diferentes papéis sociais e políticos e, em virtude de suas posições e ações, foi tema de diversos textos que circularam nos meios de comunicação.

Um exemplo de texto que trouxe em sua temática o atual presidente foi um artigo de opinião, de Roberto Amaral, publicado em 10 de dezembro de 2015, no site da Revista *Carta Capital*, momento em que ainda era vice-presidente. O título do artigo traz como referente “Temer”: “*Temer se revelou um político menor*”.

O texto trata, entre outros assuntos, da carta que Temer enviou a Dilma Rousseff. Nela, o então vice-presidente, expõe suas mágoas em relação à presidente, fazendo algumas reclamações, dentre elas, a de que era um vice-presidente decorativo. Na época, entre outros fatores, essa carta não só deixou claro o descontentamento de Temer com Dilma Rousseff, mas a ruptura do PMDB com o PT, e sua posição como um dos articuladores do *impeachment*, juntos com outros integrantes de seu partido e do qual era presidente.

Assim, nota-se, pelo título do artigo, que “Temer”, conhecido até então no mundo extralinguístico como vice-presidente, é construído, ou melhor, categorizado como “*um político menor*”. Ao longo do texto, são encontradas as seguintes remissões a ele: “*o presidente do PMDB*”, “*o mais perverso de todos*”, “*traidor doméstico*”, “*o vice-presidente*”, “*o missivista*”, “*um traste*”, “*um obnoxio*” “*um carreirista voraz*”, “*vaidoso*”. (Trechos do Artigo de Roberto Amaral publicado no site da revista *Carta Capital* em dezembro de 2015). A partir dessas remissões, fica evidente a forma com a qual o referente Temer é construído e reconstruído no texto, indiciando os propósitos do articulista em caracterizá-lo, à época, como um dos principais traidores do governo Dilma e como um dos articuladores do *impeachment*.

Desse modo, pode-se dizer que o referente Temer é recriado no texto de uma forma particular, ou seja, de acordo com a visão do articulista sobre ele, tendo como pano de fundo, para essa recriação, o contexto social e histórico no qual estamos inseridos – dado

que permite dizer que, ao ser construído e reconstruído no texto, Temer passa a objeto de discurso.

Assim, nota-se que é na atividade discursiva que os sujeitos constroem aquilo a que fazem remissão, de modo que a referenciação pode ser entendida como um processo que envolve interação e intenção. Em outras palavras, trata-se de um processo, segundo Koch (1995), por meio do qual o produtor do texto acena para sua forma particular de retratar o mundo. No artigo de opinião citado, o articulista retrata a forma com a qual percebeu Temer em um momento social, político e histórico particular.

Apothéloz e Reichler-Béguelin (1995) compreendem a referenciação como um processo relacionado à própria constituição do texto, em que uma rede de referentes são introduzidos como objetos de discurso. Mondada e Dubois (2003), ao tratarem da referenciação, privilegiam a relação entre as palavras e as coisas e consideram os sujeitos socialmente constituídos. Os sujeitos são capazes de adequar seus discursos a cada situação, considerando suas intenções comunicativas, criando e recriando suas atividades sociais de acordo com as versões do mundo publicamente elaboradas. No caso do artigo de opinião citado, o articulista adequou seu discurso à situação política na qual Temer rompeu com o governo e começou a galgar caminhos para tornar-se presidente da República, demonstrando qual era a visão particular que tinha sobre as ações do então vice-presidente.

Em suma, a referenciação é tida como uma atividade discursiva, pois as formas de referenciação são escolhas do sujeito, em interação com outros sujeitos, feitas em função de um querer-dizer, conforme analisam Koch e Elias (2006). E é nesse processo de interação que vão se construindo os objetos de discurso. Em outras palavras, a referenciação refere-se às formas de introdução, no texto, de novas entidades ou referentes. No caso do artigo de opinião citado acima, foi introduzido o referente Temer e, ao longo do texto, ele foi retomado.

Desse modo, quando os referentes apontam para frente, remetem para trás, ou servem de base para a entrada de novas referências, tem-se o processo de referenciação. Os referentes, conforme discutido até aqui, não são simples rótulos para designar as coisas do mundo, mas são construídos e reconstruídos no interior do próprio discurso, de acordo com nossa percepção do mundo, nossas crenças e com o objetivo comunicativo que está em

jogo na interação. Segundo Koch e Elias (2006), as principais estratégias para a construção e reconstrução dos referentes textuais são:

- introdução (construção): ocorre quando um objeto até então não mencionado é introduzido no texto, ocupando lugar de destaque;
- retomada (manutenção): ocorre quando um objeto já presente no texto é reativado por meio de uma forma referencial, mantendo-se em foco o objeto de discurso;
- desfocalização: ocorre quando um novo objeto é lançado no texto, atraindo para si o foco.

Neste projeto, para a análise do *corpus* (artigos de opinião do site ou da revista “Carta Capital” e da Revista “Veja”), consideraremos a perspectiva de referenciação aqui discutida e essas estratégias de construção e reconstrução de referentes textuais. O problema a ser examinado é: como o objeto de discurso “Temer” é ou foi construído em artigos de opinião, tendo em vista seu papel social e político antes, durante e após o processo de impeachment de Dilma Rousseff?

O Objetivo geral é analisar a construção e reconstrução do objeto de discurso “Temer” em artigos de opinião do site e da revista Carta Capital. Os objetivos específicos são verificar quais estratégias de referenciação são mais recorrentes na construção e reconstrução do objeto de discurso Temer; analisar quais os efeitos de sentido essas estratégias têm para a construção desse objeto nos artigos de opinião; e observar como este objeto de discurso é categorizado e recategorizado nos artigos em questão.

Quanto ao objeto de pesquisa, de acordo com Borges e Mesquita (2011), o artigo de opinião é um gênero textual vinculado a jornais e revistas, em seções intituladas opinião ou artigo, de modo que é formulado por convidados pelo veículo de comunicação ou por pessoas que possuem conhecimentos específicos, que lhes permitam tratar de assuntos de caráter social, político, histórico ou científico, considerados polêmicos. O objetivo desse tipo de gênero é o de formar a opinião crítica dos leitores, convencendo-os dos pontos de vista dos articulistas. Segundo as autoras, o artigo de opinião se dá, discursivamente, pelo modo de interação convencer e/ou persuadir, o que o caracteriza como essencialmente argumentativo.

Associando essa característica do gênero com a proposta de Schneuwly e Dolz (2004), o gênero artigo de opinião pode ser

encaixado na categoria dos gêneros da ordem do argumentar, em virtude de sua organização global e discursiva, a saber: gênero de uma extensão curta que apresenta julgamentos próximos a provisoriedade por ser produzido de forma concomitante ao momento em que os fatos sociais, políticos, históricos e científicos estão em curso (OLIVEIRA, 2017, p.5,6).

Nas palavras de Borges e Mesquita (2011), por ser um gênero essencialmente argumentativo, os produtores de artigos de opinião lançam mão de diversos e diferentes recursos linguísticos, inclusive de outras tipologias textuais, como a narrativa, injuntiva e descritiva, para persuadir o leitor.

Assim, conforme dito anteriormente, a LT tem dado destaque ao estudo dos gêneros textuais, a fim de evidenciar, entre outros aspectos, os fatores que determinam a escolha do gênero no qual o enunciado pode ser estrutura, tendo em vista as intenções comunicativas do produtor do texto e a situação sociocomunicativa na qual está inserido, e qual o efeito de sentido que algumas categorias linguísticas têm no fio discursivo e como as cadeias referenciais estão a serviço da construção de objetos de discurso em gêneros específicos.

Desse modo, neste projeto, entendemos que o artigo de opinião é um gênero que possibilita observar, de maneira bastante profícua, os processos de referenciação que concorrem para a construção de objetos de discurso, visto que esse gênero é caracterizado por tratar de assuntos controversos, cuja abordagem polêmica do autor visa à promoção do debate sobre problemas que envolvem a sociedade, tais como problemas políticos, científicos, culturais, sociais, etc.

Sendo assim, o discurso argumentativo do artigo tem a finalidade de convencer ou persuadir o interlocutor, no sentido de que ele passe a compartilhar da opinião do locutor ou transformar sua visão sobre o assunto abordado.

Para saber como as estratégias de referenciação concorrem para a construção e reconstrução do objeto de discurso “Temer” em artigos de opinião, elegemos as revistas e os sites das Revistas *Carta Capital* e *Veja*, por julgarmos que esses veículos de comunicação tem um tom mais crítico, tendo em vista outras revistas intituladas politicamente de direita, em relação aos eventos sociais e políticos da atualidade.

A revista foi fundada em 1994, tendo entre seus colunistas principais nomes ligados mais ao pensamento de esquerda. Observa-se, pelo seu conteúdo, que a revista pauta-se pela análise crítica de acontecimentos de ordem política e social do que pela informação e isso, de certo modo, acaba por atrair um público leitor mais interessado em análises mais fundamentadas e ligado à ideologia esquerdista. A revista já recebeu alguns importantes prêmios, o que reforça a qualidade de seus textos. Por ter essa preocupação em analisar o cenário político mais do que prestar um serviço meramente informativo, a revista, em suas edições, publica uma quantidade significativa de artigos de opiniões, que procuram dar conta dos principais acontecimentos do país e, por essa razão, encontramos artigos que recobrem o momento social, político e histórico que contemplamos nesta pesquisa, a saber: o processo de impeachment de Dilma Rousseff e seus desdobramentos, que perpassa meados de 2015, o ano de 2016 e o segundo semestre de 2017.

O que justificou esse trabalho foi que a partir de um levantamento bibliográfico, realizado para a confecção deste trabalho, foi possível observar que há uma série de pesquisas, desenvolvidas no campo da LT, que analisam gêneros da esfera jornalística, como é o caso do artigo de opinião, tendo como foco de análise os processos de referenciação. Dentre essas pesquisas, figura o trabalho de Lé (2012), cujo foco principal é a análise dos processos de referenciação e seus aspectos cognitivos que concorrem para a construção de sentido em gêneros jornalísticos, que circulam em meio impresso e digital. Nesta pesquisa, a autora não dá enfoque a um gênero principal, mas procura olhar para os processos de referenciação de diversos gêneros jornalísticos, tais como: artigo de opinião, blog de jornalista, enquête, entrevista, opinião do leitor, etc. A análise empreendida por Lé (2012) evidenciou, entre outros aspectos, que os gêneros textuais e a referenciação são passíveis de ser concebidos no plano histórico-discursivo (para os gêneros) e o plano textual-discursivo (para os objetos do discurso), mostrando que os dois planos se entrelaçam e são interdependentes no processo discurso – dado que, em nossa visão, reforça que os processos de referenciação devem ser observados no interior de um gênero.

Já na pesquisa de Filho e Rodrigues (2011), há uma preocupação com as expressões nominais definidas usadas em uma matéria jornalística para (re) construir o objeto de discurso Plínio de Arruda Sampaio. Nessa pesquisa, as autoras destacam a função dessas expressões na construção da orientação argumentativa, de modo a contribuir para o projeto

de dizer do autor, ou seja, o de caracterizar Sampaio como um velho com postura irreverente e agressiva e, portanto, pouco confiável.

O trabalho de Ramos (2012) focaliza outro gênero jornalístico, as tiras cômicas, a fim de verificar como os mecanismos de referenciação se processam em texto multidomais, no sentido de demonstrar que o arcabouço teórico da LT é útil também para a análise de textos verbovisuais.

Os trabalhos mencionados acima indiciam que uma das principais maneiras de se analisar os processos de referenciação, bem como seu efeito de sentido no fio discursivo, é através da análise desse fenômeno em gêneros textuais. É nesse contexto que se insere este projeto de pesquisa, o qual justifica-se pela importância assumida pelos elementos de referenciação na construção do texto e, conseqüentemente, na investigação pautada em uso real da língua. Nesse sentido, vale salientar que este projeto se baseia não apenas na vontade de contribuir com pesquisas que tem como foco a referenciação em gêneros jornalísticos, mas também na vontade de colaborar, enquanto docente, com o ensino da leitura e da produção de texto, que deve se pautar no uso efetivo da língua, materializado em gêneros textuais que circulam socialmente.

Com relação à Metodologia, para atingir o objetivo deste projeto de pesquisa, estamos selecionando artigos que foram publicados no site e na versão impressa da revista *Carta Capital* e *Veja* entre meados de 2015, até o primeiro semestre de 2017. Este recorte temporal para a composição do corpus de análise, que está em fase de constituição, justifica-se nos papéis sociais e políticos que Temer desempenhou e vem desempenhando, enquanto vice-presidente, presidente interino atual presidente. Acredita-se que a mudança nos papéis políticos de Temer, bem como sua atuação no espaço de tempo mencionado, gerou e continua gerando uma série de matérias e artigos de opinião que o tomam como referente.

Sendo assim, nessa primeira fase de constituição do corpus, foram coletados os seguintes textos: “*Temer se revelou um político menor*”, de Roberto Amaral, de 10 de dezembro de 2015 (versão online); e “*Dentro, Temer*” de Reinaldo Azevedo, no site da “*Veja*”. Vale salientar que a constituição do corpus ainda está em fase de composição.

Contempla-se com esta pesquisa, além dos estudos de referenciação, que indiscutivelmente serão importantes para reflexões em leitura e escrita, ainda seja levado

em conta o aumento da prática de leitura na busca de informações relevantes para os cidadãos brasileiros, que a cada dia tornam-se mais interessados e corresponsáveis pelos rumos da política neste país.

## REFERÊNCIAS

BORGES, Andréa Lopes; MESQUITA, Elisete Maria de Carvalho. *Artigo de opinião ou outro gênero. Anais do SILEU*, Uberlândia, v. 2, n. 2, 2011.

APOTHÉLOZ, Denis; REINCHLER-BÉGUELIN, Marie-José. Construction de La reference Et stratégies de désignation. *TRANEL* (Travaux neuchâtelois de linguistique, n.23. Neuchâtel, 1995. In: CAVALCANTE, Mônica Magalhães et al. (Org.). *Texto e discurso sob múltiplos olhares: referência e outros domínios discursivos*. Vol.2. Rio de Janeiro: Lucerna, 2007.

DOLZ, Joaquim; SCHNEUWLY, Bernard. *Gêneros orais e escritos na escola*. Tradução e organização de Roxane Rojo e Glaís Sales. Campinas: Mercado de Letras, 2004.

SILVA FILHO, Vidomar Silva; RODRIGUES, Rosângela Hammes. *Referência e orientação argumentativa em uma matéria jornalística. Linguagem & Ensino*, Pelotas, v.14, n.2, p. 503-528, jul./dez. 2011.

LÉ, Jaqueline Barreto. *Referência e gêneros jornalísticos: sistemas cognitivos em jornal impresso e jornal digital*. 2012, 191 f. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio de Janeiro.

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. *Introdução à Linguística Textual: trajetória e grandes temas*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. *Desvendando os segredos do texto*. São Paulo: Cortez, 2002.

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça; MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Processos de Referência na produção discursiva*. In: *Delta*, v.14, (número especial) 1998,( p.169-190).

KOCH, Ingedore Villaça; Elias, Vanda Maria. *Ler e escrever: estratégia de produção textual*: Contexto, 2006.

MARCUSCHI, Luis Antônio. *Aspectos linguísticos, sociais e cognitivos da produção de sentido*, 1998 (mimeo).

MONDADA, Lorenza; DUBOIS, Danièle. *Construção dos objetos de discurso e categorização: uma abordagem dos processos de referenciação*. Tradução Mônica Magalhães Cavalcante. In: CAVALGANTE, Mônica Magalhães; RODRIGUES, Bernadete Biasi; CIULLA, Alena (Orgs.). Referenciação. São Paulo: Contexto, 2003.

OLIVEIRA, Eliane Feitoza. *Progressão Referencial: uma análise das estratégias de referenciação mobilizadas em artigos de opinião*. In: Revista Recorte, vol.14, nº1, p.01-18, 2017.

PAULO, Barros. *Estratégias de referenciação em textos multimodais: uma aplicação em tiras cômicas*. In: Linguagem em (Dis)curso, Tubarão, SC, v. 12, n. 3, p. 743-763, set./dez. 2012.

Artigo de Opinião escrito por Roberto Amaral, in: site da revista *Carta Capital*, dezembro de 2015.

## A MEMÓRIA DA LOUCURA E EXCLUSÃO EM UMA HISTÓRIA DE FAMÍLIA, DE SILVIANO SANTIAGO

Aline Mara de Almeida Rocha (UNINCOR)

**RESUMO:** Este trabalho tem como objetivo analisar o modo como a memória se articula com o espaço da loucura e exclusão reservado a tio Mário no romance *Uma História de Família*, escrito por Silviano Santiago. A narrativa gira em torno de uma família recém-chegada à cidade mineira de Pains, a qual para se inserir na comunidade onde passará a morar, tenta a todo custo suprimir o sotaque e qualquer outro traço que a coloque em evidência ao olhar curioso da vizinhança. O projeto de invisibilidade social planejado, no entanto, torna-se impraticável devido à incômoda presença de um “louco” nos espaços públicos (personagem tio Mário). Para tanto, simulavam a ideia de que a existência de tio Mário gerava sofrimento a ele mesmo. Na verdade, a família sofria com o estigma da loucura dentro do próprio lar, do espaço familiar, um sofrimento abafado pelo silêncio. Deste modo, a autobiografia de Silviano Santiago move-se do plano estritamente subjetivo para um plano universal, pois ilustra o modo pelo qual somos condicionados culturalmente a aceitar uma visão pré-concebida sobre a loucura sem levar em conta uma reflexão crítica sobre o assunto que nos possibilite entender a lógica que a condena.

**Palavras-chave:** Memória; Loucura; Família; Exclusão.

A epígrafe “Cada louco é guiado por um cadáver” pode ser considerada o primeiro enigma do romance *Uma história de família*. Narrado por um idoso à beira da morte, ele tem como objetivo desvendar, a partir do seu legado familiar, os motivos da exclusão familiar de tio Mário, um personagem marcado pelo silêncio, com quem o narrador só tivera convivência durante a infância na cidade mineira de Pains. A relação entre espaço privado e público e suas dicotomias ficam evidentes pela própria diferença verificada no comportamento dos irmãos de Mário. Embora criados sob a rígida e violenta tutela dos pais, não hesitavam em descumprir o protocolo estipulado para suas condutas fora de casa, sofrendo punições físicas pelos atos que fugissem ao adestramento social imposto:

Os nomes feios proferidos eram logo lavados no local de origem com sabão preto de cozinha, deixando os lábios, gengivas e língua queimados pelo material corrosivo da barrela [...] Os seus irmãos, tio Mário, eram modelo de virtude em casa, mas na rua extravasavam a fogueira, transformando-se em inquietos e adoráveis companheiros que enfrentavam as novas aventuras do cotidiano como jogadores de roleta. Com ânsia reprimida e explosiva, com ousadia subterrânea e com desejo de hora marcada desenvolveram um comportamento histérico, complementar à obediência cega, cujo molho picante era o segredo. Ai daquele cujo disfarce de rua era revelado ao seu pai por um vizinho linguarudo. (SANTIAGO, 1992, p.31, grifo nosso)

Sem religião, sem voz, sem lugar na estrutura familiar, à semelhança de outros personagens da ficção de Santiago, Mário poderia recorrer ao auto-exílio como estratégia de sobrevivência ao meio hostil em que não se situava. Sucede exatamente o contrário, o “louco” não sucumbe ao drama familiar ao qual está exposto. Mesmo que de forma inconsciente, aceita sua condição de excluído e procura se adaptar a ela. Não se trata de refugiar-se na dor ou no desespero, significa lidar com ela nos limites em que se apresenta. Se a persona é entendida por Costa Lima como uma armadura social, pode se dizer que a loucura é a armadura da subjetividade de Mário. Por ela e para ela se faz o sujeito, é o seu signo de constituição, seu abrigo. Tio Mário não é um ser engajado socialmente, dada a sua condição e isso já o diferencia dos demais personagens da obra de Santiago.

Assim, os conflitos em *Uma história de família* são confrontados mais pelas sutilezas psicológicas que pelo viés social. A busca do narrador em reconstituir o passado familiar se depara com os dramas humanos recalcados pela microestrutura da família. A memória é revisitada várias vezes; ora como um lugar de fuga, onde se dissipa a angústia do narrador pela saudosa lembrança do tio, ora como um lugar tenebroso, que intensifica seu sofrimento e sua indignação quanto aos fatos familiares que vêm à tona. Deste modo, a lembrança da dor serve mais aos outros do que ao próprio Mário. Ao ser atendido por Dr. Marcelo após a

segunda tentativa de assassinato, o médico chega a se impressionar com o modo de agir do paciente:

Me disse ele que foi você, tio Mário, quem, naquele dia fatídico, mudou definitivamente a maneira dele de compreender a profissão. Você o deslumbrou na capacidade que demonstrou de suportar a dor física sem gritar ou chorar. Se a doença já era dor, por que era preciso sofrer mais para curar? (SANTIAGO, 1992, p. 53)

Deste modo, observa-se que é exatamente por meio da voz da criança, evocada nas reminiscências do narrador, que é desconstruída a visão agressiva do louco, que a família tenta evidenciar. O eco revelador da narrativa ao romper com a visão racionalista da sociedade burguesa, representada, neste caso, por um núcleo familiar completamente opressor: “Minha primeira lembrança sua, tio Mário, foi o seu rosto sorridente arrastando os meus olhos para a esquerda para que visse somente a sua figura enquadrada pelo caixote verde da janela lateral.” (SANTIAGO, 1992, p. 32)

Ao recorrer à visão despudorada e ingênua de uma criança lançada sobre a loucura e as pessoas ditas “normais”, a autoficção de Silviano Santiago move-se do plano estritamente subjetivo para um plano universal, pois ilustra o modo pelo qual somos condicionados culturalmente a aceitar uma visão pré-concebida sobre a loucura sem levar em conta uma reflexão crítica sobre o assunto que nos possibilite entender a lógica que a condena.

É possível também que o silêncio de tio Mário expresse metaforicamente não só sua estabilidade emocional como também a condição fundamental de estabilidade do próprio espaço familiar. Este, apesar de não apresentar a solidariedade dos laços familiares, representa, por extensão, a pensão, o empreendimento comercial sob a aparência de ambiente familiar e todas as conotações que ele comporta. Tio Mário é concretamente o segredo da família, aquilo que todos tentam esconder, ocultar, silenciar, esquecer, matar. Por isso, cabe ao narrador a principal indagação do livro:

Por que era tão vital para eles a morte do outro? Imploravam-na a qualquer custo e depressa, que chegasse rapidinho. [...] De início cochichando pelos quatro cantos do refeitório da pensão, depois em

voz alta diante do caxeiro-viajante menos familiar, como a pedir desculpas antecipadas pelo incômodo ou aborrecimento que você traria para ele. (SANTIAGO, 1992, p. 38)

Para a família, tio Mário já estava morto “Era só casar morte em vida com morte sem vida” (SANTIAGO, 2002, p.35). Porém, o riso insensível à dor era o sinal mais vital de que sua existência rompia contra o triste silêncio imposto por aqueles que aparentemente se preocupavam com o seu bem-estar. Irônico é perceber que à proporção que Tio Mário morre de forma abstrata para a família, esta vai sendo sepultada, gradativamente, pela morte concreta de seus membros:

Você acabou por enterrá-los a todos. Os mais próximos e os que mais te amavam. Os que sempre desejaram com palavras ou em silêncio conivente a sua morte. Todos eles acabaram por não poder acompanhar o seu caixão até a subida do morro. (SANTIAGO, 1992, p.27)

A pensão também é um espaço de identificação do estranho, do estrangeiro, daqueles que estão de passagem. O ritual de chegada e partida parece guardar relação com as movências internas da própria memória do narrador. O movimento de lembrar e esquecer, na alternância entre tempo e espaço, faz da memória um lugar privilegiado de observação. Em um dos primeiros capítulos do romance, precisamente no segundo capítulo, o narrador ao manusear fotos da cidade mineira de Formiga, recupera por meio da memória, o seu itinerário habitual pelos espaços daquela cidade, indo além das imagens captadas pelas fotografias:

Com uma lupa (a cópia está esmaecida) percorro as manchas brancas da foto à procura desta e daquela casa, [...] não consigo distinguir um pouco acima o Colégio Antônio Vieira onde estudaram os irmãos mais velhos, corro para o outro lado da foto em busca da Escola Normal onde cursei o primário, deve estar escondida pelas árvores centenárias da praça Ferreira Pires, percorro ruas com os olhos como se estes

fossem a ponta do dedo indicador, desço a Silviano Brandão, encontro o ponto chic. (SANTIAGO, 1992, p.15)

É curioso observar que a memória permite ao narrador, preso à sua cama em razão de uma enfermidade, romper os limites do corpo e representar a sua percepção como um agir sobre o tempo/espaço que lhes são familiares. Essa ideia vai ao encontro da teoria de Bergson sobre a relação entre corpo e imagem:

O corpo, interposto entre os objetos que agem sobre ele e os que ele influencia, não é mais que um condutor, encarregado de recolher os movimentos, e de transmiti-los, quando não os detém, a certos mecanismos motores, determinados se a ação é reflexa, escolhidos se a ação é voluntária (BERGSON apud BOSI, 1994, p.45)

Ecléia Bosi explica (1994, p.44) que o esquema imagem-cérebro-representação defendido por Bergson, encontra-se vinculado à percepção humana das imagens e guarda relação direta com o corpo, mais especificamente com a consciência e a memória. Enquanto a ação se liga ao tempo presente por meio de mecanismos motores do corpo, a representação está ligada ao espaço.

Na descrição feita pelo narrador, fica clara essa relação. A representação dos espaços da cidade é realizada pelas retomadas da memória, uma espécie de movimento de ir e vir no tempo, ativando percepções sobre estes lugares por meio da atualização das lembranças. Nesse sentido, Bergson (apud: BOSI, 1994, p.47) entende o espaço da memória como um repositório de experiências. A imagem-lembrança se caracteriza por ser um momento único, singular e por isso marcante para o indivíduo. Observamos que o narrador ao rememorar a cidade natal, resente-se do inacessível contato com o mundo das sensações de criança, representações singulares, que não podem ter a mesma significação para o tempo presente:

Faltam muitas coisas na cidade lá embaixo, mas aqui em cima falta o vento frio que zune cantando no capinzal e assovia nos meus ouvidos, falta o resfolegar do cavalo novo e já doente que metralha, em

compasso com o cansaço, acessos de tosse que ressoam pelos quatro cantos em eco [...] Não encontro na fotografia o banho da água pegando fogo que me espera na banheira e prometido pelas palavras de Sofia que servem para apressar meus passos na descida [...] (SANTIAGO, 1992, p.16-17)

Na visão de Bosi (1994, p.54), as contribuições de Bergson são importantes para o campo de estudo da memória, todavia, a insistência do teórico em separar a concepção de memória (espírito) e percepção (a matéria), sem considerar o papel do sujeito nesse processo, torna-se incompleta. Ao recorrer às ideias de Halbwachs, a memória passa a ser considerada como um fenômeno social. Isso significa incluir no estudo da memória do indivíduo seu relacionamento com as instituições sociais e políticas, para elaborar um quadro social da memória.

A partir dessas considerações, não é difícil concluir que a evocação de lembranças põe em diferença a percepção que temos delas. Assim, a imagem da infância, recuperada pela memória, nunca será idêntica ao momento em que ela existiu, porque nossas ideias, influenciadas por diversos fatores, são mutáveis, mudam com o passar do tempo. Por outro lado, no tocante à teoria do sociólogo sobre a memória dos idosos, explica a teórica:

Note-se a coerência do pensamento de Halbwachs: o que rege, em última instância, a atividade mnêmica é a função *social* exercida aqui e agora pelo sujeito que lembra. Há um momento em que o homem maduro deixa de ser um membro ativo da sociedade, deixa de ser um propulsor da vida presente de seu grupo: neste momento de velhice social resta-lhe, no entanto, uma função própria: a de lembrar. A de ser a memória familiar, do grupo, da instituição, da sociedade. (BOSI,1994, p.63, grifo da autora)

O narrador de *Uma história de família* ocupa o lugar social do indivíduo ocioso, o qual dispõe de tempo para armar o fio da descontinuidade da memória, tal como um filme:

Penso que teria muito o que fazer, mas sei que nada tenho realmente para fazer: a empregada me serviu o almoço, liguei o rádio na mesinha-de- cabeceira, desliguei, liguei a televisão pelo controle remoto, desliguei, daqui a pouco a noite vai cair entre as cortinas abertas no horizonte azulado da janela. (SANTIAGO, 1992, p.13)

A decisão de recompor a memória familiar parece coincidir com a preocupação em perpetuar a imagem de tio Mário, com quem confessa ter adiado o reencontro. No capítulo 4, o recurso de montagem na narrativa se assemelha ao trabalho da memória em dar a Mário um lugar de destaque, revelando aos poucos, a hipocrisia da falsa beata e o caráter simulado de suas ações. Afirma o narrador que:

O ator nada mais é do que um rosto atraente que gruda a plateia nas poltronas, um corpo elegante e esguio de mulher [...] um corpo, corpos em conflito e em trânsito que podiam ser aqueles, como podiam ser outros e nada afetaria a qualidade do filme. Por isso os grandes diretores de cinema não pedem ao ator que expresse sentimentos. Estes lhe serão dados de empréstimo e de maneira definitiva pela montagem. (SANTIAGO, 2002, p.20)

Na sequência narrativa, a leitura das cenas realça a hipocrisia cristã da matrona e da comadre Marta, imagens jogadas em contraste com o comportamento alheio e ingênuo de Mário:

E aquele sorriso - como eu próprio - estava cercado de um lado e de outro, estava cercado pelas imagens tristes e fúnebres das duas mulheres exigindo, enquanto tomava o café da manhã no refeitório da pensão familiar, a imediata e definitiva justiça de Deus. (SANTIAGO, 2002, p.20, grifo nosso)

No trecho, a disposição das três imagens (mãe, filho e comadre) associada com a expressão dos rostos de cada um, sugere um fotograma em descontinuidade. Mais que isso, a figura sorridente de tio Mário parece não caber entre as cúmplices do desejo assassino. Mário é o ser notável, é a diferença exposta. Quanto mais se tenta apagá-lo, mais nítida fica sua impressão. A figuração fúnebre das duas outras imagens, que se substituem por qualquer outra, demonstra que a ideia morte não é capaz de intimidar quem está alheio a ela.

Na continuação do “filme”, quando alertada por comadre Marta, a mãe de Mário simula arrependimento pelo desejo de ver o filho morto, momento em que o caráter teatral de seus gestos se acentua: “Me perdoe, me perdoe, me perdoe, repete e bate mais três vezes a mão direita cerrada contra o peito de seios murchos, acelerando a respiração.” (SANTIAGO, 1992, p.21)

Em *A memória coletiva*, Halbwachs (2003, p.73) observa que a memória individual não está desvinculada da memória coletiva, motivo pelo qual o indivíduo sempre recorre a lembranças de outras pessoas para reconstituir o seu passado. Para o sociólogo, é possível identificar a existência de uma memória autobiográfica (interior ou pessoal) e a de uma memória exterior ou social. Esta funciona como um reforço, um complemento da memória individual, o que conseqüentemente pode modificar suas impressões sobre o passado, fazendo com que o sujeito retome suas próprias lembranças por meio do testemunho, do olhar do outro, fato mais perceptível durante a idade adulta:

Ao crescer, especialmente quando se torna adulta, a criança participa de modo mais distinto e refletido em relação à vida e ao pensamento desses grupos de que fazia parte, no início quase sem perceber [...] Assim, podemos chamar de lembranças muitas representações que, pelo menos parcialmente, se baseiam em testemunhos e deduções – mas então, a parte do social, digamos do histórico na memória que temos de nosso próprio passado, é bem maior do que podemos imaginar. Isso porque desde a infância, no contato com os adultos, adquirimos muitos meios de encontrar e reconhecer muitas lembranças que, sem isso, teríamos esquecido rapidamente, em sua totalidade ou em parte. (HALBWACHS, 2003, p.91)

Entretanto para que esses testemunhos sejam incorporados às lembranças individuais é necessário que existam fatos ainda não compreendidos em sua totalidade pelo sujeito que deseja retomá-los e ainda, que as lembranças evocadas pelos outros tenham relação com os acontecimentos de vida individual. Alerta Halbwachs (2003, p.93) que o ponto-de-vista adulto está ligado à história, enquanto as lembranças de infância estão diretamente relacionadas à memória coletiva, cuja maior influência é dada pelos grupos da família e da escola. Sob esse aspecto, torna-se mais claro o porquê nossas percepções sobre as pessoas se transformam com o passar do tempo:

A imagem que eu tinha de meu pai não parou de evoluir desde que eu o conheci, não apenas porque, durante sua vida, lembranças se juntaram a lembranças: mas eu mesmo mudei, e isso quer dizer que o meu ponto de vista se deslocou, porque eu ocupava na minha família um lugar diferente, e principalmente, porque eu fazia parte de outros ambientes. (HALBWACHS, 2003, p.94).

Não é por acaso que a identificação entre o narrador e o tio “louco” torna-se maior à proporção que as revelações familiares são expostas em carta pelo Dr. Marcelo. No passado, enquanto tio Mário era excluído por todos os grupos sociais, o narrador, ainda criança e órfão de mãe, era acolhido por todos da família, inclusive pela matriarca. No tempo em que a narrativa familiar é construída, o narrador de *Uma história de família*, agora adulto, ocupa também o lugar da exclusão que antes fora destinado ao tio. Pode-se afirmar que a carta reforça, principalmente, as impressões e lembranças infantis do sobrinho acerca da avó:

Ela me assustou, tio Mário. Você pode imaginar melhor do que eu como tive pavor dela. Parecia coisa de história em quadrinho, de gibi. Dentro do retângulo, no balão: *Vem, meu querido neto*, e o desenho não combinava com as palavras, era o rosto sinistro de madrasta megera. (SANTIAGO, 1992, p.32, grifo do autor)

A memória do narrador funciona, portanto, como um elo afetivo, o qual foi em algum momento de sua infância, rompido. A imagem da avó, ao contrário, é sempre recuperada

como uma ameaça, impressão que se confirma após o narrador se tornar adulto. É semelhante a pensar que as lembranças da matrona estiveram guardadas no subconsciente do neto, e somente com o reforço da memória coletiva, representada, neste caso, pela carta do Dr. Marcelo, puderam finalmente fazer sentido. Interessante observar que o narrador dá destaque à figura do tio, mas em nenhum momento identifica nominalmente os pais de Mário. O apagamento dessas identidades é substituído por expressões que remetem ao papel social desempenhado por eles.

Para a família, tio Mário já estava morto “Era só casar morte em vida com morte sem vida.” (SANTIAGO, 2002, p.35). Porém, o riso insensível à dor era o sinal mais vital de que sua existência rompia contra o triste silêncio imposto por aqueles que aparentemente se preocupavam com o seu bem-estar. Ironicamente, à proporção que Tio Mário morre abstratamente para a família, esta vai sendo sepultada, gradativamente, pela morte concreta de seus membros:

Você acabou por enterrá-los a todos. Os mais próximos e os que mais te amavam. Os que sempre desejaram com palavras ou em silêncio conivente a sua morte. Todos eles acabaram por não poder acompanhar o seu caixão até a subida do morro. (SANTIAGO, 1992, p.27)

Assim, a vida de tio Mário é articulada como dois polos de luta: de um lado, o polo real da luta da família em torná-lo invisível ao meio social e de outro, a luta simbólica do próprio narrador em compreender a sua existência como uma forma de não deixá-lo morrer no espaço da memória familiar, que deseja registrar. A descrição da figura concreta de Mário o aproxima de uma imagem infantilizada, já presente ou assimilada no imaginário do sobrinho como símbolo da inocência e da alegria, percepção esta que destoa da ótica da família:

Queriam que a sua figura concreta, de olhos vidrados e à vezes de baba visguenta, de cabelos louros que nem espiga de milho e suspensórios que sustentavam as calças curtas de marmanjo, de pés descalços e mãos sempre encardidas, nojentas, ficasse longe da

convivência diária - era assim que te queriam com o terrível amor familiar que acredita encontrar para o outro o bem que querem para todos no jogo de cabra-cega da vida. (SANTIAGO, 1992, p.37, grifo nosso)

Entretanto, à medida que o narrador cumpre sua função de investigar o passado da família para compreender o próprio contexto de exclusão de tio Mário e construir sua narrativa de memórias da qual também faz parte, a sua reação é de perplexidade e vergonha frente aos fatos relatados, em carta, pelo Dr. Marcelo. Esse fato assinala a mudança de estado do narrador: “Viro frio algoz de nós mesmos, tio Mário. Contra a vontade, estou me metamorfoseando. Transformado e transtornado, torturo-me a mim e a você e a todos nós.” (SANTIAGO, 1992, p.98)

A seguir, o narrador descreve alegoricamente a morte da família como um longo e terrível sofrimento só comparável ao martírio de Cristo durante a crucificação, sofrimento esse que ele mesmo causou ao tentar registrar a história de sua família:

Para quê? É inútil a pergunta. Ela serve apenas para estorvar o movimento das minhas mãos que enfia uma vez mais a cabeça da nossa memória-familiar numa coroa-de-cristo, [...] A dor atravessa de lado a lado o crânio da memória familiar. Você grita de dor, tio Mário, eu grito de dor, todos nós gritamos de dor. Insensível, continuo a apertar os parafusos da coroa. [...] Os olhos da memória-familiar saltam pra fora esbugalhados. Seus olhos, nossos olhos. Horror, horror. Os ossos do crânio estalam e afundam. Morre, morro, morremos todos. (SANTIAGO, 1992, p.98)

A memória do narrador, na qual tio Mário encontra abrigo e significância, é também um espaço de resgate dos demais membros da família, a isso se deve o conflito íntimo do narrador em levar a frente seu projeto de construir uma memória familiar, na qual tio Mário pudesse ter existência ou silenciá-la de vez como a morte já se encarregava de fazer. O louco é silenciado, mas ganha significação pelo próprio não-lugar que ocupa. Ou seja, ao mesmo

tempo que tem sua existência apagada pela exclusão da família cristã, renasce como um ser predestinado à proteção divina, sobrevivendo, inclusive, a duas tentativas de assassinato: “Seu safado, seu putto, seu bunda-mole, como é que você conseguiu uma vez mais ser protegido de deus? O certo é que você escapou com vida de mais essa. Por milagre e em silêncio.” (SANTIAGO, 1992, p.49)

Esse registro coloquial da linguagem bem como o uso de ditos populares aparece em vários momentos na narrativa, geralmente dirigidos a tio Mário como interlocutor imaginário do sobrinho e ressoa como um gesto de simpatia, de camaradagem e cumplicidade, que instauram os laços de familiaridade por meio do discurso, colocando tio e sobrinho em condição de igualdade. Temos assim a pensão como espaço físico, que nos permite compreender os fatos narrados sobre a família de Mário e a memória do narrador como espaço simbólico, onde a existência de tio Mário é resgatada com a intenção de perpetuá-la.

## REFERÊNCIAS

BOSI, Ecléa. Prefácio: Uma psicologia do oprimido/ Apresentação: Os trabalhos da memória/Memória-sonho e memória-trabalho. In: *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2003.

LIMA, Luís Costa. Persona e sujeito ficcional. In: *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

SANTIAGO, Silviano. *Uma história de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

# UM ESTUDO COMPARATIVO NOS CONTOS DE JULIA LOPES ALMEIDA E CAROL BENSIMON

Ana Paula Cruzeiro (CESJF)

Lidia de Paula Costa Andrade (CESJF)

Vera Lucia Muniz Evangelista (CESJF)

**RESUMO:** O presente artigo trata de uma análise comparativa que tem como foco a temática familiar presente nos contos “A Caolha”, de Julia Lopes de Almeida e “As Venezianas São Azuis”, de Carol Bensimon. O texto de Almeida é marcado pela influência do realismo e do naturalismo francês, sendo ela uma autora de destaque no Brasil e no exterior. A narrativa conta a história de uma mãe com deficiência física por não possuir o olho esquerdo, e em virtude disso ela expelia secreções em seu rosto, causando nojo e estranhamento das pessoas. Por causa dessa deficiência, seu filho, Antonico, desde pequeno sofria humilhações e preconceitos. Já o segundo conto, contemporâneo, aborda também a relação mãe e filho, porém o preconceito sofrido por parte da filha concentra-se, essencialmente, na figura materna, incapaz de aceitar sua homossexualidade. Evidenciam-se nos dois contos aspectos passíveis de análise a respeito de questões sobre diversidade, relação mãe e filho e preconceito. Para realizar esta análise nos reportamos a teóricos como Tania Carvalhal e Ana Pizarro, embasando-nos nas discussões a respeito de literatura comparada e Mikhail Bakhtin, sustentando-nos na discussão a respeito de polifonia.

**Palavras-chave:** Literatura Comparada. Relação mãe e filho. Diversidade. Julia Lopes. Carol Bensimon.

## Introdução

Nesta comunicação pretende-se cotejar dois contos, a saber: “A Caolha”, de Julia Lopes de Almeida e “As Venezianas São Azuis”, de Carol Bensimon. As obras, a primeira realista e a segunda contemporânea, tratam da temática da família, no que diz respeito ao amor de mãe e do preconceito. Evidencia-se nos dois contos aspectos de comparativismo literário, abrindo a possibilidade de uma compreensão mais profunda dos mesmos, ademais, o

diálogo entre os dois contos também nos permite um contraponto que perpassa pela relação da mãe com seu filho (a).

Para tal, nos reportamos ao teórico Mikhail Bakhtin o qual articula as primeiras reflexões que darão origem à noção de dialogismo ou polifonia. Nessa perspectiva ele nos propõe analisar o texto literário como um "mosaico", construção caleidoscópica e polifônica, estimulando a reflexão sobre a produção textual, como ela se constrói e absorve o que escuta. Neste sentido, a percepção de mosaico tal como proposta pelo teórico levou-nos, enfim, a novas maneiras de ler o texto literário.

Bakhtin, após estudo do romance, do século XIX, pontua a presença do diálogo, ao mesmo tempo interno e externo à obra, sendo textos que se cruzam no processo dialógico, estabelecendo também relações de polifonia entre as mesmas, com as diferentes vozes internas e com os diferentes textos sociais.

Seguindo a mesma perspectiva bakhtiniana, a estudiosa Ana Pizarro assinala que o conceito de Literatura Comparada vem sendo associado a um espaço de tensões que não se resolvem, neste ambiente móvel e plural latino-americano, indefinido. Segundo a autora, faz-se necessário criar novas metodologias e estratégias de interpretação, de produção de sentido, distintas das que propõem os teóricos contemporâneos. E nesse sentido é que o papel da Literatura Comparada se torna mais uma vez essencial. Busca-se, dessa forma, um “[...] comparatismo que permita o contraste entre distintas práticas sociais e discursivas procedentes de culturas diferentes que convivem em um mesmo espaço-tempo. É o tipo de comparação a que se designou de ‘contrastivo’” (PIZARRO, 1985, p. 72).

A teórica Tania Carvalhal, também, pontua a importância do comparatismo literário no sentido de possibilitar uma maior compreensão do texto. Isso porque, segundo a pesquisadora permite estabelecer relações entre os mesmos. Dessa forma:

Adentrar o terreno da Literatura Comparada é preparar-se para caminhar por trilhas diversas do pensamento humano. É desprezar fronteiras e penetrar em territórios diferentes e descobrir que o “Outro” pode ser o “Mesmo” ou que o “Outro” pode ser “Eu mesmo”, ou simplesmente o “Outro”; é valer-se da oportunidade de olhar longe para ver de perto como o Outro fala, do que o Outro fala,

o que o Outro pensa, onde o Outro vive, como vive; é, enfim, estabelecer comparações—atitude normal do ser humano. O exercício do comparativismo “colabora para o entendimento do Outro” (CARVALHAL, 1997, p. 8).

Diante do exposto aplicaremos a seguir a teoria da literatura comparada, com o objetivo de analisar o diálogo entre os seguintes *corpus*: “A Caolha”, de Julia Lopes de Almeida e “As Venezianas São Azuis”, de Carol Bensimon.

### **Breve síntese do conto de Julia Lopes de Almeida**

Julia Lopes de Almeida nascida no Rio de Janeiro, em 1862, iniciou seu trabalho na imprensa aos 19 anos, no jornal *A Gazeta* de Campinas. Sua produção literária abrange vários gêneros: conto, peça teatral, crônica e literatura-infanto juvenil. O estilo da autora é marcado pela influência do realismo e do naturalismo francês. Julia Lopes de Almeida é uma autora de destaque no Brasil e no exterior por conta de conferências e palestras sobre temas nacionais e sobre a mulher brasileira.

A narrativa de “A caolha” conta a história de uma mulher sem o olho esquerdo, e que vivia expelindo secreções no rosto. Ela tinha um filho, Antonico, que desde pequeno sofria humilhações e preconceitos por causa da aparência da mãe, ele era conhecido na vizinhança como “o filho da caolha”. Embora a deficiência esteja presente na figura materna, o preconceito por parte da sociedade esbarra na vida de ambos, gerando-lhes desconforto, desamparo e exclusão. Preconceito este evidenciado também não apenas no contexto das minorias identificadas com algum tipo de deficiência, similarmente vivenciado por mulheres, homossexuais, negros e índios, todos estigmatizados e rotulados como incapacitados, inferiores. Esta condição permeia a formação de nossa sociedade, provocando várias reflexões tanto no âmbito da historiografia da literatura brasileira, quanto no contexto dos dois contos, sobretudo se analisado na perspectiva do amor materno incondicional.

Antonico, refletindo a angústia e o sofrimento de sentir-se injustiçado por ser rotulado por culpa da mãe, acaba sendo a figura que mais lhe impõe a condição de excluída, sendo a síntese da intolerância que é destinada aos marginalizados. Diante do tratamento do filho, a

caolha sofre sem protesto ou objeção, como se sua condição fosse uma afronta e diante dela lhe restasse o sentimento de culpa. O desfecho da narrativa guarda, porém, um contraste já que há a revelação de que o filho havia sido o culpado pela deficiência da mãe.

### **Breve síntese do conto de Carol Bensimon**

Carol Bensimon, é escritora e tradutora brasileira, nascida em Porto Alegre, em 1982. Formada em Comunicação Social, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, tornou-se mestre em Teoria Literária pela PUC/RS. Publicou contos em revistas e também jornais, como o *Zero Hora*, folhetim tradicional na região Sul. Seu primeiro livro foi *Pó de Parede*, publicado em 2008.

O conto “As venezianas são azuis” retrata a história de uma jovem que muda de uma cidade do interior para o Rio de Janeiro em busca de viver sua escolha sexual de forma mais livre, sobretudo porque não era aceita pela mãe. Depois de um tempo longe, ela volta tentando uma reaproximação, uma busca pelo amor materno, mas mesmo assim não tem sucesso. Oprimida não apenas pela figura materna, a personagem se sente rejeitada também pelos espaços físicos da cidade interiorana. Como se sua saída fosse resultado muito mais de uma expulsão do que de uma escolha, já que sua condição não era aceita, compreendida ou suportada tanto pelos seus moradores quanto, e principalmente, pela mãe.

Ao retornar com sua parceira, para à casa materna, faz a viagem angustiada e amedrontada. Vai sozinha à casa de sua mãe visitá-la e a encontra estagnada não apenas nas imagens que a resumem: aparência física, disposição dos móveis, atitudes e rotina, mas e principalmente, paralizada em sua condição de rejeição. O diálogo que se estabelece entre ambas é repleto de estranhamento e silêncio, como se cada uma preferisse ignorar a condição da outra para suportar sua presença: a filha tenta abstrair o preconceito materno, a mãe, permanece rejeitando sua homossexualidade.

A tentativa de reaproximação serve apenas para distanciá-las mais e, tomada por uma revolta que condensa sentimentos de uma vida inteira, a filha sai da casa materna e, ao lado de sua parceira, demarca todos os espaços da cidade. Vistiando lugares que lhe pertenciam no passado e que agora, oprimida porém com voz, busca demarcar. Assim, desfila diante de todos, cometendo pequenos atos de vingança, enquanto retorna para o Rio de Janeiro.

## Relacionando os dois contos

Muitos aspectos aproximam os contos e alguns serão aqui analisados. O primeiro deles refere-se à descrição física das personagens maternas. No conto “A Caolha” a escritora a apresenta como uma:

mulher magra, alta, macilenta, peito fundo, busto arqueado, braços compridos, delgados, largos nos cotovelos, grossos nos pulsos; mãos grandes, ossudas, estragadas pelo reumatismo e pelo trabalho; unhas grossas, chatas e cinzentas, cabelo crespo, de uma cor indecisa entre o branco sujo e o louro grisalho, desse cabelo cujo contato parece dever ser áspero e espinhento; boca descaída, numa expressão de desprezo, pescoço longo, engelhado, como o pescoço dos urubus; dentes falhos e cariados (MORICONI, 2001, p. 27).

Já no conto “As Venezianas São Azuis” a autora descreve a mãe como uma mulher vaidosa e bem conservada “sabe que é bonita para a idade que tem. Não dá pra ver nem um fio de cabelo branco, tingido há anos pelo mesmo cara” (BENSIMON, 2005. Sem paginação). Ademais, a filha percebe que mesmo com a vaidade a mãe traz nos dentes a aparência de fumante.

Nota-se que a figura da mãe no conto “A Caolha” expressa uma mulher que além de apresentar uma condição socioeconômica bastante precária, ainda, apresenta um defeito físico, a ausência do olho esquerdo e uma incessante produção de pus, que causava repulsa a todos que com ela tinham contato. Entretanto, no conto “As Venezianas São Azuis” a mãe parece não apresentar problemas no aspecto financeiro, pois frequenta salão de cabeleireiro, sendo capaz de bancar suas vaidades.

A infância dos personagens é retomada nos dois contos, intensificando ainda mais a análise da relação mãe e filho (a). No caso do conto “A Caolha” o texto diz que

O filho, enquanto era pequeno, comia os pobres jantares feitos por ela, às vezes até no mesmo prato; à proporção que ia crescendo, ia-se lhe a

pouco e pouco manifestando na fisionomia a repugnância por essa comida; até que um dia, tendo já um ordenadozinho, declarou à mãe que, por conveniência do negócio, passava a comer fora (...) (MORICONI, 2001, p. 27).

O trecho exposto mostra que o filho Antonico tinha nojo da comida da mãe, por conta da secreção. Já no conto “As Venezianas São Azuis” a lembrança da comida de infância é boa em todo o momento. O texto mostra a recordação da jovem da mãe cozinheira da sua infância, de um tempo sem conflitos: “O café continua daquele mesmo jeito. Ela sempre diz que o segredo é a temperatura da água, mas nunca ensina como fazer” (BENSIMON, 2005. Sem paginação).

Evidencia-se nos dois contos uma relação intrínseca entre a percepção apreendida pelos sentidos que se constitui como a memória e o comportamento dos filhos. No conto “A caolha” percebe-se que o nojo do filho se dá pela visão da secreção, que pelo aspecto feio, repulsivo, inibe o olfato e paladar, sabendo-se que é a visão o primeiro estímulo, a salivação, que perpassa pelo início de uma boa digestão. Entretanto, no conto “As Venezianas São Azuis” a autora se reporta ao paladar e olfato, ao fazer menção ao café da mãe, como lembrança de tempos remotos.

Também, nos debruçamos para analisar sobre como se dava as relações entre os membros de cada família, nos dois contos. Evidencia-se que eram relações de conflito, de turbulências, de amarguras e decepções. No conto “A Caolha”, a namorada de Antonico não aceita a sogra, ela exige que ele vá morar em outro lugar:

Por fim recebeu uma carta em que a bela moreninha (sua namorada) confessava consentir em ser sua mulher, se ele se separasse completamente da mãe! Vinham explicações confusas, mal alinhavadas: lembrava a mudança de bairro; ele ali era muito conhecido por filho da caolha, e bem compreendia que ela não se poderia sujeitar a ser alcunhada em breve de — nora da caolha, ou coisa semelhante! (MORICONI, 2001, p. 28-29).

Pensando sobre o assunto Antonico conclui que de fato, sua mãe, seria a causadora de todo seu sofrimento desde a infância: “Aquela mulher perturbara a sua infância, quebrara-lhe todas as carreiras, e agora o seu mais brilhante sonho de futuro sumia-se diante dela!” (MORICONI, 2001, p. 29).

No caso do conto de Bensimon, a filha conclui que não há espaço para ela naquela casa e resolve se mudar para o Rio de Janeiro, em busca de sofrer menos. Mesmo assim resolve fazer outra tentativa de aproximação com a mãe, mais uma vez sem sucesso: “Cinco horas na estrada para descobrir que eu não ganho mais colo, que, no mundo das venezianas azuis, não há espaço para mim” (BENSIMON, 2005. Sem paginação).

Torna-se notório nos dois contos que os personagens são produto do meio, sendo influenciados e influenciando. A relação mãe e filho (a) baseiam-se numa delicada relação de preconceito, com amor e rejeição, no conto “A caolha” via figura da mãe que é rejeitada pelo filho, tornando-se representante de uma minoria por ser deficiente física. Já no conto de Bensimon, na figura da filha que, em virtude de sua opção sexual torna-se também pertencente a um grupo minoritário, rejeitado e excluído socialmente. Esses grupos, na sua maioria, não são aceitos no contexto social, são estereótipos que não pertencem a padrões historicamente produzidos e consolidados na nossa sociedade. Portanto, todos que desviam desse padrão, seja o físico, seja o de gênero, são vitimados por preconceitos e vistos sob o olhar da indiferença, mesmo diante das pessoas que deveriam amá-los incondicionalmente.

Outro aspecto a ser destacado refere-se ao *flashback* que aparece nos dois contos e permite que o leitor volte ao passado. No conto de Almeida a lembrança vem quando...

Os outros riam-se e chacoteavam-no; ele queixava-se aos mestres, os mestres ralhavam com os discípulos, chegavam mesmo a castigá-los — mas a alcunha pegou, já não era só na escola que o chamavam assim. Na rua, muitas vezes, ele ouvia de uma ou de outra janela dizerem: o filho da caolha! Lá vai o filho da caolha! Lá vem o filho da caolha! (MORICONI, 2001, p. 27).

Já no conto de Bensimon a lembrança aparece no seguinte fragmento “E então de repente já estou enfiada na casa que viu sorriso e choro, embora a memória seletiva do triste só lembre-se desses últimos” (BENSIMON, 2005. Sem paginação).

No caso do conto de Almeida o grupo social se impõe de forma determinante no comportamento do filho, ao fortalecer o preconceito, enfraquece-o, endurece-o, dificultando a aceitação da figura da mãe. Busca-se explicação para tal fato nas palavras de Halbwachs (2006), o qual ressalta o contexto social como indicador da memória coletiva de um determinado grupo, pontua também, a importância do mesmo, como base para a reconstrução da memória, a partir de reminiscências do passado. O grupo no qual estamos inseridos pode reforçar, enfraquecer, ou mesmo completar a nossa própria percepção dos acontecimentos.

No conto de Bensimon percebe-se que a filha ao adentrar na casa onde morou, onde viveu sua infância, na companhia da mãe, rememora sensações e percepções do passado que não possuíam registros escritos, mas estavam guardados e consolidados na memória. Nesse aspecto reporta-se ao conceito de memória de acordo com a pesquisadora Moema Brandão Mendes, ao pontuar que:

[...] conhecer e interpretar o passado por meio de estudos representativos, analisando suas relações e buscando compreender sua evolução. É um resgate da memória que reabilita o tempo passado por meio de indícios ainda subsistentes, como documentos e testemunhos. A memória é um ato vital, possui voz própria e discursa sobre aquilo que foi e já não é mais. Preservar a memória presume um fato que possa ser conhecido e (re) contado (MENDES, 2011, p. 7).

No que diz respeito à relação amorosa, nos dois *corpus* a descoberta do amor influencia a relação com a mãe, os filhos saem de casa para viver esse sentimento, mas retornam em busca da conciliação. Na história de Antonico, o rapaz se apaixona e por causa desse amor resolve deixar a casa da mãe: “Bem! agora escute: trago-lhe uma novidade: o patrão exige que eu vá dormir na vizinhança da loja... já aluguei um quarto: a senhora fica aqui e eu virei todos os dias, a saber, da sua saúde ou se tem necessidade de alguma coisa...” (MORICONI, 2001, p. 29).

Na outra narrativa, a filha sai de casa para assumir a sua sexualidade e nessa nova morada encontra o amor, mas precisa retornar em busca do amor materno, embora não obtenha sucesso, retornando à parceira: “Ouço um carro que vem pela rua vazia. É Sofia e, quando ela grita meu nome e diz para eu entrar e pergunta se eu estou bem, de novo a vida parece do jeito que devia mesmo ser” (BENSIMON, 2005. Sem paginação).

O amor incondicional é questionado nos dois textos, já que as relações se frustram quando, diante do preconceito, as pessoas que mais deveriam amar, são as que mais excluem. A mãe de Antonico fica cega por causa dele, e, mesmo assim esconde a verdade para evitar o sofrimento do filho, já que este carrega muito preconceito por conta de sua aparência. Nesse sentido, o filho, que deveria retribuir o amor materno, torna-se quem mais a exclui em virtude de sua deficiência e, ironicamente, é o culpado dela. O filho distancia-se da mãe para livrar-se dos preconceitos a ela dirigidos, para proteger-se da sociedade.

Já no texto de Bensimon, a mãe também tenta livrar-se da homossexualidade da filha e proteger-se de uma sociedade igualmente preconceituosa, mentindo quando afirma para uma vizinha que a filha não tem namorado e mora sozinha no Rio de Janeiro e depois fala para a menina que nem todos precisam saber das escolhas dela. Ciente de que ao permitir a revelação da escolha sexual da filha, irá também responder socialmente por isso e será vítima de igual preconceito. Sua rejeição então parte não só do campo pessoal como estende-se ao social.

### **Um contraponto presente na relação mãe filho**

Em síntese, podemos assinalar que o contraponto entre a temática familiar apresentada nos *corpus* analisados pode levar o leitor a refletir sobre os caminhos e os descaminhos das relações familiares. Porque se as relações entre os membros de uma família podem ser de harmonia também podem revestir-se da frieza e escuridão em virtude do preconceito.

No conto “A Caolha” vivenciamos um filho que apesar do amor incondicional da mãe, começa a demonstrar repugnância, nojo e desprezo, fato que se evidencia em fragmentos do conto como: “O Antonico pediu à mãe que o não fosse buscar a escola” (MORICONI, 2001, p. 28), também “nunca, acompanhava a mãe” (MORICONI, 2001, p. 28), “Lamentava-se por ter nascido de mulher tão feia” (MORICONI, 2001, p. 29) e, por fim “considerar-se-ia

humilhado continuando sob o mesmo teto” (MORICONI, 2001, p. 29). A mãe, por sua vez, sentia e sofria com o desprezo e preconceito do filho.

Já no conto “As Venezianas São Azuis” temos o contraponto, pois é a mãe que demonstra preconceito pela sexualidade da filha, o que se torna explícito em fragmentos como: “Diz que antes eu usava dourado, e agora tudo é prata. E me manda embora dizendo que precisa de um bom banho” (BENSIMON, 2005. Sem paginação). Ademais, “porque ela quer esquecer, enquanto eu ando pela casa buscando o momento em que cresci mais que a caixinha das expectativas dela e desengonçada pulei pra outros caminhos” (BENSIMON, 2005. Sem paginação). Ou ainda “que eu devia manter os pés no chão” (BENSIMON, 2005. Sem paginação). E por fim, “não mantive, chutei a parede, chutei os teus sonhos, ensaiei meu ódio” (BENSIMON, 2005. Sem paginação).

Finalmente salientam-se as duas faces aparentemente opostas, o preconceito do filho em relação à condição da mãe e da mãe em relação à escolha da filha.

## **Conclusão**

Neste estudo o conto “A Caolha” de Júlia Lopes de Almeida (1903) e o conto “As Venezianas são Azuis” de Carol Bensimon (2005) apresentaram-se como um material propício para análise comparativa entre quatro aspectos: a descrição física das personagens maternas, infância dos personagens, relação intrínseca entre a percepção apreendida pelos sentidos que se constitui como memória e comportamento dos filhos, neles presentes. Evidenciam-se nos contos os conflitos que permeiam as relações entre as duas famílias.

Concluimos que em vários momentos os dois contos aproximam-se ao estabelecermos o estudo comparativo literário no sentido de possibilitar uma maior compreensão dos textos, segundo a pesquisadora Tania Carvalhal, tal aproximação permite estabelecer comparações e dar mais clareza no entendimento dos mesmos. Dessa forma, comparar é preparar-se para caminhar por trilhas diversas do pensamento humano, sendo, portanto, uma atitude normal que permeia essas relações.

Por fim, estabelecemos que os aspectos que perpassam por conflitos entre mãe e filhos, diversidade e preconceito podem ser encontrados em qualquer contexto de análise, pois tratam do ser humano, em total condição de ser humano.

## REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- BENSIMON, Carol. *As venezianas são azuis*. Disponível em [http://www.bestiario.com.br/17\\_arquivos/as\\_venezianas.html](http://www.bestiario.com.br/17_arquivos/as_venezianas.html) Revista Bestiario, 2005.
- CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo: Série Princípios Ática, 2004.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.
- MARCONI, Italo. *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- VERBO DE MINAS: letras/Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora – Programa de Pós-graduação. - v. 1 n. 1 (1998) - CES/JF: Juiz de Fora, 2011. v. 11 : n. 19
- PIZARRO, Ana (Org.). *La literatura latinoamericana como proceso*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1985: 13-67.

# A (RE)CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DE JANUÁRIO GARCIA LEAL NAS DIVERSAS VOZES NO DOCUMENTÁRIO *O SETE ORELHAS: HERÓI BANDIDO*

Andréa de Rezende Arantes Furtado <sup>3</sup> (UNINCOR)

**RESUMO:** Nesta comunicação, pretende-se mapear as diversas vozes que permeiam o documentário “O Sete Orelhas: Herói Bandido”. A história narra sobre uma divergência entre os Silva e os Garcia, que resultou no assassinato de João Garcia. Januário Garcia Leal, seu irmão, assassinou os sete irmãos Silva, cortou-lhes uma orelha de cada. Instiga-nos, ainda, a discutir as estratégias polifônicas e as relações dialógicas entre os enunciados. Nesse cenário, amparando-nos numa perspectiva Bakhtiniana e em seu Círculo, na qual defende a coexistência de inúmeros enunciadores e narrativas, almejamos examinar como os diferentes relatos postos no documentário, (re) constroem, a imagem de Januário Garcia Leal, como “herói” e/ou como “bandido”. De natureza qualitativa, com procedimentos analíticos linguístico-discursivos, podemos dizer que refletir à maneira polifônica requer pensar na escrita como um grande diálogo que não reserva ao autor a última palavra, mas faz ecoar a sua voz com as vozes dos sujeitos sobre quem se escreve, em um verdadeiro inacabamento.

**Palavras-chave:** O Sete Orelhas; polifonia; dialogismo.

## Introdução

Diante da abrangência que o gênero documentário vem conquistando no Brasil e no mundo, a tarefa de refletir sobre o tema se torna mais necessária, pois encontra uma maior visibilidade acadêmica e retorno dos próprios documentaristas. Dessa forma, escolhemos como objeto de estudo os dizeres dos enunciadores do documentário *O Sete Orelhas: Herói Bandido*, pois partimos do pressuposto de que os estudos na área de linguagem são imprescindíveis para a compreensão da produção de sentido em um discurso.

O documentário *O Sete Orelhas: Herói Bandido* é um relato de uma história passada em 1802, na cidade de São Bento Abade, onde duas famílias, os Silva e os Garcia, brigavam por demarcação de terras. Depois de alguns conflitos, o pai da família Silva chamou seus sete

---

<sup>3</sup> Andreadfurtado2009@hotmail.com

filhos e exigiu que os mesmos matassem João Garcia, proprietário da fazenda vizinha. Os sete homens amarraram-no numa figueira, tiraram a pele do corpo todo de João. Januário Garcia Leal (1761–1808), (doravante JGL)<sup>4</sup>, irmão de João Garcia e capitão de ordenanças, buscou o apoio das autoridades coloniais, entretanto não obteve nenhum retorno. Por isso, ele jurou vingança e seguiu os criminosos por todo território mineiro, assassinando os sete irmãos. Para finalizar o ato, cortava a orelha do homem “justiçado” e enfiava-a num cordão, que foi exibido como um colar pelos locais públicos. Não demorou muito para ser conhecido como o “Sete Orelhas”. Passou a ser procurado pelo poder público, porém protegido pelo povo.

Os fragmentos selecionados para estudo foram recortados do documentário *O Sete Orelhas: Herói Bandido*, dirigido por Bruno Maia<sup>5</sup> (2012), com o tempo de duração de quarenta e dois minutos. A narrativa apresentada pelo ator Ronildo Prudente é uma história entremeada por relatos, depoimentos, recortes musicais; além de dados informativos sobre o contexto histórico, fornecidos por um locutor e pelos recortes de documentos e jornais sobre JGL. Um dos entrevistados é o hexaneto do “Sete Orelhas”, Élio Garcia<sup>6</sup>. Em Belo Horizonte, foram entrevistadas duas pessoas sobre a vida de Januário e o Brasil-Colônia: Marcos Paulo de Souza Miranda<sup>7</sup> e Carla Maria Anastácia<sup>8</sup>. O filme acrescenta a esse cenário a ineficácia da justiça da época” (SETE..., 2012<sup>9</sup>). Além desses, Maia enriqueceu seu trabalho com seus próprios depoimentos e também, com os dizeres de Vicente Lima<sup>10</sup>, entre outros profissionais.

O filme documental busca registrar e comentar um fato, um ambiente ou uma determinada situação, já que se caracteriza pelo compromisso com a exploração da realidade. Por isso, constantemente, estimula-nos a crer, que o que vemos, é exatamente o que aconteceu. A voz do documentário está intimamente relacionada com as maneiras pelas quais o filme documental fala do mundo que nos cerca. É essa voz que defende uma causa ou apresenta um argumento, possibilitando que a linguagem não-verbal cause uma impressão adequada; entretanto, isso não é subsídio suficiente para garantir a cabal autenticidade em

---

<sup>4</sup> Januário Garcia Leal ganhou o apelido de Sete Orelhas por ter assassinado e cortado uma orelha de cada um dos sete irmãos que esfolaram seu irmão João Garcia Leal.

<sup>5</sup> Professor de Literatura e compositor. É também diretor, roteirista e um dos enunciadores do documentário *O Sete Orelhas: Herói Bandido*

<sup>6</sup> Autor do livro *Desbravadores dos Sertões*.

<sup>7</sup> Promotor do Patrimônio Histórico e Cultural de Minas, autor do livro *Jurisdição dos Capitães*.

<sup>8</sup> Pesquisadora e cientista política, doutora em História e Cultura Mineira e autora do livro *A Geografia do Crime – Violência nas Minas Setecentistas*.

<sup>9</sup> Reportagem publicada em Notícias diárias de Varginha e Sul de Minas, 2012.

<sup>10</sup> Contador de histórias de São Bento Abade

todos os casos. Dessa forma, faz-se necessário levarmos em conta o dizer dos diversos enunciadores que emerge no documentário.

Partindo desta concepção, em todo o documentário *O Sete Orelhas; Herói Bandido* documentário, chama-nos atenção a coexistência de inúmeros enunciadores e vozes narrativas, que, no decorrer da enunciação, configuram-se numa “heterogeneidade discursiva”, expressão criada por Bakhtin e seu Círculo em seus trabalhos sobre literatura, com destaque, nos romances de Dostoiévski, em que várias “vozes” se exprimem, sem que nenhuma seja dominante (BAKHTIN, 2005 [1929]). Consideramos, nesse ponto, que essas diversas vozes dos enunciadores constroem sentidos, opiniões e posicionamentos.

Para se pensar na emergência de vozes, que permeia a construção da imagem de JGL, no documentário *O Sete Orelhas: Herói Bandido*, retomamos Bakhtin e seu Círculo (2005 [1929]). Embora o autor esteja trabalhando com polifonia no “romance”, para o desenvolvimento de nossa pesquisa, o nosso olhar polifônico se voltará para o documentário.

Assim, ancoramos o nosso estudo num processo envolvendo estratégias polifônicas. Um estudo que abarca a polifonia abre espaço para se estudar e analisar as possibilidades de leitura e produção de sentido. Diante disso, a nossa questão de pesquisa perpassa o seguinte ponto: Como a progressão de vozes, no processo polifônico de orientação e produção de sentido, conduzem a construção da imagem de Januário Garcia no documentário *O Sete Orelhas: Herói Bandido*?

O objetivo geral desta comunicação se volta para a compreensão do processo de construção da imagem de JGL, nos recortes de cenas do documentário *O Sete Orelhas: Herói Bandido*. É necessário ainda que se realizem os seguintes objetivos específicos: Identificar as estratégias polifônicas que orientam os efeitos de sentidos para a imagem de JGL (discurso direto, discurso indireto; modalizadores; verbos “dicendi”); analisar os efeitos de sentidos para o sintagma nominal herói/bandido, imbricados na construção da imagem do Sete Orelhas, pelas diferentes vozes no documentário.

O interesse em desenvolver um estudo envolvendo ações discursivas se justifica pelo fato de o documentário contemplar um movimento de vozes que permeia não apenas o resgate da história do Sete Orelhas e valorização da cultura histórica do povo de São Bento Abade, mas também, porque o desenvolvimento de um trabalho científico, a cerca da história, concretiza a perpetuação da narrativa na história social do povo.

## Fundamentação teórica

A polifonia, na literatura, é a multiplicidade de vozes em um texto, mediadas pelos pontos de vista e modos de presença no mundo discursivo. Bakhtin confere a Dostoievski o título de “criador do romance polifônico”. E, aponta na obra do escritor russo a configuração das personagens como ideólogos, que defendem vozes que não são necessariamente as do autor. Assim como no romance “O Jogador”, de Dostoievski, os enunciadores do documentário *O Sete Orelhas: Herói Bandido* possuem interdependência e espaço para a realização de seus discursos que, embora conflitantes, não anulam ou negam o discurso do outro.

Em *O Sete Orelhas: Herói Bandido*, percebemos que os discursos são intercalados, fundem-se, sucedem-se, não existem independentemente daqueles aos quais são endereçados, o que corresponde às teorias de Bakhtin quanto à polifonia.

Segundo o Bakhtin (2005 [1929]), a polifonia, caracteriza-se por apresentar vozes polêmicas em um discurso. Para Brait (2005), o texto irônico é sempre polifônico, mas um artigo de opinião não é polifônico porque há uma voz dominante, não há polêmica. O gênero romance, para Bakhtin (1998, p. 355), apresenta diferentes vozes sociais que se defrontam, se entrecrocaram, manifestando diferentes pontos de vista sociais sobre um dado objeto; portanto, é gênero polifônico por natureza. Observamos que o mesmo acontece no documentário, pois a imagem de Januário é construída por diferentes vozes sociais, porém não é autoritária, pronta e acabada; mas sim, inconclusiva, polifônica, já que vai se construindo à medida que os enunciadores vão discursando sobre ele. Ou seja, essa personagem está em permanente construção.

Nesse cenário, a polifonia consiste na emergência das diversas vozes de cada enunciador, numa interação, já que, de um mesmo enunciador emergem muitas vozes e consciências que são independentes e não se misturam, além de representar uma determinada esfera. No documentário, ao selecionar os recortes de fala dos entrevistados, Bruno Maia, está assumindo várias vozes. Essas vozes dos enunciadores não são objetos dos discursos de Maia, mas sim, vozes que exercem a função de sujeitos dos próprios enunciadores. Nessa linha de raciocínio, o mesmo se aplica aos enunciadores, pois suas falas não são objetos dos discursos, mas sim, sujeitos da própria consciência do “Sete Orelhas”. A consciência do “Sete

Orelhas” perpassa pela consciência das diversas vozes dos enunciadores, pois cada enunciador, ao se posicionar sobre um determinado referente, utiliza discursos de outrem. Bruno Maia não define Januário no seu dizer, mas deixa que a personagem mesmo se defina no diálogo polifônico. Assim, os enunciadores são também personagens que vão construindo Januário, na medida em que vão discorrendo sobre ele.

Quando o editor Bruno Maia insere os recortes dos enunciadores no documentário, a “fala” é dos enunciadores e não de Maia. Embora tenha passado pela seleção dele, pois as personagens de Januário Garcia e seu bando se “comunicam entre si, revelam suas personalidades, suas opiniões, mostram-se sujeitos de sua visão de mundo” (BEZERRA, 2005, p.196). Bruno Maia constrói a imagem do “Sete Orelhas” numa posição distanciada, sem definir a consciência do personagem.

De fato, a polifonia é uma “estratégia discursiva”, conforme destaca Barros (2003). É a menção as vozes em um texto. Para Bakhtin, cada ato de enunciação é composto por diversas “vozes”. Assim, cada ato de fala é carregado de assimilações e reestruturações dessas diversas vozes, ou seja, cada discurso é constituído de vários discursos que o autor denomina de polifonia. Essas vozes que “dialogam” dentro do discurso, não se tratam apenas de uma retomada, mas de um diálogo polifônico construído histórica e socialmente.

Essa polifonia consiste numa enunciação com alternância de vozes dos enunciadores, numa relação dialógica, já que o locutor inicia e os demais enunciadores continuam a história que vai sendo narrada por diferentes vozes, numa sequência dialógica e polifônica.

Esta pesquisa será de natureza explicativa e interpretativa, com abordagem qualitativa, pois segundo Lakatos e Marconi (2011), “a pesquisa explicativa registra fatos, analisa-os, interpreta-os e identifica as causas”, além de exigir maior investimento em síntese, teorização e reflexão a partir do objeto.

O primeiro passo metodológico seguido foi a pesquisa bibliográfica específica com fichamentos sobre os estudos de polifonia, dos comentadores brasileiros das teorias do Círculo de Bakhtin, as leituras de Bakhtin e de seu Círculo. A linha teórica e metodológica seguiu o viés de uma análise do discurso, conjecturando a concepção de outros autores para a compreensão do gênero documentário.

A partir disso, foram selecionados fragmentos de cenas que apresentam movimentos polifônicos e orientam na produção de sentido de JGL. Em seguida, iniciamos os

procedimentos analíticos, que foram fundamentados a partir do instrumental teórico-metodológico<sup>11</sup>, para obtermos o entendimento de produção de sentidos para o “herói/bandido” pelas diferentes vozes no documentário da figura de JGL.

### **Procedimentos analíticos: *O Sete Orelhas: Herói Bandido* – um flagrante polifônico**

É possível flagrar emergência de vozes e até mesmo relações polifônicas em alguns excertos do documentário. A organização das vozes por um único condutor não o torna polifônico, pois a polifonia emerge no enunciador que não define as personagens e suas consciências a revelia das próprias personagens, mas deixa que elas mesmas se definam no diálogo com outros sujeitos consciências, pois assente a seu lado e a sua frente como consciências equipolentes dos outros, tão infinitas e inconclusivas como a dele.

No documentário em análise, a voz do narrador roteirista Bruno Maia não coloca as demais vozes sob seu comando, mas requisita a voz do leitor para o diálogo e para o embate dos vários planos ideológicos que são chamados para o documentário que é comparado a uma arena com todos os pontos de vista em disputa e em igualdade de condição. Não é o simples fato do Bruno ter uma voz e dar vozes as personagens que marca a polifonia, mas sim o fato de reger o grande coral de vozes dando um mesmo espaço e o mesmo valor a todas elas, numa interação constante. Em um mesmo personagem emerge diversas vozes díspares.

O grande coral de vozes pode aparecer no autor roteirista Bruno Maia que exerce uma voz autoral e busca a imparcialidade ao intitular o documentário como *O Sete Orelhas: Herói Bandido*. Salto do título uma voz da consciência (herói bandido) que busca isentar seu posicionamento, não assumir um partido; embora seja possível perceber que, a omissão também exprime uma opinião. Há uma segunda voz que saltita aos nossos olhos, justamente por apresentar a palavra “herói” antecedendo a palavra “bandido”, que compõem o sintagma nominal e constroem o aposto. Essa escolha imprime nessa voz um posicionamento que não se opõe a voz da neutralidade, mas destoa dela. Assim, Januário é um herói. Nesse entrevero de consciências identificamos uma terceira voz. A voz que concebe o personagem JGL como um bandido, pois se Bruno não utilizasse um segundo termo para o aposto de Sete Orelhas, evidentemente não teríamos esse entrechoque de vozes. Desse modo temos uma terceira voz

---

<sup>11</sup> Fornecido por Bakhtin e seu Círculo, entre outros autores.

que o tipifica como bandido. É importante salientar que, o título dialoga com seus interlocutores, exercendo um papel fundamental na escolha do mesmo em realizar ou não a leitura fílmica da obra. Além disso, auxilia na tomada de decisão em conceber JGL como herói, bandido, herói e bandido, herói ou bandido. Com isso, temos uma pluralidade de vozes que se contrapõem e abarcam a polifonia.

### **As estratégias polifônicas em o documentário *O sete orelhas: herói bandido***

Os discursos direto e indireto são importantes recursos para a organização das vozes no interior de um texto narrativo e para a criação de certos efeitos de sentido. No início do documentário, aos quarenta e cinco segundos de gravação, um locutor realiza uma contextualização histórica da época em que ocorreram os fatos envolvendo o Sete Orelhas e seu bando.

**A memória popular do povo sul mineiro guarda a história** de um homem que após seu irmão ter sido cruelmente assassinado por sete homens, sete irmãos, recorreu às autoridades em busca de justiça. Sendo-lhe negado este pedido em busca de vingar a brutalidade que acometeu seu irmão, resolveu fazer justiça com as próprias mãos. **Olho por olho, dente por dente! Jurou perseguir os sete assassinos e de cada um destes cortaria uma orelha, como troféu máximo de sua vingança.** Sua história ainda no século XIX, foi contada em todo Brasil, espalhando ora medo, ora admiração. Quem foi este homem? Para alguns um assassino cruel e sangue frio, marcado pelo sintoma da vingança. Para outros, um instrumento de pacificação nas ermas e esquecidas terras da Capitania de Minas Gerais (O SETE..., 2012. *Grifos nossos*)<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> O fragmento de cena foi retextualizado. Conforme (MARCUSCHI, 2005, p. 46), a retextualização é um processo que envolve operações complexas que interferem tanto no código como no sentido e evidenciam uma série de aspectos nem sempre bem compreendidos da relação oralidade-escrita. Assim, todas as falas analisadas serão recortadas desse modo.

É possível perceber que existe a voz de um autor primário, ou autor criador: Bruno Maia. Ao criar a obra, cria também a sua imagem, um autor secundário. Este está fora da estrutura da obra, em alguns momentos como neste excerto, por exemplo, e se apresenta como figura real, que pode representar JGL aqui de forma imparcial. Bruno Maia cria seres independentes com os quais dialoga. Logo no início da fala do locutor em voz “over”, temos a imagem de JGL sendo arquitetada, por meio da retomada da memória (a memória popular do povo sul mineiro guarda a história) e do uso de escolhas lexicais, porque ao dizer que, João Garcia foi cruelmente assassinado e foi acometido por uma brutalidade, fica implícito que JGL é categorizado como uma pessoa que busca a justiça por meio das autoridades judiciais, entretanto não teve êxito, ou seja, trata-se de um homem de bem que acredita na justiça humana em primeiro plano e que teve seu irmão assassinado de forma brutal. Essa mesma voz “over” se ampara no modalizador (a memória popular do povo sul mineiro) que configura as diversas vozes da população mineira a cerca de JGL e o categorizam como um injustiçado. Nesse mesmo enunciado, há uma outra voz que se contrapõe a essas vozes. Opta por utilizar escolhas lexicais que constroem a imagem de JGL como vingador (fazer justiça com as próprias mãos; Olho por olho, dente por dente; perseguir; cortaria uma orelha). É importante ressaltar que o uso do dito popular que se apresenta por meio do discurso indireto livre<sup>13</sup> (Olho por olho, dente por dente!) nos remete à vingança, à punição, à justiça feita pelas mãos dos homens. Com isso, temos um posicionamento do locutor. Essa expressão bíblica emerge do livro de Êxodo 21: 24. Em muitas culturas antigas, permitiam que a punição excedesse a ofensa. Desse mesmo dito popular, brota uma voz com uma nova valoração no livro do Novo Testamento, em que o enunciador Jesus Cristo apresenta um posicionamento que se contrapõe ao de Êxodo e de JGL, quando diz: “Vocês ouviram o que foi dito: 'Olho por olho e dente por dente'. Mas eu lhes digo: Não resistam ao perverso. Se alguém o ferir na face direita, ofereça-lhe também a outra” (Matheus 5: 38-39). Logo em seguida, uma outra é convocada para participar do diálogo. O locutor requisita de forma veemente a participação do interlocutor quando lança mão do questionamento: “Quem foi este homem?”. Espera-se que o interlocutor assumira uma posição responsiva, decidindo sobre qual categorização pretende imprimir a JGL.

---

<sup>13</sup> É uma fusão da fala ou do pensamento da personagem com o discurso do narrador, ou seja, dos dois discursos: direto e indireto. A fala da personagem não é destacada pelas aspas, nem introduzida por verbo dicendi ou travessão. A fala surge de repente, no meio da narração, como se fossem palavras do narrador; mas, na verdade, são as palavras da personagem, que surgem como atrevidas, sem avisar a ninguém.

Como o documentário, em alguns excertos, abarca um coro de vozes, abre-se um espaço para oportunizar ao telespectador a sensação de ser mais uma voz discursiva nesse mundo de vozes narrativas afinadíssimas, estabelecidas por meio de uma estrutura de encaixes narrativos. A macro-história é construída de recortes de micro-histórias que se completam de forma coordenada, por exemplo, o enunciador Bruno Maia, aos vinte e sete minutos e trinta e cinco segundos, esclarece sobre como o Sete Orelhas e seu bando realizavam a usurpação da autoridade estatal.

(...) o que mais chama atenção é um documento, é uma denúncia feita por uma civil, feita à corte portuguesa em 1803, feita em Campo Belo **“Porém o que importam justiça, leis, ordens e vigilância naquelas partes. Logo se uniu àqueles e buscou a alta proteção do capitão de todos: Januário Garcia Leal. Este por alarde de seus triunfos, traz como um rosário pendente no pescoço com uma enfiada de orelhas dos que tinha morto”** (O SETE..., 2012. *Grifos nossos*).

Nesse excerto, flagramos a voz autoral de Bruno Maia, autor e roteirista, que selecionou este recorte e, uma segunda voz de Bruno Maia, como personagem-enunciador que se apoia numa outra voz, que exerce a função de um modalizador no enunciado (documento), para mostrar uma categorização distinta da que se espera de uma cidadã, já que as vozes dos personagens-enunciadores generalizam a voz social que constrói a imagem de JGL como herói. A voz dessa cidadã é uma resposta às demais vozes que assentem as atitudes de Januário e seu bando e, até mesmo, recorrem a eles para resolver suas pendências. Assim, temos diferentes vozes imiscíveis, plenivalentes, coordenadas entre si.

Dessa forma, podemos perceber que há os indícios de que essas estratégias polifônicas arquitetam a imagem de JGL. Nesse sentido, o uso do discurso direto<sup>14</sup> da civil de Campo Belo é indicador de polifonia. A reprodução integral da fala da civil torna a narrativa mais viva e expressiva, permitindo ao leitor sentir de forma mais intensa os fatos narrados.

---

<sup>14</sup> A fala das personagens é reproduzida integralmente no discurso narrativo, conservando a forma de expressão empregada por elas: tempo verbal, pronomes, etc. Ele é geralmente introduzido por travessão ou delimitado por aspas.

Podemos ter um aspeamento que marca a inserção dessa enunciativa no posicionamento do Bruno Maia. Isso permite delimitar a voz alheia dentro do dizer do enunciativo.

Essa carta é apresentada no documentário também como prova de que Januário existiu e na ânsia de fazer “justiça” pela morte de seu irmão, provocava, em outros momentos, medo e pavor em muitas pessoas da sociedade, pois se achava no direito de resolver todas as pendências sociais daqueles que o requisitavam. Assim, fundamenta sua existência.

Esses flagrantes de vozes do autor, do locutor, de vozes pré-fabricadas, dos alocutários, que emergem de um único enunciativo, são vozes díspares, plenas de valor, equipolentes e imiscíveis e por isso permitem abarcar a polifonia.

### **Considerações finais**

Partimos do pressuposto de que emergem diversas vozes nos recortes de cenas que permeiam o documentário *O Sete Orelhas: Herói Bandido* de Bruno Maia (2012). Conforme apresentado, a partir da discussão de cunho teórico e analítico feita neste texto, a linguagem específica dos locutores/enunciadores gerencia as diversas vozes com marcas dialógicas e polifônicas da enunciação que são imprescindíveis à construção de sentido. Com isso, notamos que os dizeres dos enunciadores emergem de diversos campos de atividade (Cf. BAKHTIN, 2011 [1959-1961]), num processo polifônico de orientação e produção de sentido. Além disso, ainda discutimos e a problematizamos sobre o discurso polifônico e o estudo das relações dialógicas entre os enunciados,

Em seguida, conceituamos polifonia em que várias “vozes” se exprimem sem que nenhuma seja dominante (BAKHTIN, 2005 [1929]), podendo (re) construir, no decorrer da enunciação, a imagem de JGL.

Assim, concluímos que a hipótese inicial de que a polifonia, realizada por meio da linguagem, pode sim, nos orientar para a construção da imagem de JGL, pois observamos que, na grande maioria dos relatos orais, o personagem biográfico JGL é categorizado como herói; já nos documentos oficiais e jornais, é considerado bandido.

### **REFERÊNCIAS**

- BAKHTIN, M. (1929). *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. 6. ed, São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BEZERRA, Paulo. Polifonia. In: BRAIT, Beth (org). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005.
- BRAIT, Beth (org). *Bakhtin: Conceitos-Chave*. São Paulo: Contexto, 2005.
- LAKATOS E MARCONI. 2011. *As diferenças entre pesquisa descritiva, exploratória e explicativa*. Disponível em: <<http://posgraduando.com/diferencas-pesquisa-descritiva-exploratoria-explicativa/>> Acesso em: 11 nov 2016
- MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Da fala para a escrita: atividades de retextualização*. 6.ed. São Paulo: Cortez, 2005.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Tradução de Mônica Saddy Martins. 2. Ed. São Paulo: Papirus, 2005.
- O SETE Orelhas: Herói Bandido. Direção: Bruno Maia. Produção: Bruno Maia, São Bento Abade, Braia Produções, 42 min, 2012.

## A ESCRITA DA(S) IDENTIDADE(S), DA MEMÓRIA DO MEDO E DO MEDO DA MEMÓRIA EM *TEORIA GERAL DO ESQUECIMENTO*, DE AGUALUSA

Augusto Mancim Imbriani (UFLA)

**RESUMO:** Angola passa, no pós-independência, por um processo disforme e revolto de (re)formação e afirmação de sua identidade nacional. Em meio a escombros estruturais e memorialísticos, Ludovica, a personagem luso-angolana em torno da qual se centra o romance *Teoria Geral do Esquecimento*, de José Eduardo Agualusa, passa por confrontos e enfrentamentos íntimos em busca da manutenção de sua sobrevivência e de autoidentificação de suas múltiplas constituições. O presente trabalho estabelece, então, como meta principal, a investigação desses confrontos no trauma, pelo trauma e com o trauma, como tentativa de superá-los e deles se libertar a partir de sua escrita como registro, testemunho e enfrentamento do medo. A partir de seus variados escritos de si, de silenciosas demarcações tipográficas, visa-se identificar as transições identitárias vivenciadas pela personagem, que possibilitam uma suposta camuflagem propícia de sua sobrevivência e, posteriormente, de parcial libertação de seus traumas. Em leitura dialógica entre memória(s) e identidade(s), o trabalho envereda-se por relevar os silenciosos e silenciados gritos íntimos de Ludovica, externalizados em carvão em paredes mofadas, mantidas e alimentadas pelo tempo e sobrepostas pela tinta que pinta a legitimação da identidade angolana da personagem.

**Palavras-chave:** Literatura angolana; Memória; Identidade.<sup>15</sup>

### A memória do medo e o medo da memória

A memória guarda, em seus escombros, traumas e inscrições que a Literatura tenta (re)vitalizar. Essa vitalidade – que não necessariamente é vivida, porém, sobretudo, sobrevivida – não se demarca pela presença de vida, mas, por vezes, pelas ausências dela. Exemplo disso é a trajetória de Ludovica, personagem central do romance *Teoria Geral do Esquecimento*, calcada na busca pela sobrevivência de um antigo trauma, durante sua

---

<sup>15</sup> As análises em questão constituem uma ramificação do projeto (FAPEMIG) "Poder e silêncio(s): a pós-colonialidade entre o discurso oficial e a criação ficcional", da professora Roberta Guimarães Franco.

(de)formação e a transformação de suas identidades. Essa situação é, ainda, permeada pelo ambiente revolto, alimentado por violência e medo gerado em processos de revoluções armadas. O trabalho dialógico entre História e Literatura ganha roupagem literária em circunstâncias memorialísticas para pintar ao leitor as manchas legadas pelo processo de independência angolana:

Uma época de transição, os colonos portugueses fugindo, mercenários americanos, ingleses e portugueses, juntamente com militares sul-africanos, combatendo tropas cubanas e angolanas. Angola era um turbilhão. Um mundo acabava e outro começava a se construir em cima das ruínas. Tudo parecia possível, todos os sonhos, mas ao mesmo tempo fuzilavam-se pessoas em praça pública, como se fosse um espetáculo. (AGUALUSA, 2012)

O romance, publicado em 2012, em uma espécie de dialética do tempo, se edifica na memória para se voltar à década de 70 e, rasgando a selvageria social do período pós-independência, busca a literariedade em meio às consciências cívicas e políticas expressas por uma personagem fria, dura e hermética – características não inatas, mas moldadas, pelo trauma inicial, meticulosamente à personagem. Ludovica é uma portuguesa que, acompanhada apenas de sua irmã e de seu cunhado, foge de seu passado em direção a Angola, na tentativa de, lá, em meio ao ambiente caótico do período pós-independência, se juntar ao país na busca pela afirmação e definição identitária. O trauma em questão só aparece ao leitor nos momentos finais da narrativa – quando a personagem se sente finalmente íntima do leitor e decide contar sua história – porém, por fins analíticos, esse momento do trabalho será destinado à sua explicação para que, assim, possa ser feita posterior investigação: Ludovica – ou Ludo, em passagens mais intimistas da narrativa – é, em sua infância, vítima de estupro. Para seu pai, porém, sua inocência é desconsiderada. Assim, o estupro, como um trauma, é aglutinado à personalidade (então, portuguesa) da personalidade:

Ludovica nunca gostou de enfrentar o céu. Em criança, já a atormentava um horror a espaços abertos. Sentia-se, ao sair de casa,

frágil e vulnerável, como uma tartaruga a quem tivessem arrancado a carapaça.

[...]

Mais tarde, melhorou. Até que aconteceu aquilo a que ela chamava *O Acidente* e passou a olhar para esse pavor primordial como uma premonição. (AGUALUSA, 2012, p. 16-17)

Tem-se, pois, a partir do fato narrado, o ponto de partida para a elaboração de uma Teoria Geral do Esquecimento, em prol da própria autora, visando a libertação do trauma, chamado, por ela, de “o acidente”. Nesse sentido, a apropriação do trauma e o medo que dele advém, são, a partir de um olhar otimista, estabelecidos como mecanismos de proteção, recursos de segurança e sobrevivência. Assim como um indivíduo que, após ser mordido por um cachorro, cria entre si e o animal um distanciamento, visando segurança e proteção, Ludovica criará esse distanciamento frente ao outro, já que, de forma genérica, seu caráter de culpa pelo ocorrido transformaria qualquer que fosse seu próximo em uma provável “vítima ativa”.

Adiante com a trama, após a fuga do passado, sua irmã e seu cunhado desaparecem de forma desconhecida. Ludo se vê, então, de fato, sozinha. A solidão não lhe é suficiente, e, em busca de uma maior amplitude do sentimento, a personagem se isola no apartamento, construindo um muro no lugar da porta de entrada. Isolamento de notável simbolismo, considerando o distanciamento buscado por ela para que um novo acidente não ocorra. A outrora portuguesa se vê estrangeira, alheia aos costumes e à “nação” angolanos, obrigada a iniciar seu processo de (re)construção e busca de uma identidade e uma personalidade que fossem miscíveis ao meio caótico que a permeava.

Com relação à constituição desse meio, que, por sua vez, passa a ser constitutivo da transição identitária da personagem principal, pode-se trazer, a partir de Aleida Assmann (2011), de sua obra *Espaços da Recordação*, uma ideia comparativa de hierarquização nessa relação mútua de constituição, tanto do micro para o macro – ao se pensar nas contribuições de Ludo para a formação de uma identidade nacional para Angola –, quanto do macro para o micro – pensando nas contribuições do coletivo (e na ausência delas) para o estabelecimento das múltiplas identidades de Ludovica:

Enquanto os processos de recordação ocorrem espontaneamente no indivíduo e seguem regras gerais dos mecanismos psíquicos, no nível coletivo e institucional esses processos são guiados por uma política específica de recordação e esquecimento. Já que não há auto-organização da memória cultural, ela depende de mídias e de políticas, e o salto entre a memória individual e viva para a memória cultural e artificial é certamente problemático, pois traz consigo o risco da deformação, da redução e da instrumentalização da recordação. Tais restrições e enrijecimentos só podem ser tratados se acompanhados de crítica, reflexão e discussão abertas. (ASSMANN, 2011, p. 19)

Essa política apontada por Assmann segue uma conveniência específica e instantânea servente ao sistema. No caso do romance em questão, o risco existente no salto da memória coletiva para a memória individual (ou seja, na constituição dessa naquela) foi atingido e essa deformação se legitima em grande escala. O leitor é informado, não só pelo narrador, mas pela própria Ludovica, de todos os acontecimentos que ocorrem ao redor do prédio: as brigas de civis revoltados, os conflitos advindos da opressão dos grandes, figuras atípicas (que mais adiante serão apresentadas como alegorias das transformações identitárias da personagem). Faz-se necessário ressaltar, nesse ponto, o processo de apropriação de Ludovica e sua transmissão para o leitor da obra – Ludovica a tudo se atenta, mas nem de tudo se purga. Quando confortável com seu “eu” momentâneo, Ludovica registra com carvão nas paredes, à sua maneira. Quando não, cabe ao narrador interpretar e traduzir as sinestésicas emoções da lacônica e solitária mulher.

A memória se faz parte constituinte da identidade de determinado sujeito em determinado momento, não desconsiderando, em hipótese alguma, o meio no qual determinado sujeito se insere. Esse meio apresentará o sujeito e suas contituições em suas relações estabelecidas consigo mesmo e com o outro. Da mesma forma, essa mesma identidade pode ser deformada pela memória e pelas marcas por ela deixadas no processo de sua (de)formação, considerando o trauma um essencial elemento constituinte das estratégias de sobrevivência de determinado indivíduo. Logo, afetada pelas memórias desoladoras e

vivenciando uma Luanda pós-colonial tentando se reestabelecer social e culturalmente, Ludo expressa sua(s) identidade(s) a partir das inúmeras tragédias e das memórias delas resultantes. Ao temer a si própria e ao não reconhecer mais o mundo que a cerca, Ludo se rende. É esse estado de reclusão total que leva a personagem a crer que assim se reencontrará – pelo esquecimento. Esquecimento das memórias que a torturam e esquecimento de si própria, que não se reconhece em seus próprios disformes reflexos.

### **Suas escritas, seu testemunho**

A partir da obra *Lembrar, escrever, esquecer*, de Jeanne Marie Gagnebin, mais especificamente do capítulo intitulado *O rastro e a cicatriz: metáforas da memória*, pode-se ilustrar, por trauma, “...a ferida aberta na alma, ou no corpo, por acontecimentos violentos, recalcados ou não, mas que não conseguem ser elaborados simbolicamente, em particular sob a forma de palavra, pelo sujeito.” (GAGNEBIN, 2006, p. 110). Além dessas duas metáforas, a autora aponta, ainda, uma terceira como recurso mnemônico responsável pelo registro, pela purgação e pela perpetuação de um fato a ser memoriado: a escrita. Faz-se recurso de intensa notoriedade na obra em análise esse recém apontado – é nele, e a partir dele, que se encontra o ápice do processo nuclear do romance.

Ludovica se expressa e propaga em escritos de carvão por toda a parede do apartamento no qual reside. Em seus vários escritos, tomados por ela como um diário, a personagem registra desde suas impressões mais íntimas e inseguras com relação ao outro e ao mundo, até suas expressões mais sinceras, espontâneas e explosivas sobre si mesma. E são essas explosões que transmitem a transição entre as indefinidas e mal delineadas identidades da personagem, que serão apontadas e analisadas posteriormente.

Ludovica grita silenciosamente. Seus gritos, manifestos por calcada tipografia e pela imagem culturalmente grotesca conferida ao carvão, inflamável pincel, são entregues ao leitor em diversas molduras – também de análise informada adiante. Esses seus gritos e seus escritos são vistos, interpretados, lidos e apropriados, por ela mesma, a cada momento, de uma forma única – assim como as páginas dos livros que ela diz ter tantas vezes lido, e a cada leitura suas constituições mudam, seus posicionamentos diante da personagem são outros. A cada leitura/escrita, se faz possível perceber um confronto e um enfrentamento com suas

cicatrices sendo expostas por ela a si mesma. A cada confronto, o embate, a desordem e o questionamento sobre suas próprias verdades. Ao refletir sobre o conceito de rastro, Gagnebin estabelece as relações pertinentes entre a memória e a escrita, na maneira pela qual essa se faz responsável pelo não esquecimento daquela:

O que ganhamos neste percurso? Paradoxalmente, a consciência da fragilidade essencial do rastro, da fragilidade essencial da memória e da fragilidade essencial da escrita. E, ao mesmo tempo, uma definição certamente polêmica, paradoxal e, ainda, constrangedora da tarefa do historiador: é necessário lutar contra o esquecimento e a denegação, lutar, em suma, contra a mentira, mas sem cair em uma definição dogmática de verdade. (GAGNEBIN, 2006, p. 44)

Desse modo, se faz possível encarar os testemunhos de Ludovica em carvão nas paredes mofadas como o recurso sincero da luta da personagem contra seu principal objetivo: o esquecimento. Seus diários acabam se transformando no gatilho que alimenta sua espontaneidade, que, por sua vez, a desarma na forjada e precipitada luta contra a recordação, que, segundo Assmann (2011), é individual e não pode ser ensinada. Seu desenvolvimento típico caracteriza a falta de domínio da personagem sobre um ato por ela não coordenado.

A mesma Gagnebin ainda será de extrema importância para encaminhar a presente análise à sua conclusão, refletindo sobre a predominância da escrita como registro de identidade – no caso em questão, da escrita de si como descobrimento e emancipação das diferentes identidades de Ludo.

Por que a dominância dessa metáfora da escrita? Talvez por ser mais arbitrária que a imagem, pelo menos em nossos alfabetos europeus, a escrita escape com mais facilidade da problemática da aparência e da realidade, problemática fatal quando se tenta aferir o grau de fidelidade ao real de uma lembrança. Como pode traduzir — transcrever — a linguagem oral, a escrita se relaciona essencialmente com o fluxo narrativo que constitui nossas histórias,

nossas memórias, nossa tradição e nossa identidade. Hoje, aliás, escrita, letras, fragmentos de texto e rascunhos invadem as artes plásticas como se o gesto de gravar, rabiscar, bordar caracteres escritos ajudasse a reinventar os gestos miméticos tradicionais, como os de desenhar e pintar, por sua vez colocados totalmente sob suspeita. (GAGNEBIN, 2006, p. 111)

### **A escrita da(s) identidade(s)**

Num tocante mais específico à temática da identidade na obra de Agualusa, chega-se em vasto campo reflexivo, cuja fronteira, responsável por demarcar os limites entre a temática do esquecimento e da identidade, se mostra tênue e turva. Dentre prováveis divagações, será ressaltada no presente trabalho a possibilidade de involuntária camuflagem, por parte de Ludo, no exato – e de mais relevância – momento de transição identitária na vida da personagem principal.

A hipótese em questão demanda uma colheita de informações ao longo de toda a obra: em um primeiro momento, Ludo lida com o seu “acidente” (como colocado anteriormente, o estupro seria mencionado somente mais tarde na narrativa) como algo que, em seu âmago mais profundo, poderia ser evitado por sua inata relutância de passear a céu aberto. Ludo, já tempos depois, vivendo “espontaneamente” enclausurada em seu apartamento, sente e narra sua transição identitária frente outros dois seres que, à distância, conviviam e dividiam com ela o sofrimento de experienciar as mudanças em Angola: Che Guevara, o macaco, e a antena rebelde.

A percepção dessa necessidade de mudança por parte da personagem aparece primeiramente pela língua – ela observa que aquele português não é o seu. Na continuidade desse processo, as três personagens sentiram imediata identificação por suas respectivas particularidades utilizadas como meio de sobrevivência no ambiente de selvageria imprevisível que caracterizava Angola no momento. Ludo observa essa identificação como mutualística e vital, vez que afirma que, uma vez que Che Guevara sumisse, ela não mais existiria. De fato, o macaco some no mesmo momento em que a antena se volta para o norte junto com as demais, seguindo a corrente, abandonando a rebeldia. Subitamente, o macaco reaparece. A mulher o encara e o chama para perto, garantindo segurança. No momento da

aproximação, ela, com dor no coração e lágrima nos olhos, penetra lâmina cortante na carne do animal sem que esse possa esboçar reação. A passagem transmite a ideia de sobrevivência, não do macaco, não da portuguesa Ludovica, mas da mulher que ali se desintegraria por fome. Ludo mata Che Guevara juntamente com sua identidade portuguesa somente por um motivo: a sobrevivência – ou o medo de morrer. Essa significativa figura assume, na presente análise, sentido de transição identitária da personagem principal da obra. Transição, essa, que tem início no muro levantado por Ludovica a fim de separar seu apartamento do resto do mundo. O medo alheio e o medo do alheio são, então, o elemento inicial no processo de mudança: desaparecimentos são recorrentes na obra, são quase característica fisionômica de Angola. Ludo busca, então, sua identidade angolana no meio do caos, e seu apartamento é a moldura que legitima esse caos. A morte a qual Ludo se refere consiste na morte de sua identidade portuguesa, que se esvaece em meio a suas identificações cadavéricas. Não há mais a Ludovica portuguesa, não há mais o equivocado corpo estranho de Che Guevara na cidade, não há mais a rebeldia da antena. Ludo, a partir daí, é angolana e assim se expressará.

Essa divisão – ou cisma – na(s) identidade(s) de Ludovica é expressa e ilustrada por uma outra divisão: a de linguagens, intrinsecamente à própria narrativa. Com a ajuda da poetisa brasileira Christiana Nóvoa, Agualusa insere na estrutura narrativa da obra um desvio de linguagem dialógico à ideia de transição identitária: da prosa ao verso, a (con)fusão das identidades de Ludo são transcritas nos versos do Haikai representado à seguir:

“eu ostra cismo  
cá com minhas pérolas  
\*  
\*  
\*  
cacos no abismo”  
(AGUALUSA, 2012)

Ressalta-se, primeiro, o detalhe da escrita em itálico. Os registros de Ludo são identificados no livro pela escrita em itálico, assim como o Haikai acima transcrito, demarcando uma espécie de costura da narrativa. Há, na obra, uma fragmentação das vozes e o diálogo entre elas segue as linhas traçadas pelo rastro do carvão nas paredes. Podem ser

identificadas, a partir dessa reflexão: um ostracismo sofrido e praticado, direcionando o destino das identidades de Ludo. A sua identidade é repartida (sofre um cisma), oculta pela exclusão, e, a parte portuguesa, se esvaece em cacos.

### **Considerações finais**

Em distante e objetiva análise dos processos da revoltosa emancipação angolana, apresentando como foco a busca pela identidade nacional do país em questão, deve-se dissecar algumas de suas identidades individuais para que se possa esboçar uma ideia coletiva da propagação de sua imagem para o mundo. Ludovica se encaixa de maneira bastante peculiar no perfil de cidadã angolana, somente após sua identificação ser espontaneamente aceita. Esse fato só acontece quando, encarando suas próprias cicatrizes, e apresentando certo pesar, a personagem deixa sua identidade portuguesa se esvaecer junto aos cacos causados pela cisma acima analisada. Seus traumas são enfrentados e confrontados, e no estranhamento de si mesma, se reconhece como angolana e legitima essa identificação dando cores novas aos seus antigos e recalcados escritos.

### **REFERÊNCIAS**

- AGUALUSA, José Eduardo. *Teoria geral do esquecimento*. Rio de Janeiro: Foz, 2012.
- ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação*. Campinas: Ed. UNICAMP, 2011.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- SILVA, J. B. *Memória e identidade: a construção da personagem Ludovica em Teoria Geral do Esquecimento, de José Eduardo Agualusa*. 2015. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras) – Universidade Estadual da Paraíba, Paraíba, 2015.

## A PRODUÇÃO DE SENTIDOS SOBRE EMPODERAMENTO FEMININO EM CAMPANHAS PUBLICITÁRIAS: FEMINILIDADES EM AVON E BOMBRIIL

Barbara Faleiro Machado (UNINCOR/FAPEMIG)<sup>16</sup>

**RESUMO:** Esta comunicação tem o objetivo de apresentar o projeto de pesquisa de Mestrado “A produção de sentidos sobre empoderamento feminino em campanhas publicitárias: feminilidades em Avon e Bombril”, que busca investigar como os recursos verbais e visuais, empregados em campanhas publicitárias projetam sentidos sobre empoderamento feminino. A pesquisa tem como *corpus* vídeos publicitários da Avon e da Bombril lançados, respectivamente, em junho e julho de 2017 e em março de 2011 e agosto de 2015 e veiculados na televisão e na internet (sites próprios, canais no YouTube e redes sociais). Propõe-se identificar a ideia de feminino que está sendo construída nos discursos multimodais, considerando o discurso publicitário como objeto e o empoderamento feminino como tema. A pesquisa se justifica devido à escassez de trabalhos na área de Letras sobre o discurso publicitário das marcas propostas, em especial, em formato de vídeo, à relevância da representação e diversidade femininas (feminilidades), e à urgência em se discutir o tema empoderamento feminino, cada dia mais popular e explorado pela mídia. Definiu-se como linha de pesquisa a perspectiva crítica de Análise do Discurso de Fairclough e a abordagem dialógica dos Gêneros do Discurso de Bakhtin e, para tanto, serão utilizadas as metodologias qualitativas de abordagem descritiva e documental. Busca-se como resultado, confirmar a hipótese de que tais vídeos mobilizam, em sua dimensão verbal e visual, sentidos sobre empoderamento feminino, que tanto podem reforçar modelos sociais e estereótipos de gênero, assim como abrir para novas formas de identificação do feminino em nossa sociedade.

**Palavras-chaves:** Empoderamento Feminino; Feminilidades; Discurso Publicitário; Análise Crítica do Discurso.

O século XXI representa uma era de transformações e avanços tecnológicos em efervescência. O mundo real está sufocado pelas possibilidades digitais e virtuais da comunicação humana. As noções de comunicação, dialogismo, linguagem e cumplicidade

---

<sup>16</sup> Mestranda em Letras, bolsista FAPEMIG, vinculada à linha de pesquisa Discurso e Produção de Sentido, sob orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Thayse F. Guimarães – Universidade Vale do Rio Verde – barbara.faleiro@gmail.com

vêm transformando-se em escala de *bytes* e a competência humana passa a ser atravessada pelos suportes e recursos informacionais e linguísticos.

Sobressalta-se a superexposição – para não constatar o domínio – da comunicação institucionalizada e mecanizada nos diversos campos da atividade humana, quer pelos produtos eletrônicos como rádio e TV, quer pelos digitais advindos da internet e telefonia móvel, que afetam diretamente o repertório dos gêneros discursivos (BAKHTIN, 2016, p. 11-16), sejam eles primários ou secundários, e os enunciados que circundam a humanidade, sejam eles orais, escritos, visuais, verbais, não-verbais ou verbo-visuais.

Vistos tais enunciados pela análise da prática discursiva, compreende-se o uso dessas linguagens como prática social (FAIRCLOUGH, 2001, p. 90-92), na qual esses discursos aparecem como um modo de agir, de representar, de significar, de se relacionar com a estrutura social, ainda que possam ser moldados e restringidos por ela, ao mesmo tempo em que a constitui; e contribuem para a construção de identidades, posições de sujeitos, relações sociais entre as pessoas e sistemas de conhecimentos e crença. Aqui podemos entender a participação ativa e transformativa do enunciador e do ouvinte nesses ditos e não-ditos dentro das várias esferas de atividades: familiar, acadêmica, científica, política, midiática, etc.

Associamos então à prática discursiva a potência de reproduzir a sociedade como ela se apresenta ou transformá-la, ou seja, na relação dialética entre discurso e estrutura social, os enunciados podem influir na determinação social do discurso, refletindo a realidade social profunda, mas também podem representar um ideal como fonte inspiradora à construção do social no discurso (FAIRCLOUGH, 2001, p. 92). O que pode ser percebido nas relações de valor e poder concedidas à família, religiões, escola, leis, política, cultura e informação<sup>17</sup> (onde encontra-se a mídia, logo, a publicidade) pois a estas são dedicados os papéis de formadoras ideológicas e simbólicas.

Dessa maneira, considera-se fundamental para estudar ações e intervenções dentro de quaisquer esferas sociais, então, a perspectiva crítica de Análise do Discurso de Fairclough (2001, p. 94), ao compreender que a “prática social tem várias orientações – econômica, política, cultural e ideológica –, e o discurso pode estar implicado em todas elas”, e a

---

<sup>17</sup> Cada uma dessas esferas aparece como instituição concreta, distinta e especializada que funciona através da ideologia (e pela repressão), e encontra-se identificada na teoria dos Aparelhos Ideológicos de Estado – AIE, do filósofo francês Louis Althusser (1985, p. 43-44), em ensaio publicado originalmente na década de 1970, que entende o fenômeno ideológico como referido ao processo de reprodução das condições de produção.

abordagem dialógica dos Gêneros do Discurso de Bakhtin que prevê “todas as mudanças que transcorrem na vida social” na qual concebe-se que “os gêneros discursivos são correias de transmissão entre a história da sociedade e a história da linguagem” e que “toda compreensão da fala viva, do enunciado vivo é de natureza ativamente responsiva”, sabendo-se que “toda compreensão plena real é ativamente responsiva e não é senão uma fase inicial preparatória da resposta (seja qual for a forma em que ela se dê).” (2016, p. 20-25).

Assim, tomando em sentido macro a esfera midiática e, dentro dela, as esferas publicitária e propagandística, faz-se necessário separar o conceito de ambas para conhecer o campo de atuação no qual essa pesquisa deve se debruçar. Para tanto, parte-se da proposição de Gonzalez que entende a propaganda como “ações de atividades ideológicas que tendem a influenciar o homem, com o objetivo político, cívico ou religioso. É o ato de propagar ideias, princípios e teorias sem o fator comercial”; enquanto a publicidade é “a arte de tornar público, divulgar um fato ou uma ideia, já com objetivos comerciais [...]. É um conjunto de técnicas de ação coletiva com o propósito de tornar conhecido um produto, um serviço, uma marca, promovendo assim uma atividade comercial.” (2009, p. 7)

Conhecendo a diferença entre essas atividades midiáticas, e sendo a Publicidade mais ampla que a propaganda, por englobar todas as formas de comunicação (de massa), opta-se por focalizar essa pesquisa sobre tal campo, uma vez que as pessoas se interessam e consomem coisas por necessidades (nem sempre reais) e por impulsos que podem ser motivados pela publicidade, por meio da difusão – elemento material e seu meio de expressão – e da informação – seu elemento finalístico (GONÇALVES, 2002, p. 2). Este último que traz à tona várias possibilidades genéricas desse campo de atividade midiática que ora se apresenta em formato simples e dinâmico (oral, verbal), ora complexo, composta por elementos verbo-visuais (textos, imagens) e multimodais (textos, imagens, gestos, sons, musicalidade, ritmo, movimentos, intertextualidade, hipertextualidade, etc.).

Sendo a publicidade uma ferramenta que concretiza o poder da mídia (enquanto parte dos aparelhos ideológicos) por estimular econômica, cultural e comercialmente a promoção do consumo e o desejo por bens e serviços, ela se torna “uma esfera social poderosa na construção de sentidos simbólicos”, uma vez que pesquisa e explora “elementos culturais que imaginam ser aceitos ou até consensuais no seu público, e se utilizam dessas imagens [...], mas ao fazer isso selecionam e reforçam determinados tipos de construção” (ALMEIDA,

2007, p. 178). E é exatamente por isso que é preciso observar a mídia como uma tecnologia do gênero social, tendo em vista sua capacidade de construir concepções hegemônicas dos papéis masculino e feminino ao longo da história (ALMEIDA, 2007, p. 188).

Recentemente, vários textos na imprensa escrita têm focalizado o universo feminino. Muitos anunciam novas possibilidades de ser mulher, demolindo estereótipos, desafiando o modelo de feminilidade hegemônica e, de certa forma, implodindo a dicotomia masculino–feminino. [...] questionam o mito da mulher frágil, incapaz e descontrolada emocionalmente (FABRÍCIO, 2004, p. 245)

Em pesquisa sobre a mídia televisiva, Almeida (2007, p. 181) levantou dados do Ibope que apontam as mulheres como compradoras potenciais, que consomem desde produtos para limpeza e alimentícios, a automóveis e artigos de uso pessoal, o que passou a configurar no cenário o conceito de consumo feminilizado. Ainda que persista a divisão de dois papéis femininos opostos, sendo: “O primeiro, considerado tradicional (e de certa forma visto como anterior e mais atrasado), daquela pessoa que cuida da casa e da família, e o segundo, denominado como *moderno*, referindo-se a mulheres que também assumem outras tarefas, como o trabalho fora de casa.”, o perfil feminino amplia as estratégias de mercado para a exploração de incontáveis produtos e marcas sob a proposta de facilitar e dinamizar a vida daquela mulher multitarefa “que nunca deixa de ser boa mãe, esposa e dona-de-casa (ou seja, a responsável pela família e pelo espaço doméstico), além de ser bela e se cuidar, consumindo também uma infinidade de bens e serviços para o cuidado e embelezamento de seu corpo.” (ALMEIDA, 2007, p. 189).

Considerando o acima descrito, a presente pesquisa propõe investigar como os recursos verbais e visuais empregados nas campanhas publicitárias da Avon e Bombril constroem sentidos sobre empoderamento feminino. Toma-se como *corpus* duas propagandas de cada empresa lançadas em março de 2011 e agosto de 2015 (Bombril) e junho e julho de 2017 (Avon), e veiculadas na televisão e na internet: via site próprio, canal no YouTube e redes sociais. Tais campanhas serão consideradas multimodalmente, por meio de análise verbo-visual, em busca de traços que representem três eixos fundamentais: discurso

publicitário, representação de feminilidades e empoderamento feminino, uma vez que os vídeos apresentam vários estereótipos e possibilidades de reconhecimento do gênero feminino por meio de imagens, dizeres e canções (letra, música e intérprete), elementos estes que espera-se ser determinantes para a representação da mulher por meio da publicidade.

Ao iniciar a proposta de pesquisa dessa comunicação, buscou-se em bancos de dados e bibliotecas digitais por trabalhos científicos (artigos, monografias, dissertações e teses) que contemplassem a temática da identificação do feminino em campanhas publicitárias dessas empresas. No acervo da Biblioteca SciELO, registram-se quatro trabalhos sobre a Avon, sendo um referente à Psicanálise e os demais apenas fazendo referência ao Instituto de Pesquisa Avon como financiador de pesquisas. Ao buscar pela Bombril, aparecem duas ocorrências, sendo uma dissertação da área de Economia e um artigo em Educação que utiliza o termo Bombril como adjetivo para professores sobrecarregados.

Por meio da ferramenta de busca Google Acadêmico foi possível encontrar uma monografia em consonância com o tema, mas que se utiliza de campanhas impressas da Avon em contraposição a empresas diferentes como *corpus*; os demais trabalhos concentram-se em setores como mercado de trabalho, Psicologia, Tecnologia, Saúde, etc. Sobre a Bombril, encontram-se um artigo de graduação e uma dissertação em Comunicação, uma dissertação em Letras e sete artigos científicos publicados em revistas e anais de evento nas áreas de Educação, Comunicação, Linguística e Letras.

Consultando no Banco de Teses e Dissertações da Capes aparecem 23 dissertações e somente duas sugerem trabalhar com o objeto específico da Avon e se aproximam do objetivo dessa pesquisa, visto que uma dissertação trata da persuasão e formação de sentido da publicidade e a segunda aborda a representação da mulher por meio de peças impressas/catálogos. Em relação à Bombril, dos 15 trabalhos que aparecem, apenas seis fazem menção específica à marca, sendo estes dissertações de mestrado em Letras, Linguística, Teatro e Ciência da Comunicação.

Todas essas buscas demonstraram a escassez de pesquisas na área de Letras sobre o discurso publicitário das marcas propostas e, em especial, em formato de vídeo, visto que a maioria das ocorrências apresentam pesquisas com cartazes ou peças impressas, sobre a marca em si, o garoto-propaganda ou o suporte de acesso à publicidade (revista e/ou catálogo). Mais alarmante, nas investigações sobre tais campanhas, poucas pesquisas abrangem a

representação feminina (uma aborda a figura da mulher em Cultura e Sociedade e outra, a mulher negra e o racismo em Letras) e nenhuma retrata a questão do empoderamento feminino na publicidade ou a construção de sentidos sobre empoderamento feminino, o que torna essa proposição válida e autêntica para a área de pesquisa.

Em tempos de constantes debates sobre empoderamento feminino, observa-se a presença recorrente e militante da diversidade de identidades de gêneros ecoando sobre temas como classes sociais e étnicas, sexualidades, idades, religiões, culturas e outras pontualidades sociais. Tal percepção reforça a necessidade de investigar o discurso sobre o empoderamento feminino que a mídia explora em suas variadas formas de exposição.

Assim, abre-se espaço para o questionamento sobre a diversidade de feminilidades e as crescentes mudanças nas relações sociais que envolvem o gênero na sociedade contemporânea e que repercutem em nossas atividades humanas – naturalmente, na mídia globalizada – criando novas representações femininas cada vez mais estereotipadas, rompendo com o tradicionalismo do patriarcado, “desempoderando” a figura do homem e deslocando-se o espaço representativo de suas masculinidades.

Para possibilitar a realização dessa investigação, optou-se primordialmente pela metodologia da Pesquisa Bibliográfica, na qual recorrer-se-á a teorias que enfoquem a relação entre discurso, mídia, construção de estereótipos e relações de poder, principalmente as que tratem dos papéis de gênero (identificação), com exploração de livros, artigos científicos, dissertações e vídeo-palestras, no intuito de discutir como a mídia se articula na produção de significados sobre o que é ser mulher na sociedade contemporânea. Sendo assim, agrupam-se os autores pelas palavras-chave e temáticas relacionadas: Gênero (MEYER, 2003; ALMEIDA, 2007; OSTERMANN, FONTANA, 2010; CONNEL, PEARSE, 2015; MENDES, 2017), Feminilidade (LOURO, 2005; LAKOFF, 2010), Mídia e Linguagem (SOARES, 1988; AZEREDO, 2001; GONÇALVES, 2002; ANDRADE, 2003; FABRÍCIO, 2004; HEBERLE, OSTERMANN, FIGUEIREDO, 2006; BELELI, 2007; GONÇALEZ, 2009; RODRIGUEZ, 2017), Linguagem, Ideologia e Representação (FIORIN, 2000; VÁSQUEZ, 2014; TORRES, 2016; VELASQUES, 2016) e Análise do Discurso e Multimodalidade (D’AVILA, 2001; FAIRCLOUGH, 2001; MAGALHÃES, 2001; RESENDE, RAMALHO, 2006; DIJK, 2008; LEE; PETERSEN, 2015; MAVERS, KRESS, 2015; PINHEIRO, 2015; VIEIRA; SILVESTRE, 2015; BAKHTIN, 2016).

Em segundo momento, utilizar-se-á a metodologia qualitativa de abordagem descritiva documental, após realizado o recorte das campanhas publicitárias em vídeo, de caráter sugestivamente feminista, apresentadas via televisão e internet, lançadas pela Bombril em março de 2011 e agosto de 2015, e pela Avon em junho e julho de 2017, que têm como público-alvo as mulheres em toda sua diversidade.

Tais campanhas passarão pelo processo de descrição, delimitação de tendências e/ou características específicas e análise de fatos em cheque com os conceitos apresentados, por meio da observação sistemática do material, buscando confirmar a hipótese de o empoderamento feminino ser manifestado/reforçado pela representação de feminilidades mobilizada e proferida na dimensão verbo-visual dos vídeos publicitários da Avon e Bombril.

Considera-se, então, o seguinte problema de pesquisa: Como os recursos verbais e visuais empregados em vídeos publicitários constroem o sentido sobre empoderamento feminino? E para tentar respondê-lo, determina-se como objetivo geral: investigar os sentidos sobre empoderamento feminino nas campanhas publicitárias da Avon e da Bombril. Para tanto, estabelece-se como objetivos específicos: 1) Identificar os recursos verbo-visuais explorados na construção dos vídeos analisados; 2) Analisar como tais recursos mobilizam sentidos sobre empoderamento feminino; e, 3) Identificar a ideia de feminino que está sendo construída nos discursos multimodais.

Para tanto, define-se como objeto a campanha publicitária em vídeo comercial – ao tomarmos como publicidade a divulgação de produtos e propaganda como difusão de ideias, ambos convergindo para a venda de ilusões e emoções – sendo explicado por D’Avila (2001, p. 109) como percursos narrativos que, por manipulações geradas e manifestadas no interior do texto, ditam valores ideológicos. Estes, segundo Soares (1988, p. 61), podem ser do campo do progresso, fruto do novo, do tecnológico, do símbolo do poder, ou da ideologia do prazer, resultado dos impulsos e desejos, ou da ideologia da competência, que vislumbram bons exemplos e destaques sociais. Dessa forma, para realizar esta pesquisa, determinou-se como *corpus* quatro campanhas publicitárias que obtiveram visibilidade nacionalmente por meio da televisão e da internet, via sites, canais no YouTube e redes sociais.

Recortam-se duas campanhas publicitárias da empresa Bombril S/A, tipicamente focadas e direcionadas para o público feminino doméstico, produzidas em formato de vídeo comercial, lançadas nos meses de março de 2011 (Mulheres Evoluídas) e agosto de 2015

(Toda Mulher é uma Diva), as quais elegem as brasileiras como mulheres evoluídas e “divas” por conseguirem manter a dupla/tripla jornada (esposa/mãe, profissional e do lar), já dando às vistas um sentido sobre empoderamento destas mulheres (público-alvo). Para efeito de ilustração, segue abaixo uma breve descrição técnica de cada peça:

<b>Campanha Bombril</b>	“Mulheres Evoluídas – AME” <sup>18</sup>		<b>Tempo</b>	0’53”
<b>Período de Execução</b>	Março/2011	<b>Elenco</b>	Dani Calabresa, Marisa Orth e Monica Iozzi	
<b>Descrição</b> (Agência DPZ)	Surge em paralelo ao Marketing Digital <sup>19</sup> . Sob a afirmação que “Bombril, os produtos que evoluíram com as mulheres”, a campanha divulga o site da Associação das Mulheres Evoluídas (AME) que oferece ferramentas para ajudar os homens a evoluírem. Dirigida a mulheres mais jovens, explora o humor ao satirizar os homens.			

<b>Campanha Bombril</b>	“Toda Brasileira é uma Diva / Diva, devagar” <sup>20</sup>		<b>Tempo</b>	0’30”
<b>Período de Execução</b>	Agosto/2015	<b>Elenco</b>	Ivete Sangalo, Monica Iozzi e Dani Calabresa	
<b>Descrição</b> (Agência DPZ)	Apresenta-se três artistas renomadas, sendo uma cantora popular e duas expoentes do humor nacional (as mesmas da campanha AME), que afirmam que todas as mulheres são divas enquanto satirizam os homens em relação ao trabalho doméstico.			

Complementarmente serão trabalhadas duas campanhas da empresa de cosméticos Avon, veiculadas em vídeo promocional, lançadas respectivamente nos meses de junho (#IssoEPraMim) e julho (Color Trend – #EAíTaPronta?) de 2017, ambas explicitamente voltadas para o amplo público feminino e executadas exclusivamente via internet, no site da empresa<sup>21</sup>, no canal de vídeos do YouTube<sup>22</sup> e nas redes sociais, apresentando características

<sup>18</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=-oeKdS\\_yYMU](https://www.youtube.com/watch?v=-oeKdS_yYMU)

<sup>19</sup> <http://www.manipula.art.br/blog/index.php/mulheres-evoluídas/>

<sup>20</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=ftSYeutKdZU>

<sup>21</sup> <http://www.avon.com.br/aavon>

<sup>22</sup> <https://www.youtube.com/user/AvonBR/featured>

que também denotam sentidos diversos sobre empoderamento feminino, ressaltando a ideia de independência, autoestima, autonomia e autossuficiência por meio do apelo às figuras femininas e de feminilidades, sugerido no discurso verbo-visual. Sendo elas:

<b>Campanha Avon</b>	“#IssoEPraMim – Linha de Lingerie Avon Signature” <sup>23</sup>		<b>Tempo</b>	3’06”
<b>Período de Execução</b>	Junho/2017	<b>Elenco</b>	Mulheres com corpos e estilos distintos	
<b>Descrição</b> (Agência ToTTal Marketing)	Apresenta-se uma música produzida especificamente para a campanha e interpretada por Daniela Mercury, Pitty, Gaby Amarantos. Vê-se palavras de impacto e a <i>hashtag</i> que nomeia a campanha e artistas e cantoras com distintas sexualidades e estilos, de representação pública feminina, expondo seus corpos (des)padronizados ou não.			

<b>Campanha Avon</b>	“Color Trend – #EAÍTaPronta?” <sup>24</sup>		<b>Tempo</b>	1’22”
<b>Período de Execução</b>	Julho/2017	<b>Elenco</b>	Mulheres anônimas e conhecidas	
<b>Descrição</b> (Agência Mutato/JWT)	São apresentadas mulheres que representam a diversidade do gênero feminino e a vaidade feminina em atividades rotineiras. As mulheres são focalizadas se preparando para sair, maquiando-se, andando pelas ruas, em paradas de ônibus, dentro de carros, em atividades corriqueiras e sempre felizes, ressaltando o conceito de sororidade.			

As campanhas selecionadas elencam vários modelos femininos entre personalidades (da TV e da música brasileira, influenciadoras superinspiradoras ou microinfluenciadoras<sup>25</sup>) e pessoas comuns, de faixas etárias e sexualidades distintas que apresentam uma multiplicidade de características étnica, cultural e socialmente identificáveis, sugerindo a possibilidade de existência da diversidade de classes sociais, religiosa, profissional e familiar.

<sup>23</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=B8HIHaP73E8>

<sup>24</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=YDoZhwECjJ4>

<sup>25</sup> O Manifesto #EAÍTaPronta? (Disponível em: <<http://eitapronta.com.br/manifesto/>>. Acesso em: 28 ago. 2017) propõe a reunião, em um só espaço, de personalidades com visibilidade na internet, algumas consideradas influenciadoras superinspiradoras, conhecidas nacional e internacionalmente, e microinfluenciadoras, conhecidas em núcleos menores, regional ou localmente, que discutem vários temas: moda, beleza, tendências, gênero, sexualidade, etc. (Disponível em: <<http://eitapronta.com.br/clube-de-influenciadoras-avon/>>. Acesso em: 31 maio 2017).

Além disso, as propagandas demonstram, de uma parte (Bombril), o desprestígio da figura masculina, ao satirizar os homens, tratando-os com desdém, referindo-se a eles como incompetentes nas atividades domésticas, “diva-gar” (devagar) e adestráveis, e de outra (Avon), a despreocupação com a representação da figura masculina, que aparece sempre de maneira coadjuvante e às vezes imperceptível ou inexistente, para dar destaque à apresentação desse universo de perfis de mulher, com suas multifacetadas identidades do feminino, de “gente como a gente”<sup>26</sup>: “lacradora”, vaidosa, minimalista, transexuais, heterossexuais, homossexual, feminina, masculinizada, não-binária, andróginas, etc., por meio de comportamentos padronizados e determinantes de cada estilo.

Dessa forma, a pesquisa proposta se justifica, pois o momento atual reflete a necessidade de discussão, de conhecimento e de esclarecimento, assim como de distinção de saberes, funções, delimitações de espaços do eu e do outro, além do empoderamento em várias vertentes. Ao abordar a Comunicação como um setor produtivo, em especial ao se tomar consciência do poder de alcance e venda da Publicidade e da Propaganda, observa-se que o mercado se abre para a flexibilização e o diálogo, enquanto os consumidores tornam-se cada vez mais conscientes e exigentes, e os espectadores emergem como detentores de um poder de escolha quase soberano.

Ao perceber a campanha publicitária como gênero discursivo e compreender seu discurso como um instrumento de reprodução de ideologias e de relações de poder, será por meio da análise de sua exploração que se torna possível conjecturar sua capacidade de influência e o potencial persuasivo que aplaca sobre o público, quer esteja este focado em produtos e serviços, quer sejam aqueles desejosos de identificar-se, de sentir-se aceitos, representados, participantes ativos da sociedade retratada.

Para isso, elegeu-se campanhas publicitárias da empresa de cosméticos Avon e da empresa de soluções de limpeza Bombril para compor o *corpus* da pesquisa, o qual será objeto de análise para compreender produção de sentidos sobre o empoderamento feminino no discurso de suas propagandas, pois ambas trabalham costumeiramente com o público feminino em suas peças, apresentando as mulheres dentro do seu tempo.

Inicialmente, a figura feminina era mencionada e representada como do lar, esposa e mãe, detentora de responsabilidades com a família, o marido e com as tarefas da casa

---

<sup>26</sup> <http://eitapronta.com.br/manifesto/>

(catálogos Avon) e, por vezes, sequer aparecia, sendo apenas a espectadora da propaganda, ou seja, a campanha apresentava um homem (Carlos Moreno, garoto propaganda da Bombril, reconhecido mundialmente) interagindo com as donas de casa.

No entanto, o recorte desse *corpus* foi determinado para os vídeos mais recentes tendo em vista que, desde 2011 até 2017, ambas empresas têm se repositado em relação à mulher pois, além de elegerem variadas representantes do amplo gênero feminino como público alvo prioritário, tendem a utilizar-se de figuras, estereótipos, personalidades e personagens como elenco das campanhas e que determinam a feminilidade representativa da mulher brasileira contemporânea, ou seja, atualmente, aquela que se posiciona e emerge como autônoma, liberta das amarras do patriarcado, que têm poder sobre suas escolhas, seus corpos, sua intimidade, sua vaidade, seus papéis sociais e seus anseios.

Logo, selecionou-se duas peças em vídeo comercial de cada empresa devido à recorrência de as mulheres aparecerem representadas como modelos ora idealizados pela sociedade contemporânea, ainda sob a influência machista predominante (Bombril), ora rompendo com tabus e reconfigurando enquadramentos inusitados do “ser feminino” (Avon).

A proposta da análise dos filmes publicitários é discutir essa representação figurativa das várias feminilidades e sua importância em peças veiculadas em mídias populares, levando em consideração seu poder de influência e alcance a grandes fatias do mercado/espectador (em 2011 a população brasileira era de 195,2 milhões de habitantes<sup>27</sup> e a população feminina representava 51,5%<sup>28</sup> ou 100,5 milhões; a estimativa populacional brasileira em 1º de julho de 2017 era de 207,7 milhões de habitantes<sup>29</sup> e estimativa da população feminina de 105,2

---

<sup>27</sup> Dado disponível na página 44 do livro digital nº 29, “Síntese de Indicadores Sociais: uma análise das condições de vida da população brasileira 2014” – contém os indicadores da realidade social do País, como Demografia, Famílias, Educação, Trabalho, Distribuição de Renda e Domicílios, e utiliza como fonte a Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios - PNAD 2011, com cobertura de todo o Território Nacional, e combinada com outras fontes. (Disponível em: <<http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv62715.pdf>>. Acesso em: 12 set. 2017).

<sup>28</sup> Documento publicado em 2012 no site do IBGE que apresenta a Composição populacional apurada na Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios de 2011. (Disponível em: <<http://www.ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/imprensa/ppts/00000010135709212012572220530659.pdf>>. Acesso em: 12 set. 2017).

<sup>29</sup> Estimativas populacionais dos municípios para 2017, publicada pela Agência de Notícias do IBGE em 30/08/2017. (Disponível em: <<http://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-sala-de-imprensa/2013-agencia-de-noticias/releases/16131-ibge-divulga-as-estimativas-populacionais-dos-municipios-para-2017.html>>. Acesso em: 12 set. 2017).

milhões<sup>30</sup>), buscando compreender o sentidos sobre empoderamento feminino e representação por meio da Análise do Discurso dos vídeos das duas empresas.

A metodologia proposta para esse estudo parte da Pesquisa Bibliográfica, por meio do levantamento e exploração de referências teóricas de livros, artigos científicos, dissertações, sites e vídeo-palestras que abrangem temas centrais: Gênero, Feminilidade, Empoderamento Feminino, Representação, Linguagem, Publicidade, Multimodalidade e Análise do Discurso.

Em termos teórico-analíticos, esta pesquisa se valerá também de metodologia qualitativa de abordagem descritiva, ao definir determinados recortes mais contemporâneos de campanhas publicitárias em vídeo, de apresentação popular via internet, com apelo sugestivamente feminista, que têm como público-alvo todos os nichos femininos e que, para afeioá-las a seus produtos, faz uso de diversos estilos e tipos de mulheres, tanto estereotipadas midiaticamente quanto mais incomuns na mídia.

Para essa Pesquisa Documental serão consideradas o que Gerhardt e Silveira (2009, p. 37) compreendem como Fontes de Primeira Mão, pois se tomarão em foco as duas últimas campanhas publicitárias apresentadas pela Bombril e duas produções mais recentes da Avon, ou seja, trata-se aqui de material considerado documento contemporâneo autêntico, ainda sem tratamento analítico, que passará pelo processo de descrição de fatos sociais, determinação de tendências e/ou características específicas e pela possível confirmação da hipótese levantada.

A partir da observação sistemática dos vídeos, espera-se filtrar como aparecem nas imagens o posicionamento da marca e das personagens, a musicalidade, a representação simbólica da feminilidade, a presença dos padrões de gênero feminino e como tais mensagens são apresentadas semioticamente para o público/espectador das campanhas.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Heloisa Buarque de. Consumidoras e heroínas: gênero na telenovela. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, SC, v. 15, n. 1, p. 193-215, jan./abr. 2007. (ISSN 0140-026X).

---

<sup>30</sup> Documento publicado em 2013 no site do IBGE que apresenta a Projeção da População do Brasil por sexo e idade entre 2000-2060. (Disponível em: <[http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/projecao\\_da\\_populacao/2013/default\\_tab.shtm](http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/projecao_da_populacao/2013/default_tab.shtm)>. Acesso em: 12 set. 2017).

ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos ideológicos de estado: nota sobre os aparelhos ideológicos de estado*. 3. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. In: \_\_\_\_\_. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Editora 34, 2016. p. 11-69.

CAMPANHAS Bombril. Disponível em: <<http://www.bombril.com.br/sobre/campanhas>>. Acesso em: 31 maio 2017.

CANAL AVONBR. Disponível em: <<https://www.youtube.com/user/AvonBR/featured>>. Acesso em: 28 ago. 2017.

CLUBE de Influenciadoras Avon. Disponível em: <<http://eitapronta.com.br/clube-de-influenciadoras-avon/>>. Acesso em: 28 ago. 2017.

D'AVILA, Nícia R. A semiótica na publicidade e propaganda televisiva. In: AZEREDO, José Carlos de. (org.). *Letras e comunicação: uma parceria no ensino de língua portuguesa*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001. p. 101-121.

FABRÍCIO, Branca Falabella. Mulheres emocionalmente descontroladas: identidades generificadas na mídia contemporânea. *D.E.L.T.A.*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 2, p. 235-264, 2004.

FAIRCLOUGH, Norman. Teoria social do discurso. In: \_\_\_\_\_. *Discurso e mudança social*. Brasília, DF: Editora Universidade de Brasília, 2001. p. 89-131.

GERHARDT, Tatiana Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo. (orgs.). *Métodos de pesquisa*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.

GONÇALEZ, Márcio Carbaca. *Publicidade e propaganda*. Curitiba: IESDE Brasil S.A., 2009.

GONÇALVES, João Bosco Pastor. Princípios gerais da publicidade no Código de Proteção e Defesa do Consumidor. *Revista Jus Navigandi*, Teresina, ano 7, n. 58, 1 ago. 2002. (ISSN 1518-4862). Disponível em: <<https://jus.com.br/artigos/3181>>. Acesso em: 20 set. 2017.

SOARES, Ismar de Oliveira. *Para uma leitura crítica da publicidade*. São Paulo: Edições Paulinas, 1988.

## O TEATRO DO CASAMENTO EM *JOIAS DE FAMÍLIA*, DE ZULMIRA RIBEIRO TAVARES

Carine Paula de Andrade<sup>31</sup> (UNINCOR)

**RESUMO:** Esta comunicação tem o objetivo de apresentar o projeto de pesquisa de mestrado “O teatro do casamento em *Jóias de Família*, de Zulmira Ribeiro Tavares”, que pretende refletir, por meio da leitura da novela da escritora paulista, sobre a teatralização das personagens e as relações familiares, dada pela encenação do casamento, ancorado nos valores de uma burguesia paulistana decadente, de um período histórico e social urbano dos anos de 1930, na cidade de São Paulo. A novela narra a história de Maria Bráulia Munhoz, viúva, sem filhos, tendo como centro da narrativa uma jóia, dada de presente de noivado pelo juiz Munhoz. Sobre a joia paira o questionamento de sua autenticidade, refletindo esta o próprio casamento da personagem. Dessa forma, a história da novela se constrói por meio de desvendamento da aparência, que coloca lado a lado verdade e mentira, quando esta passa a ser internalizada por Maria Bráulia no casamento.

**Palavras-chaves:** Zulmira Ribeiro Tavares; Teatro; Casamento; Relações familiares.

A literatura brasileira contemporânea engloba produções sendo marcadas por uma multiplicidade de tendências, que envolve temas estilísticos e formas que apareceram nos textos dos escritores contemporâneos tendo como marca central a situação política e social do país. Os escritores buscam uma nova forma de representação da realidade urbana tendo como referencia a perspectiva globalização da época. Desse modo, de certa forma, deixam o tradicional e clássico, buscam uma identidade nacional, se distanciando das narrativas intimistas e de introspecção psicológica. Em *Ficção brasileira contemporânea*, Karl Schollhammer observa que:

O verdadeiro contemporâneo não é aquele que se identifica com o seu tempo, ou que com ele se sintoniza plenamente. O contemporâneo é

---

<sup>31</sup> Mestranda em Letras da Universidade Vale do Rio Verde (UNINCOR). E-mail: [crat9@yahoo.com.br](mailto:crat9@yahoo.com.br) Pesquisa sob orientação do Prof. Dr. Luciano Cavalcanti.

aquele que, graças a uma diferença, uma defasagem ou um anacronismo, é capaz de captar seu tempo e enxergá-lo. (SCHOLLHAMMER, 2009, p.9).

A literatura realizada no período em que Zulmira escreveu sua novela revela tendências e temáticas que refletem a realidade do país e que leva o escritor a afastar-se “dos grandes temas universais e utópicos da modernidade, da mesma forma como guarda distância dos temas nacionais clássicos” (SANTIAGO, 1989, p.19). Segundo Santiago:

A opção dramática é, de maneira geral, pelos temas que, no particular e no cotidiano, na cor da pele, no corpo e na sua sexualidade, representariam uma alavanca que pudesse balançar a sólida e indestrutível planificação do Estado militarizado e o aprisionamento de uma população pelas fronteiras “naturais” do país. (SANTIAGO, 1989, p. 19).

Diante desse universo da literatura contemporânea brasileira, percebe-se uma tendência importante que se mostra relevante, o “romance histórico”, escritores produzem uma ficção focada em retratar um Brasil do passado. Elaboram assim, romances que evidenciam a discussão das relações familiares e ressaltam as questões da “decadência das velhas famílias” (Cf. GALVÃO, 2006, p.86).

Com a literatura voltada para o urbano e seus problemas sociais, devido o aumento da população na cidade, que causou grande desigualdade social, e a situação política autoritária passa a fazer parte do escopo da literatura brasileira. Na década de 1960 inicia-se uma prosa urbana que destacava a realidade social. Com isso na década de 1970, surge uma procura por uma estética que proporcionasse uma escrita que mostrasse a situação política e social do país. Candido aponta que:

O timbre dos anos 60 e, sobretudo 70 foram às contribuições de linha experimental e renovadora, refletindo de maneira crispada, na técnica e na concepção da narrativa, esses anos de vanguarda estética e amargura política. (CANDIDO, 1989, p. 209).

Silviano Santiago em “*A literatura brasileira pós-64 - Reflexões*” observa que a década de 1960 é um período importante no contexto histórico brasileiro pois é o momento em que se instala no Brasil, a ditadura militar e seu característico autoritarismo, influenciando a literatura brasileira em seus temas e estilo.

Deixa esta [a literatura brasileira atual] de apresentar como tema principal e dominante a exploração do homem pelo homem [...] É pelo abandono gradativo desse tema (e seus subtemas) que a literatura pós 64 se diferencia da literatura engajada que lhe foi anterior e se encontra a sua originalidade. (SANTIAGO, 1989, p. 13-14).

Beatriz Rezende em “*A Literatura Brasileira na era da Multiplicidade*”, ao traçar um mapa das principais dominantes na produção literária atual constata que, a que se destaca “é a *fertilidade* dessa forma de expressão entre nós, hoje” (RESENDE, 2008, p. 16). “Expressão” esta, que está ligada as novas vozes presentes em espaços diferentes e que usam seu próprio discurso, distanciado do universo literário. Evidencia também outras duas vertentes a “pluralidade e multiplicidade”, ou seja, pluralidade de novos autores, novas vozes, nova expressão literária que se misturam a outras formas e gêneros, que até então estavam afastados da literatura por utilizar sua própria linguagem na produção e, que apesar de deparar com a quantidade, a qualidade dos textos produzidos é notável. Situação que Antonio Candido já assinalava nas narrativas das décadas de 1960 e 1970 essa multiplicidade literária.

Não se trata mais de coexistência pacífica das diversas modalidades de romance e conto, mas do desdobramento destes gêneros, que na verdade deixam de serem gêneros, incorporando técnicas e linguagens nunca dantes imaginadas dentro de suas fronteiras. Resultam textos indefiníveis: romances que mais parecem reportagens; contos que não se distinguem de poemas ou crônicas, semeados de sinais e fotomontagens; autobiografias com tonalidade e técnica de romance; narrativas que são cenas de teatro; textos feitos com a justaposição de recortes, documentos, lembranças, reflexões de toda a sorte. A ficção

recebe na carne mais sensível o impacto do *boom* jornalístico moderno, do espantoso incremento de revistas e pequenos semanários, da propaganda, da televisão, das vanguardas poéticas que atuam desde o fim dos anos 50, sobretudo o concretismo, *storm-center* que abalou hábitos mentais, inclusive porque se apoiou em reflexão teórica exigente. (CANDIDO, 1989, p. 209-210).

Considerando o exposto acima, sobre as tendências e temas que contornam nossa ficção recente, destaca-se a obra de Zulmira Ribeiro Tavares. Inscrita em uma tradição narrativa brasileira urbana que, conforme apontou Candido, tem se destacado desde o princípio de nossa ficção. A prosa ficcional de Tavares perpassa temas mais intimistas, sem inserir o corpo da cidade em suas narrativas, mas de um espaço mais circunscrito, o da família, “dissecando”, segundo observa Walnice Nogueira Galvão, no texto “Tendências da prosa literária”, “a decadência das velhas famílias paulistas”, com uma “prosa irônica, às vezes satírica [...]” (GALVÃO, 2006, p. 86).

Zulmira Ribeiro Tavares apresenta um acervo pequeno de sua produção literária<sup>32</sup>, já que estreou sua carreira na literatura aos quarenta e quatro anos, com o livro “*Termo de Comparação*” (1974). A novela “*Jóias de Família*” (1990), muito reconhecida, a autora produz uma narrativa onde o teor da obra traz a burguesia paulista decadente, a história da novela se constrói por meio de desvendamento da aparência, que coloca lado a lado verdade e mentira, quando esta passa a ser ensaiada como real. Assim, como será desmascarada a história do rubi, há também um desvendamento das máscaras das personagens. Aparecido Jose Carlos Nazário (2012), no texto “*Entre a memória e a crônica familiar: representações da elite paulista*” observa-se que “personagem como a protagonista Maria Bráulia Munhoz [...] fazem de “jóias de família” sua herança ao depositarem nelas valores de uma tradição que deve ser preservada apesar do fracasso econômico e moral”.

Roberto Schwarz (1987), no texto: “O nome do bispo: um romance paulista”, ressalta que: “a ficção de Zulmira escapa às divisórias entre os gêneros e compõe um destes seres híbridos e racionais em que se reconhece a consciência do moderno” (SCHWARZ, 1987, p.

---

<sup>32</sup> A autora publicou livros de ficções e de poesia: *Termos de Comparação* (1974); *O Japonês de Olhos Redondos* (1980); *O Nome do Bispo* (1985); *O Mandril* (1988); *Jóias de Família* (1990); *Café Pequeno* (1995); *Cortejo em Abril* (1998); *Campos de Dezembro* (1955); *Vesúvio* (2011).

69). A precisão descritiva e analítica presente em suas obras e a exatidão de sua escrita se destacam. Assim, Ana Paula Pacheco observa que:

Outra marca da narrativa de Zulmira é o humor constante. Reflexão e humor gera uma combinação que indaga as aparências do mundo e delas desconfia. Assim, as experiências das personagens – vista de regra pertencente à burguesia paulistana, quatrocentona e decadente – e a própria arte ficam sob suspeita, e constantemente rebaixadas. (PACHECO, 2007, p. 274).

Na novela *Jóias de Família* (1990), a autora produz uma narrativa que trata da burguesia paulista decadente. Aparecido Nazário (2012), no texto: “*Entre a memória e a crônica familiar: representações da elite paulista*” observa que a “personagem como a protagonista Maria Bráulia Munhoz [...] faz de ‘*Jóias de Família*’ sua herança ao depositarem nelas valores de uma tradição que deve ser preservada apesar do fracasso econômico e moral”. (NAZÁRIO, 2012, p.29).

A escritora se prende exatamente no “exame da derrocada de indivíduos burgueses e da renitência com que as prerrogativas de classe se mantêm”. (PACHECO, 2007, p. 274). Em suas obras, há o que podemos identificar, como o desmascaramento de uma sociedade moldada pela aparência e pela conveniência, arraigada em um sistema patriarcal.

*Jóias de Família* tem como centro da narrativa um rubi sangue-de-pombo, presente que a personagem principal da narrativa: Maria Bráulia Munhoz recebe de noivado do juiz Munhoz. O rubi, como sabemos mais tarde, é falso, como toda a história construída em torno da joia e do próprio casamento das personagens. Assim, como será desmascarada a história do rubi, há também um desvendamento das máscaras.

A história é centrada no relato da vida de Maria Bráulia Munhoz, a partir de sua velhice na condição de viúva e sem filhos, que mantém rituais de poder e dominação internalizada e mantida ao longo do tempo de convívio social e no casamento. A história se inicia com a visita do sobrinho em seu apartamento, na qual discutem sobre a autenticidade do rubi sangue de pombo (falso ou verdadeiro), que, por muita insistência do sobrinho Maria Bráulia o entrega para avaliação, o que já dá indício de uma teatralização desses personagens.

Esse jogo entre falso e verdadeiro, na narrativa, revela-se por meio de um cenário teatral, leva-nos a pensar em todas as máscaras e dualidade existentes na novela, entrelaçadas às mentiras contadas na história dessa família, que se originam pelo casamento de Maria Bráulia e o Juiz Munhoz também falso. Como vemos nas palavras do narrador:

Maria Bráulia, por exemplo, sofre de enxaquecas, o que não quer dizer que sempre quando anuncia à proximidade de uma crise isso seja a expressão de uma verdade. Ou pode juntar sintomas verdadeiros, mal-estar generalizado, leve enjoo etc., a uma enxaqueca inexistente. (TAVARES, 2007, p.22).

Não por acaso, antes mesmo de termos acesso ao casamento mentiroso de Maria Bráulia, já a vemos praticando a arte da dissimulação em dois momentos, logo no início da novela: ao entregar o rubi falso para a avaliação de um joalheiro como se fosse verdadeiro (e insistindo na autenticidade dele) e ao simular uma enxaqueca, como já mencionamos.

\_ Sei absolutamente do que estou falando. Você vai voltar e dizer ainda hoje para esse senhor melhor do ramo que ele não passa de um reles falsificador! Que sou eu que o afirmo! Acha então que com minha experiência em joias eu não ia perceber. Que nunca vi rubi na minha vida? Esse vermelho tão puro com a pequena tonalidade azulada! Qual imitação que ia conseguir reproduzir esse fogo azulado por dentro do vermelho? Um rubi autêntico, um autêntico sangue-de-pombo de quase dois quilates, lapidação antique, da região de Ratnapura no Ceilão, no... no Sri Lanka! Como eu disse quando lhe passei o anel. Não tem preço! (TAVARES, 2007, p.10).

Em uma edição mais recente de *Jóias de Família*, publicada em 2007, a imagem da capa é a de um casarão em ruínas, que metaforicamente indicia a ideia que perpassa a história, de uma família elegante e rica em decadência, na qual se destaca a aparência e questões particulares de uma família inserida em uma classe social e seus segredos. A imagem, ao

contrário do que possamos inferir, num primeiro momento, não diz respeito a uma ruína financeira, já que a novela evidencia a riqueza da viúva Maria Bráulia, mas justamente adverte sobre a ruína moral, dada pela construção de um casamento de fachada.

Para descortinar esse universo para o leitor, Zulmira Tavares faz uso de um narrador em terceira pessoa que constrói a narrativa valendo-se da memória da protagonista, tornando a novela fragmentária por meio da inserção de *flashbacks*. Por meio da memória de Maria Bráulia, vamos adentrando no espaço social do casamento (e de seus preparos) e na intimidade do casal, construindo uma espécie de “crônica familiar” ou “história de família”. Para Arruda,

Em *Jóias de Família*, a mediocridade das personagens ganha amplitude crítica no olhar do narrador, que apresenta, comenta e critica as personagens por ter um conhecimento de cada uma delas. Esta é a maneira estilística, adotada por Zulmira Ribeiro, de criticar e ridicularizar suas personagens pequeno-burguesas. (ARRUDA, 2012, p.3)

Essa dualidade, marcada pelo mistério em torno do rubi (falso ou verdadeiro), também alcança a construção das personagens: o rosto de Maria Bráulia (social e íntimo); o juiz (marido) e sua relação obscura com seu secretário; o sobrinho secretário que disponibiliza seus serviços à tia, mas com a intenção de herdar sua herança; o joalheiro (Marcel e o do sobrinho); a empregada Maria Preta e sua sobrinha Benedita. Maria Preta é considerada “como fosse da família” (TAVARES, 2007, p.37), mas Maria Bráulia impõe limites que, discretamente, revelam seu preconceito de cor. Benedita, por sua vez, sugere romper com a tradição do lugar reservado à empregada e à negra, opondo-se a Maria Bráulia, apontando os preconceitos de classes existentes na novela.

Nesse jogo armado entre mentira e verdade em torno do rubi, aparece o joalheiro Marcel, amigo da família, personagem levado pelo juiz e que se torna amante de Maria Bráulia, como forma de compensar sua traição (do juiz). Marcel é a única relação verdadeira que Maria Bráulia vive. Isso porque, além de manter uma relação transparente com a personagem feminina, Marcel a presenteia com um rubi verdadeiro, o cabochão, aludindo,

conforme observa Rodrigues, “ao poder fálico e ao desejo sexual embotado pelo casamento branco do casal” (RODRIGUES, 2007, p.7)

A imagem do rubi remete à dubiedade das personagens, funcionando como uma espécie de grande metáfora do casamento de Maria Bráulia e Munhoz como podemos ver no trecho da novela:

\_ Agora Braulinha o seu casamento é um pouco como esse rubi. Você sabe e eu também sei como ele é. Tem dentro dele uma pequena inclusão (o secretário-fisioterapeuta!, deduziu Maria Bráulia extasiada), eu sei e você sabe qual é (ele! ele!). Vamos então *aproveitar* essa inclusão para produzir com ela um bonito efeito-estrela (meu Deus!). Acho que você está me entendendo Braulinha (Cristo, Cristo). Pelo seu arzinho sisudo tenho a impressão de que está invocando Deus. [...] Mas nem por isso aconselho você a correr a toda hora ao seu confessor para pô-lo a par de sua vida como se o confessionário fosse a Agencia Nacional [...] Outra coisa: confesse o que quiser para o seu confessor mas nada de muito colorido, detalhes, nome, circunstancias. É mais prudente. [...] Basta definir o tipo do pecado (pecado!) quando for o caso. Sobre o seu casamento é que não será. Nada do que fizer dentro dele pode ser considerado pecado. [...] vamos por uma estrela dentro desse casamento. Só isso. (TAVARES, 2007, p. 52-53).

Todas as personagens presentes na novela utilizam do artifício da teatralização para adentrar ou continuar dentro de valores de uma família burguesa independente de sua real situação financeira ou posição social. Como podemos observar em vários trechos em que a autora pontua claramente esse gênero teatral que são utilizados para evidenciar a falsidade e a dualidade das personagens:

[...] Maria Bráulia começa os preparativos para dormir. Camisola e robe já vestidos ela passa uma fita rosa nos cabelos amarelos puxando-os para trás. Então com um pedaço de algodão molhado no

liquido branco cheiroso vai apagando cuidadosamente do rosto, aos poucos, aquelas cores vivas e alegres como faria o gerente de uma casa de espetáculos apagando uma a uma as luzes, primeiro do palco, depois dos corredores, da sala de espera, do pórtico. No espelho resta então alguma coisa tão esvaziada e quieta como a fachada de um teatro às escuras. (TAVARES, 2007, p.41-42).

Já existem alguns estudos sobre a novela de Zulmira, no entanto, um levantamento bibliográfico inicial aponta a inexistência de um estudo com a temática da teatralização do casamento em sua obra. Portanto nosso estudo pretende contribuir com os estudos já existentes com uma abordagem nova: a teatralização das personagens e as relações familiares, dada pela encenação do casamento. É possível perceber em “*Jóias de Família*” indícios de uma encenação teatral em que as personagens utilizam máscaras para que as relações dentro da família e do casamento continuem impostas e arraigadas por valores sociais falsamente estabelecidas. Essa imagem comparativa a de um cenário teatral (cortina aberta, palco iluminado) leva-nos a pensar em todas as máscaras e dualidade existentes na novela, entrelaçadas às mentiras contadas na história dessa família, que se origina por um casamento também falso.

## REFERÊNCIAS

- ARRUDA, Gabriela de Souza. Um falso rubi: As relações entre os sexos em Jóias de Família, de Zulmira Ribeiro. In: *XXI ENCONTRO DA ABRALIC*. Campina Grande: UEPB/UFCC. 2012.
- CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987, p. 199-215.
- AVELHEDA, Anna Carolina da Costa. Os quiproquós da vida privada e o incessante jogo de aparências em Jóias de família. In: Bastos, Alcmeno et al (Org). *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: UFRJ/Torre, [2010?].
- GALVÃO, Walnice Nogueira. Tendências da prosa literária. In: *As musas sob assédio: literatura e indústria cultural no Brasil*. São Paulo: Senac, 2005, p. 41-95.

- MARTINS, Leda. Tal pai, qual filha?-o falseio da mímesis em Jóias de Família. *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*. Minas Gerais: UFMG. v. 7, n. 1, p. 129-141.
- NAZÁRIO, Aparecido José Carlos. Entre a memória e a crônica familiar: representações da elite paulista na visão de Zulmira Ribeiro Tavares. *EntreLetras*. Tocantins. v. 3, n. 2, 2012. P. 26-36.
- PACHECO, Ana Paula. O fundo falso da subjetividade. *Novos Estudos-CEBRAP*, n. 77, 2007. p. 273-279.
- PASSOS, Cleusa Rios. Jóias de Família: o prazer da encenação. *Revista USP*, n. 13, p. 179-182, 1992.
- RESENDE, Beatriz. A literatura brasileira na era da multiplicidade. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008. p. 15-40.
- RODRIGUES, Márcia Barros Ferreira. A fantasia na política: sofrimento e culpa na contingência imprevisível do desejo. *Passagens*. Revista Internacional de História Política e Cultura Jurídica, v. 1, n. 1, 2009.p. 1-23.
- SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. Editora Rocco. Rio de Janeiro. 2012. p. 13-43.
- SCHOLLHAMMER, Karl Eric. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- SCHWARZ, Roberto. O nome do bispo: um romance paulista. *Que horas são*. São Paulo: Companhia das Letras. p. 67-77, 1987.
- TAVARES, Zulmira Ribeiro. *Termos de comparação*. Editora Perspectiva, 1974.
- TAVARES, Zulmira Ribeiro. *Jóias de família*. São Paulo. Editora Companhia das Letras, 2007.
- ZULMIRA Ribeiro Tavares. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa7752/zulmira-ribeiro-tavares>>. Acesso em: 11 de Set. 2017. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

## ATIVISMO CONTRA VIOLÊNCIA DE GÊNERO NO CIBERESPAÇO

**Domynique Roberta de Oliveira Esposito (UNINCOR) <sup>33</sup>**

**RESUMO:** Esta comunicação tem como propósito apresentar parte da pesquisa de caráter etnográfico, em desenvolvimento no projeto da Iniciação Científica do Programa de Mestrado em Letras da Universidade Vale do Rio Verde-UninCor. Na pesquisa em andamento, examinam-se relatos de violência de gênero, produzidos por mulheres no carnaval de 2017 e que circularam na Internet. O *corpus* da pesquisa está centrado em denúncias feitas por mulheres no *Facebook* entre os dias 18 de fevereiro e 05 de março de 2017. Nesta comunicação, o trabalho de análise do discurso focaliza o *post* de uma jovem, que relata um ato de violência e assédio sofrido por ela num bloco de carnaval em São Paulo. A publicação feita pela internauta viralizou e, por consequência, recebeu inúmeros comentários. Na análise, observa-se como a internauta, ao denunciar o ato de violência na rede ao responder aos comentários de sua publicação, constrói-se como uma mulher vítima, mas empoderada, atuante no ativismo contra a violência de gênero na rede. Os dados contrariam a ideia de que a violência contra mulher deve ficar restrita ao foro privado, não aparecendo em um debate público e político. O referencial teórico advém das teorias feministas e dos estudos *queer*, em especial, a compreensão de gênero com performance, proposta pela célebre autora Judith Butler (1990 apud Salih, 2015), no qual gênero é a sequência de atos aos quais estamos inclinados a encenar. Tomamos também a tecnologia como prática de ação sociopolítica (Moita Lopes, 2010), por meio da qual sub-políticas aparecem como linhas de fuga da política tradicional, fazendo circular alternativas às práticas e ideias fundamentalistas.

**Palavras-chave:** Ativismo de gênero; Violência contra mulher; Ciberativismo.

### Introdução

O momento contemporâneo tem produzido questionamentos em todas as esferas sociais. Somos, constantemente, desafiados pela pluralidade de discursos, amplamente

---

<sup>33</sup>Bolsista de Iniciação Científica do programa de Mestrado em Letras. Discente da Graduação em Psicologia da Universidade Vale do Rio Verde – UninCor - Três Corações, MG. Orientada pela Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup>. Thayse Figueira Guimarães. Parte da redação desta comunicação foi retirada do projeto de pesquisa de autoria da Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup>. Thayse Figueira Guimarães.

propalados pelo avanço da tecnoinformação. Há uma multiplicação e diversificações crescentes das agências e dos tipos de letramentos existentes na sociedade (KLEIMAN, 1995; SIGNORINI, 2001; STREET, 2005), que se constituem em espaços híbridos de saberes e aprendizagens. Trata-se de uma hibridização cada vez mais possível, no que se refere aos discursos que circundam nossas interações sociais e às possibilidades de contatos interacionais (PENNYCOOK, 2010).

Essas transformações, emergentes pela web 2.0, tem orientado muitos estudos e pesquisas na contemporaneidade. Isso porque talvez em nenhum contexto a ideia de “deslocamento” e “trânsito” seja tão visível como no campo das interações *on-line*, local onde sentidos de tempo, movimento e espaço são constantemente alterados e modificados sempre que surge um novo recurso tecnológico e interacional. De fato, a construção das identificações sociais, nos dias atuais, tem sido marcada pela circulação acelerada de textos multimodais que, ao viajarem pelas infovias da rede, tem alterado um número de significados norteadores da vida social. Entre os mais importantes desses sentidos estão, de acordo com Bauman (2011, p. 25), o de identidade, encontro, autoria, comunidade e amizade- todos em referência às relações intersubjetivas e laços sociais. Acrescentam-se ainda os sentidos de temporalidade e localidade.

Os jovens da contemporaneidade já cresceram inseridos nesse padrão social um tanto diferenciado; são os chamados “nativos digitais”<sup>34</sup>, pois nasceram em uma era já repleta de computadores. Esses/essas jovens vieram ao mundo em uma nova ordem mundial e conhecem apenas esse mundo. Para autores como Bauman (2011), nesse mundo a construção das identificações tem papel tremendo, visto que passamos toda a nossa vida redefinindo-as, através de nosso estilo de vida e contextos de interação. Isso porque, pela abundância de recurso interacional presentes nas interações *on-line*, os sujeitos móveis contemporâneos não estão necessariamente presos às identificações tradicionais, podendo criar inúmeras performances identitárias. Esta é sem dúvida um modo de ser e agir que abre espaço para novas formas de relações sociais e de assimetrias, cujos efeitos precisam ser ainda dimensionados. Por esse viés, argumento que no contexto interacional da Web atual multiplicam-se os espaços para debates políticos sobre a vida pública e privada,

---

<sup>34</sup> Barlow (in TUNBRIDGE, 1995) distingue dois tipos de pessoas, “os nativos digitais”, que são aqueles que nasceram e cresceram no contexto do ciberespaço; e os chamados “imigrantes”, que são aqueles que estão inseridos nesse novo contexto, mas foram primeiramente socializados em uma lógica físico-espacial.

especialmente sobre ativismo político do qual podemos participar mais intensamente sem sairmos de casa (MOITA LOPES, 2010).

Assim, se é verdade que este é um mundo saturado de textos (KRESS, 2003), saturado de informação (BAUMAN, 2001), hipersemiotizado (CHOULIARAKI; FAIRCLOUGH, 1999) ou no qual nada se faz sem discurso (SANTOS, 2000), investigar e estudar o ativismo político sobre gênero e sexualidade na atualidade brasileira, considerando o modo como o mesmo tem se manifestado pelas mídias digitais, faz-se central uma vez que tais letramentos estão se tornando, cada vez mais, constitutivos do mundo social em que vivemos. Pode-se dizer, ainda, que a participação política convencional tem sido intensamente afetada pelos letramentos virtuais.

Dessa forma, trago para este estudo a discussão sobre os discursos híbridos a que somos expostos pelas práticas de letramentos digitais e seus efeitos na constituição da vida social. Propõe-se, nesta pesquisa, criar algum tipo de esclarecimento etnográfico acerca de discursos referentes aos gêneros e às sexualidades que circulam (BLOMMAERT, 2005; RAMPTON, 2006) nas práticas interacionais dos jovens na web 2.0.

### **Examinando gênero e suas facetas**

Ao ponderar sobre o conceito de gênero é sólito remeter a diversos padrões e papéis que caracterizam o dito gênero feminino e masculino. Numa perspectiva que possibilita a reiteração da lógica desse binarismo e reforça corriqueiros estereótipos dos papéis de gênero.

O que vezes propicia reafirmar seu caráter cristalizado e legitimar sua posição de natural, compreendido como uma essência. Sendo que para Bauman (2011) é imprescindível que analisemos as coisas ditas como normais e naturalizadas já que “nada escapa tanto e tão obstinadamente a nossa atenção quanto às coisas que estão à mão ou o que está sempre aí e não muda nunca.” (BAUMAN, 2011, p.10).

Nesta lógica, para Dagmar Meyer (2003) é importante ressaltar que como todos nós nascemos em lugares, em tempos e circunstâncias peculiares, existem muitas e conflitantes formas de definir e viver a feminilidade e a masculinidade.

Assim devemos examinar as compreensões influentes sobre as questões de gênero. Ainda que este pareça se cristalizar nas formas mais concretas e insidiosas aparentando que

sempre esteve lá, todo tempo e sendo reforçado por inúmeras práticas e meios sociais (BUTLER 1990, apud SARA SALIH, 2011). O gênero conforme Sara Salih (2011) citando Butler é um processo constante e um construto intrinsecamente relacionado com algo que “fazemos” e não com algo que “somos”, sem origem ou fim. Esta visão também é contemplada pela autora Dagmar Meyer (2003) no qual

[...] gênero aponta para a noção de que, ao longo da vida, através das mais diversas instituições e praticas sociais, nos constituímos como homens e mulheres, num processo que não é linear, progressivo ou harmônico e que também nunca está finalizado ou completo. (MEYER, 2003, p. 16).

Ainda parafraseando Butler por Sara Salih (2011), todo gênero opõe-se a ideia de ser inevitavelmente natural, o que afasta a percepção de que haja ligação com o sexo biológico e o gênero. Nessa compreensão gênero está relacionado à performatividade, pois são repetições de atos estilizados que regulam a lógica do que é ser homem e ser mulher na sociedade. Como apresentado pela próspera autora Butler (1990):

O gênero é a contínua estilização do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de um quadro regulatório altamente rígido e que se cristaliza ao longo do tempo para produzir a aparência de uma substância, a aparência de uma maneira natural de ser. Para ser bem-sucedida, uma genealogia política das ontologias dos gêneros deverá desconstruir a aparência substantiva do gênero em seus atos constitutivos e localizar e explicar esses atos no interior dos quadros compulsórios estabelecidos pelas várias forças que policiam a sua aparência social. (BUTLER 1990, apud SALIH, 2011, p. 89)

A partir dessa compreensão, ocorre uma ruptura dessa lógica quando escolhemos encenar performances que desestabilizam as estruturas binárias. Escolher, aqui, não se associa ao pressuposto de que haja um agente livre, para os estudos de Butler “[...] isso seria

impossível, visto que alguém *já* é seu gênero e a escolha do ‘estilo de gênero’ é sempre limitada desde o início” (BUTLER 1990, apud SALIH, 2011, p. 68). Conforme a autora, escolher um gênero refere-se a interpretar e incorporar as normas/padrões existentes de gênero, podendo estruturá-los por um novo aspecto, de uma nova forma. (BUTLER 1990, apud SALIH 2011).

A referida autora dedica-se a ponderar sobre gênero, pela perspectiva dele como construto discursivo, sendo algo produzido e não um fato natural. (BUTLER, 1990, apud SALIH, 2011). O que também é ilustrado por Dagmar Meyer (2003), ao aludir sobre o feminismo pré-estruturalista, que enfoca e privilegia a centralidade da linguagem nas discussões sobre gênero e que devemos:

[...] teorizá-lo como um construto sociocultural e lingüístico, produto e efeito de relações de poder. Nesse contexto, o conceito de gênero passa a englobar todas as formas de construção social, cultural e lingüística implicadas com os processos que diferenciam mulheres de homens, incluindo aqueles processos que produzem seus corpos, distinguindo-os e separando-os como corpos dotados de sexo, gênero e sexualidade. (MEYER, 2003, p. 16).

Afinal para Butler (1990), conforme Sara Salih (2011), “A noção de gênero como performativo não supõe que haja um ‘ator’ preexistente aos atos que efetivamente constituem a identidade”. (p. 73-74). Tal perspectiva esclarece opondo-se a noção de que haja uma essência provedora de gênero, que atua para reafirmar os padrões e os comportamentos que definem e diferenciam o binarismo de gênero, ou seja, os moldes que reiteram o que é ser mulher e o que é ser homem na sociedade.

## **Violência contra gênero**

Compreender as relações de violência/assédio contra gênero se mostra de forma ampla e direcionada assumir um papel de alta relevância e forte influência para as considerações e análises referentes explicitadas nesta pesquisa. Averiguar informações e condutas ligadas às

violências contra gênero, ocorridas nas esferas domésticas e/ou educacionais, possivelmente permite-nos considerar e compreender as influências e ramificações presentes nas interações e comportamentos de inclinação agressiva por parte do público masculino, num evento como o Carnaval. Destarte ao ponderar sobre tais interações, devemos dar importância a construção e manutenção de alguns modelos de masculinidade, pois em grande parte,

[...] desde a infância, a um modo de ser agressivo, de estímulo ao combate, à luta. Uma das formas principais de afirmação da masculinidade é por meio da força física, do uso do corpo como instrumento de luta para se defender, mas também para ferir. Como a violência é cultivada como valor masculino, muitas mulheres acabam submetidas a situações de sofrimento físico ou psíquico em razão da violência de seus companheiros, irmãos, pais, namorados, empregadores ou desconhecidos. (CARRARA; HEIBOM, 2009, p. 74)

Desse modo fica evidente o quão complexo e árduo, porém necessário se apresenta discussões referentes às violências contra gênero. O que ainda demonstra seu caráter duradouro, que se reforça e perdura ao decorrer dos anos. Mas que vem desvinculando-se dessa estruturação inclinada a um modo violento e agressivo, para dar lugar a uma ideia/postura de conscientização e denúncia, como claramente aludido por Julio Wailselfisz (2015) que menciona como,

A violência contra a mulher não é um fato novo. Pelo contrário, é tão antigo quanto a humanidade. O que é novo, e muito recente, é a preocupação com a superação dessa violência como condição necessária para a construção de nossa humanidade. E mais novo ainda é a judicialização do problema, entendendo a judicialização como a criminalização da violência contra as mulheres, não só pela letra das normas ou leis, mas também, e fundamentalmente, pela consolidação de estruturas específicas, mediante as quais o aparelho policial e/ou

jurídico pode ser mobilizado para proteger as vítimas e/ou punir os agressores. (WAILSELFISZ, 2015, p. 7).

Examinar dados como os referidos acima, expressa a natureza conflituosa e fatigante sobre as questões relacionadas a gênero, propriamente dito, como as violências/assédios imbricadas no conceito de gênero. Pois além de estar relacionados aos índices de violências e assédio em si, acomete inclusive sobre questões de ordem judicial, e/ou de políticas públicas, pois:

Quando o Estado não responsabiliza os autores de atos de violência e a sociedade tolera, expressa ou tacitamente, tal violência, a impunidade não só estimula novos abusos, como também transmite a mensagem de que a violência masculina contra a mulher é aceitável, ou normal. O resultado dessa impunidade não consiste unicamente na denegação da justiça às diferentes vítimas/sobreviventes, mas também no fortalecimento das relações de gênero reinantes, e reproduz, além disso, as desigualdades que afetam as demais mulheres e meninas. (ONU, 2006 apud BRASIL 2006, p.16).

Por fim, além de considerar os estudos referidos acima devemos refletir sobre as formas de denúncia e as mudanças advindas de movimentos sociais e da luta individual de mulheres em situação de vítima de violência e abuso. Partilhados por conjuntura “perversa da superioridade de gênero e geracional (homens mais velhos) – manifesta nas atitudes violentas de pais, padrastos, tios” (CARRARA; HEIBOM 2009, p. 74). Dessa forma, possibilitando

submeter milhares de meninas e moças a abusos de ordens diversas, sexuais (incestos, estupro) ou não, às vezes com a complacência de outras mulheres, inclusive suas mães, que em geral não conheceram outra perspectiva de vida que não fosse a da exploração social e sexual masculina. Assim, forja-se o chamado “pacto do silêncio” que submete, às vezes por longos anos, crianças e jovens, em especial as

meninas, a situações de violência física, sexual e psicológica, com pesados danos para a sua saúde e integridade. (CARRARA; HEIBOM 2009, p. 74-75).

Tal como vimos, a violência contra gênero se mostra, uma pauta, cada vez mais urgente e indiscutivelmente necessária, tanto em ações preventivas quanto na busca por soluções imediatas. Pois fica evidente o impacto danoso para vítimas e pessoas envolvidas, tanto em esfera individual e direcionada como em análise coletiva e ampla. Que conforme alertado por Carrara & Heibom (2009):

Vencer essa visão reducionista permitirá conferir a esse problema social as definições que ele realmente possui, o que desfará a cortina de fumaça que encobre o sofrimento e o adoecimento físico e psíquico de mulheres e crianças de todas as classes sociais envolvidas em tal situação. (CARRARA; HEIBOM 2009, p. 74-75).

### **O ciberespaço como lugar de ativismo político**

Utilizando a análise do sociólogo francês Alain Ehremberg (s/d apud BAUMAN, 2011, p. 35) sobre a declaração de Vivienne, na década de 1980, quando ela relata como a ejaculação precoce do seu marido a impossibilita de chegar ao orgasmo, veiculada num programa popular de televisão da época. O autor Bauman (2011) elucida sobre o tornar público um determinado tipo de informação considerada, até então, estritamente do campo privado e sobre fazer uso de uma ferramenta pública para expressar e discutir algo íntimo e privado. Atualmente isso está relacionado em como as tecnologias penetram e afetam as movimentações sociais e interferem em como as atividades políticas usam a tecnologia para promover e estimular mudanças sociais, possibilitando repensar sobre questões da vida social conforme (SABADO; GORDO, 2008, apud MOITA LOPES, 2010). Em face disso, revela-se relevante e necessário examinar as modificações na maneira como as pessoas estão se relacionando e fazendo uso dessa ferramenta virtual com objetivo de transgredir e ressignificar questões sociais e políticas. Conforme esclarecido por Sérgio da Silveira (2010) o conceito de ciberativismo refere-se à possibilidade de dominar um amplo conjunto de

práticas orientadas em defesa das questões políticas, socioambientais e culturais realizadas nas redes virtuais.

Nessa perspectiva, as mídias digitais e de comunicação/ciberespaço são compreendidas aqui, como as ágoras na antiguidade juntamente como os moinhos medievais. Elas se constroem como lugares favoráveis para troca de informações, viabilizando discussões no campo político, colocando em pauta questões da vida pública e privada. Tendo como possibilidade a ressignificação da vida social e política (MOITA LOPES, 2010).

Os autores Lanksear e Knobel (2007, apud MOITA LOPES, 2010) chamam o ciberespaço de Web 2.0, delimitando-o como espaço virtual integrado por interactantes/internautas que apresentam uma postura colaborativa e produtora de conteúdos, cujas identificações são incertas e não previsíveis, favorecendo diferentes olhares e vozes. Nessa compreensão, a Web 2.0, diferente da Web 1.0, pois é regida pela lógica da participação, colaboração dos usuários, no qual a predominância é da possibilidade deles integrarem tal espaço como produtores e intensificadores das relações sociais.

Através das referidas perspectivas é importante se atentar e analisar as esferas virtuais e assim expô-las e reconhecê-las como uma ferramenta e um espaço poderosos para viabilizar e legitimar transformações e questões individuais. Como um instrumento para além apenas de informações, mas também um precursor fundamental para questões e agendas coletivas. Afetando qualquer indivíduo que busque fazer uso de tal ferramenta para promover ressignificações e alternativas nos diferentes e complexos aspectos do campo político e social.

### **Metodologia e contexto de pesquisa**

A metodologia de pesquisa que ancora este projeto é de natureza interpretativista (LOPES, 1994). Nessa perspectiva, o significado deixa de ser resultado da intenção individual e passa a ser compreendido como uma construção coletiva, ou conforme Aronowitz e Giroux (1991, p.93), fruto da “inteligibilidade interindividual”. Situamos ainda esta investigação como um estudo de sabor etnográfico, visto que este tipo de pesquisa “procura descrever um conjunto de entendimentos e conhecimentos específicos compartilhados entre participantes que conduzem seu comportamento num determinado contexto” (RODRIGUES, 2007, p. 688). A pesquisa interpretativista de cunho etnográfico, que assume, sobretudo a observação

participante como instrumento metodológico, busca, em termos gerais, entender a complexa rede de interações que constitui a experiência humana diária (HAMMERSLEY; ATKINSON, 1995).

O *corpus* da pesquisa está centrado em denúncias feitas por mulheres no *Facebook* entre os dias 22 de fevereiro e 05 de março de 2017. Os dados serão gerados através da observação e gravação das interações em diferentes *sites* e rede social. Os instrumentos de geração de dados foram observação participante e gravação das interações *on-line* por captura de tela.

### Análise da narrativa/post na página do facebook

O relato apresentado, a seguir, é público e viralizou no período do carnaval. A internauta que realiza o relato identifica-se, em sua página pessoal como Carolina. Tendo em vista que o relato é público e circulou em diferentes mídias, optamos por não apagar as identificações da referida denunciante.



Carolina F Froes adicionou 4 novas fotos – com Thays Heiko e outras 2 pessoas.  
20 de fevereiro às 13:45 · 🌐

ABUSADA E AGREDIDA NO BLOCO CASA COMIGO  
Sábado, 18/02, fui abusada e agredida por um homem no bloco Casa Comigo, na Faria Lima. Depois de três horas trabalhando embaixo de sol, minhas amigas e eu estávamos indo embora junto com uma multidão, quando ele, vindo por trás, puxa e tira a minha parte de cima da roupa. Virei já reagindo, socando o homem que tinha o dobro do meu tamanho. Ele riu. Comecei a gritar, "Tá maluco?", "Ele tirou minha roupa". Um espaço se abriu. Continuei reagindo e tentando segurar o cara. "Chama a polícia, ele tirou minha roupa", também lembro de gritar. Nisso ele me agarra pelo pescoço e me enforca enquanto eu tento chutar. Me levanta pelo pescoço, e então me joga no chão. Cai. Sem blusa e sem ajuda. Foi quando machuquei meu braço. Levantei ainda mais nervosa, gritando mais alto e preparada pra machucá-lo mais. No único momento em que realmente nos olhamos nos olhos, lembro de ver que o pescoço dele estava todo arranhado. Depois me disseram que o braço dele também sangrou. Minhas unhas estão todas quebradas, então provavelmente é verdade. Quando levantei, cinco pessoas me seguraram. Ninguém segurou o agressor. Enquanto eu gritava pra me largarem, enquanto eu gritava pedindo pra que me segurassem, vi ele indo embora rindo. RINDO. Tive uma crise de choro sem fim e fui embora. Andei por uns 30 minutos sem fôlego, sem força, sem chão. Heiko foi a única pessoa que me ajudou, que tentou segurar o cara, que andou atrás de mim e me

uns 30 minutos sem fôlego, sem força, sem chão. Heiko foi a única pessoa que me ajudou, que tentou segurar o cara, que andou atrás de mim e me acompanhou. (Obrigada!) O resto das pessoas ao nosso redor, homens e mulheres, não fizeram nada além de assistir, além de gritar, além de abrir espaço pra eu apanhar, além de tentar me impedir de reagir. Meu braço vai desinchar, os hematomas vão sumir. Os arranhões na pele do agressor também. Mas eu nunca vou esquecer. Depois do que aconteceu, senti vontade de sumir. Pensei em ficar em casa, não correr mais esse risco e me isolar. Mas a resposta é, deve ser, só pode ser exatamente o contrário. Eu amo o Carnaval. O que aconteceu comigo no sábado não é Carnaval. O que aconteceu comigo no sábado é abuso, é assédio, é agressão, é violência. É criminoso e doentio. O carnaval continua. Eu continuo no Carnaval. Eu continuo na rua e na vida. Essa é a minha resposta. Se a presença de uma mulher precisa ser afrontada dessa forma, serei uma afronta ainda maior. Sou mulher. Estou viva. Reajo e existo. Esse texto é uma forma de dizer: você, mulher, não está sozinha. Por mais que possa se sentir. Estamos juntas. Esse texto é um pedido: se virem alguém sendo assediada, abusada e/ou agredida, ajude. Se você for assediada, abusada e/ou agredida, REAJA E DENUNCIE. A minha denúncia foi feita e está em andamento. Essa história não começa nem acaba aqui. Por um carnaval e uma vida sem assédio, agressão e violência. Existo e respondo. Falo e compartilho. Não me calarei. NÓS POR NÓS! Cada dia mais e mais fortes.

👍👍👍 Você, Victória Albuquerque e outras 56 mil pessoas  
12 mil comentários 17 mil compartilhamentos

O carnaval pode ser entendido como uma temporada festiva que provoca entusiasmo e estimula euforia entre os brasileiros. Porém a partir do relato da jovem revela-se outra versão, ainda mais comum sobre o evento, a violência e o assédio presente entre diversas interações do público frequentador do Carnaval.

A jovem internauta inicia o relato dizendo que foi agredida e abusada em um bloco de carnaval, enquanto estava trabalhando. Esse tipo de apresentação contextualiza o evento de assédio em seguida dela estar exercendo seu ofício. Tal modo de construir e apresentar a narrativa podem ser analisados como uma forma de legitimar seu relato. Afastando a possibilidade de comentários de cunho questionador, comumente utilizado para desvalidar narrativas desse teor, tendo em vista, o senso comum de que mulher no carnaval procura por situações de abuso ou assédio sexual.

Ao analisar a narrativa devemos também questionar sobre a não interrupção por partes daqueles que presenciaram ao ocorrido, sendo que apenas uma pessoa foi em apoio à internauta. Segundo ela “homens e mulheres, não fizeram nada além de assistir”, ao enunciar tal recorte do relato é possível remeter a justificativas que reafirmam ditados populares como “em briga de marido e mulher, ninguém mete a colher”.

Além das análises acima é possível examinar que no final do seu relato, quando a jovem além de expor sua experiência, ela também incentiva para que as mulheres/meninas nesta situação procurem reagir, ela proporciona referências e afeta um coletivo feminino que até então, como vimos sobre o “pacto do silêncio” eram suplantadas pelas normas/padrões e poder vigentes. Quando a jovem além de reagir no momento da agressão revela em seu perfil da rede social, e constrói sua narrativa da forma exposta no *post*, ela, novamente, propicia influências aos coletivos femininos, provocando novas referências e reflexões para interações pares as dela, como uma forma de ativismo contra violência de gênero. Além de promover empoderamento e expandir as possibilidades de reação tanto para as pessoas afetadas por tais agressões quanto para os possíveis espectadores numa situação semelhante ou do mesmo teor.

Por fim, pensar acerca do contexto no qual a narrativa/retrato foi vinculada: uma página pessoal do Facebook e considerar o impacto provocado por milhares de comentários ademais da proporção alcançada pelo *post* com milhares de curtidas e compartilhamentos é de suma valia e interesse para esta pesquisa. Pois como vimos na esfera da Web 2.0 todos os usuários das mídias virtuais é um integrante dessa macro esfera de construção de conhecimento.

Influenciando também como um produtor de informações, de relatos sobre suas experiências pessoais, conhecimentos, entretenimento e nessa perspectiva um potencial atuante no campo de discussões, reflexões e críticas. Dessa forma, através da plataforma virtual do Facebook, a internauta pôde interferir acerca discussões e análises sobre violência e assédio no Carnaval, além de denunciar e expor sua história como uma nova possibilidade de reação para pessoas em condições par as dela. Assim reiterando a perspectiva da Web 2.0 no qual a internauta atua no ativismo político contra as violências de gênero.

### **Considerações finais**

Ao longo da pesquisa revela-se indispensável ressaltar o quanto se mostra fundamental exercitar o senso crítico e explorar reflexões quanto as mais diversas representações corriqueiras dos conceitos e definições que reproduzimos. Principalmente quanto à maneira habitual, presente no desenvolvimento dos indivíduos, em replicar discursos, ações e interações percebidos como naturais e imutáveis. Isto salienta e expressa à relevância presente no *post* utilizado para análise neste estudo, pois ficou evidente o quanto os/as jovens da contemporaneidade estão mais inclinados e dispostos a expressar interesse e participar do campo da atuação política e a fim de promover reflexões nas esferas sociais. O que foi viabilizado pelas novas mídias digitais e de comunicação propiciado com o surgimento da Web. 2.0, um espaço virtual favorecedor e facilitador no estímulo de diferentes olhares e vozes sociais.

Devemos salientar como as diferentes formas de ativismo contra violência de gênero têm sido intensamente afetado e utilizado para legitimar e reverberar os relatos/discursos, inspirando e promovendo alternativas e ações denunciante para um coletivo feminino em situações pares as presentes no *post*. O que implica também em promover reações que mobilizam terceiros, como inspirar redes de apoio as vítimas, campanha de conscientização sobre o indicie de violência no Carnaval, entre outros.

Portanto, frente às análises expressas aqui, revela-se indispensável explicitar e promulgar incentivo nos atos de denúncia contra as violências/assédios. Especialmente relatos realizados pelas vítimas, e/ou por membros integrantes do convívio da mesma ou até por parte de profissionais que percebam suspeitas quanto a ocorrência de violências. Pois a denúncia é

uma defesa/ataque importante na luta contra as violências de gênero, visto que além de impactar sobre outras vítimas. Viabiliza possibilidades de intervenção, cuidados e acolhimento para as vítimas, como para membros envolvidos. (DE ALMEIDA FERRARI; VECINA, 2002).

## REFERÊNCIAS

ARONOWITZ, S. e GIROUX, H. *Postmodern Education*. Minneapolis: University of Minnesota press, 1991.

BAUMAN, Z. *44 Cartas do Mundo Líquido Moderno*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2011.

BAUMAN, Z. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

BRASIL. Ministério das Mulheres, da Igualdade Racial, da Juventude e dos Direitos Humanos. *Diretrizes nacionais feminicídio. Investigar, processar e julgar com perspectiva de gênero as mortes violentas de mulheres*. Brasília, 2016.

CARRARA, Sergio; HEIBOM, Maria Luiza. *Gênero e diversidade na escola: formação de professoras/es em Gênero, Orientação Sexual e Relações Étnico-Raciais*. Caderno de Atividades. Rio de Janeiro/Brasília: CEPESC/SPM, 2009.

CHOULIARAKI, L. & FAIRCLOUGH, N. “The critical analysis of discourse”. *Discourse in Late Modernity*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999.

DA SILVEIRA, Sérgio Amadeu. *Ciberativismo, cultura hacker e o individualismo colaborativo*. Revista Usp, n. 86, 2010.

DE ALMEIDA FERRARI, Dalka Chaves; VECINA, Tereza Cristina Cruz. *O fim do silêncio na violência familiar: teoria e prática*. ed. Agora, 2002. Disponível em: <<http://www.spm.gov.br/central-de-conteudos/publicacoes/2016/livro-diretrizes-nacionais-femicidios-versao-web.pdf>>. Acesso em 29 de ago. 2017.

KRESS, G. *Literacy in the new media age*. New York: Routledge, 2003.

LOURO, Guacira Lopes; FELIPE, Jane; GOELLNER, Silvana Vilodre. *Corpo, gênero e sexualidade – um debate contemporâneo na educação*. 3. Ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.

MOITA LOPES, L.P. *Os novos letramentos digitais como lugares de construção de ativismo político sobre sexualidade e gênero*. Trab. Ling. Aplic., Campinas, v.49, n 2, p. 393-417, Jul./Dez. 2010.

MOITA LOPES, L.P. *Pesquisa Interpretativista em Linguística Aplicada: a Linguagem como condição e Solução*, DELTA, 10 (2), p.329-338, 1994.

MOITA LOPES, L.P. "Socioconstrucionismo: Discurso e Identidades Sociais". In: MOITA LOPES, L.P. (Org) *Discursos de identidades: discurso como espaço de construção de gênero, sexualidade, raça, idade e profissão na escola e na família*. São Paulo: Mercado de Letras, 2003.

PENNYCOOK, A. *Language as a Local Practice*. Londres: Routledge, 2010.

RODRIGUES, William Costa. *Metodologia Científica*. ed. Paper Vest, 2007.

SALIH, Sara. *Judith Butler e a Teoria Queer*. Tradução e notas Guacira Lopes Louro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

SANTOS, M. *Por uma outra globalização*. Rio de Janeiro: Editora Hucitec, 2000.

WAILSELFISZ, J. J. *Mapa da violência 2015: homicídios de mulheres no Brasil*. FLACSO Brasil: Brasília, 2015. Disponível em: [http://www.mapadaviolencia.org.br/pdf2015/MapaViolencia\\_2015\\_mulheres.pdf](http://www.mapadaviolencia.org.br/pdf2015/MapaViolencia_2015_mulheres.pdf). Acesso em 27 de ago. 2017.

# **RELIGIOSIDADE E ETNICIDADE NO LÉXICO DOS SAMBAS INTERPRETADOS POR CLARA NUNES**

**Edimara Graciele de Andrade Melo – <sup>35</sup>(UNINCOR)**

**RESUMO:** Neste trabalho objetiva-se apresentar a pesquisa de mestrado, ainda em fase de conclusão, de forma a analisar os sambas interpretados por Clara Nunes; mais especificamente, as letras dos sambas cuja temática remete-se às religiões afro-brasileiras e, conseqüentemente, ao afrodescendente. Os procedimentos metodológicos deste trabalho estão direcionados para uma pesquisa qualitativa, tendo em vista a organização das lexias em campos léxico-semânticos. Dada sua importância para a cultura brasileira, o samba, há muito tempo, vem se constituído como objeto de investigação para várias áreas do conhecimento, tais como: Sociologia, Antropologia, Linguística, entre outras. No campo teórico da Linguística, observou-se, a partir de um levantamento bibliográfico sobre análise lexical empreendida em letras de samba (GIL, 2002; 2004; 2016; SANTOS, 2013, entre outros), uma tendência em analisar a escolha lexical como estrutura discursiva capaz de revelar as visões de mundo, ideologias e crenças do enunciador. Desse modo, neste estudo, acredita-se que, a partir da análise do léxico, será possível determinar quais os campos semânticos que revelam o ponto de vista sobre a religiosidade e etnicidade presente nas letras dos sambas interpretados por Clara Nunes, visto que as redes de significados lexicais, quando atualizadas por um enunciador, podem revelar quais são os temas, bem como esses temas são tratados, em um conjunto de textos. Assim, a perspectiva teórica que queremos adotar aqui estabelece uma articulação entre o estudo do léxico e a teoria sociocognitiva de Van Dijk (2004) que é constituída a partir da tríade discurso, cognição e sociedade. A escolha desse referencial teórico justifica-se pela possibilidade de se trabalhar as escolhas lexicais como uma prática social, que resulta das complexas relações entre as estruturas sociais e as estruturas discursivas mediadas pela cognição.

**Palavras-chave:** Léxico; Samba; Religiosidade; Etnicidade.

---

<sup>35</sup> Discente do Programa de Mestrado em Letras da Universidade Vale do Rio Verde- UNINCOR. E-mail: edimaramelo@yahoo.com.br

Este trabalho tem por objetivo analisar os sambas interpretados por Clara Nunes, mais especificamente, os sambas cuja temática remete-se às religiões afro-brasileiras e, conseqüentemente, ao afrodescendente. O *corpus* analisado é composto pelas letras desses sambas, nas quais se realiza um levantamento da frequência lexical e, assim, o estabelecimento de campos léxico-semânticos em busca de compreender a visão de mundo e/ou pontos de vista sobre as religiões de matriz africana e sobre o afrodescendente presente nessas letras.

Dada sua importância para a cultura brasileira, o samba tem, há muito tempo, se constituído como objeto de investigação para várias áreas do conhecimento, tais como: Sociologia, Antropologia, Linguística, entre outras. No campo teórico da Linguística, observou-se, a partir de um levantamento bibliográfico sobre análise lexical empreendida em letras de samba e em outros estilos musicais (GIL, 2004; 2006; 2010; 2016; BAPTISTA, 2005; SANTOS, 2013; LAUTENSCHLAGER, 2015, entre outros), uma tendência em analisar a escolha lexical como estrutura discursiva capaz de revelar ideologias, crenças, visões de mundo e representações sobre variados temas.

Além disso, nesses trabalhos, o estudo do léxico em letras de samba é abordado junto com outras teorias linguísticas e do discurso, a fim de demonstrar que as escolhas lexicais em um texto ou conjunto de textos não são meras escolhas de palavras, mas são escolhas que, segundo Gil (2004), materializam representações que sintetizam a percepção de mundo de determinados grupos e o conhecimento coletivo sobre temas específicos – de modo que é por isso que, na voz da autora, as palavras de determinado texto podem ser analisadas como categorias linguístico-discursivas.

Assim, no processo de levantamento do estado da arte, pode-se observar que Gil é a teórica que mais tem se dedicado ao estudo do léxico em letras de músicas, dando especial atenção ao samba. Ao analisar os estudos realizados pela autora, verificamos que ela procura apresentar as relações entre léxico e ideologia, enfatizando que essa relação é mediada pela cognição e por aspectos sociais, históricos e culturais.

Para Gil (2010), o conjunto de unidades lexicais, ou lexemas, de uma língua espelha a experiência humana acumulada e, particularmente, traços das práticas culturais e sociais dos grupos, de modo que essas unidades do léxico são manifestadas no uso da língua e

demonstram as alterações dessas práticas, deixando evidentes os incessantes movimentos das pessoas em seus hábitos sociais e culturais.

Em um levantamento bibliográfico mais aprofundado, observamos que os trabalhos acadêmicos que tomam o léxico em letras de samba como objeto de análise têm procurado promover um adensamento entre os estudos do léxico com outras teorias linguísticas e do discurso, dentre elas podemos citar: Semântica, Dialogismo, Análise do Discurso, Estudos Culturais e Análise Crítica do Discurso.

Nos trabalhos de Gil (2004; 2006; 2016), por exemplo, a análise do léxico em sambas não é dissociada de uma análise semântica, pois, através do estabelecimento de campos semânticos específicos, a autora analisa como a escolha lexical constrói ou recobre determinados campos semânticos; ou, ainda, estabelece os campos semânticos através da análise da frequência lexical nas canções que compõem seu *corpus* de análise. Além disso, a autora correlaciona os estudos do léxico a alguns pressupostos da Análise Crítica do Discurso de orientação sociocognitivista, tomando como base os trabalhos de Van Dijk e princípios da Linguística Cognitiva (LC).

Para Gil (2016) é no discurso que se organizam as redes de significados lexicais e campos semânticos, ou seja, seções do vocabulário que reúnem determinadas experiências. Para a autora, as redes de significados lexicais ou os campos semânticos são responsáveis por definir os temas do discurso. Ou seja, nas palavras de Gil, é a partir do estabelecimento inicial do tema de um conjunto de textos a ser analisado que se começa a observar a ideia geral neles construída, bem como obter pistas sobre qual é o ponto de vista disseminado por um enunciador ou grupo de enunciadores. A estudiosa aponta que, submetidos a esse tema específico, estão os significados locais, que são resultados das escolhas do enunciador ou grupo de enunciadores, “e que constituem na informação mais diretamente relacionada aos modelos mentais<sup>36</sup> e conseqüentemente à opinião e atitude dos interlocutores” (GIL, 2016, p. 204).

Com base nos apontamentos de Gil, acreditamos que esses significados, que estão submetidos a um tema específico, podem ser considerados estruturas discursivas importantes para analisar qual é o ponto de vista construído nos sambas interpretados por Clara Nunes, no que diz respeito à abordagem da temática religiosa de origem africana e o negro. Assim,

---

<sup>36</sup> Os modelos mentais estão definidos no capítulo um da dissertação em fase de conclusão.

analisamos esses dois temas interligados, tendo por base o léxico dessas canções, visto que aos temas estão subordinados a um léxico específico.

Essa análise, seguindo os trabalhos de Gil (2004, 2010; 2016), pode ser feita por meio da organização campos semânticos, visto que essa organização pode revelar uma visão mais ordenada das escolhas lexicais ancoradas aos temas da religiosidade e etnicidade. Para Gil, com o estabelecimento de campos semânticos, é possível verificar a inserção do vocabulário da língua em uma estrutura, o que faz com que os campos sejam fundamentais para um estudo sistemático do vocabulário, antes de se iniciar a análise contextualizada de um conjunto de textos.

Ainda na voz da autora, quando a análise léxico-semântica é feita por meio da determinação de campos semânticos, desloca-se do nível do sistema linguístico para o nível do discurso, nível no qual consideramos os aspectos contextuais, e, assim, é possível observar como o léxico organiza “uma face da experiência humana em uma determinada situação de enunciação, dando forma ao pensamento humano, à cultura, e à ideologia” (GIL, 2016, p. 205).

No estudo de Lautenschlater (2015), é possível observar uma abordagem do léxico semelhante à de Gil, visto que o léxico é abordado como categoria linguístico-discursiva. A autora, ao estudar como o epíteto de “Cidade Maravilhosa” é construído, em letras de samba, aponta que os sentidos das palavras são revelados quando estudados dentro de um determinado contexto histórico, político, social e geográfico. A pesquisadora, ao analisar o léxico, a partir da organização das unidades lexicais em campos semânticos, ainda aponta que os sujeitos, ao optarem por essa ou aquela palavra, dão indícios de suas crenças, seus valores e experiências acumuladas ao longo da vida. Por essa razão, o nosso estudo vai ao encontro do trabalho de pesquisa aqui referenciado, pois abordamos o estudo do léxico tendo em vista que as escolhas lexicais têm uma dimensão discursiva, ou seja, as palavras podem revelar visões de mundo dos enunciadores em um determinado contexto.

Outro trabalho que aborda o léxico a partir de uma perspectiva linguístico-discursiva é o de Santos (2013), pois o autor, ao analisar as representações da mulher nas canções de Rita Lee, aponta que a escolha lexical realizada apresenta-se como poderosa estratégia na ação discursiva, pois colabora para fixar uma posição ideológica na mente dos enunciatários. De acordo com Santos (2013), o léxico tem uma relação estreita com os valores e as visões de

mundo das comunidades de fala, porque é composto e desenvolvido a partir da relação que os membros das comunidades estabelecem com o mundo natural, o que permite dizer que o léxico evidencia a relação dos sujeitos com o mundo.

Ainda de acordo com Santos (2013), é pelo léxico que os sujeitos definem as emoções e sentimentos humanos que são compreendidos pelos falantes dentro das possibilidades oferecidas pelo léxico. Portanto, é através dessa categorização das palavras que se dá a comunicação entre falantes, que se tem a possibilidade de se referir aos elementos do universo cultural e natural, e de se construir algum juízo sobre eles.

Santos (2013) aborda a estruturação do léxico, diferenciando as palavras gramaticais das palavras lexicais. Conforme o pesquisador, o inventário das palavras de uma língua pode ser dividido nesses dois grupos amplos: o das palavras gramaticais, nas quais se enquadram unidades que têm a função estrutural no sistema linguístico, como os pronomes, artigos, preposições, conjunções; e o outro grupo é formado pelas palavras lexicais, no qual encontramos as palavras que designam objetos concretos, fenômenos da natureza e elementos abstratos. A cada uma das unidades lexicais do sistema linguístico denominamos de lexema<sup>37</sup>.

Assim, nos apoiamos nas considerações de Santos (2013), pois acreditamos que o conjunto das palavras lexicais da língua, por fazer referência direta aos fatos culturais e sociais, e aos elementos físicos do mundo natural, sofre constantes transformações, acompanhando e adequando-se às mudanças sociais e históricas, possibilitando a expressão daquilo que é peculiar de um grupo social, de uma época, ou dos habitantes de um determinado território.

Entendemos, portanto, que é mais comum o enriquecimento do léxico a partir de um novo uso de uma forma lexical já existente, conferindo-lhe, por conseguinte, um novo sentido. É por essa capacidade que as palavras lexicais têm de acompanhar a dinâmica sociocultural e histórica, que buscamos, neste trabalho, tratá-las com maior atenção, pois, em nossa visão, possibilitam compreender, através de sua organização em campos léxico-semânticos<sup>38</sup>, como o universo das religiões de matriz africana e o negro são representados nas letras das canções interpretadas por Clara Nunes.

---

<sup>37</sup> Os conceitos de léxico, lexema e lexia encontram-se definidos no segundo capítulo da dissertação em andamento.

<sup>38</sup> No capítulo dois, há uma seção destinada à definição de campos léxico-semânticos.

Desse modo, julgamos este trabalho relevante também do ponto de vista social, pois compartilhamos das considerações de Baptista (2005), no que se refere à possibilidade das pessoas entrarem em contato com valores de uma determinada religião sem que, necessariamente, sejam adeptas ou tenham vivido alguma experiência em um universo religioso específico, no sentido de valorizá-las como parte da cultura de um povo. Isso ocorre, na voz da autora, principalmente, quando símbolos, experiências, valores e elementos do ritual ultrapassam os locais de culto (terreiros, igrejas, templos, etc.) e aparecem como temas de reportagens de jornal ou revistas, em obras de arte, nas peças teatrais, livros ou músicas.

Baptista (2005) ainda afirma que a música popular brasileira é um importante veículo divulgador, que contribui para a formação de imaginários sobre as religiões afro-brasileiras. Ao analisar as canções interpretadas por Clara Nunes, a partir das considerações teóricas dos Estudos Culturais, a autora verificou que, mesmo em uma época de regime de Ditadura Militar, a intérprete conseguiu passar uma imagem positiva dessas religiões, em um período em que muitas canções não foram divulgadas por sofrerem censura. Nesse sentido, vemos as letras dos sambas interpretados por Clara Nunes como um meio das pessoas entrarem em contato com as religiões de matriz africana, no sentido de valorizá-las, principalmente, no contexto escolar – contexto no qual atuamos e que é caracterizado por congregar uma heterogeneidade de pessoas e, por conseguinte, de crenças, valores, ideologias e visões de mundo.

Com base na experiência desta pesquisadora como gestora e docente de uma escola da Rede Municipal da cidade de Três Corações, situada no Sul do Estado de Minas Gerais, percebeu-se que o samba não é um artefato cultural tomado como objeto de reflexão em sala de aula com a mesma frequência que outros artefatos e gêneros do discurso, muito embora seja um ritmo valorizado fora dos muros da escola. No que se refere às religiões de matriz africana, ainda se observa certa resistência, por parte dos docentes, em discutir esse tema em sala de aula, embora haja a determinação do Ministério da Educação (MEC) que o estudo da História da Cultura Africana e Afro-brasileira façam parte do currículo escolar desde a educação infantil; a fim de que os laços existentes entre Brasil e África sejam reforçados (BRASIL, 2014). Nesse sentido, a relevância social deste trabalho está na vontade de que ele também possa contribuir com a melhor inserção dos estudos sobre a História da Cultura Africana e Afro-brasileira no âmbito da sala de aula.

A pretendida contribuição social desta pesquisa foi o que motivou a escolha de nosso objeto de pesquisa, visto que Clara Nunes, além de ter sido uma das intérpretes mais importantes do Brasil, revelou nos sambas que interpretou aspectos da religiosidade e da cultura afro-brasileira que podem também ser explicadas por meio de uma análise léxico-semântica nas aulas de Língua Portuguesa. Assim, para atingir o objetivo geral deste trabalho, analisamos as escolhas lexicais presentes nas canções interpretadas por Clara Nunes, a fim de verificar qual é o ponto de vista construído sobre a religiosidade afro-brasileira e, conseqüentemente, sobre o afrodescendente, colocamos os seguintes objetivos específicos:

Determinar: campos léxico - semânticos presentes nos sambas no que diz respeito à religiosidade e a etnicidade, a partir das escolhas lexicais;

Compreender: as formas de representação das religiões e o afrodescendente por meio dessas escolhas lexicais.

Tendo por base esses objetivos, pretendemos responder à seguinte pergunta de pesquisa: como as escolhas lexicais nos sambas interpretados por Clara Nunes contribuem para a construção do ponto de vista sobre as religiões afro-brasileiras e sobre as questões étnicas?

Para respondermos a esta pergunta e atingir os objetivos propostos, organizamos esta pesquisa em quatro capítulos mais as considerações finais. No primeiro capítulo, abordamos alguns princípios da Linguística Cognitiva e da Análise Crítica do Discurso de vertente sociocognitivista, a fim de estabelecer as relações entre léxico, cognição e discurso. Já no segundo capítulo, apresentamos uma revisão teórica de estudos do léxico, para melhor definir esta categoria de análise e os campos léxico-semânticos. No terceiro capítulo, encontram-se breves considerações a respeito do samba e de sua relação com religiões de matriz africana, a saber: candomblé e umbanda. Ainda neste capítulo, tentamos melhor situar os sambas interpretados por Clara Nunes em um contexto social e histórico específicos, bem como apresentar uma breve biografia da autora e sua relação com o samba. No quarto capítulo, procedemos com a análise do *corpus*. Por fim, tecemos as considerações finais.

Ao observarmos um conjunto de canções interpretadas por Clara Nunes, através da tentativa de analisar as lexias presentes nessas canções, evidenciamos uma forte presença de

itens que nos remetem à valorização do negro e uma preocupação da intérprete em mostrar marcas das religiões de matriz africana em seus aspectos positivos. Observamos com o estudo realizado, que a partir do momento em que a intérprete se insere no universo das religiões da umbanda e candomblé, ela passa a interpretar sambas com essa temática. Ponto que é fundamental para entendermos o estudo da cognição sob a ótica de vertente sociocognitivista, pois acreditamos, de acordo com a teorização de Van Dijk e da Linguística Cognitiva, que o indivíduo, ao fazer uso de determinadas escolhas lexicais (escolhas lexicais que são mediadas pelo processo de cognição) revela sua crença, seus valores, suas ideologias, seu sentimento de pertença a uma determinada cultura ou grupo social. No caso de Clara Nunes, as canções reforçam esse sentimento de pertença a um universo religioso que sempre foi marginalizado.

Observamos nas canções interpretadas por Clara Nunes a predominância de lexias que exaltam os aspectos da religiosidade das religiões de matriz africana, no caso, a umbanda e o candomblé, revelando como se dão as saudações religiosas, quais são os elementos de proteção dessas religiões e a caracterização dos orixás, apresentando aos seus interlocutores, esse universo, que, talvez, quando as canções foram lançadas, eram desconhecidos do grande público – de modo que é possível dizer que a cantora também foi uma das vozes que ajudou a disseminar a cultura africana a partir de um viés positivo.

Assim, acredita-se que através da análise das escolhas lexicais é possível o enunciador mostrar a qual universo pertence, a qual crença, em qual ideologia acredita, é o caso da intérprete Clara Nunes, que adepta às religiões de matriz africana começa a ter preferência em gravar sambas voltados para essa temática, numa direção em que opções de ordem pessoal afetam o campo profissional.

A intérprete Clara Nunes revela em suas canções os elementos de proteção das religiões de matriz africana, ressaltando esses elementos com o uso de lexias que remetem à caracterização dos orixás, “ao rei das matas, ao vencedor das demandas, a grande guerreira da lei, o dono da pedreira, rainha do mar, ao curandeiro das pestes”.

No campo da etnicidade, percebemos, através da escolha de determinadas lexias que a intérprete exalta a figura do homem negro (“negro é vida, negro é sensacional”) e que há também uma preocupação em exaltar a terra natal. Entendemos através do uso dessas lexias uma forma de valorizar a cultura do povo africano, que, por consequência, está na gênese da formação do povo brasileiro, ou seja, ao enaltecer a cultura africana, a intérprete também

exalta o seu país de origem e mostra a influência causada pelo processo de colonização e escravidão no Brasil.

Ao inserir as canções de Clara Nunes em um gênero musical que é o samba, observamos que a intérprete rompe com os padrões sociais da época, pois nesse período (1971 a 1982), ainda marcado pela Ditadura Militar, a artista se revela como uma mulher que canta samba, quebrando o paradigma de um discurso que esse seria um universo apenas masculino.

Percebemos também que Clara Nunes interpreta canções que estão inseridas em um campo léxico-semântico que nos remete para um discurso em que a mulher pode ser livre, que esta mulher tem suas preferências e não tem problemas em assumi-las. Esses elementos lexicais podem ser observados nas canções: “Ê baiana” e “Morena de Angola”, nas quais evidenciamos uma mulher que é alegre, descontraída, que sabe o que quer. É representada com o uso de determinadas lexias como uma mulher atraente, sensual e que através de usos de adereços, seduz.

Ao interpretar a canção “Mãe África”, em 1982, Clara Nunes traz à tona a miscigenação que gerou o povo brasileiro, mostrando através de determinadas lexias que o todo o povo brasileiro é um povo oriundo de uma mistura de etnias, como podemos ver em: “Oiê, dos meus irmãos de Angola África, do quilombo África, para Moçambique- Congo África, para a nação Bangu África.” Ou seja, ao utilizar determinadas lexias para se referir ao país de origem, evidenciamos campos de significação como forma de lembrar aspectos da terra natal para resgatar as origens dos negros escravizados.

Observamos na canção “Canto das Três Raças” através de determinadas lexias a luta que o negro enfrentou no período da escravidão, ou seja, de acordo com a análise, percebemos que as lexias nos remetem a campos de significação de luta, resistência, desafios, restrições, cativeiro, mas que, sobretudo, não sufocou o sonho de liberdade.

O sincretismo religioso também marca as escolhas discursivas de algumas canções, como é o caso de “Tributo aos Orixás”, principalmente, no seguinte trecho: “Traziam em seus corações sofridos/ seus orixás de fé/ hoje tão venerados no Brasil/ Nos rituais de Umbanda e Candomblé.” É interessante notar que a intérprete também se via nesse universo sincretista, pois de acordo com a biografia narrada por Fernandes (2007), a intérprete era católica, mas foi apresentada ao Kardecismo, era adepta das religiões de matriz africana (umbanda e

candomblé). Ou seja, as escolhas lexicais, utilizadas nessa canção, revelam também aspectos do universo da intérprete.

Acreditamos que a intérprete ao fazer uso de determinadas escolhas lexicais, mostra as marcas da sonoridade afro-brasileira, a formação, a origem, toda a garra, alegria e “remelexo” que o povo brasileiro, na grande maioria, possui.

Podemos evidenciar também através das lexias apresentadas nas canções interpretadas por Clara Nunes uma ruptura com os paradigmas sociais da época, em que Clara Nunes dá voz e vez à figura da mulher numa sociedade impregnada por valores considerados machistas. E com relação ao negro, percebemos que as lexias presentes nas canções interpretadas por Clara Nunes recobrem campos semânticos, enaltecendo o afrodescendente, mostrando de fato os aspectos da cultura desse povo, ou seja, o negro é representado em suas canções como aquele que possui uma identidade, uma crença, uma história; e, como todas as outras etnias, merece respeito, valorização e exaltação.

## REFERÊNCIAS

BAPTISTA, Rachel. *Tem orixá no samba: Clara Nunes e a presença do Candomblé e da Umbanda na MPB*. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo- Ciência Social- Antropologia Social, 2005.

BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização, Diversidade e Inclusão. História e cultura africana e afro-brasileira na educação infantil / Ministério da Educação. Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização, Diversidade e Inclusão. -- Brasília: MEC/SECADI, UFSCar, 2014.

DIJK, Teun Adrianus van. *Cognição, discurso e interação*. 6ª ed. São Paulo: Contexto, 2004.

GIL, Beatriz Daruj. Aspectos ideológicos nas escolhas lexicais de Bezerra da Silva. In: *Anais do VIII Encontro Nacional de Linguagem Verbal e Não-Verbal e II Simpósio Internacional de Análise Crítica do Discurso*, 2004.

GIL, Beatriz Daruj. O homem no léxico de canções de consumo: aspectos ideológicos. In: XXI Jornada Nacional de Estudos Linguísticos do GELNE, 2006, João Pessoa XXI JonaDA Nacional de Estudos Linguísticos, 2006. p.3114-3122.

GIL, Beatriz Daruj. *Quem mandou você gostar? Um estudo léxico-semântico do amor paixão em letras de música preferenciais de alunos do ensino médio (SP)*. Tese (doutorado em Semiótica e Linguística Geral). FFLCH/USP, São Paulo, 2010.

GIL, Beatriz Daruj. O Rio de Janeiro e a mulher no léxico das canções de bossa nova. In: *Domínios de Lingu@gem*, Uberlândia, vol. 10, n. 1, jan./mar. 2016, p. 202-218.

LAUTENSCHLANGER, Lucienne. *Rio de janeiro, a cidade maravilhosa: um conceito feito de música, verso e ideologia*. Dissertação (Mestrado em Filologia e Língua Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas USP, 2015.

SANTOS, José Antônio Barbosa Alves. *As faces de Eva: o universo feminino no léxico de Rita Lee*. São Paulo. Universidade de São Paulo - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2013.

# AS “SOBREVIVÊNCIAS” DA MEMÓRIA COLETIVA NA LITERATURA DO SOBRENATURAL

Eduardo Pereira dos Santos (CNPq/UFLA)

**RESUMO:** Os estudos folclóricos possuem papel capital na coleta, confronto e pesquisa de origem das tradições orais de diferentes culturas. Os materiais coligidos por folcloristas por vezes caem nas mãos de escritores que lançam mão dessas literaturas orais como fonte de inspiração. Desse modo, nos atentamos a apropriação, por parte dos escritores, de produções orais nas quais há a presença do “sobrenatural”, na intenção de compreender os desdobramentos desse processo de apropriação em termos teóricos e críticos da produção literária ficcional. Para tanto, nos detemos nas narrativas de cunho mitológico e lendário que compõem a literatura oral brasileira que, por seu turno, se constitui pelas “sobrevivências” da memória coletiva, nas palavras de Câmara Cascudo (1952). Portanto, nosso objetivo consiste em problematizar as concepções dos gêneros (ou modos) literários de que os literatos lançam mão para reelaboração dessas produções orais. Sendo assim, o presente trabalho, desenvolvido sob a orientação da Profa. Dra. Roberta Guimarães Franco e parte do projeto de iniciação científica financiado pelo CNPq, se pauta numa pesquisa de base bibliográfica que visa aliar os estudos literários e os estudos do folclore brasileiro, bem como áreas de investigação afins. Com isso, considerando que o processo de elaboração da linguagem ficcional permite que as influências da tradição oral possam ser trabalhadas, em outros planos e com outros fins, esperamos encontrar propriedades nas concepções de gêneros (ou modos) literários que permitam estabelecer, na medida do possível, uma relação de continuidade entre o material folclórico e o material literário.

**Palavras-chave:** Literatura do Sobrenatural; Folclore Brasileiro; Mito.

## Introdução

Os escritores que buscam produzir obras nas quais há a presença de figuras mitológicas do folclore brasileiro podem, ainda hoje, encontrar pessoas que possuem conhecimento de um número admissível de narrativas de cunho mítico, como os recitadores

de mitos e os contadores de histórias, bem como podem recorrer a sua própria bagagem de tradições orais. Ainda assim, os interessados nas literaturas orais podem lançar mão da leitura das obras de literatos brasileiros (ou estrangeiros) que foram produzidas mediante a apropriação e reelaboração de mitos brasileiros. Além disso, os escritores podem se debruçar na pesquisa da bibliografia reunida ao longo dos anos por diversos especialistas e, nesse caso, podemos nos referir especialmente aos trabalhos dos estudiosos do folclore brasileiro.

Dessa forma, a proposta do presente trabalho consiste em pensar a mitologia brasileira que, a princípio, constitui-se como a confluência dos contributos das culturas indígenas, ibéricas e africanas, e sua influência na produção literária ficcional. Com isso, buscamos problematizar a apropriação e a reelaboração dos mitos brasileiros realizada pelos escritores no processo de redação de suas obras. Para tanto, nos valem dos estudos do folclore com o intuito de entender os mitos brasileiros no quadro das culturas brasileiras e, por conseguinte, reconhecer a importância dos avanços desses estudos para a compreensão da formação cultural do Brasil.

Antes disso, baseados nos estudos do folclorista Luís da Câmara Cascudo, buscamos discorrer sobre a diferença entre as designações: *cultura erudita*, *cultura popular* e *folclore*. Em seguida, nos concentramos nas perspectivas teóricas e críticas a respeito dos gêneros (ou modos) literários que possuem como característica o enfoque nos acontecimentos, fenômenos e figuras de ordem “sobrenatural”. Por fim, pretendemos problematizar o fato de os gêneros (ou modos) literários poderem ou não apresentar propriedades que permitam que os escritores da “Literatura do Sobrenatural” possam estabelecer uma relação de continuidade, *la santa continuidad*, de Eugênio D’Ors, entre as versões orais dos mitos de que lançam mão e as produções escritas para as quais esses mitos servirão de inspiração.

### **Cultura erudita, cultura popular e folclore**

Em *Literatura Oral no Brasil*, publicada pela primeira vez em 1952, Câmara Cascudo alega que “Não há povo que possua uma só cultura, entendendo-se por ela uma *sobrevivência* de conhecimentos gerais” (2006, p. 29, grifo nosso). A propósito, o folclorista norte-rio-grandense (2006, p. 30) defende que a memória coletiva se configura por duas ordens de conhecimentos: a primeira se pauta no “oficial, regular, ensinado pelo colégio dos sacerdotes

ou direção do rei”, a qual podemos inferir ser a *cultura erudita*; e a segunda, “não oficial, tradicional, oral, anônimo, independentemente de ensino sistemático”, a qual podemos compreender como a *cultura popular*. Isso posto, cumpre ressaltar que o conjunto de manifestações contempladas em uma cultura pode muito bem transitar de uma cultura para outra, o que, conseqüentemente, demonstra uma linha tênue que separa as duas “ordens de conhecimentos”.

Ainda assim, precisamos compreender em que circunstâncias entra em voga o termo “folclore” na função de descrever uma manifestação cultural. Nessa lógica, Câmara Cascudo adianta que “O [fato] folclórico decorre da memória coletiva, indistinta e contínua. Deverá ser sempre o popular e mais uma *sobrevivência*” (CASCUDO, 2006, p. 23, grifo nosso). No que se refere às produções literárias da tradição oral, o folclorista argumenta que “A literatura folclórica é totalmente popular, mas nem toda produção popular é folclórica. Afasta-se do Folclore a contemporaneidade. Falta-lhe tempo” (CASCUDO, 2006, p. 22). Nesse sentido, o folclorista elenca alguns aspectos que auxiliam na definição do “fato folclórico”, que são:

- a) Antiguidade;
- b) Persistência;
- c) Anonimato;
- d) Oralidade.

Vale ressaltar que em obras como *Folclore do Brasil: Pesquisas e Notas*, publicada em 1967, e em *Contos Tradicionais do Brasil*, publicada em 1947, o termo “Oralidade” recebe como substituto a expressão “Divulgação”. Com isso, levamos em consideração o fato de que, para ser considerado folclórico, é necessário que “o motivo, fato, ato, ação seja *antigo* na memória do povo; *anônimo* em sua autoria; *divulgado* em seu conhecimento e *persistente* nos repertórios orais ou no hábito normal” (CASCUDO, 2012, p. 13). Nessa perspectiva, em nosso trabalho, nos referimos às narrativas míticas que cumprem com os “requisitos” definidos pelo folclorista.

### **Os mitos brasileiros como “sobrevivências”**

Os estudos folclóricos possuem papel capital na coleta, confronto e pesquisa de origem das tradições orais de diferentes culturas. Os materiais coligidos por folcloristas por vezes caem nas mãos de escritores que lançam mão dessas literaturas orais como fonte de inspiração. Em termos de mitologia brasileira, contamos com obras como “Geografia dos Mitos Brasileiros”, de Luís da Câmara Cascudo, e “Assombrações do Recife velho”, de Gilberto Freyre, como algumas de nossas principais referências.

Nesse contexto, buscamos compreender em que medida os mitos brasileiros podem ser considerados como “sobrevivências”, no quadro da cultura brasileira. Sendo assim, quando nos reportamos à concepção de fato folclórico, podemos pensar no seguinte apontamento do sociólogo paulista Florestan Fernandes:

Como expressão da experiência, o fato folclórico é sempre atual, isto é, encontra-se em constante reatualização. Portanto, sua concepção como *sobrevivência*, como anacronismo ou vestígio de um passado mais ou menos remoto, reflete o etnocentrismo ou outro preconceito observador estranho à coletividade, que o leva a reputar como mortos ou em via de desaparecimento os modos de sentir, pensar e agir desta. (FERNANDES, 2003, p. 25, grifo nosso)

Câmara Cascudo, por seu turno, postula, a propósito dos mitos, que “Todas as religiões possuem a *sobrevivência* dos cultos desaparecidos. Os mitos são a ‘presença’ dessa *sobrevivência*, diluída nas superstições, que incluem vestígios de liturgia semiesquecida, ou vivendo isoladamente” (2006, p. 193, grifo nosso). Quando nos deparamos com a palavra “presença” acompanhando o termo “sobrevivência”, logo nos questionamos sobre a fato de a sobrevivência se pautar numa *persistência*, ligando-a aos conceitos elencados por Cascudo para a compreensão do fato folclórico, o que se confirma com a afirmação de que “Na acepção da persistência, da sobrevivência, aplicar-se-á a frase de um professor do Colégio de França, Marcel Mauss: *‘Est populaire tout ce qui n’est pas officiel’*”. Por isso, se pensarmos a perspectiva assumida por Cascudo à luz do apontamento de Fernandes, entendemos que o conceito “sobrevivência” se alicerça numa concepção de *persistência* da narrativa mitológica.

Muitas vezes desaparece a liturgia de uma crença e sobrevive apenas o respeito instintivo, a reminiscência esvaecida do rito, vivendo numa proibição de uso ou de renúncia, de reverência ou de obediência a determinadas restrições. A escola do “Tabu” como é muito vaga, plástica e complexa, serve para explicar atos inexplicáveis que são automatismos seculares, restos de cerimônias de cultos mortos. (CASCUDO, 2002, p. 103-104)

Um exemplo que poderia ser considerado representativo da questão da “sobrevivência” pode ser observado no mito do Lobisomem.

O lobisomem, *vervolfe*, *loup-garou*, *voukodlak*, dos alemães, franceses e eslavos, mito geral dos povos indo-europeus, é aquele que por um fado se transforma de noite em lobo, jumento, bode ou cabrito montês. Os sacerdotes do Sorano sabino, nos bosques da Itália primitiva que nós visitamos, vestiam-se com as peles do lobo, animal do deus: a imagem confunde-se com o objeto na imaginação infantil, o sacerdote com o deus, a profissão com o fato. (CASCUDO, 2006, p. 194)

Desse modo, nos atentamos a apropriação, por parte dos escritores, de produções orais nas quais há a presença do “sobrenatural”, na intenção de compreender os desdobramentos desse processo de apropriação em termos teóricos e críticos da produção literária ficcional. Para tanto, nos detemos nas narrativas de cunho mitológico e, por extensão, lendário que compõem a literatura oral brasileira.

### **A literatura do sobrenatural**

A expressão “literatura do sobrenatural”, que empregamos no título de nosso trabalho, se justifica, nas palavras de Filipe Furtado (1980, p. 201), como uma expressão para “designar de forma genérica todas as obras que recorrem à fenomenologia insólita e lhe conferem uma função decisiva no desenrolar da acção”. A “fenomenologia insólita”, como outras

denominações, atua como correlata ao termo “sobrenatural”. Os gêneros literários, ou modos, dependendo da perspectiva teórica, nos quais as obras, às quais o teórico português se refere, são escritas se pautam no *estranho*, no *fantástico* e no *maravilhoso*, que, posteriormente, servirão de objeto de nossa discussão.

Furtado (1980, p. 20), ao discorrer sobre a concepção de “sobrenatural”, pontua que muitos dos fenômenos ditos “sobrenaturais”, na verdade, podem ser produto de “erros de percepção” ou “desconhecimento” por parte daqueles que os testemunhe.

[...] muitas ocorrências entendidas durante milênios como sobrenaturais vieram, em etapas posteriores do desenvolvimento humano, a ser plenamente compreendidas e, por consequência, racionalizadas, integradas no plano da natureza conhecida. Por outro lado, um conjunto de fenômenos inteiramente explicáveis e naturais para determinada civilização pode ser objecto de leitura sobrenatural por outra sociedade contemporânea da primeira que se encontre num estágio cultural e tecnológico muito mais atrasado. (FURTADO, 1980, p. 20)

Por conta disso, Furtado conclui que o emprego da expressão “sobrenatural”, não garante “uma qualificação inteiramente satisfatória dos fenômenos [meta-empíricos] em questão, sobretudo da sua relatividade e do modo variável como têm sido encarados em enquadramentos temporais e culturais diversos” (FURTADO, 1980, p. 20). Todavia, para os propósitos desse trabalho, a expressão “Literatura do Sobrenatural” vem bem a calhar, haja-visto que as figuras mitológicas, ao menos as brasileiras, ainda se apresentam sob a aura “sobrenatural”.

### **Os mitos brasileiros à luz dos gêneros (ou modos) literários**

Levando em consideração o fato de a elaboração da linguagem ficcional permitir que as influências da tradição oral possam ser trabalhadas, em outros planos e com outros fins, na produção literária escrita, esperamos encontrar propriedades nas concepções de gêneros (ou

modos) literários que permitam estabelecer, na medida do possível, uma relação de continuidade entre o material folclórico e o material literário.

Em *A construção do fantástico na narrativa*, Furtado aborda algumas das problemáticas da produção literária de cunho fantástico e, por decorrência, estranho e maravilhoso, que concerne à introdução de figuras mitológicas no processo de escrita das obras, como exemplo, a figura do vampiro, presença notável nos folclores europeus.

Personagem naturalmente inverossímil segundo a opinião comum, torna-se, contudo, plausível perante os cânones que orientam o fantástico se evidenciar um certo número de características codificadas pelo gênero que se tornaram algo como o retrato oficial do morto-vivo (aparência humana, tez lívida, caninos excessivamente longos, apetência pelo sangue humano, letargia diurna, capacidade de transformação em morcego ou lobo, etc., etc.). Porém, já perderia toda a credibilidade (ainda segundo as regras do gênero) se, por exemplo, ostentasse patas de bode, cabeça gelatinosa e disforme, longos tentáculos ou enormes olhos globulares (particularidades, contudo, sem dúvida admissíveis quando empregadas isoladamente em várias outras figuras monstruosas ocorrentes no fantástico e em gêneros contíguos). (FURTADO, 1980, p. 51-52)

Por esse ângulo, há a possibilidade de considerar que, na medida do possível, os mitos brasileiros podem ser introduzidos na “Literatura do Sobrenatural” a partir das propriedades que esses mitos assumem nas produções orais nas quais figuram, uma vez que, infelizmente, salvo as obras literárias voltadas para o público infantil, dispomos de um número limitado de obras ficcionais que exploram os mitos do folclore brasileiro. Sendo assim, por meio dessa perspectiva, podemos atribuir às obras literárias, um caráter colaborativo com relação a “sobrevivência” (ou persistência) dos mitos brasileiros na memória coletiva e, em tempo futuro, vê-las como integrantes de um grupo de obras que poderão inspirar novos escritores.

## **Os mitos brasileiros na produção literária**

Em termos de Literatura Brasileira, percebemos que uma das mitologias que mais influenciou a produção literária no Brasil não foi a que denominamos “mitologia brasileira”. Por conta das influências das tendências literárias em voga na produção literária europeia, a mitologia greco-romana exerceu importante papel na inserção de figuras míticas no processo de escrita das obras nacionais.

Evidentemente, o processo de apropriação e reelaboração dos mitos greco-romanos através dos anos não respeitou a perspectiva “literal” dada aos mesmos mitos na antiguidade, pelo contrário, de acordo com Mircea Eliade (1997), a propósito dos mitos gregos, os estudiosos passaram a procurar nos mitos “significações ocultas” e “subentendidos”, o que chamariam, posteriormente, de *alegorias*. O historiador de religiões discorda da leitura “alegórica” dos mitos, alegando que “Mais do que uma crítica devastadora do mito, é uma crítica a qualquer mundo imaginário, empreendida em nome de uma psicologia simplista e de um racionalismo elementar” (ELIADE, 1997, p. 135).

Além disso, outra corrente de pensamento que exerceu profunda influência no entendimento dos mitos gregos foi o *evemerismo*, que previa que os deuses gregos, na verdade, eram antigos reis divinizados, o que Eliade (1997) considera como um “alegorismo ao inverso”. Nesse contexto, embora discorde dessas perspectivas, o historiador de religiões admite que

Graças ao alegorismo e ao evemerismo, graças sobretudo ao fato de toda a literatura e todas as artes plásticas se terem desenvolvido em torno dos mitos divinos e heróicos, os deuses e heróis gregos não ficaram relegados ao esquecimento após o longo processo de desmitificação, nem após o triunfo do cristianismo. (ELIADE, 1998, p. 136)

Com efeito, não pretendemos dizer que os mitos brasileiros estariam relegados ao esquecimento, não *sobreviveriam* caso não sejam explorados pelas produções literárias e, por decorrência, artísticas. Pelo menos na época que Câmara Cascudo levou a cabo a tarefa de compilar as narrativas míticas, o folclorista (2002, p. 14) afirmava haver estudado “os mitos

ainda vivos, correntes e crentes na imaginação popular”, além do mais em comparação com o auge dos mitos gregos, os mitos brasileiros se mostram ainda bem recentes.

Na verdade, tendo isso em mente, quando voltamo-nos para os gêneros literários que integram a “Literatura do Sobrenatural”, percebemos que a leitura dos gêneros *estranho*, *fantástico* e *maravilhoso* se pauta na leitura “literal”, como sintetiza a teórica Chiampi (2008, p. 26), baseada nos estudos do crítico literário Tzvetan Todorov, no texto fantástico, como nos seus gêneros contíguos, “o caráter representativo depende da referência e não do referente”. De acordo com Todorov,

O sobrenatural nasce da linguagem, é ao mesmo tempo sua consequência e prova: o diabo e os vampiros não só existem apenas nas palavras, como também somente a linguagem permite conceber o que está sempre ausente: o sobrenatural. Este torna-se então um símbolo da linguagem, tal como as figuras de retórica, e a figura é [...] a forma mais pura da literalidade. (TODOROV, 2014, p. 90)

Nesse sentido, cumpre ressaltar qual dos gêneros (ou modos) literários - o *estranho*, o *fantástico* e o *maravilhoso* - apresenta propriedades que possibilitam que o mito seja trabalhado de modo a estabelecer uma *relação de continuidade* entre o seu estágio oral e as obras para as quais ele serviu de inspiração. Desse modo, quando o personagem e, por decorrência, leitor da obra percebe que um acontecimento, fenômeno ou figura pode ser explicado por meio da razão e pertence a “realidade”, no sentido do “senso comum”, nos referimos ao *estranho*; ao passo que, quando pode ser admitido como regido por outras leis e não as mesmas leis que regem a “realidade”, passamos para o terreno do *maravilhoso*. Agora, quando o personagem e, por decorrência, o leitor da obra não consegue escolher entre explicar ou aceitar o acontecimento, fenômeno ou figura, nos vemos diante de uma *hesitação* que define o *fantástico*.

Sendo assim, quando pensamos na apropriação e reelaboração das narrativas de cunho mitológico, nos voltamos à afirmação de Câmara Cascudo acerca dos mitos brasileiros que ele coligiu, “os mitos ainda vivos, correntes e crentes na imaginação popular” (CASCUDO, 2002, p. 14). Desse modo, percebemos que seria viável compreender os mitos brasileiros, por meio

do gênero (ou modo) literário *maravilhoso*. De acordo com Todorov (2014, p. 174), “o sobrenatural e o gênero que o toma ao pé da letra, o maravilhoso, existem desde sempre em literatura e continuam a ser praticados hoje”. Sendo assim, o maravilhoso permite, por meio de recursos da produção literária escrita, instaurar no plano literária, uma atmosfera muito semelhante àquela criada nas situações de recitação de mitos e contação de histórias.

## **Considerações Finais**

Por meio desse trabalho, pudemos compreender, sob à luz dos estudos do folclore brasileiro, noções que nos permitem reconhecer uma manifestação cultural como pertencente a *cultura erudita*, a *cultura popular* e/ou ao *folclore*, o que nos possibilita pensar em que acepção podemos trabalhar com as narrativas mitológicas e, nesse caso, nos detemos nos mitos na acepção folclórica do termo.

Em seguida, na perspectiva dos mitos brasileiros como “sobrevivências” das culturas indígenas, ibéricas e africanas, entendemos a concepção de “sobrevivência” como um correlato de *persistência*, um dos aspectos que nos possibilitam definir uma manifestação cultural como “folclórica”. Daí poder pensar no sentido de “sobrevivência” quase beirando um viés dos mitos como organismos vivos que, devido ao fato de estarem em constante reatualização, acabam por sobreviver como parte da memória coletiva.

Posteriormente, ao discorrer sobre a “Literatura do Sobrenatural”, pudemos perceber como a presença do “sobrenatural” na literatura pode ser objeto de problematização, principalmente, se levarmos em consideração o fato de o tratamento dado pelo escritor a um “mito” poder implicar o conhecimento do modo como esse mito se inscreve nas literaturas orais, ou mesmo, na própria literatura escrita, na perspectiva da literatura como um sistema.

Logo, nos deparamos com as perspectivas teóricas e críticas a respeito dos gêneros literários que compõem a “Literatura do Sobrenatural” - o estranho, o fantástico e o maravilhoso - e estabelecendo um contraponto entre as diferentes leituras dos “mitos”, a exemplo das leituras alegóricas, chegamos à conclusão de que os mitos podem receber suporte no gênero (ou modo) literário *maravilhoso*, dado que o maravilhoso, na verdade, se constitui como um dos gêneros mais propícios a uma leitura de ordem literal e ficcional. De

modo óbvio, isso não impede os escritores de trabalharem as narrativas míticas, sob outras perspectivas e em outros gêneros (ou modos) literários.

Sendo assim, pudemos compreender que a “Literatura do Sobrenatural” possui propriedades de receber esse material folclórico e, na medida do possível, possibilitar que mitos brasileiros possam ser apropriados e reelaborados continuamente, como ocorre nos seus estágios orais, de modo que possam permanecer como “sobreviventes” ou persistentes na memória coletiva.

## REFERÊNCIAS

- CASCUDO, L. C. *Contos tradicionais do Brasil*. 8. ed. São Paulo, SP: Global, 2000. 318 p.
- CASCUDO, L. C.. *Folclore do Brasil: pesquisas e notas*. 3. ed. São Paulo, SP: Global, 2012. 232 p.
- CASCUDO, L. C.. *Geografia dos mitos brasileiros*. 3. ed. São Paulo, SP: Global, 2002. 400 p.
- CASCUDO, L. C.. *Literatura oral no Brasil*. 2. ed. São Paulo, SP: Global, 2006. 488 p.
- CHIAMPI, I. *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano*. 2. ed. São Paulo, SP: Perspectiva, 2008. 184 p. (Debates; 160)
- ELIADE, M. *Mito e realidade*. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2010. 182 p. (Debates; 52)
- FERNANDES, F. *O folclore em questão*. 2. ed. São Paulo, SP: WMF Martins Fontes, 2003. (Raízes; 3)
- FREYRE, G. *Assombrações do Recife velho*. São Paulo, SP: Global, 2017. 72 p.
- FURTADO, F. *A construção do fantástico na narrativa*. 1. ed. Lisboa: Livros Horizonte, 1980. 152 p. (Horizonte Universitário; 22)
- TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 192 (Debates; 98)

## **TROPICÁLIA OU PANIS ET CIRCENSIS: MANIFESTO TROPICALISTA?**

**Eduardo Ribeiro (UNINCOR)**

**RESUMO:** Esta comunicação pretende analisar duas canções do álbum *Tropicália ou Panis Et Circensis*, obra fonográfica considerada um marco e uma referência no movimento tropicalista dos anos 1960. As múltiplas propostas, plurisignificativas presentes na obra que carrega o epíteto de álbum manifesto tornaram-se uma espécie de amálgama das representações das “reliquias do Brasil”, contribuindo com suas doze canções para uma visão atemporal do país. As canções “Panis Et Circensis” e “Enquanto Seu Lobo Não Vem” serão analisadas sob a perspectivas do gênero manifesto, procurando abordar os elementos significativos deste gênero que ajudou a redefinir e posicionar a obra tanto quanto sua importância no cenário artístico nacional e na história da discografia da música popular brasileira

**Palavras-chaves:** Tropicalismo; Música Popular Brasileira; Gênero manifesto.

O movimento Tropicalista surgiu de uma necessidade premente de se discutir a arte brasileira nos intempestivos, inquietos e revolucionários dias das décadas dos anos 1960. Sua aparição aparentemente desarticulada e sem propostas definidas, nasceu, como nas palavras de Gilberto Gil, do surgimento “de uma preocupação entusiasmada pelo novo do que propriamente um movimento organizado” (GIL apud FAVARETTO, 1995, p. 19).

No entanto, sua proposta despreziosa e despojada, mesmo não sendo fruto de um esforço ou de um planejamento da classe artística e intelectual, notabilizou-se principalmente no ano de 1967, pelo “afluxo de propostas, experiências e talentos responsáveis por uma ampla atividade de vanguarda com a convergência de projetos e tendências em desenvolvimento nas diversas áreas artísticas desde o início da década” (FAVARETTO, 1995, p. 81). A discussão da “realidade brasileira” passaria a estar na ordem do dia, em um país mergulhado em um período político e sócio-econômico conturbado com a ditadura militar compondo o cenário e o contexto de fundo para profundas reflexões.

Essas atividades que se propunham a acompanhar o que havia de mais relevante em termos de tendências de vanguarda, abarcaram frentes artísticas distintas como as artes plásticas, o cinema, a literatura de todos os gêneros e as artes cênicas. E, sobretudo, encontraram na música a união do projeto estético da poética literária, influenciada diretamente por correntes como a Antropofagia presente no movimento Modernista do começo do século XX com uma sonoridade até então ousada, polêmica para ocasião, eclética em sua mistura de influências variadas que perpassariam pela música pop internacional, elementos do folclore, da tradição da bossa-nova, dos ritmos regionais, das referências tão díspares quanto inesperadas e irreverentes.

O movimento Tropicalista representou naquele instante um momento de ruptura com as tradições na busca de uma atualização da arte brasileira no cenário nacional e internacional,

Dentro deste panorama, o artista plástico Hélio Oiticica traçou a seguinte análise:

O conjunto daquelas atividades identificava a vanguarda brasileira como um “fenômeno novo no panorama internacional”, pois o processo de redimensionamento estético, manifesto em toda parte desde a emergência da arte pop foi especificado no Brasil por uma inédita e vigorosa fusão das propostas e experiências recentes – notadamente as surgidas do projeto concretista e da dissidência. (OITICICA, apud FAVARETTO, 1995, p. 81 e 82).

Ora, se partirmos da própria concepção etimológica da palavra vanguarda, originária do francês *avant garde* que, por sua vez, se traduz como “guarda avançado”, assumindo a conotação de obras que se destacam pelo pioneirismo e pela contestação dos padrões vigentes, o movimento Tropicalista alinha-se, assim, com o seu grande e influente predecessor, o movimento Modernista dos anos das décadas de 1920 e 1930, como um movimento de grande atividade construtivista para a nossa arte.

É evidente, portanto, o fato dessas atividades confluírem especialmente no ano de 1967, para produções artísticas que promoveriam toda uma autorreflexão no panorama artístico cultural no país, bem como lançariam, apesar de seu curto período de existência, as

bases para um país diferente a partir de então, revisando, através da arte, tradições e questionando de certa forma nossas contradições mais profundas.

Assim, o país Eldorado, retratado na obra cinematográfica *Terra em transe* de Glauber Rocha, constituía-se em uma espécie de uma grande metáfora mimetizando, através dos desdobramentos de seu enredo e do posicionamento de seus personagens, o cenário político do Brasil do começo dos anos 1960, encontrava, de certa forma, um diálogo ideológico com a peça teatral *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, escrita em 1933, encenada em 1967, através de uma adaptação do dramaturgo José Celso Martinez, cujo enredo gira em torno de um industrial do ramo de velas, que se encontra endividado em uma alusão clara à situação de um país subdesenvolvido que lutava para modernizar-se de maneira sofrida ao tentar acompanhar os ventos da revolução industrial do começo do século XX.

Ou ainda o cenário ambiental ideológico presente na criação do artista plástico Hélio Oiticica denominada *Tropicália*, cuja instalação, composta por corredores temáticos, era adornada pela experiência de uma profusão multissensorial que misturava natureza (plantas e araras) com poemas recitados de autoria de sua irmã Roberta Oiticica. Tal influência estética se tornaria presente no título da canção “Tropicália” de Caetano Veloso, sobre o próprio Tropicalismo, e, sobretudo, seria um dos pilares a influenciar a obra mais conhecida e relevante do movimento: o registro fonográfico *Tropicália ou Panis Et Circensis*.

Esta criação coletiva reuniu o autointitulado Grupo Baiano liderado pelos compositores Caetano Veloso e Gilberto Gil, o grupo de rock paulistano Os Mutantes, integrado por Rita Lee e os irmãos Arnaldo e Sérgio Baptista, o cantor e compositor Tom Zé, as intérpretes Gal Costa e Nara Leão, os escritores e compositores Torquato Neto e José Carlos Capinam, além das colaborações pontuais do produtor Rogério Duprat e do maestro Julio Medaglia nos arranjos.

As múltiplas propostas contidas na obra, que carrega o epíteto de álbum manifesto, tornaram-se uma espécie de amálgama da representação das “reliquias do Brasil”, ou como precisamente analisa Favaretto:

Suma tropicalista, este disco integra e atualiza o projeto estético e o exercício de linguagens tropicalistas. Os diversos procedimentos e efeitos da mistura aí comparecem – carnavalização, festa, alegoria do

Brasil, crítica da musicalidade brasileira, crítica musical, cafonice, compondo um ritual de devoração. (FAVARETTO, 1995, p. 78)

Assim, dentro de um contexto social e político efervescente, marcado, sobretudo, pelas amarras culturais e ideológicas impostas por uma ditadura militar e pelo vertiginoso crescimento de uma indústria cultural de massa, *Tropicália ou Panis Et Circensis* foi muito além do que um apanhado de canções “excêntricas” para época, ou seja, o álbum colaborou para “uma visão atemporal do Brasil”, como sintetiza o crítico Roberto Schwarz (SCHWARZ apud PERRONE, p 77)

O presente texto pretende analisar duas canções do álbum, a saber, “Panis et Circenses” e “Enquanto seu lobo não vem”, tendo como enfoque o gênero manifesto. Propondo-se a discernir e apontar quais seriam os possíveis elementos estéticos e ideológicos, dentro deste gênero, que vieram a contribuir para que a obra recebesse o epíteto de “álbum manifesto” do movimento Tropicalista.

### **Panis et Circenses**

Eu quis cantar minha canção iluminada de sol  
Soltei os panos sobre os mastros no ar  
Soltei os tigres e os leões nos quintais  
Mas as pessoas na sala de jantar  
São ocupadas em nascer e em morrer  
Mande fazer de puro aço luminoso um punhal  
Para matar o meu amor e matei  
Às cinco horas na avenida central  
Mas as pessoas da sala de jantar  
São ocupadas em nascer e em morrer  
Mande plantar folhas de sonho no jardim do solar  
As folhas sabem procurar pelo sol  
E as raízes procurar, procurar  
Mas as pessoas da sala de jantar  
Essas pessoas da sala de jantar

São as pessoas da sala de jantar  
Mas as pessoas da sala de jantar  
São ocupadas em nascer e em morrer  
Essas pessoas da sala de jantar (10 vezes)  
Essas pessoas na sala...

Caetano Veloso e Gilberto Gil

Terceira faixa do álbum, composta por Gil e Caetano para a interpretação do grupo de rock paulistano Os Mutantes, “Panis et Circenses” também carrega em seu título uma frase adaptada do latim *panem circenses*, expressão usada pelo poeta Juvenal, no qual o mesmo expressava seu descontentamento e sua total desaprovação para com a decadência da sociedade romana, na passagem entre os séculos I e II, cuja única atividade cultural interessante era exigir pão e divertimento barato.

Trata-se da faixa mais psicodélica e a que mais se aproxima em sintonia com o rico cenário pop da música dos anos 60. Seu andamento lento, cadenciado, uma espécie de valsa circense é enriquecido pelos arranjos minuciosos do produtor Rogério Duprat, que não hesitou em pontuar os arranjos com o sons de um coro, pandeiros, teclados, cordas e de uma trombeta intermitente traduzindo aquele clima festivo e de celebração típicos de uma sessão circense.

Nesta canção (como em algumas outras ao longo do álbum) fica evidente a noção antropofágica preconizada por Oswald de Andrade, influência e referência fundamental para as propostas tropicalistas. Sonoramente “Panis et Circenses” não só sofre influência direta dos Beatles, como se alinha perfeitamente a produções do quarteto de Liverpool como “All You Need is Love” e “Lucy in the Sky with Diamonds”.

Em seus versos fica evidente a discussão dialética entre a liberação e a estagnação na qual o eu-poético dirige-se a um grupo de indivíduos, provavelmente familiares e amigos, como “essas pessoas na sala de jantar”, representando o *status quo*, a vida ordinária, sem maiores acontecimentos, tudo o que o eu-poético despreza, pois posiciona-se como portador de uma visão, de um novo direcionamento no modo de viver, mas que prontamente é ignorado pelo grupo da sala que se ocupa exclusivamente em “nascer e morrer”

Eu quis cantar minha canção iluminada de sol  
Soltei os panos sobre os mastros no ar  
Soltei os tigres e os leões nos quintais  
Mas as pessoas na sala de jantar  
São ocupadas em nascer e morrer

Para Favaretto “a música contrapõe desejo de libertação ao ritual da sala de jantar. À afirmação do sonho, opõe-se a vida regida pela “ocupação” de “nascer e morrer”. A canção ‘iluminada de sol’ projeta-se surrealisticamente para “desarranjar o cotidiano”. (FAVARETTO, 1995, p. 102). O surrealismo continua a dar a tônica nos versos da estrofe seguinte convocando as pessoas a saírem da letargia da “sala de jantar”.

Mandei fazer de puro aço luminoso um punhal  
Para matar o meu amor e matei  
Às cinco horas na avenida central  
Mas as pessoas da sala de jantar  
São ocupadas em nascer e morrer  
Mandei plantar folhas de sonhos no jardim do solar  
As folhas sabem procurar pelo sol  
E as raízes procurar, procurar

A gradação das passagens surrealistas se intensificam sugerindo, por exemplo, imagens de uma aventura marítima (“panos sobre os mastros no ar”), o instinto selvagem é evocado (“soltei os tigres e os leões no quintal”) e a supremacia dos sacrilégios: um homicídio passional chega a ser minuciosamente planejado e executado ( “mandei fazer de puro aço luminoso um punhal / para matar o meu amor e matei / às cinco horas na avenida central”), Porém nenhuma dessas imagens é capaz de chocar ou retirar as pessoas de sua letargia, da monotonia em que se encontram:

Mas as pessoas da sala de jantar  
Essas pessoas da sala de jantar

São as pessoas da sala de jantar  
Mas as pessoas da sala de jantar  
São ocupadas em nascer e morrer  
Essas pessoas da sala de jantar...

O questionamento da ordem vigente, do estado geral das coisas, da normalidade que impede a fruição da novidade, do pensamento político livre, da formulação de novas ideologias ou a apreciação de um modo de vida diferente, nenhuma dessas prerrogativas é considerada, pois tudo se resume à rotina permanente aqui metaforicamente representada pelas “pessoas na sala de jantar”.

Olhando pela perspectiva do gênero manifesto, alguns elementos conceituais perpassam a canção. De acordo com a definição atual apresentada pela pesquisadora Vanessa Bortulluce.

De um modo geral, entende-se atualmente o manifesto como um gênero textual, de caráter persuasivo, que se propõe a declarar publicamente princípios específicos, chamando a atenção do público, incitando a ação e alertando para a necessidade de realização de algum tipo de mudança. (BORTULUCCE, 2015, p. 8).

Torna-se evidente em “Panis et Circensis”, o anseio pela mudança, pela renovação. Porém este anseio não se materializa de uma forma pragmática, ideológica ou política, ou baseada em princípios estabelecidos. Os tropicalistas preferem se valer do recurso rico das imagens, das “reliquias do Brasil”, da ironia, do deboche, do surrealismo, do parodismo, da metaforização e da alegoria para que a convocação feita para o ouvinte-crítico se materialize.

Fica evidente nas entrelinhas da letra da canção o confronto entre o tom de seriedade, essencialmente formal, reverencioso e até mesmo religioso da “sala de jantar” em contraposição ao riso popular. De um lado as consequências de uma vida ordinária, prosaica e costumeira imposta por uma série de procedimentos baseados nas engrenagens de um sistema capitalista de apoio irrestrito ao lucro e ao acúmulo de bens de consumo. Por outro, em contraste, a vida mais pautada pela liberdade da festa popular, da “canção iluminada de

sol”, do “pão e do circo”, enfim da dialética presente no riso carnavalesco “ambivalente: alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente” (BAKHTIN, 1999, p. 18)

A persuasão e convocação a uma vida utópica onde “as folhas sabem procurar pelo sol” talvez ecoem no ouvinte-crítico de uma forma muito mais subjetiva e até mesmo lúdica. Entretanto não deixam dúvidas de que, em meio aos dias de crescente tensão provocada pelo avanço das medidas repressoras advindas da recém implantada ditadura militar, “Panis Et Circenses” configura-se como um pequeno libelo, um manifesto transgressor e subversivo à ordem vigente dos intempestivos anos da década de 1960.

### **Enquanto seu lobo não vem**

Vamos passear na floresta escondida, meu amor

Vamos passear na avenida

Vamos passear nas veredas, no alto meu amor

Há uma cordilheira sob o asfalto

(Os clarins da banda militar...)

A Estação Primeira da Mangueira passa em ruas largas

(Os clarins da banda militar...)

Passa por debaixo da Avenida Presidente Vargas

(Os clarins da banda militar...)

Presidente Vargas, Presidente Vargas, Presidente Vargas

(Os clarins da banda militar...)

Vamos passear nos Estados Unidos do Brasil

Vamos passear escondidos

Vamos desfilar pela rua onde Mangueira passou

Vamos por debaixo das ruas

(Os clarins da banda militar...)

Debaixo das bombas, das bandeiras

(Os clarins da banda militar...)

Debaixo das botas

(Os clarins da banda militar...)

Debaixo das rosas, dos jardins  
(Os clarins da banda militar...)  
Debaixo da lama  
(Os clarins da banda militar...)  
Debaixo da cama

Caetano Veloso

Se alguns elementos do gênero manifesto são apenas sugeridos em “Panis Et Circenses”, nesta canção, eles encontram uma maior ressonância através das construções metafóricas que Caetano imprime aos versos.

Utilizando cenários e personagens da tradicional fábula Chapeuzinho Vermelho e valendo-se de uma cantiga infantil homônima, o que presenciamos é um caleidoscópio de imagens que se alternam entre o realismo e o surrealismo, no qual prevalece a convocação para o passeio, para o desfrute do desejo que se anima e torna-se premente, tentando sobrepujar todo o medo da repressão “das bombas e bandeiras”.

Para Favaretto o quadro metafórico é bem nítido, pois “a letra e o arranjo estruturam-se como um passeio, em que os obstáculos (político-militares) são contornados por ações subreptícias para que se reinstale o prazer”. (FAVARETTO, 1995, p. 99).

Vamos passear na floresta escondida, meu amor  
Vamos passear na avenida  
Vamos passear nas veredas, no alto meu amor  
Há uma cordilheira sob o asfalto

O eu-poético estende um convite para o seu amor, o que parece pressupor um simples passeio, um encontro amoroso, no qual subentende-se que, naturalmente, estará presente o elemento erótico, em suma, uma simples canção popular de amor.

Entretanto, em seguida, os cenários vão mudando e se ampliando conforme vamos observando a gradação das locuções adverbiais que denotam lugar (“na avenida”, “nas veredas”, “no alto”). As duas primeiras estrofes provocam sensações distintas: o eu-poético convida a pessoa amada para um passeio pela “cordilheira sob o asfalto”. Mas, ao longo da

canção, o espectro político também vai tomando forma sempre “vigiando” o prazer, estabelecendo uma dialética entre liberação e repressão.

O clima é festivo e carnavalesco confirmado pela referência e ao mesmo tempo reverência à Estação Primeira da Mangueira, que desfila “em ruas largas”, insurge imponente para o que parece nos representar neste instante a liberação do prazer e da festa. Porém, em seguida, Caetano nos lembra que o desfile transcorre exatamente na avenida Presidente Vargas, referência que o eu-poético vai repetindo como um mantra como que para ressaltar que o proibido, a repressão e a vigilância estão sempre à espreita.

(Os clarins da banda militar...)

A Estação Primeira da Mangueira passa em ruas largas

(Os clarins da banda militar...)

Passa por debaixo da Avenida Presidente Vargas

(Os clarins da banda militar...)

Presidente Vargas, Presidente Vargas, Presidente Vargas

(Os clarins da banda militar...)

À medida que os arranjos da canção se desdobram, Caetano prossegue em tom descritivo realista enquanto ao fundo, a voz de Gal Costa pontua de forma suave e intermitente o verso “Os clarins da banda militar” como que delimitando cada novo cenário por onde o passeio deve se realizar. A ideia do proibido, da clandestinidade, dos efeitos da repressão notabilizam-se tanto por uma clara progressão de passagens, como também pelo descompasso e descontinuidade em relação ao próprio desfile “pela rua onde Mangueira passou”.

Vamos passear nos Estados Unidos do Brasil

Vamos passear escondidos

Vamos desfilar pela rua onde Mangueira passou

Vamos por debaixo das ruas.

As alusões ao contexto sócio-político ficam mais explícitas nos versos seguintes, conforme o passeio avança, sempre precedido pelo advérbio de lugar “debaixo”. Assim “as bombas”, “as bandeiras”, “as botas”, “a lama” assumem conotações de elementos que representam a corrupção, a repressão, o momento político conturbado, as manobras políticas dos bastidores do regime militar.

(Os clarins da banda militar...)

Debaixo das bombas, das bandeiras

(Os clarins da banda militar...)

Debaixo das botas

(Os clarins da banda militar...)

Debaixo das rosas, dos jardins

(Os clarins da banda militar...)

Debaixo da lama

(Os clarins da banda militar...)

Debaixo da cama

Refletindo sobre o elemento de carnavalização adotado por Caetano, mais uma vez as análises de Favaretto apontam para o elemento da subversão, desta vez acompanhado pela ambiguidade.

No discurso do narrador há fanfarronice carnavalesca, propondo a subversão pelo desejo na sua figura da festa de Mangueira, o que é ambíguo, pois o desfile de escolas de samba é festa oficial. Se mantivesse seu aspecto de “passeio” e não de “desfile”, o carnaval de Mangueira também teria que ser feito às ocultas, “por debaixo da avenida”, das “bombas” e das “botas”. Vê-se aqui uma alusão à repressão militar mas também ao populismo, já que são citados /”Vargas” e “lama”. [...] (FAVARETTO, 1995, p,101)

A pesquisadora Vanessa Bortulucce ressalta que uma das conseqüências do gênero manifesto no campo da arte, e, particularmente, da literatura é “o conflito vivido pelo artista, de não saber mais qual é o seu espaço na sociedade moderna está relacionado com uma crescente desarticulação entre ele, seu público e as instituições sociais. Enfim, o artista testemunha a fragmentação das experiências humanas”. (BORTULUCCE, 2006, p. 5).

Prosseguindo em suas análises, a ensaísta confronta o contraponto entre o artista e o alcance da sua obra, citando o ensaísta Luca Somigli, que, por sua vez, ressalta “a crescente dimensão pública da obra do intelectual encontra, contudo, seu contraponto em desarticulação cada vez mais perceptível do relacionamento entre artistas e escritores de um lado e as instituições políticas e sociais de outro.” (SOMIGLI, apud BORTULUCCE, 2006, p. 5).

O desejo de liberação do prazer carnavalesco contrapondo-se a sensação de inadequação no espaço (“Vamos passear escondidos”), aliado ao fato de uma constante vigilância do “seu Lobo”, aqui metaforizado para representar as instituições políticas, os governos de regimes totalitário e populista, alinha esta canção de Caetano com elementos do gênero manifesto enquanto contestação e resistência na busca por uma sociedade utópica, porém igualitária.

A poética de Caetano apropria-se de elementos como o recurso metafórico, embora não didático e espetaculariza seu espaço enquanto emissor de um enunciado portador de inúmeras construções metafóricas com a finalidade de contestar a realidade vigente.

A convocação do eu-lírico à pessoa amada encerra-se com o advérbio de lugar “debaixo da cama” provocando toda uma quebra de expectativas em relação à gradação de cenários proposta nos versos anteriores, sugerindo o ridículo, o embuste, o anticlímax, o improvável, convocando o ouvinte-crítico a questionar os limites entre a realidade e a utopia.

### **Manifesto tropicalista?**

Para situarmos *Tropicália ou Panis Et Circensis* como um disco manifesto torna-se necessário a compreensão e a transposição da própria essência do gênero para o campo literário. E tal transposição passa pelo questionamento em si dessa escola a partir das suas relações entre texto, artista e público, ou seja, significa “referir-se a algo novo, uma experiência textual inusitada [...] pois modifica a acepção comum à época, do que significa

um manifesto: e também porque reflete, de certa forma, um desconforto das artes e das letras no contexto do capitalismo, um ‘estar fora do lugar’ do artista e da arte”. (BORTULUCCE, 2006, p.8)

“Panis Et Circensis” e “Enquanto Seu Lobo Não Vem” marcam, através da poética musical de marca fortemente antropofágica, conduzida por Caetano e Gil, essa relação com a insatisfação do seu tempo, este desejo de mudança que fugia às amarras da música engajada e de protesto que abarcava, por exemplo, artistas importantes como Geraldo Vandré, mas que se alinhava às propostas de vanguarda para atualizar e ressignificar com seus múltiplos direcionamentos a música popular brasileira.

## REFERÊNCIAS

BAKTHIN, M. “A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de Francois Rabelais,” 4ª Ed. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999.

BORTULUCCE, Vanessa Beatriz. O manifesto como poética da modernidade. In: *Literatura e sociedade*, São Paulo, v.21, 2015, p. 5-17.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*. 4. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

GELADO, Viviane. O manifesto de vanguarda na América Latina. *Síntesis*, Campinas, v. 11, p. 193-214, 2006.

PERRONE, Charles. “A Tropicália Como Movimento”, *Letras e Letras da MPB*. Tradução José Luiz Paulo Machado. Rio de Janeiro: Elo, 1988.

RENNÓ, Carlos. *Gilberto Gil, Todas as Letras*. Companhia das Letras, São Paulo, 1996.

SCHWARZ, Roberto, “Cultura e Política, 1964 – 1969”. In: *O Pai de Família e Outros Estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SORROCE, Danilo Sérgio. *Domingo no Parque – Canção e poética de Gilberto Gil*. Komedi: São Paulo, 2005.

## MULHER NEGRA: OS NÓS DE SUA IDENTIDADE

**Elaine de Souza Pinto Rodrigues (UNINCOR)**

**RESUMO:** A escravidão é uma marca indelével da história do povo brasileiro, ela é visível em nosso corpo, em nossa língua, em nossas atitudes. Abordar a identidade da mulher negra no Brasil é trazer uma história de muitas dores, estereótipos, de violência simbólica e exclusão. A mulher negra na pirâmide social é a base, ou seja, a categoria mais atingida, discriminada, excluída e inferiorizada. Ela já sofre pelo fato de ser mulher em uma sociedade patriarcal, mas a questão se complexifica ainda mais, ao vir associada à questão de raça e classe, outros grandes eixos estruturantes de uma sociedade desigual e excludente. Assim o objetivo desta comunicação é refletir sobre o nó social que é o lugar da mulher negra, em especial em uma sociedade voltada para os ideais da classe dominante, em que o branqueamento é referência estética e cultural como no Brasil. Nesta perspectiva apresentaremos uma análise de uma sequência fílmica do filme “*Filhas do vento*” (Joel Zito Araújo, 2005), em que o diretor, propõe que os espectadores tenham um novo olhar a respeito dos estereótipos construídos historicamente sobre a mulher negra, pensando na questão como um problema social cujo foco principal é o racismo atravessado pelas questões de gênero.

**Palavras chaves:** racismo, estereótipos, mulher negra

Esta comunicação tem como objetivo apresentar uma análise sobre a identidade feminina no filme *Filhas do Vento* (Joel Zito Araújo, 2005) – e, mais especificamente, sobre os nós da identidade feminina negra. No contexto atual, falar sobre identidade feminina negra atinge alcance e importância imensuráveis, pois ainda vivemos submersos em uma falaciosa democracia racial, em que o negro sofre com a estereotipia, produto de símbolos culturais, sociais e históricos, que são reconstruídos e construídos no cotidiano, perpetuando uma situação de preconceito e discriminação. Nesse cenário, a mulher negra torna-se alvo de exclusão e invisibilidade social permanente, pois além de enfrentar as dificuldades do racismo e da desigualdade racial, ainda se defronta com a complexidade de ser mulher em uma sociedade patriarcal e excludente como a brasileira.

Diante disso, ser mulher e negra apresenta-se como um nó identitário, atravessado por preconceitos e posturas de inferiorização de diversas ordens, articulando ainda muitas vezes às categorias de raça e de sexo a questão da classe<sup>39</sup>, criando estereótipos e mitos que acompanham essa mulher até a atualidade.

A mulher negra, no período escravista brasileiro, trabalhava forçada, sendo explorada e muitas vezes violentada em seu corpo e em sua mente. Após a abolição da escravatura, passou a desempenhar trabalhos braçais, insalubres e pesados, condição que se perpetua ainda hoje. Muitas vezes, essas especificidades da situação da mulher negra são desconsideradas quando se reflete sobre o papel da mulher na história, não só no Brasil, mas também em outros países marcados pela colonização e pelo escravismo. É a isso que se referem, por exemplo, as críticas ao modelo tradicional do feminismo (também chamado de feminismo liberal ou feminismo ocidental), ao qual se opõem os feminismos chamados “radicais” (Cf. FOUGEIROLLAS-SCHWEBEL, 2009, p. 144).

O feminismo “tradicional” sempre esteve preso aos padrões da cultura eurocêntrica, importando-se com questões identitárias originadas das mulheres brancas, de classe média ou alta, buscando universalizar e homogeneizar o “ser mulher” e nivelando todas as mulheres em uma mesma situação (Cf. CRENSHAW, 2012, p.89). É principalmente a partir desse feminismo que se discute o papel da mulher moderna no Brasil, que, principalmente a partir dos anos 1930<sup>40</sup>, sai do espaço privado, doméstico, para ganhar o espaço da rua, do mundo do trabalho, quando sua participação social a projeta para a esfera pública, assim como os homens.<sup>41</sup>

Tal realidade, no entanto, parece distinta quando pensamos na mulher negra, como pontua a filósofa e ativista negra Sueli Carneiro:

---

<sup>39</sup> Neste trabalho, não nos deteremos nesta questão, mencionada apenas para indicar a existência de outros “nós identitários” que conformam a temática. A questão do nó da exclusão social trabalhada por Heleieth Saffioti é abordada, por diversos pesquisadores, sob o conceito de “interseccionalidade” (cf. CRENSHAW, 2012; HIRATA, 2014).

<sup>40</sup> A popularização do trabalho assalariado feminino no território brasileiro tem seu estopim na década de 1930, mesmo período em que as grandes indústrias se instauram no país, durante o governo de Getúlio Vargas, fazendo com que a mão-de-obra feminina fosse indispensável para suprir a demanda de empregos dessa nova fase. (CAMARGO, 2014, p. 17).

<sup>41</sup> Vale destacar que, muito antes, a mulher de classes socialmente inferiores, branca, era levada a trabalhar como forma de sustento familiar: isso foi comum, por exemplo, na Era Vargas, quando ela era força de trabalho em tecelagens. No entanto, quando a comparamos com a mulher negra, conforme nosso objetivo neste momento, percebe-se uma distinção entre os trabalhos destinados a uma e a outra.

Ao politizar as desigualdades de gênero, o feminismo transforma as mulheres em novos sujeitos políticos. Essa condição faz com esses sujeitos assumam, a partir do lugar em que estão inseridos, diversos olhares que desencadeiam processos particulares subjacentes na luta de cada grupo particular. Ou seja, grupos de mulheres indígenas e grupos de mulheres negras, por exemplo, possuem demandas específicas que, essencialmente, não podem ser tratadas, exclusivamente, sob a rubrica da questão de gênero se esta não levar em conta as especificidades que definem o ser mulher neste e naquele caso. (CARNEIRO, 2003, p. 119)

A mulher negra, desta forma, não possui um lugar social definido no que se entende tradicionalmente por “mulher”, pois é inferiorizada pelas próprias mulheres brancas, sendo vista por estas como um ser útil e servil, num contexto em que a reprodução dessa condição de submissão é altamente favorável. Além disso, como também é vítima da dominação masculina, a mulher negra sofre duplamente classificações e discriminações pejorativas e humilhantes, que lhe culpam por seu lugar de desempregada ou subempregada, por sua pobreza, por uma suposta falta de habilidades que decorre da ausência de formação para um trabalho mais bem remunerado, associando-a seja aos trabalhos domésticos, seja à prestação de serviços sexuais.

Nessa perspectiva, há uma descrença das mulheres negras na luta política dos movimentos feministas tradicionais, que visam políticas e ações voltadas para os interesses das mulheres brancas, nos quais as peculiaridades e demandas das mulheres negras não entram em discussão, visto que emergem de posições sociais diferenciadas e despertam questionamentos a respeito do grande nó identitário da mulher negra: aquele no qual se vinculam gênero, raça e classe social. Em uma sociedade patriarcal e racista, que insiste tanto em negar a importância da participação igualitária da mulher na sociedade, reproduzindo um poder simbólico e uma violência simbólica contra a mulher, quanto em negar seu racismo sob a ideia da democracia racial, a mulher negra precisa confrontar essas diferentes formas de dominação que a atingem simultaneamente, sendo excluída, discriminada e oprimida tanto pelas questões de gênero quanto pelas questões raciais:

Quando as políticas identitárias nos falham como costumam fazê-lo, especialmente quando se referem aos problemas das pessoas de cor<sup>42</sup>, não é principalmente porque essas políticas tomam como naturais certas categorias que se constroem socialmente, senão porque o conteúdo descritivo de tais categorias e as narrativas em que se baseiam privilegiam algumas experiências e excluem outras. (CRENSHAW, 2012, p.118-119, tradução nossa).<sup>43</sup>

A mulher negra, desde a colonização, ocupa assim um lugar desprestigiado no mundo do trabalho, mesmo em relação à mulher branca: ela é sempre relacionada ao trabalho servil e subalterno, e para se opor a isso e evitar toda a violência, dominação e invisibilidade que a marcam, precisa traçar uma trajetória de muita luta. É o que afirma Heleieth Saffioti:

[...] a supremacia masculina perpassa todas as classes sociais, estando também presente no campo da discriminação racial. Ainda que a supremacia dos brancos e ricos torne mais complexa a percepção da dominação das mulheres pelos homens, não se pode negar que a última colocada na “ordem das bicadas” é uma mulher. Na sociedade brasileira, esta última posição é ocupada por mulheres negras e pobres. (SAFFIOTI, 2001, p.16).

Nesta perspectiva, a mulher negra continua associada a funções que ela desempenhava na sociedade após a abolição, sendo mais vulnerável à dominação masculina e à violência simbólica, o que dificulta o rompimento com estereótipos e ainda a leva a lutar para ter acesso a ocupações subalternas tidas como femininas, mas prioritariamente brancas.

---

<sup>42</sup>Com relação ao uso da expressão “mulheres de cor”, assim afirma a pesquisadora María Lugones: “Mulheres de cor é uma frase que foi adotada pelas mulheres subalternas, vítimas de dominações múltiplas nos Estados Unidos. ‘Mulher de cor’ não aponta a uma identidade que separa, e sim a uma coalizão orgânica entre mulheres indígenas, mestiças, mulatas, negras: cherokees, portorriquenhas, sioux, *chicanas*, mexicanas, interioranas, enfim, toda a complexa trama das vítimas da colonialidade do gênero. Mas atuando não como vítimas, e sim como protagonistas de um feminismo descolonial” (LUGONES, 2008, p. 75, tradução nossa). No original: Lugones, Colonialidad y género, 2008, p.75).

<sup>43</sup>No original: “Cuandolas políticas identitárias nos fallan como suelenhacerlo, especialmente cuando se refiere a los problemas de las personas de color, no es principalmente porque esas políticas tomen como naturalesciertas categorías que se construyen socialmente, sino porque El contenido descriptivo de tales categorías y las narrativas em las que se basanprivilegianalgunas experiencias y excluyenotras”.

Além de se submeter a duas jornadas de trabalho, como dona de casa e trabalhadora assalariada, sendo objeto de exploração do homem na família e no mercado de trabalho (tal qual grande parte das mulheres de nossa sociedade), a mulher negra enfrenta ainda uma representação social delimitada pela margem da exclusão e pelo silenciamento relativos à cor de sua pele.

A mulher negra, nesse lugar paradoxal que ocupa, é muitas vezes encarada como um ser genérico, sem discurso e sem lugar, pois ainda predomina no Brasil a visão do feminismo tradicional, ainda que o chamado “feminismo negro” esteja crescendo e pautando novas questões a essa luta<sup>44</sup>. Os processos de resistência são lentos, tradicionalmente isolados, dificultando assim a reconstrução social e identitária da mulher negra.

Diante desse contexto, um aspecto no qual a violência simbólica contra a mulher negra se evidencia diz respeito aos estereótipos associados à sua sexualidade: como se sabe, a mulher negra enfrenta a representação simbólica vinculada ao seu corpo, tanto no universo masculino quanto no feminino, desde a escravidão. Num período em que o abuso sexual foi perpetrado pelo senhor da casa grande e por outros homens brancos em situação de poder, a mulher negra passou a ser vista no imaginário coletivo como objeto sexual, tendo seu desempenho sexual associado à ideia de luxúria e pecado, acarretando-lhe os estereótipos de imoral, promíscua e excessivamente sexualizada:

A noção de corpo e suas significações se tornam ainda mais complexas quando nos voltamos para o corpo negro tido como feminino, pois ele se configura culturalmente não só como submisso, mas também como erótico e, muitas vezes, como exótico. O que provoca leituras que articulam gênero e raça na perpetuação da polarização entre a mulher negra, como “destinada” à servidão sexual ao seu senhor, ao prazer do outro, a amaciar a cultura europeia (como se percebe com as amas de leite, mãe preta, e babás escravas), e ao pecado, já a mulher branca se “destina” a ser esposa e é tida como

---

<sup>44</sup> É o que se percebe, por exemplo, no artigo de Sueli Carneiro, “Mulheres em movimento” (CARNEIRO, 2003), o qual trata do “enegrecimento do feminismo”, e também naquele de uma das pioneiras dessa discussão no país, Lélia González, “A mulher negra na sociedade brasileira” (GONZÁLEZ, 1982). Poderíamos acrescentar a isso a recente tradução de um clássico do assunto, *Mulheres, raça e classe*, de Angela Davis (2016).

imaculada. A mulher negra no Brasil tem sua identidade social construída por um imaginário que a marginaliza a partir de discursos dominantes e europeus de estética e comportamento, no qual a negra se encontra no extremo do desvio. (ALMEIDA; SANTOS, 2016, p. 7-8)

No contexto colonizador e escravocrata, a mulher escrava não era dona de seu corpo: o homem branco controlava e tinha autoridade absoluta sobre as mulheres negras. O mulato existe como prova da barbárie cometida com as negras na senzala: os brancos cobiçavam o corpo e a espontaneidade do negro, muitas vezes advindos de sistemas sociais em que a sexualidade tinha outras conotações, e abusavam sexualmente das mulheres da senzala, violentando seu corpo e retirando o direito de controle destas sobre o que elas ainda podiam dizer que lhes pertencia – o desejo e a sexualidade. Muitas vezes, as negras violentadas sexualmente buscavam sentido e utilidade para o abuso sexual sofrido: cedendo ao capricho dos senhores brancos conseguiam ter mais qualidade de trabalho, estar perto dos filhos, trabalhar na casa grande e receber menos castigos públicos. Além disso, cientes dessa situação, podiam tomar seus corpos como instrumentos de resistência, e, por meio deles, garantiam sua sobrevivência e uma certa ascensão social.

O que na época aparecia como uma saída estratégica para a violência, no entanto, atravessou os séculos e, ainda hoje, essa imagem permeia as relações sexuais da mulher negra, muitas vezes vista como um bem de troca, sendo desvalorizada como aquela que serve apenas para a cama, sem identidade, valor ou humanidade. Heleieth Saffioti propõe uma reflexão a respeito do mito da mulher negra sensual, construído e reproduzido pelo dominador e aproveitado pelo dominante:

[...] cabe salientar que o homem branco construiu o mito da negra e mulata sensual. Embora nenhuma pesquisa haja demonstrado que a negra ou a mulata seja mais sensual do que a branca, é assim que a mulher de sangue negro é socialmente considerada. Interessa ao homem branco alimentar este mito, pois, por tradição, está habituado a “usar sexualmente” negras e mulatas. [...] Evidentemente, a relação

dominação-exploração aqui pode deixar de ser um fenômeno de mão única para se transformar em fenômeno de mão dupla. Muitas mulatas, em virtude de suas características físicas, podem ganhar melhores salários e desfrutar de mais alta posição social, trabalhando em shows do que empregando como secretárias, vendedoras de balcão, babás. Ora já que o homem branco “precisa” do mito da mulata sensual, por que não faturar mais, dançando com pouca roupa, mostrando as curvas, obrigando o dominador a olhar de baixo para cima? (SAFFIOTI, 2011, p. 53).

O que observamos, diante disso, é que a construção da identidade da mulher negra é marcada por um sistema colonial e escravocrata, baseado na lógica de trocas do mercado, possibilitando o desenvolvimento de uma série de estereótipos e, ao mesmo tempo, a resignificação destes para a obtenção de algum benefício social ou financeiro. Em um movimento cíclico, a mulher negra sempre está associada aos subempregos, à clandestinidade ou à promiscuidade, como se estes atributos fossem condições preestabelecidas para sua representação social.

A mulher negra é criada, assim, com uma imagem falsa de si mesma, com uma identidade forjada em signos e figuras distantes de sua origem genética, de sua raça e de suas crenças, numa sociedade patriarcal e racista que dita as regras preconceituosas de um macho branco dominador que busca perpetuar os lugares bem determinados que atribui, historicamente, à mulher negra: na “casa de família” (como ama-de-leite, mucama e, mais recentemente, doméstica) ou na passarela do samba (como objeto de desejo sexual e símbolo maior da miscigenação, a “mulata”).<sup>45</sup> Na perpétua erotização e estereotipação da mulher negra, ela se encontra na posição mais baixa da pirâmide social, constantemente sendo tomada como objeto sexualizado.

---

<sup>45</sup>Lélia González, em “Racismo e sexismo na cultura brasileira”, discute as figuras da mucama, da mãe preta e da mulata associadas à mulher negra: o engendramento das atribuições “mulata” e “doméstica” teria ocorrido como derivação da mucama, denominação usual no período escravista, originada “do quimbundo mu’kama ‘amásia escrava”. No contexto brasileiro, foi oficialmente redefinida, passando a ser conceituada, no dicionário, por “escrava negra moça e de estimação que era escolhida para auxiliar nos serviços caseiros ou acompanhar pessoas da família e que por vezes era ama-de-leite”.(GONZÁLEZ, 1983, p.229). Ao buscar a origem etimológica da palavra, Lélia procura desmistificar o que a história oficial buscou invisibilizar, ou seja, a mulher negra tanto como doméstica como símbolo sexual é vista como mercadoria barata, fruto da exploração e dominação de gênero e raça. (Cf. GONZÁLEZ, 1983, p. 229).

Nessa perspectiva, a sequência do filme que vamos analisar não tem a intenção de reproduzir a representação simbólica sobre a mulher negra sedimentada no imaginário social desde a escravidão até a atualidade, mas sim, a partir da representação e discussão de problemas sociais pouco debatidos na mídia, devido à falta de poder da categoria marginalizada e à exploração da classe dominante, possibilitar a construção de novas representações simbólicas da mulher negra a partir da desmistificação e da desconstrução de estereótipos naturalizados socialmente.

A sequência inicia-se aos trinta e dois minutos e cinquenta e um segundos e dura um minuto e trinta e três segundos. Apesar de ser breve, possibilita uma série de reflexões referentes ao universo feminino negro, além de colocar em xeque a sociedade racista e preconceituosa, pois ao produzir uma cena que aparentemente pode ser algo estereotipado e rotineiro no universo da dominação masculina, “a amante”, a sequência traz a tona um passado escravocrata que maculou a imagem da mulher negra, além de denunciar preconceitos e discriminações raciais, aliadas ao sexismo perseverante na sociedade brasileira até os dias atuais. É nessa perspectiva que analisaremos os papéis vivenciados por uma negra e seu amante branco, procurando assim refletir sobre o processo histórico das relações intrarraciais e extraconjugais, bem como sobre o assujeitamento da mulher negra devido ao *habitus* e à dominação masculina, conforme aponta Bourdieu (2007).

A sequência ocorre dentro de um quarto de motel em que Selminha<sup>46</sup>, de trajas íntimos, se despede do amante depois de uma tarde juntos. O amante parece bem satisfeito, mas ela inicia uma discussão a respeito do relacionamento e do aborto que será obrigada a fazer por imposição do amante.

O cenário, um quarto simples, com um cardápio na cabeceira, uma luminária acesa e um quadro ao fundo, cheio de flores, dá a impressão de efemeridade, de um relacionamento casual e sem importância. Tal situação é confirmada na fala das personagens: “Com você o tempo voa”, diz o amante com o relógio nas mãos, e ela responde: “Tá meloso demais para

---

<sup>46</sup>O filme *Filhas do Vento* narra a história de quatro gerações de uma família pobre e negra do interior de Minas Gerais. As protagonistas Cida e Jú são irmãs e devido uma briga familiar o pai expulsa Cida de casa. Ela vai para o Rio de Janeiro e se torna uma reconhecida artista. Tem apenas uma filha, Selma. Selminha e Cida enfrentam muitos conflitos familiares devido à recusa da mãe em revelar o nome do pai para filha. Jú permaneceu no interior com o pai e suas filhas, tendo uma vida simples e com poucas oportunidades de mudanças. Até que uma de suas filhas, Dorinha, segue o caminho da tia e vai embora seguir a carreira de artista. O reencontro familiar ocorre no velório do pai, depois de quarenta e cinco anos, despertando e aflorando sentimentos e amarguras deixados no passado.

quem abandona a amante na cama”. No rosto do amante a satisfação de uma tarde de desejos realizados; o rosto cabisbaixo e triste de Selminha o descontentamento com o abandono depois do encontro casual.

A relação de poder é muito significativa na cena, pois o amante se comporta o tempo todo no papel de macho dominador, potencializado pela questão da relação inter-racial (homem branco/mulher negra), em que o racismo é silenciado, mas se mostra presente de forma naturalizada e opressora, ultrapassando o limite do corpo em um erotismo histórico. Naturalizada na sociedade patriarcal e racista, tal cena seria mais um caso rotineiro de transgressão das leis do casamento, um homem e sua amante. Mas tal discussão não é apenas uma questão de gênero isolada, e sim uma questão interseccional de raça e gênero, que aponta que não se pode fugir de nosso passado escravocrata, que suas consequências insistem em permear as relações sociais até a atualidade, como bem observa Lélia Gonzalez:

[...] em termos de Brasil, estava no fato de que os “casamentos inter-raciais” nada mais foram do que o resultado da violação de mulheres negras por parte da minoria branca dominante (senhores de engenho, traficantes de escravo, etc.). E este fato daria origem, na década de trinta, à criação do mito da democracia racial. [...] O efeito maior do mito é a crença de que o racismo inexistente em nosso país graças ao processo de miscigenação. (GONZÁLEZ, 1982, p. 90).

Percebe-se, pela fala de Gonzalez e pela cena do filme, que a violação das mulheres negras transcende o passado escravista, sendo atravessada por um histórico carregado de discriminações raciais e de gênero, e marcada também por uma “reprodução/perpetuação de um dos mitos divulgados a partir de Freyre: o da sensualidade especial da mulher negra”. (GONZÁLEZ, 1982, p.100). Tal mito foi naturalizado e introjetado de tal forma em nossa cultura que a mulher negra, até hoje, é vista como objeto que pode ser possuído, cobiçado e desejado sem pudores, como um produto sexual a ser consumido. Na cena podemos perceber, desde o início, a desigualdade e submissão de Selma que se reflete na fala, na cor e no traje, no espaço do encontro e na linguagem corporal, que fica evidente quando ela, de frente para o

amante durante a conversa, arruma sua camisola como se fizesse um grande laço na caixa de presente que é seu próprio corpo.

O amante continua a conversa, agora de forma um pouco mais ríspida: “Você adora me tacar na cara”, ao que ela diz: “Eu não posso te fazer esquecer”. Ela então se movimenta na cama, e o amante de forma irônica e debochada repete sua fala, sobe na cama, pega em seu rosto e diz: “Sabe, quando você fica bicudinha assim, você fica muito mais bonita. Me dá um beijinho, dá”. Selminha, com o semblante insatisfeito, vira o rosto e responde: “Você adora pular fora quando está sendo pressionado”. Os dois ficam em silêncio.

A infantilização, a ironia, o silêncio e a falta de postura responsável durante as falas demonstram o pouco valor e credibilidade que o amante deposita em Selminha. Ele a trata como uma incapaz, sem possibilidade de uma conversa consciente e coerente, em que as significações e representações sociais sejam delineadas de acordo com o poder que exercem. Dessa forma, os usos da linguagem não são neutros, mas repletos de objetivos e finalidades, neste caso a soberania do homem branco, que busca com seu discurso inferiorizar e fragilizar a mulher para convencê-la de sua condição.

A sequência continua, agora com um clima mais tenso, notado pelas expressões faciais das personagens, o amante aborrecido e impaciente com as cobranças de Selminha, e ela com o olhar cabisbaixo, inferiorizado e triste.

A cena revela, literalmente, a solidão e o abandono vivenciados intimamente pela personagem. A inferiorização e a exploração sexual também se tornam claras pelos diálogos entre as personagens, quando o amante diz que não pode assumi-la devido aos filhos de seu casamento “oficial”, ao que Selminha, durante alguns segundos sozinha na cama, repete: “As crianças...”, sempre cabisbaixa e diminuída pelo amante, que afirma: “Selminha, dá um tempo! Eu já te falei que vamos resolver isso”.

A cena retrata o descaso com a mulher e revela, como afirma Bourdieu, o reconhecimento erotizado da dominação:

Se a relação sexual se mostra como uma relação social de dominação, é porque ela está construída através do princípio de divisão fundamental entre o masculino, ativo, e o feminino, passivo, e porque este princípio cria, organiza, expressa e dirige o desejo – o desejo

masculino como desejo de posse, como dominação erotizada, e o desejo feminino como desejo da dominação masculina, como subordinação erotizada, ou mesmo, em última instância, como reconhecimento erotizado da dominação. (BOURDIEU, 2007, p. 31).

Selminha, na cena, enfrenta a violência simbólica, pois não basta ter consciência do processo de violência e submissão que está enfrentando, o qual ocorre de forma naturalizada e reconhecida socialmente. Para que haja uma ruptura, é necessário que se neguem todas as formas de sedução, ameaças, coesões, ordens, subjugamentos que a relação estabelece. O que, entre os dois, é dificultado pela questão extraconjugal e interracial, que o tempo todo se faz presente nas falas do homem: “Dá um tempo”, “Nunca te prometi nada”, “Você sabia que seria assim”, frases que encobrem outras, que poderíamos acrescentar, como “você sabe seu lugar de origem”, “você nunca ocupará o lugar da esposa”. A situação nos remete a um ditado racista, citado por Lélia Gonzalez: “preta para cozinhar/ mulata para fornicar/ branca para casar”. (GONZÁLEZ, 1982, p. 99).

A situação da cena não é apenas uma ficção cinematográfica: de forma geral, as mulheres negras ainda são afetadas por tal exploração e violência cotidianamente, devido à rejeição a elas imposta pela colonização, que gerou estereótipos e discriminações raciais que são naturalizados e se refletem nas relações e nas representações sociais, impondo barreiras para a superação e mudanças de habitus, dificultando assim a luta contra a opressão exercida pelo racismo e pelo sexismo em nossa sociedade.

A tensão da cena atinge o ápice quando o amante fala: “Eu já te falei, a gente vai resolver isso”, e Selminha retruca: “A gente, cara pálida!”. A cena é fundamental por colocar em cena a violência simbólica e o racismo no relacionamento, com destaque para o uso da expressão “cara pálida”, que aponta o branco antagônico ao índio, ou seja, remetendo a outra relação colonial Selminha tanto reforça seu lugar de mulher “de cor” quanto à posição hegemônica de branco dominador ocupada por seu amante. Apesar de a expressão gerar certa ironia, seu uso por Selma revela ao espectador o abandono que ela sente, assim como remete ao contexto de exploração sexual e racial que marca sua vida, ainda que inconscientemente.

O final da sequência é a manifestação total da violência simbólica sofrida pela mulher em uma sociedade excludente e preconceituosa. O macho determina o que fazer,

respaldado em seus desejos e obrigações, independente da condição e dos desejos da mulher, que concorda com o homem devido às estratégias de manipulação e dominação naturalizados na sociedade. O que identificamos é, especialmente, a condição da mulher negra explorada e violada, que transparece na fala de Selminha: “Já me acostumei a viver com minhas impossibilidades”, ou seja, é como se ela assumisse as restrições de uma categoria que enfrenta as piores discriminações e abusos na sociedade patriarcal, racista e capitalista. Além disso, Selminha se dispõe a assumir toda a responsabilidade, libertando o amante de qualquer cobrança ou culpa, num discurso que remete às reflexões de Saffioti:

Afirma-se, com frequência, que a mulher é a maior responsável pela transmissão destes padrões de comportamentos. Esta afirmação é extremamente perigosa. Culpabilizam as mulheres por quase tudo que sai errado na família. A mulher, ainda que possa ter consciência de sua não-responsabilidade, assume a culpa, uma vez que foi treinada no masoquismo, foi socializada para assumir o papel da vítima, foi ensinada a sofrer em silêncio. Aquela afirmação aumentará, sem dúvida, o sentimento de culpa das mulheres. E não se trata de culpabilizar alguém por condutas, cujos significados ideológicos escapam à consciência da pessoa. Ao contrário, trata-se de conscientizar homens e mulheres dos malefícios que o patriarcado-racismo-capitalismo acarreta para ambos, sobretudo para os que integram as classes subalternas. (SAFFIOTI, 2001, p. 63-64).

Nesta perspectiva, a mulher negra ainda necessita assumir um discurso de libertação das amarras do passado e dos estereótipos que a inferiorizaram e submeteram a práticas discriminatórias sexistas e raciais. Tal aspecto, brevemente apresentado nos limites deste trabalho, evidenciam o quanto é importante analisarmos a questão de gênero associada à questão racial, especialmente em um país que escravizou negros e negras por mais de três séculos, situação que está intimamente imbricada nas relações de poder hoje vivenciadas no Brasil: uma classe dominante branca que, desde o nascimento, estigmatizou, perseguiu e discriminou mulheres negras, retirando as oportunidades de se constituírem como sujeitos

culturais que valorizam suas origens e fenótipos, colocando-as em busca de uma aceitação incontestável baseada na ideologia do branqueamento e dos estereótipos que as inferiorizam.

Desta forma, compreendemos raça e gênero como relações de poder pautadas pela interseccionalidade, as quais são manifestadas nas relações sociais e determinam a vida tanto de homens quanto de mulheres, brancos ou negros, e que regulamentam a estrutura vigente e organizacional da sociedade. Nesta estrutura, a dominação e exploração dos homens em relação às mulheres é naturalizada e acaba sendo atravessada pelo racismo e pelo capitalismo, tornando a mulher negra o alvo mais vulnerável da discriminação e da invisibilidade, pois, sem oportunidades para estudar e alcançar melhores postos de trabalho, ela acaba por perpetuar sua condição de subalternidade. E a questão é polêmica e desafiadora, pois mesmo quando muitas mulheres negras atingem uma posição de representatividade, como a personagem, não conseguem romper com lógicas opressoras e aceitar o desafio de conceber ações afirmativas e de conscientização da causa negra.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Ludmila Pereira de; SANTOS, Goiamérico Felício Carneiro dos. Ritual da diferença: atos performativos de comunicação, subjetividade e corpo da mulher negra no Brasil. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 39, São Paulo, 2016. *Anais...* São Paulo: Intercom, 2016. p. 1-16. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2016>. Acesso em: 15 maio 2017.

BOURDIEU, Pierre. *A Dominação Masculina*. Tradução de Maria Helena Kuhner. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

CAMARGO, Evelin Cássia. *A mão-de-obra feminina no mercado de trabalho brasileiro: uma análise a partir da divisão sexual do trabalho*. Instituto de Ciências Sociais Aplicadas da Universidade Federal de Alfenas, 2014. Disponível em: [https://www.unifal-mg.edu.br/economia/sites/default/files/economia/4\\_monografias/2014\\_2\\_Monografia%20Evelin%20C%20C3%A1ssia%20Camargo.pdf](https://www.unifal-mg.edu.br/economia/sites/default/files/economia/4_monografias/2014_2_Monografia%20Evelin%20C%20C3%A1ssia%20Camargo.pdf). Acesso em: 14 ago. 2017.

CARNEIRO, Sueli. Mulheres em movimento. *Estudos avançados*, São Paulo, v. 17. n. 49, set./dez.2003, p. 117-132. Disponível em:

[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40142003000300008](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142003000300008). Acesso em: 10 jan. 2017.

CRENSHAW, Kimberlé Williams. Cartografiando los márgenes. Interseccionalidad, políticas identitárias, y violência contra las mujeres de color. In: MÉNDEZ, Raquel Lucas Platero (Org.). *Intersecciones: cuerpos y sexualidades en la encrucijada*. Barcelona: Bellaterra, 2012. p. 87-122.

FILHAS do vento. Direção: Joel Zito Araújo. Produção: Márcio Curi. Rio de Janeiro: Riofilme, 2005. 1 DVD (85 min).

FOUGEIROLLAS-SCHWEBEL, Dominique. Movimentos feministas. In: HIRATA, Helena et al (Org.). *Dicionário crítico do feminismo*. São Paulo: UNESP, 2009. p. 144-149.

GONZÁLEZ, Lélia. A mulher negra na sociedade brasileira. In: LUZ, Madel T. (Org.). *O lugar da mulher: estudos sobre a condição feminina na sociedade atual*. Rio de Janeiro: Graal, 1982. p. 87-106.

LUGONES, María. Colonialidad y género. *Tabula Rasa*, Bogotá, Colombia, v. 9, p. 73-101, jul./dez. 2008. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=39600906>>. Acesso em: 20 jun. 2017.

SAFFIOTI, Heleieth I. B. *O poder do macho*. São Paulo: Moderna, 1987.

## MÚSICA NO ENSINO DE LÍNGUA ESTRANGEIRA : UMA PERSPECTIVA

Emanuela Francisca Ferreira Silva<sup>47</sup> (IFSULDEMINAS)

**RESUMO:** Ao estudar e analisar o Projeto Pedagógico dos três cursos técnicos oferecidos pelo Campus Avançado Três Corações percebe-se que em ambos há uma preocupação com os procedimentos didáticos metodológicos que oportunizem vivenciar situações de aprendizagem, articulando entre outros fundamentos a iniciação científica e a inovação. Com essa premissa, vários questionamentos vieram à tona com intuito de oferecer um ensino de língua inglesa articulado a cada curso e que ao mesmo tempo dialogue com os PCN's – Linguagens, Códigos e suas tecnologias e a perspectiva de um ensino de língua estrangeira que privilegie a leitura e, por decorrência, a interpretação. Para tanto, busca-se privilegiar o texto em diálogo com a música, materializando nova forma de significar o mundo, em que a materialidade linguística se entrelaça com a materialidade melódica e rítmica em que a leitura oral torna-se o elo para maneira diferente de produzir significado. É nesta perspectiva que esta pesquisa se pauta, buscando novos caminhos para o ensino-aprendizagem de línguas.

**Palavras-chave:** Leitura oral; Língua Inglesa.

### Introdução

Neste início do século XXI, não é possível pensar o processo ensino-aprendizagem e a pesquisa por um caminho sólido. A fluidez de um mundo em constante mudanças traz para o ensino uma certa volatilidade em que é preciso um trabalho criativo do professor-pesquisador com vistas a oferecer uma aula multicultural que dialogue com a realidade globalizante que se instaura.

Nesta perspectiva, pensa-se que o trabalho com projetos é uma faceta importante e um instrumento de apoio para o professor-pesquisador. Trabalhar com projetos é embasar a ideia de que a Escola contribui para a socialização dos indivíduos e os torna melhores. Hernández (1998) apresenta em sua obra *Transgressão e Mudança na Educação* o que ele pretende transgredir através do trabalho com projetos na escola. Para esse autor transgredir “é ir além da ideia motora da metáfora da mente como um computador, em que a educação escolar está

---

<sup>47</sup> emffsilva@gmail.com

baseada nos ‘conteúdos’”. (HERNÁNDEZ, 1998, p. 12). É preciso dissolver essas fronteiras estáveis conteudistas, construindo realidades sociais, reconstruindo intercâmbios de culturas e biografias no espaço líquido da sala de aula.

Trabalhar com projetos é transgredir também a visão de currículo escolar centrada nas disciplinas, que oferecem aos alunos, muitas vezes, um conhecimento que pouco tem a ver com os problemas dos saberes fora da Escola. Transgredindo assim também a ideia de que alunos são impedidos de se construírem como sujeitos em cada época de sua vida. Stenhouse (1970) previa que inovações ou são realizadas pelos professores ou acabam não acontecendo. Esse autor reivindica que professores devam ter voz e autonomia em seus discursos, libertando a Escola da incapacidade de repensar-se de maneira permanente, dialogando com as transformações que acontecem na sociedade, nos alunos e na própria educação. McClintock afirma “a educação escolar necessita ser repensada porque as representações, os valores sociais e os saberes disciplinares estão mudando (...)” (1993, p.34). O mundo está em constante mudança, as pessoas mudam, a educação tem que mudar.

Há vários caminhos possíveis para essas transgressões. Este trabalho apresenta apenas uma perspectiva. Pretende-se apresentar e discutir como linguagem e música podem possuir diálogos intermitentes e complementares. Enquanto a primeira mostra os caminhos para busca de sentido para as coisas do mundo, da vida; pela segunda pode-se encontrar outras veredas para a busca de possíveis sentidos para o prazer, para a experiência estética, para a emoção. Esse trabalho é fruto de uma inquietação que aponta para uma hibridização de ambas as áreas: linguagem e música. Especificamente da música como instrumento para leitura de textos e compreensão de discursos em Língua estrangeira.

### **Leitura como ato enunciativo**

Afirma-se que a leitura silenciosa ou oral é um ato de enunciação, de colocar a língua em uso. Para Bakhtin/Volashinov (1983) a ação é um comportamento qualquer que pode ser até mecânico ou impensado. “O ato é responsável e assinado: o sujeito que pensa um pensamento assume que assim pensa face ao outro, o que quer dizer que ele responde por isso.” (BRAIT, 2015, p. 32). No ato da leitura, o sujeito possui um gesto ético no qual ele se revela, responde e se responsabiliza pelo pensamento. O ato é único e irrepetível e é dentro

dele que o sujeito se revela também único e unitário em sua realidade concreta. (BAKHTIN/VOLASHINOV, 1983, p. 74).

O ato somente é ato no confronto com outros atos de outros sujeitos. Isso o torna sempre uma resposta a alguém, um TU responde em confronto com um EU que fala. Para este autor valor e emoção são relações com o outro e ocorrem no ato. Como reflete Aristóteles, ato é “par de potências”, isto é, a realização da potência que é o vir a ser. O sujeito leitor tem a potência de ler e dar sentido a um texto, porém, para se ter sentido, é preciso o ato, ele precede a potência. O processo do ato é o que faz existir, o que promove que a potência se transforme, posto que a concepção ou conteúdo possuem caráter abstrato. A proposta de ato que Bakhtin trabalha pode ser vista, dentre outros conceitos em Aristóteles, em que é no ato que se realiza a potência, como afirmamos acima. Para este trabalho consideraremos a leitura oral como ato, passível de sentido, que só se realiza no momento em que o sujeito leitor lê e coloca sentido no que lê.

Como ato é importante destacarmos que, para Bakhtin/Volashinov (1983), o ato concreto em realização é movido por uma ação concreta e intencional por alguém situado, em que podemos destacar o caráter de responsabilidade e de participatividade.

O ato ‘responsável’ e participativo resulta de um pensamento não indiferente, aquele que não separa os vários momentos constituintes dos fenômenos (...) o ato responsável envolve o conteúdo do ato, seu processo, e, unindo-os, a valoração/avaliação do agente com respeito a seu próprio ato vinculada com o pensamento participativo. (BRAIT, 2015, p. 21).

O processo de leitura somente ocorre se o sujeito leitor agir responsivamente no ato, pois é o agir do sujeito situado e avaliativo que torna a experiência de leitura viva, sem negar a realidade dada no mundo. "É o homem falando que encontramos no mundo, um homem falando com outro homem, e a linguagem ensina a própria definição do homem." (BENVENISTE, 1998, p. 285). O sujeito autor, ao se dizer EU, constitui-se como pessoa em relação ao TU leitor, no ato enunciativo da leitura. É isso a subjetividade para Benveniste: a capacidade de o locutor se colocar no discurso como um EU que se dirige para um TU.

A leitura é, pois, um ato enunciativo realizado com a concentração e a resolução, dentro de um contexto único, da correlação entre o sentido e o fato, entre o universal e o individual, entre o real e o ideal e obrigando o leitor a percorrer um caminho particular e tecer suas compreensões. Cada leitura é única, pois cada ato é singular.

Compreendendo o que vem a ser ato e percebendo que o sujeito e sua subjetividade influenciam de maneira determinante a ação e o resultado do ato precisamos aprofundar mais sobre esse sujeito, identificando características essenciais para nosso trabalho com leitura e musicalidade.

### **Leitor como ator da enunciação**

O homem possui várias facetas e seu corpo o coloca como sujeito no mundo em que o objeto – coisa do mundo - pode ser compreendido no âmbito do discurso como algo que interpela o sujeito. Como sujeito do mundo, o leitor é afetado por ele. Discini (2015) afirma que há dois perfis para esse ator no processo de aspectualização: o social e o pático.

O primeiro diz respeito à sua participação ativa e ética, enquanto que o segundo é relativo aos desdobramentos do sentir, da percepção desse sujeito. Advoga-se que para esse trabalho o sujeito leitor tem sua subjetividade no momento que se coloca como um TU no ato enunciativo. Ele é social e pático; te, consciência de seu corpo e das possibilidades que o mesmo lhe oferece no ato da leitura.

Os discentes do Ensino técnico não comparecem aos textos desnudados de contrapalavras<sup>48</sup>, eles participam ativamente deste ato, porém, deixando que sua aspectualização – social e pática – fale por eles no ato enunciativo de ler. Sobre isso, Discini (2015) afirma:

Examinando no processo discursivo que o respalda, tal corpo favorece a decomposição de si no exame feito da enunciação segundo a hierarquia de lugares enunciativos que constitui a pessoa discursiva: não só quanto ao sistema de delegação de vozes [...] mas também

---

<sup>48</sup>Como afirmamos anteriormente acreditamos que nosso sujeito leitor – TU – traz consigo todo um horizonte de expectativas, ele não é um sujeito adâmico mas, consciente e responsivo.

quanto ao papel de actante-observador na constituição do ator como aspecto. Aqui, a ‘marcha’ da constituição do corpo é recomposta, enquanto toma lugar determinada orientação seguida pela aspectualização actorial. (DISCINI, 2015, p. 17).

A subjetividade de se colocar como TU em relação a um EU no ato enunciativo, trazendo para o mesmo a sua aspectualização social e pática faz com que o sujeito leitor se torne único a cada momento de leitura. Sobre isso Bakhtin afirma que a ciência, a arte e a vida só adquirem unidade no indivíduo que os incorpora à sua própria unidade. (Cf: GERALDI, 2015). É preciso, no ato de se colocar como um TU em relação ao outro a incorporação, a percepção do processo enunciativo em que o sujeito leitor compreende-se como um ser holístico dotado da habilidade de pôr em prática processos inferenciais diversos e prevendo o como ler, o porquê ler e o para que ler. Essa subjetividade nos leva a perceber um sujeito que se contrapõe ao autor. Nas palavras de Geraldi (2015) que tem a responsabilidade – sentido bakhtiniano – de estar no ato como ser único e insubstituível tornando esse ato também único e irrepetível.

Pensando no sujeito leitor como responsivo no ato enunciativo de leitura temos que se apresenta outra característica sua: a consciência. “Ao aceitar a responsabilidade como consciente, implica-se um sujeito consciente, todo poderoso, que sabe sempre o que faz”. (GERALDI, 2015, p. 138). A consciência somente adquire forma e existência no interior das relações sociais a que esse sujeito está integrado.

### **Transgredindo pela Música**

O IFSULDEMINAS – Campus Três Corações busca, baseado na transversalidade, oferecer uma Educação Profissional Técnica de Nível Médio articulada a diferentes formas de educação integrando trabalho, ciência e tecnologia. Ele oferece ao cidadão o direito ao permanente desenvolvimento de aptidões para a vida produtiva e social, em consonância com a Resolução CNE/CBE No 06/2012 que define as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação Profissional Técnica de Nível Médio.

Ao estudar e analisar o Projeto Pedagógico dos três cursos técnicos oferecidos pelo Campus Avançado Três Corações – Curso Técnico em Informática, modalidade Integrado, Curso Técnico em Administração, modalidade Integrado e Curso Técnico em Mecânica, modalidade Integrado - percebe-se que em ambos há uma preocupação com os procedimentos didático-metodológicos que oportunizem vivenciar situações de aprendizagem, articulando entre outros fundamentos a iniciação científica e a inovação.

Com essa premissa, vários questionamentos vieram à tona com intuito de oferecer um ensino de língua inglesa articulado a cada curso e que ao mesmo tempo dialogue com os Parâmetros Curriculares Nacionais – Linguagens, Códigos e suas tecnologias que afirmam que “a competência primordial do ensino de línguas estrangeiras modernas no ensino médio deve ser a da leitura e, por decorrência, a da interpretação. (PCN’s, 1998, p. 97). Entre esses questionamentos têm-se: *Que metodologia utilizar nas aulas de língua inglesa, a fim de oferecer um ensino que possibilite ao discente uma otimização na leitura e interpretação de textos de língua inglesa? É possível utilizar as macro-habilidades de ensino-aprendizagem de língua inglesa escuta e leitura como instrumentos de aprendizagem?*

Este artigo visa apresentar essa perspectiva de diálogo entre música e Língua Inglesa que ocorreu em forma de projeto de pesquisa no referido campus do IFSULDEMINAS. Este projeto tem o intuito de propiciar ao ensino de LEs o viés musical como forma de trabalhar a escuta e a interpretação de textos em Língua Inglesa.

Para tanto, investigou-se referências bibliográficas para se construir, a partir delas, material didático auditivo que serão instrumentos e métodos para o ensino de Língua Inglesa no Campus Avançado Três Corações. Com isso tentou-se trazer para o campo da iniciação científica o diálogo de ambos os conteúdos com o intuito de otimizar a leitura e interpretação de textos em língua inglesa para os alunos do Integrado do Campus Três Corações. Ao mesmo tempo em que se despertou a vocação científica, proporcionando ao bolsista o contato com uma tese de doutoramento, sua construção, os passos da pesquisa e a prática da teoria.

Segundo os PCN’s (1998, p. 244) o professor deve refletir sobre sua própria prática, conduzindo reflexões sobre crenças implicadas em seu conceito de ensino e aprendizagem. Ao trazer para um bolsista o resultado de uma tese e a possibilidade de colocá-lo em prática para o bem comum, a proponente deste projeto visa demonstrar e construir com o bolsista a

ideia de que fazer pesquisa é propiciar que ciência e realidade se hibridizem e promovam o bem comum.

Para Schafer, “a amplidão cultural histórica e geográfica que caracteriza o nosso tempo nos tornou muito conscientes da falácia de controlar o temperamento de todas as filosofias musicais pelo mesmo diapasão” (1991, p. 122). Temos que ter consciência que há uma história da percepção auditiva em que se pode afirmar que em diferentes períodos ou em diferentes culturas musicais se escutam coisas diferentes quando se ouvem música. Música é universal e infinita.

Pelo contrário de Música tem-se o silêncio, que Cage citado em Schafer é categórico em dizer “o silêncio não existe. Sempre está acontecendo alguma coisa que produz som” (1991, p. 131).

Silva afirma:

Música é muito mais que um recurso de combinação e exploração de ruídos, sons e silêncios, ela é recurso de expressão de cultura, de valores, de sentimentos; recurso de comunicação, de produção de sentido do indivíduo consigo mesmo e com o outro; recurso de mobilização física e mental; de auto-realização do sujeito linguístico com aptidões musicais que poderá ou não se direcionar nesse caminho criando – compondo, improvisando, interpretando através da execução de algum instrumento musical ou pelo canto; ou do sujeito linguístico apreciador que vivencia o prazer da escuta. (SILVA, 2016, p. 80)

Silva afirma que nem todos os indivíduos são, e se tornarão sujeitos linguísticos musicais mas, que todos são capazes de apreciar e sentir música. É com essa prerrogativa que justifica um projeto transgressor que ultrapasse as fronteiras Língua Portuguesa e Arte pelo viés: Música. Se todos os indivíduos são capazes de sentir e apreciar música e se a mesma é um recurso de mobilização física e mental ao se manter um diálogo entre os dois conteúdos objetiva-se criar uma possibilidade transdisciplinar de aprendizagem, fornecendo ao discente um conhecimento que articule visão do mundo natural e social, preparando-o para a cidadania

através da compreensão de diferentes linguagens como meio de organização cognitiva da realidade. O discente será também um pesquisador que vai articular o mesmo conhecimento Música em conteúdos diferentes, fazendo inferências e projeções ampliando seu campo de aprendizagem.

Sobre a música Zampronha (2007) questiona:

A música se relaciona sempre com o indivíduo, pois nasce de sua mente, fala de suas emoções e de sua gama perceptual. Não possibilitaria, igualmente, a harmonia de nossa vida psicológica e mental? Relacionando-se com o corpo biológico do criador-receptor e com a “palavra” que o sujeito dessa linguagem articula na construção e reconstrução de seu discurso, tendo as múltiplas articulações dessa relação à função de fazer ressoar, a música não estimularia uma desejada pertinência expressiva? E mais, não haveria na prática musical espaço para a expressão da totalidade do indivíduo, compositor, intérprete, ouvinte – expressão consciente e também inconsciente – já que ele está sempre entre o real (impossível) e o simbólico na sabedoria lacaniana? (ZAMPRONHA, 2007, p. 17-18).

Os mecanismos oníricos são a medida da transformação de um texto em outro, essa dimensão se torna mais transparente em linhas composicionais ligadas à pesquisa do inconsciente<sup>49</sup>. Outra característica essencial em Música é que ela é indutiva. A música induz o indivíduo a realizar atividades motoras, afetivas e intelectuais em razão de seus elementos constitutivos – ritmo, melodia, harmonia, timbre –, de seus parâmetros formadores – duração, altura, intensidade, densidade, textura – e de seus movimentos sintáticos e relacionais, todos com o poder de co-mover o receptor que, na escuta, acaba por responder de forma afetiva, intelectual e corporalmente a esses elementos de comunicação postos em jogo por ela, música. (Cf.: ZAMPRONHA, 2007, p. 23).

Afirma-se que a emoção musical está ligada à aprendizagem e à cultura sendo alimentada pela sensibilidade. O útero materno é um mundo de vibrações – ritmo e som. O

---

<sup>49</sup> Jung (1956) estudou muitos os motivos oníricos, dotando-os de um aspecto geral, possibilitador de paralelos com a mitologia, o folclore, os contos de fadas e simbolismos religiosos.

ritmo do fluxo sanguíneo do cordão umbilical que alimenta a economia fetal é sensível às pulsações cardíacas e à voz interna da mãe, a alguns movimentos intestinais articulares, enzimáticos e respiratórios, a sons de gases, líquidos e cruzar das paredes uterinas. Segundo Benenzon e Yepes (1971) o feto não reage apenas aos movimentos ritmico-sonoros desse seu período uterino. Ele reage também a alguns sons do mundo exterior que por sua intensidade chegariam de alguma forma até ele, mesmo que abrandados pelo trajeto percorrido. Vê-se assim que desde o útero se está envolvido com a música.

A proposta deste trabalho é hibridizar ambas as áreas - Língua Portuguesa e Arte através da musicalização dos textos literários. Este projeto transgressor parte da afirmação de Silva (2016) de que o texto lido em voz alta possui melodia e ritmo – elementos musicais. Mas, quais textos podem ser lidos oralmente?

### **A leitura como prazer**

Ler é conversar com um mundo possível, investindo nele nossa consciência, responsividade e subjetividade. A palavra é materialidade que torna esse mundo acessível. É por meio dela que identificamos o processo ideológico que sustenta o texto. Enquanto apenas signo, a palavra é elemento de um sistema, mas, no interior de um texto ela ganha vida pelo ato de linguagem. A cadeia enunciativa é ininterrupta em termos históricos, pois ela tem um fluxo contínuo de enunciados que se modificam de acordo com a necessidade dos sujeitos envolvidos no ato de ler. O texto é, pois, um diálogo constante com outros textos e mundos sociais, em que a contrapalavra cabe ao sujeito leitor que tem como ação decifrar as pistas deixadas pelo texto.

A leitura está na relação entre os homens – relações sociais - em que a interação ocorre no confronto, entre dois leitores, um previsto pelo autor no momento da produção do texto e o segundo é aquele que lê o texto, encontrando neste o leitor virtual já constituído. A leitura é muito mais que um conteúdo escolar, em que se enfatiza apenas o caráter técnico imediatista, ou o caráter linguístico, pedagógico e social em que ela é apenas uma interação entre leitor e texto.

Segundo Orlandi (2006), toda a leitura está atrelada a diversos fatores, que incluem a constituição histórica de cada sujeito na sua relação com a leitura. Todo sujeito ao produzir

sua leitura traz consigo história de outras leituras que possibilitam tanto a livre escolha do sentido quanto reconhecer os impedimentos impostos pelas regras institucionais. “Quando estamos lendo, estamos participando do processo (sócio-histórico) de produção dos sentidos e o fazemos de um lugar e com uma direção histórica determinada (ORLANDI, 1997, 2006, p. 59). O leitor tem um papel na produção de sentidos, desde que compreendamos que a leitura é efeito de sentido que não está nem no autor nem no leitor, mas na troca entre ambos. A compreensão está diretamente ligada à constituição dos processos de significação.

Barthes (1996) em seu livro “O prazer do texto” articula através das ideias psicanalíticas de gozo e prazer, dois tipos de lógica de funcionamento do texto. Ele demonstra que o texto de gozo, ao contrário do texto de prazer, não obedece a uma dinâmica do preenchimento, da satisfação, mas aponta para algo que se situa Barthes adiante, sempre mais além, e que, portanto, nunca é atingido, nunca se completa, nunca se satisfaz.

A proposta de Barthes (1996) é "saber com sabor". Com isso Barthes traz à cena do ato enunciativo de leitura a liberdade crítica e o prazer. Ele parece renunciar a qualquer pretensão de uma leitura sistemática, baseada em verdades linguísticas, históricas ou sociológicas. O texto barthesiano torna-se para nosso trabalho um texto desejado, sonhado, saboreado, pois traz para nossas reflexões o prazer do texto.

Cabe ao sujeito leitor responsivo e consciente debruçar-se sobre o texto e saboreá-lo. Podemos afirmar que há duas tendências que coexistem em Barthes (1996): uma tendência apolínea - seu lado clássico, metódico, "científico" - e uma tendência dionisíaca - seu lado sensual, anárquico. No processo ensino-aprendizagem de sala essas tendências devem coexistir. Cabe ao professor dosar ambas as tendências pois, como afirmamos, temos um aluno aspectualizado social e paticamente. Este deve ser respeitado em todas as suas esferas, posto que não é um corpo fora do mundo.

A proposta deste trabalho, no entanto, diz respeito ao texto dionisíaco. Não queremos pesar mais na balança um prazer longe das obrigações necessárias para esse espaço-tempo, estamos discutindo sim uma possibilidade de equilíbrio entre essas duas facetas: dionisíaca e apolínea. Ao se oferecer material áudio-visual para o aluno de Língua Inglesa, ele passa a saborear, ter prazer no texto. Abaixo elencamos o que a leitura oral com musicalidade possibilita aos discentes, segundo dados retirados da pesquisa de Silva (2016):

#### Quadro 1: Leitura Oral com Musicalidade

1. Aspectualização pática (ler por quê?): agir e modificar os estados de espírito.
2. Vozeamento do texto: ritmo e contorno melódico
3. Função Pática/Saborear o texto

Elaborado pela autora<sup>50</sup>

## Algumas Conclusões

A proposta é trabalhar com projetos em que Música e Língua Inglesa dialoguem pelo viés da leitura em voz alta com musicalidade. Para tanto, durante os seis primeiros meses deste projeto foram realizados encontros semanais com o aluno bolsista e com dois alunos voluntários que participam da pesquisa. Foram feitos estudos enfocando todo o conteúdo de Língua Inglesa do 1º ano integrado dos cursos de Informática, Mecânica e Administração. Também foram realizadas leituras bibliográficas. Esta etapa foi primordial para o bom êxito do projeto, pois é preciso conhecer e compreender o conteúdo que se pretende trabalhar para esse projeto. Iniciou-se também a coleta e estudo do material que será utilizado para gravação do DVD.

O sujeito (autor/leitor) é o centro do processo de leitura. O discurso e ele estão intrinsecamente ligados. O sujeito, em um espaço tempo delimitado, é efeito de sentido determinando a leitura, em condições de produção determinadas. Não nos opomos a leitura apolínea de textos acadêmicos e gêneros não literários. Temos consciência de que há diversos gêneros que devem ser estudados e lidos no Ensino Médio.

## REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. *Parâmetros curriculares nacionais: terceiro e quarto ciclos do ensino fundamental: língua estrangeira*. Secretaria de Educação Fundamental. Brasília: MEC/SEF, 1998. Disponível em: <[http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=12657:parametro](http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=12657:parametro)

<sup>50</sup> Quadro elaborado a partir do “quadro 6 - Diferenças entre leitura oral e leitura silenciosa” apresentado na tese de Silva(2016).

s-curriculares-nacionais-5o-a-8o-series&catid=195:seb-educacao-basica>. Acesso em: 05 nov. 2010.

BENENZON, F; YEPES, I. In: SEKEF, M. de L. *Da música: seus usos e recursos*. São Paulo: UNESP, 1971.

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. *Parâmetros curriculares nacionais: terceiro e quarto ciclos do ensino fundamental: língua estrangeira*. Secretaria de Educação Fundamental. Brasília: MEC/SEF, 1998. Disponível em: <[http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=12657:parametro-s-curriculares-nacionais-5o-a-8o-series&catid=195:seb-educacao-basica](http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=12657:parametro-s-curriculares-nacionais-5o-a-8o-series&catid=195:seb-educacao-basica)>. Acesso em: Fev.2017.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch; VOLOSCHINOV, V. N. *Discurso na vida e discurso na arte: (sobre poética sociológica)* (1926) Tradução de Cristóvão Tezza. New York. Academic Press, 1976. Disponível em: <[http://www.linguagensdesenhadas.com/imagens/03-textos/atores/Bakhtin\\_Discurso\\_na\\_vida.pdf](http://www.linguagensdesenhadas.com/imagens/03-textos/atores/Bakhtin_Discurso_na_vida.pdf) > Acesso em: 14 nov. 2015.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral I*. São Paulo: Pontes, 1998.

BRAIT, Beth. *Bakhtin: dialogismo e polifonia*. São Paulo: Contexto, 2015.

DISCINI, Norma. *Corpo e estilo*. São Paulo: Contexto, 2015.

GERALDI, J.W. *Ancoragens: estudos Bakhtinianos*. São Carlos: Pedro e João Editores, 2015.

HERNÁNDEZ, Fernando. *Transgressão e mudança na educação: os projetos de trabalho*. Porto Alegre: Artmed, 1998.

JUNG, C.G. *Cartas*. São Paulo: Vozes, 1956. v.3.

LITTLEWOOD, W. *Communicative language teaching*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

McCLINTOCK, R. *El alcance de las posibilidades pedagógicas*. In McClintock, R. et ali. *Comunicación, tecnología y desenos de instrucción*. Madrid: CIDE-MEC, 1993.

SADIE, S. *Dicionário Grove de Música*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1994.

PLATÃO. *A República*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

SCHAFER, R.M. *O Ouvido Pensante*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1991

SILVA, Emanuela F. F. *Leitura Silenciosa e Musicalidade na Leitura Oral: uma discussão sobre as diferenças na compreensão textual entre esses dois atos*. Tese (Doutorado em Língua) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais – PUC Minas, Belo

Horizonte, 2016. Disponível em:  
[http://www.biblioteca.pucminas.br/teses/Letras\\_SilvaEFF\\_1.pdf](http://www.biblioteca.pucminas.br/teses/Letras_SilvaEFF_1.pdf). Acesso em: 24/11/2016.

STENSOUSE, L. *The humanities Project: Na introduction*. Londres: Heinemann Educational Books, 1970.

TOMAS, Lia. *Ouvir o Logos: Música e Filosofia*. Editora Unesp: São Paulo, 2002.

TSUI, A. B. M. *Introducing classroom interaction*. London: Penguin English, 1995.

ZAMPRONHA, Maria de Lourdes Sekeff. *Da música: seus usos e recursos*. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

## O GÊNERO CATÁLOGO DE EXPOSIÇÃO

**Emanuel José dos Santos (UNINCOR/CAPES)**

**RESUMO:** Uma das principais funções das instituições museológicas consiste na divulgação de seus acervos. Além de suas exposições permanentes e temporárias, são organizadas, em parceria com outras instituições, exposições para o trânsito de determinadas obras para outros públicos, seja pela aproximação entre a produção de determinado artista, seja para comparação e contemplação de obras específicas. Em geral, são desenvolvidas para tais exposições obras de consulta e referência, chamadas costumeiramente de catálogos, que versem sobre o seu conteúdo, como acompanhamento à visitação e registro do evento. Optamos por abordar esse tema pela análise dialógica do discurso, perspectiva desenvolvida por Bakhtin e seu Círculo. Entendendo o catálogo como um gênero do discurso (BAKHTIN, 2016), o objeto que ora analisamos, o catálogo da exposição temporária Vermeer: Mulher de azul lendo uma carta (MASP, 2012), pertenceria ao gênero “catálogo” (COSTA, 2009). Entretanto, verificamos que a atribuição genérica proposta não nos era suficiente para o entendimento do objeto, o que nos levou a considerar, dada a esfera de atividade em que circula, o objeto de nossa análise pertencente a um gênero específico: catálogo de exposição. Neste trabalho, portanto, apresentaremos as características genéricas observáveis no catálogo de exposição, numa análise contrastiva com a proposta de Costa (2009, p. 58).

**Palavras-chave:** Gêneros do discurso. Catálogo. Exposição. Lista. MASP.

Uma das principais funções das instituições museológicas consiste na divulgação de seus acervos. Além de suas exposições permanentes e temporárias, são organizadas, em parceria com outras instituições, exposições para o trânsito de determinadas obras para outros públicos, seja pela aproximação entre a produção de determinado artista, seja para comparação e contemplação de obras específicas. Em geral, são desenvolvidas para tais exposições obras de consulta e referência, chamadas costumeiramente de **catálogos**, que versem sobre o seu conteúdo, como acompanhamento à visitação e registro do evento.

Conforme Bakhtin (2016 [1953], p. 11-12), não há atividade fora do âmbito da linguagem, e o uso da linguagem torna-se tão multiforme quanto as esferas de atuação

específicas que a utilizam. Nessas esferas, são produzidos enunciados, únicos, irrepetíveis, que refletem as condições específicas e finalidades de cada uma destas esferas em conteúdos temáticos, formas composicionais e estilos semelhantes, indissociavelmente ligados no conjunto do enunciado, gerando recorrências, tipos relativamente estáveis, aos quais se dão o nome de gêneros do discurso. Os museus, aqui abordados de acordo com a Lei 11.904, que os define em seu art. 1º como

instituições sem fins lucrativos que conservam, investigam, comunicam, interpretam e expõem, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de qualquer outra natureza cultural, abertas ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento (BRASIL, 2009)

como setor da atividade humana, de natureza cultural, possui seus tipos relativamente estáveis de enunciados, que circulam conforme as condições e finalidades específicas de tais instituições, correspondentes às necessidades de comunicação da esfera cultural<sup>51</sup>, estando aqui incluída a produção de catálogos para as exposições.

Para o autor, o enunciado é a real unidade da comunicação discursiva (BAKHTIN, 2016 [1953], p. 28). Cada enunciado possui limites definidos pela alternância dos sujeitos do discurso, ou seja, possuem caráter dialógico. Antes do início de um enunciado, “os enunciados dos outros; depois do seu término, os enunciados responsivos dos outros (ou ao menos uma compreensão ativamente responsiva silenciosa do outro ou, por último, uma ação responsiva baseada nessa compreensão)” (BAKHTIN, 2016 [1953], p. 29). Além disso, o enunciado possui contato imediato com a situação extraverbal que o gera, assim como com os

---

<sup>51</sup> Apesar da abrangência do termo “cultural” ter nos levado a considerar, inicialmente, a especificidade da esfera na qual circulam os catálogos de exposição como “museológica”, a historicidade dos museus no Brasil atesta a sua esfera original como mais ampla: Em 14 de janeiro de 2009, foi sancionada a lei 11.904, instituindo o Estatuto dos Museus (BRASIL, 2009). Entretanto, até então o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) era responsável pelas questões concernentes aos museus, e ambos, Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) e IPHAN estão sob a égide do Ministério da Cultura, o que coloca os enunciados gerados dentro das instituições museológicas como do âmbito governamental da cultura, e, portanto, recuperando a conceituação de Bakhtin, concernentes a esta esfera de atuação, partindo desta premissa legal.

enunciados alheios, e possui a “capacidade de determinar imediatamente a posição responsiva do *outro* falante, isto é, de suscitar resposta” (BAKHTIN, 2016 [1953], p. 33, grifo do autor).

As obras dos gêneros científicos (entre as quais se encontram os catálogos de exposição) e ficcionais, a despeito de toda a sua diferença em relação às réplicas do diálogo, também são

(...) unidades da comunicação discursiva: também estão nitidamente delimitadas pela alternância dos sujeitos do discurso, cabendo observar que essas fronteiras, ao conservarem sua *precisão* externa, adquirem um caráter interno graças ao fato de que o sujeito do discurso – neste caso o *autor* de uma obra – aí revela a sua *individualidade* no estilo, na visão de mundo, em todos os elementos da ideia de sua obra. (BAKHTIN, 2016 [1953], p. 34, grifos do autor)

Retomando os conceitos elaborados por Bakhtin no início de seu texto, ao definir a estrutura do enunciado, Bakhtin diz que os enunciados

(...) refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo não só por seu conteúdo (temático), e pelo estilo da linguagem (...) mas, **acima de tudo, por sua construção composicional**” (BAKHTIN, 2016 [1953], p. 11-12, grifo nosso)

É possível considerar, a partir da ênfase dada neste excerto em diálogo com o excerto anterior, que os gêneros são reconhecidos *inicialmente* pela forma composicional que os concretiza, em função de sua precisão externa, ou seja, sua forma, sendo esta a primeira característica a mobilizar a atividade responsiva adequada. Bakhtin retoma a responsividade quando fala sobre o enunciado:

A obra, como a réplica do diálogo, está disposta para a resposta do outro (dos outros), para a sua ativa compreensão responsiva, que pode assumir diferentes formas: influência educativa sobre os leitores,

sobre suas convicções, respostas críticas, influência sobre seguidores e continuadores; ela determina as posições responsivas dos outros nas complexas condições de comunicação discursiva de um dado campo da cultura. (BAKHTIN, 2016 [1953], p. 34-35).

Os gêneros possuem, para o autor, duas formas de manifestação: podem ser primários (simples), manifestos “nas condições de comunicação discursiva imediata” (BAKHTIN, 2016 [1953], p. 15) ou secundários (complexos), manifestos “nas condições de um convívio cultural mais complexo e relativamente muito desenvolvido e organizado (predominantemente o escrito) – ficcional, científico, sociopolítico, etc.” (BAKHTIN, 2016 [1953], p. 15). Na elaboração dos enunciados pertencentes aos gêneros complexos, lança-se mão de gêneros primários, que perdem “seu vínculo imediato com a realidade concreta e os enunciados reais alheios” (BAKHTIN, 2016 [1953], p. 15), assim como de outros gêneros secundários para o seu acabamento. Como o autor mesmo define, mais à frente: “as cicatrizes dos limites estão nos gêneros secundários” (BAKHTIN, 2016 [1953], p. 31), ou seja, os indícios de responsividade perceptíveis nos gêneros utilizados no enunciado concreto ainda suscitam impressões, mas, dada a precisão externa da forma composicional, não são, em sua singularidade, passíveis de uma resposta ao todo do enunciado.

### **O catálogo de exposição como gênero**

Para iniciarmos nossa análise do gênero “catálogo de exposição”, partimos da definição dada por Sergio Roberto Costa, em seu *Dicionário de gêneros textuais*<sup>52</sup> (COSTA, 2009) para o gênero “catálogo”:

(...) relação, lista, geralmente organizada em ordem alfabética, de coisas ou pessoas, com breve notícia a respeito de cada uma, preço,

---

<sup>52</sup> Ainda que o autor trate os gêneros como “textuais” e Bakhtin os trate como “do discurso”, não estamos, neste momento, lidando com objetos distintos; adotamos, para este trabalho, a postura de Marcuschi (2008, p. 154), que, ao invés de discutir a pertinência de um ou outro termo, adota a posição “de que todas essas expressões podem ser usadas intercambiavelmente, salvo naqueles momentos em que se pretende, de modo explícito e claro, identificar algum fenômeno específico”.

quando for o caso (por exemplo, catálogo de loja, de fábrica, de produtos para divulgação, etc.).

Também se trata de uma lista ou fichário onde se relacionam ordenadamente livros e documentos de uma biblioteca. (COSTA, 2009, p. 58)

O verbete aponta para *lista*, que o autor define na seção correspondente como

(...) texto em que se relacionam pessoas ou coisas, obedecendo-se a uma sequência alfabética, numérica, temporal, cronológica, etc.: lista telefônica, lista de mercadorias, lista de chamada, etc. (COSTA, 2009, p. 141).

Ao tratar o catálogo como lista, Costa aproxima-se da proposição de Umberto Eco, que trata os catálogos como listas *práticas* (ECO, 2010; 2013). Conforme Eco, existem dois tipos de listas: as *práticas* e as *poéticas*. Estas últimas, também denominadas como “literárias” ou “estéticas”<sup>53</sup> (ECO, 2013, p. 109) são listas *abertas*, que, “de certo modo, pressupõem um *et cetera* final” (ECO, 2013, p. 110).

Em contraposição, as listas práticas

(...) tem uma função puramente referencial, já que seus itens designam objetos correspondentes; e, se esses objetos não existissem, o rol não passaria de um documento falso. Ao registrar, como fazem, coisas existentes – que estão fisicamente presentes em algum local – as listas práticas são *finitas*. Por isso, não podem ser alteradas, no sentido de que seria inútil<sup>54</sup> incluir no catálogo de um museu uma

---

<sup>53</sup> Conforme o autor, os dois adjetivos são mais abrangentes em relação à natureza dessas listagens, dado que não existem “apenas listas verbais, mas também visuais, musicais e gestuais” (ECO, 2013, p. 110), uma clara expansão do conceito em relação às proposições apresentadas no estudo de 2010, no qual o autor propõe que o termo “poético” deva ser entendido como “qualquer finalidade artística para a qual a lista se proponha, qualquer que seja a forma de arte que a exprima” (ECO, 2010, p. 113)

<sup>54</sup> No estudo de 2010, Eco aponta o acréscimo “ao catálogo de um museu [de] um quadro que não estivesse lá” como “incorreto, além de insensato”; se tais objetos não existem no recorte espaço temporal do enunciado, “a lista não teria sentido ou já estaríamos diante (...) de uma lista poética” (ECO, 2010, p. 113).

pintura que não pertencesse ao seu acervo. (ECO, 2013, p. 110, itálico do autor).

Entende-se, com isso, que, inexoravelmente, o catálogo tratará de um acervo existente no tempo e no espaço de produção do enunciado concreto. Em outras palavras, a partir desta *conditio sine qua non* são elaborados os catálogos em geral. O que especifica, então, a diferença entre os catálogos em geral e os catálogos de exposição? As exposições são configuradas com acervos que, *não necessariamente*, pertencem às instituições que ora as salvagam, como é o caso das exposições temporárias com obras em itinerância, caso desta exposição *Vermeer: Mulher de azul lendo uma carta*, que deu origem ao catálogo homônimo que nos serve de objeto. Tal especificidade gera enunciados concretos únicos, não apenas pela própria natureza do enunciado, mas pela natureza finita do evento que os gera: uma exposição nunca é igual à outra e, mesmo que seja uma exposição em caráter de longa duração, não se mostra coerente a possibilidade de segunda edição de um mesmo catálogo, algo que fica ainda mais evidente quando o acervo exposto não pertence ao rol da instituição que o recebe.

Partindo deste aspecto genérico, verificaremos como as categorias bakhtinianas se aplicam ao catálogo de exposição *Vermeer: Mulher de azul lendo uma carta* (MASP, 2012), tendo como mirante, neste trabalho, as seções que o compõem.

### **O catálogo de exposição *Vermeer: mulher de azul lendo uma carta***

O catálogo *Vermeer: Mulher de azul lendo uma carta* (MASP, 2012) foi publicado em dezembro de 2012, por ocasião e em função da exposição temporária homônima, ocorrida entre dezembro de 2012 e fevereiro de 2013 no Museu de Arte de São Paulo (doravante MASP), da obra *Mulher de azul lendo uma carta* (1663-1665) de Johannes Vermeer (Delft, 1632-1675). A produção do catálogo esteve sob revisão técnica de Teixeira Coelho, curador do MASP na ocasião, e é composto pela reunião de textos de cinco autores, autoridades institucionais ligadas à obra exposta, que dissertam sobre diferentes aspectos da exposição: representando o MASP, o órgão que recebe o quadro na condição de exposição temporária, temos o diretor da instituição na ocasião, João Vicente Azevedo e o curador da exposição,

Teixeira Coelho; Representando o mecenas do evento, a Escola Superior de Propaganda e Marketing (doravante ESPM), temos José Roberto Whitaker Penteado; e representando o Rijksmuseum, museu que salvaguarda a obra em caráter permanente, temos Ige Verslype e Gregor J. M. Weber. Cada autor busca definir a obra a partir dos seus mirantes particulares, em função de suas ocupações institucionais (Quadro 1).

No caso deste gênero, é importante diferenciar os indivíduos que elaboraram os textos que compõe o catálogo da premissa bakhtiniana de autoria: Bakhtin diferencia o autor-pessoa, o indivíduo que produz o enunciado, do autor-criador, “aquele constituinte que dá forma ao objeto estético, o pivô que sustenta a unidade do todo esteticamente consumado” (FARACO, 2005, p. 37). Entendemos, com isso, que o autor-criador deste catálogo, na perspectiva bakhtiniana, é de caráter institucional, não pessoal; embora cada autor presente neste catálogo tenha produzido enunciados que, conjuntamente, configuraram este enunciado de caráter secundário, o autor-criador do catálogo de exposição em sua totalidade é o MASP. Institucionalmente, quem configurará as seções do catálogo, ou seja, a autoria expressa na forma composicional, na organização do todo do enunciado, são a (s) autoridade (s) administrativa(s) do museu, o mecenas, o curador ou curadores da exposição, institucionalmente definidos mas não necessariamente ligados às pessoas que estão, nesse enunciado concreto, ocupando tais cargos.

Conforme o Quadro 1, base desta análise, verifica-se que a organização do catálogo fornece pistas sobre a forma composicional do gênero, algo inferível pelos títulos dos textos que lhe compõem. Inicialmente o catálogo é formado por um texto do diretor do MASP, apresentando a exposição temporária (“Um Vermeer no Brasil”). Segue-se a este a palavra do mecenas, justificando seu apoio e a importância do evento (“Arte e ensino da ESPM”); a partir de então, os demais autores configuram a apreciação do evento a partir de mirantes próprios da crítica de arte, lançando mão da iconografia (“O que conta a pintura”) e da historiografia, partindo tanto da biografia do pintor quanto dos eventos que culminaram no restauro (“A restauração de *Mulher de Azul Lendo uma Carta* de Johannes Vermeer”) e na apresentação do quadro na moldura em que ora se encontra (“A questão da moldura em *Mulher de Azul Lendo uma Carta* de Vermeer”). Consideramos, a partir dessas inferências, que o catálogo de exposição possui em sua forma composicional três seções: a apresentação institucional, a palavra do mecenas e a apreciação do acervo exposto.

A forma composicional é acionada pelo conteúdo temático do enunciado, que, conforme vimos, é configurado pelo acervo disponível e organizado para a exposição pelo tempo determinado para seu início e fim. Sobre o conteúdo temático, Volóchinov aponta:

Uma significação única e determinada, isto é, um sentido único pertence a qualquer enunciado *como uma totalidade*. O sentido da totalidade do enunciado será chamado de seu *tema*, O tema deve ser único, caso contrário não teremos nenhum fundamento para falar sobre um enunciado. Em sua essência, o tema deste é individual e irrepetível como o próprio enunciado. Ele expressa a situação histórica concreta que gerou o enunciado. (VOLÓCHINOV, 2017 [1929], p. 227-228, grifos do autor).

No caso do enunciado *Vermeer: Mulher de azul lendo uma carta*, quatro dos cinco textos correspondem à atividade responsiva esperada para o gênero catálogo de exposição, a saber, a leitura do acervo no contexto da exposição que o engendra. Entretanto, dado serem os gêneros relativamente estáveis, na composição deste enunciado específico, um dos textos não possui marcas textuais que apontem para o acervo da exposição que o catálogo representa, sejam elas relativas à obra, ao autor ou mesmo ao caráter expositivo do evento, conforme o esperado. Trata-se da palavra do mecenas, a ESPM, na pessoa de José Roberto Whitaker Penteado. Neste texto, o autor apresenta brevemente a história da ESPM, reconhecendo-a como uma das frentes assumidas pelos responsáveis pelo MASP na ocasião: Pietro Maria Bardi, Assis Chateaubriand, cuja direção foi assumida por Rodolfo Lima Martensen, chamando-se, na época, como Escola de Propaganda do MASP (MASP, 2012, p. 5), e como tal iniciativa produziu frutos visíveis na estrutura atual da escola.

Entretanto, retomando a palavra de Bakhtin, “as cicatrizes dos limites estão nos gêneros secundários” (BAKHTIN, 2016 [1953], p. 31) e um texto, presente em um enunciado, não pode ser considerado sem considerar-se a totalidade do enunciado em si. A justificativa para o texto de José Roberto Whitaker Penteado, o lugar que ocupa na composição do enunciado e a abordagem temática encontra diálogo no texto de João Vicente Azevedo

(MASP, 2012, p. 4), que, configurando a palavra institucional, visa a apresentação do catálogo. Em seu texto podemos ler (grifo nosso):

Com o suporte dos mantenedores deste prestigiado museu e **o apoio imprescindível da ESPM, a Escola Superior de Propaganda e Marketing**, o MASP pode oferecer a todos a visão desta obra singular.

É necessário, portanto, observar os textos na configuração que ocupam na totalidade do enunciado, dado que, direta ou indiretamente, todos apontam para o recorte da realidade que se configura como conteúdo temático: o evento expositivo, o acervo disponibilizado, a organização proposta na instituição museológica.

Em relação ao estilo, é necessário, como nos itens anteriores, observar a totalidade do enunciado, partindo da prerrogativa de uma autoria institucional e não individual. Em outras palavras, apesar de contar com cinco textos, de indivíduos diferentes, dotados de estilo pessoal, ao configurarem o enunciado concreto, sob a coerção da autoria institucional, observam-se marcas próprias do estilo do gênero, que, conforme Bakhtin, correspondem a “recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua” (BAKHTIN, 2016 [1953], p. 12). Observamos nesta breve análise os tipos textuais escolhidos para a composição deste gênero, marcados neste enunciado: Conforme Marcuschi,

Tipo textual designa uma espécie de construção teórica (em geral uma sequência subjacente aos textos) definida pela natureza linguística de sua composição (aspectos lexicais, sintáticos, tempos verbais, relações lógicas, estilo). (...) Em geral, os *tipos textuais* abrangem cerca de meia dúzia de categorias conhecidas como: *narração, argumentação, exposição, descrição, injunção*. (...) Quando predomina um modo num dado texto concreto, dizemos que esse é um texto *argumentativo* ou *narrativo* ou *expositivo* ou *descritivo* ou *injuntivo* (MARCUSCHI, 2008, p. 154-155).

Pela aproximação entre os conceitos de Bakhtin e Marcuschi, podemos considerar que os tipos textuais apresentados por Marcuschi são, entre outras marcas, indícios do estilo conforme propõe Bakhtin. E a partir deles buscaremos entender o estilo nos catálogos de exposição, tendo como mirante os textos presentes no catálogo *Vermeer: Mulher de azul lendo uma carta*.

Retomando as categorias propostas por Umberto Eco, entende-se que os textos de um catálogo, dada sua natureza de lista prática, possuem uma natureza referencial, correspondendo a um acervo existente e limitado em certo espaço e tempo, portanto, finito. O primeiro tipo que ressalta desta categoria é o tipo **descritivo**, que arrola o acervo para sua posterior fruição. Espera-se de um catálogo a descrição do acervo disponível, seja qual acervo ele aborde (de um catálogo telefônico, espera-se nomes, números de telefone e endereços; de um catálogo de biblioteca, o rol de livros disponíveis e assim por diante).

Na singularidade dos catálogos de exposição, espera-se mais que isso. Espera-se uma apreciação da obra, com o propósito justificar a exposição, assim como educar e direcionar o olhar para os pontos considerados importantes para a fruição da obra. Esse intento pode ser obtido por meio das tipologias **narrativa** e **expositiva**. Esses três tipos são encontrados no catálogo da exposição temporária *Vermeer: Mulher de azul lendo uma carta*, também inferíveis dos títulos e subtítulos transcritos no Quadro 1.

Retomando a forma composicional genérica do catálogo em apresentação, palavra do mecenas e apreciação do acervo, percebe-se que o primeiro texto que compõe o catálogo, configurando a apresentação, possui natureza descritiva, visa descrever o que será encontrado na totalidade do enunciado, assim como do evento “Um Vermeer no Brasil”. O texto do mecenas, por sua vez, possui caráter expositivo, já que disponibiliza ao leitor as motivações que justificam o apoio à exposição, de forma clara ou, conforme o objeto desse estudo, inferível na totalidade do enunciado, pela confluência entre o texto de José Roberto Whitaker Penteadó “Arte e ensino da ESPM” com “Um Vermeer no Brasil”. Por fim, a apreciação do acervo combina tipos descritivos com expositivos em sua generalidade; no enunciado *Vermeer: Mulher de azul lendo uma carta*, essa seção é composta por três textos, cuja característica descritiva é perceptível já no título proposto por Teixeira Coelho “O que conta a pintura”, assim como já é esperado que o texto de Gregor J. M. Weber seja expositivo (“A questão da moldura em *Mulher de Azul Lendo uma Carta* de Vermeer”). Por sua vez, o texto

de Ige Verslype possui características tanto de um quanto outro tipo, mas vai além: possui uma natureza *narrativa*, cujo efeito persuasivo é mais coerente com o assunto abordado – o antes e o depois da pintura, sob resultado do restauro, apontando as escolhas deliberadas para a intervenção – que uma leitura puramente descritiva dos procedimentos adotados.

### **Considerações finais**

A proposta de Sérgio Roberto Costa, ao elaborar o *Dicionário de gêneros textuais*, é louvável e necessária para o estudo dos gêneros e a familiarização com os limites que os engendram. Entretanto, mostra-se inviável propor-se analisar os meandros de todos os gêneros do discurso elencados dentro desta mesma, por causas já apontadas por Bakhtin: primeiramente, pela natureza *relativamente estável* dos tipos de enunciados que constituem os gêneros do discurso, cuja relatividade, ao mesmo tempo que aponta para uma razoável recorrência, possibilitando a atividade responsiva adequada, também torna seus limites tênues, diáfanos em uma análise mais aprofundada da singularidade dos enunciados. E em segundo lugar, pela natureza potencialmente infinita dos gêneros do discurso, o que pede, na produção de um dicionário, que se aborde o maior número possível de elementos, cabendo ao leitor as inferências oriundas de sua atividade responsiva ativa.

Correspondendo a este ponto, partindo de um diálogo proposto entre o conceito apresentado por Sérgio Roberto Costa e a proposta de Umberto Eco para uma categorização tipológica de textos, esse trabalho apresentou como objeto a singularidade do catálogo de exposição, entendido nesse íterim como um gênero do discurso específico, dentro das premissas oferecidas por Bakhtin em seu texto de 1953. É uma prerrogativa deste trabalho a inconclusibilidade, dada a natureza do tema ser ampla para além do possível em uma comunicação. Entretanto, num primeiro momento, com o objetivo de propiciar o diálogo e a reflexão sobre a natureza deste gênero do discurso específico, propõe-se, portanto, que o gênero catálogo de exposição seja atuante em uma esfera específica, a cultural; possua autoria em caráter institucional, não individual; e possua em suas características genéricas o tema configurado como o acervo disponível em determinado tempo e espaço, forma composicional dividida em três seções: a palavra institucional, a palavra do mecenas, as apreciações do acervo, tendo sido reconhecidas a partir dos títulos dos textos presentes no catálogo de

exposição e transcritas no Quadro 1. Da mesma forma, partindo deste mesmo mirante – os títulos presentes no catálogo – reconhece-se como indício de estilo as tipologias textuais descritiva, expositiva e, em alguns casos, narrativa, em concordância com os objetivos enunciativos, de forma tal que transcende a atribuição genérica fornecida pelo dicionário do qual partimos e permite a proposição de singularidade do gênero catálogo de exposição.

## REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. “Os gêneros do discurso”. In: *Os gêneros do discurso*. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016. p. 11-69.

BRASIL. *Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009*. Institui o Estatuto de Museus e dá outras providências. Diário Oficial da União, de 15 jan 2009, p. 1. Disponível em <[https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2007-2010/2009/lei/111904.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2009/lei/111904.htm)>. Acesso em 27 set 2017.

COSTA, Sérgio Roberto. *Dicionário de gêneros textuais*. 2 ed. rev. amp. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

ECO, Umberto. *A vertigem das listas*. Tradução Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2010.

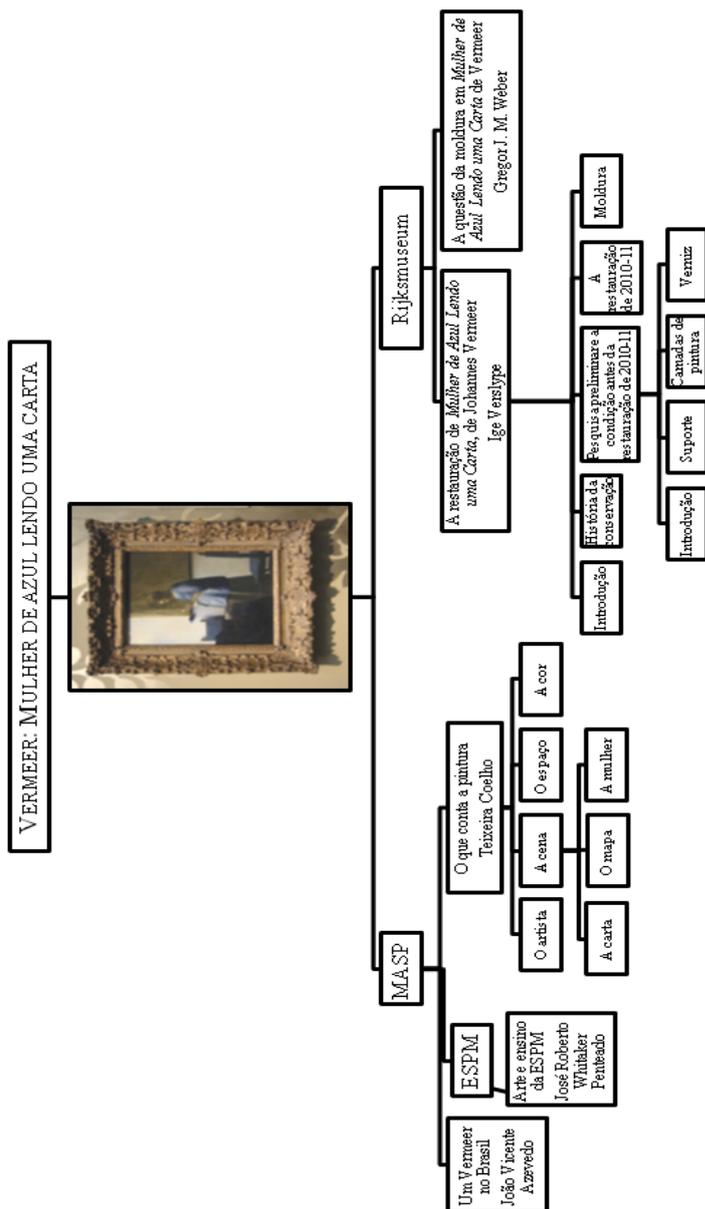
ECO, Umberto. “Minhas listas”. In: *Confissões de um jovem romancista*. Tradução Marcelo Pen. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 109-181.

FARACO, Carlos Alberto. “Autor e autoria”. In: BRAIT, Beth. *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005. p. 37-60.

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

MASP. *Vermeer: Mulher de azul lendo uma carta*. São Paulo: Comunique Editorial, 2012.

VOLÓCHINOV, Valentin. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Tradução Sheila Grillo e Ekaterina Vólkjova Américo. São Paulo: Editora 34, 2017.



QUADRO 1. Estrutura composicional do catálogo de exposição *Vermeer: Mulher de azul lendo uma carta* (MASP, 2012), com o apontamento das instituições que o compõem, autores, títulos e subtítulos presentes.

## BARTOLOMEU CAMPOS DE QUEIRÓS: MEMÓRIA AMARGA

Fabíola Procópio Sarrapio (UNINCOR)

**RESUMO:** Vermelho amargo é uma obra autobiográfica do escritor mineiro Bartolomeu Campos de Queirós. Apesar do sofrimento e angústia decorrentes da saudade da mãe, da convivência com a madrasta indiferente, do alcoolismo do pai e das psicopatologias desenvolvidas pelos irmãos, Queirós nos mostra que a crueldade da vida vale a pena e pode ser retratada de maneira artística e envolvente. Esta comunicação pretende discutir a ideia de que lembrar e esquecer faz parte de um mesmo processo em que o conforto do esquecimento pode ser substituído pelo esforço da memória a fim de elaborar o sofrimento, ou como diz o próprio autor na epígrafe: "foi preciso deitar o vermelho sobre papel branco para bem aliviar seu amargor."

**Palavras-chaves:** Memória, afeto, sofrimento, saudosismo, ficção

Em *Vermelho Amargo*, o autor, Bartolomeu Campos de Queirós relembra momentos de sua infância. Essas memórias, repletas de afetividade e amargura, às vezes vêm em forma de faca afiada, outras, impregnada de poesia.

O que tece de fato a obra é o fio da memória, que faz com que a história não se construa numa lógica esperada de começo, meio e fim. Percebemos uma sucessão de lembranças construídas com inúmeras metáforas, lembrando o formato de um diário em que não há capítulos e sim parágrafos que relatam momentos e sentimentos vivenciados e traduzidos poeticamente.

O narrador autor é um menino que descreve seu dia a dia familiar. Sua família é composta por seis filhos, incluindo ele próprio, o pai e a madrasta, que passa a fazer parte da casa após a morte da mãe, apresentada com sofrimento nas primeiras páginas do livro. Alguns irmãos apresentam formas defensivas peculiares de lidar com essa perda: a irmã mais velha borda obstinadamente seu enxoval mesmo sem um pretendente real, a irmã mais nova mia no lugar da gata muda, outra irmã nasce cada dia num lugar diferente, o irmão come vidro, e outro sobre o qual nada é dito. O pai alcoólatra é ausente, causando um sofrimento mais intenso no menino narrador.

Essa obra autobiográfica se inicia com a descrição do dia da morte da mãe, em que o menino tenta reconstruir sua vida amparado pelas mentiras que ele mesmo inventa.

Mesmo em maio com manhãs secas e frias sou tentado a mentir-me. E minto-me com demasiada convicção e sabedoria, sem duvidar das mentiras que invento para mim. Desconheço o ruído que interrompeu meu sono naquela noite. Amparado pela janela, debruçado no meio do escuro, contemplei a rua e sofri imprecisa saudade do mundo, confirmada pela crueldade do tempo. A vida me pareceu inteiramente concluída. Inventei-me mais inverdades para vencer o dia amanhecendo sob névoa. Preencher um dia é demasiadamente penoso, se não me ocupo de mentiras. (QUEIRÓS, 2017, p.7)

Ele relembra o tempo antes da morte da mãe, que é representada pela extrema graciosidade e paixão que colocava em tudo que fazia, do beijo que curava a dor, a ausência traduzida em falta de proteção que, agora, faz da casa um lugar provisório.

Essa ausência foi substituída por uma madrasta indiferente, de afeto inexistente e de atitudes mecanizadas.

Já no início do texto começam as comparações entre mãe e madrasta e o tomate, maduro e vermelho, é escolhido para marcar, todos os dias no momento das refeições, a agonia sofrida cada vez que “a madrasta retalhava um tomate em fatias, assim finas, capaz de envenenar a todos [...] ela cortava o tomate vermelho, sanguíneo, maduro, como se degolasse cada um de nós. Seis.” (QUEIRÓS, 2017, p. 9). Dessa fruta também, contrastando com o gosto amargo do tomate da esposa do pai, vem a lembrança da mãe:

Antes, minha mãe, com muito afago, fatiava o tomate em cruz, adivinhando os gomos que os olhos não desvendavam, mas a imaginação alcançava. Isso, depois de banhá-los em água pura e enxugá-los em pano de prato alvejado, puxando seu brilho para o lado do sol. Cortados em cruces eles se transfiguravam em pequenas

embarcações ancoradas na baía da travessa. [...] Há, sim, outras palavras mais doces que o açúcar. (QUEIRÓS, 2017, p.14-15)

A vida do menino passa a ser demarcada entre a imagem positiva e doce da mãe e a figura negativa e amarga da madrasta. E é nessa oscilação gustativa do tomate, ora amargo, ora doce, que o narrador fala de si mesmo, de suas relações familiares e de sua visão do mundo.

No decorrer das lembranças o narrador faz uma espécie de contagem regressiva à medida que os irmãos vão deixando a casa e a relação dessa dispersão familiar com o tomate se revela na grossura das fatias que a madrasta corta. No começo elas são finas, para dar conta de reparti-lo por oito. À medida que o número de pessoas diminui as fatias engrossam. O ato de cortar o tomate causa temor no menino narrador, embora não seja relatada nenhuma forma de maldade da madrasta para com eles. Para Freud, não é necessário uma maldade propriamente dita para que a criança se angustie:

A criança pequena se angustia, acima de tudo, diante de pessoas estranhas; situações só se tornam importantes na medida em que envolvem pessoas [...]. Mas a criança se angustia diante de estranhos não porque lhes atribua más intenções e compare sua própria debilidade à força deles — ou seja, não porque reconheça neles perigos para sua existência, segurança ou ausência de dor. Uma criança tão desconfiada, apavorada com o instinto de agressão que domina o mundo, não passa de uma construção teórica malograda. Na verdade, a criança se assusta diante de uma figura estranha porque espera ver a pessoa conhecida e amada: no fundo, a mãe. É sua decepção e seu anseio que se transformam em angústia, ou seja, em libido que se tornou inutilizável, que nesse momento não pode ser mantida em suspenso e é descarregada como angústia. Dificilmente será casual que nessa situação modelar da angústia infantil se repita a condição para o primeiro estado de angústia, que se verifica no ato do

nascimento: a separação da criança de sua mãe. (FREUD, 1916-1917, p. 437)

No texto, apenas a obrigatoriedade de comer os tomates em uma narrativa sofrida nos dá a sensação da opressão que as crianças sofriam, marcada pelo desprezo da madrasta e culminando com a saída de todos os filhos da casa paterna:

A esposa de meu pai prezava o tomate sem degustar o seu sabor. Impossível conter em fatia frágil além da cor, semente, pele também o aroma. Quando invertida, a palavra aroma é amora. Aroma é uma amora se espiando no espelho. Vejo a palavra enquanto ela se nega a me ver. A mesma palavra que me desvela, me esconde. Toda palavra é espelho onde o refletido me interroga. (QUEIRÓS, 2017, p. 12)

A invisibilidade da criança sugerida pelo protagonista ainda traz a amargura da madrasta que, não compreendida em sua totalidade pela imaturidade do menino, herdou seis filhos ao casar-se com um homem alcoólatra que, “amparado pela prateleira da cozinha, com o suor desinfetando o ar tamanho o cheiro do álcool, reparava na fome dos filhos” (QUEIRÓS, 2017, p. 10). Ela apenas come, sem degustar, vive sem ter prazer.

Ao expor suas histórias de menino, o autor recorre a suas lembranças e sentimentos de um passado registrado somente por sua memória. Percebemos que há uma reapropriação da sua própria história, um resgate dos laços afetivos que são tão importantes e permitem a identificação com nossos grupos de referência. Segundo Maria Luiza Schmidt, “a comunidade afetiva é o que permite atualizar uma identificação com a mentalidade do grupo no passado e o hábito e o poder de pensar e lembrar como membro do grupo.” Ou seja, a lembrança ocorre e se estabelece através do apego.

É válido ressaltar que toda a história é construída através da memória. Sendo assim, pode-se considerar como legítimo o ponto de vista de quem a escreve sem, ao mesmo tempo, desprezar outras versões do mesmo fato se elas existirem. A memória nos permite lembrar e recordar. As lembranças de cada indivíduo permitem a construção de suas identidades individuais e sociais. Para Maurice Halbwachs, “a lembrança é em larga medida uma

reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente, e além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora manifestou-se já bem alterada” (HALBWACHS, 2004, p. 75-76).

Ao acessar a memória, a lembrança precisa ser reconstruída. A reconstrução acontece na medida em que há um resgate dos acontecimentos em um cenário atual, destacado de vivências evocáveis e em conjunto com outras relações sociais. Nessa construção da narrativa de vida, selecionam-se eventos e acontecimentos que marcaram uma vivência. Essa seleção é feita pelo autor com intuito de transmitir a imagem de si mesmo que ele pretende passar para o leitor. O historiador francês Phillipe Artières, em *Arquivar a própria vida*, afirma que “Numa autobiografia [...] não só escolhemos alguns acontecimentos, como os ordenamos numa narrativa; a escolha e a classificação dos acontecimentos determinam o sentido que desejamos dar às nossas vidas” (ARTIÈRES, 1998, p. 11).

O filósofo Paul Ricoeur complementa dizendo que não há como retratar fidedignamente algo que já aconteceu, que ficou no passado, pois, ao tentar reconstruir a imagem de uma lembrança, ela não será completamente fiel ao que de fato ocorreu, isto é, a reconstrução dessa lembrança contará com a imaginação para complementar os traços que foram apagados pelo tempo. O traço diferencial entre memória e imaginação, então, é a limitação fictícia a que a memória está destinada. (Cf. RICOEUR, 2007, p. 45-70).

*Vermelho amargo* fala da infância, de perdas, luto, partidas, e vazios da existência. Ao falar de sentimentos devastadores com suavidade, o autor busca expressar sua dor verdadeira, permitindo-se ressignificar e dar novo sentido para sua história através da memória. A autobiografia permite “[...] a transcendência das vidas ilustres, a recuperação do tempo passado, o desejo de se criar a si mesmo, a busca de sentidos, o traçado de uma forma perdurável que dissipe a bruma da memória [...]” (ARFUCH, 2010, p. 135-136).

Podemos dizer que a autobiografia permite uma revisão da própria vida pela escrita, não atribuindo um único significado aos eventos relatados que fazem parte dessa vida. Assim, esse recurso possibilita ao autor relatar um mesmo acontecimento outras vezes e admitir que podem existir várias versões de uma mesma autobiografia.

Entendemos então que, nos textos autobiográficos, o centro da narrativa é o próprio autor. A partir de seus relatos e de sua própria interpretação, seu interesse é mostrar sua história de vida. Ele escolhe livre e conscientemente o que e de que forma vai contar, pode

omitir fatos que não são de seu interesse e pode, inclusive, preencher imaginativamente as lacunas que a memória corroída pelo tempo apresenta. Portanto, não há como requerer total veracidade com relação ao que será relatado.

A memória em si não é exata. Ela está vinculada a momentos, emoções, canções, perfumes, e cada pessoa elege, consciente ou inconscientemente, aquilo que deseja guardar.

A memória não é um simples lembrar ou recordar, mas revela uma das formas fundamentais de nossa existência que é a relação com o tempo, e, no tempo, com aquilo que está invisível, ausente e distante, isto é, o passado. A memória é o que confere sentido ao passado como diferente do presente (mas fazendo ou podendo fazer parte dele) e do futuro (mas podendo permitir esperá-lo e compreendê-lo). (CHAUI, 2003, p. 142)

Assim, todas as lembranças remetem a relações sociais afetivas de um grupo de referência, alicerçadas a partir de noções compartilhadas e não a ideias isoladas ou sentimentos individuais. (Cf. SCHIMIDT, 1993, p. 289).

Como protagonista, o autor pretende captar a visão da criança e seu universo infantil inserida num universo adulto, em que a criança vive momentos determinantes em sua vida. Mas esse processo não pode acontecer por completo, pois faz parte de um passado que no presente só pode ser retomado pela lembrança. É importante ressaltar a ideia dos processos de evocação da memória, segundo Ricoeur. Quando é evocada no presente, a memória retoma algo que ficou no passado; entretanto, o presente se torna passado, e assim as lembranças vão se acumulando mutuamente em um passado profundo. Para Ricoeur, é necessário entender a memória como correta, pois ela é a única maneira de retomar e relembrar o passado, ainda que ela esteja relacionada com a imaginação, que é subjetiva e não totalmente confiável. E é justamente por essa característica da não credibilidade, e em função de sua ligação com a imaginação, que a memória se torna o único caminho para conferir autenticidade ao que chamamos de lembrança. (Cf. RICOEUR, 2007, p. 30-40)

Em determinado trecho, Bartolomeu Campos de Queirós, nos chama a atenção com a afirmação "Tantos pedaços de nós dormem num canto da memória, que a memória chega a

esquecer-se deles." (QUEIRÓS, 2017, p. 16). Tantas são as lembranças que perpassam nossas vidas, que seria impossível evocar a todas. Portanto, o esquecimento seria condição essencial para a retenção de novas informações, mas esquecer-se de tudo seria apagar o passado, a história de nossas vidas, na qual nos baseamos para viver o presente. Entender qual o critério para selecionar o que será esquecido faz parte do estudo de alguns pesquisadores.

Para Halbwachs o esquecimento está ligado ao desapego. "Esquecer um período de sua vida é perder contato com aqueles que nos rodearam" (HALBWACHS apud SCHIMIDT, 1993).

Ricoeur diz que o esquecimento é como o "apagamento dos rastros e como falta de ajustamento da imagem presente à impressão deixada como que por um anel de cera" (RICOEUR, 2007, p. 27) Na visão desse autor, esquecer poderia ser tomado como um não esforço para recordar, sempre há a tentativa de evocar aquilo que possa ter sido esquecido e a recordação seria exatamente aquilo que não foi esquecido. Não há, segundo Ricoeur, uma distinção definitiva sobre o surgimento do esquecimento, que poderia ter sido originado de duas formas: pelo apagamento definitivo ou pelo impedimento provisório do que foi aprendido antes. (Cf. RICOEUR, 2007, p. 28-30)

Na Psicologia, Freud desenvolveu a teoria do recalque, que está estritamente ligado à noção de inconsciente e é um processo através do qual se eliminam da consciência partes inteiras da vida afetiva e relacional profunda. Assim, o recalque é identificado como um tipo de defesa constituído por um mecanismo universal e necessário que consiste no afastamento de determinados elementos que se encontram no campo da consciência e mantê-los na esfera do inconsciente. Esses conteúdos são inacessíveis ao domínio consciente sob a forma de uma negação. (Cf. BERGERET, 2006, p. 38)

Como já foi dito, nossas lembranças estão vinculadas a aspectos afetivos. O esquecimento, por sua vez, é uma forma de perda da memória causada por alguma dificuldade cerebral no resgate mnemônico. Pode ocorrer devido a lesões, doenças ou mau funcionamento de áreas relacionadas a esse setor.

Sob vários aspectos, esquecer constitui nosso destino inevitável. Onde o passado se acumula em ruínas infinitas e o cansaço com a história torna-se insuportável, o apagamento da memória é uma necessidade.

Onde novas tecnologias submetem a cultura a uma acumulação incompreensível de conhecimento ao mesmo tempo em que oferecem os meios de preservar essa ilimitada informação, a obliteração da lembrança humana é requisito absoluto. (FELINTO, 2000, p.28)

Para Felinto, há vantagens e desvantagens no esquecimento. Entre as vantagens, detectou a função auto protetora da memória na seleção dos estímulos captados do meio externo, para melhor desenvolvimento da atividade cognitiva, eliminando-se as informações de eventos de pouca relevância que são dispensáveis e inúteis para codificação e armazenamento. Essa função auto protetora faz parte do processo adaptativo que distingue as informações relevantes que devem fazer parte do arcabouço da memória individual.

O esquecimento, portanto, é um fenômeno complexo, representando o fato de que são mantidas as informações que auxiliam o desenvolvimento humano, sendo descartadas por esse fenômeno aquelas que não cumprem a função de auxílio. Com isso, observou-se que o fenômeno do esquecimento é um procedimento natural e comum ao próprio processo de memorização. (Cf. FELINTO, 2000, p. 21-29)

Com o intuito de compreender o que será recordado e o que será esquecido, como é feita essa escolha, Freud se refere a duas forças contrárias, uma ligada à importância da experiência inicial, outra à resistência a recordação dessa experiência. Disso resulta o seguinte:

O que é retido pela memória não é a experiência em si – com respeito a isso, a resistência triunfa – o que é retido é outro elemento psíquico intimamente ligado à imagem chocante, e aí o primeiro princípio mostra toda sua força, princípio esse que tende a fixar as impressões importantes estabelecendo imagens de lembranças que podemos produzir. O resultado do conflito é, pois, que no julgar da lembrança que teria sido justificada pelo acontecimento original, uma outra lembrança aparece, obtida a partir da primeira por certo deslocamento da associação. Como os elementos que provocaram a regressão eram precisamente mais importantes, a lembrança que substitui a primeira

não comportará naturalmente esses acontecimentos e nos chocará por sua banalidade. (FREUD apud LEBOVICI, 1980, p. 96-97)

Diante de toda essa reflexão acerca da memória e do esquecimento, seria interessante ressaltar que Queirós escreve as 69 páginas de *Vermelho Amargo* pautado na presença da madrasta que, conforme o desenrolar da história, teria todos os atributos para não ser lembrada e “ser escolhida” para o esquecimento. É certo que as frases que falam dela são curtas, mecânicas e frias, tal como ele a sente. As que falam da mãe são extensas e cheias de ternura. O autor, porém, utiliza-se dela como ponto principal para externar o sofrimento de sua infância.

Na ânsia de amenizar seu sofrimento, o menino narrador apaixonou-se. Aqui temos um ponto delicado do livro. Por vezes, entendemos ser esse amor apenas produto da imaginação infantil ou simplesmente saudade da mãe. No porão ele sonha e se sente acolhido tal qual no ventre de sua mãe. Momentos de alegria e conforto. Mas, o protagonista se refere ao seu amor numa perspectiva carnal, afirmando que

ao amar, desvendei a serventia do corpo para além de guardar a alma imortal. Até então, o corpo só me servia para carregar no estômago o tomate. [...] No amor, meu corpo delatou a presença da alma, que veio morar na superfície da minha pele. (QUEIRÓS, 2017, p. 27)

Nos encontros que acontecem na solidão de um porão, nos beijos trocados, nas necessidades exigidas por seu corpo e, finalmente, na satisfação produzida por aquele amor que acaba fazendo-o esquecer de seus padecimentos, ele vislumbra o prazer.

Diante da paixão, da subentendida descoberta do sexo, percebemos que o menino não é uma criança pequena. Mas, em muitos trechos de seu relato, como uma memória “criada” e atemporal, entendemos que as lembranças se confundem. E o sentimento descrito pode permear todas as idades porque a lembrança não é pontual. Ele é ingênuo, imaturo e cheio de perguntas sem respostas:

[...] passarinho é uma vírgula pontuando o céu. Eu ensaiava ler as perguntas que preenchiam o azul vazio e os pássaros virgulavam. Descobri ser uma língua estrangeira a voz dos pássaros, e embarçava-me. Então, subvertia respostas para tapear meu desconsolo. Não ter resposta é confirmar-se ausente. Viver exige perguntas e eu, mudo, não sabia responder. (QUEIRÓS, 2017, p.30).

Assim como o porão era refúgio, Bartolomeu Campos de Queirós, desde muito cedo, refugia-se também na escrita para reelaborar suas angústias.

Matriculado na escola me vi diante de imenso oceano. Para vencê-lo, só com muitas palavras. Na margem – entre rendas de areias – as palavras eram meu barco. Com elas atravessaria as ondas, venceria as calmarias, aportaria em outras terras (QUEIRÓS, 2017, p. 61)

E assim a palavra, a poesia tornam-se terapêuticas. Como na epígrafe “Foi preciso deitar o vermelho sobre o papel branco para bem aliviar seu amargor” (QUEIRÓS, 2017, p. 5) o menino, agora adulto, narrador traz à tona suas dores do passado e, na tentativa de elaborá-las e digeri-las, utiliza a escrita para expressar suas memórias – as verdadeiras e as inventadas – reafirmando que a memória é seletiva, afetiva e inteiramente dependente das nossas escolhas.

É preciso muito bem esquecer para experimentar a alegria de novamente lembrar-se. Tantos pedaços de nós dormem num canto da memória, que a memória chega a esquecer-se deles. E a palavra – basta uma só palavra – é flecha para sangrar o abstrato morto. Há, contudo, dores que a palavra não esgota ao dizê-las. (QUEIRÓS, 2017, p.16)

## REFERÊNCIAS

- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas de subjetividade contemporânea*. Tradução Paloma Vidal. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2010.
- ARTIÉRES, Philippe. Arquivar a própria vida. In: *Arquivos pessoais, Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Fundação Getúlio Vargas (CPDOC/FGV), v. 11, n. 21, p. 9-34. 1998. Disponível em <https://goo.gl/ZPZQyR>. Acesso em 20 ago. 2017.
- BERGERET, J. O problema das defesas. In: Bergeret, J. et al. *Psicopatologia: teoria e clínica*. Porto Alegre: Artmed, 2006.
- CHAUÍ, Marilena. *Convite à Filosofia*. São Paulo: Ática, 2003.
- CORACINI, Maria José. Entre a memória e o esquecimento: fragmentos de uma história de vida. In: CORACINI, M.J.; GHIRALDELO, C. (Org.). *Nas malhas do discurso: memória, imaginário e subjetividade*. Campinas: Pontes, 2011.
- FELINTO, Erick. Obliscência: por uma teoria pós-moderna da memória e do esquecimento. *Revista Contracampo da Universidade Federal Fluminense (UFF)*, 2000, p. 21-32. Disponível em <https://goo.gl/VHNbMB>. Acesso em 13 set. 2017.
- FREUD, Sigmund. Luto e Melancolia (1917 [1915]). In: *A história do movimento psicanalítico, Artigos sobre a metapsicologia e outros trabalhos (1914-1916)*. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. XIV, Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 245-263
- FREUD, Sigmund. *Conferências introdutórias à psicanálise (1916 – 1917)*. Obras Completas. v. XIII. p. 437. Disponível em <https://goo.gl/M82HcV>. Acesso em 13 set. 2017.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2004.
- LEBOVICI, Serge. *O conhecimento da criança pela psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.
- QUEIRÓS, Bartolomeu Campos de. *Vermelho Amargo*. São Paulo: Global, 2017.
- RICOEUR, Paul. Da memória e da reminiscência. In: RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução Alain François. Campinas: Ed. Unicamp, 2007. p. 25-142.
- ROSSI, Paolo. Lembrar e esquecer. In: ROSSI, Paolo. *O passado, a memória, o esquecimento: seis ensaios da história das ideias*. Tradução Nilson Moulin. São Paulo: UNESP, 2010. p. 15-38.

SCHIMIDT, Maria Luiza Sandoval; MAHFOUD, Michel. *Halbwachs: memória coletiva e experiência. Psicologia*. São Paulo: USP, 1993.

## A CONSTRUÇÃO DISCURSIVA DA LÍNGUA DE SINAIS EM UMA COMUNIDADE DE INTÉRPRETES DE LIBRAS DO SUL DE MINAS

Gabriela Serenini Prado Santos Salgado (UNINCOR/CAPES)<sup>1</sup>

**RESUMO:** Ao falarmos sobre uma língua não estamos comunicando apenas palavras no mundo, mas falando de uma posição particular, que nos coloca ideologicamente em relação a essa língua e aos sujeitos que a utilizam. Decorrente dessa visão está a compreensão de que a língua é um projeto discursivo orientado por ideologias (MOITA LOPES, 2013) e, assim como qualquer língua, a Língua Brasileira de Sinais, em meio aos embates, está sujeita à dinâmica social e a interesses conflituosos. Desse ponto de vista, as ideias que os falantes e intérpretes tem da LIBRAS mobilizam modelos socioculturais da língua em uso e podem influenciar na produção do conhecimento sobre essa língua e nas mudanças de crenças arraigadas. Diante do exposto, o objetivo desta comunicação é apresentar o projeto de pesquisa de Mestrado que busca compreender as ideias, os valores e os conceitos sobre Língua de Sinais mobilizados nos discursos de um grupo de Intérprete de Libras. A pesquisa qualitativa interpretativista terá como *corpus* um conjunto de entrevistas semiestruturadas realizadas com três intérpretes de Libras que atuam em duas cidades do Sul de Minas. Situada no escopo da Linguística Aplicada (doravante LA), esta pesquisa mobiliza a noção de língua/linguagem advindas dos estudos bakhtinianos (BAKHTIN, 2012, 2016), as reflexões da sociolinguística sobre línguas minoritarizadas e sobre o mito do monolinguismo no Brasil (CAVALCANTI; BORTONI-RICARDO, 2007; BAGNO, 2013), os estudos sobre surdez (QUADROS, 2004; GESSER, 2012), além dos estudos sobre os processos de referenciação no discurso com Mondada e Dubois (2003) e Koch (2009).

**Palavras-chave:** Língua; Língua Brasileira de Sinais; Intérprete de Libras; Discurso; Ideologia linguística.

A presente pesquisa é parte do Programa de Mestrado em Letras, da Universidade Vale do Rio Verde – UNINCOR, inserido na Linha de Pesquisa Discurso e Produção de Sentido. Trata-se de uma pesquisa situada no escopo da Linguística Aplicada (LA), tendo em

---

<sup>1</sup> Mestranda em Letras e bolsista Capes da Universidade Vale do Rio Verde, sob orientação da Prof. Dra. Thayse F. Guimarães - gabrielaserenini@hotmail.com

vista o comprometimento com uma produção de conhecimento que seja responsiva à vida e por envolver o diálogo entre diversas áreas do saber e diferentes modos de produção do conhecimento (MOITA LOPES, 2006). A pesquisa articula uma perspectiva de Língua como fato discursivo (MOITA LOPES, 2013) à visão de linguagem advinda dos estudos bakhtinianos (BAKHTIN, 2012, 2016). Nesse escopo, discutiremos o mito do monolinguismo no Brasil (CAVALCANTI; CÉSAR, 2007; OLIVEIRA, 2000) e a questão das Línguas de Sinais como língua minoritária (CAVALCANTI; BORTONI-RICARDO, 2007; PREUSS; ÁLVARES, 2014). Em reconhecimento de que áreas do saber diferentes da linguística podem ter muito a nos dizer sobre a ação constitutiva da linguagem no mundo social, apresentamos também a perspectiva dos estudos sobre surdez (QUADROS, 2004; LACERDA, 2009; SANTANA, 2007; GESSER, 2009, 2012). Na análise dos dados, focalizaremos como os processos de referenciação (MONDADA, DUBOIS, 2003, KOCH, 2009), que vão sendo mobilizados nos discursos dos intérpretes de Libras, constroem as representações da Língua de Sinais e sua identidade como intérprete de Libras.

Os estudos acerca da língua apresentam teorias que transitam entre o caminho aberto por Saussure, que apontava a clássica dicotomia entre língua e fala, e a continuidade dos estudos de maneira mais ampla com Bakhtin e seu Círculo, cujos trabalhos deram conta da complexidade da língua, sendo ela um fato social que se forma no processo comunicativo e na interação entre sujeitos. A linguística saussureana, vista como uma das principais representantes do objetivismo abstrato, foi criticada por Bakhtin e seu Círculo por pensar a língua como um sistema de regras abstratas, desconsiderando o fato de que os sentidos não emanam da língua em si, mas é o resultado de uma construção dialógica e histórica entre os sujeitos de uma interação social. Para Bakhtin (2016 [1952-1953], p. 23), o objetivismo abstrato não dava conta da complexidade da língua. Para ele, esta teoria dá “uma noção absolutamente deturpada do processo complexo e amplamente ativo da comunicação discursiva” (BAKHTIN, 2016 [1952-1953], p. 24).

Se de fato o sentido é o resultado de uma construção sociohistórica de sujeitos em interação social, vale nos questionar sobre a relação indissociável entre linguagem e ideologia. A natureza da linguagem é dialógica e ideológica uma vez que a alternância entre os sujeitos discursivos contribui para a construção de um enunciado “firme, rigorosamente delimitado de outros enunciados”, conforme apontou Bakhtin (2016 [1952-1953], p. 35).

Nesta perspectiva, o autor defende que o enunciado é “um elo na corrente complexamente organizada de outros enunciados” (BAKHTIN, 2016 [1952-1953], p. 26), portanto carrega consigo elementos históricos que o fazem possuir marcas ideológicas e individuais. Para Costa (2017, p. 133), o signo é carregado de ideologia, sendo assim, a palavra só existe nesta condição de elemento ideológico da linguagem.

Decorre dessa visão, que a língua é um projeto discursivo, orientado por ideologias, nomeada por diferentes autores como ideologias linguísticas (MOITA LOPES, 2013; BAGNO, 2013). As ideologias linguísticas são “crenças, ou sentimentos sobre as línguas como são usadas em seus mundos sociais” (KROSKRITY, 2004 apud MOITA LOPES, 2013, p. 20). São ideias sobre língua e linguagem que estão articuladas com formações culturais, políticas e sociais concretas; são também, “múltiplas e advém de perspectivas políticas, culturais e econômicas específicas” (MOITA LOPES, 2013, p. 21).

Nessa direção, a Língua Brasileira de Sinais, a LIBRAS, em meio a grandes embates para se legitimar, está sujeita à dinâmica social e a interesses conflituosos. O pressuposto é que, ao falarmos sobre uma língua, estamos não comunicando apenas palavras no mundo, mas falando de uma posição particular, que nos coloca ideologicamente em relação a essa língua, mobilizando modelos socioculturais da língua em uso (MOITA LOPES, 2013; BAGNO, 2013). Desse ponto de vista, as ideias que os falantes e interpretes tem da LIBRAS podem influenciar na produção do conhecimento sobre essa língua e nas mudanças de crenças arraigadas.

À Língua de Sinais Brasileira - LIBRAS foi dado o status linguístico, há 40 anos, após pesquisas e embates políticos e sociais que culminaram no entendimento de que esta é uma língua que carrega estruturas semânticas, sintáticas e morfológicas assim como uma língua oral, como a Língua Portuguesa, por exemplo (GESSER, 2009, p. 9).

O reconhecimento linguístico da Libras foi marcado pelos estudos do linguista americano William Stokoe, em 1960. Em seus estudos, o linguista apontou os níveis fonológicos e morfológicos da Língua de Sinais, além de determinar três parâmetros que fundam os sinais: “configuração de mão (CM), ponto de articulação (PA) e locação (L). ” (GESSER, 2009, p. 14).

Estudar a Língua de Sinais é entrar em um universo que contempla duas línguas de modalidades distintamente diferentes. A primeira, uma língua natural de modalidade oral-

auditiva e a segunda, uma língua, de modalidade visual-espacial. Um universo composto por tais línguas compõe uma esfera de poder que ultrapassa a concepção de língua majoritária (ouvintes) versus língua minoritária (surdos) e inclui igualdade de direitos, acesso à educação e ao mercado de trabalho e inclusão social.

O embate que existe entre as línguas orais e as Línguas de Sinais é denso e histórico. Esta configura o surdo para longe do quadro patológico e o insere em uma sociedade igualitária, o que significa, segundo Gesser (2009) que a legitimidade da Libras “desvia a surdez como deficiência – vinculada às lacunas na cognição e no pensamento – para uma concepção da surdez como diferença linguística e cultural.” (GESSER, 2009, p. 10).

No Brasil, a Língua Brasileira de Sinais, a LIBRAS, é a língua de modalidade visual-espacial que os surdos brasileiros se utilizam para se comunicar com seus pares (surdos – surdos) ou com ouvintes que dominam a Língua de Sinais. Neste processo de interação comunicacional aparece a figura do tradutor intérprete de Libras de Língua de Sinais, o TILS, que a utiliza para se comunicar com os surdos e surdas naturais do país.

No processo histórico-social da Língua de Sinais no Brasil, algumas legislações foram regulamentadas nos últimos 15 anos. Inicialmente, a Lei 10.436, de 2002, só foi regulamentada sob a forma do Decreto 5.626/05 (BRASIL, 2005). Aqui é a primeira vez que a figura do Intérprete de Libras – TILS é apresentada e definida quanto à formação e a atuação profissional.

É também na Lei 10.436 que a Língua Brasileira de Sinais é definida pela primeira vez oficialmente como a segunda língua oficial do Brasil. De acordo com o parágrafo único do Artigo 1º:

Entende-se como Língua Brasileira de Sinais - Libras a forma de comunicação e expressão, em que o sistema lingüístico de natureza visual-motora, com estrutura gramatical própria, constituem um sistema lingüístico de transmissão de idéias e fatos, oriundos de comunidades de pessoas surdas do Brasil (BRASIL, 2002, p. 1).

O intérprete de Libras transita em espaços sociais diversos levando consigo duas línguas. Uma delas, que podemos chamar de primeira língua ou L1, é a sua língua materna de

caráter oral e auditivo e a segunda língua ou L2, é uma língua de características visual e espacial. Ao transitar de um universo linguístico/social para outro, o TILS precisa desvestir-se de uma cultura linguística valorizada e assumir a outra do universo linguístico e cultural de que faz parte naquele momento, ou seja, ao se colocar no processo comunicativo entre surdos e ouvintes, zela para que ambos se compreendam e haja uma comunicação eficaz.

A pesquisa considera a língua no seu contexto social e ideológico. Bakhtin (2012) afirma que a “língua, no seu uso prático, é inseparável de seu conteúdo ideológico ou relativo à vida” (BAKHTIN, 2012, p. 99), portanto, nada mais relevante do que pesquisar a Língua de Sinais em seu ambiente social trazendo, à luz das teorias já citadas, contribuições consideráveis para este campo de estudo.

Neste universo duplo - visual-espacial e oral-auditivo – algumas questões emergem das inquietações e se tornam maiores com as leituras. Neste cenário, considerando que o TILS faz uso de uma língua que não é a sua língua natural e se insere em outro universo linguístico de características peculiares, uma questão central surge para esta investigação: como se dá a construção discursiva da Língua de Sinais por profissionais intérpretes de Libras de uma comunidade do Sul de Minas? Ainda assim, uma questão é pouco para um universo tão amplo e, ao mesmo tempo, tão escasso de pesquisa. As seguintes subperguntas estão relacionadas à principal: Como o intérprete de Libras compreende a Língua de Sinais? Como valoram os usuários dessa Língua? Como essas representações apontam para a construção identitária desses intérpretes de Libras?

Busca-se então, como objetivo central, compreender as ideias, valores e conceitos sobre Língua Sinais que perpassam os discursos de um grupo de tradutores e intérprete de Libras atuantes na região do Sul de Minas Gerais. Espera-se, também, buscar nos discursos dos intérpretes de Libras as compreensões, as crenças ou sentimentos sobre a Língua de Sinais, reconhecer quais representações os intérpretes de Libras fazem de si e do outro enquanto mediadores de comunicação, assim como da língua e contribuir para o aprofundamento teórico acerca dos TILS sobre os conceitos de língua e ideologia linguística.

O projeto de pesquisa tem como objeto o resultado das entrevistas realizadas com três intérprete de Libras que atuam em duas cidades do Sul de Minas. Nestes dados buscamos compreender no discurso os conceitos, valores e representações sobre a Língua de Sinais.

A escolha destes profissionais teve como critério norteador o tempo de atuação como Intérprete de Libras – mínimo de três anos – e não considerou outros critérios por ampliar demais o perfil profissional e assim dificultar – aumentando ou reduzindo significativamente o quantitativo de intérprete de Libras entrevistados – a geração dos dados.

Realizar a escolha dos intérpretes para participares da pesquisa demandou uma busca junto aos seus possíveis locais de atuação profissional como igrejas e escolas, predominantemente. Desta forma, inicialmente foram contatados seis intérpretes de Libras, mas apenas três deles retornaram demonstrando o interesse em participar da pesquisa.

Em pesquisa nas bases digitais de dissertações e teses da Capes<sup>1</sup> e de publicações científicas da Scielo<sup>2</sup>, percebemos que as pesquisas com a palavra-chave “Intérprete de Libras” e “Língua de Sinais” são restritas e as que foram encontradas focam principalmente a atuação de TILS no contexto educacional.

Na base de dados da Capes, a pesquisa foi refinada tendo como filtros a área de conhecimento – áreas de Letras e Linguística – e o nome do programa – exclusivamente em Letras – que acompanha o programa de Mestrado em Letras da Universidade Vale do Rio Verde – Unincor. Nesta busca foram encontrados 15 trabalhos sendo que em apenas um deles o intérprete de Libras é objeto da pesquisa.

A busca no portal da Scielo foi feita sem nenhum filtro, apenas marcando as palavras-chave com aspas, e o resultado apresentou oito publicações. Destas, apenas duas trazem o Intérprete de Libras como objeto de pesquisa, sendo que uma delas pesquisa sobre o discurso dos intérpretes de Libras e professores de Ciências e outra sobre a atuação do intérprete de Libras na escola.

Os dados apresentados acima evidenciam que os estudos sobre a Língua de Sinais e os Intérpretes de Libras ainda são reduzidos e carecem de muitas pesquisas. O TILS é “o profissional que domina a Língua de Sinais e a língua falada do país e que é qualificado para desempenhar a função de intérprete de Libras” (QUADROS, 2004, p. 27), neste contexto é um profissional de excepcional necessidade no processo comunicativo entre as comunidades surdas e ouvintes.

---

<sup>1</sup>CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior. (Disponível em: <<http://bancodeteses.capes.gov.br/banco-teses/#!/>>. Acesso em: 04 set. 2017.).

<sup>2</sup> SCIELO – Scientific Electronic Library Online. (Disponível em: <[www.scielo.org](http://www.scielo.org)>. Acesso em: 04 set.2017.).

Tendo como compreensão o exposto acima, vale salientar que o TILS transita entre as duas culturas e precisa, necessariamente, saber se adequar a elas quando em contato com uma ou outra. Desta forma, faz-se necessário pesquisar a dupla Língua de Sinais e Intérprete de Libras perpassando pela conceituação de língua permeada pela ideologia, pelas crenças e pelas representações que fazem da língua e de si mesmos enquanto profissionais bilíngues.

Como apontado anteriormente, um traço distintivo da LA é o seu comprometimento com uma produção de conhecimento que seja responsiva à sociedade. Tem-se aí a compreensão de que fazer pesquisa é gerar um novo conhecimento e torna-lo acessível à sociedade. Desta forma, ao escolher um tema e delimitar um *corpus*, o pesquisador necessita refletir sobre a melhor maneira de devolver os resultados à comunidade.

A devolução dos resultados desta pesquisa poderá ser feita em forma de publicações em revistas, apresentação em eventos científicos, acadêmicos, além de palestras e cursos de formação para os intérpretes do Sul de Minas. A agenda política e social da LA incita ao resgate da aproximação crítica entre sujeitos e pesquisadores, tendo em vista que a produção do conhecimento depende de uma relação de confiança.

A abordagem principal da presente pesquisa se caracteriza como qualitativa de base interpretativista e conforme Celani (2005, p. 106), a pesquisa qualitativa tem o caráter de subjetividade muito acentuado. Considerando que a pesquisa irá entrevistar os intérpretes de Libras, o caráter subjetivo da pesquisa se faz muito presente e não pode ser desconsiderado.

Deste aspecto, há que se considerar os critérios éticos desta pesquisa em Linguística Aplicada (LA), levando em conta todas as diretrizes do Comitê de Ética da Universidade Vale do Rio Verde – UNINCOR e órgãos governamentais reguladores.

Considerando todos os requisitos éticos apresentados acima, os participantes serão convidados e detalhadamente esclarecidos sobre todos os pontos relevantes que dizem respeito ao anonimato, que será preservado, além da substituição ou supressão de quaisquer indícios que venham possibilitar a identificação do participante. Tal postura demonstra um cuidado ético da pesquisadora com os participantes de maneira a não ferir nenhum deles emocional, pessoal ou profissionalmente.

Esta pesquisa carrega também um viés de pesquisa etnográfica, pois leva em conta a cultura do outro, considerando essencialmente o “estudo de práticas culturais e sociais de determinado grupo de indivíduos” (RODRIGUES JUNIOR, 2007, p. 531). Ao escolher o

grupo de intérprete de Libras para a pesquisa, consideramos que este corpus poderia contribuir grandemente para os estudos linguísticos que perpassam pela inclusão social, minoria linguística e ideologia.

A geração de dados para a seção analítica da pesquisa será feita por entrevistas semiestruturadas coletadas individualmente com intérprete de Libras em duas cidades do Sul de Minas Gerais. Este tipo de entrevista “é muito mais que uma simples ferramenta [...]. É também um modo de ver ou, [...], uma condição para ver o que quer que seja”. (SCHOSTAK; BARBOUR, 2015, p. 102). Com a entrevista será possível enxergar os ditos e não ditos do entrevistado buscando, da melhor maneira possível, amplas contribuições para o campo de pesquisa em que este trabalho se insere.

A escolha pela entrevista individual se faz justificada pela necessidade de conhecer profundamente os sentimentos e as crenças dos intérpretes perante a Língua de que eles fazem uso em sua atividade profissional. Do contrário, ao juntar os três intérpretes escolhidos para uma entrevista coletiva, se poderiam perder dados de grande importância para a pesquisa, mascarando ou ocultando os possíveis resultados, além de gerar uma coletividade de respostas que não contribui na análise, pois buscamos a individualidade na resposta dos entrevistados.

O presente projeto tem como estrutura inicial a organização em quatro capítulos mais o capítulo das considerações finais. No primeiro capítulo serão abordados os seguintes temas: conceito de língua, discurso e ideologia linguística; a língua como fato discursivo; ideologia linguística; o mito do monolinguismo e a Língua de Sinais e os processos de referenciação. No segundo capítulo: a Língua e Sinais: historicização, as políticas linguísticas, processos de sedimentação no Brasil e o Intérprete de Libras; o seu percurso histórico e o intérprete de Libras no Brasil. No terceiro capítulo: metodologia da pesquisa; definindo pesquisa qualitativa interpretativista; a pesquisa etnográfica no campo da Linguística Aplicada e método de pesquisa: entrevista semiestruturada. No quarto capítulo serão apresentados a análise do *corpus* da pesquisa; as referentes língua e língua de sinais nos discursos dos intérpretes de Libras e a ideologia linguística nos discursos dos intérpretes de Libras. Por fim, teremos as considerações finais.

## **REFERÊNCIAS**

BAGNO, Marcos. Do galego ao brasileiro, passando pelo português: crioulização e ideologias linguísticas. In: MOITA LOPES, João Paulo (org). *O Português no Século XXI: cenário geopolítico e sociolinguístico*. São Paulo: Parábola, 2013.

BAKHTIN, Mikhail. *Os gêneros do discurso*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016. p. 11-69.

BAKHTIN, Mikhail. (VOLOSHINOV) *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 13. ed. São Paulo: Hucitec, 2012.

BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Especial. *Lei n.º 10.436*, de 24 de abril de 2002. Dispõe sobre a Língua Brasileira de Sinais – Libras e dá outras providências. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, 24 abr. 2002. Disponível em: <[https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/2002/110436.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2002/110436.htm)>. Acesso em: 01 set. 2017.

BRASIL. Ministério da Educação. *Decreto n.º 5.626*, de 22 de dezembro de 2005. Regulamenta a Lei n.º 10.436, de 24 de abril de 2002, que dispõe sobre a Língua Brasileira de Sinais – Libras, e o art. 18 da Lei n.º 10.098, de 19 de dezembro de 2000. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, 22 dez. 2005. Disponível em: <[https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_Ato2004-2006/2005/Decreto/D5626.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2004-2006/2005/Decreto/D5626.htm)>. Acesso em: 01 set. 2017.

CAVALCANTI, Marilda; CÉSAR, América L. *Do singular para o multifacetado: o conceito de língua como caleidoscópio*. In.: BORTONI-RICARDO, Stela Maris; CAVALCANTI, Marilda (Orgs). *Transculturalidade, Linguagem e Educação*. Campinas, SP: Mercado das Letras, 200. p. 45-66

CELANI, Maria Antonieta Alba. Questões de ética na pesquisa em Linguística Aplicada. *Linguagem & Ensino*, São Paulo, v. 8, n. 1, p. 101-122, 2005.

COSTA, Luis Rosalvo. *A questão da ideologia no Círculo de Bakhtin e os embates no discurso de divulgação científica da revista Ciência Hoje*. Cotia, SP: Ateilê/Fapesp, 2017. v. 1. p. 89-95; 132-138; 152-156.

GESSER, Audrei. *O ouvinte e a surdez: sobre ensinar e aprender a LIBRAS*. São Paulo: Parábola, 2012. 187 p.

GESSER, Audrei. *LIBRAS? Que língua é essa?: crenças e preconceitos em torno da língua de sinais e da realidade surda*. São Paulo: Parábola, 2009. 87 p.

KOCH, Ingedore Villaça; ELIAS, Vanda Maria. Referenciação e progressão referencial. In: KOCH, Ingedore Villaça; ELIAS, Vanda Maria. *Ler e compreender: os sentidos do texto*. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2009. cap. 6, p. 123-136.

MOITA LOPES, Luiz Paulo da. Ideologia Linguística: como construir discursivamente o português do século XXI. In: MOITA LOPES, João Paulo (org). *O Português no Século XXI: cenário geopolítico e sociolinguístico*. São Paulo: Parábola, 2013.

MONDADA, Lorenza; DUBOIS, Danièle. Construção dos objetos de discurso e categorização: uma abordagem dos processos de referenciação. In: CAVALCANTE, Mônica Magalhães; RODRIGUES, Bernadete Biasi; CIULLA, Alena. *Referenciação*. São Paulo: Contexto, 2003.

OLIVEIRA, Gilvan Müller de. *Brasileiro fala português: Monolingüismo e Preconceito Lingüístico*. 11 ed. [S.], 2000. Disponível em: <<http://www.letras.ufscar.br/linguasagem/edicao11/artigo12.pdf>>. Acesso em: 05 set. 2017.

PREUSS, Elena Ortiz; ÁLVARES, Margarida Rosa. *Bilinguismo e políticas linguísticas no Brasil: da ilusão monolíngue à realidade plurilíngue*. Revista Acta Scientiarum. Maringá, v. 36, n. 4, p. 403-414, out./dez., 2014. Disponível em: < [http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciLangCult/article/view/23169/pdf\\_46](http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciLangCult/article/view/23169/pdf_46)> Acesso em 05/09/2017.

QUADROS, Ronice Müller de. *O tradutor e intérprete de Libras de língua brasileira de sinais e língua portuguesa*. Brasília: MEC/SEE, 2004.

RODRIGUES JUNIOR, Adail Sebastião. *Etnografia e ensino de línguas estrangeiras: uma análise exploratória de seu estado-da-arte no Brasil*. Linguagem & Ensino, [S.l], v. 10, n.2, p. 527-552, jul./dez. 2007. Disponível em: <<http://www.revistas.ucpel.tche.br/index.php/rle/article/view/152/119>>. Acesso em: 05 set. 2017.

SANTANA, Ana Paula. Do gestual ao linguístico. In: *Surdez e linguagem: aspectos e implicações neurolinguísticas*. São Paulo: Plexus. 2007. cap 3, p. 79-117

SCHOSTAK, John; BARBOUR, Rosaline S. Entrevista e grupos-alvo. In: SOMEKH, Bridget, LEWIN, Cathy (orgs.). *Teoria e métodos de pesquisa social*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015. p. 99-107.

## DO FUNDÃO À CIDADE: A CONSTRUÇÃO DE BIELA EM *UMA VIDA EM SEGREDO*, DE AUTRAN DOURADO

Gizeli Rezende dos Reis (UNINCOR)<sup>1</sup>

**RESUMO:** Esta comunicação tem o objetivo de apresentar o projeto de pesquisa de Mestrado intitulado: “Do fundão à cidade: a construção de Biela em *Uma vida em segredo* de Autran Dourado”, que faz parte da linha de pesquisa Literatura, História e Cultura, com a finalidade de compreender como se dá a constituição do espaço rural e citadino no romance. Espaço este que não é só fundamenta, mas também ajuda a compor a personagem feminina de destaque, Biela, marcada pelo ambiente social de origem e suas vivências, que reflete especialmente sobre os padrões sociais impostos às mulheres nos espaços acima mencionados. A protagonista é criada na roça, no espaço afetivo do Fundão, ela não consegue se adaptar às exigências e cerimônias do espaço citadino, tornando-se uma personagem deslocada.

**Palavras chaves:** Autran Dourado; *Uma vida em segredo*; espaço; personagem feminina.

Autran Dourado, mineiro de Patos de Minas, nasceu em 1926, faleceu em 2012, tem mais de 20 títulos premiados, contos, novelas, romances e ensaios. Sua primeira publicação foi a novela *Teia* (1947). Em 1943 mudou-se para Belo Horizonte, onde sua carreira literária teve início. Em 1955 vai para o Rio de Janeiro, onde atuou como Secretário da Imprensa da Presidência da República. Alcançou seu ponto mais alto perante a crítica com a publicação de *A barca dos homens* (1961).

Autran Dourado, em sua forma peculiar de construir narrativas, apresenta ao leitor mais do que simples histórias, enredos plenos de significados. Em seus romances e contos, tudo tem razão de ser, desde o nome dos personagens até o espaço onde se situam. Objetos e ambientes são apresentados como peças de enigmas ao leitor, à medida que ele penetra no texto. Apesar do alto grau de complexidade de seus romances, sua linguagem é leve e os discursos e os diálogos

---

<sup>1</sup> Mestranda em Letras pela Universidade Vale do Rio Verde (UNINCOR), orientada pela Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Terezinha Richartz, E-mail: gizelireis@yahoo.com.br

destacam o caráter oral, o jeito de falar do brasileiro, em especial, do povo de Minas Gerais. (OLIVEIRA, 2011 apud SANTOS, 2012, p. 378)

Uma vez que Autran Dourado é um autor contemporâneo, faz-se necessário entender a literatura da qual ele faz parte. Em “Tendências da prosa literária”, Galvão pontua: que a arte literária retrata a identidade do povo brasileiro, além de possibilitar o conhecimento das particularidades de cada canto desse imenso país, por meio do regionalismo, conforme afirma: “O regionalismo propriamente realista vem-se fazendo presente desde os anos 1930, [...] surgiu com seus sobretons de denúncia social.” (GALVÃO, 2005, p.58)

A autora ressalta que “o regionalismo já manifestou uma vertente mágica, surgida em período bem posterior ao romance de 1930. [...] Autores como José J. Veiga, Murilo Rubião e Autran Dourado mostram um indiscutível ar de família, dado pelo cenário de pequenas cidades do centro-oeste e pela boa prosa modesta, autodepreciativa, cheia de lítotes.” (GALVÃO, 2005, p.64)

Ainda dentro desta “vertente mágica” pontua que:

Embora dentro do mesmo universo, Autran Dourado pende um pouco mais para interioridade, que explora em termos de um intimismo em que o erótico tem papel preponderante e o fantástico é mitigado. As tensões da família patriarcal na província das Minas Gerais, com suas relutâncias, reticências e repressão dos instintos, expressam-se num neonaturalismo que pasticha o discurso pseudoliterário das cidadezinhas do interior. Tudo isto é elaborado desde *A barca dos homens* (1961), passando por *Ópera dos mortos* (1976), *As imaginações pecaminosas* (1981), *Armas e corações* (1978), indo até *Violetas e caracóis* (1987), [...]. (GALVÃO, 2005, p.67)

Eneida Souza pontua que o caráter intimista e a predileção pela decadência e na tragédia da família patriarcal de sua escrita no início de sua carreira foi comparado ao de Cornélio Penna e de Lúcio Cardoso. A sua poética guarda semelhanças com a de Clarice

Lispector na concepção das personagens atormentadas e solitárias, mesmo que por problemas diferentes relativos ao contexto social: citadino e o interior mineiro. (SOUZA, 1996, p. 20 - 21)

Autran Dourado é um dos poucos autores da atualidade que ainda defendem a necessidade de uma sólida formação literária e cultural para se tornar um bom escritor. Sua linguagem, ao traduzir o paciente e cuidadoso aprendizado adquirido pela leitura dos clássicos, consegue reunir os traços de oralidade próprios da língua coloquial com a mais sofisticada e criativa construção de seu texto. (SOUZA, 1996, p. 13)

Todas as obras de Autran Dourado têm uma peculiaridade, um estilo que o caracteriza como regionalista.

Autran Dourado é um escritor que ao escrever seus textos se preocupa com os menores detalhes, até os nomes usados tem seus sentidos simbólicos, relaciona-se com a função da narrativa, “Autran Dourado mostra-se na melhor regência de seus poderes de expressão, ambiguidade e discernimento”.

É esse virtuosismo que faz de cada livro de Autran Dourado uma variação sobre um universo muito peculiar e transforma personagens e cenários impregnados pelo passado mineiro numa abertura para o universal. (DOURADO, 2000b, s.p.)<sup>1</sup> Trecho da capa final do livro: Uma Poética de Romance)

Ele escreveu o romance, *Uma vida em segredo, 1964*, que narra a história de uma moça desajeitada, feia, a Biela, que vivia sozinha com seu pai desde que sua mãe morrera e após a morte do pai é obrigada a deixar o casarão da Fazenda do Fundão para morar com seu tutor e testamenteiro, o primo Conrado, que mora na cidade com sua esposa Constança e seus filhos.

---

<sup>1</sup> Está na capa do livro.

Da prima Biela, a [personagem] mais exaustivamente estudada, tem seu conhecimento completo, ao vivo; Biela está tão viva, tão bem lançada no papel, que o leitor não raro chega a antecipar suas reações, suas frases. Biela, do princípio ao fim, uma extraordinária coerência psicológica. (PÓLVORA, 2000a, p.5)

O enredo é centrado na figura humilde, roceira de Biela, desapegada dos bens materiais, apegada somente às suas lembranças da roça onde foi criada.

E ouviu a cantiga mais bonita, mais mansa, mais feita das cores do céu. Uma sensação assim tão boa, mas tão diferente, só de noite na roça, o riachinho correndo, quando esticava o ouvido para ouvir o chuí-pá do monjolo: a água enchendo o cocho, o silêncio, o ranger do cepo na tranqueta, o chuí da água, o barulho chocho da mão caindo no pilão quando se pilava arroz, mais duro quando se esfolava milho, e tudo se repetia feito um choro monótono e sem fim, o monjolo rangendo. (DOURADO, 2000a, p. 29)

Os romances familiares de Autran têm o que chamamos de “teoria cíclica”, seu lastro repetitivo e labirintos temáticos como a loucura, solidão, o enclausuramento e apego a uma vida ficcionalizada é que compõe sua obra. (SOUZA, 1996, p.22) Em *Uma vida em segredo*, o destino de Biela encontra-se traçado pela solidão e o enclausuramento devido a sua incapacidade de adaptação aos espaços que precisa conviver.

“A vida de todo dia de prima Biela era de uma monotonia, de uma verdeza sem fim. Passava horas no quarto, sentada na canastra que tinha sido do pai. Eram suas horas de meditação, se é que se pode chamar de meditação aquilo que ela praticava. Pensava na sua vida lá longe, adormecida na Fazenda do fundão. (DOURADO, 2000<sup>a</sup>, p. 44)

Segundo Silviano Santiago, Autran Dourado busca inserir o indivíduo na vida social brasileira. O romance *Uma Vida em Segredo* propicia uma reflexão crítica sobre o papel e a função da mulher na sociedade patriarcal e machista. *Uma Vida em Segredo* revela a complexa condição socioeconômica de Minas Gerais pelo viés da vida em família. O conflito que abre o romance é o da decisão sobre o destino da prima Biela, no momento em que perde o pai e se encontra só no mundo. (2012, p. 2).

Autran Dourado traz a baila o lugar da mulher na sociedade brasileira, e mineira em relação ao papel e aos espaços que deveria ocupar.

Em *O poder do macho*, Saffioti relata que a sociedade atribui posições diferentes para cada sexo, cada um tem seu papel e lugar diferente, “A sociedade delimita, com bastante precisão, os campos em que pode operar a mulher, da mesma forma como escolhe os terrenos em que pode atuar o homem” (1987, p.8). Conrado era somente o chefe da família, mas quem iria se ocupar de colocar Biela no seio da família era Constança, em alguns trechos do romance o autor diz: “virar gente”. A autora ainda completa mais adiante: “Não obstante todas estas diferenças, que tornam a vida de mulher mais ou menos difícil, a responsabilidade última pela casa e pelos filhos é imputada ao elemento feminino. (1987, p. 9)

Biela foi inspirada na prima Rita de Autran Dourado. Diz ele:

Prima Rita foi uma personagem da minha infância, morava na casa do meu avô, uma espécie de curatela dele. Era uma figura simples e apagada de gente vinda da roça, tão insignificante na aparência, que dela tinha me esquecido de todo por quase trinta anos. [...] silenciosa presença na cozinha, pilando milho, moendo ou torrando café [...]. (DOURADO, 2000b, p. 168-169).

Ele sonhou com ela e de lá veio a inspiração para a criação da personagem Biela.

De repente, no “fundão” do sonho, aparece no quarto da avó, vazio de móveis, a canastra preta, o “baú”. Na sua tampa, bem nítidas, não as iniciais de seu bisavô, mas G.C.F., que Autran não podia adivinhar de quem eram. De repente ouve o chápte-chápte de umas chinelinhas de

liga. A porta se abre e entra a prima Rita, figura silenciosa e apagada da infância de Autran. Prima Rita se senta e conta a sua história direitinho, bem encadeada, e só ao final diz o seu nome: “Eu me chamo Gabriela da Conceição Fernandes, Biela para os da casa”. (SENRA, 1983, p. 29)

Em “Uma poética de romance”, Dourado relata: “Em geral todas as minhas obras nascem, não iguaizinhas, mas quase sempre de uma ideia súbita, conceito que prefiro ao de inspiração”. (DOURADO 2000b, p. 165)

Biela chega à cidade montada num cavalo, com saia comprida de chita, modelo fora de moda, mais parecia um “bicho do mato”. Era de poucas palavras. Os parentes a olhavam com curiosidade, tentando entender aquela figura. “Não disseram nada, olharam apenas meio desiludidas a figura miúda e socada que vinha encilhada no cavalo pampa, debaixo de uma sombrinha vermelha desbotada.” (DOURADO, 2000 a, p. 23)

Constança faz as honras da casa, tenta adaptar Biela aos moldes da vida na cidade. Biela até tenta se adaptar mais em vão. Mesmo calada e retraída é pedida em casamento, pelo filho de um fazendeiro amigo de Conrado, mas o noivo desiste do casamento antes da cerimônia. Scherer em seu artigo comenta:

Tal acontecimento é crucial para uma reviravolta na vida de Biela. Sentindo-se profundamente arrependida por ter concordado com algo indesejado – o casamento, a moça parece libertar-se de todas aquelas obrigações e hábitos que definitivamente não combinam com ela. (2016, p. 90)

Com todos os acontecimentos Biela passa a dormir nos quartos do fundo, se isola, se afasta da convivência familiar e descobre que tem mais a ver com os empregados e se torna um pouco mais feliz.

Prima Biela tinha mudado muito. Algum tempo depois foi que Constança, Mazília, Conrado, todos repararam. Mas não deram maior

importância à nova prima Biela que a vida lhes dava. Tão depressa se acostumaram com o feitio simples, inofensivo, silencioso de prima Biela, que ela realmente virou uma coisa de casa, se esqueceram dela. Agora prima Biela deslizava familiarmente como um gato pelas salas, pelos corredores, pelos quartos, pela cozinha. [...] Quando Constança mandou avisá-la que a janta estava na mesa, prima Biela disse secamente pode dizer que não vou não. Vou comer aqui mesmo. Dagora em diante eu como cá na cozinha, sentada neste pilão. (DOURADO, 2000a, p. 81-84)

No romance em certas circunstâncias aparece algumas expressões: “Quem herda não furta.”; “Quanta vela de libra queimada com mau defunto”; “Pau que nasce torto, só machado endireita.”; “O que é bom já nasce feito, formiga não tem caroço.” Souza pontua:

[...] o escritor revela-se ainda profundo conhecedor dos anais da história mineira, dos mitos, tragédias e lendas da cultura ocidental, que, matreiramente, aproveita na confecção de seus livros. [...] Ditados populares, romances de folhetim, o latim arrevesado e versos repetidos de cor contribuem para a configuração da imagem linguística e literária de Minas Gerais. (1996, p.14)

É muito comum o autor utilizar um tom coletivo, ditados e provérbios no romance, isso faz com que o receptor veja Biela num viés de dissimulações, que a encaminha para trágico, dramático e patético, mas não há nada disso, o que acontece é que Biela é uma pessoa que foi sendo apagada pela urbanização e o progresso.

Sozinha no quarto era quando se sentia mesmo miserável. Quando procurava se lembrar da cara dos outros, quando procurava reconstituir toda a história, desde o princípio, para saber como tudo começou, como tudo cresceu. Sentada na canastra, encurvada, de olhos opacos, parecia não ver, tão longe esticava a vista. Não entendia, não conseguia saber quando foi mesmo que tudo começou, por que ela deixou que tudo começasse. E ruminava a sua dor, se repetia, o grande ressentimento que afundava dentro dela. (DOURADO, 2000a, p. 76-75)

É somente no final do livro quando Biela encontra seu cachorro, ao qual dá o nome de Vismundo, e dá toda atenção, amor e carinho, “Sem querer começava a se afeiçoar àquele cachorro do mato, ela que em matéria de afeição não queria mais ninguém além de Joviana, e de suas comadres, que não eram um amor assim tão de perto, dentro de casa, morando no coração.”, que ela acredita que a única coisa que teve de bom e que realmente foi vivida de fato.

Em uma entrevista Autran Dourado confirma:

“Emprego muito a técnica de seduzir e encantar o leitor. Essa técnica é muito apropriada à literatura. A frase literária, ou melhor, a escrita literária é um ato de sedução e astúcia. É nesse sentido que vejo o enredo ou a história num romance, que para mim servem para engambelar o leitor, a fim de que eu possa lhe bater a carteira. Quero com isso dizer que o importante é a carteira, a minha literatura, e não o ato de sedução.” SOUZA, 1996, p. 38)

Sobre o romance Autran Dourado relata:

“Um livro que me toca particularmente em toda a minha obra é quase que uma elegia. Se eu fosse poeta teria feito do tema e da história desse livro uma elegia. É o filho de quem mais gosto – *Uma vida em Segredo*. Tenho por ele muita ternura, pois escrito em tom menor, num tom mais intimista”. SOUZA, 1996, p. 42)

Após apresentarmos, de forma sucinta o contexto social e literário em que Autran Dourado está inserido, ou seja, o regionalismo, faz-se necessário apontar a ausência de estudos e de referências bibliográficas específica sobre como se dá a constituição do espaço rural e citadino no romance, o espaço torna-se fundamental para a compreensão do ambiente que cerca a protagonista da história, e também contribuir para os poucos estudos sobre este autor mineiro que tem sido pouco estudado, sendo encontradas apenas quatro dissertações, sendo que na primeira a autora Elizabeth Marly Martins Pereira, na obra: *Um presente de*

*Morfeu? A insólita gênese de Uma vida em segredo* tem como objetivo analisar a obra *Uma vida em segredo*, de Autran Dourado, sob o aspecto da crítica jornalística produzida nas décadas de 1960 e 1970, assim como a gênese da obra e a poeticidade apontada por parte da referida crítica é verificada no decorrer da análise da obra, na segunda, a autora: Joselene Vaz da Silva, na obra: *Memória e identidade em uma vida em segredo de Autran Dourado* tem como objetivo geral desta pesquisa analisar a questão da memória como constituinte indeníto em *Uma vida em segredo*, na terceira obra: *Deslocamento espacial e heterogeneidade cultural em Uma vida em segredo, de Autran Dourado*, autora: Ilca Pereira da Silva, nesta pesquisa tem como alvo atender para os recursos empregados na tessitura narrativa de *Uma vida em segredo*, romance de Autran Dourado elegendo como foco de abordagem a configuração da personagem central da trama, Biela, buscou-se aquilatar o grau de influência que o deslocamento espacial da personagem, no seu trânsito do meio rural para o contexto urbano, contribuiu para desestabilização de valores culturais, na quarta dissertação: *Uma vida em segredo: a trajetória de (bi)ela em suas construções literária e cinematográfica*, a autora: Fernanda de Souza Rodrigues, apresenta um estudo de caso sobre a adaptação cinematográfica da obra do escritor mineiro Autran Dourado, *Uma vida em segredo* (1964), realizada por Suzana Amaral em 2001, tendo como objetivo geral analisar como a obra fonte é traduzida, indicando quais os elementos foram utilizados para a adequação da obra literária para se obter a adaptação cinematográfica. Ressaltando que não pretendemos esgotar o assunto, mas levantar e analisar o espaço e seus componentes mais relevantes (Fundão, cidade, quarto do fundo e a cozinha). No romance podemos perceber que este deslocamento da personagem traz a tona todo o conflito interior, seus traumas, sonhos e sentimentos de solidão.

Será realizada uma pesquisa através do levantamento bibliográfico de obras significativas tais como: *Casa & Rua; A Poética do Espaço; A Dominação Masculina; O Poder do Macho*; e obras similares. Será feita a leitura e fichamento para fundamentar e embasar a análise do Corpus.

Para desenvolver esta pesquisa, delineou-se uma estrutura provisória para a dissertação a qual orientará as ações a serem realizadas.

Para melhor organização das ideias expostas a pesquisa será dividida em:

- 1 - Introdução, breve consideração sobre Literatura contemporânea.
- 2 - Apresentação geral dos temas e formas de Autran Dourado, o regionalismo.
- 3- *Uma vida em Segredo*, Análise do romance, pontuando os aspectos referentes a composição da personagem principal na constituição dos espaços.
- 4 - Gênero e patriarcado
- 5 - Análise do espaço rural e citadino
- 6 - Espaço da cozinha
- 7 - Quartinho do fundo

Estamos conscientes de que o projeto ainda está em fase inicial e que nossas perspectivas de pesquisa, a cada análise, leitura, reflexão e discussão vão se ampliando, possibilitando novos ajustes.

## REFERÊNCIAS

- DOURADO, Autran. *Uma vida em segredo*. 9. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000a.
- DOURADO, Autran. *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000b.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. Tendências da prosa literária. In: *As musas sob o assédio. Literatura e indústria cultural no Brasil*. São Paulo: Senac, 2005. p. 41-95.
- PÓLVORA, Hélio. Prefácio. DOURADO, Autran. *Uma vida em segredo*. 9. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 5-16.
- SAFFIOTI, Heleieth I. B. *O poder do Macho*, São Paulo: Moderna, 1987.
- SENRA, Angela Maria de Freitas, *Literatura comentada: Autran Dourado*, U.F.M.G., 1983.
- SANTIAGO, Silvano. Mineiro Autran Dourado produziu uma narrativa original e cosmopolita. Estadão, 05 out. 2012. Caderno Cultura.
- SANTOS, Elis Angela Franco Ferreira; GOMES, Alessandra Leila Borges Gomes. *Autran Dourado: Aspectos da obra e da crítica*. *Cadernos do CNLF*, [S. l.], v. XVI, n. 04, p. 373-382, ago. 2012. Disponível em: <[http://www.filologia.org.br/xvi\\_cnlf/tomo\\_1/032.pdf](http://www.filologia.org.br/xvi_cnlf/tomo_1/032.pdf)>  
Acesso em: 04 set. 2017.

SCHERER, Daniela Raffo. *Uma vida em segredo: aspectos da recepção*. *Arredia*, Dourados, v. 5, n. 8, 2016. Disponível em: <<http://ojs.ufgd.edu.br/ojs/index.php/arredia/article/view/4898/2780>>. Acesso em: 04 set. 2017.

SOUZA, Eneida Maria de Souza. (Org.). *Autran Dourado*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Literários da UFMG, 1996. 114 p.

## A TÉCNICA NO IMAGINÁRIO DO ALUNO CEFETIANO

**Gleice Rodrigues N. Silva (CEFET-MG)**

**Jean Américo Cardoso (CEFET-MG)**

**Maira Duarte De Moraes (CEFET-MG)**

**RESUMO:** O aluno de formação técnica em seu processo de aprendizagem reconhece-se enquanto tal nas interações que experimenta entre o seu fazer prático e a construção teórica que decorre desse fazer. Entretanto, as demandas da qualificação técnica, que não se apartam das exigências do mercado, limitam a crítica à racionalidade técnica, e em decorrência disso, limitam também o imaginário do formando técnico cefetiano em relação às determinações da própria técnica na constituição de sua identidade. A resposta do aluno cefetiano à indagação, “O que é a técnica?”, meio de acesso a seu imaginário, será confrontado neste trabalho a crítica à técnica de autores como os filósofos Umberto Galimberti, Donna Haraway e Jean Baudrillard. Pretendemos com esse confronto identificar o quanto o imaginário do aluno cefetiano sobre a técnica reveste-se de positividade e/ou tragicidade.

**Palavras-chave:** Técnica; Imaginário; trágico.

Este artigo é resultado de uma ainda breve, mas, intensa discussão, a respeito de pesquisa realizada entre os formandos técnicos cefetianos da modalidade concomitante no ano de 2017. Por meio da indagação, “O que é a técnica e como ela está presente na sua vida?”, procuramos provocar o aluno de forma a que pudesse elaborar em algumas linhas como ele se via em meio a um processo discursivo constantemente construído. Neste texto procuramos problematizar as respostas destes questionários no campo da filosofia, mas não nos esquecemos de ter o cuidado da escuta poética, que bebe na intimidade da resposta do aluno, mas sabe que essa resposta é travessia, porque nela há também certa universalidade: “O sussurro íntimo, paradoxalmente, é uma espécie de grito da intimidade bebível com a gota.” (SANTIAGO SOBRINHO, 2011, p.215).

A princípio tomamos como referência para a metodologia da pesquisa, para a elaboração e aplicação do questionário, a “Análise de conteúdo”, tal como caracterizada por Laurence Bardin, (1995). Vimos nessa metodologia à possibilidade de abertura para

exploração dos aspectos qualitativos da pesquisa, principalmente porque nos resguardamos quanto a resultados de pesquisa de entrevista por questionário absolutamente objetivos. Feito a ressalva, a análise de conteúdo é descrita como

Um conjunto de técnicas de análise das comunicações visando a obter, por procedimentos sistemáticos e objetivos de descrição do conteúdo das mensagens, indicadores (quantitativos ou não) que permitam a inferência de conhecimentos relativos às condições de produção/recepção (variáveis inferidas) destas mensagens. (BARDIM, 1995, p. 42)

Com procedimento semelhante à literatura comparada, a análise de conteúdo procura eliminar categorizações apriorísticas:

Pertencem, pois, ao domínio da análise de conteúdo, todas as iniciativas que, a partir de um conjunto de técnicas parciais mas complementares, consistam na explicitação e sistematização do conteúdo, com o contributo de índices passíveis ou não de quantificação, a partir de um conjunto de técnicas, que embora parciais, são complementares. Esta abordagem tem por finalidade efetuar deduções lógicas e justificadas, referentes à origem das mensagens tomadas em consideração (o emissor e o seu contexto, ou, eventualmente, os efeitos dessas mensagens). O analista possui a sua disposição (ou cria) todo um jogo de operações analíticas, mais ou menos adaptadas à natureza do material e à questão [ou questões] que procura resolver. (BARDIM, 1995, p. 42)

Aproveitando-se de que a análise de conteúdo é aberta as “técnicas parciais” de pesquisa, não nos privamos de fazê-la instrumento complementar a teoria do imaginário e a filosofia.

É importante também salientar a existência de leituras sobre a técnica anteriores ao início do trabalho de campo da pesquisa. Esta leitura já indica uma postura crítica em relação à técnica, de forma a demarcar uma posição diferente da do senso comum abundantemente propagada pelas mídias.

A técnica é uma forma de racionalidade que rege o modo de produção no mundo e a relação entre as pessoas. De instrumento de domínio da natureza transformou-se no ambiente no qual vive o homem. A técnica não é neutra porque transforma nossos hábitos, modifica nossos comportamentos, articulando o que entendemos por realidade e fantasia.

O desenvolvimento tecnológico atual permite que as pessoas conquistem a liberdade de bens e espaços, por meio da facilidade prometida na conquista rápida de objetivos. Mas, essa facilidade não é efetivamente conquistada porque a técnica nos coloca numa posição constantemente deficitária em relação as suas determinações. De acordo com o filósofo Umberto Galimberti esse é o motivo pelo qual a técnica nos condiciona:

Então a técnica, de instrumento nas mãos do homem para dominar a natureza, se torna o *ambiente* do homem, aquilo que o rodeia e o constitui, segundo as regras daquela racionalidade que, seguindo os critérios da funcionalidade e da eficiência, não hesita em subordinar às exigências do aparato as próprias demandas do homem. (GALIMBERTI, 2000, p.11)

A técnica cria subjetividades quando faz de suas necessidades as necessidades do homem. Constituindo-se como força imprescindível de poder e controle, a técnica manifesta-se na relação entre o homem e a máquina. Essa parece ser a maneira como a aluna de 17 anos do curso de Edificações compreende a técnica, como procedimento que visa resultados e levando o sujeito a um mundo incessantemente tecnológico.

A técnica influência na minha vida em todos os sentidos, pois seria complicado viver da forma “primitiva” como a era antiga. O uso do smartphones, acessos a internet, o aprimoramento do meio de

comunicação, como por exemplo, são essenciais na vida hoje em dia.  
(ALUNA DO CURSO DE EDIFICAÇÕES - CEFETMG, 2017)

A aluna em questão expressa à concepção de técnica do senso comum, apoiada na ideia de que o desenvolvimento tecnológico se converte essencialmente em benefícios à sociedade, visão de um mundo admiravelmente promissor. Contudo, essa concepção moderna de técnica, que tende a confundi-la com seus produtos, como a “internet” e os “smartphones”, conforme citado acima, é equivocadamente tomada como possibilidade de superação das limitações cognitivas do homem. Desapercebidamente esse discurso se dirige para o controle das massas.

Construir uma espécie de identidade no fluxo das massas não pode nos devolver para o igual, para o mesmo. Pois, dessa maneira nos tornamos cada vez mais massa. Nem sujeitos nem objetos de conhecimento, se, é possível, pensarmos numa identidade aberta ao meio, uma identidade como uma força entre outras, que tenta se apoderar do Eu. Deleuze ao citar Nietzsche nos diz que “a força tem por objetivo uma outra força. Todavia, é precisamente com outras forças que a força entra em relação. É como uma outra espécie de vida que a vida entra em luta” (DELEUZE, 1976, p. 7). Para Deleuze os sujeitos estão presos em um labirinto, em uma vontade cega e insaciável de dominar. Isso ocorre diante de um elemento linguístico discursivo que cumpri um papel significativo no processo de construção da identidade do indivíduo e nas consequências que eventualmente aparecem por essa escolha.

O homem está mergulhado no mundo da técnica, de tal forma, que descer os degraus da evolução é impossível, pois nesse processo envolve o orgulho e o poder. O indivíduo submete-se a racionalidade da técnica, zelando para a funcionalidade com eficiência, não percebendo que esse caminho o leva a um desgaste, tanto dele quanto da natureza.

A técnica é uma das forças com que conta o aluno do curso de mecânica ao estabelecer uma relação do esforço do sujeito para inserir-se no universo de superação e poder. Ele diz:

A técnica interfere na minha vida, pois está presente em todos os momentos em que planejo realizar qualquer tarefa, ou desejo algo que demanda meu esforço. A partir do momento em que experimento saber mais e busco superar meus próprios limites, adquiro uma técnica mais eficiente para lidar com determinadas situações, para me dar bem

futuramente. (ALUNO DO CURSO DE MECÂNICA - CEFETMG, 2017).

O Aluno toma para si a técnica como um instrumento que está ao seu controle, construindo-se aos poucos como um indivíduo pré-tecnológico, sem se dar conta que a técnica se constitui segundo as regras de sua própria racionalidade, pois a técnica tem vontade de técnica. Diz-nos o filósofo italiano Umberto Galimbert “o servo tem como antagonista o senhor e vice-versa, enquanto, na idade da técnica, não há mais nem senhores nem servos, mas só as exigências dessa rígida racionalidade a que todos devem se subordinar” (2000, p. 18). Vale destacar, entretanto, que esse tipo de resposta receptiva para com a técnica, encontrada em grande número nos questionários, nos adverte quanto à falta de interdições quando nos referimos ao campo das possibilidades do fazer técnico.

Enquanto caminho privilegiado para o sucesso futuro, a técnica está associada à imagem de “superação de limites”, o homem que domina a técnica conduzirá a humanidade para a solução de seus problemas. Deleuze afirma: “O homem superior pretende levar a humanidade à perfeição, ao acabamento” (DELEUZE, 2006, p. 114). O homem superior nos chamará de obsoletos e nos redimirá, nos trazendo à técnica para resolvermos os problemas que a própria técnica nos traz.

Contudo, um apelo para que o aluno se posicione frente à técnica, pode nos indicar como o interesse por outros posicionamentos, como o caso de ser mulher em atividade que tradicionalmente está associado ao universo masculino, pode abrir novas perspectivas para que se perceba como a técnica não é neutra. Quando a aluna do curso de Estradas (2017) questiona as desigualdades em que ela está incluída, ela procura afirmar tanto seu papel de mulher, quanto de técnica.

Um curso – técnico tende a formar mão de obra para assalariado, formando seres - não-pensantes. Claro que eu generalizei, mas por que no meu curso (Estradas) não tem uma disciplina que nos ensine a pensar, somente apertar “parafusos”. Lembrando que a técnica dá privilégios aos homens, acreditando que somente esse ser é capaz de praticar funções no mundo dos negócios e as mulheres com um papel

definido – isso me incomoda (ALUNA DO CURSO DE TRANSITO E TRANSPORTES - CEFETMG, 2017).

Essa aluna encontra na repetição de um padrão, “homem trabalhador técnico” a possibilidade da diferença. No discurso dela podemos encontrar críticas aos valores morais e a sociedade capitalista. Esse padrão, e os signos que o orbita, como a virilidade e o espírito de liderança, por exemplo, reforça procedimentos sociodiscursivos que tendem para a manutenção desse cenário, uma vez que essa retórica, conforme argumenta Marilena Chauí, já encontra seu lugar pré-estabelecido: “De fato, a retórica, como para Aristóteles e Quintiliano, fabricadora dos exemplares de virtude, só é eficaz porque adaptada às condições individuais de tempo e lugar e das disposições do ouvinte” (CHAUI, 1999, p. 38).

Algumas respostas apresentam-se como exceções ao pensamento de que a técnica é inquestionável, contemplando também sua face destrutiva. O aluno do curso Eletrotécnico nos diz a esse respeito: “A Técnica é um conjunto de ações coordenadas que não permite flexibilidade de mudanças. A técnica influencia na vida tornando robotizadas as ações, de certa forma é bom e ruim para as pessoas” (ALUNO DO CURSO DE ELETROTÉCNICO – CEFETMG, 2017). Se tomarmos a postura trágica de Deleuze herdada por Nietzsche, talvez possamos perceber nessa resposta uma concepção trágica da técnica que está para além da dialética que tenta suprimir a contradição como seu princípio. “A dialética propõe uma certa concepção do trágico; liga ao negativo, à oposição, à contradição. A contradição do sofrimento e da vida” (DELEUZE, 2006, p. 8). Ao questionar os perigos da técnica esse aluno abre espaço para que o sofrimento também ocupe seu lugar como afirmação da vida. Caso ele não se imobilize frente ao horror em que a técnica pode nos levar, como no caso da confecção de bombas, por exemplo, seu discurso pode impedir que também que ele próprio seja “robotizado”, sendo criativamente capaz de dar sentido a sua vida.

Nesse cenário de desconforto, os alunos não reconhecem que diante do discurso simbólico introduzido por uma sociedade capitalista domesticadora, o indivíduo segue duelando com os signos da necessidade de sua afirmação enquanto estudante e profissional, como a conquista de seu lugar no mercado de trabalho. Essa conquista é um imperativo e se torna dominante na formação da identidade do formando, algo que potencializa e despotencializa ao mesmo tempo sua subjetividade:

É, entretanto, na teoria cultural que analisa as radicais transformações culturais pelas quais passamos que podemos ver o desenvolvimento de um pensamento que nos faz questionar radicalmente as concepções dominantes sobre a subjetividade humana (TADEU, 2009, p. 10).

O que se percebe, como eixo norteador no ensino do curso técnico, segundo faz menção vários alunos do curso integrado de acordo com os questionários, é que esses alunos procuram entender a técnica estritamente a partir de seus lugares de estudantes de curso técnico. Diante do conflito de consciência de alguns, os alunos veem a técnica ora como meio, ora como fim, confundindo a técnica com a tecnologia. O aluno do curso de mecânica diz: “A técnica é uma ciência aplicada à prática, a forma de se fazer algo. É necessário se ter uma técnica para se fazer tudo é como agimos e como somos” (ALUNO DO CURSO DE MECÂNICA – CEFETMG, 2017). Diante dessa trama, o aluno parece traçar um elo entre a técnica e a tecnologia, pensando na técnica como objeto – acaso não seria essa a forma da “ciência aplicada a prática”, cada vez mais uma tecnociência? Por outro lado, é também possível observarmos em outra resposta uma consciência de que o fazer técnico humano está sendo substituído por seu produto, o software:

Técnica é um conjunto de habilidades manuais ou tecnológicas que definem o homem em sua função ao meio em que atua. Por estarmos em um meio cada vez mais digitalizado, as técnicas manuais têm sido substituído por softwares, mecanizando o profissional (ALUNO DO CURSO DE TRANSITO E TRANSPORTE – CEFETMG, 2017).

Nesse sentido a tecnologia se torna uma espécie de prótese, ao modelo hiperreal de Jean Baudrillard “uma substituição no real dos signos do real” (1991, p.8) uma racionalidade virtual pré-estabelecida sob a qual devemos nos atualizar. As formas interativas dos softwares com o meio parecem mais reais que as tradicionais, por isso que em nossos discursos utilizamos termos originários da informática, ao mesmo tempo em que outros ganham novo sentido, como o termo “atualizar”.

Muitas vezes o aluno, por falta de experiência no mercado de trabalho não consegue perceber que sua formação está sujeita as demandas do capital:

Como vivemos em um mundo extremamente corporativo, que hoje exige o máximo de qualificação (técnica) possível, o termo está constantemente presente em minha vida. É como uma busca incansável por nosso aprendizado e aperfeiçoamento (ALUNO DO CURSO DE MECATRÔNICA – CEFETMG, 2017).

Segundo Deleuze e Guatarri as exigências do capital são sempre as exigências do neocapital, de sua vontade de ressignificação, reconhecimento.

O que transforma a falta de qualificação para o mercado de trabalho num alibi eterno para as necessidades excludentes do capital.

O grau de artificialidade e de abstração que a técnica alcançou na contemporaneidade reforça que sua concepção conceitual só pode ficar a cargo dos especialistas, mas essa é a armadilha que Galimberti nos alerta,

A técnica não é o homem. Nascida como condição da existência humana e, portanto, como expressão da sua essência, hoje, pelas dimensões alcançadas e pela autonomia adquirida, a técnica expressa a abstração e a combinação das idealizações e das ações humanas num nível de artificialidade tal que nenhum homem, nenhum grupo humano, ainda que especializado, e talvez justamente por feito da sua especialização, é capaz de controlá-la em sua totalidade (GALIMBERTI, 2000, p.17).

Mas que muitos alunos ainda se esquivam quanto a sua responsabilidade da construção de sua identidade, colocando-se numa posição passiva: “Tenho dificuldades em sintetizar um significado para a técnica, pois vejo que o significado dessa palavra é muito amplo e abstrato” (ALUNO DO CURSO DE MECÂNICA – CEFETMG, 2017).

Respostas negativas quanto ao conhecimento da excelência da formação desses alunos, podem indicar também um desinteresse quanto às implicações políticas e éticas de ser um trabalhador técnico. Neste caso, corre-se o risco de que esse desinteresse se converta em arregimentação para os próprios interesses da técnica. Não existindo força que se oponha as alianças da técnica, como a do capital, por exemplo, a tendência é que se fique com apenas uma perspectiva positiva da técnica, como acontece na seguinte resposta:

A técnica seria a realização de atividades em geral, seja por meio de atividades profissionais e/ou do dia a dia. As técnicas englobam ações simples e complexas. O uso da técnica interfere diretamente na minha vida e nas de outras pessoas, pois a todo instante, mesmo que, não percebemos estamos aplicando-os. Ao se realizar uma técnica podemos objetivar a perfeição de um produto ou tomada de decisões, ou até mesmo o nosso bem estar (ALUNA DO CURSO DE REDES DE COMPUTAÇÃO-CEFETMG, 2017).

Temos aí uma visão da técnica instrumental, uma tecnologia de bem estar para as conquistas do dia a dia, mas que também é um produto. Essa maneira de se ver a técnica aparece em outras respostas, mas dificilmente é acompanhada de uma visão mais abrangente que pense também nos impactos provocados pela técnica, visão em que o imaginário do mundo maravilhoso da técnica é desconstruído.

Mesmo que a última resposta reconheça um aspecto mais intrínseco da técnica no fazer humano, ela ainda representa um papel central na gestão de negócios. Essa perspectiva faz do bem estar algo calculável, medido cartesianamente, nas coordenadas “gestão técnica nas tomadas de decisões” pela “produção/aquisição de produtos” tendo como resultado uma seta que tende ao infinito, chamada de “bem estar”. É por meio de discursos unilaterais positivistas da técnica que crimes ambientais são chamados de acidentes, e que as comunidades sofredoras desse crime não conseguem enxergar outro horizonte para sua restauração além da técnica produtivista.

Não temos como interesse propormos uma identidade para o aluno formando cefetiano. Entretanto, destacamos a importância de que esse aluno problematize sua formação

e sua entrada no mundo do trabalho. Parece-nos ser mais admissível o técnico emprestar ao robô suas características humanas, que o robô emprestar ao técnico suas características maquinais. Há aí uma inversão de valores e uma tomada de poder.

Procuramos nas respostas dos questionários aberturas para visões de mundo amparadas pela filosofia. A técnica produz subjetividades e o agrupamento dessas subjetividades, percebidas em interações sócio discursivas, produz um imaginário. A influência cotidiana da técnica na vida do aluno ultrapassa em muito sua vivência escolar. Por isso, propomos que a discussão sobre esses questionários construam pontes entre as respostas e o imaginário sobre a técnica, que antecede, é mais ampla e engloba o contexto de sua formação. Assim esperamos que o formando crie seu próprio imaginário sobre a técnica sem se esquecer de que tem papel ativo e de que também não pode redimir-se de suas responsabilidades.

## REFERÊNCIAS

- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.
- CHAUÍ, Marilena. *Desejo, Paixão e ação na ética de Espinosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a Filosofia*. Rio de Janeiro: Editora Rio – Sociedade Cultural Ltda, 1976.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol.1, Rio de Janeiro: Editora 34 Ltda, 1997.
- GALIMBERTI, Umberto. *Psiche e Techne: O homem na idade técnica*. São Paulo: Editora Paulus, 2000.
- KUNZRU, Hari; HARAWAY, Donna; SILVA, Tomaz Tadeu da. *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pos-humano*. Belo Horizonte: Autentica, 2009.
- SANTIAGO SOBRINHO, João Batista. *Mundanos fabulistas: Guimarães Rosa & Nietzsche*. Belo Horizonte: Crisálida: CEFET-MG, 2011.

# **A BUSCA DE IDENTIDADE NO CONTO "ELE ME BEBEU" DE CLARICE LISPECTOR**

**Helaine Domingues de Lima Ribeiro (CES-JF)**

**Thais Xavier Campos de Miranda (CES-JF)**

**RESUMO:** O presente trabalho pretende analisar o conto "Ele me bebeu" de autoria da escritora Clarice Lispector. Na obra, a personagem Aurélia Nascimento é uma mulher muito vaidosa que só se sente plena quando está maquiada e por isso é extremamente dependente de seu amigo e maquiador Serjoca. Nota-se que uma reviravolta é percebida quando Aurélia, que necessitava do outro para se sentir bonita, não se reconhece mais diante de tanta maquiagem. A personagem sente como se o outro lhe tivesse roubado sua identidade e de um simples maquiador Serjoca se torna o seu mais cruel algoz. No início do conto, o maquiador se mostra em um patamar inferior a Aurélia e no final da narrativa ele se eleva diante dela quando esta percebe a perda de sua identidade. A personagem, ao se dar conta de sua realidade, se reencontra e assim se nivela a Serjoca. Desta forma, podem-se identificar, no conto, os conceitos de identidade, deslocamento, alteridade, excentricidade e estranhamento discutidos por autores como Bauman (2006), Balieiro (2013), Lacerda (2012) e Martins (2012). Este conto clariceano pode ser analisado a partir da perspectiva de uma reafirmação do eu em meio a uma busca constante do ideal de beleza imposto pela sociedade que consome o indivíduo feminino e o faz esquecer-se de si mesmo.

**Palavras-chaves:** Clarice Lispector; Estranhamento; Alteridade; Identidade.

## **Introdução**

No ano de 1974, Clarice Lispector publicou o livro *A via crucis do corpo*. Neste, encontra-se o conto intitulado "Ele me bebeu", cuja personagem principal chama-se Aurélia Nascimento. Ao longo da narrativa é possível perceber a perda da identidade da personagem ao se ver anulada pelo amigo e maquiador Serjoca. É nítido o deslocamento apresentado, uma vez que a personagem Aurélia por apresentar uma vaidade extrema, vai se perdendo, se distanciando e se deslocando de seu eu. Sua construção identitária enquanto mulher mostra-se

confusa e mentalmente induzida pela cultura e pela sociedade diante do consumo e da busca da beleza idealizada. Questões a respeito do feminino estão presentes no conto, além de ser possível visualizar uma reflexão da autora a respeito da perda da própria identidade, diante da cultura consumista em que a personagem está inserida.

Para muitos pesquisadores Clarice Lispector inaugurou no Brasil, discussões acerca da condição da mulher diante de um olhar extremamente crítico, tal como afirmam autores como Nádya Batella Gotlib. O conto em análise nos remete, ainda à possível discussão a respeito de questões acerca da alteridade uma vez que Aurélia precisa do outro, ou seja, é dependente tanto dos objetos (compostos pelos adornos que veste) quanto das pessoas, (sobretudo de seu amigo maquiador Serjoca) para se sentir bonita e completa. Nesse sentido é possível afirmar que a personagem segue os padrões de uma sociedade consumista que impõe regras de aparência e comportamento, principalmente para a mulher.

A excentricidade é explorada no conto uma vez que Aurélia não se dá conta de que tantos adereços apagavam o seu verdadeiro eu. Nota-se, em sua vestimenta, em sua maquiagem e em seus trejeitos, um esforço físico quase desesperado de manter certa imagem para o olhar do outro, tornando-a antinatural, o retrato do exagero diante da busca excessiva pela beleza. Este intenso movimento que a personagem realiza acaba por delinear-la com uma aura de profunda tristeza.

O conto tem um caráter dramático uma vez que Clarice Lispector aniquila toda a excentricidade que consiste em

um afastamento do centro dos padrões estabelecidos; afastamento de todos os modos comuns de existência, de pensamento, de ação, de maneira que quanto mais afastado do ordinário estiver o indivíduo, mais original ele será; quanto mais extravagante e esquisito pareça aos olhos dos outros, mais plenamente experimentará em si e para si sua individualidade (LIMA, 2009, p. 7).

## **Sobre o conto**

O texto relata o envolvimento entre três personagens, que, no decorrer do conto, ressaltam pontos importantes sobre identidade, beleza, homossexualidade e reconhecimento de si mesmo.

Aurélia Nascimento, mulher vaidosa e sempre em busca de um padrão de beleza da época, procurava por seu amigo Serjoca para maquiá-la e deixá-la ainda mais atraente em várias ocasiões. Dotada de diversos atributos já suficientes para ser identificada como uma mulher bonita, ainda sim nunca se sentia completa, utilizava-se de artifícios falsos para tornar-se ainda mais envolvente atendendo ao que a sociedade esperava da mulher na década de 1970.

Serjoca, maquiador e homossexual, projetava seu desejo do feminino em Aurélia. É possível afirmar a partir de uma análise do conto que, ao maquiá-la, havia uma projeção do feminino que se realizava ao vê-la pronta e produzida.

Ao conhecerem Affonso, metalúrgico rico e bem-apessoado, ocorre uma disputa selada entre os amigos para a conquista daquele homem interessante, que já no início, usou Aurélia para aproximar-se do seu alvo principal: Serjoca.

Sim, Affonso desejava Serjoca e Aurélia desejava Affonso. Um triângulo amoroso onde Aurélia foi colocada de lado, causando uma enorme crise de identidade na mesma, fazendo com que ela acreditasse que Serjoca queria apagá-la num todo para que ele ficasse mais evidente para Affonso.

Excluída e em crise, Aurélia se viu de verdade: era uma mulher triste que apesar de se enxergar apagada, foi o momento em que foi capaz de realizar o seu verdadeiro renascimento.

### **O conto conta a realidade**

Embora o conto tenha sido publicado em 1974, a temática e a abordagem são extremamente atuais, problematizando questões próprias do universo feminino que, até hoje, mostram-se frágeis. Isso porque a mulher ainda está fadada a respeitar, quando não repetir, um certo padrão de beleza que não só anula sua própria identidade, como a transfere para uma prisão estética que nem sempre pode ser reproduzida por ela. Afinal, o padrão parte necessariamente da rejeição da diversidade e das singularidades próprias de cada um.

Os temas abordados no conto passam por questões que, na época de publicação, eram ainda fadadas ao silenciamento, como a condição do homossexual, retratada tanto pelo personagem Serjoca, cuja homossexualidade é quase explícita, quanto pelo homem por quem Aurélia se interessa.

Assim, tanto questões do campo do feminino como da sexualidade são colocadas em discussão nesta breve narrativa clariceana que, a despeito de falar de um encontro amoroso sem final feliz, está explorando questões muito mais complexas a respeito de identidade e fluidez. Vale lembrar que o conceito de identidade fluida e fragmentária foi abordado por Bauman (2001) de forma mais clara apenas neste século, quando o teórico discute a perda do eu, uma vez que o indivíduo deixa de ser quem é para seguir padrões e tendências que acabam por absorver e consumir toda a sua essência. Dilaceramento este explorado ao longo da história de Aurélia Nascimento. Segundo a historiadora Mary del Priori:

Hoje, depois de séculos de ocultação, a sociedade entregou-se a uma verdadeira sacralização dos corpos. Em nossos dias, a identidade do corpo feminino corresponde ao equilíbrio entre a tríade beleza-saúde-juventude. As mulheres, mais e mais, são impelidas a identificar a beleza dos corpos com juventude, a juventude com saúde (DEL PRIORI, 2013 p. 108).

Conforme afirma Stuart Hall: “a questão da identidade está relacionada ao caráter da mudança na modernidade tardia, em particular, ao processo de mudança conhecido como ‘globalização’ e seu impacto sobre a identidade cultural” (HALL, 2003, p. 14).

No conto, Aurélia busca a todo momento o modelo de padrão de beleza; peruca, cílios, seios artificiais, maquiagem, era o que a moda ditava, era o que ela queria ser. Buscando uma identidade que se assemelhasse com todas as outras, pois assim estaria igual. A revista e a televisão diziam o que era bonito, textos de jornais, escritos inclusive por Clarice Lispector, sob encomenda, traziam normas, receitas, truques e dicas de como a mulher deveria se comportar para agradar ao homem e a sociedade. Estes meios de comunicação serviam como um manual para a mulher ser ideal.

A busca por um padrão de beleza se confirma na fala da psicóloga Joana Novaes no livro *Histórias e conversas de mulher*, da autoria de Mary Del Priore

Trata-se de um corpo que, ao buscar incessantemente sua originalidade, apaga-se no coletivo dessa busca, pois esta se transforma em regra. De maneira dramática, a busca sempre se referirá a um ideal inatingível, uma vez que as imagens veiculadas nada têm de humano, e a promessa de felicidade absoluta, plenitude e intemporalidade aí contidas empurram as mulheres para a impossibilidade de se adequar aos novos padrões estéticos. A publicidade embute, em relação a essas que não se encaixam aos padrões, uma ideologia de fracasso, de impotência perante o próprio corpo (NOVAES *apud* DEL PRIORI, 2013, p. 108).

O título do conto de Clarice sugere que a personagem chega a um estado de aniquilação da própria identidade para, em seguida, ser capaz de despertar para sua condição de mulher. O próprio sobrenome da personagem, Nascimento, faz alusão ao ato de acordar e deparar-se com a revelação de quem se é, enxergando uma face desprovida de traços, já que estes foram apagados pelo excesso de maquiagem feita pelo amigo Serjoca.

A personagem buscava constantemente pela beleza, mas, por fim, Aurélia ansiava não mais aquele modelo de beleza imposto pela sociedade da época mas sim, se libertar do cárcere que se via, escrava de um rosto e corpo idealizado. Agora o que ansiava era a busca por construir uma identidade perdida, delinear seus traços e ossos escondidos diante de um ideal de se fazer perfeita. A personagem morre para nascer novamente e assim ressurgir o seu verdadeiro ser. Podemos observar tal fato nos trechos:

... daqui a pouco ele me tira o corpo também. O que fazer para recuperar o que fora seu? A sua individualidade? [...] Daí a pouco ele me tira também o peso, pensou [...]

Mas ela não era mais nada [...]

- Então – então de súbito deu uma bofetada no lado esquerdo do rosto [...]

Para se acordar. Ficou parada olhando-se. E, como se não bastasse, deu mais duas bofetadas na cara. Para encontra-se [...]

Ela era Aurélia Nascimento. Acabara de nascer. Nas-ci-men-to (LISPECTOR, 1974, p. 44).

O erotismo se mostra presente na obra com a relação do homem com seu próprio corpo e com sua sexualidade. Como observamos, ainda, em outros trechos do conto:

Serjoca também era bonito. Era magro e alto [...]

Aurélia era bonita e, maquilada, ficava deslumbrante. Era loura, usava peruca e cílios postiços (LISPECTOR, 1974, p. 41).

E Serjoca mudo. Estava também acessado por Affonso (LISPECTOR, 1974, p. 43).

Affonso falava mais com Serjoca, mal olhava para Aurélia: estava interessado no rapaz (LISPECTOR, 1974, p. 44).

No conto ocorrem a todo momento citações de beleza, de padrões, do desejo e da sexualidade dos personagens, como estes exemplos citados anteriormente, que tratam de Aurélia e sua incansável busca pela perfeição. Tais considerações eram vistas com maus olhos, de pessoas mundanas que usavam destes artifícios para a conquista ou prostituição. Mas a beleza tomou outros parâmetros, espalhado pela mídia, a busca por melhorias estéticas se tornou algo comum e de total acesso a todos. Nesse sentido, Sant'Ann irá afirmar:

Até meados do século XX, para ambos os sexos, ter direitos sobre o próprio corpo tendia a ser uma excentricidade típica de pessoas da elite mundana ou um capricho afeito aos malandros, libertinos, homossexuais e prostitutas. Mas a propaganda de produtos de beleza

diversificava crescentemente suas ofertas. Pouco a pouco, vários truques de beleza foram preteridos em favor das técnicas de embelezamento. Mesmo assim, a antiga tendência de tratar o embelezamento como um assunto partilhado entre mulheres – tal qual um segredo, uma fofoca, uma confidência – permaneceu forte e ainda hoje caracteriza as relações de amizade entre elas (SANT’ANNA, 2014 p. 139).

Até os dias atuais, a mídia dita e influencia comportamentos e padrões de beleza que regem a vida das mulheres e é assunto em toda roda de conversa. Essa busca pelo belo é inesgotável, criando assim seres insatisfeitos e frustrados, já que a beleza é individual, mas na sociedade é vista como um único tipo. E como somos únicos, a padronização não nos cabe, não nos representa e muito menos não nos deixa a vontade com a própria imagem, gerando assim uma incansável busca e um eterno desencontro com o “eu” real.

### **Ele me bebeu**

O título do conto sugere que a personagem estaria chegando a um estado de aniquilação tal que ao se deparar com a sua verdadeira face escondida no excesso de maquiagem já não se reconhece mais, sendo incapaz de enxergar seus próprios traços. Tal como é possível perceber nos seguintes trechos: “Serjoca tinha anulado seu rosto” e “...mesmo os ossos tinham desaparecido. Ele está me bebendo, pensou, ele vai me destruir” (LISPECTOR, 1974, p. 44). Ou ainda na seguinte passagem: “Então, enquanto era maquiada, pensou: Serjoca está me tirando o rosto” (LISPECTOR, 1974, p. 43) e “... Serjoca tinha anulado o seu rosto” (LISPECTOR, 1974, p. 43).

É possível perceber na narrativa certo deslocamento por parte da personagem, uma vez que Aurélia por sua vaidade extrema vai se perdendo de sua identidade, ao adequar-se aos padrões de uma sociedade que dela exige uma beleza idealizada, além de submeter-se aos caprichos e imposições de seu amigo.

O conto inicia-se com a seguinte afirmação: “É, aconteceu mesmo” (LISPECTOR, 1974, p. 41), tal assertiva permite ao leitor estabelecer com o conto uma relação de

verossimilhança. Segundo Lacerda e Martins “A autora toma a ficção para uma realidade que não é impossível de acontecer ou ter acontecido” (LACERDA, MARTINS, 2012, p. 98). E ainda, afirmam que

Realidade esta que tem um conceito extremamente complexo, trata-se, em última análise de se questionar o sentido da vida humana, vida que, dotada de uma consciência reflexiva, construiu seus conceitos de realidade, a partir dos quais se exerce no mundo e se multiplica, alterando a cada momento a face do planeta (DUARTE JUNIOR, 2004, p. 12).

Tanto Aurélia Nascimento precisa do outro, quanto seu amigo e maquiador Serjoca. Isso porque ambos são dependentes de um olhar externo para se reconhecerem. Nesse sentido, ao mesmo tempo em que Aurélia busca em Serjoca a materialização dos seus desejos de mulher – impostos ou não por uma sociedade cujo padrão estético é fixo – é possível perceber que Serjoca, na impossibilidade de explorar de forma livre sua própria sexualidade, acaba também por estender na imagem de Aurélia sua própria autoimagem. Estes movimentos realizados por ambos criam um conflito, visto que ao se anularem acabam por também anular os seus desejos, aniquilando o que seria o eu real: “O sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o ‘eu real’, mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais ‘exteriores’ e as identidades que esses mundos oferecem” (HALL, 2003, p. 11). E é no confronto com Affonso que ambos vislumbram essa crise e passam então a buscar a identidade que estava até então aniquilada, Serjoca de silencioso e retraído, torna-se exibido e oferecido, sobretudo porque percebe neste a possibilidade de ali estabelecer um relacionamento homossexual. Já Aurélia, na angústia de não se sentir desejada naturalmente pelo outro do sexo masculino, passa a questionar a própria máscara que vestia e, desesperada, compreende que para além da estética postiça que adotara (cílios, cabelo, olhos, seios) tornara-se desconhecida e fora “bebida” por seu amigo maquiador. A excentricidade, aparece na obra, quando Aurélia percebe que todos os enfeites, maquiagem e acessórios que usava, na verdade camuflavam a sua verdadeira identidade, numa tentativa exacerbada de estar sempre

perfeita, mas que na verdade esconde não apenas uma tristeza, mas um desconhecimento de si mesma.

Nesse sentido, naquele quase triângulo amoroso que se forma, Serjoca estaria em vantagem porque não apagara sua identidade, apenas a silenciara em função de uma sociedade cujo preconceito prefere ignorar sua existência. Afinal, sendo um conto publicado na década de 1970 e reproduzindo o ambiente do mesmo período, temos a clara representação de uma homossexualidade enrustida. Já Aurélia, não é capaz de silenciar sua identidade porque sequer a conhece, por isso todo o estranhamento que enfrenta ao se deparar com sua imagem no espelho. À mulher os padrões sociais, estéticos e comportamentais impunham regras e normas a serem seguidas de tais maneiras que essas tornavam-se moldes postiços de um padrão de perfeição a ser repetido e obedecido. Aurélia se assusta pelo horror provocado pela sua conscientização da perda da identidade. Ao despertar-se mirando sua imagem diante do espelho se vê não mais como uma vítima da doença nervosa que é acometida a sociedade moderna.

O duplo condiz com a sua denominação: são dois seres ou duas imagens do si mesmo. Para entendermos o que duplo significa profundamente, podemos utilizar os preceitos teóricos trabalhados na psicologia. Nela, o “ver-se” é essencial para o desenvolvimento da personalidade, porque para entender quem somos, precisamos averiguar a identidade que criamos (BITTENCOURT, 2010). O duplo está presente na personagem Aurélia que se olha no espelho e não se enxerga por ter sido imbuída de um “narcisismo primário” que a envolve.

Por fim, Aurélia ansiava não mais aquele modelo de beleza imposto pela sociedade da época, mas sim, se libertar do cárcere que se via, escrava de um rosto e corpo idealizados. Agora o que ansiava era a busca por construir uma identidade perdida, delinear seus traços e ossos escondidos diante de um ideal de se fazer perfeita. A personagem morre para nascer novamente e assim ressurgir o seu verdadeiro ser. Podemos observar tal fato nos trechos:

... daqui a pouco ele me tira o corpo também. O que fazer para recuperar o que fora seu? A sua individualidade? [...] Daí a pouco ele me tira também o peso, pensou.

Mas ela não era mais nada [...]

- Então – então de súbito deu uma bofetada no lado esquerdo do rosto  
[...]

Para se acordar. Ficou parada olhando-se. E, como se não bastasse,  
deu mais duas bofetadas na cara. Para encontra-se [...]

Ela era Aurélia Nascimento. Acabara de nascer. Nas-ci-men-to,  
(LISPECTOR, 1974, p. 44).

No final do conto percebe-se que a personagem está desestabilizada. Ela tenta fugir de padrões estipulados pela sociedade e procura na essência a desconstrução do ideal para viver o real em busca de uma identidade perdida.

### **Considerações finais**

O conto de Clarice Lispector "Ele me bebeu" mostra-se bem atual apesar de sua primeira publicação ter ocorrido em 1974. Trata de um tema da contemporaneidade como, por exemplo, a busca pelos padrões de beleza pela sociedade de consumo. Entre ajustes de roupas, maquiagens, cabelos e adornos, sempre houve uma busca de completitude, de enfeitar-se, de encontrar-se, de se reinventar e de se sentir melhor.

“Toda imagem pessoal é, de certa forma, uma máscara. A palavra maquiagem é derivada da palavra *masque*, máscara, em francês. Ao mesmo tempo que estabelece uma identidade, revelando atributos positivos, esconde parte da pessoa. Essa máscara pode ser positiva ou negativa ” (HALLAWELL, 2009, p. 79).

Pode-se entender que a identidade está totalmente ligada ao uso destes artifícios e que se encontra fluida e fragmentária no decorrer do conto, porém é a peça chave que transita do início ao fim, ora discreto ora exacerbado, dando origem a vozes internas conflitantes, que de tanto oscilarem, esgotadamente um novo ser renasce. Uma voz sofrida que deu origem ao renascimento da personagem Aurélia.

Um rosto expressa muito além do que simplesmente reconhecer uma pessoa, as suas características falam também seus gostos, estilo, expressam desejos e traduzem tendências que podem ser lidas pelo seu físico. E na estética, isso as vezes não é levado em conta,

tendenciando as pessoas a um padrão de beleza e não a uma busca individualizada de acordo com o singular de cada um.

No caso da protagonista do conto de Clarice, ocorre exatamente isso, o reconhecimento, o estranhamento, a percepção do ser e a necessidade de se encontrar.

É um conto que nos leva a uma autorreflexão, já que também, muitas vezes, somos influenciados pelo externo, mídia, moda e tendências que nos afastam de quem realmente somos, do que gostamos e da nossa verdadeira identidade. Nos deparamos com a perda do “eu” uma vez que, deixamos de ser nós mesmos para seguirmos padrões ditos ideais que nos consomem pouco a pouco.

## REFERÊNCIAS

BARROS, Lindinês Gomes de. *Erotismo: uma resistência do sujeito às proibições*. Revista Inter-legere – ano 1, número 1, 2007. Disponível em: <http://cchla.ufrn.br/interlegere/revista/pdf/1/es03.pdf> . Acesso: 10 julho de 2017.

BITTENCOURT, Amanda Rosa de. *Uma análise psicológica do duplo em Cecília Meireles*. Revista Historiador Número 03. Ano 03. Dezembro de 2010 Disponível em: <http://www.historialivre.com/revistahistoriador/tres/amanda.pdf>. Acesso: 06 de julho de 2017.

DUARTE JUNIOR, João Francisco. *O que é realidade*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

LACERDA, Yasmine Moraes Alves de; MARTINS, Edson Soares. *Não se bebe a alma: descaminhos do corpo estético em “Ele me bebeu”, de Clarice Lispector*. Miguilim – Revista Eletrônica do Netlli, Crato, v.1, n.1, p. 84-94, dez. 2012.

LIMA, Rafael Lucas de. *Individualidade, excentricidade e plenitude de si mesmo*.

XVII Semana de humanidades, 2009. Disponível em: <http://www.cchla.ufrn.br/humanidades2009/Anais/GT10/10.1.pdf>. Acesso em: 06 de julho de 2017.

LISPECTOR, Clarice. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

SANT’ANNA, Denise Bernuzzi De. *História da beleza no Brasil*. São Paulo: Editora Contexto, 2014.

## O PAPEL DA LINGUAGEM NA CONSTRUÇÃO VEROSSÍMIL DA FANTASIA EM *AS AVENTURAS DE ALICE NO PAÍS DAS MARAVILHAS*

Ícaro de Oliveira Leite (UNIS)

**RESUMO:** *As aventuras de Alice no país das maravilhas* é um romance importante na história da literatura, e, por isso (mas não só por isso) foi escolhida para ser analisada. O objetivo desta comunicação é entender como a fantasia e realidade são trabalhadas em *As aventuras de Alice no País das Maravilhas* e, também, entender o papel de Alice na transferência de sentido e estímulo da empatia do leitor para que a verossimilhança se faça presente no livro. Como a fantasia é criada de forma verossímil e convincente em *As aventuras de Alice no País das Maravilhas*? Qual o papel de Alice em tal processo, e qual a importância desse processo de fantasiação estimulado pelo autor? Os resultados obtidos apontam que, através de Alice, o autor nos introduz ao País das Maravilhas e isso faz com que nos sintamos como Alice se sente: espantada com os acontecimentos do país. Essa é uma forma eficiente que o autor encontrou para nos convencer de que os eventos ocorridos no País das Maravilhas sejam verossímeis. Tal fantasiação também se mostrou importante por permitir que a criança, mas não só ela, trabalhe com sua imaginação e a desenvolva como consequência disso. Aristóteles nos mostrou o papel fundamental da mimese e da verossimilhança na criação da fantasia da obra analisada por se tratar de um romance *nonsense*, que exige que o leitor se sinta aberto para que os acontecimentos mais improváveis possam ser concebidos como possíveis no mundo criado pelo autor.

**Palavras chave:** Alice no País das Maravilhas. Fantasia. Verossimilhança. Mimese.

### Introdução

Lewis Carroll, pseudônimo de Charles Lutwidge Dodgson, tem seu nome lembrado através da história por ter escrito *As aventuras de Alice no País das Maravilhas* e também *Através do espelho e o que Alice encontrou por lá*. Podemos classificá-lo como um autor de literatura *nonsense*, que consiste em escrever coisas “sem sentido” ou aproveitando-se do duplo sentido de palavras ou expressões para criar situações cômicas e inesperadas.

*As aventuras de Alice no País das Maravilhas* foi escolhido para ser o tema principal desta pesquisa primeiramente por cativar a atenção do autor deste trabalho justamente pelo seu humor peculiar e por brincar com a realidade da forma como faz. Além disso, essa obra, desde sua escrita, é lida por diversas crianças e adultos que de alguma forma encontram sentido meio a tantas coisas *nonsense*.

Assim sendo, o principal objetivo desta pesquisa é entender como a fantasia, envolvendo também a mimese e a verossimilhança, conceitos aristotélicos, é construída em *As aventuras de Alice no País das Maravilhas*. Conversaremos com Aristóteles através do seu tratado da arte poética para podermos definir como tal fantasia é criada e como ela institui sua mimese e verossimilhança próprias através da obra.

Após tal explicação da constituição da fantasia será feita uma análise sobre como Alice entende o País das Maravilhas e como isso, de forma genial, introduz o leitor, também, ao País.

Por fim, a última parte tratará de como a fantasia, composta basicamente de mimese e verossimilhança, como já terá sido trabalhado através de Aristóteles, criadas por Lewis Carroll (intencionalmente ou não) pode influenciar a formação pessoal e a constituição do caráter de crianças e até mesmo adultos.

### **Verossimilhança e mimese no País das Maravilhas**

*As aventuras de Alice no País das Maravilhas* é uma obra conhecida por seus trocadilhos e brincadeiras de duplo sentido, mas não só isso: um dos elementos mais fascinantes do livro e que mais desperta a atenção do leitor e a sua curiosidade é a fantasia. O fantasioso visto no livro nos faz acreditar que tudo seria possível naquele universo maravilhoso.

Aristóteles, reconhecido pela literatura por seu tratado da arte poética, mas não só por isso, trata nessa obra sobre como uma epopeia ou uma tragédia devem ser estruturadas. Aristóteles também conceitua alguns elementos importantes, não só na arte da poesia em versos mas em todas as formas da arte. Dentre esses conceitos estruturados por Aristóteles, nos atrelaremos a dois principais: a mimese e a verossimilhança. Tais conceitos serão devidamente explicados ao decorrer desta pesquisa.

Mas afinal, qual a semelhança entre a mimese e verossimilhança aristotélicas e *As aventuras de Alice no País das Maravilhas*? *As aventuras de Alice no País das Maravilhas* é uma obra importante na história da literatura, e, como tal, sua estruturação e escrita são primorosas. Isso nos permite uma relação entre essa e a arte poética de Aristóteles. A mimese e verossimilhança encontram exemplos peculiares entre as páginas de Alice.

### **A mimese e verossimilhança criadas no País das Maravilhas**

Quais os elementos necessários para que uma obra se torne aceitável e crível pelo público? Recorramos a Aristóteles que em seu tratado da arte poética Aristóteles diz: “É claro, também, pelo que atrás ficou dito, que a obra do poeta não consiste em contar o que aconteceu, mas sim coisas que podiam acontecer, possíveis no ponto de vista da verossimilhança ou da necessidade.” (2005, p. 28) Ou seja: a verossimilhança exerce papel fundamental nessa relação entre o fantástico e o aceitável, é preciso que o autor convença o leitor que o que ele está lendo é possível dentro do universo criado pelo autor.

Lewis Carroll faz isso com maestria, mas ele utiliza um “truque” que o permite representar o que quiser dentro do País das Maravilhas: ele nos deixa intrigados e confusos durante toda a leitura e só revela ao final como tudo isso foi possível; ele nos diz que tudo não passava de um sonho.

A essas palavras o baralho inteiro se ergueu no ar e veio voando para cima dela: Alice deu um gritinho, um pouco de medo e um pouco de raiva, tentou repeli-los e se viu deitada na ribanceira, a cabeça no colo da irmã, que afastava delicadamente algumas folhas secas que haviam voejado das árvores até seu rosto. (CARROLL, 2009, p. 146)

Quando o autor diz que era tudo um sonho ele faz com que tudo o que aconteceu durante toda aquela aventura fosse possível dentro desse universo criado. Mas como já foi dito, a peculiaridade de *As aventuras de Alice no País das Maravilhas* está em nos permitir navegar por suas fantasias durante toda a obra antes de nos convencer de que tudo aquilo era possível.

Lewis Carroll descreve as aventuras de maneira tal que nos perdemos em suas frases sem sentido que têm a intenção de nos fazer pensar sobre os significados das palavras nos trocadilhos. Somente nos deixamos levar pelas aventuras de Alice no País das Maravilhas. Aristóteles ficaria orgulhoso, pois ele disse:

“É mister, com efeito, arranjar a fábula de maneira tal que, mesmo sem assistir, quem ouvir contar as ocorrências sinta arrepios e compaixão em consequência dos fatos [...]” (2005, p. 33)

Além da verossimilhança, que nos diz que uma obra deve ser convincente em suas fantasias, é importante reconhecer a mimese, conceito também aristotélico que nos ajudará a entender como a “sedução” pela obra ocorre. Palhares, citando Aristóteles, diz que o que dá origem à arte poética é a disposição do homem por imitar o que for atrativo para si, imitar o que o traz prazer. E continua dizendo que o poeta se intitula poeta não por fazer poesias em versos, mas por através de sua capacidade de imitação (mimese) cria mitos e fábulas. (2013, p. 16)

Mas então o que é mimese? A mimese é essa capacidade de imitação do mundo real (ou de pedaços específicos desse mundo, como animais ou até conceitos ideológicos, como a moral) que trazem prazer ao autor, e esperançosamente, ao leitor.

A mimese no País das Maravilhas é muitas vezes “ao contrário”, mas não de uma forma que faz com que a leitura seja desconfortável ou sem significado, mas a expectativa do leitor é quebrada junto aos acontecimentos do livro. Um exemplo claro seria quando Alice também se surpreende junto a nós quando descobre que passou por ela um coelho branco dizendo que estava atrasado e tirando do bolso do colete um relógio. A primeira quebra de expectativa está em um coelho falar, e, além disso, tirar do bolso um relógio sendo que, obviamente, coelhos não usam coletes, não falam e, muito menos, olham as horas. (CARROLL, 2009, p. 13)

Quando Lewis Carroll faz isso ele copia (mimese) elementos da nossa realidade, mas rearranja esses elementos de uma forma que nos cause surpresa mas sem perder a verossimilhança. Coelhos existem no nosso mundo, coletes e relógios também, mas um coelho de colete e relógio de bolso para nós é inédito.

A partir desse ponto a fantasia começa e a mimese do nosso mundo, com um toque de Lewis Carroll, toma forma em seu objetivo de nos cativar e, junto com a verossimilhança, nos fazer acreditar que aquilo tudo seria possível.

A obra literária deve ser escrita de tal maneira que nos faça vagar por suas palavras e nos faça sentir como se o sentido não fosse necessário para que aquilo se faça aceitável, mas não só isso: é necessário que a obra, ao mesmo tempo que crie um contexto no qual os seus versos sejam aceitáveis e verossímeis, nos faça nos perder na história junto com os personagens. Os dois se complementam: a verossimilhança e a mimese tem de vir ao encontro com a escrita convincente e capaz de causar entusiasmo no leitor.

### **Alice como questionadora do País das Maravilhas**

Como já foi dito: o País das Maravilhas para nós é totalmente surpreendente desde a nossa primeira introdução a ele (considerando o contato com o Coelho Branco o primeiro contato com o País em si) e também o é para Alice, que se surpreende, tanto quanto nós, com o Coelho Branco.

Retomando, Aristóteles nos diz que a verossimilhança é indispensável a uma poesia, mas como Lewis Carroll faz um coelho falante de colete nos parecer verossímil? Alice. Alice nos representa durante toda a obra; ela questiona tanto o País das Maravilhas e suas peculiaridades quanto nós. Um exemplo: quando Alice, quando pequena, acha uma caixa com um bolo e resolve comê-lo na esperança de que o bolo a aumente, mas para sua surpresa isso não acontece, então o narrador diz: “[...] não há dúvida de que isso geralmente acontece quando se come bolo, mas Alice tinha se acostumado tanto a esperar só coisas esquisitas acontecerem que lhe parecia muito sem graça e maçante que a vida seguisse da maneira habitual” (CARROLL, 2009, p. 22)

E então Alice continua no próximo capítulo: “CADA VEZ MAIS ESTRANHÍSSIMO!” (CARROLL, 2009, p. 23). Ela se surpreende junto a nós quando coisas inesperadas acontecem e isso nos faz sentir mais próximos dela e do País das Maravilhas. Esse elemento em específico faz com que a trama se desenvolva de forma crível já que as coisas não acontecem ao léu, mas vêm junto à surpresa de Alice de acordo com que vão acontecendo.

Assim o questionamento de Alice nos faz nos sentirmos representados por ela. A cada vez que algo estranho acontece e Alice diz que acha tudo isso muito estranho nos sentimos representados por sua surpresa. “Ai, ai! Como tudo está esquisito hoje! E ontem as coisas aconteciam exatamente como de costume. Será que fui trocada durante a noite?” (CARROLL, 2009, p. 25)

Alice reflete sobre o País das Maravilhas e sobre como ele está a mudando. Lewis Carroll, através de nossa empatia, faz com que sintamos a angústia de Alice quando coisas inexplicáveis acontecem. A mudança repentina de tamanho de Alice nos faz confusos pois essa não é uma possibilidade para nós em nosso mundo, mas Alice também veio do nosso mundo rumo ao País das Maravilhas, por isso suas surpresas são as mesmas que as nossas seriam, mas, obviamente, com um toque de humor e inocência inerentes à uma criança como Alice.

A mimese criada por Lewis Carroll a surpreende e também a nós, e isso nos traz a verossimilhança, pois, como já foi dito, Alice vem do mesmo mundo que nós. A realidade vai sendo lentamente modificada ao decorrer da obra, e, conseqüentemente, Alice também.

### **Como o País das Maravilhas transforma Alice**

O País das Maravilhas, como já debatemos, é lugar causador de espanto para Alice por se tratar de um lugar onde coisas inexplicáveis acontecem, mas esse mesmo lugar transforma Alice com todas suas esquisitices. Em um trecho já citado nesta pesquisa Alice diz:

Ai, ai! Como tudo está esquisito hoje! E ontem as coisas aconteciam exatamente como de costume. Será que fui trocada durante a noite? Deixe-me pensar: eu *era* a mesma quando me levantei esta manhã? Tenho uma ligeira lembrança de que me senti um bocadinho diferente. Mas, se não sou a mesma, a próxima pergunta é: ‘Afinal de contas quem sou eu?’ Ah, *este* é o grande enigma! (CARROLL, 2009, p. 25)

Alice, apesar de sua inocência e comicidade, diz-nos que está se sentindo diferente devido às coisas que haviam acontecido a ela ao decorrer daquele dia. A fantasia começa a

afetá-la desde quando ela cai no País das Maravilhas. As mudanças a atingem à transformando em uma personagem do País em si com todas as esquisitices inerentes a ele.

Esta é mais uma evidência do bom trabalho feito por Lewis Carroll se tratando de mimese e verossimilhança: o espanto de Alice nos aproxima, sentimos nela o medo, ou até mesmo a decepção, das mudanças drásticas que aconteceram recentemente nas leis físicas e da forma repentina com que tais mudanças acontecem.

Algumas vezes é possível perceber em Alice certa decepção por não encontrar si mesma. Falaremos de Nietzsche ainda nesta pesquisa, mas podemos adiantar uma passagem muito importante dele que nos ajudará a entender o conflito de Alice: “Que diz tua consciência? – Deves tornar-te aquilo que és” (1992, p. 134). Você pode se perguntar o que isso tem a ver com Alice e suas mudanças, mas para entendermos leiamos um trecho da conversa entre Alice e a Lagarta:

Quem é você?’ perguntou a Lagarta.

Não era um começo de conversa muito animador. Alice respondeu, meio encabulada: ‘Eu... eu mal sei, Sir, neste exato momento... pelo menos sei quem eu *era* quando me levantei esta manhã, mas acho que já passei por várias mudanças desde então.’

[...]

’Então acha que está mudada, não é?’

’Receio que sim, Sir’, disse Alice. ‘Não consigo me lembrar das coisas como antes... e não fico do mesmo tamanho por dez minutos seguidos!’

[...]

’De que tamanho você quer ser?’ perguntou.

’Oh, não faço questão de um tamanho certo’, Alice se apressou a responder; ‘só que ninguém gosta de ficar mudando toda hora, sabe.’

’Eu não sei’, disse a Lagarta. (CARROLL, 2009, p. 57-60)

As lagartas são, para nós, exemplos de mudança, de metamorfose, devido à sua capacidade de se transformar em borboleta à certa altura da vida. Podemos tomar o que Alice

diz como uma metáfora para as mudanças que ela mesma havia sofrido quando ela diz que não fica do mesmo tamanho por dez minutos seguidos; a Lagarta, nesse trecho representa justamente a metamorfose, ela vem para nos fazer pensar sobre a mudança. Como ela está destinada a mudar naturalmente, para ela a mudança não é um processo incômodo, de algum modo ela sabe que sempre será lagarta por mais que vire borboleta. Alice, no trecho antes citado, quando diz que não sabe se é a mesma pessoa, também metaforiza sobre as mudanças quando começa a pensar se ela teria sido trocada por outra criança que ela conhece (2009, p. 25-26)

Onde Nietzsche se encaixa nisso tudo? Ele nos diz para nos tornarmos quem somos, e Alice não sabe quem é, portanto, este é um dilema enfrentado por ela: ela não sabe quem é, e quando acha que sabe, acaba mudando de tamanho e todas as certezas que havia adquirido se vão com essa mudança. Nietzsche nos fala muito sobre seguirmos nosso próprio caminho e que momentos difíceis (mas não só eles) e de turbulência são tomados por nós como coisas que não hão de passar, mas são justamente esses momentos os que mais nos definem e mais nos transformam rumo a quem realmente somos.

Tudo isso será tratado no próximo capítulo, que dirá sobre como o País das Maravilhas, além de construir sua mimese e verossimilhança, constrói também uma moral. Seria essa moral capaz de transformar Alice tanto quanto a fantasia?

### **Como a literatura pode auxiliar no desenvolvimento da moral e dos valores**

A Literatura nos ensina a todo momento palavras novas, gramática, estilística, métrica e várias outras coisas específicas dessa arte, mas aprendemos com ela também várias outras coisas que constituem nossa personalidade. Livros ensinam tanto quanto pessoas, e Goés diria:

O desenvolvimento da leitura entre crianças resultará em um enriquecimento progressivo no campo dos valores morais, da cultura da linguagem e no campo racional. O hábito da leitura ajudará na formação da opinião e de um espírito crítico, principalmente a leitura

de livros que formam o espírito crítico, enquanto a repetição de estereótipos empobrece. (GÓES, 2010, p. 47)

Aqui Goés fala especificamente de crianças e como a literatura as enriquece, mas podemos extrapolar, obviamente, dizendo que a literatura pode enriquecer a todos. Como ela mesma disse, a literatura nos ajuda na formação de nossas próprias opiniões e de um senso crítico apurado. É evidente que tal desenvolvimento exige um certo “nível” conteudístico para que tal desenvolvimento seja concretizado. “[...]e consciente de que uma das mais fecundas fontes para a formação dos imaturos é a imaginação – espaço ideal da literatura.” (COELHO, 2000, p. 141)

A literatura trabalha muito com nossa imaginação quando somos postos a imaginar situações acontecendo. Envovemos no processo imaginativo toda nossa criatividade de representação para sermos capazes de estruturarmos coisas quais já tenhamos visto e coisas que vemos constantemente de uma forma que tudo isso se organize proporcionando-nos imagens inéditas em nossas mentes.

As crianças então podem imaginar mundos diferentes através de palavras escritas, viver aventuras de heróis sendo capazes, ainda, de se imaginarem como os próprios heróis. Elas podem devanear sobre histórias contadas nos livros, criar seus próprios cenários, voar com dragões, etc.

Mas além disso, e não menos importante, é a criação de sua própria moral e costumes. Seria demais imaginar que crianças podem formar totalmente seu caráter através de livros, mas seria ainda mais ingênuo pensar que isso não acontece no menor nível que seja. Agregamos de todas as fontes nossa moral e nossa individualidade.

Sabendo disso tudo, como fica Alice no País das Maravilhas com suas ideias doidas e do avesso? Qual o grande ensinamento para crianças vindo de uma obra maravilhosa por excelência? – maravilhosa no sentido de fantasiosa.

## **Conclusão**

*As Aventuras de Alice no País das Maravilhas* é uma das obras mais aclamadas da literatura vitoriana e da literatura em geral. Sua importância vai além do entretenimento

fornecido: ela extrapola os limites do sentido em busca de um mundo *nonsense* e inusitado tanto para o leitor quanto para Alice. Esse mundo criado nos permite refletir sobre o que é criado nos mostrando implicitamente que o País das Maravilhas é também um reflexo da nossa própria realidade. Pode nos parecer invertido como um reflexo parece, mas não deixa de ser a mesma realidade.

Esta pesquisa demonstrou através da pesquisa bibliográfica e análise da obra (*As Aventuras de Alice no País das Maravilhas*) a relação entre esta e *A Poética* de Aristóteles e sua definição de mimese e verossimilhança.

A pesquisa nos mostrou então que a mimese em *As Aventuras de Alice no País das Maravilhas* é sustentada por sua verossimilhança, que é construída, genialmente, simultaneamente à descoberta e ao espanto de Alice perante as adversidades e “loucuras” vividas por ela no País das Maravilhas. A realidade é “copiada” e transformada por Lewis Carroll, o qual brinca com ela quando faz seus leitores pensarem sobre o sentido das coisas.

Depois de discutidas a verossimilhança e a mimese e suas relações com *As Aventuras de Alice no País das Maravilhas* ficou então o questionamento: qual a influência dessa realidade criada por Lewis Carroll e definida por Aristóteles na vida e construção da identidade de uma pessoa? Vimos que a leitura de textos de conteúdo “valioso” pode influenciar positivamente a formação individual das crianças. A “moral ao avesso” do País das Maravilhas pode ensiná-las a tolerância e a reconhecer as diferentes morais presentes em cada pessoa.

## REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica: Aristóteles, Horácio, Longino*. Tradução Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.

CARROL, Lewis. *Alice: aventuras de Alice no País das Maravilhas; através do espelho e o que Alice encontrou por lá*. Tradução Maria Luíza X. De A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2009, p. 7-150.

CARROL, Lewis. *Alice: edição comentada - introdução e notas Martin Gardner*. Tradução Maria Luíza X. De A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil: teoria, análise, didática*. 1. ed. São Paulo: Moderna, 2000.

GÓES, Lúcia Pimentel. *Introdução à Literatura para crianças e jovens*. São Paulo: Paulinas, 2010.

PALHARES, Carlos Vinícius Teixeira. A mimese na poética de Aristóteles. *Cadernos CESPUC*, Belo Horizonte, n. 22, p. 15-19, 2013.

## A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DO ALUNO ADOLESCENTE NO DOCUMENTÁRIO “PRO DIA NASCER FELIZ”

Jane das Graças Nogueira Olivé<sup>1</sup> (UNINCOR)

**RESUMO:** este projeto de pesquisa de mestrado, ainda em fase de desenvolvimento, cujo foco central é investigar como o objeto de discurso “aluno adolescente” é construído e reconstruído nos recortes de cenas do documentário brasileiro “Pro dia Nascer Feliz”. Para atingir o objetivo proposto nesta pesquisa, além de apresentar os objetivos, os passos metodológicos, o problema e as justificativas que norteiam o referido projeto, tem a intenção de promover uma reflexão a respeito dos sentidos mobilizados sobre aluno adolescente. Para tal, recorre-se a observação das estratégias de referenciação que concorrem para a categorização e recategorização do objeto de discurso “aluno adolescente”. (KOCH, 2002; 2009; KOCH; ELIA, 2006), bem como algumas características do gênero documentário (MELO, 2002; MARCUSCHI; MELO, 2015). Com base nessa discussão, pretende-se demonstrar como as estratégias de referenciação concorrem para a categorização e recategorização do objeto de discurso “aluno adolescente”, a partir de um esboço analítico feito em recortes nos dizeres dos participantes do documentário brasileiro “Pro Dia Nascer Feliz”.

**Palavras-chaves:** aluno adolescente, referenciação, objeto de discurso, categorização e recategorização.

Este projeto de pesquisa utilizará o documentário “Pro Dia Nascer Feliz” com a finalidade de observarmos à apresentação, representação e construção do jovem, aluno/adolescente nas cenas do documentário “Pro Dia Nascer Feliz”. Partindo dessa ideologia é importante debruçarmos sobre o conceito de juventude. Para os autores Luiz Carlos e Miriam Abramovay, a juventude (p. 23), por definição, é uma construção social, ou seja, a produção de uma determinada sociedade que categoriza os jovens de várias formas, e atribuindo a eles múltiplas referências, além de diferentes e diversificadas situações de classe,

---

<sup>1</sup>Mestranda em Letras, vinculada à linha de pesquisa Discurso e Produção de Sentido, sob orientação da Professora Dr<sup>a</sup> Thayse F. Guimarães – Universidade Vale do Rio Verde – e-mail: janenogolive@hotmail.com

gênero, etnia, etc. Ora são considerados como o futuro das nações, e ora são acusados de pensar e agir de forma irresponsável. Essa desconfiança e contraditoriedade da sociedade comprometem o desenvolvimento da autonomia e independência dos jovens.

Portanto, este projeto de pesquisa tem por objetivo analisar como o objeto de discurso “aluno adolescente” é construído e reconstruído nos dizeres dos participantes do documentário “Pro dia Nascer Feliz”. Para atingir nosso objetivo, também é possível dizer que o documentário é um gênero do discurso e, portanto, um enunciado que possui um todo acabado de sentido. Nessa perspectiva, o documentário mobiliza visões de mundo que podem ser observadas pela escolha do cenário, dos personagens, dos recortes realizados e por uma série de agrupamentos de discursos que constroem a realidade. É possível dizer ainda que o documentário possa ser definido como um discurso sobre a realidade, com personagens da vida real, utilizando imagens filmadas/produzidas *in loco*, no qual há a predominância da subjetividade do autor/diretor, ou seja, há a predominância de sua maneira particular de contar e olhar para uma história pertencente ao mundo real. Nesse sentido, a observação dos processos de referenciação mobilizados nos diferentes recortes de cena, são indicativos de um sentido para juventude em geral e em particular do aluno adolescente.

Teoricamente está fundamentado na perspectiva bakhtiniana de enunciado concreto, de gêneros do discurso e na Linguística Textual (LT), área da Linguística caracterizada por compreender o texto como lugar de interação social, no qual falante/escritor e ouvinte/leitor são autores ativos e constroem o sentido do texto a partir de uma realidade mediada pela cognição. Quanto à definição, o texto

pode ser tomando em duas acepções: texto, em sentido lato, designa toda e qualquer manifestação da capacidade textual do ser humano, (quer se trate de um poema, quer de uma música, uma pintura, um filme, uma escultura etc.), isto é, qualquer numa situação de comunicação dada, englobando o conjunto de enunciados produzidos pelo locutor (ou por este e seu interlocutor, no caso do diálogo) e o evento de sua enunciação. O discurso é manifestado, linguisticamente, por meio de textos (em sentido estrito). Nesse sentido, o texto consiste em qualquer passagem, falada ou escrita, que forma um todo significativo, independente tipo de comunicação realizado através de

um sistema de signos. Em se tratando da linguagem verbal, temos o discurso, atividade comunicativa de um falante, de sua extensão. Trata-se, pois, de uma unidade de sentido, de um contínuo comunicativo contextual que se caracteriza por um conjunto de relações responsáveis pela tessitura do texto – os critérios e padrões de textualidade, entre os quais merecem destaque especial a coesão e a coerência. (FÁVERO; KOCH, 2002, p.25).

Considerando as palavras de Fávero e Koch (2002), é possível dizer que o documentário é um texto que integra linguagem verbal (em sua modalidade falada), som e imagem, por isso é um gênero multimodal, manifestando a capacidade textual do autor/diretor em demonstrar seu ponto de vista sobre determinado tema. A interação, no caso do documentário, dá-se entre autor/diretor, participantes do documentário e espectador. Desse modo, acredita-se que nesse diálogo entre autor/diretor e participantes do documentário – que versam sobre temas específicos, no caso do documentário objeto deste projeto, sobre o contexto escolar, com foco no aluno adolescente – os recursos de referência podem ficar evidentes e colaborarem para o entendimento do ponto de vista do autor/diretor sobre esses temas, bem como sobre o modo como os referentes são construídos e reconstruídos nos dizeres dos depoentes do documentário.

Ainda considerando as palavras de Fávero e Koch (2002, p.25) ao definir texto, apontando que “o texto consiste em qualquer passagem falada ou escrita, que forme um todo significativo”, neste projeto cabe observar os dizeres em sua forma falada, à luz do conceito de referência. Destacamos esse aspecto do projeto, pois é mais recorrente encontrar análises dos processos de referência em textos escritos, sendo esse um diferencial deste projeto, pois há aqui a intenção de mostrar a pertinência desse fenômeno também para análises de textos falados que tem como foco um referente principal, no nosso caso, o aluno adolescente.

De acordo com Blikstein (2003), o referente está diretamente ligado à significação linguística, e, ainda, representa a realidade extralinguisticamente, ou seja, o referente ou objeto de discurso é compreendido na dimensão da percepção/cognição que organiza o pensamento antes da própria linguagem. Para o autor a realidade não passa de um produto da

nossa percepção cultural, ou seja, percebemos os objetos através das nossas práticas culturais. No caso do documentário, o aluno é percebido pelos professores a partir do contexto de sala de aula, ou seja, a partir da prática social docente em lidar com esse aluno.

Segundo MARCUSCHI, (2002), os referentes, modificam-se ao longo do texto. Para organizar discursivamente o que foi dito a respeito deles, há um trabalho na interação linguística, com as cadeias referenciais, isto é, utilizam-se termos que retomam outros elementos do próprio texto. Desse modo, a referenciação, bem como a progressão referencial, consiste na construção e reconstrução de objeto-de-discurso, posição que se encontra explicita da também em Apothéloz e Reichler-Béguelin (1995).

Nas palavras de Koch (2002), a referenciação constitui uma atividade discursiva. O sujeito, por ocasião da interação verbal, opera sobre o material linguístico que tem à sua disposição, operando escolhas significativas para representar estados de coisas, com vistas à concretização de sua proposta de sentido. Para a autora, sendo a referenciação um caso geral de operação dos elementos designadores, todos os casos de progressão referencial são baseados em algum tipo de referenciação, não importando se são os mesmos elementos que recorrem ou não.

Já Mondada e Dubois (2003) consideram a “referenciação” como uma “construção de objetos cognitivos e discursivos na intersubjetividade das negociações, das modificações, nas ratificações de concepções individuais e públicas do mundo.” (MONDADA; DUBOIS, 2003, p. 18). As autoras, citando Rastier, enfatizam que a referenciação não diz respeito a “uma relação de representação das coisas ou dos estados de coisas, mas a uma relação entre o texto e a parte não-linguística da prática em que ele é produzido e interpretado” (RASTIER, 1994, p.19).

Segundo MONDADA (1994), o discurso aponta explicitamente para a não-correspondência entre as palavras e as coisas, e a referenciação emerge da exibição desta distância. Trazendo essas considerações para este projeto, aluno é definido no mundo, de modo geral, como aquele que recebe instrução ou educação em estabelecimento de ensino. Porém, no documentário e em outros contextos, aluno pode ser visto como desinteressado, bagunceiro, aquele que não quer nada da vida. Ou seja, é no discurso do documentário que o referente aluno passa a objeto de discurso, pois é construído e reconstruído à medida que os depoentes vão fazendo remissão a ele. Na verdade, o que difere o referente de objetos de

discurso é o “real”, pois a realidade se transforma em referente por meio da percepção/cognição ou da interpretação humana. E os objetos de discurso não se confundem com a realidade extralinguística, mas (re) constroem-na no próprio processo de interação (KOCH, 2002). Em outras palavras, os objetos de discurso são entidades produzidas no curso da enunciação. Por não pré-existirem ao texto e, sim, emergirem na dinâmica discursiva, o uso do objeto do discurso é subjetivo, visto que sua construção está atrelada à forma com a qual os sujeitos interagem socioculturalmente. Desse modo, no processo de construção de um modo de se referir, ou modo de dizer, a um objeto que já existe no mundo, os sujeitos, de forma conjunta, o reelaboram (MONDADA, 2001).

Segundo Koch e Elias (2006), as estratégias de construção dos objetos do discurso são as seguintes:

- introdução: objeto ainda não mencionado no texto é introduzido e, portanto, colocado em foco;
- retomada, reativação: baseia-se na retomada de um objeto já presente no texto por meio de uma forma referencial;
- desfocalização: baseia-se na introdução de um novo objeto, promovendo uma mudança de foco dos objetos já introduzidos no texto.

No que diz respeito à categorização e recategorização, Lorenza Mondada e Danièle Dubois (2003) apontam que as categorias e os objetos de discurso pelos quais os sujeitos compreendem o mundo não são nem preexistentes, nem dados, mas se elaboram no curso de suas atividades, transformando-se a partir dos contextos. Neste caso, as categorias e objetos de discurso são marcados por uma instabilidade constitutiva, observável através de operações cognitivas ancoradas nas práticas, nas atividades verbais e não verbais, nas negociações dentro da interação, reelaborando assim, a categorização. Para as autoras as categorias utilizadas para descrever o mundo mudam, por sua vez, sincrônica e diacronicamente: quer seja em discursos comuns ou em discursos científicos, elas são múltiplas e inconscientes; são controversas antes de serem fixadas normativa ou historicamente. (MONDADA e DUBOIS, 2003, p. 22).

De acordo com Koch (2004), as descrições definidas caracterizam-se por serem uma seleção feita pelo locutor de uma das diversas propriedades de um referente em um determinado co(n)texto para o seu propósito comunicativo. Dessa maneira, ao introduzir o referente, temos a primeira categorização do objeto de discurso. Ao retomar um pronome ou nome por meio de expressão nominal também ocorre uma categorização, ao passo que na retomada de uma expressão nominal por outra expressão nominal, temos uma recategorização. Tomando como exemplo o objeto de discurso aluno, o principal, referente no documentário, observa-se a seguinte escala de categorização e recategorização:

Aluno

O aluno

Aquele aluno é indisciplinado.

O aluno está desmotivado.

Isto posto, cabe ressaltar, que nessa parte do trabalho procuramos situar o nosso objeto de investigação no campo da Linguística Textual e tecer breves considerações sobre o conceito de referenciação e sua pertinência para atingir o objetivo principal deste projeto, e como a progressão referencial, contribui para uma imagem de aluno adolescente no documentário.

Assim, analisar como o objeto de discurso “aluno adolescente” é construído nos recortes de cenas do documentário “Pro dia Nascer Feliz”, Compreender como o documentário se organiza enquanto um gênero do discurso, verificar quais são as principais estratégias de referenciação presentes nos recortes de cena que remetem ao objeto de discurso “aluno adolescente” e analisar os efeitos de sentido na construção da imagem do aluno adolescente, pelos diferentes processos de referenciação.

Tomamos como objeto de análise o documentário “Pro dia Nascer Feliz”, dado que nos coloca o desafio de definir esse gênero audiovisual. Melo (2002, p. 23), em seu artigo “O documentário como gênero audiovisual”, procura apontar quais são os elementos que constituem o documentário, a fim de diferenciá-lo de outros gêneros audiovisuais, definindo-o como “uma construção singular da realidade, um ponto de vista particular do documentarista em relação ao que é retratado” e, por isso, nas palavras da autora, é um gênero de

características eminentemente autoral. Para a autora, o caráter autoral do documentário evidencia-se em sua materialidade linguístico-discursiva, ou seja, na maneira como é dado voz aos participantes do documentário, pela presença de paráfrases discursivas e pelo efeito de sentido monofônico. Segundo Marcuschi e Melo (2015), a definição do que venha a ser documentário não é simples, pois, para conceituar o gênero, geralmente, recorre-se ao cinema de ficção.

Bakhtin apresenta os gêneros discursivos em duas divisões: entre primários e secundários, deixando claro que os gêneros secundários são mais complexos, aparecem em circunstâncias comunicacionais mais complexas, contemplando uma comunicação cultural (nos romances, teatro, comunicação científica, etc.) (Bakhtin, 1997). Os gêneros secundários absorvem e transformam os gêneros primários em sua composição. Os gêneros primários, mais simples, têm uma relação direta com a realidade existente, aparecendo na comunicação verbal espontânea do cotidiano. A diferença entre os gêneros primários e secundários é crucial para a própria natureza do enunciado. Pensando especialmente no nosso objeto, o filme documentário é um gênero secundário que, na sua composição, se apossa dos diálogos da esfera do cotidiano, transformando-os em parte de um produto verbal mais complexo.

Na voz de Melo (2002), a principal diferença entre o documentário e o cinema de ficção está no percurso de produção, visto que o gênero não pode ser escrito ou planejado da mesma maneira que o cinema de ficção. O percurso de produção do documentário tem uma liberdade que dificilmente se encontra na produção de outros gêneros audiovisuais, pois ele é construído ao longo do processo de produção e, por mais que tenha um roteiro, só é finalizado com as filmagens, a edição e, por fim, a montagem. Além disso, as personagens pertencem ao mundo real, não são intérpretes, de modo que os diálogos não são previamente escritos. Assim, esse gênero apresenta uma variação enorme de recurso, podendo ou não:

- usar a figura do locutor (*onou off*);
- construir o filme apenas em cima de depoimentos;
- utilizar o recurso da reconstituição para contar a história;
- criar personagens para dar maior dramaticidade à narrativa;
- apresentar documentos históricos, etc.

Essa lista pode ainda ser ampliada. O que parece permanecer sempre como característica fundamental do documentário é o fato de ser um discurso pessoal de um evento que prioriza exigências mínimas de verossimilhança, literalidade e o registro *in loco*<sup>1</sup>. (MELHO, 2002, p. 26).

Considerando que no documentário, entre outros aspectos, o documentarista busca ouvir a opinião de várias pessoas sobre determinado acontecimento, personalidade ou para confrontar opiniões sobre temas sociais, raciais, religiosos, etc., a fim de confirmar uma tese, um dos principais instrumentos de fonte de informação para a construção do texto é a entrevista. Há uma visão/ ponto de vista que vai sendo construída ao longo dos recortes e da fala dos participantes. Ou seja, na narrativa do documentário “Pro dia nascer feliz” o locutor/diretor não ocupa uma posição de destaque, visto que ele não aparece, de modo que o destaque está nos depoimentos, ficando a cargo do diretor alinhar a história, a partir de seu ponto de vista. Nesse sentido, é possível caracterizar o documentário objeto deste projeto como “documentário clássico”, que “caracteriza-se pela presença de uma *voz off*, onisciente e onipotente que busca atestar uma verdade sobre o mundo representado” (MARCUSCHI; MELO, 2002, p.53).

O documentário “Pro Dia Nascer Feliz”, com duração de 88 minutos, foi dirigido e roteirizado pelo cineasta e pesquisador João Jardim, entre o ano de 2004 e 2005. O autor João Jardim é formado em jornalismo com complementação e cinema pela Universidade de Nova York. Nessa obra, ele aborda a condição da educação no Brasil, tendo em vista a sua dinâmica que parte de diferentes realidades vividas no contexto escolar, e fora dele, em três estados brasileiros, Pernambuco, Rio de Janeiro e São Paulo.

“Pro Dia Nascer Feliz” apresenta parte da realidade de seis escolas específicas: uma escola pública, localizada na cidade de Mandari (Pernambuco)- Escola Estadual Cel. Souza Neto; a segunda escola pública de ensino médio no município de Inajá, a 31 km de Mandari - Escola Estadual Dias Lima; a terceira é o Colégio Estadual Guadalajara localizado na cidade de Duque de Caxias – Rio de Janeiro. Em Itaquaquecetuba, a 50 km da cidade de São Paulo,

---

<sup>1</sup>De acordo com Melo (2002), o termo significa o lugar (espaço) onde é colhida a informação, mas que, segundo a semiologia da imagem, assimilou o sentido de localização espaço-temporal.

fica a quarta escola, Escola Estadual Piratininga II; também é pública e está localizada na cidade de São Paulo (periferia) a quinta escola, Escola Estadual Levi Carneiro; por fim, o documentário também vai apresentar parte da realidade de uma escola particular, o Colégio Santa Cruz (católico) - de classe média alta, localizado no Bairro de Pinheiros na cidade de São Paulo.

No início do documentário “Pro Dia Nascer Feliz” é apresentado um recorte de outro documentário feito em 1962, em que o locutor questiona qual seria a melhor educação para os jovens daquela época, que parecia estar vivendo uma era de exclusão, violência e rebeldia. Manari, Pernambuco, é apresentada como uma das regiões mais pobres do Brasil.

A primeira referência feita à escola de Duque de Caixas, é que a mesma é localizada ao lado de uma boca de fumo no Rio de Janeiro, sendo um grande problema que compromete os trabalhos de docentes, responsáveis e dedicados com essa instituição.

“Pro Dia Nascer Feliz” perpassa também o dia a dia de instituições de São Paulo e retrata as falhas no sistema de avaliação em escolas públicas, nas quais os alunos são aprovados mesmo sem terem desenvolvidos conhecimentos suficientes para avançar nos estudos. Uma escola particular do Alto de Pinheiros, bairro paulista, os alunos se locomovem com segurança e têm acesso a uma tecnologia diferenciada; em Itaquaquecetuba, os jovens enfrentam uma instituição desestruturada e um ensino precário, onde geralmente falta tudo, inclusive a merenda escolar.

Em um levantamento bibliográfico, foi possível observar que há poucos trabalhos que olham para o fenômeno da referenciação no interior de gêneros audiovisuais ou em gêneros que atuam nos bastidores da produção de documentários ou de filmes de ficção. Dentre esses poucos trabalhos que olham para os aspectos linguístico-discursivos de documentários e obras cinematográficas, principalmente para a referenciação, encontramos a pesquisa de Lima (2007). Nessa pesquisa, a autora toma como objeto de análise o roteiro do filme “Cidade de Deus”, a fim de verificar como a construção de sentido se dá através dos processos de referenciação, principalmente, através das anáforas diretas e indiretas. Vale salientar que o gênero documentário também se baseia em um roteiro, conforme dito anteriormente.

Outra pesquisa de referência é a de Melo (2002), que expõe as diferenças existentes entre o documentário e outros gêneros. Para tal, a autora explicita as características linguístico-discursivas do documentário, destacando seu caráter polifônico, sua estrutura

tipológica narrativa, e a autoria, principalmente no que diz respeito a efeito de aspecto monofônico que esse gênero apresenta, pois

apesar da presença da polifonia, do interdiscurso, da heterogeneidade enunciativa, um efeito de sentido monofônico perpassa todo o documentário. Esse efeito de sentido de monofonia está intrinsecamente relacionado ao caráter autoral do gênero. Se por um lado, o documentarista dá voz aos seus retratados, por outro, almeja convencer o público de que a história que está sendo narrada tem uma moral, à semelhança das narrativas literárias. [...] Afirmamos que o efeito de sentido final do documentário é monofônico porque, apesar de apresentar um emaranhado de vozes, que muitas vezes se opõem e se contradizem uma voz tende a predominar na linha do discurso: aquela que traz em si o ponto de vista do diretor. (MELO, 2002, p.35-36).

Considerado as pesquisas mencionadas e o fato de em levantamento bibliográfico não termos encontrados um número significativo de pesquisas que atentam para os aspectos linguístico-discursivos do gênero documentário e de outros gêneros que lhe dão suporte, como é o caso do roteiro, este projeto justifica-se na vontade de fomentar a discussão sobre os aspectos linguístico-discursivos que materializam esse gênero, como é o caso da referenciação. Além disso, por estarmos inseridos no contexto retratado no documentário “Pro dia nascer feliz”, a execução desse projeto justifica-se também na vontade de mostrar, assim como fez Marcuschi e Melo (2015, p.49), que esse gênero pode ser útil para a formação “de um olhar mais crítico dos estudantes para as imagens, como pretensão de representação do real, e para a construção da argumentatividade e de um ponto de vista”.

A opção metodológica por trabalhar com um único objeto fílmico, “Pro dia Nascer Feliz”, a fim de saber como a imagem do objeto de discurso “aluno adolescente” é nele construída, deve-se à nossa intenção de fazer um estudo mais profundo de um de seus aspectos linguístico-discursivos: as formas de remissão ao referente principal da obra, o aluno adolescente. Considerando o nosso objeto de estudo, o *corpus* de análise será constituído de

recortes feitos nos dizeres de alunos e professores que participaram do documentário. Daremos destaque às passagens do documentário cujo foco principal é o aluno, bem como aos dizeres sobre suas ações dentro e fora do espaço escolar. Assim, a título de melhor organização e leitura do *corpus*, a transcrição dos recortes selecionados seguirá as convenções da língua escrita.

Quanto ao tipo, esta pesquisa pode ser caracterizada como bibliográfica e interpretativa. - uma vez que lançaremos mão da revisão bibliográfica sobre o conceito de referenciação, desenvolvido pela área da LT, a fim de ver a projeção desse conceito no *corpus* analisado, no sentido de analisarmos e interpretarmos como a imagem do objeto de discurso “aluno adolescente” é construída e reconstruída, ou melhor, categorizada e recategorizada no documentário.

## REFERÊNCIAS

ABRAMOVAY, Miriam; ANDRADE Eliane Ribeiro; ESTEVES, Luis Carlos Gil. (Org.) *Juventudes: outros olhares sobre a diversidade. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade; UNESCO 2007, 1ª edição. Brasília 2009, cap.I, p.21-34.*

BLIKSTEIN, Izidoro. *KasparHauser ou a Fabricação da Realidade. São Paulo: Cultrix, 2003.*

FÁVERO, Leonor Lopes; KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. *Linguística Textual: introdução. São Paulo: Cortez, 2002.*

JARDIM, João. *Documentário: Pro Dia Nascer Feliz. Direção e produção: João Jardim. 2005. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=nvsbb6XHu\\_I](https://www.youtube.com/watch?v=nvsbb6XHu_I)*

LEITE, Maria Alzira; MARTINS, Renata. Referenciação, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais – PUC Minas Cadernos ESPUC, Belo Horizonte, N.23, p.43 – 47, 2013.

LIMA, Tânia Maria de. *A construção de sentido no gênero roteiro com enfoque sobre a referenciação. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal Fluminense, 2007, 113 f.*

KOCH, Ingedore. In: KOCH, Ingedore. Discurso e argumentação. *Argumentação pela linguagem. 4ª ed. São Paulo: Cortez, 1996. P. 17-32*

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. *Introdução à lingüística textual*. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, Cap. 5, p. 51-78, 2004.

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. Referenciação e orientação argumentativa. In: KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça; MORATO, Edwiges Maria; BENTES, Anna Christina (Orgs.). *Referenciação e Discurso*. São Paulo: Contexto, 2005.

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. *Desvendando os segredos do texto*. 2ª ed. São Paulo: Cortez, 2009.

KOCH, Ingedore Villaça; ELIAS, Vanda Maria. Ler e Compreender: os sentidos do texto. In: KOCH, Ingedore Villaça; ELIAS, Vanda Maria. *Referenciação e progressão referencial*. 3ª ed. São Paulo: contexto, 2010, 123-142.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. Algumas categorias textuais e sua aplicabilidade. In: MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Linguística de texto: o que é como se faz*. São Paulo: Parábola editorial, 2012, p. 35-82.

MARCUSCHI, Beth; MELO, Cristina Teixeira Vieira. O documentário e suas interfaces no espaço escolar: material didático e objeto de ensino-aprendizagem de língua portuguesa. In: *Calidoscópio*. Vol. 13, n. 1, p. 48-59, jan/abr 2015.

MEDEIROS, Priscilla; GOMES, Isaltina Maria de Azevedo Mello. Artigo de Doutorado: *Gênero e Dialogismo: um olhar sobre o documentário Ambiental a partir de Mikhail Bakhtin e Bill Nichols*. Universidade Federal de Pernambuco UFPE. Recife, *Doc On-line*, n. 16, setembro 2014, [www.doc.ubi.pt](http://www.doc.ubi.pt), pp. 158- 178 .

MELO, Cristina Teixeira Vieira. O documentário como gênero audiovisual. In: *Comun. Inf.*, v. 5, n. 1/2, p.25-40, jan/dez. 2002.

MONDADA, Lorenza. Gestion du topic et organization de la converstion. In: *Cadernos de estudos Linguísticos*: Campinas, n. 41, IEL/Unicamp, p. 7-36, 2001.

MONDADA, Lorenza; DUBOIS, Danièle. *Construção dos objetos de discurso e categorização: uma abordagem dos processos de referenciação*. Tradução Mônica Magalhães Cavalcante. In: CAVALGANTE, Mônica Magalhães; RODRIGUES, Bernadete Biasi; CIULLA, Alena (Orgs.). *Referenciação*. São Paulo: Contexto, 2003.

MUSSALIM, Fernanda. Análise do discurso. In MUSSALIM, Fernanda & BENTES, Anna Cristina (org). *Introdução à Linguística: domínios e fronteiras*. Vol. II, 3ª ed. São Paulo: Cortez, 2003, p.101-142.

MUSSALIM, Fernanda; BENTES, Anna Cristina (orgs.). *Introdução à Linguística: Domínios e fronteiras*. Vol. I 6ª ed. São Paulo: Cortez, 2006, Cap. 7, p. 245 – 282.

PINTO, Joana Plaza. Pragmática. In: MUSSALIN, Fernanda; BENTES, Anna Cristina (orgs.). *Introdução à lingüística: domínios e fronteiras*, Vol.II. São Paulo: Cortez, 2002, p. 47-68.

Pro Dia Nascer Feliz Resenha Crítica: *Conscientização educacional brasileira*. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/40403051/PRO-DIA-NASCER-FELIZ-Resenha-Critica>.

Acesso em: 30/10/17

RAJAGOPALAN, K. Apresentação. In. RAJAGOPALAN, K. *Por uma linguística crítica: linguagem, identidade e questão ética*. São Paulo: Parábola editorial, 2003.

## #VAMOS JUNTAS?: EMPODERAMENTO FEMININO POR JOVENS E PARA JOVENS, DAS REDES SOCIAIS ÀS PUBLICAÇÕES IMPRESSAS

Jennifer da Silva Gramiani Celeste (CES/JF) <sup>1</sup>

**RESUMO:** Objetiva-se, por meio desta pesquisa, refletir acerca do diálogo estabelecido por jovens garotas e suas seguidoras no âmbito das redes sociais, tais como os blogs, via publicações impressas. Estas internautas promovem reflexões e discussões em relação à importância do empoderamento feminino, da união feminina frente às práticas de desigualdades sociais e preconceitos, assim como do enaltecimento quanto à capacidade de resiliência diante das adversidades inerentes ao curso vital. Ao compartilhar seus escritos e suas falas em suportes como blogs e livros, jovens influenciadoras digitais, como aquelas responsáveis pelas *webpages* Capitolina, Coletivo Não Me Kahlo e Movimento Vamos Juntas?, transformam suas experiências em algo de domínio público, contribuindo para que outros indivíduos com elas se identifiquem e, por conseguinte, difundam suas prerrogativas. O que se observa é um dinâmico movimento que demarca a Literatura Brasileira Contemporânea, já que um significativo número de editoras tem investido na materialidade deste conteúdo produzido no ciberespaço, constatação esta possível a partir da confecção de mapeamento relativo à produção literária de autoria de blogueiros e *youtubers*, referente ao período de janeiro de 2008 a dezembro de 2016. Justifica-se o desenvolvimento do presente estudo com base no quão significativo se faz compreender, a partir desta perspectiva de produção, a Literatura Brasileira Contemporânea e suas transfigurações. Recorreu-se a teóricos e a pesquisadores da Cibercultura, do Feminismo, da Literatura e da Psicologia.

**Palavras-chave:** Empoderamento Feminino. Literatura Brasileira Contemporânea. Internet. Blogs. *YouTube*.

### Introdução

Maneiras distintas de relacionamento foram constituídas com base na disseminação

---

<sup>1</sup> Mestranda em Letras (Literatura Brasileira) pelo Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora. Especializanda em Psicopedagogia (Clínica e Institucional) pela Faculdade Metodista Granbery. Bacharelada e Licenciada em Psicologia pelo Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora (2016). Licenciada em Pedagogia pela Universidade Federal de Juiz de Fora (2015).

dos recursos disponibilizados pela Internet a partir dos anos 1990 e da construção coletiva de um ciberespaço expressivo e vasto. Os diálogos estabelecidos entre influenciadores digitais e seus seguidores são mediados, atualmente, também por publicações impressas que trazem às páginas dos livros grande parte dos conteúdos digitais, materializando estas relações.

Diante desta vertente de produção, majoritariamente liderada por jovens que escrevem seus livros dedicados aos seus semelhantes – o que pôde ser observado em mapeamento previamente confeccionado<sup>1</sup> – cabe lançarmos olhares atentos a um específico grupo: aquele constituído por jovens garotas que, das redes sociais aos livros, dialogam com seu público de forma a conscientizá-lo ou informa-lo quanto à relevância de seu empoderamento e sua emancipação em significativo momento de conquista dos espaços que lhe são de direito.

Desta maneira, objetiva-se, a partir da discussão empreendida neste artigo, suscitar reflexões acerca da Literatura Brasileira Contemporânea e suas transfigurações diante das publicações literárias de blogueiras e *youtubers*, destinadas às jovens. Para isto, recorrer-se-á a constructos teóricos vinculados à Cibercultura, ao Feminismo, à Literatura e à Psicologia.

### **Empoderamento feminino: algumas considerações**

O empoderamento surgiu no cenário das agências financiadoras internacionais como teorização, trazendo aos estudos de gênero contribuições quanto ao desenvolvimento sustentável, visando à autogestão de recursos políticos, econômicos e sociais como forma de diminuição da pobreza. Entre os grupos que necessitam de se imbuir das práticas de empoderamento, de acordo com as autoras, estão aqueles constituídos por indivíduos pobres, frágeis, desprovidos de emprego, moradia, terra própria, além de vítimas de fome, seca e de todos e quaisquer tipos de abuso e violência. Concede-se destaque, também, aos grupos de mulheres e de idosos, ademais, de minorias étnicas e religiosas (NETO & PIRES, 1998, p. 2).

Somente nos anos 1990 o conceito do termo em voga passará a se fazer presente nas discussões sociais. É a partir deste termo e das facetas que ele abarca que se pretende realizar, dentre outros, o empoderamento com mulheres, passando-se, posteriormente, ao denominado

---

<sup>1</sup> Levantamento de obras realizado no decorrer das atividades do grupo de pesquisa intitulado “A literatura brasileira contemporânea: diálogos, perspectivas e confluências”, liderado pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Juliana Gervason Defilippo, docente do Programa de Mestrado em Letras (Literatura Brasileira) pertencente ao Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora.

auto-empoderamento: inicialmente as mulheres compartilham suas experiências entre si, acerca de quaisquer temas que as afligem e, com o passar do tempo, tornam-se capazes de refletir, elas mesmas, quanto às situações adversas que lhes são impostas, uma vez que passam a deter poder próprio e já se encontram emancipadas. Em suma, posicionam-se fortemente perante as problemáticas inerentes ao curso vital (NETO & PIRES, 1998, p. 2).

É importante sinalizar que o termo empoderamento nada mais é do que um neologismo ainda não incorporado pela Língua Portuguesa. Em documentos oficiais dos organismos internacionais, como é o caso da Agenda 21 ou da Declaração de Beijing, a título de ilustração, ele surge nas traduções brasileiras como reconhecimento de direitos, avanço ou estímulo à participação social. Traduzir o termo em questão atendo-se somente a tais expressões, embora viáveis, ignoram a riqueza e a pluralidade da construção teórica e da prática existente por trás do vocábulo em destaque (NETO & PIRES, 1998, p. 3).

Diante de um momento repleto de intensos conflitos internos, como a busca por identidade em círculos sociais, morte simbólica do corpo infantil, perda dos pais da infância ou da difícil conquista de independência, emerge, no decorrer da fase da juventude a relevância no que se refere à busca – e ao encontro – de indivíduos que estejam passando por situações semelhantes e que possam, devido a isto, compartilhar angústias, anseios e tensões atinentes a este peculiar momento, especialmente no caso do público constituído por jovens meninas que por muitos anos esteve – e ainda hoje está, visto que se vive em meio a uma sociedade cujas marcas do patriarcalismo e do machismo se fazem enraizadas – frente às desigualdades entre gêneros, problemas de autoestima, dificuldades de aceitação referentes à conquista de sua autonomia, entre outros.

Apresentam-se, a seguir, algumas características inerentes à fase da juventude:

A ênfase na intimidade, na fidelidade e no compartilhamento marca uma transição rumo às amizades típicas dos adultos. Os adolescentes começam a confiar mais nos amigos do que nos pais na busca de intimidade e apoio, e compartilham confiança de maneira muito mais intensa. Podem considerar mais prontamente o ponto de vista de outra pessoa e, desse modo, têm mais facilidade para entender os pensamentos e sentimentos de um amigo. Um aumento

na intimidade reflete a preocupação inicial que os adolescentes têm de conhecerem a si mesmos (PAPPALIA *et al*, 2009, p. 459).

Apesar da vulnerabilidade dos jovens indivíduos, por questões várias, entre elas as transformações fisiológicas e emocionais as quais serão submetidos, “[...] suas condições intelectuais permitem-lhe enfrentar esta etapa com criatividade, seus afetos dão-lhe a agressividade necessária para o questionamento e a oposição, seus pares dão-lhe a certeza de que ele está certo [...]” (BOCK *et al*, 2009, p. 302). A juventude é descrita como complexo paradoxo: “[...] loucura e liberdade ao lado de controle e responsabilidade. Uma vontade de ser criança e adulto ao mesmo tempo [...]” (BOCK *et al*, 2009, p. 290). Aliás, em relação ao afeto, elemento que recorrentemente perpassa os conteúdos digitais produzidos pelas jovens internautas em voga neste trabalho, pode-se dizer que este é o responsável por tornar ímpares suas atitudes. É, portanto, “[...] o que os faz viver [...]” (BOCK *et al*, 2009, p. 291).

O momento vivenciado na juventude por garotas pertencentes às diversas categorias sociais ou, ainda, espalhadas pelos mais variados cantos do mundo, corresponde, dentre tantas outras coisas, ao momento de crescimento de caráter pulsional, sendo reconhecido pela ocorrência de mudanças radicais na estrutura corporal e hormonal dos indivíduos. Os jovens convivem com diferentes emoções, desejos e pulsões que temem não possuir forças para conter, ademais, têm receio de si mesmos e das incertezas que provém de atitudes que possam tomar: “[...] temem ser os únicos no mundo a sentirem alguma coisa [...]” (PETIT, 2012, p. 55). A própria juventude em si constitui-se como motivo de preocupação, uma vez que os caminhos, neste momento, já não se encontram traçados, e assim o futuro antes próximo, faz-se quase inatingível. É a perda de controle que faz com que os jovens sintam medo diante daquilo que é desconhecido, tornando a juventude símbolo deste novo e desconhecido mundo o qual não ainda não se é capaz de controlar (PETIT, 2012, p. 57).

### **Das telas às páginas impressas**

As redes sociais – em parte responsáveis por atribuir à Internet caráter coletivo e democrático –, correspondem a positivas ferramentas incentivadoras da partilha de vivências, tornando este caminhar da juventude permeado por luzes e não somente por

obscuridades. Encorajam-se, assim, formas de solidariedade, uma vez que

[...] ao encorajar cada um a seguir o próprio caminho, ela favorece a emergência das identidades, em sua singularidade. Oferece um espaço onde a expressão das diferenças é possível, desejável e encorajada. É um lugar onde se pode aprender a construir relações com o outro. Ela privilegia tudo que liga e religa por meio da acolhida, dos encontros, do “estar junto”, não para se diluir, mas para tentar compreender-se [...] (PATTE, 2012, p. 330).

As emoções transformadas em palavras podem ser mais facilmente compartilhadas, tornando algo interno e privado em algo externo e de domínio público. É o que acontece ao se confeccionar textos para publicá-los em redes sociais diversas, como os blogs, ou compartilhar, por meio da fala, aquilo que se deseja, como nos canais do *YouTube*. Atualmente, inclusive, é possível averiguar que os diálogos estabelecidos entre jovens produtores de conteúdo digital e internautas seguidores são mediados não apenas pelo meio virtual, mas também por livros impressos, contribuindo sobremaneira para a concretização da materialidade desta relação. Estamos, assim, diante do dinâmico movimento relativo à produção e à publicação de obras literárias por blogueiros e *youtubers*, além do consequente investimento neste ramo comercial impulsionado pelo mercado editorial brasileiro. É, portanto, uma oportuna ocasião para que nos atentemos a este peculiar momento o qual é experimentado pela Literatura Brasileira Contemporânea, que mais do que em qualquer outro período da história jamais demonstrara tamanho interesse no que se refere à difusão de obras voltadas, em grande parte, ao público jovem, ditador de estilos, tendências e consumo.

A partir da realização de um mapeamento de dados referente ao contingente de produtos literários de autoria de jovens administradores de *blogs* e canais do *YouTube*, averiguou-se forte tendência desta vertente na Literatura. O referido levantamento restringiu-se ao período de janeiro de 2008 a dezembro de 2016. No geral, foram recolhidos duzentos e vinte autores. Esta delimitação em relação aos anos contemplados pelo mapeamento se deve ao fato de que é a partir de 2008 que passa a se observar um crescente

investimento, por parte do mercado editorial, em publicações da autoria de jovens internautas, embora este movimento exploratório venha a se fortalecer a partir de 2012, somente.

Neste contexto, a Internet proporcionou a alguns específicos grupos de internautas ativistas e defensores de causas várias, a oportunidade de difundir suas prerrogativas para além dos *posts* ou vídeos, levando suas mensagens e seus preceitos a inúmeros indivíduos, obtendo alcance pleno. É o caso das revistas – publicadas em formato de livros –, intituladas **Capitolina: o poder das garotas** (Seguinte, 2015) e **Capitolina: o mundo é das garotas** (Seguinte, 2016), organizadas pelas fundadoras da *webpage* homônima. Estas coletâneas, que reúnem as melhores publicações na rede, trazem à luz artigos escritos por jovens escritoras e colaboradoras da página – reitera-se que é concedido, a meninas comuns, o espaço para expressarem suas experiências em forma de textos ou de ilustrações. À título de exemplificação, a seguir, é possível verificar trecho pertencente a um específico registro escrito publicado no primeiro volume das revistas mencionadas:

Em muitas discussões sobre feminismo, já me disseram: “Que estranho você falando alto desse jeito! Você é sempre tão delicada / calma / tranquila. Você não é assim”. Bom, em alguns momentos eu sinto necessidade de me exaltar, peço desculpas se antes não me sentia assim (brincadeira, não peço não), mas isso mudou agora. E não tenho uma personalidade fixa, tem muitos *eus* dentro de mim, às vezes ao mesmo tempo, às vezes se alternando. Existe um medo muito grande da mudança e uma pressão velada para que sempre gostemos das mesmas coisas e ajamos da mesma forma, como se mudança não fosse, na realidade, a única constante da vida (se eu conseguisse escrever um texto todo sobre esse assunto sem nenhum clichê ia ser muito esquisito) (CAPITOLINA, 2015, p. 16).

O coletivo denominado Não Me Kahlo, que promove nas redes sociais discussões acerca do feminismo na atualidade, também publicara seu livro – **#Meu amigo secreto: feminismo além das redes** (Edições de Janeiro, 2016) –, seguindo a mesma linha de raciocínio

das autoras do blog Capitolina, ou seja, trazendo ao público leitor uma compilação dos textos que obtiveram maior repercussão na *webpage*. Entre eles, averigua-se:

Em uma sociedade na qual os indivíduos possuem condições tão díspares, não pode haver competição de igual para igual. Em termos intelectuais, somos todos capazes. Socialmente, entretanto, a ausência de privilégios e o acúmulo de privilégios por outros torna as jornadas dramaticamente diferentes. Isso não quer dizer, é claro, que apenas os mais privilegiados possam “chegar lá”. Quer dizer que eles encontrarão muito menos dificuldades no caminho. E esse “chegar lá” mudará continuamente de lugar para que os mais abastados possam manter uma posição de superioridade e prestígio social em relação aos menos desfavorecidos (COLETIVO NÃO ME KAHLO, 2015, p. 34).

Pode-se citar, também nesta seara, a obra de autoria da blogueira Bárbara Souza, **Vamos juntas?:** o guia da sororidade para todas (Galera, 2016), cujo trecho exposto adiante nos demonstra a dinâmica de registros trazida à tona por este livro:

Perceber isso no nosso dia a dia pode ser assustador, mas é importantíssimo para que a gente entenda que não ter sororidade é desempoderar ao lado e a nós mesmas. Afinal, quanto menos mulheres empoderadas, menos representantes, e quanto menos representantes, mais longe estaremos de chegar aonde quisermos (SOUZA, 2016, p. 58).

É importante deixar claro que, em suma, as obras até aqui apresentadas disponibilizam dados quantitativos e qualitativos relativos às temáticas propostas, conteúdos e discussões vinculadas à luta da mulher por espaço, reconhecimento e respeito na sociedade atual, além de questões pertinentes ao universo feminino, como comportamento, moda e sexo. Reflexões sobre abuso, assédio, violência ou exclusão também são suscitadas.

Ainda que não defendam explicitamente os preceitos feministas, devem-se citar outros títulos selecionados ao longo do mapeamento que abordam, de maneira sutil, a importância no que concerne ao fato de se posicionar perante os desafios da vida enquanto jovem garota. As obras de Bruna Vieira – *Depois dos quinze: quando tudo começou a mudar* (Gutenberg, 2012) e *A menina que colecionava borboletas* (Gutenberg, 2013), por exemplo –, famosa influenciadora digital, apresentam às leitoras crônicas cujos enredos tomam como base experiências afetivas e sociais de cunho pessoal, exaltando-se, frequentemente, a possibilidade de emancipação em relacionamentos abusivos, como se observa no texto "Sobre uma insana mulher": “[...] Paixão adolescente que não teria futuro, mas teve. E eu fui me enganando, te enganando e hoje sinto que os limites foram ultrapassados, e sinto em te dizer que não sinto, há tempos, o que sempre te disse sentir. Não me pergunte o porquê, apenas me deixe [...]” (VIEIRA, 2016). Também no trecho a seguir, pertencente ao texto "Sobre mentiras e avessos", existem evidências desta escrita embebida em tom confessional, intimista e emancipatório: “[...] Eu queria te lembrar de um passado, mas só consegui dizer algo sobre o seu presente. Você se gabou do quanto ainda conseguia enganar suas meninas, e eu sorri como se isso não mais importasse – Eu também enganei alguns rapazes [...]” (VIEIRA, 2016).

Similarmente, nos livros que constituem a trilogia *Não se apega, não* (Intrínseca, 2014), a blogueira Isabela Freitas dá nome à protagonista de sua história que, por seu turno, desenvolve-se em torno de relacionamento amoroso conturbado e mal sucedido. Ao longo das narrativas, alterna-se entre a apresentação de conselhos e as aventuras de uma personagem feminina que ganha força diante das adversidades que comumente caracterizam os namoros na fase da juventude:

Eu acho que não tenho de mudar o meu jeito para manter um namoro [...] Não mesmo. Nasci assim, expansiva. Meu maior prazer é sentar em uma mesa de bar rodeada de amigos, falar alto, gargalhar como se estivesse no próprio quarto. Eu nunca me importei muito com o que as pessoas pensam sobre mim e, bem, já meu namorado... Se importava demais. Até concordo com a teoria de que os opostos se atraem e todo aquele blá-blá-blá, no entanto as pessoas não podem

ser *tão* diferentes. Tentei pedir que ele aceitasse o meu jeito, tentei explicar que não precisava ter ciúmes dos meus amigos, tentei passar a confiança que tanto faltava por parte dele, tentei mostrar que ele poderia ser uma pessoa melhor se quisesse... Nada mudava. Leve para a vida: você pede uma, duas, três vezes... Na quarta é hora de tomar uma atitude. E eu tomei. Sem medo (FREITAS, 2014, p. 15, grifo da autora).

Em seu relato autobiográfico, *Muito mais que cinco minutos* (Paralela, 2015), a *youtuber* Kéfera Buchmann compartilha com suas leitoras um olhar divertido e inusitado das situações pelas quais passara enquanto jovem, contemplando, em seu decorrer, colocações quanto à percepção de sua imagem corporal e problemas de autoestima. Desta maneira, apresenta como pedra de toque relevantes discussões sobre o combate ao *bullying*, por exemplo, prática em frequente debate entre jovens garotas:

Eu sempre fui gordinha e sofri muito com isso. Passei por todo tipo de humilhação possível na época da escola e isso foi o motivo da minha infelicidade por anos. Não é fácil consertar a cabeça de um ser humano que foi tão ridicularizado, digo do fundo do coração. Então é preciso combater o bullying. “Ah, mas é só brincadeira”, vai ter gente insistindo. Se existe a menor chance de a pessoa ficar muito chateada, triste mesmo, então não é mais piada, brincadeira. Se você sofre bullying ou conhece alguém que passe por isso, peça ajuda aos seus pais, amigos ou professores. Tem vergonha? Não é para ter. É enfrentar a vergonha ou correr o risco de arrastar o fantasma da humilhação pelo resto da vida (BUCHMANN, 2015, p. 22).

As jovens internautas que se tornam escritoras, ao publicarem obras literárias cujos conteúdos se assemelham àqueles de suas redes sociais, passam a estabelecer um distinto diálogo com suas seguidoras que, diante da materialidade desta relação, assumem os postos

como leitoras. A interação e o vínculo entre ambas as partes se constroem a partir de alteridade, empatia, transferência e respeito aos singulares sentimentos ali expostos. A respeito da riqueza que presente em diálogos que são promovidos entre autores e leitores:

A ligação entre o leitor [...] e o escritor [...] sempre foi profundamente simbiótica, um meio de fertilização cruzada intelectual e artística. As palavras do escritor atuam como um catalizador na mente do leitor, inspirando novos insights, e associações e percepções, e às vezes epifanias. E a existência do leitor atento e crítico gera o estímulo para o trabalho de escritor. Dá ao escritor a confiança para explorar novas formas de expressão, para percorrer vias de pensamento difíceis e árduas, aventurar-se em territórios ignotos e às vezes perigosos (CARR, 2011, p. 108).

Perante as inúmeras possibilidades de reflexão proporcionadas pelo hábito de leitura por jovens garotas, ressalta-se, a tempo, a preciosidade que detém a relação entre pares na juventude, uma vez que é nesta fase que, hipoteticamente, deveríamos ter acesso a um maior número de informações ou nos ater, com maior cuidado, às orientações fornecidas pelos mais velhos e experientes. É conhecer e, gradualmente, se habituar ao chão que se pisa (PETIT, 2012, p. 75). E é por meio das palavras que se torna possível encontrar e situar sensações que são experienciadas, “[...] ainda que estas tomem aspectos muito diferentes, conforme se tenha nascido menino ou menina, rico ou pobre, habitante deste ou daquele canto do mundo [...]” (PETIT, 2012, p. 55). Quando à relevância da leitura:

Quando tudo é tão rápido, tão grande e confuso, o livro acolhe um mundo organizado em que se tem o tempo de explorar do seu próprio jeito, no seu ritmo e em companhia. Damos um tempo para [...] nós mesmos, porque é bom estarmos juntos, conhecermo-nos e nos reconhecemos mutuamente (PATTE, 2012, p. 129).

Enveredando-se por este raciocínio, é possível afirmar que quando temos a oportunidade de lermos algo, realizamos, inconscientemente, seleção de fragmentos, estabelecimento de relações, comparação entre trechos e, por conseguinte, conseguimos nos recordar de memórias que se aproximam do conteúdo trazido à tona, e este, por sua vez, é “[...] continuamente invadido por fragmentos de ideias que reconstroem o texto à revelia do autor, alheios à nossa vontade [...]” (RAMAL, 2002, p. 42). As leitoras dos livros produzidos por jovens internautas possuem experiências próprias e, portanto, particulares, além de saberes prévios que adquiriram a partir de vivências de situações diversas. Suas experiências e vivências dialogam com as confissões e os relatos realizados pelas autoras, sendo processadas como memórias pessoais, levadas junto de si por toda a vida.

Os diálogos promovidos entre as autoras e suas leitoras via meio virtual ou via livros impressos, seja a partir dos *posts*, vídeos ou de suas produções literárias, imbuídas de preceitos e valores femininos, contribuem para que a confusão de papéis e a incessante busca por um lugar que caiba a estas meninas comuns sejam, de alguma maneira, atenuados. Nas palavras da jovem criadora de conteúdo digital, Bruna Vieira, “[...] sei o quão complicado a adolescência pode ser. Ter alguém como exemplo é algo que faz toda diferença [...]” (VIEIRA, 2012). Ressalta-se, ainda, a relevância da escrita das internautas no que se refere à constituição da identidade destas garotas que as leem, as seguem e as reconhecem como modelo de jovem desprovida de quaisquer estereótipos.

Estas blogueiras e *youtubers* se fazem semelhantes a tantas outras garotas de suas idades por meio de amores, sentimentos e sonhos que, apesar de distintos, configuram-se como algo de dimensão universal, uma espécie de grito desesperado diante das inúmeras possibilidades de ser e estar em um mundo no qual não se compreende – pelo menos ainda não adequadamente –, a delicada natureza da juventude e do florescer feminino como fruto de construção cultural, social e histórica, ademais, momento de rupturas, mortes e lutos simbólicos: “[...] acho que todas nós passamos por coisas bem parecidas nessa vida. Crescemos, vamos para escola e nos tornamos garotas inseguras, nos apaixonamos por caras errados, precisamos deixar coisas para conquistar outras [...]” (VIEIRA, 2012).

## **Considerações finais**

Deve-se considerar que escrever sobre experiências individuais ou discorrer acerca de reflexões pessoais sobre tabus sociais, semelhante àquilo que é concretizado pelas jovens internautas anteriormente apresentadas, parece não ser muito bem quisto se nos remetermos à década de trinta, quando Virgínia Woolf, proeminente figura do modernismo, presta seu depoimento no que tange aos comuns ensinamentos a ela transmitidos de como uma mulher deveria se portar: “[...] querida, você é uma moça. Seja afável, seja meiga; lisonjeie; engane; use todas as artes e manhas de nosso sexo. Nunca deixa ninguém perceber que você tem opinião própria. E principalmente, seja pura [...]” (WOOLF, 2012, p. 12). Estas lições repercutiram por todo o mundo em épocas remotas e, de certa forma, fazem-se presentes também nos dias atuais. As jovens blogueiras, *youtubers* e, agora também, escritoras, por meio de suas obras que exaltam a figura feminina e a possibilidade de libertar-se de quaisquer males que venham a afligi-la, trazendo à tona, sobretudo, a valorização das práticas de empoderamento e emancipação feminina em meio social majoritariamente machista, parecem seguir o conselho da ativista em destaque, com base na seguinte citação:

Segundo o Anjo do Lar, as mulheres não podem tratar de nenhuma dessas questões com liberdade e franqueza; se querem se dar bem, elas precisam agradar, precisam conciliar, precisam [...] mentir. Assim, toda vez que eu percebia a sombra de sua asa ou o brilho de sua auréola em cima da página, eu pegava o tinteiro e atirava nela (WOOLF, 2012, p. 13).

Apesar da destemida atitude destas jovens influenciadoras digitais, agora autoras de livros, ao abordarem em suas redes sociais e produtos literários motes ligados àquilo que toca não só a elas, como também aquelas que constituem seu público, “[...] ainda vai levar muito tempo até que uma mulher possa se sentar e escrever um livro sem encontrar com um fantasma que precise matar [...]” (WOOLF, 2012, p. 17). Ao menos, as tentativas são muitas e o reconhecimento, progressivamente, é a elas atribuído, movimento que leva a uma maior disseminação deste tipo de textualidade, confirmado a partir da seleção de livros a partir da feitura do mapeamento elaborado para este estudo.

Constata-se, tomando-se por base a análise realizada a partir de substanciais e fidedignos substratos teóricos, a grande diversidade no que se refere às possibilidades de leituras e olhares quanto à produção literária de autoria de jovens blogueiras e *youtubers*.

## REFERÊNCIAS

- BOCK, Ana Mercês Bahia et al. *Psicologias: uma introdução ao estudo da psicologia*. São Paulo: Saraiva, 2009.
- BUCHMANN, Kéfera. *Muito mais que cinco minutos*. São Paulo: Paralela, 2015.
- CAPITOLINA (org.). *Capitolina: o poder é das garotas*. São Paulo: Seguinte, 2015.
- CAPITOLINA (org.). *Capitolina: o mundo é das garotas*. São Paulo: Seguinte, 2016.
- CARR, Nicholas. *A geração superficial: o que a internet está fazendo com os nossos cérebros*. Rio de Janeiro: Agir, 2011.
- COLETIVO NÃO ME KAHLO (org.). *#Meu amigo secreto: feminismo além das redes*. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2016.
- FREITAS, Isabela. *Não se apegue, não*. São Paulo: Intrínseca, 2014.
- LÉVY, Pierre. *O que é o virtual?*. São Paulo: Editora 34, 2011.
- NETO, Maria Inácia D'Ávila; PIRES, Cíntia Brasil Simões. Empoderamento: uma questão atual no projeto de equidade de gênero no Brasil. *Revista Brasileira de Psicologia*. Rio de Janeiro, p. 14-21, v. 50, n. 4, 1998.
- PAPPALIA, D.; OLDS, S.; FELDMAN, R. *Desenvolvimento humano*. Porto Alegre: Artmed, 2009.
- PATTE, Geneviève. *Deixem que leiam*. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.
- PETIT, Michèle. *Os jovens e a leitura: novas perspectivas*. Porto Alegre: Editora 34, 2012.
- RAMAL, Andrea Cecilia. *Educação na cibercultura: hipertextualidade, leitura, escrita e aprendizagem*. Porto Alegre: Artmed, 2002.
- SOUZA, Bárbara. *Vamos juntas?: o guia da sororidade para todas*. Rio de Janeiro: Galera Record, 2016.
- VIEIRA, Bruna. *Depois dos quinze: quando tudo começou a mudar*. Belo Horizonte: Gutenberg, 2012.
- VIEIRA, Bruna. *A menina que colecionava borboletas*. Belo Horizonte: Gutenberg, 2013.

VIEIRA, Bruna. *Bruna vieira, do depois dos quinze, conta detalhes do seu primeiro livro e mais!*. 2012. Disponível em < <http://capricho.abril.com.br/famosos/bruna-vieira-do-depois-dos-quinze-conta-detalhes-sobre-seu-primeiro-livro-e-mais> > Acesso em 25 de set. de 2016.

VIEIRA, Bruna. *Sobre avessos e mentiras*. Disponível em < <http://www.depoisdosquinze.com/?s=sobre+avessos+e+mentiras> > Acesso em 25 de abr. de 2016.

VIEIRA, Bruna. *Sobre uma insana mulher*. Disponível em < <http://www.depoisdosquinze.com/?s=mulher+insana> > Acesso em 25 de abr. de 2016.

WOOLF, Virginia. *Profissões para mulheres e outros artigos feministas*. São Paulo: L&M Pocket, 2012.

## A VOZ E O RAP DE FLÁVIO RENEGADO: NARRATIVAS E HISTÓRIAS DA COMUNIDADE

Joseli Aparecida Fernandes (UNINCOR)

**RESUMO:** Em uma entrevista para o programa *A arte do artista*, da TV Brasil, exibido em 28 de setembro de 2016, Flávio Renegado faz uma aproximação entre a figura do *rapper* e os *griots* africanos. Ele afirma que a cultura *hip hop*, e mais precisamente o *rap*, tem ligação com a África justamente por intermédio da figura do *griot*, que, “dentro da tribo, é o cara que conta a história e mantém viva a essência daquela tribo. E o *rapper* é um *griot* moderno, é o cara que está contando a história das comunidades, que está mantendo vivos os assuntos que estão rodando por ali”. Essa relação entre *griot* e *rapper* é bem expressa na letra do *rap* “Meu canto”, no qual Renegado observa fazer “Poesia urbana às vezes vulgar, mas sempre sincera”, nomeando-se um “[...] *griot* futurista que mantém vivo os ancestrais / No tambor, nos Beats [...]”. A partir do exposto, essa comunicação busca refletir sobre a relação existente entre a figura do *griot* africano e o *rapper*, considerando este como o elemento que, por meio da música, expressa e revela sua comunidade exercendo um papel político fundamental, o de entoar a história das pessoas, utilizando a arte como mecanismo de denúncia e de crítica social, como é próprio do *rap*.

**Palavras-chave:** Rap – *griot* futurista – história – Renegado

Esta comunicação objetiva apresentar resultados parciais de uma pesquisa de Mestrado em desenvolvimento sobre as canções de Flávio Renegado, *rapper* de Belo Horizonte, intitulada *Através do meu canto o morro tem voz: O discurso de resistência no rap de Flávio Renegado*, na qual se propõe refletir sobre o discurso pacificador e de resistência do *rapper* mineiro, analisando como sua narrativa dá voz às comunidades periféricas.

Em uma entrevista para o programa *A arte do artista*, da TV Brasil, exibido em 28 de setembro de 2016, Flávio Renegado faz uma aproximação entre a figura do *rapper* e os *griots* africanos. Ele afirma que a cultura *hip hop*, e mais precisamente o *rap*, tem ligação com a África justamente por intermédio da figura do *griot*, que, “dentro da tribo, é o cara que conta a história e mantém viva a essência daquela tribo. E o *rapper* é um *griot* moderno, é o cara que está contando a história das comunidades, que está mantendo vivos os assuntos que estão

rodando por ali”.<sup>1</sup> Essa relação entre *griot* e *rapper* é bem expressa na letra do *rap* “Meu canto”, no qual Renegado observa fazer “Poesia urbana às vezes vulgar, mas sempre sincera”, nomeando-se um “[...] *griot* futurista que mantém vivo os ancestrais / No tambor, nos Beats [...]”.

A partir da declaração do *rapper*, esta comunicação busca refletir sobre a relação existente entre a figura do *griot* africano e o *rapper*, considerando este como o elemento que, por meio da música, expressa e revela sua comunidade exercendo um papel político fundamental, o de entoar a história das pessoas, utilizando a arte como mecanismo de denúncia e de crítica social, como é próprio do *rap*.

A maior parte dos estudos sobre o *hip hop*, sugere que o início do *rap* se vincula às comunidades periféricas jamaicanas e estadunidenses, especialmente, da década de 1960, conforme afirma Volnei José Righi em seu texto “Rap: Ritmo e poesia Construção identitária do negro no imaginário do RAP brasileiro” (Cf. RIGHI, 2011, p. 38). Entretanto, para o pesquisador, “o rap se popularizou nos EUA, mas possui em seu ‘código genético’ influências advindas inicialmente de um canto falado da África Ocidental”, consequência “da circularidade cultural entre América e África e dos processos de colonização liderados pela Europa e Ásia”. (RIGHI, 2011, p.38). Tal perspectiva é também apontada por Elaine Nunes de Andrade, ao observar que “o rap é um estilo musical de origem negra” que pratica o “canto falado, costume rotineiro dos negros da África Ocidental”. (ANDRADE apud SOUSA, 2009, p. 18)

Eugênia Miranda, na dissertação de mestrado *A poética híbrida da pós-modernidade nos raps de Gog: poeta periferia*, afirma que tudo começa na África, um continente explorado pelas grandes potências mundiais, precário em desenvolvimento capitalista e humano, e transformado em uma das maiores periferias do mundo. Segundo a pesquisadora,

O envio de escravos para o resto do mundo e a maneira como estes sobreviviam no além-África influenciaram de modo definitivo a música ocidental, dando origem a diversos ritmos como o blues, o jazz, o samba, a salsa, a rumba. Sem a colaboração da cultura negra no ocidente, sem a vinda da música africana em estado puro, não haveria

---

<sup>1</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fl628IbBt0>. Acesso em 03 de mai. 2017.

também o rock, a bossa nova, o reggae, o rap e a maior parte da música popular hoje escutada na metade do planeta. (MIRANDA, 2013, p. 13)

Righi atribui ao *rap* uma grande relação com os movimentos de valorização da cultura negra. Para compreendermos essa relação é necessário recorrermos à origem dessa história, principalmente no Caribe, por se tratar de um país que possui forte ligação histórica com a escravidão e o tráfico de negros desde o início do século XV. (Cf. RIGHI, 2011, p. 37)

No início do século XX, começaram a despontar na região do Caribe<sup>1</sup> e nos Estados Unidos movimentos populares e movimentos negros em prol dos afrodescendentes e das classes menos favorecidas, que habitavam as periferias dessas regiões. Esses movimentos de resistência dialogavam de perto com tradições dos povos africanos ocupantes da região, como escravos ou não. Os cantos, as danças e a música eram para eles não apenas meios de perpetuação das tradições culturais africanas, mas também meios de comunicação que faziam parte do dia a dia das tribos e comunidades daquele continente. (Cf. RIGHI, 2011, p.37)

Maria Eduarda Araújo Guimarães, em sua tese *Do samba ao rap: a música negra no Brasil*, afirma que os cantos, as danças, a música de forma geral constituem-se como meios de perpetuação das tradições culturais africanas. (Cf. GUIMARÃES, 1998, p.20) Righi complementa esse pensamento da pesquisadora apontando que os elementos anteriormente citados são importantes meios de comunicação, que fazem parte do dia a dia das tribos e comunidades negras. (Cf. RIGHI, 2011, p.38). Nesse sentido, Guimarães discorre que

Desde os tempos coloniais, a música tem sido para os negros não apenas uma forma de preservação de suas raízes culturais, mas também uma possibilidade de minorar as suas dificuldades como

---

<sup>1</sup> Na perspectiva de Righi, essa influência começa na Jamaica, e depois, com a busca por melhor qualidade de vida, esses jamaicanos migram para os EUA nos anos 1960, contribuindo para a formação do hip hop. Esse costume de comunicar-se através do canto e da dança foi levado para a Jamaica através dos escravos trazidos da África no século XVI. E foi aproveitando-se dessa linguagem e dos códigos como mecanismo da arte musical que o embrião do rap começou a se desenvolver através de líderes dos movimentos negros jamaicanos da capital Kingston que tinham como objetivo, no início, entreter e, posteriormente, passaram a adquirir um caráter de contestação, trazendo temas como violência, situação política do país bem como temas mais polêmicos como sexo e drogas. No fim da década de 1960, para fugir da violência sem controle que assombrava o país, o que causou um quadro de miséria e crise social, muitos jovens deixaram a Jamaica com destino aos Estados Unidos, levando em sua bagagem cultura, reivindicações e estilos musicais jamaicano-africanos. (Cf. RIGHI, 2011, p. 40)

escravo, já que o exercício de atividades musicais os mantinha longe do trabalho pesado e uma vez libertos, a música passou a ser uma possibilidade de ocupação. (GUIMARÃES, 1998, p. 17)

Apesar de sua contemporaneidade, Righi identifica que o estilo musical representado pelo *rap* pertence a uma longa tradição histórica. Para o pesquisador, o *rap* traz para a cena cantos, danças e batuques próprios da cultura africana que foram disseminados tanto pelo imperialismo do colonizador Europeu, quanto pelo tráfico de escravos para o Caribe no século XVI, e para o continente americano no século XVII. A colonização associada a um forte domínio aos negros ocasionou movimentos civis de forma clandestina inicialmente e conflitos militares de cunho contestatório a questões escravistas, principalmente na linha das três Américas e no Caribe, o que nos faz considerar que a opressão e a resistência sempre fizeram parte da história da população negra. (Cf. RIGHI, 2011, p. 36).

[...] é tradição do negro cantar e dançar como forma de expressar suas vivências e emoções, quando está alegre ou triste, para festejar os santos, para enterrar os seus mortos, para celebrar os vivos, e também utiliza a música e a expressão corporal como elementos de sedução e de sexualidade[...] (RIGHI, 2011, p.38)

Essa representatividade da cultura negra, dada pelo canto e pela dança como expressão de sua vivência e de sua resistência, pode ser observada em muitas letras de *rap*.

Nessa perspectiva, tradições fortemente pautadas pela sonoridade como forma de expressão e ação de resistência teriam obtido notável influência na proposta ideológica que pautou o surgimento da cultura *hip hop* (Cf. RIGHI, 2011, p. 37), o que contribui para a associação do *rapper* ao *griot*, expressão de origem francesa que remete ao que se poderia entender como o guardião de memória de uma tribo.

O *griot*, figura frequente na África tribal, designa, na cultura africana, aquela pessoa que conta as histórias de uma determinada comunidade, função geralmente atribuída ao ancião de uma tribo devido à sua sabedoria e ao conhecimento por ele acumulado. De acordo com Mello, o *griot* é

[...] o agente responsável pela manutenção da tradição oral dos povos africanos, cantada, dançada e contada através dos mitos, das lendas, das cantigas, das danças e das canções épicas; é aquele que mantém a continuidade da tradição oral, a fonte de saberes e ensinamentos e que possibilita a integração de homens e mulheres, adultos e crianças no espaço e no tempo e nas tradições; é o poeta, o mestre, o estudioso, o músico, o dançarino, o conselheiro, o preservador da palavra. A palavra que, na cultura africana, é muito importante, pois representa a estrutura falada que consolida a oralidade. O poder da palavra garante a preservação dos ensinamentos desenvolvidos nas práticas essenciais diárias na comunidade. (MELLO, 2009, p.149)

A partir dessa definição, podemos entender a função que o *rapper*, esse “griot futurista”, exerce em um dado grupo social, pois, além de representar a “quebrada”, reconhece seu papel e utilizando-se de suas vivências para transformar o meio no qual está inserido.

A figura do *griot* africano, relacionada ao *rapper*, pode ser associada ainda à configuração do narrador tradicional, conforme a entende Walter Benjamin no famoso ensaio “O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov”. Neste ensaio, Benjamin trabalha figura do narrador tradicional originário de dois representantes arcaicos: o marinheiro comerciante e o camponês sedentário. Nas palavras do autor,

A figura do narrador só se torna plenamente tangível se temos presentes esses dois grupos. “Quem viaja tem muito que contar”, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições. (BENJAMIN, 1994, p. 198-199)

A partir dessa origem, Benjamin destaca características do narrador tradicional, ligado à oralidade, ao senso prático<sup>1</sup> e à capacidade de intercambiar experiências, destacando que “a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores”, e as melhores narrativas “são aquelas que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos”. (BENJAMIN, 1994, p. 198) Benjamin observa, a esse respeito, que a matéria desse narrador tradicional é sua vivência ou a observação da experiência de vida alheia, que incorpora à narrativa, derivando quase sempre uma espécie de sabedoria ou conselho:

Tudo isso esclarece a natureza da verdadeira narrativa. Ela tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos. (BENJAMIN, 1994, p. 200)

Essa figura do narrador tradicional, conforme descrita por Benjamin, se associa, como vemos, ao *griot* e, por consequência, ao *rapper*, ambos mergulhados na experiência da comunidade e na oralidade. Assim, o que o *rapper* canta não é só fruto de sua vivência pessoal, mas de uma vivência inserida em um contexto maior, que diz respeito a todos que pertencem ou se identificam com uma dada comunidade.

Ao cantar as mazelas e o desconforto do mundo circundante, os rappers encontram ressonância junto as suas comunidades para criticar alguns dos pilares de sustentação da cultura Ocidental: Democracia, Liberdade, Justiça e Cidadania. Evidenciam, assim, a pouca importância e o pouco significado que estes conceitos têm para as suas vidas. (SOUZA apud SANTOS, 2013, p. 21)

---

<sup>1</sup> “O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria”. (BENJAMIN, 1994, p. 200)

Benjamim, ao destacar o “senso prático” como qualidade inerente ao narrador tradicional, que constrói sua narrativa por meio de ensinamentos e de uma sabedoria, ajudamos a entender a dimensão utilitária do relato desse *griot* moderno, o *rapper*, pois não são raras as letras de *rap* que embutem “conselhos” em suas letras.

Na letra da composição “Meu canto”, presente no primeiro álbum de Renegado, *Do Oiapoque à Nova York*, lançado em 2008, o *rapper* traz no título a mensagem central de sua narrativa.

Canto pro meu pranto se quebrar  
Trazendo alegria o sol virá  
E com ele o meu cantar

Quando eu canto! Acabam-se os prantos  
Vejo a esperança e alegria nos olhos dos manos  
Emano da alma o meu canto de guerra  
Poesia urbana às vezes vulgar mas sempre sincera

"O griot" futurista que mantém vivos os ancestrais  
No tambor ou nos beats, eu sou capaz  
O meu canto não traz sabedoria de um profeta  
Mas a malandragem de um marginal poeta

Que chora quando rima o dia-a-dia  
De quem vive sorrindo com a panela vazia  
O meu canto fortifica quem fecha com nós  
Através do meu canto o morro tem voz

Sou o versador que põe amor no que verbaliza  
E dá a própria vida pelo que acredita  
Não faço guerra em nome da paz  
Pois um homem de verdade pela paz a guerra não faz

Canto pro meu pranto se quebrar  
Trazendo alegria o sol virá  
E com ele o meu cantar

Sincopado, rimado, falado, chorado ou versado  
Não importa a forma  
O importante é que eu não me calo  
O meu canto fortifica a luta dos manos  
E deixa triste o sorriso dos tiranos

Quando canto meu canto encanta a mina na pista  
Encantada com a rima requebra nas batidas  
O meu canto canta as alegrias da vida  
E também canta as cicatrizes nela adquirida

A felicidade de ter um grande amor  
Também a tristeza de quem nunca o encontrou  
Canto a dor de perder pessoas queridas  
E quem não canta não espanta os males da vida

Canto o samba, a cerveja e o futebol  
No domingo a tarde, como é lindo o pôr do sol  
A dor e a tristeza não podem nos abater  
Cantando juntos somos fortes  
Sabe por quê?

Canto pro meu pranto se quebrar  
Trazendo alegria o sol virá  
E com ele o meu cantar

Canto!

A alegria de estar vivo

Canto!

A vida sem maldade

Ela é bela mas 'tamo só de passagem

Canto pro meu pranto se quebrar

Trazendo alegria o sol virá

E com ele o meu cantar

A primeira coisa que nos chama a atenção na audição da canção é a mistura entre dois gêneros enraizados no mundo das comunidades periféricas, o *rap* e o samba, pensando que num passado não muito distante o samba surge como voz dos excluídos, da mesma forma como o *rap* hoje. Nesta canção, o samba aparece como introdução e uma espécie de refrão da canção. O encontro desses dois gêneros aponta o *rap* como uma “arte de apropriação” (termo de Shusterman citado por Takeuti), dado pelo “método de *sampling* do rap”, isto é, o modo como o *rap* aglutina de outros gêneros, através do corte ou da inserção de trechos em suas canções. Para Takeuti,

[...] o que caracteriza a produção musical do DJ (*disc-jockey*) e do MC (mestre de cerimônia) é a “composição” feita de *samples* (cortes) de outras músicas já existentes; tudo – *jazz*, *reggae*, *hard rock*, *heavy metal*, canções populares e outros gêneros musicais – pode servir de *empréstimo* para compor uma música para que o MC ou o *rapper* entoe seus poemas improvisados que, por sua vez, tem [sic] o mesmo caráter de *mixagem* de elementos retirados de diversas fontes. (TAKEUTI, 2010, p. 19, grifos da autora).

Segundo Segreto, o *hip hop* apresenta “forte ligação com outras manifestações culturais ligadas ao movimento negro” (SEGRETO, 2015, p. 100), remetendo-nos a pensar, nesse caso, na união proposital dos dois gêneros negros (samba e *rap*).

O título da canção nos sugere que o ato de cantar representa uma ação: canta-se por um motivo, uma razão, e mais do que isso, compreende a ideia de que se canta algo. Nesse caso, a canção não deixa dúvida: ela canta a própria expressão das vozes silenciadas que, agora, por meio do *rap*, falam: “Através do meu canto o morro tem voz”. O *rapper* funciona, assim, como uma voz individual que dinamiza o coletivo, que impregnado da vivência na comunidade tem seu lugar de fala instituído por meio o *rap*, empenhando sua voz, conforme observa Camargos, “em questões que afetam a coletividade” (CAMARGOS, 2015, p. 84), levando a uma atitude de compromisso social e político. Para Camargos,

O engajamento no rap se espalha em um conjunto de ações, valores, práticas e discursos que estendem seu raio de ação às relações entre música e sociedade, entre cultura e política. A construção do sujeito engajado se efetua por meio do compartilhamento da visão segundo a qual o músico, graças às suas obras, participa de modo direto e pleno do processo social (CAMARGOS, 2015, p. 84).

O canto proposto, ao invés de levantar (apenas) as mazelas e as opressões, busca apontar saídas de um lugar comum associado à periferia, esse lugar reconhecido como de carências e de exclusão. O canto funciona como momento transitório entre a dor e a falta.

O canto entoado pelo *rapper* é consciente de que também poderá livrar o seu pranto e o daqueles que estão a sua volta, sua comunidade. O ato de cantar, que parece apontar para uma amenização da dor, no entanto, é tratado também como “canto de guerra”, sugerindo que não é neutralizador da realidade, mas acalentador desta. Em outras palavras, ele funciona como algo que tranquiliza, mas que também conscientiza e prepara para a guerra. Podemos observar que o *rapper* tem consciência do seu papel na comunidade. Ele canta suas vivências. Para Santos, a periferia é “o ‘espaço do acontecer’, uma espécie de matéria prima para a criação de *raps*, transformando a experiência vivida em poesia musical, utilizando como

estratégia de comunicação os ‘eventos’ que são produzidos nesses lugares” (SANTOS, 2013, p. 21).

As palavras do *rapper* podem até não estar no campo da alta literatura (e não precisam estar!), mas cantam a realidade de sua comunidade. Ocorre, nesse sentido, que a representação do *rap*, entendido como uma arte popular, na medida em que é expressão cultural vinda de comunidades periféricas, “parece”, conforme propõe Takeuti, “produzir desdobramentos peculiares na subjetividade de seus habitantes, os quais passam a ter outras posturas diante das infindáveis dificuldades e dilemas produzidos pela insistente condição de pobreza e miséria” (TAKEUTI, 2010, p. 14).

Por ser uma voz representativa da comunidade, o *rapper* se intitula um “griot futurista que mantém vivos os ancestrais”. Ele faz uma aproximação temporal entre o passado e o futuro por meio dos ancestrais e do *griot* futurista, o que consiste numa forma de garantir o seu vínculo com as suas origens, com o passado ancestral, ou seja, com a sua africanidade.

O *rapper* não se associa apenas ao *griot*, esse guardião ancestral da memória de uma comunidade, mas também ao profeta (mesmo que para negá-lo) e ao “marginal poeta”, por meio de uma malandragem própria, que não deve ser encarada como expressão negativa, mas, sim, como estratégia de sobrevivência no mundo capitalista. Quando emprega a palavra “malandragem”, constatamos novamente a proximidade entre samba e *rap*, sendo o malandro aquela figura que caracteriza parte da história do samba (associado aos sambistas do Estácio). Ao utilizar a expressão “marginal poeta”, percebemos também uma aproximação com a chamada literatura marginal, descrita por Nascimento como aquela que “[...] serviu para classificar as obras literárias produzidas e veiculadas a margem do corredor editorial; que não pertencem ou que se opõem aos cânones estabelecidos[...].” (NASCIMENTO apud CANDIDO, s/d, p. 2). Renegado emprega a expressão “poeta marginal” para representar aquele que está à margem (na periferia) e que, mesmo assim, produz arte. Isso porque o *rapper* é um agente da periferia, entendida como lugar social e não apenas geográfico. Segundo Takeuti,

O termo *periferia* passou a ser apropriado pelos próprios moradores [...] na medida em que nele encontram a expressão de seu sentimento de pertencimento a uma “comunidade” a qual não se reduz mais aos

seus limites geográficos (“lá onde residem”) e passa a ser vivenciada como uma vasta rede de pessoas ou coletivos que possuem experiências comuns na adversidade, mas também na solidariedade, nas *bordas* do sistema capitalista mundial (TAKEUTI, 2010, p. 15).

O ser periférico é, assim, aquele que não está colocado no centro do poder, mas à margem de um sistema socioeconômico, por isso, “marginal poeta”. E como poeta marginal ele pode cantar as mazelas a que estão sujeitos todos os marginais. Mas isso não significa trazer um discurso carregado apenas de negativas, mas também de esperança e otimismo.

Podemos constatar a presença de expressões e palavras que, de certa maneira, tornam seu discurso menos agressivo, mais pacificador. O amor e o afeto aparecem de maneira implícita, ou seja, o *rapper* fala de uma situação que ele vivencia, ama o que faz e insere o amor em suas canções. Isso é reforçado nos dois últimos versos, nos quais ele recorre a uma hiperbolização da oposição guerra/paz, demarcando o seu lugar junto à segunda. A palavra “fortifica” aparece no sentido de fortalecer, de dar esperanças para quem acredita, para aqueles que vêm para o seu time, reforçando, mais uma vez, o poder das palavras, independente de forma.

Ao utilizar a gíria “manos” é visível a intenção do *rapper* em demarcar quem ele representa, para quem dedica e destina seu canto, em posição aos “tiranos. Observamos que apesar desse canto ser tão pacificador, ele atinge também os tiranos, pois é capaz de deixá-los tristes (acuados), ou seja, ele consegue afetar não apenas quem é o porta-voz, mas também àqueles que desejariam manter a periferia silenciada.

Há, sugerida na canção, a ideia do silenciamento e da invisibilidade do ser periférico, uma vez que até bem pouco tempo essa era a formatação “estabelecida” da periferia como lugar de exclusão somente. Não se calar, portanto, aponta para um antes e depois, conforme impresso na afirmação de Takeuti:

[...] se, antes a “periferia” era visível apenas como “lugar de infâmia” (violências diversas, crimes, tráfico de drogas...), ela passou a expor também um cenário em que se disseminam inventividades artísticas-

literárias-culturais-esportivos com produções que chegam a escoar para fora dela (TAKEUTI, 2010, p. 14).

Se a comunidade de Flávio Renegado tem “prantos”, “panela vazia”, “tiranos”, “cicatrizes”, “tristeza”, “males da vida”, tem também “alegria”, “esperança”, “sorrisos”, “felicidade”, “amor”, “o samba, a cerveja e futebol”. Seu canto é feito de dissabores e de alegrias, estabelecendo, assim, uma forma de humanizar esse ser periférico, afinal nenhum ser humano vive somente de um dos polos alegria/tristeza. A tendência é vermos a periferia como um lugar marcado por aspectos negativos, como a violência que se quer abandonar. Entretanto, o que a canção nos aponta é que apesar de os problemas existirem, deixando sim profundas marca nas pessoas, isso não é suficiente para apagar os momentos de felicidade.

Além disso, o que ele vai afirmar na segunda estrofe dos versos a seguir, pode ser lido como uma forma de aproximar a imagem desses seres humanos da periferia daqueles que se julgam melhores, superiores a eles: afinal, os motivos de alegria e tristeza são comuns a todos nós (a alegria do amor, a tristeza da solidão, a dor da morte). Expressando, de modo bastante consciente, uma imagem mais positiva e menos tensa da comunidade, sem deixar de ser também um “canto de guerra”, no qual “cantando juntos somos fortes”.

A canção finaliza, assim como começou, com a ideia de que a música, por meio do cantar do “griot futurista”, do “marginal poeta”, é, nesse contexto, aponta Santos, “uma forte estratégia para denunciar e reivindicar os problemas mais clássicos dos subúrbios” (SANTOS, 2013, p. 21), fator de conscientização e de transformação e também de celebração da vida.

## REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. O narrador – considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CAMARGOS, Roberto. *Rap e política: percepções da vida social brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2015.
- GUIMARÃES, Maria Eduarda Araújo. *Do samba ao rap: A música negra no Brasil*. 1998. 277f. Tese (Doutorado) – Universidade de Brasília, Brasília, 1998.

MELO, Marilene Carlos do. A figura do griot e a relação memória e narrativa. In: LIMA, Tânia; NASCIMENTO, Izabel; OLIVEIRA, Andrey (Orgs.). *Griots culturas africanas linguagem, memória, imaginário*. Natal: Lucgraf, 2009, cap. XIX, 148-156.

MIRANDA, Eugênia. *A poética híbrida da Pós-modernidade nos raps de Gog: Poeta Periferia*. 2013. 171f. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

RIGHI, José Volnei. *Rap: Ritmo e Poesia* Construção identitária do negro no imaginário do RAP brasileiro. 2011. 515f. Tese (Doutorado) - Universidade de Brasília, Brasília, 2011.

SANTOS, Luiz Henrique dos. *As letras de rap do movimento hip-hop como desdobramento do processo de segregação sócio-espacial: Antigamente quilombos, hoje periferia*. 2013. 103f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual Paulista, Rio Claro, São Paulo, 2013.

SOUSA, Rafael Lopes de. *O movimento Hip Hop: A anti-cordialidade da “República dos Manos” e a Estética da Violência*. 2009. 243f. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2009.

SOUZA, Ana Lúcia Silva. Hip hop: Uma produção cultural da diáspora negra. In: *Letramentos de resistência: poesia, grafite, música, dança: HIP-HOP*. São Paulo: Parábola, 2011, p. 57-83.

TAKEUTI, Norma Missae. Refazendo a margem pela arte e política. *Nômadias*, Colômbia, abril de 2010, p.13-26. Disponível em: [http://nomadas.ucentral.edu.co/nomadas/pdf/nomadas\\_32/32\\_1T\\_Refazendoamargempelaarte\\_epolitica.pdf](http://nomadas.ucentral.edu.co/nomadas/pdf/nomadas_32/32_1T_Refazendoamargempelaarte_epolitica.pdf). Acesso em 13 abr 2017.

## SOCIABILIDADE E MEMÓRIA ENREDANDO EUTROPIO

**José Tadeu Júlio da Silva (CES/JF)**

O exílio continua no interior da cidade. Seu nome  
via pública o que fixa é passagem.

Edimilson de Almeida Pereira

**RESUMO:** Esta comunicação visa apresentar José Eutropio, intelectual negro, como escritor, a partir da pesquisa em fontes primárias como jornais, disponibilizados por acervos públicos, principalmente das hemerotecas do Centro Cultural Bernardo Mascarenhas – CCBM e Museu de Arte Murilo Mendes – MAMM, ambos em Juiz de Fora. As informações permitem tecer um encadeamento em rede que envolve diacronicamente o objeto de reflexão em três aspectos. Como escritor, foram localizadas e recolhidas algumas notas biográficas e informações relacionadas à sua produção. Grande parte foi publicada em variados jornais, dentre eles o *Correio de Minas*, fundado por Estevam de Oliveira em 1894. Este periódico recebeu a maior parte de sua produção, propiciando um delineamento inicial de seu perfil, enquanto escritor. Como tema, conquanto negro, propõe-se aqui registrar seu contexto na perspectiva dos desdobramentos referentes à questão racial em sua época. Por fim, a obra, porque, antes que sua produção ganhasse vulto, as notícias sobre ele perfizeram uma narrativa e indicaram um roteiro posto ao objeto da atenção da rede de sociabilidade e memória local. A referência é o Movimento Intelectual da Geração de 1870, ao qual Estevam, que o recebe na cidade, é filiado, adequando-o a receber a contrapartida na forma de proteção e solidariedade intelectual, como num exercício trivial de captura, pescaria, enfim.

**Palavras-chave:** Sociabilidade; Memória; José Eutropio; Estevam de Oliveira; *Correio de Minas*.

**José Eutropio: peixe de água dócil**

José Eutropio nasceu em dezembro de 1884<sup>1</sup>, no distrito de Boa Família, na cidade de Muriaé-MG. Tornou-se bacharel pela Faculdade de Direito de São Paulo. Intelectual refinado, dentre suas atividades, que preferia ao invés das lides advocatícias, exercitava o jornalismo, o magistério, a escrita, a composição e execução musical, dominando, além do português, o francês, o italiano e o latim.

Inicia, segundo consta na página eletrônica da Fundação de Artes de Cultura de Muriaé - Fundarte<sup>2</sup>, seu trabalho no tribunal do júri em Muriaé, ao mesmo tempo em que passa a escrever artigos jornalísticos em veículos locais, combatendo o chefe político da região, Cel. Silveira Brum e seus correligionários. Por isso, em 1914 foi vítima de um atentado por parte de um delegado situacionista, que, para se justificar, alegou que fizera aquilo para defender a honra de uma moça ofendida por Eutropio<sup>3</sup>.

Esta ação ocorreu depois de uma campanha jornalística empreendida por Eutropio que acusava o referido coronel de atacar a liberdade de expressão. Tal fato suscitou indignação nos amigos do jornalista, dentre eles o Cônego Pio e Inimá de Oliveira, redator do *Correio de Minas*, que intercederam a seu favor junto ao governador de Minas Gerais, Bueno Brandão. Não foi localizada qualquer informação sobre o desfecho deste caso. O fato é que no começo do ano seguinte, restabelecido da agressão, Eutropio muda para Juiz de Fora.

Nesta cidade foi recepcionado principalmente por Estevam de Oliveira, que o acolhe em pessoa e na forma de elogiosas publicações a seu respeito no *Correio de Minas*, o que o permite embrenhar-se no meio intelectual com bastante sucesso. Sua primeira contribuição no jornal é um verdadeiro cartão de visita, por tratar-se de uma poesia produzida em francês, oferecida aos belgas que lutavam na Primeira Guerra Mundial, intitulada *Fleurs de Sang* (reprodução na página seguinte), na edição datada de 08.06.1915, assinada com o pseudônimo de Florestan, que

---

<sup>1</sup> Quanto ao dia, duas datas estão registradas na documentação pesquisada: a primeira informa o dia 01/12 e está disponível na página eletrônica da Fundação de Artes e Cultura de Muriaé – Fundarte: <<http://www.fundartemuriae.com.br/conteudo/conteudo.php?id=188>>. Acesso em: 26 set. 2017; a segunda, 06/12, encontra-se em NÓBREGA, 1987, p. 7.

<sup>2</sup> Endereço de acesso na p. 1, nota 1.

<sup>3</sup> Stuart Hall (1997) cita trabalho de Donald Bogle, onde um dos estereótipos referentes à pessoa negra no cinema dos EUA era o *bad Buck*, grande, selvagem e violento, sempre acusado, como no filme **O nascimento de uma nação** (1915), do diretor D. W. Griffiths, de cometer agressões, enquanto estratégia para a legitimação de justificações, linchamentos, enfim, atentados. A acreditar em seus defensores, Eutropio sofreu o mesmo processo.

utilizava, entre outros<sup>1</sup>, o que denota discricção conveniente a quem está há pouco tempo no circuito literário.

Na sequência, produz 5 artigos em parceria com Itagyba de Oliveira, redator do periódico *Correio de Minas*, que tratam de uma disputa gramatical travada com um filólogo sobre a forma correta de escrita de uma dada conjugação verbal. Apoiado no redator, o escritor, ao que parece, sente-se seguro para declinar seu nome verdadeiro, resguardado na formulação “com o ilustre dr. José Eutropio”, aposta como epígrafe nas cinco versões publicadas, num período que vai de 17.08. a 26.09.1916.

*Fleurs du Sang*<sup>2</sup>

(AUX BELGES)

*La campagne frémit, le canon grande au loin  
Et les homes se tuent sons le ciel somber et gris;  
Le soleil qui s'enfuit ne neut être té moin  
De l'é hauge folie dont le mond est épris*

Mais la douce valée, que l'on voit dans un coin,  
Semble sourire comme à l'attente du lis.

---

<sup>1</sup> Dormevilly Nóbrega relacionou: “Pseudônimos: BELZEBUTH, FLORESTAN, J. E. e J. EUTRÓPIO (1982, p. 96).

<sup>2</sup> Flores de Sangue (Para os belgas)

A campanha estremece, o grande canhão ao longo  
E os homens se matam com o céu sombrio e cinza;  
O sol que foge não será ignorado  
Do auge da loucura cujo mundo está enamorado

Mas o doce vale, que é visto em um canto,  
Parece um sorriso à espera do lírio.  
"Ele virá, ele virá!  
Para crescer sob este tapete vermelho ".

E vimos o milagre um pouco mais tarde ...  
Fertilizado pelo sangue dos heróis que a morte  
Levou, o vale coberto de flores.

Violetas, os lírios crescem sob os ciprestes  
Qual amargo sinal de soldados lá fora,  
Soldados cujo nome está gravado em seus corações.

“Il viendra, il viendra!.. L’humus aura le soin  
De la faire pousser sous ce rouge tapis”.

Et l’on vit le miracle un peu de temps après...  
Fécondée par le sang des héros que la mort  
Emporta, lá valée s’est couvert de fleurs.

Des violettes, des lis poussente sou les cyprès  
Qui signalent là-bas des soldats l’âpre sort,  
Des soldats dont le nom est grave dans von coeurs.

8 – 6- 915 Florestan (FLEURS DU SANG. *Correio de Minas*, 08 maio  
1915, p. 1).

Foi eleito secretário da Sociedade de Homens de Letras em 17.08.1917, o que demarcará o fim do período inicial de sua vivência em Juiz de Fora, então já totalmente adaptado, imiscuído e capturado pelo meio intelectual local. Morreu solitário em “21 de junho de 1929”, aos 44 anos, vitimado por uma terceira congestão, como anotou Dornevilly Nóbrega (1987, p. 10).

### **José Eutropio: caiu na rede é intelectual**

José Eutrópio, o tema, é engolfado pela violência que organizou o cotidiano da população negra no pós-abolição na forma de notícia estendida no tempo. Luiz Sérgio Dias anota para o Rio de Janeiro, que,

O primeiro intendente de polícia da cidade, nomeado quando a Corte se transferiu para ela, Paulo Fernandes, tomara enérgicas medidas contra tais elementos. Mas o mal se perpetuará, e só na República, ninguém o ignora, serão os famosos "capoeiras", sucessores dos vadios da colônia, eliminados da capital (PRADO JR., 1957, p. 282, apud DIAS, 2001. p. 22).

Esse o padrão de exclusão do contexto brasileiro. Antes de sua transferência efetiva para Juiz de Fora, Eutropio surgiria aqui no noticiário sobre a violência. Foi publicado n' *O Lince*, em 03.05.1914, sob o título "Agressão brutal", o seguinte texto:

Há indivíduos que não devem, não podem mesmo ocupar certos cargos de responsabilidades e no entanto é o que sempre sucede, mórmente no serviço publico.

Não somos políticos, e por isso não queremos attingir a partido algum, mas o que é verdade deve-se dizer.

Não ha muitos dias deu-se um facto em S. Paulo de Muriahé, facto que foi divulgado pela imprensa com protestos vehementes, contra uma autoridade inepta, incompetente, que agrediu ao dr. José Eutropio, redactor d' *A Renascença* jornal que se publica naquella cidade, dando-lhe traiçoeiramente uma facada (1914, p. 2).

As boas novas vieram pelo *Correio de Minas* no ano seguinte. Na edição do dia 18.03.1915, que precede em 1 mês sua chegada à cidade, Eutropio surge de forma mais alvissareira, sob o título "Fatos e notas":

Temos em mãos o Segundo número do *Excelsior*, que ultimamente apareceu em S. Paulo do Muriahé. Redactoriado pelo dr. José Eutropio, inegavelmente um dos talentos mais promissores da geração atual, o *Excelsior* é escripto em linguagem castiça e fluente, digno, portanto, de leitura. Ao *Excelsior* nossos votos de muitas prosperidades (1915, p. 1).

José Eutropio desembarca em pessoa em Juiz de Fora em 19.04.1915. Sob o título de "Viajantes", o *Correio de Minas* anuncia, na edição de 20.04.1915: "Vindo de S. Paulo do Muriahé, onde residia, está nesta cidade o Dr. José Eutropio, conceituado advogado mineiro e inteligente beletista" (1915, p. 3).

Mediando o espaço entre fato e notícia, o jornal permite a recuperação do acontecimento a partir do presente. O olhar retrospectivo lança mão da base palpável que a preservação

disponibiliza. É o que está posto nos arquivos à espera do olhar, sem esquecer que se trata de um local

Portanto, onde nem o documento, nem o arquivista, são vistos como seres objetivos, neutros impessoais, passivos. Os sistemas de informação têm necessariamente que passar a descobrir, como diz Cook, o contexto por trás do texto, a mente por trás da matéria, a inteligência por trás do fato, a função por trás da estrutura, as inter-relações múltiplas por trás da relação de única via (BELLOTTO, 1998, p. 203).

A notícia José Eutropio, no fundo *Correio de Minas* das hemerotecas dos arquivos do MAMM e CCBM, inverte positivamente o teor histórico dado à condição e experiência cotidiana negra. O intelectual, como tema, está delineado no tipo ideal, conforme posto na ferramenta analítica weberiana, assim, um instrumento facilitador de uma aproximação, interpretação e entendimento da realidade.

### **José Eutropio: o peixe do pescador**

José Eutropio, a obra, tem os elementos de sua conformação literal em Juiz de Fora lançados por Estevam de Oliveira, um típico **pescador de almas**<sup>1</sup>, antes mesmo de sua acolhida na cidade. Como foi mostrado, já fora antecipada pelo texto noticioso, que, inclusive, intercedera a seu favor e opinara em seu auxílio, sempre num tom desbragadamente elogioso. Com sua chegada, atração definitiva pelo meio cidadão mais denso, manteve-se o teor do noticiário, sendo este o aspecto a ser tratado nesta seção, qual seja, a função da exacerbada adjetivação recebida.

Ao pesquisar o pensamento educacional de Estevam de Oliveira, Marília Neto Kappel (2010) disponibiliza alguns dados biográficos do autor. Nasceu na freguesia de São José do Turvo, do município de Piraí – RJ. Filho de Joaquina Maria de Oliveira e do professor Cesário José Cardoso de Oliveira, perdeu a mãe aos 8 anos e o pai aos 12. Começou a trabalhar junto aos escravos da fazenda do avô, que logo depois iria à bancarrota, chegando ao cargo de capataz.

---

<sup>1</sup> A expressão popularizada pelo Novo Testamento serve para caracterizar a devoção e o empenho de Estevam de Oliveira na educação pública republicana para a formação e desenvolvimento de uma sociedade democrática.

Mudou-se para o arraial de Meia Pataca, hoje Cataguases, retomando, com o professor primário José Bento Rodrigues, em D. Eusébia, no distrito de Porto de Santo Antonio, os estudos que iniciara com o pai. Ao concluir, em 3 meses, o curso primário, passou a ensinar nas vizinhanças, tornando-se autodidata em latim e francês e concluindo o curso secundário.

Muda-se, novamente, agora para Volta Grande, povoado da então Porto do Cunha, hoje Além Paraíba - MG, onde em 1877, aos 24 anos, matricula-se no Colégio Luiz do Lago, como aluno-mestre, e assume as disciplinas de português e francês, ensinando também aritmética, geografia e latim. Aprovado em concurso público em 1878, é nomeado como instrutor primário.

Republicano convicto e apaixonado, em suas andanças, acabou ficando pé em Cataguases, casando-se, em 1882, com Maria do Carmo Oliveira, tendo o casal sete filhos. Mudou-se para Campo Limpo, atual Ribeiro Junqueira, onde exerceu o magistério e fundou o jornal *O Povo*, de linha editorial republicana, dando início à sua militância política. Por seu republicanismo, foi forçado, pelo regime monárquico, a abandonar o ensino, o que o fez retornar a Cataguases e dedicar-se exclusivamente ao jornalismo, onde passou a defender com vigor a abolição e a República.

Com a proclamação desta, fundou o jornal *O Popular* e foi reintegrado ao cargo, agora como professor secundário. Devido à forte atuação política em defesa da educação como fundamental para a consolidação da República, foi convidado a representar tal pensamento na imprensa e no Partido Republicano Mineiro – PRM em Juiz de Fora, onde fundou o trimensário *Minas Livre*, de curta existência, e o jornal *Correio de Minas*, que circulou de 1894 à segunda metade da década de 1940.

Redigiu este último até adoecer, em 1914, quando passou a redação aos filhos Inimá e Itagyba de Oliveira, continuando a visitar diariamente a redação e a publicar seus escritos. Com a morte do filho Itagyba, em 1918, abandonou de vez a militância jornalística, vindo a falecer em 1926. Deixou significativa obra pedagógica e literária, que deram continuidade à sua cruzada republicana, civilista, educativa, modernizante. Nela podemos destacar o periódico *Correio de Minas* e nele a notícia José Eutropio, como seu protegido.

### **José Eutropio: O Milagre Do Peixe**

Estevam de Oliveira, é nossa intenção demonstrar aqui, indica uma direção a José Eutropio. É o curso que, vindo de Muriaé, chega a Juiz de Fora, segue por Minas Gerais e leva à República, o mesmo que trilhou e defendeu até morrer. Para trilhá-lo era necessário o cabedal oferecido pela cartilha republicana, em sua cruzada cívica modernizante.

Para tanto, era necessária a homogeneização da sociedade, tarefa que congregou a quase totalidade da imprensa. Em pleno surto industrializante, a cidade de Juiz de Fora, uma das “cidades de papel”, como Diamantina, segundo Goodwin Jr. (2007, p. 12), conhece verdadeira torrente impressa, com a publicação, conforme Albino Esteves (1915), de mais de 100 veículos, desde a chegada das tipografias em 1870, até 1900.

O acervo noticioso publicado no jornal *Correio de Minas* referente a José Eutropio, patrono da cadeira nº 9 da Academia Juiz-forana de Letras, no período inicial de sua vivência na cidade de Juiz de Fora, compreende um primeiro momento em que o intelectual imiscui-se no circuito cívico e cultural. Pontilhando com sua presença atos e eventos, sua trajetória deságua em sua investidura como membro fundador da Sociedade de Homens de Letras, para a qual foi eleito secretário em 17.08.1917.

O corpus delimitado para esta pesquisa em andamento constitui-se de 1 poesia, 5 artigos compartilhados e 20 notas referentes às suas atividades. Isso permite alinhar, ponto a ponto, uma aproximação gradativa do trajeto individual ao quadro geral da época. Nessa perspectiva, Eutropio incorpora uma espécie de texto autorizado ou biografia estendida no noticiário, que tece a própria narrativa em articulação com a sintaxe do plano discursivo acessado pelos redatores do *Correio de Minas*. Conceitos e contextos que exibem “as condições de funcionamento de práticas discursivas específicas” (FOUCAULT, 2001. Não paginado.) e as estruturas que fazem funcionar tanto o processo de sua captura textual, quanto a sua distribuição enquanto conteúdo autoral exposto ao seu tempo e ao futuro, sem a pretensão de redução absoluta de sua personalidade e ação à leitura aqui posta.

A estratégia discursiva coetânea de captura intelectual através da mídia é estampada por Carla Chamon e Matheus Zica, que escrevendo sobre a obra de Estevam de Oliveira, realçam:

A educação seria o instrumento capaz de retirar o povo do caos para a “existência política” (OLIVEIRA, 1900, p. 756), papel que deveria ser desempenhado pela imprensa e pela escola: a imprensa permitiria a

circulação de fatos relacionados aos negócios públicos e a escola ensinaria às crianças “a compreensão exata dos seus futuros deveres na sociedade e perante o Estado” (OLIVEIRA, 1902, p. 4), num processo, ao mesmo tempo, de integração e de homogeneização social (CHAMON e ZICA, 2007, p. 56).

Eutropio salta do noticiário para a vida em Juiz de Fora trilhando ponto a ponto o curso que leva ao estuário republicano, hipotexto editorial do *Correio de Minas*. Vai se entranhar na vida da cidade com a própria erudição entrelaçada, portanto intertextualizada, ao esforço do jornal, sua base positiva. Comentando a prática da produção de biografias de Estevam de Oliveira, à época de sua existência, Chamon as define:

Mecanismo social que autoriza a experiência do indivíduo como unidade e totalidade, construção do passado como coerência, as biografias devem ser encaradas também, e principalmente, como fruto de seu tempo de produção, de necessidades imediatas de um ponto determinado da trajetória de um indivíduo (CHAMON, 2006, p. 2).

Nesta linha, o conteúdo noticioso permite indiciar Eutropio a partir do referente Estevam. Citando Pierre Bordieu, Chamon acentua que tanto a biografia quanto a autobiografia são “um dos mecanismos sociais ‘que favorecem ou autorizam a experiência comum de vida como unidade e como totalidade’” (BOURDIEU, 1996, p. 185, apud CHAMON, 2006, p. 2).

Avançando na trajetória eutropiana, em 03.07.1923 o *Correio de Minas* publica um artigo, "Charlatanismo no ensino musical", em que o escritor e jornalista reclama da precarização do ensino musical na cidade de Juiz de Fora:

A tais professores parece que basta dar a decorar ao aluno uma “artinha” antediluviana, mal escrita, mal sistematizada; fazê-lo aprender o nome das notas, dar-lhe uma noção, sempre confusa, vaga e incompleta de compassos, e está tudo feito. Tudo o que o professor pode ensinar e tudo que ele ensina.

O aluno está pronto.

Sabe música... (NÓBREGA, 1982, p. 97).

A preocupação com o ensino de qualidade, a catilinária vigorosa, que do título adentra o texto, todo o teor do artigo expõe cabalmente o aprendizado e filiação ao severo e rigoroso estilo estevaminiano, ao qual Eutropio empresta contribuição própria, respondendo positivamente ao chamado do mestre.

### **José Eutropio caindo na real: rede de sociabilidade e memória**

Vieira (2006) afirma que a significativa produção na História da Educação Brasileira não ecoou na História das Ideias, prejudicando a formulação de conceitos e teorias sociais e o aprofundamento da reflexão sobre os intelectuais e seu papel. Marilena Chauí, citada por Chamon e Zica, pendulou a ação intelectual comparando as atuações do filósofo Jean Paul Sartre e do sociólogo Merleau-Ponty, a partir de um debate acontecido, nos anos 1950, na França. Escreve ela,

As divergências entre Sartre e Merleau-Ponty nos colocam diante dos impasses e das aporias da autonomia racional. A defesa da autonomia racional por Merleau-Ponty é vista por Sartre como álibi para que uma filosofia impotente aceite um engajamento fraco. A suspensão provisória da autonomia racional por Sartre é vista por Merleau-Ponty como álibi para o uso instrumental do engajamento por uma filosofia onipotente (CHAUI, 2006, p. 25, apud, CHAMON e ZIKA, 2007, p. 53).

Para CHAMON e ZICA, exercitando, “pois, a sua pena a serviço da república e da democracia, da liberdade e da educação, Estevão foi um intelectual engajado, analítico e em estado permanente de vigília” (2007, p. 54). Integrante do grupo denominado “Movimento Intelectual da Geração de 1870”, que visava à intervenção política, tida como imprescindível para retirar o país do atraso representado pela escravidão e monarquia, Estevam seguia com rigor o credo republicano e o engajamento nas lides educacionais. Enfrenta o processo de dilapidação

do patrimônio familiar de maneira clássica, através da escolarização e do autodidatismo, como forma de inserção e ascensão social. Em suma,

Percebe-se, assim, na figura de Estevam de Oliveira, um mito individual, não apenas pela sua profissão de jornalista, mas pela imagem que é criada pelos seus pares em relação a ele. Ao analisar suas biografias, percebe-se que a maior parte delas foi feita por sujeitos que fazem parte de sua rede de sociabilidade, principalmente por aqueles que participaram da fundação da Academia Mineira de Letras [1909], constituindo o que Sirinelli (2003) chamou de microcosmo intelectual (espaço de convivência, de atração, de afinidades, ainda que difusas, de influência e de constituição de identidades (KAPPEL, 2010, p. 31).

José Eutropio é atraído para tal rede com a identidade publicada pelo acervo noticioso do *Correio de Minas*. Segundo Chamon, Angela Castro Gomes elucida que,

é exatamente porque o “eu” do indivíduo moderno não é contínuo e harmônico que as práticas culturais de produção de si se tornam possíveis e desejadas, pois são elas que atendem à demanda de uma certa estabilidade e permanência através do tempo (GOMES, apud CHAMON, 2006, p. 2).

Vista daqui, a memória eutropiana sugere ter sido enredada na teia posta pela rede de sociabilidade e memória dos intelectuais de Juiz de Fora, filiados ao Movimento Intelectual da Geração de 1870, sem a qual sua notícia, parafraseando Dormevilly Nóbrega (1987), o maior pesquisador de sua história, seria esquecida pelos escaninhos memoriais. O registro, pelo mesmo pesquisador de sua morte precoce permite lembrar o destino de dois intelectuais seus contemporâneos, Cruz e Souza e Lima Barreto:

Vítima de uma congestão, teve seu lado esquerdo paralisado, “matando no artista o pianista notável”, no dizer de Leôncio Ferreira; uma segunda

congestão, pouco tempo depois, paralisou-lhe as cordas vocais, “matando – ainda na palavra de Leôncio – no causídico, as orações e os discursos fluentes do advogado de nome, vivendo nos lauréis da fama e no professor, as preleções sábias e magistrais do pedagogo incomparável”<sup>(6)</sup>; sobrevindo-lhe uma terceira congestão, morreu, completamente só, no silêncio de seu quarto, num casarão antigo da Rua Marechal Deodoro, onde se encontra hoje o edifício dos Correios e Telégrafos...

O Destino pregara uma peça no poeta, no artista, no sábio: dera-lhe como berço Boa Família e como morte, solidão, abandono, sem familiares... (NÓBREGA, 1987, p. 9).

É desta maneira que “um negrinho que, pela fibra, pela inteligência, pelo talento, iria abrir todas as nuvens para atingir o seu lugar ao sol” (NÓBREGA, 1987, p. 7), sucumbe no lodo residual da discriminação racial enquanto organizadora do arranjo social.

## REFERÊNCIAS

AGRESSÃO BRUTAL. *O Lince*, 03 maio.1914. p 2.

BELLOTTO, Heloísa Liberalli. Arquivos Pessoais em Face da Teoria Arquivística Tradicional: Debate com Terry Cook. In, *CPDOC. Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. II, nº 21, 1998, p. 201-207.

CHAMON, Carla Simone. A construção de um intelectual: Estevão de Oliveira e suas biografias. Congresso Brasileiro de História da Educação: A educação e seus sujeitos, IV., 2006, Goiânia. *Anais...* Goiânia, 2006.

CHAMON, Carla Simone & ZIKA, Matheus Cruz e. República e educação em Estevão de Oliveira. Ed. *Foco*, N. Especial, mar/ago 2007, p. 51-60.

DIAS, Luiz Sergio. *Quem tem medo da capoeira? Rio de Janeiro, 1890-1904*. Prefeitura do Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, Divisão de Pesquisa, 2001.

ESTEVEES, Albino. *Álbum do município de Juiz de Fora*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas, 1915. 530p. (Reedição feita, em 1989, pela Prefeitura de Juiz de Fora; edição facsimilar pela Esdeva Empresa Gráfica de Juiz de Fora).

FATOS E NOTAS. *Correio de Minas*. 18 mar.1915, p. 1.

FLEURS DU SANG. *Correio de Minas*, 08 maio 1915, p. 1.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor. In: FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema* (vol. III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. P. 264-298.

GOODWIN JR., James W. *Cidades de Papel*, Tese de Mestrado, São Paulo, USP, 2007.

Disponível em:

<[www.teses.usp.br/teses/.../8/...04122007.../TESE\\_JAMES\\_W\\_GOODWIN\\_JUNIOR.pdf](http://www.teses.usp.br/teses/.../8/...04122007.../TESE_JAMES_W_GOODWIN_JUNIOR.pdf)>.

Acesso em 26 set. 2017.

HALL, Stuart. The spectacle of the “other”. In: \_\_\_\_\_ (Org.). *Representation: Cultural representations and signifying practices*. London: Sage, 1997. p. 233-279

KAPPEL, Marília Neto. O pensamento Educacional de Estevam de Oliveira Expresso Através do Jornal *Correio de Minas* (1897-1908), Dissertação de Mestrado, UFSJ, 2010.

NÓBREGA, Dormevilly. EUTRÓPIO, José. In: *Prosadores Coletânea*, Funalfa, Juiz de Fora, 1982, p. 96-98.

NÓBREGA, Dormevilly. EUTRÓPIO, José. *José Eutrópio (subsídios para uma biografia)*, Brasília/Juiz de Fora, Gráfica do Senado, 1987.

PORTADOR DE GRANDE. Disponível em:

<<http://www.fundartemuriae.com.br/conteudo/conteudo.php?id=188>>. Acesso em: 26 set. 2017.

VIEIRA, Carlos E. História dos Intelectuais: representações, conceitos e teorias. IV

CONGRESSO BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA EDUCAÇÃO. *Anais...* Goiânia, GO: UCG.

2006. Disponível em

<<http://www.sbhe.org.br/novo/congressos/cbhe4/coordenadas/eixo06/Coordenada%20por%20Carlos%20Eduardo%20Vieira/Carlos%20Eduardo%20Vieira%20-%20Texto2.pdf>>. Acesso em: 25

de set. 2017.

VIAJANTES. *Correio de Minas*. 20 abr.1915, p. 3

## UM RELATO DIASPÓRICO NA PRIMEIRA PESSOA

Juliana Pinto de Oliveira Causin Alves (CES/JF)

Maria Cláudia Oliveira (CES/JF)

**RESUMO:** A presente comunicação se propõe a analisar os aspectos da Diáspora Africana e seu entrelaçamento com a biografia de Mahomma Gardo Baquaqua, um negro escravizado e trazido da África para o Brasil, e forçadamente transportado em um navio negreiro que se tornou um desumano local de sobrevivência e resistência. As experiências vividas por esse escravizado no Brasil da primeira metade do século XIX, serão abordadas sob o enfoque da referência territorial em diálogo com as noções em torno dos conceitos de identidade cultural e de estranho. Para tanto, serão tomadas como aporte teórico para esta proposta de trabalho as contribuições de Stuart Hall em sua obra *A identidade cultural na pós-modernidade* (2003) e, também lançar-se-á mão dos estudos de Sigmund Freud, expostos no ensaio escrito em 1919, intitulado "O estranho". Recorrer-se-á, ainda, a outros estudiosos da Diáspora, dentre os quais destaca-se Michael Bruneau, por meio das lições contidas no texto "Espaços e territórios de diásporas" (1995), na busca de enriquecer nossas reflexões acerca do tema.

**Palavras-chave:** Diáspora. Escravidão. Estranho. Identidade.

### Introdução

A biografia de Mahommah Gardo Baquaqua, nascido no final dos anos 1820 em uma família mulçumana na África Ocidental, na atual Borgoo, foi publicada em Detroit em 1854, apresentada como apêndice na antologia de Luiz Ruffato em sua obra *Questão de Pele: Contos sobre preconceito racial*, em 2009, organizada a partir de textos de grandes escritores, como Machado de Assis, que representam a luta brasileira pela causa abolicionista. Neste atual ano de 2017, a biografia do ex-escravo que se tornou alvo da pesquisa, apoiada pelo Ministério da Educação do Brasil e Consulado do Canadá, foi publicada com o título de *Biografia de Mahommah Gardo Baquaqua: um Nativo de Zoogoo, no interior da África*, pela editora Uirapuru.

Este valioso documento que foi compilado e editado por Samuel Moore, engajado na luta abolicionista, com quem Baquaqua trabalhou no Canadá, após liberto, apresenta um

recorte sobre as experiências de um homem que viveu a diáspora forçada, saindo do continente africano para as Américas. Uma travessia marcada por intensos maus tratos que aumentavam a cada dia e se tornaram ainda maiores quando chegaram transportados ao Brasil durante a escravidão na primeira metade do século XIX. Segundo Bruneau (1995, p.5) “O termo “diáspora” designa os fenômenos resultantes das migrações de população para vários países, a partir de um país ou foco emissor”.

Observa-se que o teórico Bruneau (1995) apresenta a diáspora na formação de uma população em determinado lugar, que não seja seu país de origem. Nesta perspectiva é notório que novas identidades se formam a partir desta migração e instalação deste grupo de pessoas da mesma região, em determinado lugar, ou seja, agrupados em um novo território.

Estudiosos em diversos lugares do mundo discute o conceito de diáspora, buscando aproximar o conceito a realidades diversas onde destaca a formação de um novo grupo. Destaca-se Stuart Hall (2003) em sua obra *Pensando a Diáspora*:

[...] conceito de diáspora é a mais familiar entre os povos do Caribe. Tornou-se parte do nosso recém-construído senso coletivo do eu, profundamente inscrita como subtexto em nossas histórias nacionalistas. É modelada na história moderna do povo judeu (de onde o termo "diaspora" se derivou), cujo destino no Holocausto — um dos poucos episódios histórico-mundiais comparáveis em barbárie com a escravidão moderna — e bem conhecido. (HALL, 2003, p.28).

Segundo as reflexões de Hall (2003) a diáspora vivenciada pelos judeus pode ser comparada a escravidão sofrida por indivíduos de origem do continente africano. O que nos permite a visibilidade do paralelo feito pelo pesquisador entre a barbárie do Holocausto com a escravidão.

A diáspora fortalece das diferentes identidades culturais em espaços minoritários distintos, contemplando a diversidade na construção de toda a sociedade. Diante a visão sobre a construção diaspórica formada e vivenciada inicialmente pelos imigrantes do Caribe em diversos países do mundo, Hall (2003) conceitua como

[...] uma concepção fechada de "tribo", diáspora e pátria. Possuir uma identidade cultural nesse sentido é estar primordialmente em contato com um núcleo imutável e atemporal, ligando ao passado o futuro e o presente numa linha ininterrupta. Esse cordão umbilical é o que chamamos de "tradição", cujo teste é o de sua fidelidade às origens, sua presença consciente diante de si mesma, sua "autenticidade". E, claro, um mito — com todo o potencial real dos nossos mitos dominantes de moldar nossos imaginários, influenciar nossas ações, conferir significado as nossas vidas e dar sentido a nossa história. (HALL, 2003, p.29).

Na perspectiva brasileira e em todo o seu panorama de descontinuidade, de ruptura e de fragmentação encontrado na formação da sociedade e nos discursos presentes, não pode deixar de considerar o conceito de identidade na concepção do renomado teórico jamaicano Stuart Hall, em obra intitulada *A identidade cultural na pós-modernidade* (2015), que ocupa-se das formulações em torno deste referido conceito.

Para desenvolver e ampliar as discussões Hall, afirma que há pelo menos três construções teóricas acerca da identidade dos sujeitos, quais sejam: I) o sujeito do Iluminismo; II) o sujeito sociológico e III) o sujeito pós-moderno. De acordo com este teórico,

O sujeito do Iluminismo estava baseado numa concepção da pessoa humana como indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação, cujo “centro” consistia num núcleo interior, que emergia pela primeira vez quando o sujeito nascia e com ele se desenvolvia, ainda que permanecendo essencialmente o mesmo – contínuo ou “idêntico” a ele – ao longo da existência do indivíduo. (HALL, 2015, p.10 e 11, grifos do autor).

Nesta perspectiva, externada por Hall (2015), é possível observar que, no Iluminismo a pessoa humana estava centrada nela mesma ao nascer, desenvolver e conviver socialmente.

Tratava-se de uma identidade que não sofria, de acordo com essa concepção, nenhuma modificação desde o nascimento até o final da própria vida.

Já no que diz respeito ao constructo teórico relativo ao sujeito sociológico, Hall (2015) afirma que este

[...] refletia a crescente complexidade do mundo moderno e a consciência de que esse núcleo interior do sujeito não era autônomo e autossuficiente, mas era formado na relação com “outras pessoas importantes para ele”, que mediavam para o sujeito os valores, os sentidos e os símbolos – a cultura – dos mundos que ele/ela habitava. (HALL, 2015, p.11, grifos do autor).

A noção sobre o sujeito sociológico traz uma reflexão para a complexidade do mundo moderno, marcado pela relação entre o **eu** e o **outro**. Diante a afirmação de Hall (2015), percebemos a notória contribuição que o convívio social traz para a formação da subjetividade dos indivíduos e da identidade cultural de uma nação.

Diante as teorias apresentadas pelo estudioso, **sujeito sociológico** se forma a partir da relação que estabelece entre o seu núcleo interior e o Outro, as outras culturas, os outros símbolos e os sentidos alheios. Em síntese, podemos depreender que, na concepção interacionista, o sujeito se forma e se modifica por meio das relações de reciprocidade com o mundo cultural exterior.

Por sua vez, de acordo com os estudos desenvolvidos por Hall (2015), o **sujeito pós-moderno** pode ser

[...] conceitualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se “uma celebração móvel” formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. (HALL, 2015, p. 11 e 12, grifos do autor).

As considerações em torno de identidade discutida por Hall (2015) evidenciam as contribuições da diáspora para a representação na formação indentitária e cultural dos sujeitos em diferentes lugares. Ao apresentar o entendimento de identidade do **sujeito pós-moderno** o teórico jamaicano destaca o termo “uma celebração móvel” que pode ser entendido como uma analogia que está em construção contínua dentro do espaço sociocultural que o indivíduo está inserido.

Baquaqua, que nasceu livre como tantos africanos escravizados, vivenciou uma diáspora extremamente sofrida e relata sua experiência em uma narrativa alicerçada pelos pormenores descritos por alguém de dentro do cruel processo escravocrata, como claramente expressada na seguinte descrição de sua viagem:

[...] Fui então colocado no mais horrível de todos os lugares, O NAVIO NEGREIRO.[...] Oh! amigos da humanidade, tenham piedade do pobre africano, alijado e afastado de seus amigos e de seu lar, ao ser vendido e depositado no porão de um navio negreiro, para aguardar ainda mais horrores e misérias em uma terra distante entre religiosos e benevolentes. Sim, até mesmo entre eles. (BAQUAQUA, 2009, p.207-208).

Baquaqua em sua primeira parada, acredita-se que ainda na África, encontrou seu conterrâneo Woo-roo que parecia ansioso e desejava que seu antigo conhecido permanecesse em Gra-fe, mas o destino era outro. Durante as embarcações os escravos eram enjaulados e diante de qualquer ato que fosse julgado como forma de desobediência, os escravos eram açoitados, marcados com ferro quente, tinham suas carnes cortadas e nos cortes eram esfregados pimenta e vinagre. A comida servida durante a viagem era milho velho cozido, a água era negada diante das necessidades. Muitos morriam durante o percurso. Antes de desembarcar os escravos eram amarrados, acorrentados pelo pescoço e arrastados para beira-mar.

Tudo era novo e temível, embora o que seja estranho, segundo Freud (1925, p.2) “[...] Relaciona-se indubitavelmente com o que é assustador – com o que provoca medo e horror;

certamente, também, a palavra nem sempre é usada num sentido claramente definível, de modo que tende a coincidir com aquilo que desperta medo em geral [...]”.

Estranho é uma categoria do assustador que remete ao que é conhecido, e há muito familiar, como ocorre quando Baquaqua chega em Gra-fe e se mostra surpreso em alguns momentos:

“Em Gra-fe vi o primeiro homem branco o que, pode ter certeza, chamou-me muito a atenção. As janelas das casas também pareciam estranhas, pois era a primeira vez em minha vida que via casa com janelas [...]” Baquaqua (2009, p. 205).

Um outro conceito abarcado e muito presente nos contos organizados por Ruffato, é o conceito de identidade que “[...] torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam” segundo HALL (2015, p.11), buscando-se o reconhecimento de uma cultura comum em um determinado grupo, independentemente de sua localização geográfica, baseando-se em diversas categorias como raça, etnias e religiões.

Recorrendo-se aos conhecimentos de Figueiredo (2010):

Isso implica na revisão da história e no questionamento da cultura hegemônica, que não os inclui, na busca de antepassados, na criação de uma linhagem, na escolha de símbolos e até mesmo, por vezes, no estabelecimento, senão de uma língua, ao menos de uma linguagem.” (FIGUEIREDO, 2010, p. 200)

Os aspectos em torno da cultura e da identidade sob a perspectiva das culturas africanas envolve um fator complexo, pois os conhecimentos e as experiências acerca da identidade e das culturas africanas trasladadas para o Brasil parecem entrelaçados a um conjunto cultural, político e social de ideias hegemônicas.

Woo-roo antigo conhecido olhou para minha cabeça e observou que meus cabelos estavam cortados do mesmo jeito como quando estávamos juntos em Zoogoo e eu concordei. [...] as noções de distintas partes do território têm seus modos diferentes de cortar o

cabelo e são conhecidas, por essa marca, a parte do território pertencente. (BAQUAQUA, 2009, p.205).

Observa-se que durante a diáspora vivenciada por dois conterrâneos escravizados, eles se identificam pelas formas e estilo que caracteriza e evidencia a região da terra de origem dos mesmos. Sentiram fortalecidos pela identidade que os aproximava ambos em um momento em que afastam do continente de origem.

Para definir identidade, se faz necessário definir as origens que vão do sociológico ao antropológico, do político ao cultural, do literário ao existencial, e mesmo diante de tantas possibilidades no que tange a definição de tal conceito, encontramos problemas quanto à definição da existência de uma identidade fixa (nacional ou cultural), o que caracteriza o sujeito da pós-modernidade, passando-se a dar preferência ao tratamento de identidades plurais.

Baquaqua, ao chegar no Brasil, em 1845, ano em que a escravidão já era considerada nesse país como ilícita, foi descarregado em Pernambuco, como ponderado por ele próprio a seguir: “Chegamos em Pernambuco[...] Ficamos sem comida e sem bebida o dia inteiro e nos foi dado a entender que devíamos permanecer em silêncio absoluto sem clamor algum, senão nossas vidas estariam em perigo[...]”. (BAQUAQUA, 2009, p.209).

O ex-escravo, que trabalhou arduamente durante sua passagem por Pernambuco foi cruelmente espancado por diversas vezes e de diversas formas. Posteriormente, o africano foi vendido a um dono de escravo no estado do Rio de Janeiro, onde, em um dado momento e perante tanta injustiça, tentou tirar sua própria vida. De lá foi para os Estados Unidos a trabalhar com seu último dono, e conseguiu fugir com ajuda de abolicionistas desse país em que a escravidão, em 1846 já era proibida como registrado oficialmente, embora a escravidão só tenha sido oficialmente proibida nos Estados Unidos em 1865, através da 13ª Emenda Constitucional:

[...] em Nova Iorque não havia escravidão, que era um país livre e que uma vez ali, nada tínhamos a temer de nossos cruéis senhores e estávamos ansiosos para chegar lá. [...] permaneci sob a proteção deles por cerca de quatro semanas, quando fui acertado que eu deveria ser

enviado à Inglaterra ou Haiti. [...] pensei que o clima do Haiti seria mais parecido com aquele de meu próprio país e que conviria melhor à minha saúde e meus sentimentos. Naquelas circunstâncias, resolvi ir para o Haiti [...] (BAQUAQUA, 2009, p.219-226).

Logo após ser liberto e refugiado pelo círculo abolicionista de Nova York, se mudou para o Haiti, onde viveu por aproximadamente dois anos, e retornou para os Estados Unidos, quando aprende o inglês, se transferindo logo após para o Canadá.

Esse relato de vida poderia ter passado, no crivo da história, como apenas mais um a sofrer por tamanho preconceito. Mais um homem sem perspectivas de dignidade, onde a luta e a subserviência o inferiorizam perante o outro, e que para ele o presente e o futuro eram uma coisa só, não havia linha divisória, tudo labuta! Labuta! Crueldade! Crueldade! (BAQUAQUA, 2009, p.216).

### **Para Refletir**

“Que aqueles *indivíduos humanitários*, que são a favor da escravidão, coloquem-se no lugar do escravo no porão barulhento de um navio negreiro, apenas por uma viagem da África à América, sem sequer experimentarem mais que isso dos horrores da escravidão; se não saírem abolicionistas convictos, então não tenho mais nada a dizer a favor da abolição. Acho, no entanto, que suas opiniões e sentimentos relativos à escravidão se modificariam de algum modo. Se não, deixem-nos prosseguir no curso da escravidão, e cumprir seu tempo trabalhando em um campo de algodão, arroz ou outra plantação. Se não disserem pare, basta! Acho que devem ser feitos de ferro, sequer possuindo corações ou almas. Imagino que, em toda a criação, haja apenas um lugar mais horrível que o porão de um navio negreiro, e esse lugar é aquele onde os donos de escravos e seus lacaios muito provavelmente se encontrarão algum dia quando, ai de mim, será tarde demais, tarde demais! ” (BAQUAQUA, 2009, p. 208)

### **REFERÊNCIAS**

- BAQUAQUA, Mhommah G. Biografia de Mahommah G. Baquaqua. In: RUFFATO, Luiz (org.). *Questão de Pele*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009, p. 203-226.
- BRUNEAU, Michael. Espaços e territórios de diásporas. In: *Diásporas*. Montpe-llier: Gip Reclus, 1995, p. 5-23. Trad. Lucy Magalhães. [s.l.], 1998. (Mimeografado).
- FIGUEIREDO, Eurídice. Identidade nacional e identidade cultural. IN: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). *Conceitos de literatura e cultura*. 2. ed. Juiz de Fora, Mg: Editora UFJF; Niteói, RJ: EdUFF, 2010, p. 189 -205.
- FREUD, Sigmund. *O Estranho*. In: FREUD, Sigmund. Edição Standart Brasileira das Obras Completas de , Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1969. Volume 17.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 12. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.
- HALL, Stuart. Pensando a Diáspora (Reflexões Sobre a Terra no Exterior). In: *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. Liv Sovik (org); Trad. Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003. Disponível em: [http://www.uesc.br/icer/resenhas/resenha\\_diaspora.pdf](http://www.uesc.br/icer/resenhas/resenha_diaspora.pdf) Acesso em: 25 set. 2017.
- KLEFF, Michael. *Calendário Histórico. 1863: Estados Unidos abolem a escravidão*. Disponível em: <http://p.dw.com/p/1ym1> Acesso em: 15 jun. 2017.

# O SINCRETISMO RELIGIOSO NO LÉXICO DAS CANÇÕES DAS LAVADEIRAS DO VALE DO JEQUITINHONHA

Lazara Aparecida Andrade dos Santos (UNINCOR)

**RESUMO:** Visando a compreensão das crenças e cultura das lavadeiras do Vale do Jequitinhonha, este trabalho apresenta o estudo das marcas de religiosidade presentes numa das canções entoadas por essas lavadeiras. Examina-se as lexias que vão compor o campo léxico-semântico da religiosidade, em atenção ao modo como as relações semânticas das lexias representam as entidades religiosas presentes nessa canção, revelando valores, ideologias e visões do grupo (GIL, 2006). Argumenta-se que as marcas lexicais presentes numa das canções das lavadeiras do Vale do Jequitinhonha (Senhora Santana) apontam para objetos, hábitos e particularidades da identidade desse grupo de mulheres. Podemos dizer ainda que as mesmas são fontes fundamentais para a construção das representações mentais na memória dos indivíduos, apresentando os conhecimentos que circulam socialmente (GIL, 2006). Abordaremos definições e formas de tratamento do léxico nos seus aspectos semânticos e discursivos, a partir da definição de alguns teóricos, tais como, Biderman (2001), Vilela (1994), Gil (2006), Isquierdo (2001), entre outros, que possibilitam focalizar as lexias que vão compor o campo léxico-semântico da religiosidade que indiciam o sincretismo religioso, tendo em vista seus sentidos construídos no discurso. Com a análise do léxico das lavadeiras, por meio dessa canção, pode-se verificar diversos aspectos do sincretismo religioso afro-brasileiro, principalmente, no que se refere às identificações de entidades e deuses africanos com santos e virgens do catolicismo.

**Palavras-chave:** Léxico. Lavadeiras. Canções. Religiosidade

## Introdução

O Vale do Jequitinhonha é uma região situada a nordeste do Estado de Minas Gerais. Vários rios cortam essa região, entre eles o Rio Jequitinhonha. Lavar roupas nesse rio é um costume secular. Enquanto trabalham, as lavadeiras entoam antigas canções que foram passadas de gerações para gerações – sambas, batuques, frevo afoxés, frevos, rodas, modinhas

e toadas – cuja origem estão guardadas na memória do tempo. Compreende canções de trabalho e de louvação, que foram influenciadas pelos africanos trazidos para o Brasil com o objetivo de trabalhar na lavoura e na mineração, pelos indígenas que eram os donos das terras brasileiras e pelos portugueses que se apossaram do território brasileiro na época da colonização. Essa mistura étnica deu origem à cultura brasileira, em especial, a música popular brasileira. Este trabalho tem como *corpus* de análise de uma das canções do grupo das lavadeiras do Vale do Jequitinhonha (Senhora Santana).

As canções das lavadeiras do Vale do Jequitinhonha foram transmitidas de geração para geração e sofreram transformações ao longo dos anos, mas continuam vivas graças à memória do povo do Jequitinhonha, especialmente das mulheres lavadeiras. Através das letras dessas canções podemos perceber um diálogo entre as várias manifestações de religiosidade presentes na população.

As relações de comunicação entre grupos sociais heterogêneos, ou seja, com diferentes tradições culturais e costumes geram o processo de sincretismo. O sincretismo religioso é a mistura de uma ou mais crenças religiosas em uma única doutrina e nasce através do contato direto e indireto entre credences e costumes distintos.

No caso de nosso país o sincretismo religioso surgiu com a chegada dos portugueses no período da colonização e os indígenas que foram os primeiros habitantes do território brasileiro e foi intensificado com a vinda dos escravos africanos para as terras brasileiras.

Através do canto das lavadeiras, a cultura da região do Jequitinhonha é também preservada. E essa cultura se transforma em um “canto de resistência que denuncia e descortina as lutas e as desigualdades que se ocultam sob a ordem estabelecida” (DE CERTEAU, 1994, p.79).

As criações orais são ouvidas, contadas, recitadas ou cantadas pelo povo e formam o patrimônio cultural imaterial de uma nação e são classificadas como um gênero menor e muitas vezes, são menosprezadas pela classe dominante. As canções populares sobreviveram até os dias atuais porque foram preservadas na memória do povo. É o caso das canções entoadas pelas lavadeiras de Almenara (ATAÍDE, 2009, p.11-13).

O objetivo deste trabalho volta-se para a investigação da construção do sincretismo religioso presente nas canções das lavadeiras do Vale do Jequitinhonha, por meio dos recursos lexicais.

Sendo o léxico o módulo integrante do sistema da língua, ele está mais diretamente associado à produção e transformação dos recortes culturais de certa comunidade linguística e os lexemas da língua. Levando em conta as variações lexicais no espaço geográfico, por exemplo, é retratada a experiência humana acumulada e, especialmente, aspectos dos grupos sociais e também das práticas culturais (ISQUERDO, 2001, p.91-93). Ademais, as variações lexicais revelam as modificações dessas práticas, evidenciando os ininterruptos movimentos humanos em seus costumes sociais e culturais, quando manifestados no uso da língua.

O emprego de determinados vocábulos se traduz em habilidade para descrever uma realidade, uma cultura. Pelos motivos apontados, considera-se pertinente a análise das marcas lexicais presentes numa das canções do coral das lavadeiras do Vale, que apontam para o sincretismo religioso presente na região do Vale do Jequitinhonha.

A cultura popular, em grande medida, se apresenta sem registro escrito. As parlendas, as cantigas de rodas, as rezas, as crendices, a medicina popular, a maneira de falar, os ditos populares são transmitidos oralmente de geração em geração. O quanto se perde com o decorrer dos anos não se pode mensurar. Por isso o trabalho investigativo do sistema linguístico das canções do grupo no nível lexical pode fornecer dados significativos relacionados à história, ao sistema de vida e à visão de determinado grupo (cf. ISQUERDO, 2001 p. 91). Nesse sentido, argumenta-se que investigar uma língua é também investigar a cultura, o fato cultural que nela se deixa transparecer (ISQUERDO, 2001 p. 91). Também é um modo de perpetuar e perenizar traços da cultura investigada.

## **O sincretismo religioso no Brasil**

Segundo o historiador Rainer Gonçalves Sousa, ao utilizar os africanos como mão de obra escrava, no período de colonização, instituiu-se uma gama muito grande de novidades no campo religioso do Brasil. Os escravos de várias regiões da África, ao chegarem no solo brasileiro, traziam consigo várias crenças que se modificaram no espaço colonial. De forma geral, o contato entre nações africanas diferentes empreendeu a troca e a difusão de um grande número de divindades.

A Igreja Católica se colocava em um delicado dilema ao representar a religião oficial do espaço colonial, perante essa situação. O clero, em certas ocasiões, tentava reprimir os princípios religiosos oriundos da África e tentavam por imposição implantar o padrão cristão. Em outros momentos, preferiam ignorar os cantos, batuques, danças e rezas que aconteciam nas senzalas. Às vezes, os escravos, preparavam seus eventos, intencionalmente, em dias de festividades católicas ou em dias-santos (SOUSA, 2009, p. 30-32).

Segundo DIAS (2009, p. 13-16), do ponto de vista dos representantes da elite colonial, a liberação das crenças religiosas africanas era interpretada positivamente. Ao manterem suas tradições religiosas, muitas nações africanas alimentavam as antigas rivalidades contra outros grupos de negros atingidos pela escravidão. Com a preservação desta hostilidade, a organização de fugas e levantes nas fazendas poderia diminuir sensivelmente.

Ao participarem dos eventos de origem católica parecia que os escravos tinham se convertido ao catolicismo e perdido sua identidade. Porém mesmo se reconhecendo cristãos, os escravos não deixaram de acreditar nos seus orixás, voduns e inquices herdados da África. “Ao longo do tempo, a coexistência das credences abriu campo para que novas experiências religiosas – dotadas de elementos africanos, cristãos e indígenas – fossem estruturadas no Brasil” (SOUSA, 2009, p. 40-43).

Daí, podemos compreender a razão pela qual muitos santos católicos equivalem a certas entidades de origem africana. E assim, também, podemos compreender como várias das divindades africanas perpassam diversas religiões. Atualmente é muito comum ver pessoas que professam certa religião e são simpatizantes e/ou frequentadoras de outras.

Souza postula que:

Dessa forma, observamos que o desenvolvimento da cultura religiosa brasileira foi evidentemente marcado por uma série de negociações, trocas e incorporações. Nesse sentido, ao mesmo tempo em que podemos ver a presença de equivalências e proximidades entre os cultos africanos e as outras religiões estabelecidas no Brasil, também temos uma série de particularidades que definem várias diferenças. Por fim, o sincretismo religioso acabou articulando uma experiência cultural própria. Não cabe dizer que o contato entre elas acabou

designando um processo de aviltamento de religiões que aqui apareceram. Tanto do ponto de vista religioso, quanto em outros aspectos da nossa vida cotidiana, é possível observar que o diálogo entre os saberes abre espaço para diversas inovações. Por esta razão, é impossível acreditar que qualquer religião teria sido injustamente aviltada ou corrompida. (SOUZA, 2009, p. 44)

Podemos dizer que o sincretismo religioso ocorre quando há influência de uma religião sobre outra religião ou quando há a fusão de diferentes vertentes religiosas. É muito comum observarmos o sincretismo religioso no Brasil que se inicia partir do ano de 1500, quando os colonizadores portugueses chegam ao território brasileiro com suas crenças religiosas e encontra aqui os indígenas, nativos da terra. Mais tarde chegam os escravos vindos da África. Cada povo carrega suas crenças religiosas e convivendo no mesmo espaço, há uma fusão de credences. É evidente que sempre houve a imposição da cultura europeia sobre as demais. Todos que viviam no Brasil naquela época tinham que ser católicos. Os índios e os escravos mantinham suas tradições religiosas, mas participam dos rituais católicos que eram impostos a eles. Entretanto nunca desprezaram suas origens religiosas. Ao tentarem manter seus princípios e práticas religiosos, os indígenas e africanos criaram muitas manifestações sincréticas no Brasil. Dias afirma que:

Como forma de tornar a religião católica mais fácil de ser assimilada pelos indígenas, os jesuítas associaram ao seu deus e santos os nomes de algumas divindades tupis. Foi assim, por exemplo, que Nhandervuçu passou a ser chamado de Tupã e foi transformado em Deus/Pai [...]. Isso tudo acabou gerando a primeira religião sincrética no Brasil da junção da religiosidade Tupi e do Catolicismo, que ficou conhecida como SANTIDADE, nome criado por Manoel da Nóbrega, em 1549, quando viu um pajé em transe pregando a outras indígenas. Os adeptos da Santidade cultuavam um ídolo de pedra, chamado de Tupanaçu, que acreditavam possuir poderes sagrados, rezavam usando cruzes, terços e rosários, construíram “igrejas” e colocavam tábuas com desenhos de símbolos sagrados nelas, cultuavam alguns santos

católicos e entoavam cantos em honra aos mesmos, faziam um ritual semelhante ao batismo e realizavam procissões. Neste mesmo período, com o início de catequese na região amazônica, a partir da cidade de São Luís do Maranhão, iniciou-se um processo de sincretismo entre a religiosidade ameríndia local e o catolicismo, semelhante ao que ocorrera no litoral tupi, levando ao surgimento da religião sincrética conhecida pelo nome de PAJELANÇA. Embora o termo pajelança acabe sendo usado também para designar todo e qualquer ritual ameríndio, ele aqui designa a religião sincrética de caráter mágico-curativa que ainda existe nos dias de hoje na região amazônica, sobretudo nos estados do Pará e do Amazonas. A exemplo da Santidade, nos rituais da Pajelança são encontrados o uso de trajes nativos (pena, arco, flecha, colares, máscaras), cantos e danças, a fumaça derivada da queima do tabaco e consumo de bebidas fermentadas, que permitem ao pajé entrar em transe místico e ter visões e incorporar espíritos. Em algumas Pajelanças pode-se encontrar também a devoção aos santos católicos (DIAS, 2009, p. 14-18).

O tráfico de escravos da etnia sudanesa intensificou a partir de 1840. Esta etnia tinha suas origens na África Ocidental (atualmente essa região é ocupada pela Nigéria, Benin, Togo e Gana) e é formada pelos povos ioruba, ewe, fon e mahin. O povo ioruba ficou conhecido no Brasil como mina-nagô ou nagô e cultuavam um deus supremo chamado de Olorun ou Olodumaré. Os orixás eram divindades que representavam a natureza. Os povos Ewe, fon e mahin ficaram conhecidos como mina-jeje ou jeje. Dias conclui que:

Assim como ocorreu com os bantos, os escravos sudaneses trouxeram para o Brasil parte de sua cultura e de suas crenças religiosas, que foram pouco a pouco levadas para dentro de algumas manifestações sincréticas aqui existentes, devido aos escravos fugidos que buscavam refúgio nos quilombos e depois aos negros alforriados, levando ao

aparecimento de diversas religiões no Rio de existências sincréticas em solo brasileiro no século XIX [...] (DIAS, 2009, p. 21-24).

As tradições religiosas da etnia sudanesa foram sendo aos poucos adicionadas ao sincretismo banto-católico-ameríndio que existiam também no Rio de Janeiro, originando o que se chamou de ZUNGU ou MACUMBA. Mais tarde esse termo foi substituído por Umbanda. Sendo que na Umbanda, o chefe do culto e seu ajudante são chamados respectivamente de embanda e cambone. São evocados os orixás para consulta e alívios das dores do corpo e da alma através de benzimentos e uso de plantas em banhos (para descarrego do corpo) e chás.

### **As lavadeiras de Almenara: Uma contextualização**

As Lavadeiras de Almenara formam um importante grupo de cultura popular do Brasil. Fundado em 1991, o Coral surgiu na cidade de Almenara (MG), no Vale do Jequitinhonha, a partir da construção de uma lavanderia comunitária e do incentivo do cantor e pesquisador cultural Carlos Farias.

Por onde passam, as lavadeiras realizam, além de espetáculos musicais, a oficina “conversa de lavadeiras” – quando o grupo compartilha com o público as suas experiências de vida – e a cerimônia de “bênção das águas” – sempre depois da oficina. Nesta cerimônia, todos saem em cortejo pelas ruas da cidade, cantando e tocando instrumentos até chegar a um espelho d’água – lago, rio, chafariz – onde as lavadeiras jogam flores. Trata-se de um amoroso ato público pela preservação da biodiversidade. Além disso sensibilizam pessoas e entidades para se organizarem com o objetivo de preservar a cultura da sua região e proporcionam a inclusão social e melhoria das condições de vida dessas mulheres cantoras.

### **Implicações das escolhas léxico-semânticas na construção de identidade de um grupo.**

Um discurso é formado por palavras que estão dentro de um contexto e exprimem uma opinião, uma ideologia, uma visão de mundo, uma paixão ou emoção. Dentro dessa perspectiva, as escolhas lexicais constituem uma das propriedades do discurso pautadas na

experiência e na prática social. Neste caso, as relações explicitadas entre visões de mundo e produções escritas e orais.

Segundo Gil,

As escolhas lexicais são, portanto, uma das propriedades do discurso mais orientadas à experiência e à prática social, o que faz do léxico, um módulo da língua relevante para o estudo da relação entre visões de mundo e produções escritas e orais. (GIL, 2010, p. 73)

Ao relacionar ideologia e discurso, podemos ter em mente o triângulo proposto por Van Dijk onde Discurso, Sociedade e Cognição estão nos vértices, na defesa de que existe uma conexão entre a prática discursiva e o entorno social. Concluímos assim que a escolha lexical é fundamental quando relacionamos prática social e discurso.

O léxico que é o conjunto de unidades lexicais de uma língua reflete a experiência humana acumulada ao longo do tempo e também (e principalmente) marcas das práticas sociais e culturais. Os lexemas (que também pode ser chamados de palavras) são unidades lexicais que pertencem ao sistema da língua, enquanto que as lexias são unidades lexicais atualizadas discursivamente. Para estudar e compreender os aspectos sociais e culturais de uma comunidade utilizamos as lexias.

#### 4. Analisando as escolhas lexicais presentes nas canções das lavadeiras

Visando investigar o sincretismo religioso indiciado nas canções das lavadeiras, a partir de uma análise lexical das mesmas, optamos por uma abordagem teórica sócio-cognitivista do discurso. Tal perspectiva analítica considera aspectos sociais e culturais no processamento cognitivo, que ocorrem em sociedade e não são exclusividade da mente, o que implica entender a cognição como fenômeno situado socialmente, historicamente e culturalmente.

A noção de que o mundo discursivo é sociocognitivamente construído decorre da ideia de que, conforme Marcuschi (2002, p.12), nem o mundo e nem a mente são museus mobiliados *a priori*. Assim sendo, é possível pensar que uma poesia, uma carta, um diário, um bilhete – do mesmo modo que uma bula de remédio, uma receita médica, um tratado, um discurso político – articulam “objetos de discurso” que constroem “versões públicas” da

realidade. Essa proposição valida a compreensão de léxico como cognição da realidade, uma vez que o léxico mantém uma relação com os valores e as visões de mundo da comunidade a que o falante pertence.

A partir dos pressupostos da abordagem sócio-cognitiva, podemos concluir que não há nada que traga uma essência captada pela linguagem e apreendida pelo cérebro, mas sim, construções, versões da realidade situada. A língua dá trato ao mundo e não discorre, simplesmente, sobre ele. É no ato de “falar sobre” que ela cria, elabora, engendra, reescreve o mundo.

No corpus elencado, reconhecemos alguns temas que emergem com relativa constância. Dentre esses temas, o tema da religiosidade chama a atenção por ter um impacto rítmico e temático constante e recorrente.

A análise da religiosidade, no âmbito deste trabalho, será feita por meio da organização de campos léxicos - semânticos. Os campos léxicos semânticos são, segundo Coseriu (1977, p.23), um paradigma formado por lexemas que dividem uma zona de significação comum e se apresentam em oposição uns com os outros,

Para realizar este trabalho selecionamos uma das canções entoadas pelo grupo formado pelo compositor e folclorista Carlos Farias e as Lavadeiras de Almenara. Inicialmente, identificaremos as lexias relativas ao universo religioso nas letras das canções: “Senhora Santana” que está no CD Aqua (FARIAS, 2001). Esse campo léxico-semântico faz referência ao sincretismo religioso presente nas práticas de religiosidade das lavadeiras.

### **Senhora Santana**

Senhora Santana ao redor do mundo

Aonde ela passava deixava uma fonte.

Quando os anjos passam bebem água dela.

Ó água tão doce, ó Senhora tão bela!

Encontrei Maria na beira do ri,

Lavando os paninhos de seu bento fi.

Maria lavava, José entendia.

O menino chorava do fri que sentia.

Calai, meu menino calai meu amor,

Que a faca que corta

Não corta sem dor.

Na canção “Senhora Santana” temos uma descrição bem próxima dos apelos da humanidade. É próprio da cultura popular, representar, em diversos meios, incluindo as cantigas, muitos episódios da vida de Maria, tanto os canônicos como representações do cotidiano. Na canção que ora analisamos, “Senhora Santana”, tem-se o recorte do cotidiano de uma mãe ocupada em lavar os paninhos que seu filho utilizava, ainda que o referente seja a sacratíssima mãe de Jesus, José, referenciado pai de Jesus, este referenciado como o “bento filho”, ocupava-se em estendê-los. O menino chorava de frio enquanto as roupinhas secavam estendidas. Eis um retrato próximo à realidade de inúmeras mães brasileiras e das lavadeiras do Vale do Jequitinhonha. Reconhecemos na canção eventos próximos àqueles vivenciados no cotidiano das lavadeiras de Almenara.

A singeleza dos atos descritos, bem como a suposta falta de recursos materiais desta família, indicia-se na dramaticidade da narrativa em “Senhora Santana”. A privação de conforto e de abundância e, sobretudo, a lição de vida, apresentada no momento em que se pede ao menino para calar o choro porque, assim como a faca que corta não o faz sem dor, a vida é feita de sofrimentos e sacrifícios e tudo isso faz parte dos ensinamentos presentes na letra desta canção. Serve de alento para as mulheres que se consolam diante da impossibilidade de mudança de vida, encontrando consolo e forças para suportarem os sofrimentos do dia a dia, diante de uma mulher santa que também sofre privações.

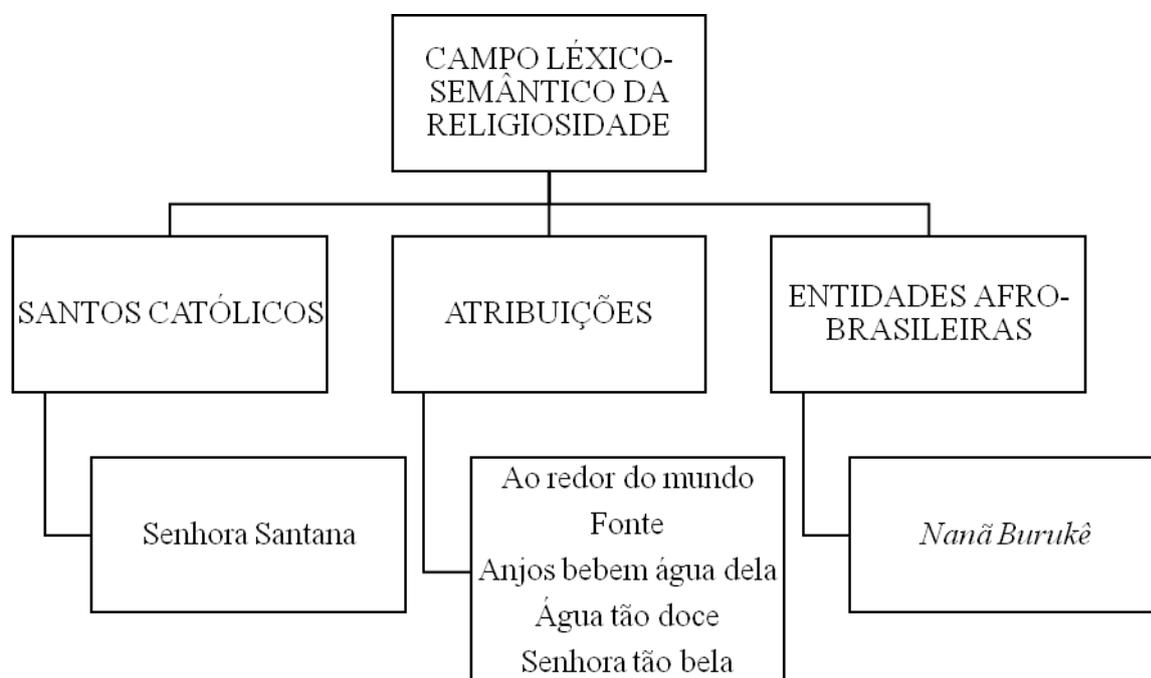
A canção “Senhora Santana” é composta por onze versos, divididos em duas partes de quatro versos e a última de três versos: a primeira parte, composta pelos quatro primeiros versos, fala da Senhora Santana; a segunda parte, que fala do cotidiano da sagrada família, a saber, Maria, José e Jesus; e por fim, uma apóstofre, ou seja, uma “interpelação enfática a alguém” (SARMENTO, 2011, p. 197), que possui uma referência cotextual e uma contextual, apresentadas a seguir.

Segundo Carlos Farias (2004, p.11), “Santana era mãe de Maria e avó de Jesus. Segundo *Frei Chico van der Poel*, o culto a Senhora Santana teve início na Idade Média. No sincretismo religioso brasileiro, ela equivale a **Nanã Burukê**, considerada a avó dos orixás, na cultura yorubá. ”Nanã Buruquê “é um dos orixás mais velhos da água que, associado às

águas do céu e à lama, teria o poder de dar vida e forma aos seres humanos” (BUONFIGLIO, 1995, p. 53). Nesta canção, é associada aos mananciais em cujas águas jorram virtudes curativas para as mais variadas doenças. Conforme o dicionário de símbolos (CHEVALIER, 1999, p. 15), “as significações simbólicas da água podem reduzir-se a três temas dominantes: fonte de vida, meio de purificação, centro de regenerescência.”

Os mananciais são considerados um “centro de paz e de luz, um oásis” (CHEVALIER, 1999, p.17) por isso diversos cultos “são deliberadamente concentrados em torno das nascentes de água. Todo lugar de peregrinação comporta seu olho d’água, sua fonte.” (CHEVALIER, 1999, p. 19). As fontes são comumente associadas à vida, à imortalidade, à juventude, ou ainda, ao ensinamento (fonte de sabedoria), Segundo CHEVALIER (1999, p. 445, grifos no original), “a sacralização das fontes é universal, pelo fato de constituírem a boca da *água viva* ou da *água virgem*. (...) A água viva que delas corre é, como a chuva, o *sangue divino*, o *sêmen do céu*. É um símbolo da **maternidade**.” A água viva que delas corre é como a chuva, o sangue divino, o símbolo de maternidade.

De acordo com os conceitos acima elencados, elaborou-se o quadro que se segue, sintetizando a relação entre os santos e suas atribuições, presentes na canção.



Na segunda parte, composta pelos versos 5 a 8, há uma descrição de um evento cotidiano da sagrada família. O cotexto apresenta Maria “lavando os paninhos do seu bento *fi*” (verso 6). Essa personagem é encontrada pela voz da canção (verso 5), cuja elipse é a primeira pessoa do singular (eu). Esta elipse é fundamental para o entendimento do axioma configurado na terceira parte.

O ato cotidiano de lavar a roupa da criança, os “paninhos”, mobiliza todos os membros desta família. Enquanto Maria lavava, José estendia (verso 7), o que configura uma divisão equalitária de tarefas, algo que não é corrente na vida das cantoras de Almenara, costumeiramente arrimos de família e responsáveis pela totalidade da função de lavadeiras, algo associado costumeiramente ao gênero feminino (ATAIDE, 2008, p.25).

A passagem da segunda para a terceira parte da canção se dá pela identificação do frio que o menino sentia a partir de seu choro (verso 9). O choro é uma atividade emocional complexa que demanda um entendimento que transcende a expressão biológica. Este “eu” da canção observa a cena e posiciona-se. Uma primeira leitura da terceira parte poderia fazer supor que Nossa Senhora está pedindo o silêncio a seu filho; entretanto, uma observação mais atenta mostra que este é um discurso do “eu” da canção, que, no cotexto, auxilia, como uma babá, essa senhora e seu marido, acalmando a criança enquanto os pais exercem seu ofício.

Contudo, a terceira parte configura um axioma e este é aplicado ao ouvinte da canção. É o ouvinte, na verdade, identificado no contexto; o cotexto, por coerência, aponta anaforicamente para o menino Deus, mas, contextualmente, aponta para aquele que ouve a canção, como um conselho modalizado por metáfora – que a faca que corta / não corta sem dor” (versos 10 e 11). A ideia de corte é diretamente associada à ideia de sofrimento causado pelo acaso ou destino – um acidente. Assim sendo, a observação da vida – que é um acaso, e portanto, passível de acidentes, e, por conseguinte de causar sofrimento, deve ser recebida com resignação, pois o choro não cessa a dor.

No gráfico, mostrado anteriormente, vemos representada a figura de Santana que está presente tanto no Catolicismo como nas religiões de matriz africana. Santana é avô de Jesus, mãe de Maria.

## **Considerações finais**

As manifestações religiosas de origem africana e indígenas sobreviveram até os dias atuais, mesmo sofrendo preconceitos e perseguição e são retratadas através da tradição oral e poucos documentos escritos.

Podemos dizer que as escolhas lexicais (no caso deste trabalho, elas estão presentes nas canções das lavadeiras) são fontes fundamentais para a construção das representações mentais na memória dos indivíduos apresentando os conhecimentos que circulam socialmente. Além do que foi dito anteriormente, elas são fontes de análise que indicam as categorizações sociais, a criação, circulação e manutenção de estereótipos das diversas visões de mundo que encontramos numa sociedade. São também fontes fundamentais para a circulação e construção de conhecimentos partilhados entre indivíduos, sendo uma das mais importantes e centrais formas de cognição social e de organizadores do conhecimento de uma dada cultura.

## REFERÊNCIAS

ATAIDE, Sâmara Rodrigues. *Confluências do Passado e do Presente: o resgate da memória em O canto das lavadeiras de Almenara*. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Letras (área de concentração: Literatura Portuguesa e outras literaturas) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, UERJ, 2008.

BIDERMAN, Maria Tereza Camargo. *Teoria Linguística: teoria lexical e computacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2001(a) [1978].

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos (mitos, sonhos, costumes, gestos, forma, figuras, cores, números)*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1999.

COSERIU, Eugênio. *Tradição e novidade na ciência da linguagem*. Rio de Janeiro: Presença, 1980.

DIAS, Renato Henrique Guimarães. *Sincretismo Religioso no Brasil*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2009.

GIL, Beatriz Daruj. A ideologia no léxico de Batelaje, de Edvaldo Santana. In: *Acta Semiótica et Linguística*, v. 15, p. 72-80, 2010. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/actas/article/view/14667>

ISQUERDO, Aparecida Negri; ALVES, Ieda Maria (orgs): *A Ciências do léxico: lexicologia lexicografia terminologia*. Associação Editorial Humanitas, 2001. p. 91.

PRETI, Dino (org). *Léxico na língua oral e na escrita*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2003, p. 17-47.

SARMENTO, Flávia Rita Coutinho. *Gramática e Interpretação de texto*. BH:Alfstudio Produções, 2011.

SOUSA, Rainer Gonçalves. "*As religiões afro-brasileiras e o sincretismo*"; *Brasil Escola*. Disponível em <<http://brasilecola.uol.com.br/religiao/as-religioes-afrobrasileiras-sincretismo.htm>>. Acesso em 16 de junho de 2017.

VILELA, Mário. *O léxico do português: uma perspetivação geral*. Filologia e Linguística Portuguesa, n.1, p.31-50, 1997.

## **AS VERDADEIRAS MULHERES ASSASSINAS: VISÕES SOBRE A MULHER EM UM PROGRAMA DE TV**

**Luiza Procópio Sarrapio (UNINCOR)**

**RESUMO:** Há canais de TV dedicados exclusivamente a programas de relatos de crimes, que são tratados como entretenimento. Este é o caso do programa “As verdadeiras mulheres assassinas”, examinado pelo presente trabalho. Pretende-se analisar aqui o discurso empregado pelos narradores na elaboração do perfil de tais mulheres assassinas e na descrição das motivações que as levaram a praticar seus pretensos crimes. Pretende-se discutir a visão propagada pelo programa, que se dedica a afirmar determinado conceito de gênero, que circunscreve a mulher ao ambiente doméstico e lhe atribui uma hipotética tendência feminina à manipulação dos homens e à maldade

**Palavras-chave:** gênero, discurso, mulher, discriminação, produto cultural.

O canal por assinatura ID (Investigação Discovery) é especializado em programas que, em estilo de documentário, abordam crimes reais e investigações de homicídios. Entre tais programas encontra-se aquele que é analisado neste trabalho, denominado *As verdadeiras mulheres assassinas*. Atualmente na 11ª temporada, o programa trata exclusivamente de casos em que mulheres são responsabilizadas por homicídios. O interesse pelo programa foi despertado justamente por essas características: trata-se de um seriado que enfoca casos reais de mulheres criminosas, cuja história é narrada por uma ex psicóloga criminal do FBI e comentada por ex-policiais, jornalistas e psicólogo(a)s. Os comentários são críticos, às vezes irônicos, muitas vezes maldosos. O tratamento dado às protagonistas, conforme se pôde observar nos diversos episódios assistidos, condena-as antecipadamente, aprisionando-as em papéis que, segundo esses especialistas, são destinados às mulheres.

Este trabalho teve como objetivo analisar justamente esses papéis, a partir de definições como a de gênero e sexo e a de estereótipo, já que tais definições podem ajudar a compreender – e, por consequência, a fazer com que deixem de ocorrer – as diferenciações que tornam a mulher alvo de preconceitos e, não raras vezes, violência.

A primeira definição a ser feita é essencial para os estudos nesta área, pois se trata de estabelecer a distinção entre sexo e gênero. Esta distinção permite separar os fatores biológicos dos sociais quando se trata de definir feminino e masculino.

Antigamente, quando nascia um bebê, [...] a constatação de seu sexo determinava-lhe uma dupla diferença: a biológica, constatável anatomicamente e a social, dada pelas fantasias dos adultos acerca do pequeno ser, nas quais o sexo do bebê ocupa um lugar relevante. Posteriormente, e a partir da percepção de sua realidade sexual, é inserido em um universo simbólico que, embora se elabore internamente e repercute diretamente no psiquismo, tem sua origem nos sistemas de crenças e estereótipos que, longe de refletir a realidade, reproduzem os valores das instituições sociais em cada cultura e momento histórico. (BENLLOCH e CAMPOS, 2000, p. 81)<sup>1</sup>.

Ou seja, os seres humanos nascem com um sexo definido, que lhes imprime determinadas características biológicas. A partir daí, sua inserção na vida em sociedade será marcada pelos valores desta sociedade. Na sociedade em que vivemos, existe uma definição prévia do papel que cabe a cada gênero<sup>2</sup>, que pode ser compreendida como estereótipo. No dicionário, encontramos, entre outras definições, que estereótipo é “Ideia ou conceito formado antecipadamente e sem fundamento sério ou imparcial. = preconceito. Coisa que não é original e se limita a seguir modelos conhecidos. = lugar-comum.” (PRIBERAM, 2011).

Sabendo então que estereótipo refere-se a modelos estabelecidos como padrão, a repetição de modelos conhecidos e a conceitos formados antecipadamente, é necessário em seguida definir o que é papel de gênero, que é diferente de sexo. Como já vimos anteriormente, o sexo é definido pela biologia e o termo “está ligado à composição cromossômica do indivíduo e ao tipo de aparelho reprodutor dela resultante” (D'AMORIM, 1997, p. 121), mas passou a significar também características comportamentais e psíquicas

---

<sup>1</sup> Tradução livre.

<sup>2</sup> Este trabalho se atém à dicotomia entre homem e mulher, mas as discussões e os estudos sobre gênero e identidade de gênero abarcam muito mais do que apenas dois deles. Veja-se, a este respeito, a matéria publicada em junho de 2017 no portal de notícias Blasting News, que comenta a identificação de 31 tipos diferentes de gênero na cidade de Nova Iorque, a partir do link <https://goo.gl/B7CHDB>.

consideradas típicas de homens ou de mulheres. No entanto, os traços de personalidade que são imputados às diferenças sexuais são, na verdade, “construtos simbólicos de caráter social, cuja base são os valores do grupo” (D'AMORIM, 1997, p. 121). Assim, gênero pode ser definido como “a soma das características psicossociais consideradas apropriadas a cada grupo sexual, sendo a identidade de gênero o conjunto destas expectativas, internalizado pelo indivíduo em resposta aos estímulos biológicos e sociais [...]” (D'AMORIM, 1997, p. 121). O papel de gênero se estabelece a partir das características apropriadas a cada sexo e se refere aos “inúmeros papéis sociais que podem ser exercidos por pessoas de ambos os sexos tais como o de trabalhador, cônjuge e genitor” (D'AMORIM, 1997, p. 121).

Esses papéis sociais formam o estereótipo de gênero, que se define como

um conjunto de ideias sobre os gêneros que favorecem o estabelecimento de papéis fortemente arraigados na sociedade, [...], dando lugar a uma diferenciação dos gêneros que se baseia em marcar as características de cada um, outorgando-lhes uma identidade em função do papel social que se supõe devem cumprir (BELMONTE e GUILLAMÓN, 2008, p. 116).<sup>1</sup>

Assim, os homens e as mulheres foram separados em territórios físicos e psíquicos distintos: ao homem coube o espaço público, a luta pela sobrevivência fora do âmbito do lar, a participação ativa nas mudanças sociais e o controle sobre os processos de produção e reprodução; à mulher resta o espaço privado, no qual ela vive à margem, à espera de que o homem se ocupe de sua sobrevivência e da dos filhos (COSTA, 1999, p. 45).

Encarregadas do trabalho doméstico e do cuidado das pessoas, às mulheres são atribuídas as características que favorecem esta maneira de ser e de estar no mundo: ternura, docilidade, fraqueza, emotividade, sentimentalismo, instinto maternal etc. Por outro lado, o “masculino”, marcadamente diferente do feminino, relacionado ao âmbito do público, possui as características que, segundo a cultura patriarcal, definem este âmbito: agressividade, competitividade, ação, risco, iniciativa. O discurso que sustenta esta especialização

---

<sup>1</sup>Tradução livre.

estereotípica é responsável pela polarização dos gêneros e pela legitimação da desigualdade (BELMONTE e GUILLAMÓN, 2008).

Para que essa separação fosse mantida, cuidou-se, desde muito cedo, de modelar as crianças nas características consideradas normais para cada sexo: da mulher se espera passividade, dependência, insegurança, docilidade, compaixão, fragilidade, vaidade, beleza e monogamia, ou seja, feminilidade; do homem, que seja agressivo, seguro, independente, frio, forte, autossuficiente e polígamo – símbolos da masculinidade (COSTA, 1999, p. 45).

Então, desde a mais tenra idade, a mulher está condenada a viver confinada no âmbito doméstico pelas características que seus papéis sociais lhe impõem. Ainda sob a ótica da cultura patriarcal, para garantir sua submissão, é condenada ao castigo de Deus, pois não obedeceu à ordem de não se aproximar da árvore do conhecimento. Ela não só experimentou seu fruto, como convenceu seu companheiro a também fazê-lo, tornando amaldiçoadas as futuras gerações.

O Criador, ao perceber que seus filhos amados haviam infringido às regras, os castigou; a mulher, chamada de Eva, recebeu a punição de sentir as dores do parto e ficar sob o domínio do homem, uma vez que foi ela que transgrediu as regras e causou a expulsão de ambos do paraíso, marcando as suas gerações posteriores.

Com isso, Eva ficou com a culpa de ter provocado a expulsão do paraíso, e a Adão foi consentido o poder de estabelecer a ordem, com estratégias de dominação, exploração, inclusive sobre Eva, uma vez que esta causou muitos transtornos à humanidade e precisava ser mantida sob controle. (SILVA, 2012, p. 4)

A desobediência de Eva de fato causou muitos transtornos para todas as mulheres: tendo sido responsabilizadas pelo chamado “pecado original”, sua liberdade foi limitada e seu

espaço na sociedade foi totalmente restringido. Seu papel – como devidamente estabelecido pelo estereótipo de gênero – é dar suporte ao homem, encarregado da manutenção da ordem e do controle.

Vimos, portanto, que a atribuição de papéis distintos e assimétricos a homens e mulheres é uma construção social, feita para manter a dominação e o controle, para manter a desigualdade nas relações de poder entre os dois gêneros. É urgente que tal desigualdade seja devidamente percebida, pesquisada, analisada e desconstruída. Sua manutenção preserva e agrava situações sociais que colocam as mulheres em grande risco por todo o planeta. Segundo dados publicados no portal Terra Brasil, “7 em cada 10 mulheres no mundo já foram ou serão violentadas em algum momento da vida” (SOARES, 2017, p. 1). “Mulheres são alvo de diversos tipos de violência, desde o assédio verbal até a morte. Além da violência intencional, os crimes contra mulheres são justificados por questões de ordem cultural ou mesmo religiosa em diversos países do mundo” (SOARES, 2017, p. 1).

Pois bem. É neste contexto que o programa *As verdadeiras mulheres assassinas* deve ser analisado. Inicialmente, é essencial considerar o papel que a TV, como meio de comunicação, exerce, tendo em vista que, nas últimas décadas, tais meios tornaram-se agentes socializadores,

ajudando a construir identidades e contribuindo, desta maneira, para estabelecer os sistemas simbólicos através dos discursos e do imaginário que transmitem. Os meios de comunicação, em sua dimensão histórica e social, funcionam como aparatos de representação, de construção da “realidade”. [...] Desta maneira, os produtos televisivos contribuem, de forma cotidiana e mais ou menos sistemática, para gerar identidades a partir dos mecanismos narrativos, semióticos e interpelativos que se põem em marcha em cada ato de significação (BELMONTE e GUILLAMÓN, 2008).<sup>1</sup>

Isto significa dizer que a TV é um meio de produção cultural que pode – e constantemente o faz – contribuir para tornar natural o que é fruto de construção social. Por

---

<sup>1</sup> Tradução livre.

este motivo, é necessário desvendar o que parece permanecer oculto neste meio: a ideologia que age por trás das representações. Especialmente, na análise a que nos dedicamos aqui, a ideologia de gênero que está sendo veiculada. Devemos indagar em que medida as configurações de gênero que são disseminadas pela TV contribuem para a manutenção dos estereótipos de gênero e de discursos discriminatórios contra as mulheres.

Para analisar o discurso veiculado pelo programa *As verdadeiras mulheres assassinas*, selecionamos 40 episódios de temporadas variadas (todos disponíveis em *streaming* a partir da plataforma Youtube). Filtrando esses episódios, escolhemos dois que, em nosso entendimento, são bastante representativos como instrumentos de disseminação dos estereótipos de gênero que apresentamos aqui.

Inicialmente, chama atenção o nome do programa em português. Considerando que o nome original é *Deadly women* (Mulheres mortais), o que levou os tradutores a este título? Talvez esteja presente a ideia de que as mulheres, dóceis, submissas, frágeis, inseguras, não seriam a princípio capazes da violência de que se reveste um assassinato. Mas, quando revelam sua índole mais profunda, acabam por tornar-se verdadeiramente homicidas.

Além disso, as histórias exaltam a violência de que são capazes as criminosas retratadas, mas as estatísticas demonstram que, nos Estados Unidos, onde o programa é produzido, é grande o número de mulheres vítimas da violência doméstica. Para se ter ideia, basta comparar: 6.488 soldados estadunidenses morreram no Afeganistão e no Iraque entre 2001 e 2012. O número de mulheres assassinadas naquele país por parceiros do sexo masculino, no mesmo período, foi de 11.766 (PORTAL VIOLES, 2016). A guerra mata menos homens do que homens matam mulheres. Estes dados – apenas um exemplo entre milhares – confirmam a importância da superação das desigualdades de gênero, incluindo o discurso veiculado pela TV que busca naturalizar a inferioridade ou a maldade femininas.

Os episódios do seriado têm diversas características em comum. Em primeiro lugar, cada episódio conta duas ou três histórias, reunidas sob o mesmo título. Assim, por exemplo, um episódio intitulado “Interesses escusos” trata de mulheres que se aproximam de homens por causa de dinheiro ou status. “Vínculo sagrado”, por sua vez, conta as histórias de mães que assassinam os próprios filhos.

Todos os episódios tratam, como dito antes, de crimes hipoteticamente cometidos por mulheres. A narração de todos eles tenta aproximá-los dos documentários, que são registros

de eventos cuja característica principal é procurar “uma relação de grande proximidade com a realidade.” (MELO, 2002, p. 25). O programa usa imagens de arquivo e depoimentos de especialistas, mas são que atores representam os protagonistas.

Outra característica comum a todos os episódios são os comentários, que se pretendem sérios e científicos, já que as pessoas que os fazem são descritas como especialistas – jornalistas, psicólogos, ex-policiais, escritores, entre outros. No entanto, há outro traço comum, que podemos chamar de descompromisso com os fatos, que desautoriza o tom aparentemente científico de tais comentários: apesar de mostrar-se como um registro da realidade, as dramatizações criadas pelo programa não têm vínculo muito firme com os casos relatados, excetuando-se talvez a existência real das criminosas e das vítimas. As personagens existem ou existiram, mas o programa não tem compromisso com o que de fato aconteceu.

Com o objetivo de verificar em que medida as dramatizações também funcionam como elemento de reforço aos estereótipos, acrescentamos, à análise dos episódios, o relato dos casos apresentados, a partir de notícias e reportagens veiculadas sobre eles. Assim, a análise se estrutura da seguinte maneira: primeiramente, apresenta-se o caso; em segundo, apresenta-se a ficção, ou seja, a maneira como o programa tratou aquele caso. As observações entre aspas no correr do texto são comentários feitos no episódio e a marcação de minutos e segundos (0’00”) se refere ao momento em que foram ditas.

### **1º episódio – Até que a morte nos separe**

Desde a vinheta de abertura, este episódio é recheado de estereótipos. A cena começa com uma cama desarrumada, uma cadeira virada. No banheiro, uma cortina arrebitada remete a *Psicose*, filme de Alfred Hitchcock em que o filho se transveste na própria mãe. Na cozinha, uma embalagem caída derrama leite na bancada. A outra bancada tem uma faca coberta de sangue. Não por coincidência, esta abertura circunscreve as atividades femininas (incluindo nelas os crimes de que são acusadas) ao território do lar. Lugar de mulher, mesmo que seja para cometer assassinato, é na cozinha.

Esta é mais uma característica comum à maioria dos episódios selecionados: os crimes de que as protagonistas são acusadas e pelos quais são condenadas na maioria das vezes, são

perpetrados contra filhos, pais, maridos e amantes. São raros os episódios do programa em que as mulheres agem no âmbito público.

A epígrafe desse primeiro episódio diz: “Noivas tímidas que se tornaram esposas letais, mulheres assassinas que fizeram com sangue o voto ‘até que a morte nos separe’” (1’20”), e ele conta as histórias de três mulheres que se encaixam à perfeição no estereótipo de gênero do qual falamos aqui. A primeira delas é a mãe e esposa irrepreensível, que cuida do marido, dos filhos e da casa. A segunda é a sedutora, a conquistadora, capaz de envolver e dominar um homem ingênuo. Finalmente, a terceira é a provedora, que se sacrifica para que o marido possa aperfeiçoar-se e providenciar o sustento da casa. São três personagens icônicas, a santa, a serpente e a cuidadora, que representam com perfeição os papéis que a elas foi designado na relação de dominação estabelecida pela cultura patriarcal.

A narradora começa o episódio com uma afirmação no mínimo irônica: “Felizmente, não é muito comum que a mulher mate o marido, por isso, quando acontece, chama nossa atenção” (0’41”). Em seguida, descreve as protagonistas – “a esposa do pastor que foi levada ao limite”, “a caça-dotes desesperada que apelou para um recurso fatal” e “a ex-esposa desprezada que usou da única força de que ainda dispunha”. Vamos comentar aqui as duas primeiras histórias, pois a cuidadora, apesar de algumas diferenças, pode também ser identificada com a mãe extremosa.

### **História 1 – A esposa do pastor**

**O caso:** O pastor Mathew Winkle, procurado em casa pelos fiéis, depois de não comparecer a um evento em sua igreja, é encontrado morto com um tiro nas costas. Sua esposa Mary e as três filhas desapareceram. Encontrada no dia seguinte em uma cidade litorânea, Mary acaba por confessar que matou o marido, que a maltratava, e com quem discutira a noite toda por causa das finanças do casal. Segundo ela, Mathew, que mantinha uma arma em casa, a repreendia com frequência e a obrigava a usar “trajes obscenos” para fazer sexo, o que a levou ao limite. Alguns vizinhos testemunharam que ele se irritava e que chegou a ameaçar matar um cachorro que invadiu seu jardim. Durante o julgamento, Mary e sua família alegaram constantes abusos emocionais e sexuais. A esposa foi condenada a 210

dias na prisão, acabando por cumprir apenas 61 dias em uma instituição de saúde mental. (CF. CANDIOTTI e DORNIN, 2007).

**A ficção:** No início do episódio, vemos Mary levando as filhas para um passeio. Um dos comentaristas diz que “Mary sempre quis levar as filhas à praia. O pai, Mathew, vivia prometendo levá-las à praia” (2’00”). Depois de instalar as meninas no automóvel, a mãe esconde uma espingarda sob um cobertor no porta-malas. Alegrementemente, pergunta às crianças se querem ir à praia e comer hambúrgueres. O marido já está morto no quarto. Neste momento, a impressão que se tem é de que o assassinato ocorreu porque o pai não cumpriu a promessa de levar a família à praia. A primeira aparição de Mathew na história é bem mais favorável que a da esposa: dentro da igreja, pregando aos fiéis. “Mathew vinha de uma linhagem de pastores, seu pai, seu avô. Era o que ele fazia na vida, sua vocação” (4’40”). Em seguida, são exibidas cenas de abuso emocional por parte do marido, que controla tudo o que a esposa faz. Para tentar provar seu valor, Mary investe numa fraude, o que os deixa com uma dívida considerável. Segundo um dos comentaristas, para evitar que o marido saiba sobre seu fracasso, Mary acaba por matá-lo. Na manhã do assassinato, para fazer com que o bebê de seis meses parasse de chorar, Mathew tampa sua boca e nariz com a mão. Uma comentarista minimiza a agressão: “Foi um aperto momentâneo, que eu não chamaria de sufocamento, mas Mary chamou. E acho que isto despertou sua fúria interna” (8’41”). Durante todo o restante do relato, ela é tratada como uma assassina que se finge de vítima: “A Mary criou uma imagem terrível de vítima no banco das testemunhas” (13’26”). Depois do caso encerrado, o advogado de Mary afirma, sorrindo: “É uma família feliz. Claro que uma família sem o pai em casa, mas ela está muito bem. Está ótima” (17’01”). O promotor discorda: “Descrevo a Mary como uma assassina fria e calculista. Ela premeditou o assassinato de Matthew Winkler e o executou. E hoje me preocupo com suas filhas porque, se ela fez isso com o marido, é capaz de qualquer coisa.” (17’10). Os comentários desferidos durante o relato parecem se ressentir da libertação de Mary, como se, independentemente de seus argumentos sobre os maus tratos do marido, ela merecesse o pior castigo.

## **História 2 – A caça-dotes**

**O caso:** Rebecca Salcedo, vendedora, e Bruce Cleland, engenheiro de software, se conhecem e se casam rapidamente. Sete meses depois, enquanto voltam de um jantar de reconciliação, Bruce é morto por dois homens que tentam sequestrá-los. Rebecca diz estar ferida, mas os paramédicos não conseguem confirmar esta afirmação. Durante a investigação, os detetives encontram provas de que o assassinato foi planejado e encomendado por Rebecca, que é condenada juntamente com os cúmplices (GONZALES, 2017).

**A ficção:** Apesar de sua possível culpa, a esposa é tratada, durante todo o relato, como um ser do mal, uma serpente destruidora do paraíso. Enquanto a câmera mostra seu decote, Rebecca, que, segundo a narração, está em busca de um segundo casamento que lhe renda dinheiro, é chamada de “sexy, escandalosa, generosa, excitante, uma pessoa fantástica, atraía os homens como um ímã” (20’06”). Bruce, por sua vez, é “um *nerd* ligado em computadores. Ele não tinha muito contato pessoal com as mulheres, não namorava quando estava no ensino médio, nem na faculdade” (19’20”). Era “o tipo de homem que mulheres como a Rebecca procuram. Ele não tinha chance!” (20’24”). O roteiro da história parece ter sido escrito para condenar esta mulher, descrita como interesseira, luxuriosa, perigosa, capaz de fazer qualquer coisa por dinheiro. O perfil da protagonista é suficiente para a condenação, com o agravante de que ela é mexicana, tendo se casado, da primeira vez, para obter cidadania estadunidense. Um exercício simples de imaginação nos leva a pensar na justiça que pode haver em um julgamento que condena antecipadamente a ré. Sobre Rebecca, só nos resta repetir o que disse a comentarista a respeito de Bruce: ela não tinha chance!

## **2º episódio – Foras da lei**

O segundo episódio submetido à análise foi selecionado por sua atipicidade. Suas histórias são incomuns no programa, pois são um dos casos raros de que falamos anteriormente. Ao contrário da quase totalidade das histórias contadas, este trata de mulheres que agem no âmbito público. As protagonistas, uma traficante, uma prostituta e uma líder de quadrilha, não têm suas vidas restritas ao âmbito doméstico. Todas as três foram condenadas por crimes cometidos na esfera pública. Serão analisadas a seguir duas das histórias, já que a líder de quadrilha apresenta muitas semelhanças com a traficante.

## História 1 – A rainha da cocaína

**O caso:** Griselda Blanco, a “Madrinha” nasceu em 1943, na Colômbia. De acordo com informações em portais de notícias (MEDEIROS, 2012), era batadora de carteiras aos 14 anos, casando-se algum tempo depois com um falsificador de passaportes, a quem matou anos depois, assim como ao segundo marido. Também são creditadas a ela mais cerca de 250 mortes diretas ou encomendadas, seja por disputa comercial ou questões pessoais. Blanco tornou-se a mais poderosa e rica narcotraficante das décadas de 70 e 80, sendo considerada a responsável pela organização do tráfico de cocaína que perdura até hoje. A estrutura que montou foi “herdada” por Pablo Escobar, futuro rei e celebridade do narcotráfico. Presa e condenada, Blanco passou de 20 a 30 anos na prisão em Miami. De volta a Medellín, viveu discretamente até ser assassinada em 2012, aos 69 anos.

**A ficção:** “Ela era a pior entre os piores. E era uma mulher” (4’16”). A narradora e os comentaristas centram suas falas na crueldade e na frieza da protagonista que, segundo eles, introduziu um novo patamar de violência em Miami, com sequestros, perseguições e tiroteios. Blanco foi uma estrategista, que planejou e executou um esquema extremamente eficiente de transporte e venda de cocaína entre a Colômbia e os Estados Unidos. No entanto, o fato de ter se tornado a número um, a rainha de um setor predominantemente masculino e de ter controlado e comandado com vigor grupos diversos de homens, entre traficantes, policiais e políticos (consta que eram cerca de 1500 pessoas), não parece ter relevância no seriado, que adota um tom exagerado e ligeiramente espantado ao constatar que uma mulher, apenas uma mulher, fosse capaz de tanta crueldade e violência. Ou, como diria o ex-policial que depõe no episódio: “Não conheço ninguém que tenha sido responsável por tantos homicídios, tanta violência, tanta dor e sofrimento quanto Griselda Blanco” (0’50”).

Criando um paralelo entre a história de Blanco e a de Escobar, é bastante visível a diferença de tratamento recebida pelas duas personagens, em mídias como o cinema e a imprensa. Escobar, “el Patrón”, é uma celebridade fora da lei, tratado como um empreendedor inteligente, um homem cruel, mas justo, com diversos filmes e séries dedicados a ele, além de um parque temático!<sup>1</sup> Blanco é desconhecida. Em 2011, foi exibida a novela mexicana *La*

---

<sup>1</sup> Por exemplo, as séries *Pablo Escobar: o senhor do tráfico* (2012) e *Narcos* (2015), os filmes *Pecados de meu pai* (2009) e *Escobar – paraíso perdido* (2014), além de uma polêmica novela, *Los tres caines*, exibida unicamente na Colômbia. E a casa de Escobar, a Hacienda Nápoles, é hoje um museu.

*reina del sur*, vagamente inspirada na colombiana, sobre uma jovem mexicana que se torna a traficante mais poderosa da Europa. Em 2015, a série foi reeditada nos Estados Unidos como *Queen of the South*, atualmente na 3ª temporada. Recentemente, os portais especializados em filmes noticiaram que se fará um telefilme sobre “la Madrina”. Aliás, até os apelidos merecem atenção: “el patrón” é o chefe de tudo, “la madrina” é a que protege e cuida.

## **História 2 – A mulher de vida fácil**

**O caso:** Barbara Elaine Ford nasceu em 1923, filha de uma adolescente que sobrevivia como prostituta. Aos 14 anos, foi presa por vagabundagem. Em liberdade condicional aos 16 anos, casou-se, teve dois de seus três filhos e se matriculou em uma faculdade. Divorciada em 1942, casou-se mais três vezes, enquanto trabalhava em bares, bordéis e casas de apostas, tendo sido presa diversas vezes. Conheceu seu quarto marido, o barman Henry Graham, com quem teve o terceiro filho, e também o apostador Emmett Perkins, com quem se associou no planejamento de um assalto, ao qual se juntaram também John Santo e John True. Os quatro invadem a casa de Mabel Monahan, que é surrada com uma arma e sufocada com um travesseiro até a morte. Todos os assaltantes são presos. True, em troca de imunidade, acusa os demais, especialmente Graham, a quem responsabiliza pelo assassinato de Monahan. Condenados à morte, os três são executados no dia 3 de junho de 1955. A execução de Barbara Graham foi adiada por uma hora e meia, o que a fez implorar para que parassem de torturá-la. Suas últimas palavras foram: “As pessoas de bem têm tanta certeza de que estão certas” (LINN, 2013).

**A ficção:** A primeira imagem mostrada na abertura do episódio é uma jovem de blusa vermelha muito decotada, ombros nus e batom vermelho nos lábios, sentada em um bar, a olhar sedutoramente para a câmera. É Barbara Graham. Para descrevê-la inicialmente, a narradora diz: “Uma garota que gostava de se divertir sucumbe ao seu lado ruim” (1’00”). E o comentarista completa: “Ela era uma banana de dinamite com um pavio queimando lentamente e em algum momento acabaria explodindo” (1’03”). E a abertura termina ainda com Graham, seu batom e seus ombros nus, olhando para a câmera, desta vez com um olhar ameaçador. A história descreve primeiramente a vítima, Mabel Monahan, uma senhora de aparentes 70 anos, vestida de branco e usando óculos, a ler um romance em uma noite

tranquila. Batem à porta. A comentarista ilustra a cena: “Foi quando a violência invadiu a sua casa como um furacão” (15’06”). Não há pistas ou digitais na casa revirada ou no corpo estendido no chão. “Para encontrar os assassinos de Mabel, a polícia teria que deixar para trás as ruas tranquilas de Burbank e penetrar no mundo oculto do crime em Los Angeles. O mundo que a desvairada Barbara Graham chamava de lar” (16’24”). A cena que ilustra esta fala é Barbara descendo as escadas de um bar em outra roupa ousada, enquanto a comentarista pontua: “Barbara era muito atraente. Ela era muito bonita por fora, mas era completamente imoral” (16’44”). As cenas seguintes mostram Graham seduzindo marinheiros, enquanto a narradora explica que ela e outras garotas – conhecidas como *gaivotas* – se prostituíam em bares em torno da base da Marinha. Em seguida, finaliza: “Barbara cresceu e se tornou exatamente o que a mãe disse que ela se tornaria: uma menina má, que estava prestes a se tornar ainda pior” (18’49”). A narrativa prossegue com o assalto a Mabel Monahan, todo o tempo deixando claro que os três eram “a pior escória de Los Angeles” (19’32”). A cena do homicídio mostra Graham sorrindo impiedosamente a velha senhora, com um semblante maléfico (22’10”). A narradora afirma: “Barbara a espancou com a arma, uma violência absolutamente gratuita. Ela descarregou sua cólera, sua fúria naquela pobre mulher” (22’30”).

Assim como no episódio, Barbara Graham parece ter sido condenada por sua história. Por viver à margem, por ser prostituta, por ter ficha criminal, por ser inteligente e bonita, não teve perdão, apesar de afirmar insistentemente sua inocência. A imprensa – que a chamava de *Bloody Babs* ou *Babs Sangrenta* (LINN, 2013) –, o público e o júri que a condenou acataram sem questionar o testemunho de John True, provavelmente porque uma mulher de “vida fácil”, provavelmente será também uma assassina.

A análise dos episódios do programa *As verdadeiras mulheres assassinas* foi motivada pela necessidade urgente de identificar e desconstruir uma representação dos gêneros que é estereotípica e dicotômica. Este e outros produtos culturais são, apesar de sua aparente neutralidade e seu intencional tom documental, disseminadores do discurso que reproduz a desigualdade de representação de homens e mulheres, de feminino e masculino. Este discurso, responsável pela transmissão dos estereótipos de gêneros, pode também ser implicado na responsabilidade sobre a violência que ataca não só mulheres, mas todos aqueles considerados mais frágeis por uma cultura ainda predominantemente patriarcal e machista. Pequenas

atitudes de desvelamento do preconceito e das desigualdades, como a que tentamos fazer aqui, podem ser instrumentos de transformação.

## REFERÊNCIAS

- BELMONTE, J.; GUILLAMÓN, S. Co-educar la mirada contra los estereotipos de género en TV. *Comunicar - Revista Científica de Educomunicación*, Valencia, v. XVI, n. 31., p. 115-120, out. 2008. Disponível em: <<https://goo.gl/tNxXT3>>. Acesso em: 20 set. 2017.
- BENLLOCH, I. M.; CAMPOS, A. B. *Sistema sexo/género, identidades y construcción de la subjetividad*. Valencia: Universitat de València, 2000. Disponível em: <<https://goo.gl/z39Atu>>. Acesso em: 22 set. 2017.
- CANDIOTTI, ; DORNIN, R. Wife who killed preacher set free. Disponível em: <<https://goo.gl/iZHM4u>>. Acesso em: 22 set. 2017.
- COSTA, M. A. C. A participação da mulher na sociedade: o feminino como crítica civilizatória. *Symposium*, num. esp., Recife, p. 45-47, jul. 1999. Disponível em: <<https://goo.gl/uEm6qq>>. Acesso em: 22 set. 2017.
- D'AMORIM, M. A. Estereótipos de gênero e atitudes acerca da sexualidade em estudos sobre jovens brasileiros. *Temas em Psicologia*, Ribeirão Preto, v. 5, n. 3, dez. 1997. p. 121-134. Disponível em: <<https://goo.gl/3CcZ48>>. Acesso em: 21 set. 2017.
- GONZALES, R. A tale of one woman's greed. Disponível em: <<https://goo.gl/6bzRni>>. Acesso em: 21 set. 2017.
- LINN, S. Proof of guilt: the tragic life and public death of Barbara Graham. Disponível em: <<https://goo.gl/fGcdQf>>. Acesso em: 22 set. 2017.
- MEDEIROS, A. Rainha da cocaína: assassinada mulher que introduziu droga nos EUA. Disponível em: <<https://goo.gl/sVyjjs>>. Acesso em: 21 set. 2017.
- MELO, C. T. V. D. O documentário como gênero audiovisual, Recife, v.5, n. 1/2, dez. 2002. p. 25-40. Disponível em: <<https://goo.gl/r45apt>>. Acesso em: 20 set. 2017.
- PORTAL VIOLES. 30 dados estatísticos sobre violência doméstica nos EUA mostram que fenômeno é epidemia. Disponível em: <<https://goo.gl/qwkpDZ>>. Acesso em: 20 set. 2017.
- PRIBERAM. *Dicionário da Língua Portuguesa*. São Paulo: Priberam, 2011. Ed. para Kindle.
- SILVA, C. D. A desigualdade imposta pelos papéis de homem e mulher: uma possibilidade de construção da igualdade de gênero. *Direito em Foco*, São Lourenço, n. 5, p. 1-9, mar. 2012. Disponível em: <<https://goo.gl/bkZi30>>. Acesso em: 22 set. 2017.

SOARES, A. L. Violência contra mulher. Disponível em: <<https://goo.gl/dHKEHa>>. Acesso em: 20 set. 2017.

## RECONHECENDO O "EU" COMO UM "OUTRO": A ALTERIDADE EM *SEXING THE CHERRY*, DE JEANETTE WINTERSON

Luiz Guilherme Pereira Junqueira (UFMG)

**RESUMO:** Diversas obras da literatura inglesa relacionam o monstro ao Outro. Esse é o caso de Calibã, em *A Tempestade*, frequentemente interpretado como sendo uma referência aos habitantes do Novo Mundo, ou de Drácula, que, no romance homônimo, tem sua ascendência traçada a uma etnia húngara, em contraposição aos ingleses. Em ambos os casos, o monstro habita as margens, sendo uma ameaça externa ao sujeito inglês ou à sociedade. O romance *Sexing the Cherry*, de Jeanette Winterson, insere uma protagonista grotesca, Dog-Woman, no centro de Londres, aproximando a identidade inglesa à monstruosidade. Há uma inversão nas características geralmente atribuídas ao “eu” e ao “outro”, o que sugere uma alternativa ao modo tradicional de lidar com o estranho, que muitas vezes consiste em eliminar o que nos parece monstruoso. Este trabalho analisa como o romance de Winterson constrói a relação entre Dog-Woman e outras identidades, com o objetivo de entender o que é sugerido para que duas identidades distintas possam conviver num mesmo espaço. O livro indica as consequências desastrosas que uma tentativa de absorção do outro pode acarretar quando as diferenças não são consideradas. *Sexing the Cherry* parece propor que se reconhecer como um “outro” é uma alternativa eficaz para conviver com as diferenças, embora o choque entre identidades seja inevitável.

**Palavras-chave:** Monstruosidade; Alteridade; Literatura Inglesa;

Monstros podem ser associados ao Outro, recebendo marcas de alteridade em relação a uma identidade tida como fixa e completa, o “eu”. A literatura inglesa é repleta de exemplos que representam os monstros nesse tipo de relação. Em *A tempestade*, Calibã é frequentemente interpretado como um outro, representante dos povos do Novo Mundo, em oposição a Próspero, nobre inglês que coloniza a ilha em que Calibã nasceu. Drácula, no romance homônimo, possui ascendência húngara, ameaçando corromper a Inglaterra com sua linhagem de vampiros. Os dois monstros representam povos diferentes que ameaçam os ingleses e que, conseqüentemente, devem ser eliminados. O romance *Sexing the cherry*

inverte, até certo ponto, a relação entre o “eu” e o outro. Dog-Woman, uma mulher monstruosa, é colocada no centro da Inglaterra, tendo a sua identidade aproximada à dos ingleses. Este trabalho analisa como Dog-Woman é construída como um monstro e consequentemente como um outro, para entender como o romance representa a relação entre o sujeito inglês normativo e os outros. Os capítulos sob a perspectiva de Dog-Woman apresentam ao menos três pontos de vista sobre tal relação e embora haja uma inversão entre os papéis do “eu” e do “outro”, o romance não escapa de uma sugestão de exclusão e de violência contra o que é diferente.

Publicado em 1989, *Sexing the cherry* conta a história de Dog-Woman e Jordan com capítulos alternados. A maior parte do romance acontece no século XVII, embora uma seção nas últimas páginas se passe em 1990, com personagens alternativos que se assemelham aos protagonistas. A história de Dog-Woman funciona como uma reescrita da Guerra Civil Inglesa, nos moldes do que Linda Hutcheon chama de metaficção historiográfica. Os capítulos sob o ponto de vista de Jordan apresentam as viagens imaginárias do personagem, possuindo diversos elementos fantásticos. Entre esses elementos, está a reescrita de contos de fadas, como “As 12 princesas bailarinas”, dos irmãos Grimm, e Rapunzel.

Críticos do romance descrevem Dog-Woman como uma mulher monstruosa ou grotesca. Em *The philosophy of horror or paradoxes of the heart*, Noël Carroll define um monstro como “qualquer ser não considerado existente pela ciência contemporânea” (2004, p. 27).<sup>1</sup> Uma das características que fazem de Dog-Woman um ser não existente é o seu peso. Ao sentar-se numa espécie de gangorra, seu peso lança Samson, um elefante aos ares:

“Eu respirei fundo, enchendo os meus pulmões de ar e me joguei no assento com toda a minha força. Houve um estrondo à minha volta. Eu abri os olhos e olhei na direção de Samson. Ele havia desaparecido. A cadeira dele balançava vazia, como um banco numa casa de verão, seu monóculo no chão. Eu olhei para cima, seguindo o olhar das pessoas. Bem acima de nós, muito, muito longe, como uma estrela negra num céu branco, estava Samson”. (WINTERSON, 1989, p. 20)

---

<sup>1</sup> A tradução de todas as citações é de minha autoria.

O tamanho de Dog-Woman também a diferencia de outros seres humanos: “Quando Jordan era novo, eu o colocava na palma de minha mão do modo como faria com um filhotinho e o levantava ao meu rosto e o deixava pegar as pulgas de minhas cicatrizes” (WINTERSON, 1989, p. 21). Embora o trecho não quantifique a altura da personagem, sugere-se um personagem gigantesco.

A definição básica de Carroll serve para monstros de qualquer gênero literário, dos contos de fadas às histórias de fantasia. O autor, em sua descrição do gênero horror, identifica mais algumas características de monstros que causam o sentimento que dá nome ao gênero: eles devem ser impuros e ameaçadores. Existem diversas maneiras de fazer com que uma personagem seja impura, uma delas sendo a associação com doenças e pragas: “[...] seres horrorosos são frequentemente associados com contaminação – doença, enfermidade e pragas – e são frequentemente acompanhados por pragas contagiosas – ratos, insetos e outros” (CARROLL, 2004, p. 28). Dog-Woman o é pela associação com doença e os animais que vivem em seu corpo: “Eu tive varíola quando era garota e as covas em meu rosto servem como casa para pulgas” (WINTERSON, 1989, p. 19). Apesar de não sofrer mais da doença, as marcas da varíola permanecem. O corpo da personagem também é habitado por parasitas, animais pelos quais geralmente sentimos nojo, um dos efeitos da impureza.

Dog-Woman não apenas causa terror em seus oponentes, como também apresenta força física e resistência sobre humanas:

Eu corri na direção dos guardas, quebrei os braços do primeiro, fracturei o segundo e dei um chute na cabeça do terceiro que o desmaiou na hora. Os outros cinco me atacaram e quando eu despachei dois para enfrentar o julgamento mais cedo, outro pegou seu mosquete e o disparou em meu peito. Eu caí, matando o homem que estava atrás de mim e arranquei a bala do meu decote. Naquele momento eu estava furiosa. (WINTERSON, 1989, p. 69)

A ameaça causada pela personagem, que consegue quebrar um braço com suas mãos e consegue resistir a um disparo sem sofrer consequências, também contribuem para que ela seja um ser fantástico.

Alguns aspectos de Dog-Woman e do romance, entretanto, a diferem dos monstros clássicos da literatura inglesa. Em *Monster culture*, Jeffrey Jerome Cohen apresenta sete teses sobre monstros. Sua quarta tese, “o monstro habita os portões da diferença”, explicita como os monstros geralmente são associados ao outro, àquilo que é diferente: “Qualquer tipo de alteridade pode ser inscrita no (construída através do) corpo monstruoso, mas em sua maior parte, as diferenças monstruosas tendem ser culturais, políticas, raciais, econômicas, sexuais” (COHEN, 1996, p. 7). Monstros podem e são frequentemente usados para representar aquilo que é diferente para uma cultura. Outras culturas, comportamento sexual não normativo e diferenças raciais podem ser representados dessa maneira, sendo colocados como outro em relação a uma identidade aparentemente fixa. Embora Dog-Woman seja diferente por causa de suas marcas corporais, ela defende ideias conservadoras e o governo estabelecido, não apenas residindo no centro, mas lutando pela permanência do “eu”, a identidade inglesa em oposição ao outro. Na primeira vez que a personagem vê uma banana, por exemplo, sua posição conservadora é explícita: “Não havia uma boa mulher que pudesse colocar aquilo na boca e para um homem, era a prática de canibais. Nós não fomos à igreja todos esses anos e fomos lavadas no sangue de Jesus apenas para nos consumirmos como os pagãos fazem” (WINTERSON, 1989, p. 6). A personagem demonstra acreditar em bons costumes ao mencionar que existem boas mulheres e por parecer condenar o canibalismo como algo que um inglês não faria. A preocupação também é religiosa, como indicam as referências à igreja e a Jesus, assim como a classificação de outros povos, com outras crenças, como “pagãos”. A personagem também defende o governo já estabelecido: “Tradescant e todos nós que amávamos o rei nos amontoamos para ouvir as palavras dele” (WINTERSON, 1989, p. 71). Ela ama o rei e refere-se a ele como “bom” em várias oportunidades, apoiando-o durante a guerra civil e buscando vingança após sua execução.

A quinta tese de Cohen, “o monstro policia as bordas do possível”, fala sobre a posição marginal dos monstros e de sua função:

O monstro impede mobilidade (intelectual, geográfica, ou sexual), delimitando os espaços sociais pelos quais os corpos individuais podem se mover. Sair dessa geografia oficial é arriscar ser atacado por uma patrulha de borda monstruosa ou (pior) virar um monstro.

(COHEN, 1996, p. 12)

Cohen nota que monstros geralmente ocupam as margens e, frequentemente, servem como sinal de limites que não devem ser ultrapassados. Apesar de ser um monstro, Dog-Woman não habita a margem. O romance é repleto de referências a culturas diferentes, e em relação a terras e povos distantes, Dog-Woman se coloca como inglesa: "...O Rei foi obrigado a convocar um Parlamento para conseguir dinheiro para a sua guerra contra as bestas de kilt e seus modos selvagens. The King had been forced to call a Parliament to grant him money for his war against the kilted beasts and their savage ways." (WINTERSON, 1989, p. 22). A personagem se aproxima da identidade inglesa ao considerar os outros povos selvagens. Ela habita o centro da Inglaterra: inicialmente, mora na periferia de Londres, mas após um convite que Tradescant faz a Jordan, ela e o filho mudam-se para a corte, passando a residir na cidade.

Apesar de sua identificação com os ingleses e de sua posição central, Dog-Woman ocupa uma posição de alteridade, revelada nas suas primeiras palavras: "Eu tinha um nome, mas o esqueci. Eles me chamam de Dog-Woman e é o bastante" (WINTERSON, 1989, p. 3). Dog-Woman distingue entre "eu" e eles, distanciando-se dos ingleses. Essa é a única passagem em que a palavra "Dog-Woman" aparece em todo o texto, o que indica que "Dog-Woman" é menos um nome do que a maneira como outras pessoas se referem a ela. O nome também indica uma mistura entre dois reinos ontológicos, o animal (dog) e o humano (woman), indicando que a personagem é percebida como um monstro, pois a mistura de categorias gera impureza.

Os monstros são frequentemente pensados como o outro em oposição a uma identidade fixa, o "eu". Mas eles não são um outro absoluto e grande parte de sua ameaça vem do poder de desestabilizar categorias tidas como fixas. Em *Embodying the monster*, Margrit Shildrick destaca a posição liminar que os monstros ocupam quando comparados a outras identidades:

Sujeitos monstruosamente incorporados são, então, fundamentalmente perturbadores pois não podem ser descritos dentro dos parâmetros binários de igualdade e diferença, nos quais o segundo é medido nos termos do primeiro. Em vez disso, eles transgridem limites por serem

simultaneamente próximos demais, reconhecíveis demais (ameaçando misturar-se e uma indiferença) e excessivos, ao serem irredutivelmente outros em relação ao eu binário. (SHILDRICK, 2002, p. 74)

Para Shildrick, os monstros são ameaçadores por desafiam categorias, por não ser possível incluí-los facilmente nas categorizações do conhecimento humano. Os monstros são necessários para a formação da identidade, como contraexemplo. Mas eles não são outros absolutos, pois são similares demais à identidade fixa para serem completamente opostos e excessivos demais para serem considerados iguais. Esse é o caso de Dog-Woman, que compartilha dos ideais ingleses, mas ao mesmo tempo é diferente da norma. No início do romance, um pastor exemplifica a posição que Dog-Woman ocupa na sociedade: “Cantar é o meu prazer, mas não na igreja, pois o pastor disse que as gárgulas devem ficar do lado de fora, não buscar lugar no banco do coral” (WINTERSON, 1989, p. 8). Ela faz parte da comunidade, mas deve ficar nas margens. Desde que fique no lugar designado, ela não representa uma ameaça e, embora a convivência seja possível, ela não goza dos mesmos benefícios que os outros ingleses.

Se Dog-Woman complica a identidade inglesa, seu posicionamento durante a guerra civil é bem mais estável. Frente à ameaça puritana de derrubar a monarquia, Dog-Woman alia-se ao rei, usando força física e assassinando puritanos. Em *Writing a history of difference*, Jeffrey Roessner afirma que a guerra civil geralmente é interpretada como uma mudança progressista. Numa análise histórica tradicional, Dog-Woman seria uma personagem conservadora, lutando para preservar uma ordem já estabelecida. Mas Roessner também aponta que Winterson possui uma visão diferente sobre a guerra civil:

Em contraste com tal interpretação, Winterson associa a guerra com o desenvolvimento dos ideais opressivos da objetividade científica e do indivíduo soberano... *Sexing the Cherry* representa a Revolução como um movimento em direção aos ideais de racionalidade e objetividade-- ideais que ajudaram a estabelecer of valor da repressão sexual e a naturalidade da heterossexualidade”(ROESSNER, 2002, online).

Winterson interpreta a guerra civil como um momento de ruptura que, embora tenha retirado o poder absoluto de reis, viria a ser um momento de opressão. Dog-Woman alia-se ao rei para combater a ascensão de ideias ainda mais conservadoras. No contexto da Inglaterra puritana, a personagem configura-se como outro por não se enquadrar nas normas estabelecidas.

Enquanto na sociedade inglesa pré-revolução Dog-Woman possuía um lugar na sociedade, ainda que como uma gárgula, para os puritanos a convivência com diferenças não é possível. Os conflitos causados pela diferença facilitam ainda mais a identificação da personagem como outro. Em *The taste of fairy tale*, Natalia Andrievskikh afirma que “não-violenta por natureza, ela [Dog-Woman] é transformada num monstro que encena os medos masculinos da mulher dominadora” (2015, p. 12). A personagem torna-se um monstro moral apenas quando os puritanos ameaçam o estado. Isso evidencia a posição da personagem como outro na pré-revolução: ela era um monstro, mas sua alteridade era respeitada, e a convivência era possível. A tentativa dos puritanos de acabar com as diferenças e impor a sua normatividade gerou conflitos, que não acabariam sem a eliminação de um dos lados.

Os puritanos enxergavam Dog-Woman como um monstro, mas o oposto também acontece. Roessner observa, por exemplo, que os puritanos “liberam seus desejos sexuais frustrados de forma grotesca” (ROESSNER, 2002, online). Numa passagem, logo após Dog-Woman ter assassinado dois puritanos num bordel, ela percebe que outros “bons cavalheiros” estão ansiosos para entrar no local: “Eu olhei para trás e vi que um já estava com Scroggs no que restou da cama. Ele estava montando nele por trás, enquanto beijava furiosamente a cabeça decepada” (WINTERSON, 1989, p. 97). O ato sexual com o corpo de Scroggs e com a cabeça de outro puritano configuram a cena como grotesca por partes de corpo e a morte serem símbolos de impureza.

Para Dog-Woman, os puritanos são pecadores não apenas por seus atos monstruosos, mas por questionarem o direito divino do rei. A personagem associa a praga que toma Londres à execução do rei, como um castigo divino. Em *Strangers, gods and monsters*, Richard Kearney nota que atribuir a causa de um determinado mal ao outro é frequente em diversas culturas. Essa atribuição pode ser seguida de um rito de sacrifício, com o intuito de purificação. (KEARNEY, 2003, p. 26). É como purificação que Dog-Woman entende o grande incêndio que assolou Londres em 1666. Ela se coloca como inglesa e acredita que,

como todos os outros, precisa ser purificada pelo pecado cometido na execução do rei.

A última parte de *Sexing the cherry* é intitulada 1990 e apresenta dois personagens, uma bióloga ativista não nomeada e um navegador chamado Nicolas Jordan, que são alter-egos de Dog-Woman e Jordan. Embora a bióloga não possua marcas que a caracterizem como um monstro, ela relata experiências de alteridade na infância: “É reconfortante para eles [os pais] reconhecer uma torção da cabeça ou a maneira de falar. Se não existe pontos de reconhecimento, se a criança for genuinamente estranha, eles fazem o melhor possível para alimentar e vestir, mas eles não amam” (WINTERSON, 1989, p. 140). A Bióloga e Dog-Woman viveram com as identidades padrão, mas sua vida social possuía limitações. Ambas eram aceitas, mas não amadas, tema sobre o qual Dog-Woman constantemente reflete.

Muitas das características de Dog-Woman parecem ser relacionadas às condições da ativista, principalmente relacionadas a experiências traumáticas da infância, como “meus melhores momentos foram do lado de fora com nossos cachorros” (WINTERSON, 1989, p. 140), o que dá nome à protagonista do romance e “eu não era gorda por ser gananciosa; eu mal comia. Eu era gorda porque queria ser maior do que todas as coisas que eram maiores do que eu” (WINTERSON, 1989, p. 140), que pode ser relacionado ao tamanho da personagem. Mas a relação entre as duas não é completamente explícita, pois para a ativista, Dog-Woman é ao mesmo tempo uma alucinação: “Foi assim que começou, o mercúrio. Foi onde as minhas alucinações começaram, ao checar os níveis de mercúrio em rios, lagos e riachos” (WINTERSON, 1989, p. 140) e um alter-ego: “Eu possuía um alter ego que era grande e poderoso, uma mulher cuja moralidade era a dela mesma e cujas lealdades eram ferozes e poucas” (WINTERSON, 1989, p. 142). Ao considerar a existência de um alter ego, a ativista reconhece que existe um outro dentro de si mesma. Em uma discussão sobre a fissão, a junção de duas identidades num só corpo, como maneira de se criar impureza, Carroll afirma que o alter ego é utilizado para mostrar facetas ocultas do eu:

Estruturalmente, o que está envolvido na fissão espacial é um processo de *multiplicação*, i.e., um personagem ou um conjunto de personagens é multiplicado em uma ou mais novas facetas, cada uma representando um outro aspecto do eu, geralmente um que é escondido, ignorado, reprimido ou negado pelo personagem que foi

clonado. Essas novas facetas geralmente contradizem ideais culturais (normalmente aqueles carregados de moralidade) de normalidade. O alter ego representa um aspecto normativamente estranho do eu. (CARROLL, 2004, p. 46)

Dog-Woman é utilizada para fugir à norma, principalmente em relação à moralidade: “uma mulher cuja moralidade era a dela mesma” (WINTERSON, 1989, p. 140). A personagem do século XVII quebra os padrões de moralidade da bióloga, causando um desejo de resolver as coisas através da violência.

A violência é a principal arma de Dog-Woman durante a guerra civil e sempre que a personagem aparece como alter ego, ela leva a ativista a pensar em cometer atos violentos. No primeiro capítulo sob a perspectiva da personagem de 1990, por exemplo, ela imagina que vai a lugares que visam lucro sem nenhum tipo de compromisso com o meio ambiente, como o Banco Mundial e o Pentágono, sequestra os homens que trabalham nesses lugares, os enfia num saco e

[...] eu forço todos os gordos a entrarem de dieta e todos os homens alinham-se para um treinamento obrigatório em feminismo e ecologia. E então eles começam com os restos de comida, embalando-os com as próprias mãos, distribuindo-os numa grande cadeia humana do que costumava ser poder e agora é cooperação. (WINTERSON, 1989, p. 139)

Apesar de não cometer assassinatos, o alter-ego faz a bióloga buscar os seus objetivos pela força. No último capítulo da sessão 1990, a violência sai da imaginação com a sugestão da personagem: “‘Vamos queimá-la’, ela disse. ‘Vamos queimar a fábrica’” (WINTERSON, 1989, p. 165), embora não seja revelado se o ato foi de fato consumado.

A violência cometida pelas personagens femininas parece ser o principal foco das críticas que o romance recebeu. Roessner, por exemplo, acusa o romance de ser contrassexista:

Esse desejo de escapar as coordenadas das histórias tradicionais indica como o romance de Winterson desliza no que Kristeva define como a segunda onda do feminismo, uma que rejeita completamente a temporalidade linear e que frequentemente endossa uma visão contrassexista. De fato, a representação grotesca da homossexualidade masculina junto com a representação de casamentos heterossexuais infelizes e frequentemente assassinos, indica a extensão de tal contrassexismo em *Sexing the cherry*. (2002, online)

Roessner argumenta que existe uma inversão no que é considerado uma sexualidade natural. A inversão não acontece simplesmente entre heterossexualidade e homossexualidade, pois a homossexualidade masculina é retratada como grotesca, enquanto a feminina é naturalizada. Numa relação entre o “eu” e o “outro”, o romance também inverte as relações de poder. A ativista, assim que consegue força, pensa em perseguir homens em posição de poder, associados a instituições que representam o centro, como o pentágono. O romance, entretanto, não passa da inversão e a ativista comete os mesmos atos de violência e opressão que Winterson parece criticar no romance, quando cometidos pelo centro.

O romance trata os atos de violência de forma positiva, pois considera Dog-Woman um apoio para a bióloga. A relação entre as duas personagens reflete uma passagem em que Jordan explica o que é um enxerto:

Enxerto é o modo pelo qual uma planta, talvez mais sensível ou incerta, é unida com um membro mais resistente da mesma variedade e então os dois se aproveitam um do outro e produzem um terceiro tipo, sem semente e sem progenitores. Dessa maneira, frutas ficaram resistentes a doenças e certas plantas aprenderam a crescer onde não conseguiam antes. (WINTERSON, 1989, p. 84)

Dog-Woman “era grande e poderosa”, a variedade mais resistente, que aparecia “quando eu sentia estar diminuindo pelas rachaduras no chão ou desaparecendo vagarosamente na rua. Sempre que eu a chamava, eu sentia os meus músculos incharem e

risada encher a minha garganta” (WINTERSON, 1989, p. 142), garantindo a sobrevivência e persistência da bióloga, mas ao mesmo tempo promovendo atos de violência. Essa seção do romance é, até certo ponto, similar ao que Shildrick acredita ser necessário para que o encontro com o outro seja positivo: “eu prefiro uma resposta testemunhal que exija que o encontro com a vulnerabilidade seja firmado numa abertura ao estranho e ao excessivo imprevisíveis, uma abertura que deixa o eu vulnerável” (SHILDRICK, 2002, p. 78). Para Shildrick, corpos não normativos são usados para consolidar o que é normativo através da oposição, criando a ideia de que o normal é completo e invulnerável. Mas a ideia de invulnerabilidade é uma ilusão, e o outro é uma ameaça por lembrar ao eu que a vulnerabilidade é constante. Um dos passos para um encontro ético com o outro seria o reconhecimento da própria vulnerabilidade, com o fim da projeção de medos no outro, o que possibilitaria enxergar o outro como uma oferta de possibilidades menos restritivas. A ativista reconhece a sua vulnerabilidade e impotência, precisando da força da Dog-Woman para seguir em frente. O problema que o romance oferece, entretanto, é que a força de Dog-Woman não é dissociável da violência.

Em *Sexing the cherry*, os capítulos de Dog-Woman exploram a relação entre o eu e o outro de três maneiras. Na primeira, a personagem monstruosa consegue conviver em sociedade, embora esteja numa posição limitada, que parece a excluir de uma integração verdadeira. Durante a guerra civil, Dog-Woman assume uma postura complexa, reconhecendo-se como inglesa e lutando contra os puritanos, que ameaçam o centro do poder. Durante a guerra, cada lado enxerga o oponente como um outro, atribuindo características grotescas e o acusando de imoralidade. A terceira perspectiva inverte a relação, mas não desestabiliza as relações de poder. O outro simplesmente assume a posição do que era normativo, tentando assimilar o que lhe é diferente. É necessário reconhecer, entretanto, que a perspectiva de Dog-Woman não é a única do romance. As viagens de Jordan também lidam com o outro e parecem reconhecê-lo não em termos de monstruosidade, mas de mágica.

## REFERÊNCIAS

ANDRIEVSKIKH, N. The taste of fairy tale: consumption as theme and textual strategy in *Sexing the cherry* by Jeanette Winterson. *Pacific Coast Philology*, Pennsylvania, v. 50, n. 1, p.

5-24, 2015.

CARROLL, N. *The philosophy of horror or paradoxes of the heart*. Nova York: Taylor & Francis e-Library, 2004.

COHEN, J. J. Monster culture (seven theses). In: COHEN, J. J. (Ed.). *Monster theory: reading culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

KEARNEY, R. *Strangers, gods and monsters: interpreting otherness*. Londres: Routledge, 2003.

ROESSNER, J. Writing a history of difference: Jeanette Winterson's *Sexing the cherry* and Angela Carter's *Wise children*. *College Literature*, [S.l.], v. 29, n. 1, p. 102-122, 2002.

SHILDRICK, M. *Embodying the monster: encounters with the vulnerable self*. Londres: SAGE, 2002.

WINTERSON, J. *Sexing the cherry*. Nova York: Grove Press, 1989.

## DEBATES ACERCA DO ARRIVISMO SOCIAL EM *O VERMELHO E O NEGRO*, DE STENDHAL

Luiz Gustavo Medeiros de Lima (UNB)

**RESUMO:** Este trabalho procura examinar a popular obra de Stendhal, *O vermelho e o negro*, com o objetivo de compreender as razões que motivaram a sua concepção e seu conteúdo. Recorri a informações do período em que a obra foi escrita, além do aporte teórico de autores como Lukács e Marx, que pensavam a literatura como uma expressão respaldada por um processo histórico, ou seja, que associa o estudo da arte com o estudo da história. Busco mostrar como o arrivismo social do protagonista Julien Sorel se relaciona com sua percepção reificada do sujeito e como suas ações refletem a condição daquela sociedade burguesa de voltada para troca de mercadorias e acúmulo de capital, retratada por Stendhal.

**Palavras-chave:** Literatura, Stendhal, França, Estética, Marxismo.

### Introdução

As obras artísticas são representações que nos ajudam a entender o contexto social de determinada época, bem como o que guia a sociedade na qual a obra está inserida, o que naturalmente nos faz associá-las a diversos campos do saber, como a economia, a política, a história ou a sociologia. Neste trabalho partirei da análise de uma obra literária com o objetivo de compreender as razões que motivaram a sua concepção e o seu conteúdo e, para isto, será necessário recorrer a informações do período em que foi escrito, além da contribuição teórica de pensadores que investigam a literatura como uma manifestação constituída por meio de uma evolução histórica, ou seja, que não dissocia o estudo da arte com o estudo da história.

Considerando a extensão da obra a ser examinada, – *O vermelho e o negro*, de Stendhal – seu conteúdo abrangente, e as diversas possibilidades de estudo que ela oferece, optei por destacar o caráter do protagonista, focalizando nas suas relações com outros personagens e com os espaços que ele transita. Haja vista que me apoiarei na estética marxista em minha abordagem, entendo ser fundamental a realização de um resgate histórico, ainda que breve, pois a perspectiva marxista compreende que não seja possível o isolamento e a

separação dos ramos particulares da ciência por não possuírem uma história completamente autônoma. A evolução dos diversos campos do conhecimento é “determinada pelo curso de toda a história da produção social em seu conjunto” (LUKÁCS, 2009, p. 88). Destarte, tentarei expor o panorama social que a França, local onde a obra se passa, comportava anos antes do momento em que foi escrito até sua publicação.

*O vermelho e o negro* foi publicado em 1830. Relata a trajetória de um jovem camponês e seus desejos de ascensão social. Julien Sorel, protagonista da obra, é um ambicioso que tenta prosperar socialmente ainda que agindo de maneira inescrupulosa. Esses personagens arrivistas eram recorrentes na primeira metade do século XIX. Autores como Balzac criavam protagonistas aventureiros e cobiçosos para expressar circunstâncias típicas daquela sociedade que estava iniciando a consolidação de um sistema voltado para as relações fetichizadas. Stendhal, assim como Balzac, faz parte desta categoria de escritores realistas – realismo sendo a capacidade de expressar a realidade em sua totalidade, e não um mero gênero literário, conforme indica a concepção marxista da estética – que conseguem expor em seus textos as contradições sociais da sociedade que pertence. (LUKÁCS, 2009, p. 210-211).

Inicialmente farei um levantamento histórico de modo a contextualizar a obra com o período em que ela foi publicada, além de fazer algumas observações a respeito da vida do autor pois entendo ser importante a compreensão das circunstâncias que cercavam o autor afim de que percebamos a força que elas operam sobre o artista e sua influência em seu exercício criativo. Posteriormente me aprofundarei no conteúdo do livro, nas problemáticas de seu protagonista, sempre associando-as com a teoria marxista e fazendo conexões com a evolução social da França e os reflexos desta evolução no texto de *O vermelho e o negro*.

## **Stendhal e a França da primeira metade do século XIX**

A obra é publicada em um momento de variadas transformações políticas e sociais na França. No final do século XVIII a revolução francesa triunfava combatendo o Antigo Regime e os privilégios do clero e da nobreza, fundando então a república liderada pelos burgueses. Após um período de muitas mortes, Napoleão Bonaparte inaugura em novembro de 1799 o governo que seria o mais poderoso império francês. Até 1812, Napoleão obteve êxito na conquista de territórios mas em 1814 foi derrotado na Rússia, abdicando de sua

condição de imperador e dando início ao primeiro período da restauração monárquica. Em 1815 Napoleão retorna a Paris e após cem dias de governo é derrotado na batalha de Waterloo, provocando a segunda restauração comandada pela dinastia Bourbon. Após o Congresso de Viena a Europa é reorganizada territorialmente desfazendo as conquistas napoleônicas e restaurando antigos governos. Luis XVIII governa até 1824 e Carlos X até 1830, devolvendo à França os velhos atributos do Antigo Regime e seus retrocessos absolutistas. É diante deste cenário, portanto, que Stendhal escreve sua obra mais popular.

Stendhal estava, então, inserido em uma atmosfera social de ascensão da burguesia e de lutas travadas contra ela. O absolutismo e seus traços feudais estavam se dissipando, ainda que com alguma resistência, e a república e o capitalismo estavam em processo de consolidação. Era, pois, a França dos filhos da revolução burguesa e da revolução industrial, do surgimento de uma nova classe média com novos burgueses (FERRO, 2016, p. 276). Stendhal vivia esta sociedade burguesa recém-iniciada e participava ativamente desta transformação. Para ilustrar isto podemos citar o fato do escritor ter se mantido em cargos do governo chegando a participar nas campanhas imperiais de Napoleão na Itália. A literatura realista de Stendhal sofre influência dos episódios que presenciou. Engels afirma que o realismo pressupõe “além da fidelidade aos pormenores, a reprodução exata de caracteres típicos em circunstâncias típicas” (1888, p. 196, apud LUKÁCS, 2009, p. 106) e esta aptidão em retratar de modo fiel a realidade por meio de personagens e ações típicas é reflexo do momento de cristalização da sociedade burguesa-capitalista em que a obra literária é concebida, porque “todo novo estilo surge como uma necessidade histórico-social da vida e é um produto necessário da evolução social” (LUKÁCS, 1965, p. 53).

Stendhal ocupou cargos no governo francês e acompanhava trâmites políticos e econômicos da França. Acompanhou, na Itália, seu primo que era Ministro da Guerra e pessoa estimada por Napoleão. Foi inspetor da Coroa e, quando morreu, era Cônsul da França em Civitavecchia, região localizada em território italiano, durante o governo de Luis Felipe após a revolução de julho. Toda a conjuntura de *O vermelho e o negro*, especialmente mediante Julien Sorel, revela que seu autor nutria uma grande aversão à sociedade do período da restauração monárquica. Por seus cargos no governo francês e sua carreira militar, Stendhal acabava frequentando eventos sociais e convivendo com indivíduos de grande prestígio naquela sociedade de corte, sendo assim a crítica à esta sociedade que permeia o livro, dá-se a

partir dessa convivência. Soma-se a isto o fato de ter sido amigo de grandes liberais como Paul Louis Courier (WINOCK, 2006 apud EVELING, 2010, p. 40), que contestava a restauração por restabelecer antigos valores e percepções, vendo-a como um retrocesso e condenava arduamente a aproximação entre os membros da monarquia e do clero.

Constata-se que o escritor francês procura em *O vermelho e o negro* retratar o contexto social que estava inserido. É notória a abordagem de opostos como a aristocracia e a burguesia, a província e a capital, as relações trono-altar, os diversos exemplos de antagonismos de classes, debates que sinalizam a realidade francesa da primeira metade do século XIX. Adiante, pretendo demonstrar o realismo de Stendhal de acordo com as premissas da estética marxista e esmiuçar o caráter arrivista do protagonista Julien Sorel.

### **A estética marxista e a forma romanesca**

A perspectiva marxista não se desliga do processo unitário da história. A evolução da arte, da natureza, da sociedade, de todas os campos, fazem parte de um encadeamento histórico único e o papel do estudioso consiste em descobrir as leis gerais e particulares deste encadeamento. Não há uma história completamente imanente dentro da arte. Assinala Lukács:

“Portanto, a existência e a essência, a gênese e a eficácia da literatura só podem ser compreendidas e explicadas no quadro histórico geral do sistema. A gênese e o desenvolvimento da literatura são parte do processo histórico geral da sociedade. A essência e o valor estético das obras literárias, bem como a influência exercida por elas, constituem parte daquele processo social geral e unitário mediante o qual o homem se apropria do mundo por meio de sua consciência.” (LUKÁCS, 2009, p. 89)

Diante destas observações podemos concluir que o surgimento de novas manifestações artísticas e literárias resulta “da necessidade de configurar de modo adequado as novas formas que se apresentam na vida social” (LUKÁCS, 1965, p. 51). E o romance surge como um

gênero correspondente à conjuntura da sociedade burguesa, equivalente ao que o gênero épico era nos tempos antigos.

O pensamento de Lukács em seus escritos de 30 havia sofrido enorme influência marxista. Em 1935 com o artigo “O romance como epopeia burguesa”, Lukács desenvolve a sua teoria do romance admitindo a concepção marxista de que o progresso material e o modo capitalista de produção são hostis à arte e à literatura. O gênero romance, que propagou-se no século XIX, é produto da dissolução da forma épica, tendo em vista as mudanças sociais que encerraram a antiga sociedade feudal dando espaço ao florescimento da sociedade burguesa. O romance é, portanto, a epopeia realizada em uma sociedade que aniquila a possibilidade da criação épica. Diz Lukács:

“O romance aspira aos mesmos objetivos a que aspira a epopeia antiga, mas não pode jamais alcançá-los, já que – nas condições da sociedade burguesa, que constituem a base do desenvolvimento do romance – os modos de realizar os objetivos épicos tornam-se tão diferentes dos antigos que os resultados são diametralmente opostos às intenções. A contradição da forma do romance reside precisamente no fato de que este gênero literário, como epopeia da época burguesa, é a epopeia de uma sociedade que destrói a possibilidade da criação épica.” (LUKÁCS, 2009, p. 202)

Em face do exposto, sublinho que o pressuposto da forma romanesca consiste em representar as contradições existentes no interior da sociedade burguesa. O romancista deve, portanto, refletir em sua obra o antagonismo de classe entre proprietários e não-proprietários – visto que essas contradições surgem deste antagonismo – através da exposição das relações sociais, sendo estas o momento fundamental da narrativa. A ação é o “ponto central da teoria da forma do romance. Todo conhecimento das relações sociais é abstrato e desinteressante, do ponto de vista da narrativa, se não se torna o momento fundamental e unificador da ação” (LUKÁCS, 2009, p. 205). Isto decorre justamente da necessidade de se refletir a realidade da maneira mais fiel, pois é por meio da ação que constatamos a intervenção do homem na sociedade, a expressão autêntica e real da sua essência e da sua consciência, possibilitando a

adequada manifestação das contradições sociais. E para que o romance represente as contradições da sociedade burguesa, os antagonismos de classe resultantes do modelo capitalista, o recurso da tipicidade é indispensável. Lukács afirma:

“Uma vez surgida a sociedade de classes, a grande arte narrativa só pode extrair sua grandeza épica da profundidade e tipicidade das contradições de classe em sua totalidade dinâmica. Na figuração épica, estas oposições se encarnam sob a forma de luta dos indivíduos na sociedade.”(LUKÁCS, 2009, p. 207)

Apenas através da criação de situações típicas e personagens típicos o autor tem o poder de concentrar “em destinos humanos as contradições fundamentais da sociedade” (LUKÁCS, 2009, p. 208). O típico é o elemento do personagem e circunstâncias narradas que indica o caráter social deles. Reúne as tendências e as contradições de uma época e abarca as angústias geradas pela sociedade de classe, traduzindo a realidade em sua completa totalidade. Julien, por exemplo, é um personagem típico pelo fato de aglutinar conflitos fundamentais daquele contexto social francês, revelando o contraste entre ambientes distintos como a alta sociedade e a vida camponesa, apresentando a incompatibilidade de inserção e ascensão social naquele período e concentrando as tensões entre esses espaços sociais distintos.

É importante também levantar que Marx e Engels apreciavam a literatura como fonte de conhecimento e, diante da desumanização que o sistema de produção capitalista engendrava, a representação do homem em sua essência e totalidade, refletindo a realidade, torna-se uma qualidade imprescindível para sua função artística de agir como um componente desfetichizador. Esclareço que não se deve emitir uma posição política, mas sim representar a realidade de modo que, com as contradições sociais e seus antagonismos de classes, o sistema capitalista seja exposto e denunciado, ainda que não seja um objetivo do artista.

A finalidade do trabalho e a herança cultural advinda da sociabilidade são o que constituem, no indivíduo, o seu ser social. “Não é a consciência social que determina o seu ser, mas, pelo contrário, o seu ser social que determina a sua consciência” (MARX, 1977, p. 301). O ser humano, através do trabalho, modifica a natureza e é justamente isto que o diferencia dos animais. Por conseguinte, as relações fundamentais da sociedade humana são

as relações de produção. No caso do modo de produção capitalista da sociedade burguesa de classe, essas relações de produção são protagonizadas pelos proprietários e não proprietários de bens de produção. A economia é o fator preponderante destas relações pois elas são pautadas pelo poder econômico que os detentores dos meios de produção tem sobre os trabalhadores e pelo que os trabalhadores tem sobre sua força de trabalho, além da falta de poder econômico que os trabalhadores possuem sobre os meios de produção. Considerando então esta divisão entre trabalho físico e trabalho intelectual, observamos a tendência que os proprietários tem de oprimir os trabalhadores para que a produção seja ampliada pois nessa sociedade regida pelo capital, o objetivo final da relação de produção é o lucro. Neste cenário surgem categorias reificadas como mercadoria, dinheiro e preço que acabam conduzindo as relações sociais fazendo com que estas não sejam mais mediadas pela interação entre os indivíduos, mas entre estas categorias reificadas, que é o que Marx denomina de fetichização.

Após fazer esta sucinta apresentação do pensamento lukacsiano e marxista, irei expor o conteúdo de *O vermelho e o negro*, focalizando em Julien Sorel, dialogando com a concepção estética marxista, principalmente no que refere-se à ruptura do personagem com a realidade e oposição ao mundo, sua ávida ambição e a despersonalização dos indivíduos com quem se relaciona, e as tensões referentes à sua inserção em universos distintos.

### **O arrivismo de Julien Sorel e a reificação do sujeito em *O vermelho e o negro***

O personagem central de *O vermelho e o negro* é um jovem camponês. Filho de um carpinteiro, Julien Sorel se incomoda com o trabalho braçal pelo qual é submetido por seu pai. Não demonstra aptidão para o trabalho físico que lhe cabia e se revela um leitor voraz, hábito este que é recriminado por seu pai e irmãos. Disposto a mudar de vida Julien aproxima-se de um velho padre de sua cidade natal e torna-se seu protegido mediante a boa impressão causadas por seus notáveis conhecimentos de latim. Julien compreende que a única maneira de um jovem de sua origem social ascender socialmente é por meio da carreira eclesiástica embora alimente, motivado por sua admiração a Napoleão, o desejo de seguir carreira militar.

Desde o início Julien revela desprezo por boa parte dos membros dos espaços sociais que transita, embora deseje estar naqueles ambientes para elevar-se socialmente. O narrador indica isto ao afirmar que sua disciplina é apenas uma forma de galgar posições para

conseguir fortuna, conforme diz o trecho abaixo. O arrivismo de Julien Sorel conecta-se com a despersonalização dos indivíduos com quem se relaciona. O protagonista utiliza-os como instrumentos de satisfação de seus desejos, ainda que posteriormente nutra alguma afeição por eles. No capítulo V, o narrador esclarece minha exposição fazendo uma síntese da personalidade do jovem camponês, apontando o seu desejo desenfreado de ascensão aliado ao seu caráter manipulador, que procura se escorar nas pessoas para facilitar sua escalada social.

Esse bom velho, maravilhado com os progressos do rapaz, passava noites inteiras ensinando-lhe teologia. Diante dele, Julien só revelava sentimentos pios. Quem teria adivinhado que aquele rosto de moço, tão pálido e tão doce, ocultava a resolução inquebrantável de expor-se a mil mortes, contanto que chegasse a fazer fortuna? (STENDHAL, 1981, p. 31)

A reificação é a transformação do homem em um ser semelhante a coisas, fazendo com que as relações sociais entre os seres humanos passem a ser regulados conforme as regras do mundo das coisas. Na sociedade burguesa de economia mercantil voltada para o acúmulo de capital, “a divisão do trabalho atrelada à mecanização progressiva dos meios de produção transforma desde as formas mais elementares de produção até a indústria moderna em processos racionalmente operacionais, subdivididos e parciais” (CROCCO, 2009, p. 52), viabilizando o fim das propriedades qualitativas dos indivíduos, o que faz com que eles não notem sua intervenção no produto de seu trabalho e não se vejam nele. Goldmann assinala:

“Isto é o fenômeno social fundamental da sociedade capitalista: a transformação das relações humanas qualitativas em atributo quantitativo das coisas inertes, a manifestação do trabalho social necessário empregado para produzir certos bens como valor, como qualidade objetiva desses bens; a reificação que conseqüentemente se estende progressivamente ao conjunto da vida psíquica dos homens, onde ela faz predominar o abstrato e o quantitativo sobre o concreto e o qualitativo.” (GOLDMANN, 1991, p. 122).

Essa transformação nas relações sociais, onde predomina o quantitativo pelo qualitativo, e o fortalecimento das coisas inertes que coloca o homem e sua individualidade como elemento passivo na vida social, podem ser percebidos no texto de *O vermelho e o negro*. Já no início da obra, Stendhal revela o caráter capitalista da pequena cidade de Verrières, onde se passa a primeira parte do livro e onde Julien inicia seu percurso. No capítulo II da primeira parte o narrador define a cidade: “a grande frase que tudo decide em Verrières: PROPORCIONAR LUCROS; representa por si só o pensamento de mais de três quartas partes dos habitantes” (STENDHAL, 1981, p. 15). A negociação entre o pai de Julien e o Sr. de Renal, alude bem esta transformação nas relações sociais. Julien torna-se preceptor dos filhos do prefeito em troca de recompensa financeira feita por este a seu pai, que vê nisto a chance de fazer prosperar sua serraria com a ausência de Julien, dizendo ao filho: “Por sorte vou ficar livre de ti e a serraria só poderá melhorar com isso. Tu seduziste o cura ou outro qualquer, que te arranjou um bom lugar” (STENDHAL, 1981, p. 27).

É evidente em Julien Sorel a incapacidade de se ajustar a certos padrões de conduta nos espaços sociais nos quais transita, a sua inadaptação ao mundo é constante e ininterrupto, iniciando-se no seu ambiente familiar. O estranhamento por parte de Julien perante o universo que passa a fazer parte se intensifica quando procura se impor na casa do Sr. de Renal por, eventualmente, não aceitar ser tratado como inferior em virtude de sua origem camponesa. Em um determinado momento, após sofrer uma repreensão por parte do prefeito, Julien expõe sua insatisfação com o tratamento recebido e a sua independência em relação à posição que lhe foi oferecida como preceptor, o que acaba gerando no prefeito o receio de Julien estar sendo assediado pelo seu rival Senhor Valenod, levando-o a aumentar os ordenados do jovem.

- Senhor – disse-lhe Julien -, acredita que com outro preceptor os seus filhos teriam feito o mesmo progresso que fizeram comigo? Se o senhor responde que não – continuou Julien, sem deixar tempo ao Sr. de Renal de falar -, então como ousou repreender-me por negligência? (STENDHAL, 1981, p. 67).

A trajetória de escalada social de Julien passa por três momentos cruciais: seu trabalho como preceptor dos filhos do prefeito em Verrières, seus estudos no seminário em Besançon e

seu emprego como secretário do Marquês de La Mole em Paris. Em todos esses momentos Julien procura manejar sujeitos com os quais se relaciona para a sua satisfação e para atingir seus objetivos. Por exemplo, para poder aviltar o Sr. de Renal, pelo qual nutria grande repulsa, reflete a possibilidade de ser amante de sua esposa. Julien diz:

Não seria (...) uma boa maneira de zombar desse indivíduo, tão cumulado de todos os favores da fortuna, apoderar-me da mão de sua mulher exatamente na sua presença? Sim, eu vou fazê-lo, eu, por quem ele mostrou tanto desprezo (STENDHAL, 1981, p. 72).

O próprio conhecimento bíblico de Julien não era apenas reflexo da sua devoção religiosa, mas resultado da sua disciplina para com seus objetivos arrivistas. Em um momento na casa do prefeito Julien declama uma passagem bíblica em latim para impressionar a família da qual seria empregado, mas o narrador esclarece que Julien não sabia o idioma, apenas decorou a bíblia para impressionar o cura Chélan. No seminário, embora demonstrasse insatisfação de frequentar aquele lugar, sem se identificar com nenhum dos colegas seminaristas, Julien foi um bom estudante e obteve destaque, o que lhe rendeu a afeição do diretor do seminário, Abade Pirard. Este será a ponte para que Julien deixe Besançon e vá à Paris para trabalhar na mansão dos La Mole. Percebe-se que Julien, ainda que invista numa carreira eclesiástica, não a vê como um fim mas como um meio de ascensão para posteriormente triunfar como um integrante da nobreza francesa.

O caráter arrivista de Julien se contrasta com o comportamento de seus colegas seminaristas em Besançon. A realização para estes indivíduos que, assim como Julien, tinham origens camponesas, era vista de forma distinta. Eles eram conformados com a sua situação e, diferentemente de Julien, viam a carreira eclesiástica como um fim, não um meio. Resignavam-se com suas condições de camponeses, aceitavam os limites que o regime monárquico estabelecia, no que se refere à distância social e diferença de classe e à dificuldade de galgar posições sociais. Resumiam a felicidade em boas refeições, gerando um estranhamento por parte de Julien que o compadecia, embora fosse mal visto por eles.

A felicidade, para aqueles seminaristas, (...) consiste sobretudo em comer bem. Julien descobria em quase todos eles um respeito inato pelo homem que veste 'pano fino'. Esse sentimento aprecia devidamente a 'justiça distributiva' tal como no-la dão os nossos tribunais, atribuindo-lhe o seu justo valor e mesmo menos (STENDHAL, 1981, p. 179).

Na mansão dos La Mole, Julien encaminha-se para a concretização de sua meta. Envolve-se com a filha do Marquês, pela qual se interessa ao ver o fascínio que ela provoca em outros rapazes. Julien reflete a respeito de Mathilde: “uma vez que ela passa por tão notável aos olhos destes bonecos, vale a pena que eu a estude.” (STENDHAL, 1981, p. 272). Embora Julien desprezasse os indivíduos pertencentes àquela alta sociedade, sua trajetória sempre pautou na busca daquele padrão de vida. A gravidez de Mathilde é então sua investida final para o cumprimento de seu objetivo, basta ver que é através deste ocorrido que Julien vê seu sonho de se tornar um nobre militar se materializar por imposição do Marquês.

Stendhal consegue expressar o desconforto com a realidade de um mundo desumanizado através de um personagem que busca vivamente um sentido para a sua existência ante a uma atmosfera social opressiva. Vemos em Julien um sujeito que procura o êxito social e financeiro a todo custo, ou seja, uma busca de valores corrompidos pelo contexto em que está situado, e este contexto é hostil ao progresso almejado. Vemos, pois, um personagem que tenta triunfar numa sociedade que lhe afiança o fracasso de antemão. O autor consegue, portanto, desvelar a realidade ao evidenciar nas ações narradas as tensões existentes naquela sociedade francesa do século XIX. E Julien é quem concentra estes conflitos.

O caráter problemático de Julien no que se refere à sua oposição ao mundo é notório pois ele revela incessantemente sua aversão aos modos e aos indivíduos com quem divide o espaço. Já citamos, por exemplo, o estranhamento que Julien demonstrava com seus colegas seminaristas de Besançon, que tinham origem semelhante à sua, mas encaravam a vida de forma completamente distinta. Na casa do prefeito de Verrières é notória a sua repulsa à alta sociedade lá representada. No capítulo VII, o trecho abaixo sinaliza o ódio que possuía por aqueles membros da alta sociedade e também desfia a respeito do capitalismo que estava emergindo ao sugerir o enriquecimento de um sujeito a partir da exploração dos pobres.

E ele tinha apenas horror e ódio à alta sociedade (...). Num dia de São Luís, quando o Sr. Valenod dominava a conversação em casa do Sr. de Renal, Julien esteve a ponto de se trair; teve de safar-se pelo jardim, a pretexto de ver as crianças. – Quantos elogios da probidade – gritou ele. – Dir-se-ia que é a única virtude. E, entretanto, quanta consideração, quanto respeito servil por um homem que, evidentemente, duplicou e triplicou a sua fortuna desde que administra o bem dos pobres! (STENDHAL, 1981, p. 41)

Anteriormente vimos como categorias reificadas eram manifestas na época em que a obra foi escrita. Julien era, para o Sr. de Renal, uma mercadoria e seu relacionamento para com o jovem era totalmente pautado pelo dinheiro. Quando Julien o afronta em um momento que se sente ultrajado pelo prefeito, este oferece um aumento em seus ordenados, o que acaba aumentando a repulsa do jovem pelo Sr. de Renal. Julien reage dizendo: “eu já não desprezava o suficiente esse animal! (...) É essa, sem dúvida, a maior desculpa que uma alma tão baixa pode apresentar” (STENDHAL, 1981, p. 68). Aqui vemos novamente a ruptura de Julien com a realidade. Julien, que muitas vezes manteve relações reificadas com outros personagens para prosseguir na sua escalada social, denunciava essa reificação repudiando atitudes que despersonalizavam o homem. Marx traduz bem esta atitude quando diz:

O que eu sou e o que eu posso não são determinados de modo algum por minha individualidade. (...); O dinheiro é o bem supremo, logo, é bom o seu possuidor; (...) O que não posso como homem, o que não podem minhas forças individuais, posso através do dinheiro. O dinheiro converte assim todas essas forças essenciais naquilo que em si não são, isto é, em seu contrário. (MARX, 1978, p.31)

Em Paris, na casa do Marquês de La Mole, a aversão aos modos da alta sociedade ainda persistiam em Julien. As reuniões na mansão o incomodavam. Em uma delas o narrador

expressa o desdém do jovem: “ele não chegava a compreender como se podia escutar a sério a conversa habitual daquele salão tão magnificamente dourado” (STENDHAL, 1981, p. 243).

Após engravidar a filha do Marquês, este forja um título de nobreza para Julien, cede uma propriedade para que ele e Mathilde pudessem viver de rendas e consegue para Julien, que passaria a se chamar Julien Sorel de La Vernaye, um cargo de cavaleiro em um dos mais ilustres regimentos do exército francês. Sua escalada social atingiria o pico com a realização do sonho de seguir uma carreira militar. Contudo, a sua amante anterior, a esposa do prefeito de Verrières, envia uma carta ao Marquês expondo Julien e o apresentando como um indivíduo ambicioso que procura triunfar por meio da manipulação de pessoas e que sua única meta é conseguir fortuna. O Marquês decide cancelar as providências, dizendo que “poderia perdoar tudo, menos o projeto de seduzi-la por ser rica” (STENDHAL, 1981, p. 433) e Julien é condenado à morte após atirar na Sra. de Renal, ainda que não a matando. A ideia de morte não amedronta Julien. O fim da trajetória de Julien associa-se com o seu caráter problemático, à ausência de valores morais, à inadequação ao contexto social, à opressão daquela sociedade que gera um estado de anomia nos indivíduos que não se situam no topo da hierarquia.

## **Conclusão**

O pensamento marxista e lukacsiano, que norteiam a estética marxista, partem da compreensão que a forma romanesca é a representação das contradições que nascem no interior da vida burguesa, contradições constituídas a partir do antagonismo de classe. A estética marxista, portanto, enxerga a arte dentro de um processo histórico que deve representar a realidade em sua totalidade e tornar evidentes as mazelas trazidas pela sociedade. Em *O vermelho e o negro*, Stendhal consegue reunir as contradições sociais em seus personagens e nas ações deles. Os conflitos e tensões sociais da sociedade capitalista fazem parte do conteúdo da obra e estão evidenciadas na formação da personalidade de Julien, no seu arrivismo social e nas ações narradas. O elemento típico é percebido nas ações de Julien e também na formação e no desenvolvimento de sua personalidade.

A literatura é capaz de auxiliar na compreensão da sociedade de uma maneira bem ampla, por atuar também como um documento histórico que aglutina elementos políticos, econômicos, estéticos e sociais de um certo período. Podemos, então, ao analisar romances e

textos literários diversos entender a conjuntura que cercava o autor e sua obra. A literatura, portanto, deve ser associada com outros campos e estudos das ciências humanas para que possa ser compreendida em toda sua completude. Espero, nesse breve trabalho, ter conseguido alinhar *O vermelho e o negro* com a concepção marxista da estética e expor os elementos sociais que permeiam esta obra tão importante e de dimensão artística e social tão grandiosa.

## Referências

- CROCCO, Fábio Luis Tezini. *Georg Lukács e a reificação: teoria da constituição da realidade social*. Kínesis, v. 01, n. 02, p. 49-63, out., 2009.
- FERRO, Marc. *História de França*. Lisboa, edições 70, 2016.
- GOLDMANN, Lucien. *Dialética e Cultura*. Rio de Janeiro, editora Paz e Terra, 1991.
- LUKÁCS, Georg. *Ensaio sobre literatura*. Coordenação e prefácio de Leandro Konder. Rio de Janeiro: editora civilização brasileira S.A., 1965.
- LUKÁCS, György. *Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967*. Organização, introdução e tradução de Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro, editora UFRJ, 2009.
- MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos e outros textos escolhidos*. In: *Coleção “Os Pensadores”*. São Paulo, editora Victor Civita, 1978.
- MARX, Karl. *Prefácio à contribuição à crítica da economia política*. In: *Karl Marx e Friedrich Engels – Textos 3*, São Paulo, edições sociais: 300-303, 1977.
- SILVA, Daniel Eveling da. *O vermelho e o negro, crônica e romance: uma leitura dos aspectos grotescos em Stendhal*. 2010. 134f. Dissertação (mestrado em História). Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora.
- STENDHAL. *O vermelho e o negro*. Tradução de De Souza Júnior e Casemiro Fernandes. São Paulo, editora Victor Civita, 1981.

**REFERENCIAÇÃO E OPERADORES ARGUMENTATIVOS EM REPORTAGENS  
SOBRE O TDAH – TRANSTORNO DO DÉFICIT DE ATENÇÃO E  
HIPERATIVIDADE – NA REVISTAS *NOVA ESCOLA***

**Mariana Carvalho Fachardo Oliveira (UNINCOR)**

**RESUMO:** Este trabalho tem por objetivo apresentar o projeto de pesquisa de Mestrado intitulado “Referenciação e operadores argumentativos em reportagens sobre o TDAH – Transtorno do Déficit de Atenção e Hiperatividade – da revista *Nova Escola*, que busca refletir sobre os articuladores textuais e/ou marcadores discursivos utilizados nas respectivas reportagens; “Indisciplinado ou Hiperativo”, Revista Nova Escola, maio de 2000, página 30 a 32; “Déficit de Atenção – Um diagnóstico que você pode fazer” Revista Nova Escola, páginas 28 e 29; que foram escolhidas como corpus da pesquisa por possibilitar a análise textual da constituição do sujeito com o TDAH, levando em consideração o texto como resultado de uma atividade verbal, que revela determinadas operações linguísticas e cognitivas, efetuadas tanto no campo de sua produção como no de sua recepção, ressaltando a força argumentativa dos enunciados e o sentido para qual direcionam a construção dos sentidos sobre o sujeito com TDAH. A linguística Textual constitui a fundamentação teórica que servirá de esteio para as análises sobre as produções de sentido acerca do TDAH, um transtorno descrito nos compêndios médicos, como sendo o transtorno infantil mais frequente na atualidade. Por meio da Linguística Textual, os textos analisados nas reportagens sobre o tema descrito, irão contribuir para a compreensão da função dos operadores argumentativos na constituição desse sujeito diagnosticado com TDAH.

**Palavras-chave:** referenciação; TDAH; operadores argumentativos.

O domínio da Linguística Textual apresenta um percurso de mais de 50 anos desde que o termo “linguística de texto” foi empregado pela primeira vez por Harald Weinrich, autor alemão que postula que toda a linguística é necessariamente uma linguística de texto. Seu início se deu na década de 1960, especialmente na Alemanha, onde se iniciou como ciência da estrutura e funcionamento dos textos. Nesse percurso, procurou-se ir além da frase, reintroduzir em seu escopo teórico o sujeito e a situação de comunicação, excluídos das

pesquisas anteriores, concebendo a linguagem como interação. Esse domínio considera a língua juntamente com suas condições de uso.

Podemos destacar, na trajetória dos estudos da linguística textual, seu caráter heterogêneo, apresentando três fases: 1) análise transfrástica, em que os estudos partem da frase para o texto; 2) construção da gramática textual, inspirada pelo sucesso da gramática normativa, porém sem sucesso devido às falhas e lacunas apresentadas; e 3) a terceira fase descrita como Teoria do Texto, em que o texto passa a ser estudado dentro do seu contexto de produção e a ser compreendido não como um produto acabado, mas como um processo resultado de operações comunicativas e processos linguísticos.

A gramática textual surgiu com a finalidade de refletir sobre fenômenos linguísticos inexplicáveis por meio de uma gramática do enunciado. O que a legitima é, pois, a descontinuidade existente entre o enunciado e o texto, já que há entre ambos uma diferença de ordem qualitativa (e não meramente quantitativa). (FÁVERO; KOCH, 2007, p. 14).

Diante dessa perspectiva, o texto passa a ser concebido como a unidade de estudo da Linguística Textual, ampliando-se os limites do tratamento da frase, observados nas gramáticas tradicionais de língua, em que as orações possuem um lugar privilegiado. O texto passa a ser definido, de acordo com Koch, “[...] como um ato de comunicação unificado num complexo universo de ações humanas” (1997, p. 22). Esse ato de comunicação constrói progressivamente os referentes de que fala, delineando, categorizando e recategorizando os objetos-de-mundo no ato do discurso. Koch nos apresenta dois postulados, a partir de sua leitura de Apothéloz e Reichler-Béguelin, dos quais também partiremos neste Projeto de Pesquisa:

Desta forma, adoto as postulações de Apothéloz e Reichler-Béguelin (1995, p. 265) de que

- a. A referência diz respeito, sobretudo às operações efetuadas pelos sujeitos à medida que o discurso se desenvolve;

- b. O discurso constrói aquilo a que faz remissão, ao mesmo tempo que é tributário dessa construção. Isto é, todo discurso constrói uma representação que opera como uma memória compartilhada, “publicamente” alimentada pelo próprio discurso [...], sendo os sucessivos estágios dessa representação responsáveis, ao menos em parte, pelas seleções feitas pelos interlocutores, particularmente em se tratando de expressões referenciais. (KOCH, 2015, p. 94).

Destaca-se ainda, com relação aos mecanismos textuais, a importância do contexto comunicativo e da intertextualidade na produção dos sentidos. A situação comunicativa pode ser entendida em seu sentido estrito (contexto imediato da interação) ou em seu sentido mais amplo, o contexto sócio-político-cultural (KOCH; TRAVAGLIA, 1990, p. 276). A intertextualidade, por seu turno, refere-se ao conhecimento prévio que possuímos de determinado assunto e ao entrecruzamento de vozes que aparecem no texto, explicitamente ou não.

É importante ressaltar que a Linguística textual apresenta seus articuladores textuais como objetos de reflexão, uma vez que o texto é visto não como um amontoado de palavras ou uma sequência de frases isoladas e sim como unidade linguística com propriedades estruturais específicas. Sendo assim, é de extrema relevância a análise das reportagens sobre o TDAH, descritas nesse projeto, com o intuito de propiciar análises sistemáticas de produção textuais sociocognitivamente contextualizadas, intensificando o diálogo e compreendendo como se dá a interação social por meio deste objeto multifacetado que é o texto – fruto de um processo extremamente complexo de produção de linguagem, que traz em seu bojo as marcas dessas representações sociais, e portanto as pistas ou chaves para a sua decifração, no jogo de produção de sentidos que constituirão o sujeito com TDAH nas reportagens.

Esses sujeitos são construções dos textos e dos discursos, e esses mecanismos de construção podem ser abordados por meio de uma das categorias analíticas da Linguística Textual: os *objetos-de-discurso*. Para Koch:

[...] a realidade é construída, mantida e alterada não somente pela forma como nomeamos o mundo, mas, acima de tudo, pela forma como, sócio-cognitivamente, interagimos com ele: interpretamos e construímos nossos mundos através da interação com o entorno físico, social e cultural. A referência passa a ser considerada como resultado da operação que realizamos quando, para designar, representar ou sugerir algo, usamos um termo ou criamos uma situação discursiva referencial com essa finalidade: as entidades designadas são vistas como *objetos-de-discurso* e não como *objetos-de-mundo* (KOCH, 2015, p. 94, grifo do autor).

Uma vez que pretendemos analisar como o sujeito com TDAH é categorizado e recategorizado progressivamente pelos autores dos textos jornalísticos e pelas outras vezes que atravessam os textos a serem analisados, consideramos os sujeitos com TDAH como um objeto-de-discurso. Antes, no entanto, de pontuarmos algumas questões textuais e os aspectos relacionados à esfera jornalística e midiática, julgamos necessário mobilizar brevemente as definições e um pouco da história sobre o que é TDAH e discutir algumas de suas características, efeitos, diagnósticos e tratamento para melhor situar o tema sobre o qual nos debruçaremos.

O que é o TDAH?

O Transtorno do Déficit de Atenção com Hiperatividade (TDAH) é um transtorno neurológico, de causas genéticas, que aparece na infância e frequentemente acompanha o indivíduo por toda a sua vida. Ele se caracteriza por sintomas de desatenção, inquietude e impulsividade. Ele é chamado às vezes de DDA (Distúrbio do Déficit de Atenção). Em inglês, também é chamado de ADD, ADHD ou de AD/HD. (ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DO DÉFICIT DE ATENÇÃO, 2017)<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Informações do *site* da Associação Brasileira do Déficit de Atenção [www.tdah.org.br](http://www.tdah.org.br). Disponível em <<http://www.tdah.org.br/br/sobre-tdah/o-que-e-o-tdah.html>>. Acesso em 29.08.2017.

O TDAH é um transtorno neurobiológico que tem sua gênese estudada desde 1902, quando o médico Geoge Fredrik Still argumentou que aqueles comportamentos apresentados pelas crianças não poderiam ser explicados por um problema educacional e tampouco familiar e sim por alterações neurobiológicas. Segundo Still, estas crianças tinham um defeito moral. (SILVA, 2003, p. 170).

A idéia de que o comportamento poderia ter uma causa orgânica mais relevante do que simplesmente ser resultado de uma educação familiar inadequada foi um conceito arrojado para a época, início do século XX. (SILVA, 2003, p. 170). Desde então, o TDAH passou por diversas nomenclaturas, como Transtorno Cerebral, Defeito Mórbito do Controle Moral, Dano Cerebral Mínimo, Disfunção Cerebral Mínima. Em 1968, ele apareceu pela primeira vez no DSM-II (Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais (*Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders – DSM*)), sendo este um manual para profissionais da área da saúde mental que lista diferentes categorias de transtornos mentais e critérios para diagnosticá-los, de acordo com a Associação Americana de Psiquiatria (*American Psychiatric Association - APA*). É usado ao redor do mundo por clínicos e pesquisadores, bem como por companhias de seguro, indústria farmacêutica e parlamentos políticos. Mesmo tendo a sua nomenclatura alterada, permanece no manual até a atualidade, hoje descrito no DSM-5 (versão atual) como Transtorno de Déficit de Atenção e Hiperatividade. No Brasil é utilizado a CID 10 (Classificação Estatística Internacional de Doenças e Problemas Relacionados com a Saúde), frequentemente designada pela sigla CID ou ICD (do inglês *International Statistical Classification of Diseases and Related Health Problems*) que fornece códigos relativos à classificação de doenças e de uma grande variedade de sinais, sintomas, aspectos anormais, queixas... Na CID 10 (versão atualmente utilizada) o TDAH está descrito no grupo de Transtorno Hipercinético, F90.0 Distúrbios da atividade e da atenção; no qual se verificam diversos problemas significativos de atenção, hiperatividade ou impulsividade que não são apropriados para a idade da pessoa. O TDAH é reconhecido oficialmente pela OMS (Organização Mundial da Saúde).

Crianças com TDAH apresentam sintomas desde a primeira infância, tendo um início precoce (habitualmente durante os cinco primeiros anos de vida), com características como: falta de perseverança nas atividades que exigem um envolvimento cognitivo, e uma tendência a passar de uma atividade a outra sem acabar nenhuma, associadas a uma atividade global

desorganizada, incoordenada e excessiva. Os transtornos podem se acompanhar de outras anomalias. As crianças hipercinéticas (TDAH) são frequentemente imprudentes e impulsivas, sujeitas a acidentes e incorrem em problemas disciplinares mais por infrações não premeditadas de regras que por desafio deliberado. Suas relações com os adultos são frequentemente marcadas por uma ausência de inibição social, com falta de cautela e reserva normais. São impopulares com as outras crianças e podem se tornar isoladas socialmente.

O diagnóstico do TDAH é clínico, devendo ser observadas as características cognitivas (intelectuais), comportamentais e emocionais; histórico familiar, desenvolvimento infantil, vida escolar / profissional; relacionamentos, dificuldades e expectativas mencionadas pelo paciente, que possam estar relacionadas à distração, hiperatividade / agitação e impulsividade, dentre outros sintomas.

Atualmente, o tema do TDAH é mobilizado a todo instante em diversas esferas da sociedade, entre elas, a esfera psicopedagógica e a midiática. Por essa razão, escolhemos esse tema de pesquisa, uma vez que há grande discussão e produção textual sobre ele.

A partir da temática e da fundamentação teórica discutidas acima, formulamos para este projeto o seguinte problema de pesquisa: como é construído o objeto-de-discurso TDAH por meio dos processos de referenciação e dos operadores argumentativos em textos jornalísticos?

Nosso objetivo geral deste projeto de pesquisa é analisar, por meio da Linguística Textual, as estratégias de referenciação e os efeitos dos operadores argumentativos nos textos jornalísticos para a construção do objeto-de-discurso TDAH na mídia. Desse objetivo geral, partem os seguintes objetivos específicos:

- 1- Compreender as especificidades do campo da Linguística Textual;
- 2- Compreender os conceitos fundamentais da Linguística textual, como “textualidade”, “referenciação”, “operadores argumentativos”, “categorização”, “objetos-de-discurso”, etc.
- 3- Identificar nas reportagens das revistas *Nova Escola* e *Super Interessante* como se dá a referenciação e o uso dos operadores argumentativos que criam e recriam efeitos de sentido específicos para a construção desse objeto-de-discurso;

- 4- Identificar nas reportagens das revistas *Nova Escola* e *Super Interessante* como o sujeito com o TDAH – Transtorno do Déficit de Atenção e Hiperatividade – é categorizado e recategorizado.

Selecionamos, para esta pesquisa, inicialmente, as seguintes reportagens:

- 1) “Indisciplinado ou Hiperativo”, Revista *Nova Escola*, edição de maio de 2000, página 30 a 32; 2)
- 2) “Déficit de Atenção – Um diagnóstico que você pode fazer”, Revista *Nova Escola*, edição de maio de 2004, páginas 28 e 29; 3)

A revista *Nova Escola*, direcionada a educadores e gestores da Educação Brasileira, abrange o ensino de todas as modalidades (Creche, Educação Infantil, Ensino Fundamental e Ensino Médio) surgiu em 1986 com a missão de apoiar todos os professores brasileiros. Por mais de três décadas em parceria com o Governo Federal foi distribuída gratuitamente para milhares de escolas brasileiras. Já em 2010, o Ministério da Educação (MEC) passou a realizar licitações, nas quais a revista *Nova Escola* se manteve por mais quatro anos. Atualmente disponível em bancas jornalísticas e plataformas digitais como facebook, instagran, twitter, youtube e on line para assinantes. Com visão de futuro a Revista *Nova Escola* em Parceria com a Fundação Lemman e Google permitirá a elaboração de milhares de planos de aula, colaborando diretamente na implantação da Base Nacional Comum Curricular no país a partir de 2018. O projeto será realizado por *Nova Escola* e, até 2019, qualquer educador brasileiro terá acesso gratuito a 6.000 planos de aula multimídia, de todas as disciplinas, da Educação Infantil ao 9º ano do Ensino Fundamental.

Este Projeto de Pesquisa justifica-se tanto por sua importância teórica quanto social. Teoricamente, visamos discutir o ferramental teórico-metodológico do domínio da Linguística textual, observando sua produtividade para a análise de textos das esferas midiáticas, que tratam de um assunto polêmico segundo estratégias específicas e observáveis linguisticamente. Do ponto de vista social, discutiremos a construção dos saberes sobre o Transtorno de Déficit de Atenção e Hiperatividade, que, segundo as ciências da linguagem, são construídos e reconstruídos pelas práticas textuais e discursivas de acordo com seus lugares de formulação, circulação e influência.

Na perspectiva clínica e científica, sabemos que o TDAH é de origem neurobiológica, tem causa genética, aparece na infância e acompanha o indivíduo por toda a vida. O transtorno é responsável por algumas características como a impulsividade, a falta de atenção e a inquietude e outras habilidades que são prejudicadas provenientes destas características. Esse transtorno ocorre em um número considerável de pessoas ao redor do mundo. Estudos do DSM-5 (Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais 5ª Ed. 2013) apontam a incidência do distúrbio na maioria das culturas.

Na perspectiva das ciências da linguagem, sabemos que os textos que circulam sobre esse assunto na esfera midiática colocam em diálogo diversas vozes sociais e lugares argumentais que não mobilizam somente o *topos* da ciência, mas também das crenças, valores, hábitos, etc. É essa articulação de vozes e lugares que se trata de estudar, a partir de marcas e estratégias linguísticas que constroem continuamente os objetos de que falam.

Por esses motivos, consideramos relevante este Projeto de Pesquisa, que propõe analisar a maneira como esse sujeito é construído a partir das referências e dos operadores argumentativos presentes em reportagens das revistas de nosso *corpus*, que pode auxiliar na compreensão da natureza dos textos que circulam na esfera midiática sobre esse assunto.

A metodologia mobilizada é de natureza qualitativa, utilizando-se de procedimentos de pesquisa bibliográfica. O trabalho será dividido da seguinte forma: Na primeira fase, levantaremos a bibliografia sobre a Linguística Textual, com foco nas categorias de “textualidade”, “referência”, “operadores argumentativos”, “categorização”, “objetos-de-discurso”, etc. Na segunda fase, delimitaremos o *corpus* para selecionar, ampliar ou restringir as reportagens mais significativas para a análise linguístico-textual. Na terceira fase, o *corpus* já delimitado será analisado a partir do instrumental teórico-metodológico fornecido pelo domínio da Linguística Textual, especialmente a partir da obra de Koch (1997; 1998; 1999; 2001; 2004; 2011; 2015). Na quarta fase, realizaremos a síntese dessas etapas para compor o relatório geral de qualificação. Na quinta fase, a partir das discussões do exame geral de qualificação, efetuaremos as correções sugeridas para compor a versão de defesa de dissertação.

Sendo assim, podemos refletir sobre os efeitos de sentido nas construções desse sujeito na esfera midiática, a qual perpassa por outras esferas, constituindo esse sujeito através das referências, categorizações, na textualidade, olhando-o como sujeito capaz não só de viver

em sociedade como também modificá-la de maneira positiva, uma vez que a ciências da linguagem exerce grande influência na formação de conceitos, valores e cultura, pois somos construídos pelas práticas textuais e discursivas nas diferentes esferas sociais.

## REFERÊNCIAS

- BENTES, A. C. Linguística textual. In: MUSSALIM, F.; BENTES, A. C. (Org.). *Introdução à linguística: domínios e fronteiras*. São Paulo: Cortez, 2001, p. 246-288. (Vol. 1.).
- FÁVERO, L. L.; KOCH, I. G. V. *Linguística textual: introdução*. 8. ed. São Paulo: Cortez, 2007.
- GARCIA, O. *Comunicação em prosa moderna*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1978.
- GIL, Anna Maria. “DDA” e outras novas siglas associadas a limitações de ensino e aprendizagem escolar. *Psicopedagogia – Revista da Associação Brasileira de Psicopedagogia*, v. 10, n. 21, p.164-176, 2004.
- KOCH, I. G. V. *O texto e a construção dos sentidos*. São Paulo: Contexto, 1997.
- KOCH, I. G. V. O desenvolvimento da linguística textual no Brasil. *D.E.L.T.A.*, v. 15, n. ESPECIAL, p. 165-180, 1999.
- KOCH, I. G. V. *A inter-ação pela linguagem*. São Paulo: Contexto, 2001.
- KOCH, I. G. V. *Introdução à linguística textual: trajetória e grandes temas*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- KOCH, I. G. V. *Argumentação e linguagem*. 13. ed. São Paulo: Cortez, 2011.
- KOCH, I. G. V. *Desvendando os segredos do texto*. 8. ed. São Paulo: Cortez, 2015.
- KOCH, I. G. V.; MARCUSCHI, L. A. Processos de referenciação na produção discursiva. *D.E.L.T.A.*, v. 14, n° ESPECIAL, p. 169-190, 1998.
- MARCUSCHI, L. A. *Linguística textual: o que é e como se faz*. Recife: UFPE, 1983.
- MARCUSCHI, L. A.; KOCH, I. G. V. Estratégias de referenciação e progressão referencial na língua falada. In: ABURRE, M. B. (Org.). *Gramática do português falado*. Campinas: Unicamp, 1998a. (Vol VIII).

MARCUSCHI, L. A. Aspectos da progressão referencial na fala e na escrita no português brasileiro. *Colóquio Internacional – A investigação sobre o português na África, Ásia, América e Europa: balanços e perspectivas*, Berlim, 23-25 mar. 1998b.

MATTOS, Paulo. *No mundo da lua: perguntas e respostas sobre transtorno do déficit de atenção com hiperatividade em crianças, adolescentes e adultos*. São Paulo: Lemos Editorial, 2003.

MATTOS, Paulo. *Miopia da Atenção – Problemas de atenção e hiperatividade em sala de aula*. São Paulo: Ed. Salesiana, 2. ed. 2003.

## **ALFABETIZAR LETRANDO: A APRENDIZAGEM DA ESCRITA DE FORMA CONTEXTUALIZADA E SIGNIFICATIVA**

**Mayra Aparecida Ribeiro Valério (UNIS)**

**RESUMO:** O objetivo deste trabalho bibliográfico é discutir a importância de se trabalhar a alfabetização e o letramento juntos, através de uma metodologia adequada para o melhor desenvolvimento do processo de alfabetização, considerando as exigências da sociedade grafocêntrica, com a diversificação dos gêneros textuais que circulam no cotidiano. Os resultados apontam a necessidade de revisitar as práticas de alfabetização na perspectiva do letramento, visando o desenvolvimento de atividades contextualizadas e significativas de uso dos textos em sala de aula, de modo que a alfabetização não se reduza a práticas mecânicas do ensino das relações entre grafemas e fonemas. O aluno precisa compreender, dar sentido e fazer a utilização adequada das habilidades de ler e escrever.

**Palavras-chave:** Alfabetização. Letramento. Alfabetizar Letrando.

### **Introdução**

A sociedade em que vivemos é considerada grafocêntrica, por ser repleta de textos comunicativos que utilizam a escrita para representação e expressão de ideias, pensamentos, intenções como também para regular o comportamento social. Assim, a inclusão cidadã dos indivíduos nessa sociedade orientada pela cultura escrita se dá por meio da alfabetização, ou seja, do domínio pleno do sistema de escrita e das habilidades para utilizá-lo como ferramenta no desenvolvimento das práticas letradas.

Considerando a importância do processo de alfabetização na inclusão social, o professor alfabetizador não pode entender por alfabetização apenas o processo mecânico de ensino da leitura e escrita. Alfabetização é um conceito amplo, que extrapola a simples apropriação dos códigos alfabéticos, dando ao indivíduo a autonomia de interagir com o mundo, representar a fala, transmitir conhecimentos e comunicar de maneira consciente diante as funções da escrita e leitura nos diferentes contextos sociais. Para a construção desse

processo, é preciso o domínio e o conhecimento das diversas representações da escrita em nossa sociedade, a ponto de que o professor utilize em suas aulas, de uma maneira contextualizadas em suas disciplinas, garantindo uma aprendizagem significativa para o aluno.

Nessa perspectiva, o objetivo deste trabalho é compreender o processo da alfabetização aliado as práticas de letramento e suas diversas aplicações em sala de aula, considerando as exigências da sociedade grafocêntrica, com a diversificação dos gêneros textuais que circulam no cotidiano

Encontram-se em nossa sociedade pessoas que mesmo passando com êxito pelo processo de alfabetização têm dificuldades de fazer a ligação e atribuir significados para as práticas de leitura e escrita, utilizando-as de maneiras descontextualizadas e sem domínio nos diferentes contextos textuais, servindo de alvo para a exclusão da sociedade em que pertence. Por que esses dados ainda são tão altos? O que deve ser feito para que este fato não seja tão pertinente nos próximos anos?

O texto abordará dois aspectos, focalizando-se nas práticas de letramento, sendo: a fundamentação conceitual da alfabetização e do letramento, e a aplicabilidade do conceito de alfabetizar/letrando.

Alfabetização durante décadas e ainda presente em nossas salas de aulas, é compreendida pelo professor como o processo que deve preparar os alunos apenas para as práticas de codificação e decodificação do sistema de escrita alfabética. Mas através dos dados nota-se que apenas o apropriamento dos códigos alfabéticos não garante a inclusão do indivíduo na sociedade grafocêntrica, a qual pertencem, sendo necessário ir além do aprender a ler e escrever. Através dessa lacuna surge o conceito de Letramento como a capacidade do indivíduo de interpretar e utilizar com domínio a leitura e a escrita em suas diversas aplicação textual (bula, identidade, carta, receita...), ampliando e fundamentando as práticas educacionais do processo de alfabetização.

Buscando encontrar soluções concretas, autores como Soares introduz para o processo de alfabetização, a importância do alfabetizar letrando. Alfabetizar letrando segundo Soares é conduzir o domínio da escrita e leitura de uma maneira contextualizada e significativa para o aluno.

O segundo capítulo será apresentado o que venha ser alfabetização e letramento, iremos conceituar e apresentar relatos de suas funções na vida das pessoas.

O terceiro e último capítulo de acordo com o objetivo geral desse trabalho, iremos abordar a importância de alfabetizar/letrando, para construção de um processo de alfabetização de qualidade levando-o aluno a compreensão do uso da escrita e leitura em suas diversas manifestações.

### **Conceituando alfabetização**

Vivemos em uma sociedade grafocêntrica, onde quase toda forma de comunicação está centrada na escrita e na leitura. Ex: pegar ônibus, anúncios, jornais, preencher documentos e etc. É por conta desses contextos, para que o indivíduo interaja na sociedade é preciso que ele seja alfabetizado e possua níveis cada vez mais elevados de letramento.

Mas, o que venha ser alfabetizado no contexto em que vivemos? Ser apenas alfabetizado é suficiente para compreender o mundo a sua volta? Através dessas perguntas que buscamos construir novas maneiras de pensar a alfabetização, e de planejar atividades que venham atender a necessidade dos sujeitos letrados no contexto social e cultural em que vivem.

Alfabetização surgiu com a função de nomear as práticas de deciframento dos símbolos que utilizamos para a comunicação, sendo o processo de apropriação dos códigos alfabéticos para as práticas de codificar e decodificar uma sequência de letras, e assim formar palavras, frases e textos.

Costumo dizer que quem inventou a escrita foi a leitura: um dia, numa caverna, o homem começou a desenhar e encheu as paredes com figuras, representando animais, pessoas, objetos e cenas do cotidiano. Certo dia, recebeu a visita de alguns amigos que moravam próximo e foi interrogado dos desenhos. Queriam saber o que representavam aquelas figuras e por que ele as tinha pintado nas paredes. Naquele momento, o artista começou a explicar os nomes das figuras relatar os fatos que os desenhos representavam. Depois, à noite, ficou pensando

no que tinha acontecido e acabou descobrindo que podia ‘ler’ os desenhos que tinha feito. Ou seja, os desenhos, além de representar objetos da vida real, podiam servir também para representar palavras que, por sua vez, se referiam a esses mesmo objetos e fatos na linguagem oral. (CAGLIARI, 2009, p. 16)

Este processo de alfabetização que consistia na mecanização de decorar os símbolos alfabéticos, uma prática de ensino utilizada sem contexto ou atribuição de significado da leitura e escrita para o educando. Dava-se por satisfeito o indivíduo que aprendia a codificar e decodificar o sistema de escrita alfabético mesmo sem atribuição de significados ou contextualizando nas práticas sociais.

Na antiguidade, os alunos alfabetizavam-se aprendendo a ler algo já escrito e depois copiando. Começavam com palavras e depois passavam para textos famosos, que eram estudados exaustivamente. O trabalho de leitura e cópia era o segredo da alfabetização. Nota que essa atividade está diretamente ligada ao trabalho futuro que esses alunos irão desempenhar, escrevendo para a sociedade e a cultura da época. (CAGLIARI, 1998, p. 15)

Ainda segundo Cagliari (2009, p. 17), “a alfabetização nesses casos, dava-se com a transmissão de conhecimentos relativos à escrita de quem os possuía para quem queria aprender. Aprender a decifrar a escrita, ou seja, a ler, relacionando os caracteres às palavras de linguagem oral.” Aprendidos com pessoas que possuíam um domínio a mais nas práticas de deciframento dos códigos da época, este ensino era passado longe das salas de aulas. Cagliari (2009, p. 20) afirma que, para “alfabetizar nesse sistema de escrita bastava a pessoa decorar a lista dos nomes das letras, observar a ocorrência de consoantes nas palavras e transcrever.” Assim, de uma maneira mecânica aprendia a codificar e decodificar o sistema de escrita.

Através desses relatos pode perceber que o conceito de alfabetização está restrito as práticas de leitura e escrita. Ocorrendo mudanças na forma de alfabetização das décadas de 80

e 90 até o presente século XXI, e ampliando o conceito para suprir as necessidades de uma sociedade repleta de significados que se diferencia a cada contexto. Alfabetizado segundo Soares (2008) “deve levar à aprendizagem, não apenas a uma tradução do oral para o escrito e deste para aquele, mas oferecer a autonomia de recursos de articulação do texto e estratégias próprias de expressão/compreensão”

Ainda é comum encontrarmos relatos que demonstram a focalização nas práticas da leitura e escrita de maneira descontextualizada, com indícios de um ensino decorativo do sistema de escrita. Isto pode ser constatado em livros e documentos que relatam o processo de alfabetização vivido por grandes escritores como Graciliano Ramos (1953):

Enfim consegui familiarizar-me com as letras quase todas. Aí me exibiram outras vinte e cinco, diferentes das primeiras e com os mesmos nomes delas. Atordoamento, preguiça, desespero, vontade de acabar-me. Veio terceiro alfabeto, veio quarto, e a confusão se estabeleceu [...]. Finalmente, o pai desistiu e entregou a tarefa à filha Mocinha, que ensinou Graciliano a soletrar. Depois de gaguejar sílabas durante um mês, o menino encontrou, no fim do livro, frases que soletrava, mas que era incapaz de compreender (CARVALHO, 2005, p. 14).

A focalização na aprendizagem mecânica dos códigos alfabéticos, também é percebida no relato da professora Danielle Felix que através do livro alfabetização e letramento, conceitos e relações, também apresenta o seu processo de alfabetização:

O que eu não esqueci até hoje, que para mim foi traumatizante, foi a minha experiência na alfabetização, o meu aprender a ler e escrever, porque foi assim: a gente usava uma cartilha onde a gente tinha que decorar mesmo aquelas sílabas e todos os padrões silábicos. E para mim foi traumatizante porque em casa minha mãe todo dia tomava a lição e para mim aquilo era uma chatice. E chegava na escola a professora cobrava individualmente e quando a gente errava era

aquela tortura. Ela não admitia de forma alguma que a gente errasse (SANTOS, 2007, p. 11).

Devido a ênfase mecânica da escrita, deixando de lado toda a criação de significados, o processo de alfabetização deixa uma lacuna na inclusão dos alunos na sociedade. Desta forma Carvalho afirma que “uma pessoa alfabetizada conhece o código alfabético, domina as relações grafofônicas, em outras palavras, sabe que sons as letras representam, é capaz de ler palavras e textos simples, mas não necessariamente é usuário da leitura e da escrita na vida social” (2005, p. 66).

Trazendo essa questão do ser alfabetizado como aquele indivíduo que apenas consolidou o sistema de escrita alfabética para construção de palavras, “[...] se põe o foco na *faceta linguística*, o objeto de conhecimento é a apropriação do sistema alfabético-ortográfico e das convenções da escrita” (SOARES, 2016, p. 29, grifo da autora).

Através dos dados do IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia Estatística) encontramos um grande número de pessoas que mesmo alfabetizadas encontram dificuldades para se comunicar por meio das práticas de escrita na sociedade a qual pertencem.

De acordo com Soares isto acontece porque as pessoas alfabetizadas possuem domínio da leitura e da escrita, sabem que a escrita é uma representação da fala, porém, isso não é suficiente para se sentir pertencentes a uma sociedade grafocêntrica e utilizar as práticas de leitura e escrita de maneira eficiente (apud CARVALHO, 2005):

As pessoas se alfabetizam, aprendem a ler e a escrever, mas não necessariamente incorporam a prática da leitura e da escrita, não necessariamente adquirem competência para usar a leitura e a escrita, para envolver-se com as práticas sociais de escrita: não lêem livros, jornais, revistas, não sabem redigir um ofício, um requerimento, uma declaração, não sabem preencher um formulário, sentem dificuldade para escrever um simples telegrama, uma carta, não conseguem encontrar informações num catálogo telefônico, num contrato de trabalho, numa conta de luz, numa bula de remédio (SOARES, 1999, p.45).

Essas pessoas ficam excluídas de direitos sociais, como a educação escolar avançada e se tornam objeto de dominação no jogo de poder imposto pela cultura escrita hegemônica. As pessoas que não dominam com desenvoltura a leitura e escrita nas práticas sociais e se colocam à margem de oportunidades sócio-culturais são denominadas de “analfabetas funcionais”.

No que diz respeito à alfabetização especificamente, surge o conceito de ‘analfabetismo funcional’ para caracterizar aquelas pessoas que, tendo se apropriado das habilidades de ‘codificação’ e ‘decodificação’, não conseguem fazer uso da escrita em diferentes contextos. (SOARES. 2003, p. 16)

Possuindo grande dificuldade de utilizar e representar a escrita de maneira correta nas diversas manifestações textuais, seja através de um simples bilhete ou até nos mais complexos textos presentes na sociedade como uma forma de se comunicar e expressar. Estes dados apontam a necessidade de ampliar as práticas de alfabetização criando novos termos e conceitos, para incluir mecanismo que juntamente com o ensino da leitura e escrita a escola oferte para o aluno um processo de alfabetização mais significativo e relevante.

### **Conceituando letramento**

Sendo vivenciados em países diferentes a mesma lacuna (a falta de domínio e habilidade para usar a escrita nas práticas sociais) o processo de alfabetização passou por uma ampliação e formação de conceitos mais estruturados para denominar novas práticas e resolver o problema que os educadores enfrentavam.

É curioso que se tenha ocorrido em um mesmo momento histórico, em sociedades distanciadas tanto geograficamente quanto socioeconomicamente e culturalmente, a necessidade de reconhecer e nomear práticas sociais de leitura e de escrita mais avançadas e

complexas que as práticas do ler e escrever resultantes da aprendizagem do sistema de escrita. Assim, é em meados dos anos de 1980 que se dá, simultaneamente, a invenção do letramento no Brasil, do *illettrisme*, na França, da *literacia*, em Portugal, para nomear fenômenos distintos daquele denominado alfabetização, *alphabétisation*. (SOARES, 2003, p. 6)

Como uma forma de solucionar essa lacuna, o letramento foi conceituado como a capacidade de saber utilizar com domínio as práticas de leitura e escrita na sociedade, sendo uma forma de atender as necessidades de se comunicar de diferentes maneiras com o mundo, seja através de um simples bilhete ou a compreensão de um texto mais complexo.

Letramento é o estado em que vive o indivíduo que não só sabe ler e escrever, mas exerce as práticas sociais de leitura e escrita que circulam na sociedade em que vive: saber ler e lê jornais, revistas, livros, saber ler e interpretar tabelas, quadros, formulários, sua carteira de trabalho, suas contas de água, luz, telefone, saber escrever e escreve cartas, bilhetes, telegramas sem dificuldade, sabe preencher um formulário, sabe redigir um ofício, um requerimento. São exemplos das práticas mais comuns e cotidianas de leitura e escrita, muitas outras poderiam ser citadas. (SOARES, 2000, p. 2).

Ainda segundo Soares, é por volta dos anos de 1980 que essa lacuna é vista com mais preocupação, “o que exigiu, conseqüentemente, reformulação de objetivos e introdução de novas práticas no ensino da língua escrita na escola, que é exemplo a grande ênfase que se passa a atribuir ao desenvolvimento das habilidades de leitura e de escrita” (2016, p. 26) em diversos contextos textuais diferentes.

Magda Soares conceitua que letramento é ir além do possuir o domínio dos códigos alfabéticos para se comunicar. É necessário saber fazer o uso correto das relações grafonêmicas, usando a escrita e a leitura com sentido, buscando a liberdade e o melhor entendimento do que é proposto pela sociedade.

Letrada, no sentido em que estamos usando esse termo, é alguém que se apropriou suficientemente da escrita e da leitura a ponto de usá-los com desenvoltura, com prioridade para dar conta de suas atribuições sociais e profissionais. (SOARES, 1998 apud CARVALHO, 2005, p. 66)

Reafirmando suas concepções, Soares (2016) diz que o letramento deve levar o indivíduo não só a compreensão do ler e escrever, mas utiliza-lo nas práticas sociais, favorecendo a interação e a participação sociocultural do indivíduo com a leitura e escrita, dando a autonomia, a criatividade e a compreensão, ler o mundo em que se vive. Isso para Soares, deve ser feito dentro do processo de alfabetização, pois o mesmo deve buscar atender as 3 facetas capazes de incluir e criar um conhecimento significativo da leitura e escrita no indivíduo.

[...] basicamente, três principais facetas de inserção no mundo da escrita disputam a primazia, nos métodos e propostas de aprendizagem inicial da língua escrita: [...] a faceta *interativa* da língua escrita – a língua escrita como veículo de interação entre as pessoas, de expressões e compreensão de mensagens; a faceta *sociocultural* da língua escrita – os usos, funções e valores atribuídos à escrita em contextos socioculturais, estas duas facetas consideradas **letramento**. (SOARES, 2016, p. 29, grifo do autora)

Dessa forma, letramento tem a ver com a escrita e seu impacto social, isto é, o indivíduo se apropriando da escrita e usando-a em seu contexto social de forma ativa, enquanto na alfabetização o sentido da escrita permanece restrito às competências individuais no uso e na aplicação do sistema alfabético e o desenvolvimento da consciência fonológica. O fenômeno do letramento, então, extrapola o mundo da escrita, ou seja, vai além do ato de ler e escrever, remete a um nível superior, ao nível de compreender e se apropriar do conhecimento tomando proveito dele.

Analisando os conceitos de letramento e alfabetização, percebe-se que são conceitos distintos, mas seria um retrocesso acreditar que somente o ato de codificar e decodificar o sistema de escrita alfabética é necessário para o ingresso do indivíduo na sociedade. Do mesmo modo que seria um equívoco acreditar que apenas a habilidade de reconhecer a função dos gêneros textuais faria a inclusão no mundo em que se vive. O mundo solicita muito mais do que saber ler e escrever, é necessário ter o domínio dessas práticas.

Desse modo, o que se defende é a perspectiva metodológica do “alfabetizar letrando”, na qual “o modo como o professor conduz o seu trabalho é crucial para que a criança construa o conhecimento sobre o objeto escrito e adquira certas habilidades que lhe permitirão o uso efetivo do ler e do escrever em diferentes situações sociais” (MACIEL e LÚCIO, 2008, p. 31).

O conceito de “alfabetizar letrando” é assim traduzido por Magda Soares:

Alfabetizar/letrando significa orientar a criança para que aprenda a ler e a escrever levando-a a conviver com práticas reais de leitura e de escrita: substituindo as tradicionais e artificiais cartilhas por livros, por revista, por jornais, enfim, pelo material de leitura que circula na escola e na sociedade, e criando situações que tornem necessárias e significativas práticas de produção de textos (SOARES, 2000, p. 2).

A esse respeito, Goulart acredita que a aprendizagem da escrita pode ser considerada como o domínio de uma tecnologia se analisada do “ponto de vista de uma habilidade de relacionar fonemas e grafemas” (2010, p. 446) para sujeitos que se encontram em processo de alfabetização. A defesa da autora, todavia, é que a escola privilegie tanto o ensino da escrita como tecnologia quanto a escrita como conhecimento político-social da realidade, considerando seu papel e suas funções sociais. A autora expressa assim a sua visão sobre o processo de alfabetização no contexto do letramento:

Se continuamos preocupados com a construção de uma sociedade politicamente justa, o universo social semioticamente constituído é o ponto de partida e de chegada das práticas alfabetizadoras. O mundo

letrado gera significado para as crianças de variadas maneiras; de dentro desse mundo, aos poucos, vão discretizando o sistema de escrita e dele se apropriando, de forma, íntegra e engajada (GOULART, 2010, p. 450).

E, nessa perspectiva, a autora afirma a necessidade de que a escola assuma a proposta de “letrar alfabetizando”, de modo que a alfabetização “[...] vá além da substituição de sons por letras e da interpretação simples e chegue à reflexão sobre os significados políticos e sociais dos discursos;” (op. cit., p. 451), possibilitando que as pessoas compreendam os sentidos construídos com a cultura escrita.

Eleger como foco, ou dar um destaque excessivo, nos processos de alfabetização, às relações entre unidades sonoras e unidades gráficas, ou a relações de referência do tipo de leitura e de escrita de palavras associadas a desenhos, levando crianças, jovens e adultos a pensar que estas são linguagem escrita, é continuar criando a ilusão da alfabetização. É sonegar conhecimento. Continuaremos a ampliar a legião de analfabetos funcionais, apostando na descontextualização vertiginosa do sistema alfabético, retirando da escrita o caráter público e histórico em que os discursos e os sentidos se constroem e polemizam (GOULART, 2010, p. 452).

Analisando implicações dos conceitos de alfabetização e letramento na sala de aula, Maciel e Lúcio (2008) problematizam questões da prática de alfabetizar e letrar, discutindo possibilidades para um trabalho que, de fato, favoreça o uso efetivo do ler e do escrever em diferentes situações sociais. Segundo as autoras, os professores encontram muitos desafios para fazer a articulação entre a teoria e a prática, ou seja, eles reconhecem a necessidade de um trabalho interativo com diversos gêneros textuais em sala de aula, mas ainda assim “[...] recorrem basicamente a pseudotextos no trabalho de alfabetização” (p. 17). Há também aqueles professores que acreditam que o processo de letramento deve ser iniciado somente

depois que as habilidades específicas da alfabetização tenham sido desenvolvidas, tratando alfabetização e letramento de forma dissociadas.

Nesse sentido, Maciel e Lúcio defendem que a atividade de alfabetizar e letrar é de ordem política, o que exige do professor domínio e conhecimento sobre o que vai ensinar, além de atitude frente às questões do letramento como um fenômeno complexo que envolve a constituição de relações sociais por meio da escrita. A partir dessa compreensão, é que serão definidos procedimentos metodológicos adequados no sentido de “[...] viabilizar a formação de um sujeito que não apenas decodifica/codifica o código escrito, mas que exerça a escrita nas diversas situações sociais que lhe são demandadas” (2008, p. 32).

A partir dessas considerações, abordaremos na sequência procedimentos teórico-práticos do alfabetizar letrando, de modo a compreender como é possível construir uma didática da alfabetização que englobe tanto os aspectos específicos da apropriação do sistema de escrita, quanto a sua funcionalidade nas práticas sociais.

### **Alfabetizar letrando: da teoria à prática**

Conforme abordagem feita no capítulo anterior, a concepção atual de alfabetização implica na compreensão da interdependência entre alfabetizar e letrar. Para tanto, é necessário fazer a interação dos aspectos específicos da alfabetização (consciência fonológica e fonêmica, identificação das relações fonema–grafema, habilidades de codificação e decodificação da língua escrita, conhecimento e reconhecimento dos processos de tradução da forma sonora da fala para a forma gráfica da escrita), com as práticas de letramento nas quais as crianças estão envolvidas em seu cotidiano.

O alfabetizar letrando é definido por Soares (2016) como a prática de trazer significado para o que o educando está estudando, é orientá-lo a saber codificar e decodificar a escrita em suas diversas funções.

Ainda de acordo com Soares, não é necessária uma avalanche de novos métodos, pois se entende que método é um instrumento, sendo assim, o professor alfabetizador deve promover meios de ligação entre as três estruturas, método, alfabetização e letramento na construção da escrita e leitura. Para não alfabetizar sem centralizar nas práticas de leitura e escrita, e nem só na compreensão dos gêneros textuais.

Soares enfatiza que o processo de alfabetização deve buscar o trabalho com as três funções da escrita e leitura, que são elas:

[...] faceta linguística, o objeto de conhecimento é a apropriação do sistema alfabético-ortográfico e das convenções da escrita, objeto que demanda processos cognitivos e linguísticos específicos e, portanto, desenvolvimento de estratégias específicas de aprendizagem e, conseqüentemente- alfabetização. Se põe o foco na faceta interativa, o objeto são as habilidades de compreensão e produção de textos, o objeto que requer outros diferentes processos cognitivos e linguísticos e outras e diferentes estratégias de aprendizagem e ensino. Finalmente, se se põe o foco na faceta sociocultural, o objeto são os eventos sociais e culturais que envolvem a escrita, o objeto implica conhecimentos, habilidades e atitudes específicos que promovam inserção adequada nesses eventos, isto é, em diferentes situações e contextos de uso da escrita. (SOARES, 2016, p. 30)

Recorrendo Cagliari (2009, p. 37) “linguística é o estudo científico da linguagem. Está voltada para a aplicação de como a linguagem humana funciona e de como são as línguas em particular, quer fazendo um trabalho descritivo previsto pelas teorias, quer usando os conhecimentos adquiridos para beneficiar outras ciências e artes que usam, de algum modo, a linguagem falada ou escrita.” Sendo possível em segmentar o estudo da consciência linguística em fonética, fonológica, morfológicas...

Mas como trabalhar esses conceitos e funções dentro do processo de alfabetização? Neste caso é preciso uma fundamentação teórica, do que é necessário trabalhar em cada etapa do processo. O professor alfabetizador deve ser bem objetivo nas metas que deseja atingir com seus alunos, recorrer aos diferentes gêneros textuais contextualizando e manipulando de acordo com a sua necessidade de aprendizagem.

Toda didática ou procedimento de ensino deve ser pensado em termos teórico-metodológicos, em um processo reflexivo de modo que a sua prática não seja uma mera aplicação de regras ou técnicas. Assim Gomes e Monteiro (2005, p. 57), apresentam três

princípios metodológicos, com os quais compactuamos, para embasar práticas de alfabetização.

- 1- Contextualização do trabalho pedagógico
- 2- A natureza reflexiva dos procedimentos de ensino
- 3- A interação no processo de ensino e aprendizagem

### **Contextualização do trabalho pedagógico**

A contextualização é a maneira de dar sentido àquilo que se ensina e se aprende. Deve-se dar a oportunidade ao indivíduo de compreender e presenciar a realidade da escrita e leitura do seu cotidiano, de acordo com MEC (2012, p. 07) “as práticas de linguagem são mediadas por instrumentos culturais e históricos, ou seja, por gêneros textuais. Se a escola investe no ensino dos gêneros estará facilitando, portanto, a apropriação dos usos da língua. Explica ainda MEC apud Schneuwly (2004, p. 24) ‘que o instrumento, para se tornar mediador, para se tornar transformador da atividade, precisa ser apropriado pelo sujeito; ele não é eficaz senão à medida que se constroem, por parte do sujeito, os esquemas de sua utilização’” O professor deve estabelecer ligação do que se ensina com o que se vive, trazer a realidade, deixando de lado, cartilhas e textos superficiais e distantes de seus alunos.

### **A natureza reflexiva dos procedimentos de ensino**

Os procedimentos de ensino devem propiciar a reflexão por parte dos alunos, favorecendo as habilidades metalinguísticas, que se baseiam na capacidade de reflexão consciente sobre os fatos linguísticos, na relação entre escrita e fala. Normalmente as crianças chegam na escola com algum conhecimento sobre o sistema de escrita, e são capazes de formular hipóteses sobre o seu funcionamento. Contudo, é preciso que o processo de alfabetização seja conduzido de forma reflexiva e sistemática para que o alfabetizando desenvolva uma compreensão adequada acerca do SEA, bem como se aproprie das habilidades necessárias para ler e escrever (GOMES; MONTEIRO, 2005).

## **A interação no processo de ensino e aprendizagem**

É através da interação que o sujeito confronta suas formas de pensar e reelabora hipóteses de modo a avançar na compreensão. O processo de reflexão, análise e construção do SEA é favorecido com a troca de informações e com a intervenção pontual e adequada do outro. Assim, a organização do trabalho pedagógico é fundamental e decisivo no processo de aprendizagem dos alunos.

Criar contextos mais favoráveis de ensino-aprendizagem depende, certamente, das interações entre os alunos e entre professor e alunos. Tais interações serão concretizadas tanto pela estrutura das atividades desenvolvidas, que devem envolver alunos e professores em diferentes discussões temáticas, quanto pelas propostas de encaminhamento dos exercícios: em duplas, troca dos exercícios feitos em sala, discussões coletivas em torno dos resultados das respostas dadas aos exercícios. (GOMES; MONTEIRO, 2005, p. 59).

Considerando esses três princípios metodológicos, Gomes e Monteiro (2005, p. 61-62) sugerem alguns procedimentos didáticos na condução das atividades de ensino e aprendizagem permitindo a construção de uma aprendizagem mais significativa e de qualidade para o aluno.

## **Conclusão**

Conclui-se que a questão do sentido restrito da palavra alfabetização é apenas uma parte do trabalho pedagógico, considerando a necessidade de alfabetizar e de promover o desenvolvimento das práticas de letramento, ou seja, alfabetizar e letrar. Assim, torna-se necessário o olhar atento do professor para, através de seus conhecimentos e práticas, utilizar aquele procedimento que mais atenda às necessidades de seus alunos, buscando interligar de uma maneira significativa os conceitos linguísticos, interativos e socioculturais nas atividades,

por meio do trabalho de alfabetizar e letrar aliados a uma metodologia de alfabetização, para construção de uma aprendizagem significativa para o aluno.

Os resultados deste trabalho apontam a necessidade de revisitar as práticas pedagógicas de alfabetização na perspectiva do letramento, visando o desenvolvimento de práticas contextualizadas e significativas de uso dos textos em sala de aula, de modo que a alfabetização não se reduza a práticas mecânicas do ensino das relações entre grafemas e fonemas. O aluno precisa compreender, dar sentido e fazer a utilização adequada das habilidades de ler e escrever.

## REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Elina Borges Correia de. Conceituando alfabetização e letramento In: SANTOS, F Santos; MENDONÇA, Márcia (Org.). *Alfabetização e letramento: conceitos e relação*. Belo Horizonte: Autentica, 2007. Disponível em: <[http://pacto.mec.gov.br/imagens/pdf/Formacao/Alfabeizacao\\_letramento\\_Livro.pdf](http://pacto.mec.gov.br/imagens/pdf/Formacao/Alfabeizacao_letramento_Livro.pdf)>. Acesso em: 03 maio 2016.

BRASIL *Pacto nacional pela alfabetização na idade certa: o trabalho com os diferentes gêneros textuais em sala de aula: diversidade e progressão escolar andando juntas*, Brasília: MEC, 2012. Disponível em: <[http://pacto.mec.gov.br/imagens/pdf/Formacao/Ano\\_3\\_Unidade\\_5\\_MIOLO.pdf](http://pacto.mec.gov.br/imagens/pdf/Formacao/Ano_3_Unidade_5_MIOLO.pdf)>. Acesso em: 31 maio 2017.

CAGLIARI, Luiz Carlos. *Alfabetização e linguística*. São Paulo: Scipione, 2009.

CAGLIARI, Luiz Carlos. *Alfabetizando sem o bá- bé- bi-bó-bu*. São Paulo: Scipione, 1998.

CARVALHO, Marlene. *Alfabetizar e letrar: um diálogo entre a teoria e a prática*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.

FERREIRO, Emília. *Alfabetização em processo*. São Paulo: Cortez, 1993.

GOMES, Maria de Fátima Cardoso; MONTEIRO, Sara Mourão. *A aprendizagem e o ensino da linguagem escrita*. Belo Horizonte: Ceale/FaE/UFMG, 2005. (Coleção Alfabetização e Letramento).

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. *Brasil em Síntese*:

*Educação, taxa de analfabetismo das pessoas de 15 anos ou mais. 2017.* Disponível em: <<http://brasilemsintese.ibge.gov.br/educacao/taxa-de-analfabetismo-das-pessoas-de-15-anosou-mais.html>>. Acesso em: 03 maio 2017.

MORTATTI, Maria Rosário Longo. *História dos métodos de alfabetização no Brasil*, Brasília: MEC, 2006. Disponível em: <[portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/Ensfund/alf\\_mortattihisttextalfbbr.pdf](http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/Ensfund/alf_mortattihisttextalfbbr.pdf)>. Acesso em: 05 maio 2016.

RAMALHO, Priscila. Entrevista com Ana Maria Machado. *Nova Escola*, Rio de Janeiro, set. 2001. Disponível em: <<http://revistaescola.abril.com.br/lingua-portuguesa/praticapedagogica/literatura-deve-dar-prazer-423594.shtml>>. Acesso em: 03 maio 2016.

SOARES, Magda B. Letramento e alfabetização: as muitas facetas. In: *Revista Brasileira de Educação- ANPED*, n. 25 . Rio de Janeiro: Autores Associados, jan., fev., mar., abr. de 2004.

SOARES, Magda. Métodos de alfabetização: uma resposta à questão. In: *Alfabetização: a questão dos métodos*. São Paulo: Contexto, 2016, p. 334.

# A SOBREVIVÊNCIA DE LUGH NA PEÇA *DANCING AT LUGHNASA* DE BRIAN FRIEL

Maria Isabel Rios de Carvalho Viana (CEFET/MG)

**RESUMO:** O mito Celta de Lugh, o deus da luz, é uma narrativa inteiramente marcada pela sobrevivência. Lugh sobrevive a atentados, batalhas, até mesmo à morte. Mesmo após a introdução do Cristianismo na Irlanda, o deus pagão sobrevive na tradição oral dos camponeses, nas celebrações anuais do Festival de Lughnasa, na literatura e no teatro irlandês. A peça *Dancing at Lughnasa*, do dramaturgo irlandês Brian Friel, traz indícios dessa sobrevivência em uma Irlanda controlada pela Igreja Católica. Tendo como suporte teórico os textos de Didi-Huberman que trabalham com os conceitos de “anacronismo”, “montagem” e “desmontagem” do tempo, e as leituras que o filósofo e historiador da arte faz dos conceitos de “sobrevivência” de Aby Warburg e de “sintoma” de Freud, este artigo tem como objetivo mostrar como o paganismo sobrevive na cultura irlandesa e se manifesta na peça.

**Palavras-chaves:** Paganismo, *Dancing at Lughnasa*, sobrevivência, sintoma.

## Introdução

Quando os escritores e dramaturgos Irlandeses se voltam para o passado, buscando encontrar a origem de seu povo, deparam-se com os mitos celtas. Os celtas eram politeístas e como um povo rural, seus deuses eram associados à natureza.

No século V, o Cristianismo foi introduzido na Irlanda por São Patrício. São Patrício nasceu em Briton, onde é hoje a Escócia, um lugar na época governado por Roma e que tinha o latim como língua. Apesar de ter vindo de uma família cristã, não era religioso. Porém, quando tinha apenas 16 anos, São Patrício foi capturado e levado para a Irlanda como escravo, o que fez com que ele se voltasse para Deus em orações e fortalecesse sua fé. Aos vinte e dois anos, ele consegue escapar de seu cativeiro e, de volta a Briton, inicia seus estudos para o sacerdócio, para, mais tarde, voltar à Irlanda com o propósito de converter os celtas ao cristianismo.

São Patrício não foi o primeiro missionário na Irlanda, mas foi o que mais obteve êxito no processo de conversão dos celtas, graças à contribuição do período em que viveu como escravo no país. Seus seis anos de permanência na Irlanda possibilitaram-lhe o conhecimento da língua, dos costumes e dos mitos do Irlandês pagão, o que lhe permitiu traduzir o Cristianismo para a cultura celta. Por exemplo, para explicar a esse povo a doutrina das Três Pessoas da Santíssima Trindade, Pai, Filho e Espírito Santo, São Patrício a associou a um elemento da natureza, o trevo, que apesar de ter três folhas, possui apenas um talo. Por introduzir o Cristianismo na Irlanda, São Patrício se tornou o patrono do país e o trevo, seu principal símbolo.

Apesar da conversão ao Cristianismo, os celtas não abandonaram totalmente as crenças pagãs. Estas foram apenas adaptadas ou traduzidas para os modelos cristãos. O'Faolain, em *The Irish*, explica como se dá esse processo: “Os adaptadores cristãos transformaram os deuses não simplesmente em heróis mortais, mas naqueles novos semideuses – os santos”<sup>80</sup> (O'FAOLAIN, 1947, p.17). De acordo com o autor, essa transformação “não é só ilustrativa do processo pelo qual um deus pagão se torna um herói Cristão, mas também da infusão da mitologia pagã na hagiografia Cristã” (O'FAOLAIN, 1997, p.18). É esse dualismo, de uma mente dividida entre o Cristianismo e o paganismo, que o Irlandês herda dos seus antepassados celtas. De acordo com Murphy “a introdução do Cristianismo na Irlanda, tradicionalmente associada a 432 D.C., início da missão de São Patrício, é o evento mais importante da história Irlandesa, porém, até o nosso tempo, a Igreja coexiste com sobreviventes do passado pré-Cristão da Irlanda.”(MURPHY, 1991, p.58)

Na mitologia Celta, a história de Lugh, o deus da luz, conhecedor de todas as artes e ofícios, é marcada pela sobrevivência. O seu nascimento já é, em si, uma vitória sobre a morte. Ele resiste, permanece vivo, torna-se rei e, mesmo depois de ser substituído por outro, ou até mesmo morto, deixa sua luz acesa em algum lugar da Irlanda. Além disso, fora do mito, Lugh também sobrevive na tradição oral dos camponeses, nas celebrações anuais dos festivais, na literatura e no teatro irlandês.

A peça *Dancing at Lughnasa*, do dramaturgo irlandês Brian Friel, apresentada pela primeira vez em 1990 no Abbey Theater em Dublin, traz indícios dessa sobrevivência de Lugh em uma Irlanda controlada pela Igreja Católica. Contendo traços autobiográficos,

---

<sup>80</sup> Todas as citações retiradas dos textos em Inglês foram traduzidas pelo autor desse texto.

*Dancing at Lughnasa* é uma peça de memória em que o narrador Michael retoma o Festival de Lughnasa de 1936. Representando conjuntamente a narração de Michael, seu passado e suas memórias, a peça coloca o público diante do tempo e, cada vez que é encenada, permite que se faça uma leitura do agora a partir do outrora e vice-versa.

Tendo como suporte teórico os textos de Didi-Huberman que trabalham com os conceitos de “anacronismo”, “montagem” e “desmontagem” do tempo, e as leituras que o filósofo e historiador da arte faz dos conceitos de “sobrevivência” de Aby Warburg e de “sintoma” de Freud, este artigo tem como objetivo mostrar como o paganismo sobrevivente aflora na peça e se relaciona a uma necessidade de comunidade em uma Irlanda dividida e marcada pela diferença entre católicos e protestantes.

### **A Sobrevivência De Lugh**

Dentro do projeto do Renascimento Literário Irlandês de se voltar para o passado mítico da Irlanda com o objetivo de encontrar o irlandês autêntico, escritores e dramaturgos irlandeses da passagem do século XIX para o XX como William Butler Yeats, John Millington Synge e Augusta Lady Gregory vão buscar na tradição oral dos camponeses o material para suas obras. No livro *Lady Gregory's Complete Irish Mythology* a autora irlandesa reúne e traduz para o inglês os mitos e lendas narrados em gaélico, em uma tentativa de permitir a sobrevivência da memória cultural irlandesa através da escrita. Na primeira parte do livro intitulada “Os deuses” é narrada a história de Lugh, o deus da Luz, um jovem dotado de muitas habilidades e talentos, pai do grande herói do nacionalismo irlandês, Cuchulain. De acordo com a profecia, Balor do Olho Mal - assim chamado porque ninguém conseguiria olhá-lo e sobreviver- seria morto por seu neto. Para que isto não acontecesse, Balor trancou sua única filha Ethlinn em uma torre e seguiu causando destruição em toda a Irlanda. Mas Cian, vestido de mulher, entra na torre tentando recuperar uma vaca que Balor lhe havia roubado e encontra Ethlinn, que lhe dá seu amor. Ethlinn então dá a luz a Lugh, a quem Balor manda jogar no mar. Porém, Lugh sobrevive e é criado por Tailte, sua mãe adotiva, até que ele volta para cumprir seu destino e matar o avô. Lugh sobrevive a várias batalhas, torna-se rei e depois de alguns dizerem que havia morrido, um fogo permanece

sempre aceso na Irlanda. A presença da luz do fogo é um sinal de que Lugh sobrevive, podendo até mesmo ter sido visto algumas vezes.

Em seu livro, Lady Gregory (2000) também menciona a instituição do Festival de Lughnasa, pelo próprio deus Lugh. Conta a lenda que este festival teria sido instituído por ele em memória à sua mãe adotiva, que teria morrido depois de limpar as planícies da Irlanda para a agricultura. Este festival é um dos quatro principais festivais da religião Celta. Celebrado no dia primeiro de agosto, marca o primeiro dia do outono celta e o início da colheita do que foi plantado durante todo o ano. Lughnasa era um período de paz e amizade. Os clãs se reuniam e ocorriam jogos e competições. Ainda hoje suas celebrações envolvem fogos, danças, sacrifícios, a colheita de mirtilos e por estar relacionado à fertilidade, seria uma boa época para se arranjar casamentos. O Festival de Lughnasa é celebrado anualmente em várias regiões da Irlanda, especialmente nas áreas rurais.

Ao recuperar o mês de Agosto de 1936, *Dancing at Lughnasa* tem como pano de fundo as preparações para a dança do Festival e seus efeitos em uma família católica formada por cinco irmãs (Kate, Maggie, Rose, Agnes e Chris) e o garoto Michael, filho de Chris e Gerry. Dedicada à “memória das cinco mulheres corajosas de Glenties” (FRIEL, 1999, p.1), referência que Brian Friel faz às suas próprias tias, a peça retrata ainda as transformações de uma Irlanda rural com a chegada da tecnologia e da modernização. Estando o menino Michael ausente no palco, quem interage com os personagens é o Michael adulto, fazendo o papel de narrador-personagem e construindo suas memórias simultaneamente a um passado que é encenado. Ao representar a memória no palco, a peça de Friel desvela o processo de “montagem” do tempo. Esse conceito é trabalhado por Georges Didi-Huberman em suas leituras sobre Walter Benjamin. Segundo o filósofo e historiador da arte, “a montagem é uma exposição dos anacronismos naquilo mesmo que ela procede como uma explosão da cronologia. A montagem talha as coisas habitualmente reunidas e conecta as coisas habitualmente separadas. Ela cria, portanto, um abalo e um movimento.” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p.6) A montagem é um procedimento de exposição dos fatos que só se mostra ao se desmontar suas estratégias ou desconstruir suas estruturas. Portanto, o ato de “desmontar” está sempre associado ao de “montar”. “A montagem supõe a desmontagem, a dissociação prévia do que foi construído, daquilo que, em resumo, ela apenas remonta, no duplo sentido da anamnese e da recomposição estrutural.” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.132)

Como uma peça de memória em que o tempo é “desmontado” diante do público, tem-se o tempo presente em que o Michael adulto narra, o tempo passado de sua infância, outros tempos representados a que se tem acesso através das memórias dos personagens e a celebração de um tempo imemorial dos mitos. O que se tem é um “anacronismo”, ou seja, “uma montagem de tempos heterogêneos” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.23) que se encontram e uma narrativa que se apresenta como uma tentativa de “remontagem” desse tempo, buscando criar relações de causalidade entre fatos descontínuos. Essa complexidade temporal encenada é o tempo da memória. Segundo Didi-Huberman,

Esse tempo, que *não é exatamente o passado*, tem um nome: é a *memória*. É ela que decanta o passado de sua exatidão. É ela que humaniza e configura o tempo, entrelaça suas fibras, assegura suas transmissões, devotando-o uma impureza essencial. (...) Pois a memória é *psíquica* em seu processo, *anacrônica* em seu efeito de montagem, reconstrução ou “decantação” do tempo. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.41)

Nesse anacronismo possibilitado pela memória, surgem as imagens-lembrança de Michael que refletem uma Irlanda católica que caminha rumo à modernização, à industrialização e ao progresso e a “sobrevivência” de uma Irlanda primitiva e pagã, cultivadora dos mitos e das tradições celtas. O conceito de “sobrevivência” é desenvolvido por Didi-Huberman a partir dos estudos de Aby Warburg. Historiador da arte e da cultura, o alemão dedicou seus estudos a uma sobrevivência ou pós-vida (*Nachleben*) do passado pagão nas imagens do Renascimento, revelada pela presença de *Pathosformeln*, ou seja, fórmulas, gestos e posturas característicos de experiências primárias da sociedade que se repetem, ou ainda, forças ou energias psíquicas que são ativadas pela memória cultural.

Didi-Huberman, em seu livro *Sobrevivência dos Vaga-Lumes*, retoma o conceito de Aby Warburg para se referir às formas de resistência ou “pequenas luzes” (*luciole*) que sobrevivem a um poder maior ou grande luz (*luce*) e assinala o caráter “sintomal” da sobrevivência. O conceito de sintoma é utilizado por Didi-Huberman no sentido freudiano. Trata-se de um conceito fundamental na psicanálise que se relaciona à ideia do retorno do

recalcado, de algo que, repellido pela realidade procura outras saídas do inconsciente e vem à tona através da repetição. Esse vir à tona, porém, manifesta-se de maneira lacunar, como uma mensagem a ser decifrada. Nesse sentido, as sobrevivências são “sintomais” não apenas porque se repetem, mas também porque,

não prometem nenhuma ressurreição (haveria algum sentido em esperar que um fantasma que ele ressuscite?) Elas são apenas lampejos passeando nas trevas, em nenhum caso o acontecimento de uma grande “luz de toda luz”. Porque elas nos ensinam que a destruição nunca é absoluta – mesmo que fosse ela contínua ...(DIDI-HUBERMAN, 2014, p.84)

Ao dar início à narrativa de suas memórias, Michael deixa marcado o seu ato consciente de dirigir sua mente ao verão de 1936 para recordar, ao passo que assinala o caráter involuntário de diferentes tipos de imagens-lembrança que se oferecem a ele. São imagens inesperadas, que aparecem como lampejos e afloram como um “sintoma”. Segundo Didi-Huberman,

um sintoma aparece, um sintoma sobrevém – e, a esse título, ele interrompe o curso normal das coisas, segundo uma lei, tão soberana quanto subterrânea, que resiste à observação trivial. O que a imagem-sintoma interrompe não é senão o curso da representação. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.44)

Tais imagens ressurgem, causando um certo estranhamento em Michael que busca, através do ato de narrar, uma explicação e uma compreensão do motivo pelo qual essas duas imagens tão diferentes estão sempre conectadas. A primeira imagem diz respeito ao primeiro aparelho de rádio que chegou à casa no início de agosto e que, por essa razão, tia Maggie gostaria de dar o nome de Lugh. Tia Kate que, na peça, é professora de uma escola católica e responsável por manter os dogmas da religião em sua casa, proíbe, dizendo tratar-se de um pecado nomear um objeto inanimado, ainda mais com o nome de um deus pagão. Recebendo

o nome de Marconi, pois, segundo Michael, este era o nome impresso no aparelho, aos poucos, este objeto inanimado vai ganhando espaço na família e se personificando como uma encarnação do deus Lugh, na medida em que se torna responsável por trazer de volta à casa o espírito de alegria e juventude, associados ao paganismo e perdidos pelo controle rígido da Igreja católica.

A influência da igreja católica no comportamento da época, principalmente no que se refere às atitudes das mulheres, na peça, é evidenciado na figura da personagem Kate, uma espécie de matriarca da família que luta a todo custo para manter sua casa em ordem, segundo os preceitos cristãos e católicos. Apesar de Kate tentar impedir as irmãs de participarem da dança do Festival de Lughnasa por se tratar de uma festa pagã, em que as pessoas cometem excessos e em que atuam os impulsos carnais, o rádio, um símbolo da modernidade, é tomado por uma espécie de magia e começa a tocar a música ceili tradicional da Irlanda. A energia de Lughnasa toma conta das irmãs que realizam sua dança no espaço doméstico. Segundo as direções de palco, quando a música se inicia

Maggie se vira. Sua cabeça está voltada para a batida, para a música. Ela está respirando profundamente, rapidamente. Agora, suas características se tornam animadas por um olhar de desafio, de agressão; uma máscara bruta de felicidade. Por alguns segundos, ela fica imóvel, ouvindo, absorvendo o ritmo, examinando suas irmãs com uma careta desafiadora. Agora ela separa seus dedos (que estão cobertos com farinha), afasta seus cabelos do rosto, coloca as mãos nas bochechas e pinta seu rosto com uma máscara instantânea. Ao mesmo tempo, ela abre a boca e emite um "Yaaaah" selvagem e estridente - e imediatamente começa a dançar, braços, pernas, cabelos e botas longas voando. (...) Agnes e Rose, Chris e Maggie, estão fazendo uma dança que é quase reconhecível. Eles se encontram, eles se afastam. Elas formam um círculo e giram e giram. (FRIEL, 1999, p.35-36)

A maneira de dançar (ora se encontrando, ora se afastando e em círculos), os gritos, a máscara de farinha no rosto de Maggie, bem como seu olhar agressivo e desafiador são gestos que remetem aos rituais pagãos de uma Irlanda primitiva. São “sintomas” que, apesar de todo o controle católico, afloram e deixam transparecer os traços de “sobrevivência” de um paganismo no inconsciente das irmãs e também no do irmão Padre Jack que retorna após 25 anos desmemoriado e acometido por malária de uma missão na África.

Essa é a outra imagem que Michael relaciona ao rádio e que marca suas memórias. A imagem do Padre Jack que retorna causa um choque em Michael porque não coincidia com a imagem “resplandescente” exibida na fotografia em sua casa. Ter um padre missionário na família era motivo de orgulho na Irlanda da época, porém ele é enviado de volta à pequena Ballybeg por suas atitudes pagãs. Incapacitado de rezar missas, o Padre acabou se “tornando um nativo”. A língua inglesa, a cultura e os costumes de seu país haviam sofrido influência da longa permanência de Jack na África. Os médicos diziam que ele não estava louco e que logo ele iria se lembrar de sua cultura. De fato, aos poucos, Jack vai se lembrando. O vocabulário vai voltando e ele se lembra do costume em que ele e a mãe saíam para apanhar mirtilos e ela fazia a geleia. Ele se recorda dos rituais anuais do Festival de Lughnasa. Além disso, ele fala da crença em outra vida, em espíritos ancestrais, da prática de curandeiros. Em vez de pregar o catolicismo aos africanos, Padre Jack acaba sendo influenciado por suas crenças pagãs e, seus gestos bem como os rituais descritos por ele, retratam a grande semelhança com o paganismo irlandês e as celebrações de Lughnasa. De acordo com Padre Jack, “(...)Agora, nesta época do ano, na época da colheita de Uganda, temos duas cerimônias muito maravilhosas: o Festival do Novo Inhame e o Festival da Mandioca Doce; e ambos são dedicados à nossa Grande Deusa, Obi ” (FRIEL, 1999, p.73). Neste excerto, Padre Jack faz referência à oferenda de sacrifício a Obi, a deusa da terra, para se ter prosperidade na colheita. Na descrição que Padre Jack faz dos Festivais Africanos há o sacrifício de um animal, a divisão do alimento, a ação de graças e a dança, todos esses elementos que também fazem parte de Lughnasa.

O final da peça é marcado por um almoço em que toda a família Mundy se reúne no jardim ao término de Lughnasa. O galinho de Rose, não se sabe por que motivo, está morto. Ele representa o sacrifício que faz parte do Festival. No almoço também, as pipas que o Michael criança estaria todo o tempo a fazer são reveladas. Segundo a descrição das rubricas,

“em cada pipa está pintado um rosto grosseiro, cruel e sorridente, desenhado primitivamente, pintado ornamentadamente” (FRIEL, 1999, p.106) O desenho primitivo de Michael também se mostra como uma imagem-sintoma da sobrevivência de um primitivismo e um paganismo que insistem em vir à tona, apesar de toda a repressão, negação e controle de Kate.

Embora tenha tentado de todas as formas, Kate não conseguiu eliminar o paganismo presente na mente de seus familiares. Father Jack, que foi para eliminar o paganismo da África, acaba assimilando suas crenças e se torna um padre pagão. A partir da coexistência de crenças opostas, Friel mostra que as diferenças podem conviver e propõe novas oportunidades, novas formas de se renegociar as identidades em uma Irlanda pós- Tratado Anglo-Irlandês de 1921 que se apresentou dividida, com vinte e seis condados livres e seis condados ainda pertencentes ao Reino Unido, deixando as diferenças religiosas ainda mais evidentes. A partição do país acabou gerando conflitos entre dois grupos na Irlanda do Norte, a minoria católica, que se identificava com a Irlanda independente e a maioria protestante, que se identificava com a Inglaterra, dando início aos “Problemas” nessa região com os ataques terroristas do IRA.

Em uma entrevista concedida ao New York Times antes de *Dancing at Lughnasa* estreiar na Broadway, Brian Friel disse que a peça era sobre a “necessidade de paganismo” (GUSSOW, 2017). É interessante notar de que forma, na peça, o paganismo se relaciona a uma experiência comunitária, pois os grandes festivais são sempre rituais que comprometem todos os membros da comunidade.

Em uma Irlanda dividida, em que a questão religiosa se tornou a causa de vários conflitos, *Dancing at Lughnasa* apresenta vários “sintomas” de um paganismo sobrevivente capazes de unir os personagens em torno de uma experiência de comunidade que sabe acolher a diferença e lidar com ela. A “necessidade de paganismo” de que peça se ocupa, lança Luz sobre um passado obscuro, em que o catolicismo assumia uma posição especial no Estado e ditava as regras da sociedade Irlandesa e deixa expressa uma necessidade de comunidade mais aberta às singularidades múltiplas.

## **Considerações finais**

Em *Dancing at Lughnasa*, o velho e o novo, o interno e o externo, o passado e o

presente, o cristianismo e o paganismo coexistem e agem ao mesmo tempo, influenciando o comportamento e o modo de vida do Irlandês. Ao lado do desenvolvimento industrial que substituiu o artesanato, do rádio que possibilita a abertura para um mundo fora de Donegal, do Cristianismo de Kate que tenta manter a ordem na família, Lugh sobrevive na mente do Irlandês e se manifesta na tradição da dança, da música e nos rituais do cotidiano.

## REFERÊNCIAS

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A sobrevivência dos vagalumes*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Remontar, remontagem do tempo. *Cadernos de Leituras*, n. 47. Belo Horizonte: Chão de feira, julho de 2016.

FRIEL, B. Dancing at Lughnasa. In: *Brian Friel: Plays 2*. London: Faber and Faber, 1999, p.1-108.

GREGORY, Lady. *Lady Gregory's complete Irish Mythology*. London: Bounty Books, 2000.

GUSSOW, Mel. *From Ballybeg to Broadway*. Disponível em: <http://www.nytimes.com/1991/09/29/magazine/from-ballybeg-to-broadway.html?pagewanted=all&mcubz=3>. Acesso em 25/09/2017.

MURPHY, Maureen. Myth, History and Literature in Irish Tradition. *Anais do XXIII SENAPULLI*. Literatura, História e Mito. Belo Horizonte: Imprensa Universitária UFMG, 1991, p.57-60.

O'FAOLAIN, Sean. *The Irish*. West Drayton Middlesex: Penguin Books, 1947.

# **ABANDONO AFETIVO: A AUSÊNCIA DA FIGURA PATERNA COMO GERADORA DE UM DANO MORAL INDENIZÁVEL**

**Mariane Malachias (FACECA)**

**RESUMO:** O presente artigo tem como objetivo conhecer a extensão do direito de indenização, por dano moral em casos de abandono afetivo parental. O problema se pauta inicialmente e na existência ou não de uma obrigação de afeto na relação parental entre pai e filho. Confirmada a existência da obrigação, passar-se-á a uma nova investigação que diga respeito a eventual indenização em favor do filho, pela falta da figura paterna na formação de caráter. Outra questão que será abordada é saber se existe responsabilidade civil de indenização em decorrência de abandono afetivo quando o genitor não possuir condições socioeconômicas de atender às necessidades do filho, quando será feita uma análise acerca do direito de indenização na falta de condições sociais do pai de cuidar do filho. Nesta perspectiva são formuladas as hipóteses relativas à extensão do direito de indenização por dano moral no caso de ausência paterna e a eventual escusa na hipótese de não ter o pai condições sociais e econômicas de prestar ao filho o afeto necessário à formação do seu caráter. O trabalho é baseado na pesquisa bibliográfica que busca analisar a inserção do dano moral indenizável pelo abandono afetivo. A escolha do tema é voltada para a comunidade em geral, mais especificamente para os filhos que sofrem a ausência paterna que analisando a inserção do dano moral indenizável pelo abandono afetivo, irá facilitar o entendimento do dano moral sendo implementado como uma forma pedagógica.

**Palavras-chave:** Abandono. Afetivo. Indenizável.

## **Introdução**

O objetivo do presente artigo se destina conhecer a extensão do direito de indenização, por dano moral, em casos de abandono afetivo parental. Neste trabalho o problema se pauta extensão do direito de indenização, por dano moral, em casos de abandono afetivo parental.

As hipóteses abordadas levam a pensar que uma das extensões do direito de indenização por dano moral é a falta da figura paterna na formação de caráter, observando que

não se pode cogitar de extensão do direito à indenização por dano moral em decorrência de abandono afetivo quando o genitor não possuir condições socioeconômicas de atender às necessidades do filho. Acredita-se que uma das extensões do direito de indenização é o seu caráter pedagógico, como forma de inibir demais casos de abandono afetivo parental.

A metodologia do trabalho é um estudo sistemático da legislação e de obras doutrinárias que tratam da convivência parental, da responsabilidade civil e do dano moral no âmbito do direito de família, a partir das seguintes obras: *Convivência Parental e Responsabilidade Civil: Indenização por Dano Afetivo, Dano Moral no Direito de Família* e três artigos: *Abandono afetivo: considerações para a constituição da dignidade da pessoa humana*, *Amor não é obrigatório, mas abandono afetivo de criança gera dano moral* e o artigo *Responsabilidade civil decorrente de abandono afetivo*.

A escolha do tema se deu na busca de se analisar a inserção do dano moral indenizável pelo abandono afetivo, para poder facilitar o entendimento do dano moral a ser implementado como uma forma pedagógica, voltada a comunidade em geral, mas especificamente para os filhos que sofrem a ausência paterna.

### **O afeto no âmbito das relações familiares**

Pode-se dizer que a discussão do afeto no âmbito das relações familiares parte da ordem constitucional que define o dever dos pais para com os filhos, como um valor jurídico ao dever de criar, educar e acompanhar reivindicando a dignidade da pessoa humana. Esse dever de cuidado, do poder familiar, quando deixado de lado se torna um ato ilícito.

Não é qualquer comportamento omissivo capaz de configurar o ato passível de indenização. A negativa dos deveres do poder familiar deve estar presente, como, por exemplo, o distanciamento na convivência familiar; a omissão da ação deve comprometer seriamente no desenvolvimento e formação psíquica, afetiva e moral, deve o causar dor emocional, conduzi-lo ao vexame, causar a ele sofrimento, humilhação e angustia.

É extremamente dificultoso, pelo viés prático, a valoração em um processo em que se pretende a indenização pelo abandono afetivo. Essa obrigação de afeto não é somente do pai ou da mãe isoladamente, mas sim da família, em um contexto sócio afetivo, que são aqueles que mantêm o convívio com a criança.

O autor Montemurro (2017) entende que o estado precisa ter um cuidado especial para com a criança e o adolescente no que tange aos seus direitos de personalidade, sendo que aos pais, não observando estes direitos, serão impostas consequências: "[...] há, indiscutivelmente, necessidade de uma tutela por parte do estado em relação aos direitos de personalidade da criança e adolescente, destacando-se a dignidade da pessoa humana, com imposições de consequências, [...]". (MONTEMURRO, 2017, p.2).

Portanto, que não poderá ter uma monetização de todo e qualquer fato que possa ser apontada como abandono afetivo, pois se não pode-se criar uma forma de lucro injustificável, perdendo a essência da solução do problema. A prole irá entrar com ação visando somente o lucro e não a reparação do problema, sendo que deve-se buscar esta solução para inibir outros casos que possam acontecer e outras crianças sofrerem com esse tipo de abandono que fere diretamente na sua formação de caráter.

### **Conceito de afeto**

O afeto é construído a cada dia, pois os filhos são conquistados pelo coração em um ambiente em que a demonstração de amor seja transparente, independentemente de origem genética. A realização e a felicidade advêm deste sentimento que representa dividir confidências, carinho, conquistas e preocupações. Significa aquecer o coração de pais e filhos sócio afetivos; de acolher, como filho aquele que foi gerado dentro do seu coração.

Afeto é um exercício diário, onde os filhos serão conquistados pelos seus pais, sendo que essa convivência faz crescer esperança, força e discernimento de saber compreender que pai e mãe são aqueles que foram gerados dentro do coração.

Sob o manto do princípio da dignidade humana passam os tribunais a reconhecer o valor do afeto, ora atribuindo, ora negando à ausência dele, afeto, “valor-dinheiro”, com a intenção de reparar danos. Observa-se que casos com pretensão da indenização estão circunscritos ao âmbito da responsabilidade civil, afastando a competência do juízo da família. Não se trata de atribuir valor pecuniário para o afeto e nem mesmo responsabilizar a pessoa pela ausência deste sentimento, pois se a discussão ficar restrita ao valor pecuniário, não se atingirá o ponto fundamental.

Desta realidade surge a necessidade de colocar valor para o amor nos processos de indenização para inibir pais relapsos que negam, de uma forma cruel, o direito da criança ao pleno desenvolvimento.

Sob essa perspectiva é possível entender o afeto como um valor inerente à formação da dignidade humana, tal como o direito à herança genética, guardadas as proporções. (ANGELUCI, 2006, p.5). Com o pensamento do autor, podemos observar que no mundo jurídico o afeto tem, sim, o seu valor na concepção da dignidade da pessoa humana do filho.

### **A Obrigação de afeto de pai para filho**

O pai exerce um papel fundamental na formação do filho, pois ajuda a criança a formar e a alcançar a dignidade, enquanto pessoa que a auxilia a enfrentar seus medos, anseios e frustrações. A obrigação do pai para com o filho é a manutenção do vínculo com ele, porque essa relação é insubstituível.

Mesmo quando o relacionamento com a mãe não dá certo, o pai na sua relação de afeto, amor e solidariedade, continua a conviver com seu filho, pois o ser humano possui a necessidade do cuidado de afeto e de amor que se dá no seio da família.

A realidade que vivemos é que a ordem jurídica trouxe para o direito privado, em particular para a relação de família, a dignidade da pessoa humana como valor central, superando outros interesses de cunho patrimoniais, institucionais, matrimoniais ou ideológicos que pudessem se sobrepor àquele princípio.

Não há dúvida que o desenvolvimento da criança e o alcance da dignidade enquanto pessoa somente será possível se pai e o filho tiverem uma relação de respeito desde o nascimento. O que é insubstituível é um olhar de adulto sobre a criança, a um só tempo amoroso e responsável, desejante de que esta criança exista e seja feliz na medida do possível [...]. (ANGELUCI, 2006, p. 7). Ainda para o autor se dirige a criança que não deve estar sozinha, tendo a necessidade do afeto para que ela cresça e se desenvolva feliz.

Pode-se observar que o afeto reveste-se do sentimento de união que deve estar presente na relação de que une pais e filhos, superando-se os problemas enfrentados pelos adultos, tendo em vista a atenção voltada às crianças e aos adolescentes.

## **O dano moral nas relações familiares**

Ninguém tem o direito de lesar o próximo e aquele que é lesado tem o direito de ressarcimento. No dano moral as pessoas responsáveis por ressarcir o outro são aquelas que efetivamente tenham ocasionado algum dano de foro íntimo a outrem, tanto direta quanto indiretamente.

O indivíduo que sofre de forma direta o dano é a vítima do ato ou do fato ilícito. Os outros indivíduos que são denominados lesados indiretos são aqueles que foram atingidos pelos efeitos reflexos do dano causado na primeira vítima.

Exigir a reparação do dano é um direito que pertence àqueles que sofreram verdadeiramente o prejuízo. O lesado direto é aquele que sofre uma lesão em seu patrimônio ou em sua pessoa.-Por outro lado, o lesado indireto é o que sofre prejuízo patrimonial próprio, resultante de dano causado a um bem jurídico de outrem.

Antônio Jeová Santos apud Valéria Silva Galdino salienta que “O não reconhecimento de filho pode ser causa de alterações psíquicas”. (CARDIN, 2012, p. 201).

A Constituição Federal e o Estatuto da criança e do adolescente estabelecem que os filhos podem responsabilizar os pais por dano moral, no cenário de agressão física, psíquica, cárcere privado, etc. Até mesmo o nascituro, desde sua concepção, e após o seu nascimento com vida poderá pleitear a reparação por danos morais, pois ele adquire personalidade após respirar pela primeira vez.

A criança que não possui o reconhecimento do pai, perante a sociedade será vista de forma distorcida, até mesmo em sua fase adulta. (SANTOS, 2001, apud CARDIN, 2012, p. 201).

Logo todas as pessoas naturais, incapazes ou capazes, poderão reivindicar o ressarcimento do dano moral que sofreram, devendo ser representadas, nos casos em que a lei assim determinar.

### **Conceito de dano moral**

[...] os danos morais são lesões sofridas pelas pessoas [...] que atingem a moralidade e a afetividade da pessoa, causando-lhe

constrangimentos, vexames, dores, enfim, sentimentos e sensações negativas. Contrapõem-se aos danos denominados materiais, que são prejuízos suportados no âmbito patrimonial do lesado. (BITTAR, 1993, p. 293, Apud CARDIN 2012, p. 22).

Compreender o conceito de dano, material ou moral, bem como a sua reparação, é sem dúvida uma das tarefas mais árduas, causando incertezas e ocasionando controvérsias na doutrina e jurisprudência.

No senso comum, dano significa um mal ou ofensa pessoal; prejuízo material ocasionado por alguém. Em acepção jurídica, “dano” consiste na lesão que certo evento ocasionou para o indivíduo, contra sua vontade, em qualquer bem ou interesse jurídico, sendo tanto patrimonial quanto moral.

Atualmente, o dano não é apenas a diminuição ou subtração de um bem jurídico material, mas é também pessoal como o direito da personalidade. O objeto do dano, como abordado anteriormente, pode ser patrimonial ou moral, sendo que o dano moral, embora não seja passível de uma avaliação econômica, acarreta a ideia de que o indivíduo que o sofre dever ser de alguma maneira ressarcido para compensar a injustiça sofrida, amenizando a sua dor.

De acordo com a segmentação clássica doutrinária acerca do dano moral, existe o dano moral objetivo e o subjetivo. O primeiro faz referência à condição social da pessoa tanto física ou jurídica, conceito, honra e reputação. O segundo está contido na órbita psíquica do sujeito passivo do ato ilícito.

Sob o aspecto temporal, o dano se apresenta em duas formas, como transitório ou permanente. O transitório não deixa que a vítima volte as suas rotinas por um determinado período, enquanto que o dano permanente é aquele que não tem perspectiva da vítima retornar ao que era antes.

Para Cardin (2012), admite-se a reparação por danos patrimoniais e morais dentro do Código de Defesa do Consumidor e no mesmo sentido o Estatuto da Criança e do Adolescente assegura a criança o direito da integridade psíquica, permitindo uma reparação de eventual dano.

## **Extensões do dano moral em casos de abandono afetivo parental**

A responsabilidade civil por dano moral compreende ao fato do dano sua extensão e, por fim, a sua quantificação. No direito não se busca reparar nenhum sofrimento ou angústia se busca somente reparar o dano que aquele indivíduo sofreu em que haja interesse juridicamente reconhecido.

O que se destaca é que algumas situações em que o legado pode pleitear ressarcimento, sem pedir uma quantificação pela sua dor, mas sim uma atitude do poder judiciário que tem como o intuito de resgatar a sua reputação e honra perante a sociedade em que se vive pois, a questão do dano moral assume uma complexidade quando falamos sobre sua quantificação, tendo-se em vista dois aspectos relevantes: interno que se refere a “alma” e o externo que é a repercussão social.

A questão moral envolve valores que se não forem repassados faz com que o indivíduo não saiba se relacionar com as demais pessoas [...]. (CARDIN, 2012, p. 239). O autor passa a ideia que se os genitores não passarem aos filhos o valor moral, eles não saberão viver em grupo.

Os danos que os genitores podem ocasionar aos filhos é a ocorrência da decorrência do abandono afetivo, moral, intelectual e material e a prática de alienação parental. A indenização em decorrência da conduta humana culposa por omissão é devida e tem um desempenho um papel pedagógico. Em relação ao abandono intelectual, os pais estão contribuindo para que seus filhos não tenham condições de no futuro ser um cidadão provedor do seu próprio sustento.

A hipótese sobre uma das extensões do direito de indenização por dano moral para Cardin (2012) nos remete que o genitor não proporcionando a devida assistência afetiva a criança e degradando sua reputação e honra perante a sociedade cabe indenização, pois a falta desse cuidado afetivo impede que o filho não se desenvolva como um cidadão que encontre soluções para os percalços da vida atingindo seu caráter, assim confirmando a hipótese em questão.

### **Caráter pedagógico da sanção**

Não se falava a algum tempo em dar um valor à dor, porque alguns anos atrás atribuir um preço a esse sentimento se entendia como imoral. No cenário atual existe essa possibilidade, pois contando que preenchidas as condições e pressupostos do abandono afetivo e se caracterize em um dano moral, este dano será indenizável.

Existem diversas discussões acerca do valor a ser pago em casos de abandono afetivo, nisso deve-se ter bastante cautela para avaliar a capacidade econômica dos genitores de ambas as partes.

Lizete Peixoto Xavier Schuh diz que o judiciário deverá tentar ajudar a solucionar conflitos das pessoas que os procuram. (SCHUH, 2006, apud KIMURA, 2014, p.33).

Essa quantificação do valor de reparação deve levar em conta as condições socioeconômicas paternas pois, neste caso, configura o entendimento de que o filho deve compartilhar a posição social e econômica de seus genitores, nesse caso se avalia a quantificação do dano moral, além da gravidade do dano.

A obrigação de indenizar independe de condições sócio econômicas dos genitores, porque na verdade na indenização é uma forma de inibir a conduta do agente, mesmo algum dos genitores não havendo condições não será excluída a sanção. Deverá observar o dano, para que então possa calcular o valor da indenização, para que não empobreça o causador do determinado dano, e que não enriqueça a pessoa que veio a sofrer com esse o dano.

Depreende-se o porquê de se destacar a importância que cumpre, na sociedade atual, a reparação do dano moral por um equivalente pecuniário, seja como função de compensar a vítima, seja como função de punir o agressor, seja com seu eventual caráter dúplice. Tal se justifica porque, no mais das vezes, torna-se impossível retroagir ao passado para um completo 'restitutio in integrum'. (2001, p.164. Apud KIMURA, 2014, p.33).

Para Kimura (2014) segue o pensamento que a obrigação de indenizar independe de condições sócio econômicas do genitor que não exclui a responsabilidade do agente, pois a indenização tem o caráter inibitório, sendo a hipótese não comprovada.

## **A ausência parental**

As relações familiares têm passado por profundas transformações nas últimas décadas no direito brasileiro, a partir do processo de constitucionalização de 1988 o caráter institucional da família passou a ser compreendida com o locus privilegiado para desenvolver seus membros, efetivando assim a dignidade da pessoa humana.

Para que de fato a família possa se tornar este espaço, a Constituição estabeleceu que seus integrantes tenham determinados deveres jurídicos. Por tanto nas relações conjugais sobretudo, nas relações parentais, a inobservância desses determinados, deveres constituem verdadeiros ilícitos civis.

As relações parentais são hoje regidas pelos constitucionais, esse princípio impõe aos membros de uma família uma série de direitos e deveres, que devem ser praticados de modo a garantir a efetividade da dignidade de todos que participam das relações familiares.

Na constituição coloca-se a família o dever de assegurar a criança e ao adolescente, com prioridade, condições plenas para o seu desenvolvimento, garantindo direitos fundamentais, dentre os quais, o direito à convivência familiar, que implica na presença de cuidado em auxílio material e moral.

A responsabilidade dos pais não se pauta tão somente no dever alimentar, mas se insere no dever de propiciar o desenvolvimento humano mais completo possível [...] (CANEZIN, 2006, p. 750, Apud ANGELINI NETA, 2016, p.169).

A ausência paterna ou materna na vida do filho pode causar a eles, dificuldades no seu processo de desenvolvimento e socialização, pois essa ausência provoca evidente dor psíquica, causando conseqüentemente prejuízos à formação da criança pela falta de afeto, cuidado e proteção que a presença paterna representa na vida de um filho, pois eles precisam desses elementos para construção da identidade, para que futuramente, cresçam e exerçam uma cidadania consciente.

Rodrigo da Cunha Pereira expõe que a paternidade/maternidade deixou de ser um conjunto de deveres aos pais e passou a priorizar o melhor interesse do menor, pois o ser humano não vive somente do auxílio material, mas vive também do auxílio afetivo, pois “nem só de pão vive o homem”.

## **Hipóteses que caracterizam o abandono afetivo parental**

A afetividade é compreendida como o dever de cuidado, assistência e convivência a partir do entendimento de família como a realização da dignidade de seus membros que passa a considerar o afeto como um valor jurídico de suma relevância.

No caso da relação pai e filho, os pais além de prestarem assistência material deverá prestar a assistência educacional e moral dos filhos e observar também o direito - dever de convivência entre si, pois a relação estabelecida entre eles não se pode perder em casos de separação dos genitores.

Ainah Hohenfeld Angelini Neta relata: “É a família que constrói, ampara, acalenta, corrige, e abriga o indivíduo desde o seu nascimento, inclusive zela pelos seus membros até depois da morte, desempenhando, pois, papel importante para o desenvolvimento do homem e sua coexistência social”. (ANGELINI NETA, 2016, p. 89).

Para os filhos menores que são seres em desenvolvimento e formação é preciso a convivência com sua família para que a criança tenha o suporte necessário na sua realização como sujeito, nesse sentido o dever de cuidado e de afeto se caracterizam como deveres jurídicos.

O genitor que não dedica a cuidados da saúde de seu filho, não o mantém estudando, não se dedica aos momentos de lazer, não provê os recursos materiais e não o orienta sobre o bem e o mal na vida esse genitor é omissor e deixa em abandono o filho, um abandono moral destituído dos laços de afeto.

O objetivo do direito é de fato estreitar laços entre os sujeitos para possibilitar a melhor desenvolvimento da parte mais vulnerável sendo os filhos. (ANGELINI NETA, 2016, p.88).

## **As condições sócio econômicas do genitor como excludente da sanção**

Não se falava a algum tempo em dar um valor à dor, porque alguns anos atrás atribuir um preço a esse sentimento se entendia como imoral. No cenário atual existe essa possibilidade, pois contando que preenchidas as condições e pressupostos do abandono afetivo e se caracterize em um dano moral, este dano será indenizável.

Existem diversas discussões acerca do valor a ser pago em casos de abandono afetivo, nisso deve-se ter bastante cautela para avaliar a capacidade econômica dos genitores de ambas as partes.

Lizete Peixoto Xavier Schuh diz que o judiciário deverá tentar ajudar a solucionar conflitos das pessoas que os procuram. (SCHUH, 2006, apud KIMURA, 2014, p. 33).

Essa quantificação do valor de reparação deve levar em conta as condições socioeconômicas paternas pois, neste caso, configura o entendimento de que o filho deve compartilhar a posição social e econômica de seus genitores, nesse caso se avalia a quantificação do dano moral, além da gravidade do dano.

A obrigação de indenizar independe de condições sócio econômicas dos genitores, porque na verdade na indenização é uma forma de inibir a conduta do agente, mesmo algum dos genitores não havendo condições não será excluída a sanção. Deverá observar o dano, para que então possa calcular o valor da indenização, para que não empobreça o causador do determinado dano, e que não enriqueça a pessoa que veio a sofrer com esse o dano.

Depreende-se o porquê de se destacar a importância que cumpre, na sociedade atual, a reparação do dano moral por um equivalente pecuniário, seja como função de compensar a vítima, seja como função de punir o agressor, seja com seu eventual caráter dúplice. Tal se justifica porque, no mais das vezes, torna-se impossível retroagir ao passado para um completo 'restitutio in integrum'. (2001, p.164. Apud KIMURA, 2014, p.33).

Para Kimura (2014) segue o pensamento que a obrigação de indenizar independe de condições sócio econômicas do genitor que não exclui a responsabilidade do agente, pois a indenização tem o caráter inibitório, sendo a hipótese não comprovada.

## Conclusão

Conclui-se que a extensão do direito de indenização, por dano moral, em casos de abandono afetivo parental é tudo aquilo que deixa de agregar valores na formação de caráter da criança a impedindo de alcançar a dignidade enquanto pessoa, fazendo com que essa falta a prejudique em seu desenvolvimento dentro da sociedade lhe causando prejuízo afetivo, pois esse indivíduo em construção não possui somente necessidades materiais, mas também necessidades de estima.

O objetivo de conhecer a extensão do direito de indenização, por dano moral, em casos de abandono afetivo parental foi alcançado, pois conseguimos compreender a dimensão que a falta de um pai causa na formação de caráter de um filho e que é gerador de inúmeras consequências, sendo que o Judiciário tenta reduzir essas consequências, proporcionando uma indenização para a inibição destes atos que ferem tanto a vida do ser humano.

## REFERÊNCIAS

ANGELINI NETA, Aina Hohenfeld. *Convivência Parental e Responsabilidade Civil: Indenização por Dano Afetivo*. Curitiba: Juruá, 2016.

ANGELUCI, Cleber Affonso. *Abandono afetivo: considerações para a constituição da dignidade da pessoa humana*. Uberaba, MG: boletim jurídico, 2006. Disponível em: < <http://www.boletimjuridico.com.br/doutrina/texto.asp?id=1066> >. Acesso em: 15 fev. 2017.

CARDIN, Valéria Silva Galdino. *Dano Moral No Direito de Família*. São Paulo: Saraiva, 2012.

KIMURA, Amanda Mayumi. *Responsabilidade civil decorrente de abandono afetivo*. [S.L] Jusbrasil, 2014 Disponível em: < <https://amandamayumi456.jusbrasil.com.br/artigos/141514948/responsabilidade-civil-decorrente-de-abandono-afetivo> >. Acesso em: 15 jun. 2017.

MONTEMURRO, Danilo. *Amor não é obrigatório, mas abandono afetivo de criança gera dano moral*. São Paulo, SP: Conjur, 2015. Disponível em: < <http://www.conjur.com.br/2015-dez-06/amor-nao-obrigatorio-abandono-afetivo-gera-dano-moral> >. Acesso em: 15 fev. 2017.

## MODALIDADES DISCURSIVAS DOS SUJEITOS EM CENAS DO FILME “COMO ESTRELAS NA TERRA”

Miriã Costalonga Mac-Intyer Siqueira (UNINCOR)

**RESUMO:** O contexto educacional passa por profundas transformações que nos instigam a pensar sobre os discursos contraditórios que constituem os enunciados dos sujeitos educadores. Nessa perspectiva este trabalho visa analisar os efeitos de sentidos nos dizeres dos sujeitos, que podem apontar para diferentes modalidades discursivas assumidas pelos sujeitos educadores no fragmento de cenas do “*Filme como estrelas na terra*”. O recorte previamente selecionado retrata a conversa do professor novato com o diretor apresentando uma proposta pedagógica diferenciada a favor do menino que está para ser excluído da escola. Esse cenário abre espaço para reflexões sobre os discursos que apontam para formações discursivas aparadas em tendências pedagógicas divergentes. Sendo assim, a pesquisa utiliza a decupagem de cenas como instrumento de estudo e análise, ancorada na linha da análise do discurso francesa, nos estudos de Pêcheux (2014 [1975]). Uma análise voltada para produção dos sentidos deflagrados nos enunciados ancorados em memórias discursivas que constitui o assujeitamento.

**Palavras-chave:** Sujeito. Formação Discursiva. Modalidade discursiva.

### Introdução

Estudar a linguagem é refletir sobre o sujeito e sua constituição. É, ainda, pensar na interação humana, imbricada na vida social por meio de ações linguageiras. Sendo assim, a linguagem é o instrumento de mediação das práticas sociais, é um fenômeno que se institui no processo discursivo e nas interações enunciativas dos sujeitos. Podemos dizer que a linguagem não é neutra, envolve práticas discursivas carregadas de efeitos de sentido provenientes de posições ideológicas e políticas. “Não há discurso sem sujeito e não há sujeito sem ideologia: o indivíduo é interpelado em sujeito pela ideologia e é assim que a língua faz sentido” (PÊCHEUX, 1975 apud ORLANDI, 2013, p. 17).

Inseridos nesse cenário estão os discursos que perpassam o espaço educacional, âmbito permeado por discussões sobre as diferentes tendências pedagógicas, que nos instiga a pensar sobre as implicações discursivas nas práticas dos sujeitos educadores. Na conjuntura histórica da sociedade, percebemos um cenário educacional em constante mudança, caracterizado por distintas tendências pedagógicas que interpelam os sujeitos educadores. Podemos apontar de forma sucinta, duas principais, a liberal (tradicional) e a progressista, que são subdivididas em diversos segmentos (LIBÂNEO, 1990, p. 32). A pedagogia liberal

[...] sustenta a ideia de que a escola tem por função preparar o indivíduo para o desempenho de papéis sociais, de acordo com as aptidões individuais. Para isso, os indivíduos precisam aprender a adaptar-se aos vários valores e às normas vigentes na sociedade de classes, através de desenvolvimento da cultura individual. A ênfase no aspecto cultural esconde a realidade das diferenças de classes, pois, embora difundida a ideia de igualdade de oportunidades, não leva em conta a desigualdade de condições (LIBÂNEO, 1990, p. 21).

Já a pedagogia progressista relaciona-se às “finalidades sociopolíticas da educação. Evidentemente a pedagogia progressista não tem como institucionalizar-se numa sociedade capitalista, daí ser ela um instrumento de luta dos professores ao lado de outras práticas sociais” (LIBÂNEO, 1990, p. 32).

Essa distinção procede dos movimentos sociopolíticos e filosóficos que exercem influência sobre as tendências pedagógicas que norteiam a prática educativa. A conjuntura do espaço educacional tem passado por profundas transformações e, com os avanços dos estudos sobre o processo de ensino-aprendizagem e a proposta da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional nº 9.394 (BRASIL, 1996), há uma valorização das ideias de psicólogos interacionistas e uma descentralização da escola voltada para concepções sociopolíticas. Foi instituída também a Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência, “destinada a assegurar e a promover, em condições de igualdade, o exercício dos direitos e das liberdades fundamentais por pessoa com deficiência, visando à sua inclusão social e cidadania” (BRASIL, 2015). A partir dessas leis e com base nas ideias de Piaget, Vygotsky e Wallon,

passam-se a valorizar a interação no processo de ensino-aprendizagem. Nesse sentido, as políticas educacionais começam a conceber o conhecimento como uma ação que se dá entre o sujeito e o objeto, pela mediação de uma proposta pedagógica que contempla o aluno como um ser integral, considerando os aspectos físicos, psicológicos, intelectuais e sociais importantes para o seu desenvolvimento.

As tendências pedagógicas podem apontar para diferentes discursos, retratando diversas tomadas de posições dos sujeitos. Enquanto, numa tendência, o professor é o centro e o aluno é passivo; na outra, o professor é o mediador e o aluno é participativo. Numa, o conhecimento é intelectual e moral; na outra, o conhecimento é vivo e indissociável do contexto sócio-histórico. Essas e outras características podem apontar para posições discursivas que constituem os dizeres dos sujeitos educadores no cotidiano das interações do contexto escolar.

Diante desse cenário reflexivo-teórico, destacamos o tema das modalidades discursivas dos sujeitos educadores em cenas do filme *Como estrelas na terra*.

O filme bollywoodiano, lançado na Índia em 2007, foi dirigido pelo ator e produtor *Aamir Khan*. A narrativa exhibe a história de um menino de nove anos chamado Ishaan Awasthi, que está cursando o terceiro ano do Ensino Fundamental. Ele apresenta um quadro de dislexia, mas suas limitações são desconsideradas por seus pais e professores, que o julgam como preguiçoso, desatento e indisciplinado. Assim, Ishaan enfrenta problemas nas interações escolares, sendo discriminado e humilhado, até que um professor substituto de artes ingressa na escola com um discurso diferenciado e promove embates e interações importantes no cenário daquela instituição, provocando mudanças significativas.

Tendo em vista que a narrativa cinematográfica é considerada como “o dispositivo, por excelência, por meio do qual o cinema representa, literalmente, a realidade”, não sendo “a representação ou a relação de um acontecimento, mas o próprio acontecimento, a aproximação desse acontecimento, o lugar em que este é chamado a se reproduzir” (PARENTE apud PEREIRA, 2009, p. 1), esta pesquisa pretende ressaltar a importância de se pensar em estudos que contemplem a narrativa fílmica, abrindo-se espaço, assim, para se problematizar situações do nosso dia a dia, que podem ser assumidas e ancoradas em formações discursivas, tendendo a revelar imagens construídas pelos discursos de educadores no contexto escolar.

Nos fragmentos das cenas selecionadas é possível perceber por meio das situações enunciativas as diferentes modalidades assumidas pelos sujeitos, abrindo espaço para reflexões relevantes sobre as tomadas de posições que apontam para constituição da forma-sujeito e para as diferentes tendências pedagógicas, as quais estão ancoradas numa memória discursiva.

Nesse viés, destacamos que as implicações do processo discursivo no cenário educacional interferem significativamente nos dizeres e nas posições ocupadas pelos sujeitos, que, consciente ou inconscientemente, podem produzir diferentes efeitos de sentidos.

Considerando-se o exposto, salientamos que o objetivo neste trabalho é verificar os efeitos de sentidos deflagrados nos modos de dizer, mapeando as modalidades discursivas que podem representar a forma-sujeito.

Este estudo segue um viés linguístico-discursivo, mais especificamente, a vertente da escola francesa. Procuramos estabelecer diálogos para a compreensão dos mecanismos linguísticos e das formações discursivas que constituem a situação enunciativa.

Nesse sentido, as condições de produção ligadas à memória discursiva e às formações discursivas estão associadas ao dizer, pois remetem a um conjunto de formulações já feitas e/ou esquecidas. A memória discursiva é entendida por meio dos interdiscursos, que são enunciados produzidos a partir de outros dizeres armazenados na memória e que, depois, são repetidos ou articulados nos discursos de diferentes modos. Segundo Pêcheux (2010, p. 167), o interdiscurso traz a ideia do exterior específico de uma determinada formação discursiva, associando os sentidos produzidos a uma “matriz de sentido”.

## **Fundamentação teórica**

A linha teórica desta pesquisa perpassa a Análise do Discurso (AD) francesa, ancorando-se especialmente na obra de Pêcheux (2015 [1975]), “Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio”.

A partir dos postulados de Pêcheux nos baseamos também nos conceitos de memória discursiva e de formação discursiva para entender como as posições assumidas pelos sujeitos podem apontar para as diferentes modalidades que constituem a forma-sujeito.

Para Pêcheux, formação discursiva é

[...] aquilo que, numa formação ideológica dada, isto é, a partir de uma posição dada numa conjuntura dada, determinada pelo estado da luta de classes, determina o que pode e deve ser dito (articulado sob a forma de uma arenga, de um sermão, de um panfleto, de uma exposição, de um programa etc (PÊCHEUX, 2014, p. 147).

As relações de sentidos que são mobilizados pelo saber discursivo são afetadas pela memória. No saber discursivo, está a memória discursiva. Assim, o discurso ganha sentido a partir de outros dizeres, de outros lugares, constituindo as formações discursivas do sujeito num provisório lugar histórico. Pêcheux pontua que

[...] a memória discursiva seria aquilo que, face a um texto que surge como acontecimento a ler, vem restabelecer os “implícitos” (quer dizer, mais tecnicamente, os pré-construídos, elementos citados e relatados, discursos-transversos, etc.) de que sua leitura necessita: a condição do legível em relação ao próprio legível (PÊCHEUX, 1999, p. 52).

Os processos de enunciação vão sendo constituídos pelo dito, pelo não dito, pelo exterior, materializando-se no dizer, e, segundo Pêcheux (2010, p. 176) estão relacionados a dois tipos de esquecimentos. O primeiro esquecimento é sobre a origem do que dizemos. O dizer não se origina do próprio sujeito, mas de ideias já existentes que se materializam nele. Por isso, é chamado esquecimento ideológico (ORLANDI, 2013, p. 35). O sujeito não tem consciência de sua incompletude, não fala a partir do que quer, mas a partir de um pré-construído na língua e na história. O sujeito, assim, não é dono do seu dizer. Antes de sua existência, as regras sociais já estavam estabelecidas.

O segundo esquecimento refere-se aos enunciados que podem ser ditos de diferentes formas, e o sujeito não se dá conta disso. Esse esquecimento nos leva a acreditar que há uma relação direta entre a linguagem e o pensamento, mas não é o que acontece, é ilusão, o que Orlandi (2013, p. 35) chama de ilusão referencial.

A partir dos pressupostos fundamentais elencados por Pêcheux (2014, p. 199) em “Semântica e discurso”, podemos ressaltar os desdobramentos da forma-sujeito, os quais apontam diferentes modos que retratam a “tomada de posição” e a relação entre os sujeitos à produção do conhecimento, à prática política e aos saberes de uma formação discursiva.

A primeira tomada de posição refere-se a uma plena identificação do sujeito do discurso com os saberes da FD que o afeta, ou seja, o sujeito identifica-se plenamente com a FD em que tais saberes estão inseridos. Nessa posição, o sujeito reproduz o conhecimento (PÊCHEUX, 2014, p. 199).

A segunda tomada de posição sinaliza uma identificação com restrições, dúvidas, questionamentos, afastamentos e contestações. Trata-se de uma contra-identificação com os saberes da FD e sua forma-sujeito. O sujeito vai ocupando diferentes posições e o saber vai se transformando. As divergências são introduzidas no âmbito de uma FD.

A terceira tomada de posição aponta para a desidentificação do sujeito com a formação discursiva em que está inscrito, passando a se identificar com outra formação discursiva, com outra ideologia (PÊCHEUX, 2014, p. 201).

De forma sucinta, podemos dizer que, quando o sujeito está atrelado somente a um determinado domínio do saber, identificando-se com ele, ocorre a reprodução do conhecimento. Quando o sujeito passa para outros domínios do saber, ele deixa de reproduzir o conhecimento e passa a se apropriar e a se vincular a outro domínio, o que resulta no processo de significação. A formalidade do conhecimento remete à reprodução, e a apropriação do conhecimento remete à transformação e à reinscrição (PÊCHEUX, 2014, p. 199).

Para Pêcheux (2014, p. 147), as condições de produção determinam a situação de linguagem do sujeito, formando sua cultura: “os indivíduos são ‘interpelados’ em sujeitos-falantes (sujeitos em seu discurso) pelas formações discursivas que representam na linguagem as formações ideológicas que lhes são correspondentes”. Dessa forma, os indivíduos são assujeitados e

[...] se é verdade que a ideologia “recruta” sujeitos entre os indivíduos (no sentido em que os militares são recrutados entre os civis) e que ela os recruta a *todos*, é preciso, então, compreender de que modo os

“voluntários” são designados nesse recrutamento, isto é, no que nos diz respeito, de que todos os indivíduos *recebem como evidente* o sentido do que ouvem e dizem, leem ou escrevem (do que eles *querem* e do que se *quer* lhes dizer), enquanto “sujeitos-falantes”: compreender realmente isso é o único meio de evitar repetir, sob forma de uma análise teórica, o “efeito Münchhausen”<sup>81</sup>, colocando o sujeito como origem do sujeito, isto é, no caso de que estamos tratando, colocando o sujeito do discurso como origem do sujeito do discurso (PÊCHEUX, 2014, p. 144, grifos do autor).

São as circunstâncias históricas e sociais de uma sociedade que determinam as condições da materialidade do discurso. O sujeito, então, não tem domínio total sobre o seu próprio discurso. Em vista disso, o caminho da Análise do Discurso proposto por Pêcheux está articulado a três dimensões teóricas: à linguística, na qual a língua tem sua própria ordem; ao materialismo histórico, que traz a concepção de sujeito interpelado ideologicamente; e à teoria do discurso, que considera os processos semânticos como produtos de uma determinação histórica.

É necessário destacar que o discurso não é óbvio; ele é a produção de sentido na qual se efetua a prática política, se constrói significados e se mobiliza a interpretação. É, ainda, o dispositivo que levanta a análise da relação entre o que é dito e o que não é dito, entre o que é dito em um lugar e o que é dito em outro lugar, e entre um modo de dizer e outros modos de dizer (ORLANDI, 2013, p. 34). Nessa relação com outros dizeres e outros modos de dizer, está a materialidade do discurso, na qual se dão a deriva e os deslocamentos. Assim, “todo enunciado é intrinsecamente suscetível de tornar-se outro, diferente de si mesmo, se deslocar discursivamente de seu sentido para derivar para um outro” (PÊCHEUX, 2015, p. 53).

A existência humana se faz e refaz pelo jogo simbólico da linguagem, na qual se dá a continuidade do funcionamento ou a transformação e os deslocamentos da realidade em que se vive. A relação entre o sujeito, a fala e a situação/contexto se produz no dizer, ou seja, os

---

<sup>81</sup> “Em memória do imortal barão que se elevava nos ares puxando-se pelos próprios cabelos” (PÊCHEUX, 2014, p. 144). Refere-se à história do Barão de Münchhausen, um senhor que contava as aventuras absurdas que viveu no campo de batalha, dentre elas, a que estava montado no cavalo atolado num pântano e, como não havia ninguém para ajudá-lo, teve a ideia de se puxar pelo cabelo, conseguindo, assim, retirar a si mesmo e o cavalo do pântano.

processos e as condições de produção que correspondem à exterioridade são dispositivos e elementos essenciais nas análises. O que importa não é saber o que o discurso diz, mas como ele é dito. É preciso ir além da unidade semântica. O que se pretende é compreender o discurso não somente como estrutura, mas também como acontecimento (ORLANDI, 2013, p. 19). Nessa linha, o discurso está presente nas interações das atividades humanas como uma forma de produzir efeitos e significados a partir da construção histórica do sujeito. Desse modo, podemos pensar a constituição do sentido em relação à constituição do sujeito e à sua formação discursiva. Pêcheux (2014, p. 197) salienta que “toda prática discursiva está inscrita no complexo contraditório-desigual-sobredeterminado das formações discursivas”. Então, a formação discursiva está intimamente relacionada ao discurso da forma-sujeito. Toda prática do está atrelada a um sujeito em sua prática discursiva. O sujeito é interpelado pelas formações sociais e ideológicas, e se torna responsável por seus atos e condutas de acordo com as formações discursivas em que se inscreve (PÊCHEUX, 2014, p. 198).

### **Esboço analítico**

O fragmento selecionado para análise retrata uma conversa entre o professor substituto e o diretor sobre o aluno que está com dificuldades na alfabetização. O professor, incomodado com a situação do aluno que está prestes a ser excluído da escola, resolve intervir e argumenta apresentando uma proposta pedagógica diversificada para que ele venha a se desenvolver.

Os discursos desses sujeitos educadores fazem emergir diferentes posicionamentos, ocorrendo um embate discursivo que remete à memória e às formações discursivas desses sujeitos. Assim como podemos observar na transcrição da conversa entre o professor e diretor:

DR: Já sei... os outros professores também reclamaram... não acho que ele vai durar o ano todo

PN : Não, senhor... ele é um garoto brilhante... apenas tem um problema com a leitura e a escrita... você deve ter ouvido falar de dislexia

DR: Sim... você facilitou minha vida... estava me perguntando o que diria para seu pai... ele foi indicado por um conhecido... bom... bom... então uma escola especial... é o seu lugar...

PN: Não, senhor... ele é uma criança com inteligência acima da média... ele tem todo o direito de estar numa escola normal... tudo que ele precisa é de nossa ajuda... e, no mundo, todas as criança, não importa o problema que tenham... estudam juntas... na verdade, até meus alunos do Tulipa têm o direito de estar em qualquer escola... estou apenas repetindo o que diz a lei de nosso país... a lei “Educação para todos”... lhes dá esse direito... o problema é que poucas escolas a seguem...

Legenda: DR: Diretor; PN: professor Nimkubh.

Nesse evento discursivo, podemos observar como os discursos dos sujeitos enunciadorees assumem diferentes pontos de vistas a respeito do mesmo referente (o aluno). É possível entender como os efeitos de sentidos podem ser determinados, de forma explícita e implícita, na teia discursiva, apontando para as diferentes formações discursivas em que os sujeitos estão alinhados.

Podemos inferir que, quando o diretor responde “já sei”, há um sentido implícito que remete ao que já se sabe sobre o aluno, demonstrando que ele achava que, como os outros professores, o professor substituto também iria reclamar do aluno Ishaan. Podemos perceber que, ao dizer “não acho que ele vai durar o ano todo”, o diretor concorda com os outros professores, ou seja, há um posicionamento discursivo negativo sobre a possibilidade de o aluno Ishaan continuar na escola.

Note-se que o diretor e os outros professores que reclamaram estão filiados a uma memória discursiva que segue o mesmo fio de discurso, isto é, eles estão atrelados a uma formação discursiva de tendência liberal. Esses enunciados fornecem elementos que direcionam para um mesmo sentido, nesse caso, um discurso pré-construído, no qual um aluno, que não possui habilidades com a leitura e a escrita, não está apto a continuar naquela instituição.

Compreendemos que essa concepção está vinculada a uma ideologia dominante, ancorada no sujeito pelo esquecimento nº 1 (PÊCHEUX, 2014, p. 162), do já aí existente, sendo, assim, interpelado pela normatização do ensino, que desconsidera outras possibilidades de sentido para a formação do aluno. O discurso, nesse caso, é homogêneo e estático.

Podemos dizer que o diretor é interpelado pelo discurso institucional e pelo sistema educacional, que definem os conteúdos programáticos, normatizando a estrutura discursiva da escola. Assim, revelam-se as marcas de um posicionamento correspondente à tendência pedagógica tradicional. Podemos observar esse posicionamento considerando o dito e, também, o não dito. O fio discursivo do diretor alinha-se a uma norma institucional que determina um nível de igualdade para todos os alunos, desconsiderando a diversidade, ou seja, as diferentes habilidades no processo educacional, e estabelecendo parâmetros iguais para condições desiguais. Os efeitos de sentido presentes nos enunciados do diretor se configuram na prática da forma-sujeito, pelo desdobramento do sujeito da enunciação, que se alinha ao sujeito universal, isto é, o diretor identifica-se e posiciona-se pelo assujeitamento livre e cego à determinação estabelecida. Assim, é ele orientado por uma formação discursiva determinada pelo discurso pré-construído, ou seja, por uma teoria que impõe a estrutura sem possibilitar outros sentidos, por uma prática discursiva simbólica já estabelecida.

De outra forma, podemos perceber uma posição antagônica no discurso do professor novato ao dizer que o aluno “é um garoto brilhante” e que “apenas tem um problema com a leitura e a escrita”. O advérbio “apenas” deixa subentendido, pelo não dito, que a leitura e a escrita não são pré-requisitos únicos para o desenvolvimento escolar do aluno. Emerge aí uma noção do processo educativo que compreende o aluno integralmente, ou seja, que considera importante para o desenvolvimento do aluno outras habilidades além da leitura e da escrita. Materializa-se, então, em seu dizer, uma concepção de tendência progressista.

Assim, podemos reafirmar que o discurso do professor apresenta um efeito de sentido diferente do discurso produzido pelo diretor. Aderindo a uma tendência pedagógica diferente da do diretor, o professor articula, em seus enunciados, outros efeitos, desestabilizando a lógica dos sentidos cristalizados, questionando e buscando uma abertura para a linguagem heterogênea. Dessa forma, o professor não se vincula ao sentido do discurso pré-construído e não se filia à formação discursiva do sujeito universal. Ele aproveita a produção do conhecimento científico sobre os estudos acerca da inclusão e atua pela prática política,

contrariando a estrutura imposta pelo sistema. Segundo Pêcheux (2014, p. 201), o sujeito do discurso aqui citado, o professor substituto, integra os dois efeitos de sentido – o das ciências e o da prática política do proletariado –, colocando-se como sujeito da enunciação.

Assim, a prática discursiva do sujeito universal e do o sujeito da enunciação vão produzir diferentes efeitos de sentido revelando diferentes modalidades discursivas: o da identificação, contra-identificação e da desidentificação; uma reproduz, outra rejeita e a outra integra o conhecimento das ciências e da prática política.

Mesmo considerando que o discurso está em movimento, não pode ser considerado de forma estática, um sujeito pode passar de uma formação discursiva para outra, de acordo com Pêcheux os sujeitos podem assumir diferentes modalidade discursiva.

Nesse recorte temos o sujeito do discurso diretor, alinhado ao pré-determinado segue o padrão estabelecido cegamente, sem considerar a realidade do contexto socio-histórico, retratando assim a primeira modalidade discursiva. Já o professor assume um discurso contrário, não deixa de lado totalmente o conhecimento científico, mas atua politicamente contra o discurso da proposta pedagógica da escola, argumentando a favor da situação do aluno. Dessa forma, com base nos conhecimento da lei apontada por ele e pela experiência de atuação do contexto escolar para crianças especiais, se posiciona firmemente em outra formação discursiva, integrando em seu discurso a prática da ciência e prática política, assume então a terceira modalidade apontada por Pêcheux.

O que nos resta então questionar, quem assume então a segunda modalidade? Na situação de comunicação entre os enunciadorees temos como objeto do discurso, o aluno. Este não se apresenta pelos dizeres, mas podemos perceber que está prestes a ser excluído por não se alinhar ao discurso institucional, ou seja, temos aí a contra identificação do sistema dominante, assim podemos inferir que o aluno assume a segunda modalidade discursiva, na qual o sujeito rejeita o já instituído. Assim podemos supor porque o aluno não se identifica com o já determinado, está assujeitado à contra identificação, por não conseguindo integrar a ciência e atuar pela prática política pode ser excluído.

## **Considerações finais**

A Análise do Discurso possibilita a compreensão sobre como a linguagem está associada à constituição do sujeito. O sujeito está submetido à dimensão da linguagem ao ser interpelado pelas condições de produção do seu discurso, considerando os aspectos sociais, históricos e ideológicos. Assim, ele deixa de ser um sujeito empírico e passa a ser constituído discursivamente pelo assujeitamento das formações discursivas e ideológicas.

O contexto educacional no Brasil passa por significativas mudanças, através do qual presenciar discursos contraditórios semelhantes ao cenário do *corpus* escolhido. Os sujeitos reelaboram seus modos de dizer, construindo diferentes possibilidades de efeitos de sentidos sobre objetos de discurso. Por meio do discurso, podemos compreender a relação linguagem/pensamento/mundo, considerando as condições de produção no sentido do contexto imediato e da própria enunciação no sentido constituído pelas dimensões sócio-históricas. Destacando as regularidades materializadas nos dizeres dos sujeitos nas cenas do filme, podemos depreender os efeitos de sentidos produzidos, afetados ou interpelados pelas memórias discursivas dos sujeitos.

Dessa forma podemos depreender nos desdobramentos dos discursos dos sujeitos as modalidades discursivas assumidas pelos educadores, o que nos ajuda também a demarcar nos dizeres os efeitos de sentido alinhados a diferentes tendências pedagógicas inscritas nas diferentes formações discursivas.

## REFERÊNCIAS

- KHAN, Aamir. *Como estrelas na Terra: toda criança é especial* (2h42min.25s). Disponível em: <[http://www.youtube.com/watch?v=8TC\\_iFnzdIE](http://www.youtube.com/watch?v=8TC_iFnzdIE)>. Acesso em: 14 nov. 2016.
- LIBÂNEO, José Carlos. *Democratização da escola pública*. São Paulo: Loyola, 1990.
- MINAYO, Maria Cecília de Souza. Ciência, técnica e arte: o desafio da pesquisa social. In: MINAYO, Maria Cecília de Souza et al. (Orgs.) *Pesquisa social: teoria, método e criatividade*. 19. ed. Petrópolis/RJ: Vozes, 2001. p. 9-27.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. *Análise do Discurso: princípios e procedimentos*. 11. ed. Campinas/SP: Pontes Editores, 2013.
- PÊCHEUX, Michel. Papel da memória. In: ACHARD, P. et al. *Papel da memória*. Campinas/SP: Pontes, 1999. p. 49-59.

PÊCHEUX, Michel. A análise automática do discurso (AAD-69). In: GADET, Françoise; HAK, Tony (Orgs.). *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. 4. ed. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 2010.

PÊCHEUX, Michel. *Semântica e Discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Tradução: Eni Pulcinelli Orlandi et al. 2. ed. Campinas/SP: Editora da UNICAMP, 2014.

PÊCHEUX, Michel. *O discurso: estrutura ou acontecimento*. Tradução de Eni Puccinelli Orlandi. Campinas/SP: Pontes, 2015.

PEREIRA, Georgia da Cruz Análise do Dispositivo Narrativo Fílmico em *Dez*, de Abbas Kiarostami. *Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação*. XI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, Teresina, 14 a 16 de maio de 2009.

## **LUAMANDA, DE CONCEIÇÃO EVARISTO: SEXUALIDADE E VELHICE**

**Nadiny Prates Fiúza (UNIMONTES/CAPES)**

**RESUMO:** Este trabalho objetiva analisar a representação da sexualidade e velhice feminina no conto *Luamanda* (2014), da escritora mineira Conceição Evaristo. A autora constrói sua personagem distante do modelo patriarcal, e dos estereótipos com que as mulheres negras ficaram marcadas na literatura. A personagem Luamanda mostra-se consciente do seu corpo, empoderada e dona de si, experimenta e vivencia a sua sexualidade com plenitude. Além disso, o conto apresenta uma desconstrução da velhice feminina, não aparece como sinal degradante, perda juventude, ou beleza e sim, como experiência de vida e amadurecimento.

**Palavras-chave:** sexualidade, velhice, mulher, Conceição Evaristo.

### **Escritos Femininos: Conceição Evaristo**

Ao analisarmos a história da literatura, percebemos uma omissão de grande parte da produção literária de autoria feminina, mesmo que elas tenham publicado em número significativo. De acordo com Michelle Perrot “seu acesso à escrita foi tardio. Suas produções domésticas são rapidamente consumidas, ou mais facilmente dispersas” (PERROT, 2016, p. 17) isso se deve, sobretudo, ao fato de que as mulheres durante muito tempo foram excluídas e marginalizadas do mundo da escrita, ou permaneceram em um lugar subalterno dentro do cânone literário. Tal prática foi legitimada pela cultura patriarcal, que inferiorizava os escritos femininos, e historicamente prevaleceu a literatura feita por homens, os donos do discurso. Ria Lamaire (1994) afirma que "as mulheres mesmo que tenham lutado com heroísmo ou escrito brilhantemente, foram eliminadas ou apresentadas como casos excepcionais, mostrando que, em assunto de homem, não há espaço para mulheres 'normais'." (LAMAIRE, 1994, p. 58).

A partir de 1960, observamos profundas mudanças no que concerne a literatura, devido ao movimento feminista que se fortaleceu nesse período, surgiu a crítica literária feminista, com o objetivo de resgatar e reinterpretar os escritos produzidos por mulheres, e questionar sua ausência no cânone literário (ZOLIN, 2003). Mas essa crítica de um modo

geral, abarcava apenas autoras brancas, heterossexuais e de classe média. Para as escritoras negras, ainda havia um longo caminho a se percorrer.

As experiências das autoras negras, foram diferentes, daquelas que se enquadravam nos grupos hegemônicos. Tiveram que vencer uma dupla barreira, a de gênero e racial. O sistema escravagista estiolou muitas vocações literárias, impediu que os negros escrevessem e participassem da vida intelectual do país. Mesmo após abolição da escravatura, tiveram suas vozes silenciadas e excluídas da história literária, resquícios de um preconceito racial sistêmico, no Brasil. Poucos escritores afrodescendentes conseguiram ter a sua produção literária reconhecida, em se tratando de mulheres, o número é ainda mais ínfimo.

No final da década de 70 surge os *Cadernos Negros*, do grupo *Quilombhoje*. Um espaço, dedicado a literatura de escritores afrodescendentes, das mais diferentes regiões do Brasil. Desde então, a série vem publicando em antologias anuais, os trabalhos de diversos autores, tanto em prosa, quanto poesia. De acordo com Eduardo de Assis Duarte, nos *Cadernos* “sobressai o tema do negro, enquanto individualidade e coletividade, inserção social e memória cultural” (DUARTE, 2014, p. 21). Buscam uma forma de expressão, em que possam revelar, suas próprias experiências enquanto sujeito. Vinculado ao movimento negro, desde a sua criação, mantêm uma posição de combate ao racismo, de denúncia a exclusão dos negros na sociedade, e no cânone literário.

Os *Cadernos Negros*, também foi responsável por lançar na cena literária inúmeras escritoras, dentre elas, Miriam Alves, Esmeralda Ribeiro e Conceição Evaristo. São mulheres comprometidas com a questões de gênero, engajadas em causas políticas, sociais e raciais. Conforme Liane Schneider:

no caso das “mulheres de cor”, a resistência está principalmente atrelada a visões pós-coloniais da história cultural, buscando desvelar as relações de poder envolvidas na manutenção dos centros hegemônicos. Portanto, a literatura que essas autoras produzem tende a tratar destas e de outras questões relativas ao seu pertencimento, à interação ou não interação com o grupo social em que se inserem, temporária ou definitivamente (SCHNEIDER, 2009, p. 177).

Tais autoras, buscam a partir do próprio local de fala, expressar suas subjetividades e experiências. Desmascaram o silenciamento, a exclusão na sociedade, principalmente da mulher negra.

Conceição nasceu no Morro do Pindura Saia, favela localizada na zona sul de Belo Horizonte, em 1946. De família humilde, começou a trabalhar como empregada doméstica ainda na adolescência, para custear os estudos e ajudar no sustento da família. Concluiu o curso normal 1971, com 25 anos. Em seguida, muda-se para o Rio de Janeiro e passa a exercer o magistério. Na década de 1980, aproximou-se de um grupo de escritores negros, e também do *Quilombhoje*. Sua estreia na literatura acontece nos *Cadernos Negros* no número 13 do coletivo. Graduiu-se em Letras, é mestre em Literatura Brasileira pela PUC-Rio com a dissertação: *Literatura negra, uma poética de nossa afro-brasilidade* (1996), e fez o doutorado em Literatura Comparada na Universidade Federal Fluminense com a tese *Poemas Malungos – cânticos irmãos* (2011). Em 2003 publicou seu romance *Ponciá Vicêncio*, que foi traduzida para o inglês, e publicada nos Estados Unidos em 2007. Possui inúmeros livros de contos como *Becos da Memória* (2006), *Insubmissas Lágrimas de Mulheres* (2011), *Olhos D'Água* (2014), *Histórias de Leves Enganos e parecenças* (2016). Possui ainda um livro de poesias chamado *Poemas de Recordação e outros movimentos* (2008).

Conceição Evaristo é atuante na defesa da mulher, e também militante do movimento negro. Esses posicionamentos da autora, ressoa em sua produção literária, mostra-se preocupada em refletir o lugar do negro da sociedade, denunciar suas dificuldades e experiências, longe dos estereótipos com que ficou marcado tanto na literatura, quanto na história. A autora rompe com toda tradição literária, ao elevar a papel de protagonista, personagens até então ignorados pelo cânone: mulheres, negros, pobres velhos e crianças. A Escritora mineira, no artigo *Questões de pele para além da pele* (2009), explica que na literatura brasileira:

há ainda a forte tendência em inviabilizar o negro, afirmativa que é facilmente verificável. Se levarmos em consideração a quantidade de obras que compõe a literatura brasileira percebemos que o personagem negro aparece bem menos como protagonista em relação ao personagem branco e surge muito mais como coadjuvante ou

mesmo como antagonista do personagem central (EVARISTO, 2009, p. 20).

A literatura como uma das instâncias de poder, prevalece o discurso de classes hegemônicas, são eles quem diz e representa o Outro. Desse modo, o sujeito negro aparece em grande parte dos discursos literários carregados de estereótipos, animalizado, coisificado e ausentado de qualquer subjetividade e, sem direito a voz. Observamos, na escrita da Conceição Evaristo, uma valorização do sujeito afrodescendente, bem como a preocupação em o resgate da ancestralidade africana, a identidade e a história do povo negro.

Em se tratando da representação da personagem negra nos textos literários observa-se, que desde os tempos do regime escravista, são vistas como lascivas, sensuais, objeto de prazer do seu senhor. Essa visão estereotipada sobre o corpo feminino na literatura ainda perdura. De acordo com Conceição Evaristo:

na literatura brasileira a mulher negra não aparece como musa ou heroína romântica, aliás, representação nem sempre relevante para as mulheres brancas em geral. A representação literária da mulher negra, ainda ancorada nas imagens de seu passado escravo, de corpo-procriação e/ou corpo-objeto de prazer do macho senhor, não desenha para ela a imagem de mulher-mãe, perfil desenhado para as mulheres brancas em geral (EVARISTO, 2005, p. 201).

Na escrita de Conceição Evaristo, é possível perceber, o protagonismo das mulheres, sobretudo das afrodescendentes, mas diferente daquela retratada pelo cânone literário. A autora lança um olhar sobre a condição feminina em situações de pobreza, violência, aborda ainda sobre a maternidade, e a sexualidade.

No que tange ao estilo narrativo Aline Alves Arruda, afirma que a autora possui “o estilo marcado pelo “brutalismo poético”, forma em que mescla violência e ternura, e destaca a humanidade pulsante sob as agruras de um cotidiano opressivo” (ARRUDA, 2014, p. 143). Nos textos da Conceição Evaristo, há uma forte presença da temática da violência em suas diferentes nuances: urbana, sexual, de gênero e simbólica, ambientado em grande parte, nas favelas cariocas. Revela uma realidade social opressiva. Ainda que, escritos de maneira

bastante poética, seus textos são marcados pelo sofrimento e a dor da exclusão social e humana.

Na produção literária de Conceição Evaristo, torna-se evidente a relação entre a vivência e escrita, segundo autora “toda a minha escrita, poemas, contos, romances e até ensaios, cumpre um ato de *escrevivência*” (CONCEIÇÃO, 2014, p. 31) as histórias que relata partem de suas experiências, do que viu, ouviu e sentiu, mas apesar de se inspirar em eventos reais, não se trata da realidade, para a autora “a memória ficcionaliza, como defesa, às vezes, como resistência ou como única saída, como única possibilidade” (EVARISTO, 2003, p. 29).

### **A obra: Olhos D’Água**

O livro de contos *Olhos D’Água*, de Conceição Evaristo, foi publicado em 2014, pela editora Pallas. São 15 histórias, que desvelam ao olhar do leitor, uma galeria de personagens em sua maioria negros, que vivem em condições extremas de pobreza, miséria, violência e exclusão. Revela não somente as mazelas do cotidiano de grupos excluídos pela sociedade, mas também questões inerentes a alma humana, como o amor, amizade e a solidão. Para Marisa Lajolo:

em cada conto, o enredo começa como que de repente: constrói-se aos poucos, descolando-se de pequenas nada, de gestos cotidianos, de sensações imprecisas. “Coisas nenhuma” que nas mãos da escritora e na voz da narradora fazem toda a diferença (...) Por mais que dor e sofrimento pontuem as histórias, há também em todas elas a chama de uma vontade forte, de uma consciência que desperta, do aprendizado dos extremos da vida e da morte. Raiva. Muita. Lições que se aprendem – leitores e personagens – às vezes no choro do bebê recém-nascido, outras vezes na visão do cadáver que o camburão recolhe numa manhã carioca (...) solidariedade da voz narradora com o que narra expressa-se tanto na atenção aos detalhes do cotidiano como na absoluta recusa ao sentimentalismo. A mais absoluta recusa que se possa imaginar... O leitor que se envolva. E como se envolve! Na raiva e na esperança (LAJOLO, 2017, p. 1).

Suas histórias possuem um pacto com o leitor, é ele quem dar sentido e, determina o sentido do enredo. Esse enredo apresenta para o leitor, como um dilema diante da própria vida. Questionada pelo fato de suas histórias não possuírem finais felizes, Conceição Evaristo, explica:

não pensem que essas mortes descritas não me doem. Sinto tanto quanto quem as lê. Escrevi, mas não desejei a morte de Ana Davenga e nem do companheiro dela Davenga, com seu copioso gozo em prantos. Eles esperavam um filho. Custou-me a escrever sobre o linchamento da Maria, Sobre a morte das crianças: Di Lixão, Zaíta, Lumbiá... Biliza (...) Componho essas passagens em dores. Às vezes em momentos dolorosos como esses, tenho de deixar a escrita por alguns instantes e procurar me recompor para poder retomar a realidade da criação. A cada morte, nas circunstâncias em que essas se dão, fica um dilema para quem lê resolver. Não um dilema policial, mas um dilema diante da própria vida, ou melhor um questionamento sobre o direito à vida (EVARISTO, 2003, p. 32).

### **Sexualidade: *Luamanda***

No conto *Luamanda*, presente no livro *Olhos D'Água*, podemos observar, uma evidente discussão em torno da sexualidade feminina, e da velhice. Narrado em terceira pessoa, o conto relata as experiências amorosas de Luamanda, que de uma forma transgressora vivencia com plenitude a sua sexualidade. O despertar da sexualidade de Luamanda começa ainda na adolescência, com a consciência da mudança de seu corpo “entre um pelo e outro que nasciam em suas axilas e sobre seus púbis ensaiou e experimentou sorrisos, acenos distantes, piscar de olhos, troca de desenhos, cartas mal-escritas borradas com dedos trêmulos de amores platônicos” (EVARISTO, 2014, p. 60). As mudanças físicas na personagem a despertam para a paixão, o interesse pela conquista amorosa e o sexo oposto. Sua primeira relação sexual acontece aos 13 anos:

um dia, aos treze anos, a cama gozo foi arrumada em pleno terreno baldio. A lua espiava no céu denunciando com a sua luz um corpo confuso de uma quase menina, de uma quase mulher. Corpo-coração espetado por um falo, também estreante. Um menino que se fazia homem ali, a inaugurar em Luamanda o primeiro jorro, fora de suas masturbantes mãos. E ambos se lambuzavam festivamente um no corpo do outro. O gozo-dor entre suas pernas lacrimejava no falo intumescido do macho menino, em sua primeira no corpo de uma mulher (EVARISTO, 2014, p. 60).

A narradora mostra nessa passagem a descoberta do próprio corpo, e do prazer pela personagem. O termo “corpo-coração”, deixa claro que essa descoberta não acontece somente no âmbito físico, mas também psicológico. É interessante notar que antes da relação sexual a narradora a define como “corpo confuso de uma quase menina, de uma quase”, logo após, quando consuma o ato, Luamanda torna-se o “corpo de uma mulher”, evidenciando a experiência sexual como definidora da feminilidade.

Conceição Evaristo apresenta uma narrativa transgressora, na medida em que coloca a mulher consciente do seu corpo, empoderada, dona de si e, não apenas como um objeto de prazer.

Luamanda, um dia, também amazona, montada então sobre um jovem. O moço encantado por aquela mulher que ele sabia madura, mas de imprecisa idade. O jovem amamentando-se no tempo vivido dela. Luamanda se realimentando, reencontrando sua juventude passada e encantada pela virilidade quase inocente dele. Era tão grande a juvenil força do moço a atravessar o corpo de Luamanda, que ensandecida, às vezes, quando ele estava lá embaixo no buraco perna, ela pensava que o intumescido bastão dele ia penetrar seu corpo, desde lá debaixo e lhe vazava pela boca afora (CONCEIÇÃO 2014, p. 61).

Luamanda, inverte a lógica da relação amorosa, ao tomar o controle da relação sexual, “montada então sobre um jovem” se coloca em um papel de dominadora. Rompe, portanto, com a imagem de mulher angelical e submissa, ditada pelos valores patriarcais.

De acordo com Bozón “a sexualidade é uma esfera específica - mas não autônoma – do comportamento humano, que compreende atos, relacionamentos e significados. É o não-sexual que confere significado ao sexual, nunca o inverso” (BOZÓN, 2004, p. 14) ou seja, a sexualidade é algo socialmente construído, conforme a cultura em que o indivíduo está inserido.

Em se tratando da sexualidade feminina ela é sumariamente silenciada, devido a cultura patriarcal, e também os dogmas religiosos. Para Michelle Perrot:

o sexo das mulheres deve ser protegido, fechado e possuído. Daí a importância atribuída ao hímen e à virgindade. Principalmente pelo cristianismo, que faz da castidade e do celibato um estado superior (...) a sexualidade das mulheres: um mistério, e considerado como tal (PERROT, 2016, p. 64-65).

Há uma forte repreensão do prazer feminino, considerado um tabu. Dentro das sociedades tradicionais a mulher deve manter-se submissa e passiva ao homem durante a relação sexual.

Por muito tempo prevaleceu o pensamento de que a mulher deveria ser frágil, agradável, boa mãe e submissa. Sua função, estava estritamente ligada a maternidade, portanto, o sexo só tinha a finalidade de procriação, o desejo e o prazer sexual era considerado antinatural para a mulher (DEL PRIORE, 2005).

De acordo com Pierre Bourdieu, a relação sexual configura-se numa relação de dominação, portanto, os desejos, o prazer e o próprio sexo feminino se tornam subordinado ao homem.

se a relação sexual se mostra como uma relação social de dominação, é porque ela está construída através do princípio de divisão fundamental entre o masculino, ativo, e o feminino, passivo, e porque este princípio cria, organiza, expressa e dirige o desejo – o desejo

masculino como desejo de posse, como dominação erotizada, e o desejo feminino como desejo da dominação masculina, como subordinação erotizada, ou mesmo, em última instância, como reconhecimento erotizado da dominação. (BOURDIEU, 2002, p. 31).

Pelo exposto, observamos que, Luamanda apresenta-se como o modelo distante da mulher do sistema patriarcal. O sexo para a personagem, é uma realização, uma fonte de prazer, de descoberta e autoconhecimento. Se mostra insubmissa, insubordinada a qualquer regras sociais, sobretudo, ao se envolver amorosamente com uma mulher:

depois, tempos depois, Luamanda experimentava o amor em braços semelhantes aos seus. Os bicos dos seios dela roçando em outros intumescidos bicos. No primeiro instante, sentiu falta do encaixe, do membro que completava. Num ato de esquecimento, sua mão procurou algo ereto no corpo que estava diante do dela. Encontrou um falo ausente. Mas estava tão úmida, tão aquosa aquela superfície misteriosamente plana, tão aberta e igual a sua, que Luamanda afundou-se em doce e feminil carinho. E quando se sentiu coberta por pele, poros e pelos semelhantes aos seu, quando a sua igual dançou com leveza a dança-amor com ela, saudade alguma sentiu, vazio algum existiu, pois todas as fendas e seu corpo foram fundidas nas femininas oferendas da outras (EVARISTO, 2014, p. 61).

A personagem, não apresenta nenhum conflito com a sua sexualidade, ou tem uma crise existencial, por relacionar-se com uma mulher, o sexo é vivido com naturalidade, como experimentação do corpo e do sentimento.

No conto, Conceição Evaristo, também problematiza a questão da violência de gênero, um tema curiosamente pouco discutido nas produções de autoria feminina, conforme Constância Lima Duarte:

a ausência da temática da violência nos escritos de autoria feminina sempre me incomodou. Como era possível – eu pensava – as escritoras deixarem de lado um tema tão urgente e palpitante? Onde

estão as marcas literárias dos espancamentos, dos estupros, dos abortos, a que cotidianamente as mulheres são submetidas? (...) só quando conheci a as escritoras dos *Cadernos Negros* esta temática tornou-se recorrente, pois ali estavam, a partir de uma perspectiva étnica e feminista sensíveis releituras da violência através de situações inspiradas no cotidiano feminino (DUARTE, 2013, p. 114.)

Luamanda se relaciona com um homem que não aceita o término da relação, como vingança perfura a sua vagina com um espeto “pior do que a dor foi a dormência de que foi atacada, em sua parte tão viva, durante meses a fio. Logo ali onde a vida se entranha e desentranha (...) foi um tempo em que precisou exercitar a paciência com o seu próprio corpo” (EVARISTO, 2014, p. 62-63). É simbólico a agressão no órgão onde a Luamanda mais exerce o seu poder, numa espécie de castração de sua sexualidade. Apesar do trauma, e da violência vivida, Conceição Evaristo, mostra a força e a superação da personagem. Permanece forte, em busca de si mesma, e do amor “entre encontros e desencontros, Luamanda estava em franca aprendizagem. Uma aprendizagem no, por dentro e fora do corpo” (EVARISTO, 2014, p. 63).

### **A Velhice:**

Na sociedade, de um modo geral, há um preconceito com relação a velhice, são considerados repulsivos, uma pária, muitas vezes marginalizados. Em se tratando da velhice feminina, há uma cobrança excessiva, pois segundo as normais patriarcais, elas dever apresentar-se sempre jovem e bela. De acordo com Simone de Beauvoir:

Os velhos provocam escândalo quando manifestam os mesmos desejos, sentimentos e reivindicações dos jovens; o amor e o ciúme, neles, parecem ridículos ou odiosos, a sexualidade é repugnante, a violência derrisória. Têm a obrigação de dar exemplo de todas as virtudes. [...] a imagem sublimada que de si mesmos lhes é proposta apresenta-os como sábios, aureolados de cabelos brancos, dotados de rica experiência, veneráveis, pairando muito acima da condição humana; decaem quando fogem a esta imagem: a que se lhe opõe é a

do velho doido, caduco e gagá, objeto de mofa por parte das crianças.  
(BEAUVOIR, 1976, p. 8).

No conto, Luamanda, se olha no espelho que reflete a sua imagem, e percebe o aparecimento de alguns fios brancos, ao invés de escondê-los ou envergonhar-se, ela os destaca “pouquíssimos fios de cabelos brancos (...) escolheu esses fios, puxou-os querendo destacá-los entre os demais. Imaginou-se com os cabelos brancos sobre o rosto negro. Seria bela como a velha Domingas lá das Gerais (EVARISTO, 2014, p. 64). Na passagem podemos observar um orgulho da personagem, pelos seus cabelos brancos, para ela, não é sinal de decrepitude ou decadência, mas sim, de experiência de vida. E o fato de estar envelhecendo, não a faz se sentir menos bonita, na verdade, com os cabelos totalmente brancos, para a personagem seria ainda mais bela:

não, ela não se envergonhava de seu narcisismo. Era com ele que ela se compunha e se recompunha toda a sua dignidade. Encarou novamente o espelho e se lembrou de um poema, em uma mulher contemplando a sua imagem refletida perguntava-se angustiada onde é que ela deixara a sua outra face, a antiga, pois não se reconhecia naquela que estava sendo apresentada naquele momento. Não, não era o caso de Luamanda, que se reconhecia e se descobria sempre” (EVARISTO, 2014, p. 63).

Aqui observamos, uma intertextualidade com o poema *Retrato*, de Cecília Meirelles, mas ao contrário da personagem da escritora carioca, que busca sua identidade através do espelho, e tenta se reconhecer, frente as mudanças do seu corpo e da mente, Luamanda não se sente perdida frente a sua imagem, a passagem do tempo é encarado como experiência vital, de amadurecimento, e a cada fase da vida uma nova descoberta do amor e do próprio corpo.

### **Considerações Finais**

Através da leitura do conto, pudemos perceber que, Conceição Evaristo, problematiza questões pertinentes do universo feminino, considerados tabus, como a sexualidade, velhice e homoerotismo. Em *Luamanda*, encontramos uma mulher negras

transgressora, consciente de si e do seu corpo, experimentando os seus desejos, e com isso, descontrói com a visão estereotipada existentes no imaginário social, com relação ao corpo feminino negro. Além disso, a velhice na história, não aparece como sinal degradante da vida humana, e sim, como experiência e amadurecimento.

## REFERÊNCIAS

- ARRUDA, Aline Alves. Conceição Evaristo. In: DUARTE, Eduardo de Assis. *Literatura afro-brasileira: 100 autores do século XVIII ao XXI*. Rio de Janeiro: Pallas, 2014.
- BEAUVOIR, Simone de. *A velhice I. A realidade Incômoda*, 2 ed. São Paulo: DIFEL, 1976.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. KÜHNER, M. H. (Trad.). 4ª. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- BOZÓN, Michel. *Sociologia da sexualidade*. Trad. Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.
- DEL PRIORE, Mary. *História do amor no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2005.
- DUARTE, Constância Lima. *Violência de gênero nos contos de Conceição Evaristo*. In: OLIVA, Osmar Pereira (Org.). *Literatura, vazio e danação*. Montes Claros, MG: Unimontes, 2013.
- DUARTE, Eduardo de Assis. *Literatura afro-brasileira: 100 autores do século XVIII ao XXI*. Rio de Janeiro: Pallas, 2014.
- EVARISTO, Conceição. Gênero e etnia: uma escre(vivência) de dupla face. In: MOREIRA, Nadilza M. de Barros & SCHNEIDER, Liane. *Mulheres no mundo – etnia, marginalidade, diáspora*. João Pessoa: Idéia/ Editora Universitária – UFPB, 2005.
- EVARISTO, Conceição. *Olhos d'água*. Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2014.
- EVARISTO, Conceição. "Questões de pele para além da pele". In: Ruffato, Luiz. *Questão de pele: contos sobre preconceito racial*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009
- EVARISTO, Conceição. Nos gritos d'Oxum quero entrelaçar minha escrevivência." In: SUSSEKIND, Flora. *et al.* (Orgs.). *Vozes femininas: gênero, mediações e práticas da escrita*. Rio de Janeiro: 7 letras: Fundação Casa Ruy Barbosa, 2003. p. 54 a 60.
- LAJOLO, Maria. *Olhos d'água, de Conceição Evaristo*. Disponível em: <http://150.164.100.248/literafro/> . Acesso em: 10 ago, 2017.

LEMAIRE Ria. Repensando a história literária. In: DE HOLLANDA, Heloísa Buarque. (Org). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 58-71.

SCHNEIDER, Liane, Teoria (s) literária (s) feminista (s) e a resistência ao singular. In: GONÇALVES, Ana Beatriz Rodrigues, CARRIZO, Silvana et al. *Literatura, Crítica, Cultura III*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2009.

ZOLIN, Lúcia Osana. Literatura de autoria feminina. In: BONNICI, T. ZOLIN, Lúcia Osana (Orgs.). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2003. p.174.

## **A REPRESENTAÇÃO DAS RELAÇÕES AMOROSAS EM ALGUNS SAMBAS DE GERALDO PEREIRA**

**Paola Arcipreti dos Santos (UNINCOR/CAPES)**

**RESUMO:** Em 17 anos de carreira, de 1938 a 1955, o compositor mineiro Geraldo Pereira compôs 77 sambas, dos quais 69 são reportados à mulher ou ao universo amoroso, evidenciando a importância do tema em seu cancioneiro. Apesar disso, esse conjunto de canções é praticamente inexplorado do ponto de vista textual, sobretudo se consideramos que Geraldo é um sambista que transita entre o discurso malandro, conforme propõe a leitura de Cláudia Matos (1982) e o amoroso, cedendo, inclusive, à tópica romântica da idealização do amor tão cara ao repertório do samba-canção. Em suas composições, percebemos um enredo narrativo cuja representação das relações amorosas estabelecidas entre os gêneros masculino e feminino são capazes de, ideologicamente, determinar comportamentos específicos para cada um, conforme se dão no contexto histórico de sua produção. Nesta comunicação, derivada de nossa pesquisa de Mestrado, que objetiva analisar o discurso lírico-amoroso de Geraldo Pereira, considerando o trinômio temático da traição-abandono-reconciliação, recorrente no universo temático do samba, analisaremos as letras das canções “Escurinha”, “Lar desabitado” e “Cego de amor”, de 1952 e “maior desacerto de 1954.

**Palavras-chave:** Geraldo Pereira; Lírica amorosa; Personagens; Espaço; Samba.

O presente texto é parte da pesquisa de mestrado em Letras, intitulada “Sem compromisso: um estudo acerca da lírica amorosa nos sambas de Geraldo Pereira”, que objetiva analisar a construção do discurso lírico amoroso nas letras de sambas do compositor, a partir da análise das canções compostas individualmente ou em parceria, entre os anos de 1938 e 1955, época de produção do sambista mineiro.

Em 17 anos de carreira, Geraldo Pereira compôs 77 sambas, dos quais 69 são reportados à mulher ou ao universo amoroso, evidenciando assim a importância do tema em seu cancioneiro. Apesar de ser esse um número significativo para a representação da lírica-amorosa, não existe ainda pesquisa que aborde tal viés, sendo esse conjunto de textos praticamente inexplorado do ponto de vista proposto nessa pesquisa, sobretudo se consideramos que Geraldo Pereira é um sambista que transita entre o discurso malandro

(dialógico) e o amoroso, cedendo, inclusive, a tópica romântica idealizada do repertório do samba-canção. É justo ainda acrescentar que, considerando a escassa bibliografia a respeito de sua obra, é também objetivo desse estudo colocar em evidência o nome de Geraldo Pereira, associando-se aos esforços do *Grupo de Pesquisa Minas Gerais – Diálogos*, que tem como um de seus objetivos descortinar obras de artistas mineiros pouco estudados.

Nas composições produzidas pelo sambista Geraldo Pereira percebemos um enredo narrativo em que os espaços da casa e da rua (ambientes interno e externo) designam mais que especificações geográficas, podendo, tal como ocorre na literatura, representar as relações entre os gêneros masculino e feminino a partir de domínios de ação social capazes de, ideologicamente, determinar comportamentos específicos para cada um, conforme se dão no contexto histórico de sua produção. Procuramos analisar tais padrões nas letras das composições considerando o binômio temático da traição e abandono, recorrente no gênero musical praticado pelo compositor, o samba.

Embora existam, a princípio, aspectos que podem levar a uma idealização feminina negativa nas relações amorosas, visto que a mulher nunca é confiável, evidenciando um diálogo com a tradição do samba, na lírica de Geraldo Pereira, as relações amorosas ganham em realismo ao promover uma articulação com o universo do próprio sambista, centrado em práticas sociais conservadoras em relação aos gêneros, na qual fica evidente a divisão já enraizada entre papéis femininos e masculinos.

Por considerarmos as composições de nossa música popular um tipo de manifestação cultural privilegiada para o estudo das representações masculinas (por serem escritas em sua maioria por homens) sobre as relações entre os sexos dentro de um espaço social determinado, utilizaremos, também em nossa análise, as publicações dos sociólogos Manoel Berlinck, “Sossega leão, algumas considerações sobre o samba como forma de cultura popular”, e Rubem Oliven, “A mulher faz e desfaz o homem”, nas quais, a partir do exame de algumas letras de sambas, são definidos três tipos femininos (com seus correspondentes masculinos): a mulher “doméstica”, a “piranha” e a “onírica”,

A primeira seria a mulher submissa e passiva, centrada no lar, a serviço do homem, que ordena as relações sociais e compõe o cotidiano. A segunda é uma mulher de vida fácil, que satisfaz o

homem em sua boemia, mas se caracteriza pela traição e por descontrolar e desorganizar as relações sociais. A terceira representa uma mulher inexistente, construída com expressões românticas. Pode-se argumentar, entretanto, que esses três tipos se mesclam no imaginário da MPB. Sendo faces de um mesmo quadro (OLIVEN, 1987, p. 57).

Além desses trabalhos, recorreremos ao livro *Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio*, de Cláudia Matos, um dos poucos estudos dedicados à obra do compositor e sambista mineiro Geraldo Pereira, no qual a autora identifica a existência de “três veios temáticos e estilísticos [...]: o lírico amoroso, o apologético nacionalista, e o samba malandro” (MATOS, 1982, p. 45) nas composições realizadas entre as décadas de 1930 e 1940. Veremos que a produção artística de Geraldo Pereira se insere predominantemente nos sambas do tipo malandro e lírico-amoroso, apresentando, no entanto, “um painel muito variado de tendências, estilos [e] visões de mundo”, conforme observa Matos (1982, p. 17). Nestes, é possível verificar uma recorrência temática em relação aos ambientes interno e externo que se destacam ao abordar questões como a traição, o abandono e a reconciliação entre os casais.

As composições aqui analisadas foram produzidas na década de 1950, período em que se observa resquícios da influência dos discursos oficiais e moralizadores preconizados pela era Vargas, como a valorização da ordem, do trabalho e da estrutura familiar, centrada na figura masculina, como é típico de uma sociedade patriarcal. Entretanto, muitos dos sambas da época veiculavam ideias a respeito das relações entre os gêneros que acabavam por prestigiar um outro estilo de vida, seja por parte do homem ou da mulher (ainda que em menor proporção), delineado pelo descompromisso com as convenções sociais.

A partir do referencial teórico exposto, propomos a análise das letras das seguintes canções de Geraldo Pereira: “Escurinha” (1952), com Arnaldo Passos; “Maior desacerto” (1954); “Lar desabitado” (1952), com Arnaldo Passos; e “Cego de amor” (1952), com Wilson Batista.

Iniciamos com a análise da letra de “Escurinha” na qual a ideia da casa, que é comumente ofertada pelo homem à mulher como prova de amor nas composições lírico

amorasas de Geraldo Pereira, é acrescentada a promessa de prestígio frente à comunidade do samba, caso a mulher aceite as investidas do homem. Vejamos a letra:

Escurinha!  
Tu tens que ser minha  
De qualquer maneira  
Te dou meu boteco, te dou meu barraco  
Que eu tenho  
No morro de Mangueira!  
Comigo não há embaraço  
Vem que eu te faço  
Meu amor  
A rainha da escola  
De samba  
Que o teu nego é diretor

(Escurinha, vem cá). (Breque)

Quatro paredes de barro,  
Telhado de zinco  
Assoalho de chão!  
Só tu escurinha  
É quem está faltando  
No meu barracão  
Sai disso bobinha  
Só nessa cozinha  
levando a pior!  
Lá no morro eu te ponho  
No samba  
Te ensino a ser bamba,  
Te faço a maior

Ao mesmo tempo em que a personagem masculina propõe abrigo para a mulher (“te dou meu boteco / te dou meu barraco”), legitimando, talvez, a ideia da posse do homem em relação à ela por meio de um objeto material (a casa), com a afirmação “Tu tens que ser minha / de qualquer maneira”, percebemos a urgência de um sujeito desejante que, para possuí-la, propõe mais que um lar, sugere a projeção de um prestígio social estabelecido frente à comunidade do morro da Mangueira no universo do samba: “te ensino a ser bamba / te faço a maior”.

Além de ofertar a casa como garantia da sinceridade de suas intenções, nesse samba, o motivo da casa, ao invés de apenas “representar reduto do idílio romântico ou confortável segurança econômica” (MATOS, 1982, p. 169), se transforma em um “barracão” no famigerado “morro da Mangueira”, realisticamente caracterizado por “Quatro paredes de barro, / Telhado de zinco / Assoalho de chão!”. Convém destacar que o barracão, nesse contexto, seria a representação de um espaço social distinto do frequentado pela Escurinha, que trabalha de empregada doméstica em alguma casa de madame: “Sai disso bobinha / Só nessa cozinha/ levando a pior!”. Segundo Muniz Sodré, o morro, onde se localiza o barracão, significaria um espaço mítico de liberdade. Por esse motivo, “No samba tradicional carioca, a frequente louvação [...] de aspectos da vida no morro pode ser entendida como a referência a um dispositivo simbólico capaz de minar o sistema de valor da cultura dominante” (SODRÉ, 1998, p. 64-65), na qual se associa a figura dos negros a uma mão de obra desqualificada e explorada.

Nesse sentido, Claudia Matos observa que em “Escrinha”,

A própria relação amorosa passa a segundo plano para deixar aflorar outro núcleo temático de maior peso: as relações sociais entre o proletário e o burguês, nas quais a escurinha está só “levando a pior”, e as relações dentro da própria comunidade proletária – o morro – nas quais ela tem possibilidade de vir a ser “a maior” (MATOS, 1982, p. 170, grifos da autora).

A partir do exposto, percebemos como a personagem masculina entende a realidade da exploração e da divisão social em classes, exercidas através do trabalho assalariado.

Entretanto, dentro da lógica patriarcal, ao sugerir que a mulher deixe de ser explorada para poder acompanhá-lo ao seu barracão, o que o homem propõe a ela é, na verdade, apenas uma troca de “senhores”,<sup>82</sup> visto que a concretização de uma atividade prazerosa e lúdica, que a tornaria “a maior” na escola de samba, depende da influência direta dele, que é o diretor e, portanto, desfruta de posição de poder: “Lá no morro eu te ponho / No samba / Te ensino a ser bamba”. Assim, ainda que a escurinha escolha acompanhá-lo e passe a usufruir de um novo status no interior do espaço social do samba, percebemos que dentro da ideologia patriarcal, ela continuará sendo inferiorizada sem perceber.

Segundo observam Victória Andrade e Cilene Pereira, no artigo “Música popular brasileira e gênero: como se cantam as mulheres?”, nessa composição de Geraldo Pereira

O valor monetário está associado [...] ao ideal de construção de um lar, na medida em que vários versos se dedicam a descrever a futura casa, remetendo à ideia de que a mulher amada será a rainha de um lar, isto é, domesticada pelo homem. Nesse sentido, projeta-se um cenário bem convencional, no qual o eu-lírico funciona como provedor do lar enquanto a mulher organiza sua vida preenchendo o seu barracão (ANDRADE; PEREIRA, 2017, p. 126).

A próxima letra a ser analisada é “Maior desacerto” na qual destaca-se a ideia de que o homem sem a mulher se desestrutura e a figura de Deus, utilizada como vocativo, apresenta-se como possível solução para o conflito amoroso:

Eu vou procurar  
Aquela mulher  
Dizem que ela anda por aí  
Preciso encontrar  
Aquela mulher  
Chega o que eu sem ela já sofri

---

<sup>82</sup> Ao analisar “Ecurinha”, Matos defende que na composição, “altera-se a hierarquia e desaparece a compartimentação rígida entre os papéis masculino e feminino” (MATOS, 1982, p. 170), posicionamento do qual discordamos, justamente pela promoção da mulher depender da vontade masculina, conforme demonstramos.

Oh! Deus, sem a minha querida  
Estou no maior desacerto da vida...

Não há remédio  
Não há doutor  
Para curar essa dor  
Oh! Deus, sem a minha querida  
Estou no maior desacerto da vida!

Nessa composição, temos um eu lírico masculino disposto a engolir o orgulho de ter sido abandonado que declara de forma decidida para um suposto interlocutor não pronunciado na letra: “Eu vou procurar aquela mulher”. Podemos notar que o uso do pronome indefinido, nessa canção, na verdade não se refere à personagem feminina de modo vago, antes atribui a ela uma determinação de importância: ela não é uma qualquer, mas sim “aquela” que merece ser buscada. Desta forma, podemos supor que a decisão de ir à procura da mulher não é motivada apenas pelo sofrimento masculino, mas também pelo fato de ela não estar com uma “nova companhia”, caso contrário, o homem prontamente já teria sido informado por aqueles mesmos que anunciavam “[...] que ela anda por aí”.

Apresentando o seu sentimento amoroso como uma espécie de patologia irremediável e de difícil tratamento ele se prende ao ideal daquele amor e, em razão disso, impossibilita-se de amar outra vez, visto que afirma:

Não há remédio  
Não há doutor  
Para curar essa dor

Ao se declarar cansado de sofrer, devido à separação de sua companheira, o sujeito poético recorre a Deus como interlocutor para queixar suas dores e lamentações. A repetição dos versos “Oh! Deus, sem minha querida / estou no maior desacerto da vida”, no final de cada estrofe, demonstra, implicitamente, que as esperanças estão depositadas no poder de

transformação da vida humana imputado à vontade divina, responsável tanto por ordenar quanto por desordenar a vida daqueles que na crença religiosa se pautam.

Sugerindo um envolvimento exageradamente eterno – como eternos pretendem ser todos os afetos ditos verdadeiros –, o eu lírico se fecha para o mundo e para outras possibilidades de relacionamento, mantendo conscientemente latente a dor da ausência daquela mulher. Aqui, o estereótipo feminino doméstico, capaz de ordenar a vida do eu lírico, é desejado em todos os aspectos, sendo a volta da mulher “querida” o único lenitivo possível para retirá-lo do “[...] maior desacerto da vida!”. O espaço do lar, apesar de não ser referido de modo expresso, subjaz na canção, justamente por meio da construção feminina ordenadora.

Na composição de “Lar desabitado” (1952), Geraldo Pereira tematiza o rompimento da relação conjugal como consequência da traição feminina, entretanto o posicionamento da personagem masculina, dessa vez, não se limita ao lamento como na canção anterior, o que temos aqui é a mais pura expressão do rancor e da vingança masculina, tendo a vontade divina por aliada, pois “Deus é justo e poderoso”, o que nos leva a associar a letra dessa composição à temática do samba-canção, na qual “a religiosidade, a sensação do pecado e o castigo são aspectos recorrentes nessas letras presas ao fatalismo cristão” (BORGES, 1982, p. 128). Vejamos:

Ela deixou  
O meu lar desabitado  
Meu coração desprezado  
Cheio de mágoa e rancor  
Deixou minh'alma  
Soltando soluços de desgosto  
E uma lágrima no meu rosto  
Chorada com todo ardor  
Mas hei de vê-la  
Novamente aqui na serra  
Com os joelhinhos na terra  
A pagar pelo que fez  
E essas lágrimas

Que hoje choro de agonia  
Chorarei de alegria  
Sem aceitá-la outra vez

Quando o sol vai descampando  
Ouço os sinos badalando  
Lá na capela  
Vejo em bando os passarinhos  
Recolhendo-se aos ninhos  
Me lembro dela  
Deus é justo e poderoso  
Fui traído é doloroso  
Eu não fiz nada a ela

De acordo com Oliven, em várias composições da década de 1950, assim como verificamos nesta, ocorre o chamado “complexo de Dalila”, ou seja, a ideia de que a mulher ao trair o homem retira dele a sua razão de viver, restando somente, como reação desesperada, vingar-se (Cf. OLIVEN, 1987, p. 62). Na primeira parte da composição, o que nos chama a atenção, mais do que a desarmonia do lar e a desestruturação emocional masculina, dadas pelas expressões “lar desabitado” e “coração desprezado”, é o estado de “mágoa e rancor” causado pela traição da mulher, que faz o homem ansiar por vingança.

Nessa composição, ao se vitimizar assegurando, “Eu não fiz nada a ela”, a personagem masculina, conforme observa Borges, utiliza-se de um sentimentalismo exagerado típico do samba-canção, cujos temas de “vingança, mentira, dor, castigo, justiça e perdão se confundem em um sistema vinculado à ordem divina”, (BORGES, 1982, p. 96), e que, ao deixar de considerar a parcela de responsabilidade masculina, na relação amorosa, “exclui toda e qualquer participação por parte do sujeito arruinado”, uma vez que explicita “a ideia de que alguém seja a única causa de um padecer, de uma ruína [...] de outro alguém” (BORGES, 1982, p. 75). Nesse caso, retira-se do sujeito qualquer dose de responsabilidade pelo ocorrido, sendo creditado sempre à mulher (e à sua traição) a causa da ruína amorosa.

Ao afirmar nos versos finais que “Deus é justo e poderoso”, percebemos que a real aspiração não é por justiça, mas por vingança, uma vez que na primeira parte da letra o desejo do homem é vê-la “Com os joelinhos na terra / A pagar pelo que fez”. Confiando a retaliação pela ofensa sofrida a uma força oculta que “tudo sabe” e, portanto, seria capaz de responsabilizar o verdadeiro culpado pela separação, ele afirma convicto: “eu não fiz nada a ela”. O apelo aos poderes divinos, recorrentes nas composições de samba, busca legitimar a emoção sentida pelo homem, que se utiliza da força de uma ideologia religiosa que, no discurso lírico-amoroso, “tende para a articulação de valores absolutos, que fundamentam situações moral e afetivamente estáticas. Por isso se encontram constantemente em suas letras [de sambas], conceitos e imagens extraídas do universo religioso e de sua linguagem” (MATOS, 1982, p. 136). Isso não só fundamenta o discurso masculino, como o potencializa, porque, tido como universal, Deus é colocado a favor do discurso masculino, que condena a ação da mulher. Semelhante à conhecida composição “Vingança”, de Lupicínio Rodrigues,<sup>83</sup> a frustração por ter sido traído leva a personagem masculina a ambicionar uma alegria que será sentida quando ele, enfim, a desprezar: “Chorarei de alegria / Sem aceitá-la outra vez”.

Na segunda parte temos a representação de um sujeito poético masculino romântico que, saudoso, afirma lembrar-se da companheira quando vê “em bando os passarinhos / recolhendo-se aos ninhos”. Esse aspecto se traduz na canção por uma letra que explora, simbolicamente, o espaço doméstico como lugar de conforto, mas de maneira bastante idealizada (“ninho”), apelando para a natureza como local primitivo, primeira morada do homem (no sentido mítico bíblico).

A composição de “Cego de amor” (1952) apresenta uma personagem feminina descompromissada, enquanto a masculina, em comparação com as das outras letras analisadas anteriormente, demonstra um temperamento domesticado pouco comum no cancionário de Geraldo Pereira. Vejamos a letra:

Cego, não vejo nada

Já não é o primeiro que me vem dizer

---

<sup>83</sup> Conforme observa Ruben George Oliven, em “Vingança”, grande sucesso de vendas em 1951 e 1952, “a reordenação do mundo [masculino] se dá por meio da vingança, que é a retribuição dada à mulher pelo mal que ela fez” (OLIVEN, 1987, p. 61). Segue um trecho da canção: “[...] Mas, enquanto houver força no meu peito / Eu não quero mais nada / E pra todos os santos / Vingança, vingança / Clamar / Ela há de rolar qual as pedras / Que rolam na estrada / Sem ter nunca um cantinho de seu / Para poder descansar”.

Que ela estava no baile, nos braços de outro  
Vi com olhos que a terra há de comer  
Só eu não vejo, pode crer  
Ou com certeza, são meus olhos que não querem ver

Sou feliz, pois nada enxergo  
E gosto tanto dela, que sou cego  
Se ela faz alguma coisa, a Deus entrego  
Tenho os dois olhos, mas finjo que nada enxergo  
Mas tenho fé que Deus há de cegar  
Toda essa gente que vê o que ela faz, e vem me contar.

Embora afirmando que “Já não é o primeiro que vem me dizer / que ela estava no baile, nos braços de outro”, o eu lírico aparentemente tenta inocentar sua amada a partir do uso da conjunção “se” (“Se ela faz alguma coisa, a Deus entrego”), que remete a falseta ao campo da possibilidade. De acordo com Pereira, essa cegueira voluntária “pode representar uma libertação dos olhos opressores da moral social que alardeia a construção paradigmática (e bastante ficcional) da família” (PEREIRA, 2013, p. 8), concentrada numa expressão monogâmica assegurada à mulher, especialmente se nos atentarmos para os versos finais da canção: “Mas tenho fé que Deus há de cegar / Toda essa gente que vê o que ela faz, e vem me contar”. Ironicamente, – talvez por não ter expectativa de que a personagem feminina modifique seu proceder por si mesma –, esses dois últimos versos da canção se relacionam como derradeira esperança do homem, depositada na onipotência divina, afinal, parafraseando o provérbio, “o que os olhos não veem, as más línguas não contam”. Para Cilene Pereira, esta canção “é dotada de certo coloquialismo, pois se constrói sob a ótica da sabedoria popular: ‘o amor é cego’” (PEREIRA, 2013, p. 6), ditados que, “transpostos para a linguagem popular, podem ser compreendidos como um simples e claro ‘O que vocês têm a ver com isso?’” (PEREIRA, 2013, p. 8).

Talvez por esse motivo a traição seja apresentada de modo dialético, pois ao negá-la, o homem também a afirma, como nos versos seguintes:

**Só eu não vejo**, pode crer

Ou com certeza, são **meus olhos que não querem ver**

[...]

Tenho os dois olhos, mas **finjo que nada enxergo** (grifos nossos)

Aqui, ao contrário de tantos outros sambas de sucesso da década de 1950, temos um eu lírico resolvido com a traição que, apesar desta, não abandona ou ameaça sua companheira, aceitando com devida resignação o comportamento transgressor da mulher, a qual pode ser associada, dada essa caracterização, à “piranha”, sem que o mundo masculino seja desestabilizado. Pelo contrário, é a cegueira imposta à traição feminina (que acontece também no baile) que permite que o mundo do homem continue organizado.

Em “Além das amélias: música popular e relações de gênero sob o ‘Estado Novo’”, o pesquisador Adalberto Paranhos destaca como a canção popular, produzida nas décadas de 1940 e 1950, buscava “captar vozes destoantes das falas oficiais [do Estado Novo], em especial no campo das relações de gênero” (PARANHOS, 2013, p. 134). Paranhos aponta que se de um lado temos

as falas colocadas na boca de personagens femininas que censuram o procedimento malandro de seus companheiros. De outro, o canto de personagens masculinos que recriminam a conduta de suas companheiras que transbordam a bitola estreita de seus papéis sociais mais tradicionais (PARANHOS, 2013, p. 136).

Há de se pensar, nesse caso, que a tipologia feminina proposta por Berlinck (e retomada por Oliven) transita na representação da mulher nas canções de Geraldo Pereira, nas quais as relações entre os gêneros não são reduzidas à vitimização feminina e, talvez por esse motivo, tal como analisa Paranhos, a respeito das personagens femininas retratadas em composições desse período, as mulheres despontam como “capaz[es] de quebrar cadeias de padrões de conduta instituídos” (PARANHOS, 2013, p. 143) socialmente estabelecidos para elas, tal como podemos observar nas composições de Geraldo Pereira analisadas aqui.

Entretanto isso não significa um lugar de conforto para as personagens femininas de “Cego de amor”, “Lar desabitado”; pelo contrário, confere a elas o título de “piranha”, conforme apontado por Berlinck, dado suas ações transgressoras, pautadas, ainda, em um imaginário popular e cristão, que modela as mulheres por comportamentos e espaços padronizados: submissão, lar e abnegação de um lado; traição, rua e transgressão, de outro.

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Victória Kellen de; PEREIRA, Cilene M. Música popular brasileira e gênero: como se cantam as mulheres? *Revista da Universidade Vale do Rio Verde, Três Corações*, v. 15, n. 1, p. 118-128, jan. / jul. 2017. Disponível em: <<http://periodicos.unincor.br/index.php/revistaunincor/article/view/4020/2931>> Acesso em: 20 maio 2017.
- BERLINCK, Manoel Tosta. Sossega leão! Algumas considerações sobre o samba como forma de cultura popular. In: *Contexto*. São Paulo: novembro de 1976, N.º 1, p. 101-114.
- BORGES, Beatriz. *Samba-Canção. Fratura & Paixão*. Rio de Janeiro: Codecri, 1982.
- MATOS, Claudia. *Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1982.
- OLIVEN, Ruben George. A Mulher Faz e desfaz o Homem. Rio Grande do Sul: *Ciência Hoje*, v.7, n.º37, 1987, p. 55-62.
- PARANHOS, Adalberto de Paula. Além das amélias: música popular e relações de gênero sob o “Estado Novo”. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 15 n. 27, jul./dez. 2013. p. 133-144.
- PEREIRA, Cilene M. De mulheres e malandros: o samba de Geraldo Pereira (e outros sambas). *Recorte*, v.10, n.º 2, jun./dez. 2013, p. 1–19, 2013. Disponível em: <http://www.revistas.unincor.br/index.php/recorte/article/view/1117> Acesso em: 22 ago. 2016.
- SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

## A “POÉTICA DO INVISÍVEL” EM *BABILÔNIA 2000*, DE EDUARDO COUTINHO: A ATUAÇÃO DA PERSONAGEM CIDA

Rafael de Almeida Moreira (UNINCOR/CAPES)

**RESUMO:** O objetivo desta comunicação é apresentar uma proposta de análise do documentário *Babilônia 2000* (2000), do diretor Eduardo Coutinho, partindo do que se denomina como “poética do invisível”, entendida como um modo de dar visibilidade ao invisível a partir de uma poética específica (forma e conteúdo), perfazendo um sentido estético-político maior do diretor, de inserção social e existencial de suas personagens, que se transformam, por meio de seu dispositivo fílmico, em seres de existência plena, protagonistas de outra história. Para tanto, deter-nos-emos na personagem Maria Aparecida Alves (Cida), entendendo que o modo como é concebida, como personagem, pela estrutura fílmica de Coutinho, revela melhor sua “poética do invisível”. Cida funciona como uma espécie líder dentro da comunidade e guia da equipe de Coutinho durante o filme. Apesar da reunião de diversas personagens, algumas se destacam em *Babilônia 2000*, tanto pelo valor de seus depoimentos, tempo de duração e número de aparições, quanto pela forma como estes são organizados por Coutinho, na montagem final do filme, como ocorre com Cida.

**Palavras-chaves:** Eduardo Coutinho, cinema documentário, “poética do invisível”, personagem.

Coutinho possui uma maneira singular de fazer cinema e isso estaria ligado ao seu projeto estético-político, que denominamos, aqui, de “poética<sup>84</sup> do invisível”, entendida como uma forma de fazer cinema documental, forjada pelo diretor, para dar visibilidade ao que normalmente não é visível.

Em síntese, podemos entender que a “poética do invisível” remete a uma forma peculiar do diretor de criar sua narrativa a partir das vozes de personagens anônimas e de suas

---

<sup>84</sup> A expressão "poética" deve ser entendida como um conjunto de procedimentos estéticos, formais e estilísticos, perfazendo, no caso de Coutinho, um tipo específico de cinema com o foco no despojamento do excesso, criando uma forma simples de se fazer cinema documental. No caso da obra de Coutinho, o termo também diz respeito à ideia do diretor de explorar o cotidiano, a vida simples, as pessoas anônimas e sem expressão social, evidenciando uma beleza estética onde se não vê, principalmente em espaços de carência, gerando uma comoção estética em relação ao que é apresentado por meio de seu dispositivo fílmico.

experiências. As personagens do documentário de Coutinho, de alguma maneira, estão associadas à ideia do narrador oral popular de Walter Benjamin; e neste sentido, ao escolher personagens com essa natureza, Coutinho resgata a “arte de narrar” das pessoas. No processo de filmagem, o diretor institui a fala e a imagem como elementos complementares e participa ativamente das tomadas, gerando a ideia de um ambiente mais igualitário, preferindo tratar as entrevistas como “conversas”. Ao montar seus filmes, tenta, através de sua própria voz, evidenciar questões que estão esquecidas ou silenciadas no universo das pessoas comuns. Essa maneira singular de se relacionar com os entrevistados, de criar a atmosfera ideal entre cenário e personagem, de compor (e do respeito) por meio da montagem, busca revelar o sublime no humilde, expresso na relação orgânica entre conteúdo (tema) e forma (documentário), da qual emerge sua “poética do invisível”. Coutinho transita, assim, pelo universo da arte engajada, pois por meio de um projeto estético-político bem demarcado, com um intuito de inclusão e visibilidade social, utiliza a arte como uma maneira de tratar de assuntos que bifurcam na esfera política e social.

Nesse sentido, para identificar como se configura a poética do invisível em *Babilônia 2000*, selecionamos a personagem Cida Pereira para a análise. A primeira participação de Cida é breve,<sup>85</sup> e acontece quando a equipe de Coutinho chega na casa da moça, onde reside também sua mãe, Dona Djanira. Já dentro da residência, é registrado o momento em que a equipe se organiza para a gravação, e Coutinho senta em um sofá de frente para Cida, que já está sentada. A personagem diz por que está em casa naquele momento:

Graças a Deus, eu dispensei meus alunos cedo porque a professora não veio, porque nós mudamos de orientadora entendeu? Então eu mudei meus alunos, mandei eles embora e estou aqui descansando um pouco, eu estou vendo, vou ver o RJTV agora!.

Percebemos, inicialmente, que a personagem já se apresenta na cena, acomodada de maneira totalmente confortável em um sofá, demonstrando certo nível de intimidade com os integrantes da equipe. Em sua fala, transparece sua posição enquanto profissional da área da educação e que de certa maneira se preocupa com as notícias de sua região, sugerindo sua

---

<sup>85</sup> O plano inicia em 14min09s e finaliza em 14min21s.

posição na comunidade (no decorrer do filme veremos que ela é uma espécie de líder comunitária).

A perspectiva do modo participativo está muito explícita na cena, na qual “podemos ver e ouvir o cineasta agir e reagir imediatamente, na mesma arena histórica em que estão aqueles que representam o tema do filme” (NICHOLS, 2012, p. 155). Bem no início do plano, observamos um dos membros da equipe segurando uma espécie de iluminação, enquanto Dona Djanira assiste a movimentação. A senhora aparece com uma vassoura nas mãos, sugerindo a ideia de que estava limpando o local para a recepção da equipe. O diretor de fotografia realiza uma panorâmica da esquerda para direita e capta o momento em que Cida conversa com a equipe. O movimento de câmera é executado sem que a imagem pareça absolutamente estabilizada, criando, assim, a sensação de que o recurso foi realizado no momento em que a equipe ainda se preparava para as conversas oficiais. Ao escolher, no processo de montagem, essa imagem com um tom relativamente informal, Coutinho nos apresenta seu documentário como uma espécie de revelação do natural da vida cotidiana, da rotina das moradoras, sem manipulações ou roteiros preestabelecidos, desde a abertura do portão e o abrandamento dos cães da casa até a acomodação de Cida no sofá.



Figura 1: Panorâmica se inicia na personagem Dona Djanira e finaliza em Cida.

A segunda participação de Cida no filme já ocorre em outro lugar. A personagem está na janela de sua casa, emoldurando o enquadramento da câmera. No primeiro plano,<sup>86</sup> na parte superior esquerda da tela, seu nome aparece juntamente com o horário da gravação (14:00). A personagem inicia seu relato falando do seu gosto pelo teatro: “Eu curto muito teatro, aprendi muita coisa boa, fiz um trabalho bonito durante cinco anos com o pessoal do

<sup>86</sup> O plano inicia em 21min42s e finaliza em 22min01s.

Teatro do Oprimido, eu curto muito teatro, quero ver se eu me aperfeiçoo um pouco”. Mais uma vez, Cida traz à tona sua relação com a cultura e o conhecimento. Junto à captação da fala da personagem, é possível ouvir vários latidos; entretanto, não há intervenção do diretor ou da equipe para uma possível captação mais silenciosa. Isso sugere, portanto, que o filme registra imagens e sons captados no momento da gravação, sem tratamento acústico ou de imagem. Neste sentido, retomamos a uma das características elencadas pelo diretor na sua forma documental: a valorização do frescor do encontro. O que interessa nesse momento é a negociação de desejos entre personagens e equipe, que conflui naturalmente e descarta a opção por cortes, em função de possíveis problemas com som e imagem.



Figura 2: Cida inicia sua fala e para com barulho dos fogos de artifício.

A respeito da participação da personagem no Teatro do Oprimido, podemos visualizar algumas questões que se relacionam. No artigo “O Teatro do Oprimido na formação da Cidadania”, Felipe Campo Dall’Orto apresenta a definição do projeto de Augusto Boal

[O] Centro do Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro, [surgiu] no Rio de Janeiro no ano de 1986. Uma associação sócio-cultural (sic), com direção de Augusto Boal, que implementa projetos artísticos que estimulam a participação ativa das camadas menos privilegiadas da sociedade, visando à democratização dos meios de produção cultural, ao fortalecimento da cidadania e à transformação da realidade, através do Teatro do Oprimido. Um teatro que busca ser um exemplo de intervenção social, visando à inclusão social e o desenvolvimento humano. (DALL’ORTO, 2008, p. 1, grifos nossos)

Entendemos, portanto, que o cerne desse movimento é a inserção de indivíduos “oprimidos”, em sua própria condição social, política e existencial, em contextos culturais, o que liga o projeto a uma perspectiva estética de Coutinho: a questão da opressão do indivíduo excluído socialmente. De maneira geral, podemos pensar que Coutinho dialoga com esta perspectiva estética ao trabalhar e evidenciar indivíduos oprimidos por meio da humanização deles, quando o cineasta evidencia estes indivíduos invisíveis, apresentando-nos seu modo de vida e seus pensamentos sobre o estar no mundo. Neste caso, notamos o diálogo da arte com o social. A arte “empenhada” chega a essa personagem pelo menos duas vezes: pelo cinema e pelo teatro. O diretor, assim como Augusto Boal, criador do Teatro do Oprimido (dramaturgo que se notabilizou mundialmente ao relacionar a representação estética teatral com o social), utilizam de recursos artísticos para tratar de temas que bifurcam na esfera social. É através dos discursos e contextos de vidas de personagens como Cida, que tanto o cineasta como o dramaturgo, conseguem desenhar seus projetos estéticos-políticos, interligando assim arte e engajamento social.

A cena continua e ouvimos barulhos de fogos de artifício, novamente sem que haja qualquer esboço de intervenção ou pedido de interrupção para uma nova tomada. A câmera permanece basicamente estática no decorrer de todo o quadro, havendo apenas um leve movimento de aproximação do rosto da personagem, após o momento que os fogos são ouvidos. Este recurso, denominado *zoom in*, resulta em cenas com certo apelo dramático. Nesse caso, porém, trata-se apenas de uma escolha do diretor de fotografia para ampliar a gama de enquadramentos, fugindo da ideia de uma câmera estática, que perde o elemento orgânico da operação manual, elemento este muito presente durante o filme.

Há um corte na cena e no plano seguinte<sup>87</sup> Cida começa a falar de seu irmão, ressaltando seu orgulho pelo talento do rapaz: “Me orgulho muito de falar sobre essa pessoa, pessoa maravilhosa, meu irmão Benedito, famoso Bené, um grande compositor, inclusive eu tenho até uma fita ainda, me resta dele uma lembrança de uma fita com várias composições dele.” No relato de Cida, a relação dela e do irmão com elementos culturais e com a representação teatral são evidenciados:

---

<sup>87</sup> O plano inicia em 22min01s e finaliza em 22min50s.

E meu irmão é... nessa coisa toda como já existe há anos isso, de pessoas subirem a comunidade para poder extrair daqui pessoas, para fazerem personagens cinematográficas... O que acontece meu irmão foi escolhido, né, no meio de vários menininhos na época, vários menininhos, várias meninas, ele foi escolhido pra fazer um filme chamado *Uma fábula em Copacabana*.<sup>88</sup>

Além de evidenciar a desenvoltura artística do irmão, a personagem o descreve como um homem de uma beleza notável: “na verdade eu vou te dizer, meu irmão, modéstia à parte era um Sidney Poitier do Brasil, do Rio de Janeiro, muito bonito, negro muito bonito”. Coutinho, em uma de suas poucas intervenções na conversa, diz: “Era garoto na época, tinha uns 10 anos?”. Cida responde: “era garoto!”. Enquanto narra a história do irmão, o enquadramento que permanece estático desde o início do quadro (com leves alterações panorâmicas), sofre uma pequena modificação com o *zoom*, focando um pouco mais o rosto da personagem.

No final deste quadro, a câmera recua discretamente para um enquadramento mais aberto. Percebemos então um corte na cena. Após o corte, o enquadramento já está bem mais aberto, e Cida continua seu relato. Coutinho, aqui, estabelece um fio narrativo para a personagem, que só é possível por meio do processo de edição. É o momento em que a “voz” do diretor passa a ser a condutora da voz da personagem, A propósito do processo de montagem no cinema documentário e da relação deste com a perspectiva estético-política de Coutinho, Eduardo Valente considera que “[...] é [n]a montagem que o diretor dá voz a si mesmo, e não ao povo”, o que ele “faz é tornar sua a voz do povo, e vice-versa. O que ele faz é montar o seu discurso com o cuidado de se ater ao que ouviu e viu, e não baseado numa realidade preexistente em sua cabeça” (VALENTE, 2013, p. 553).

---

<sup>88</sup> De acordo com o site Cineplayers, oficialmente o título do filme é *Fábula... Meu Lar é Copacabana* (tradução do título original em sueco *Mitt hem är Copacabana*). O filme dirigido pelo sueco Arne Sucksdorff, foi lançado em 1965 e conta “história de três irmãos, órfãos de pai, que perdem também a mãe e são despejados do barraco onde vivem na favela. Eles conhecem um quarto menino, foragido de um reformatório e juntos invadem um barraco abandonado e passam a viver ali até serem expulsos pelos bandidos. Sem ter para onde ir, encontram nas areias da praia de Copacabana um lugar seguro para viver. Entre risos e brincadeiras, eles lutam para conseguir o pão de cada dia. Até que Ricco fica gravemente doente.” Disponível em: <<http://www.cineplayers.com/filme/fabula-meu-lar-e-copacabana/20567>>. Acesso em: 05 ago. 2017.

Após um novo corte de cena, Cida prossegue relatando suas memórias do irmão.<sup>89</sup> Agora, a personagem com uma fala mais pausada, mais pensativa se refere à entrada de seu irmão na Polícia Militar: “Meu irmão, ele... Virou Polícia Militar, não era, ele virou Polícia Militar. Ele se casou, e... Se incorporou pra PM.” Já é possível notar um certo tom de insatisfação com a escolha do irmão, pois o semblante da personagem já não é o mesmo do entusiasmado depoimento anterior. Ao utilizar a expressão “não era, virou” a personagem indica uma relação conflituosa entre os moradores da comunidade e a polícia, o que é bastante evidente no relato de outra moradora, Carolina, ao mostrar as marcas de balas em sua casa, decorrente de um confronto entre polícia e o “pessoal do movimento”.<sup>90</sup>

Há um corte na cena,<sup>91</sup> e Cida prossegue com a história:

Tem 22 anos que eu perdi o meu irmão, foi dali que ele começou a observar, que ele pensava, ele relatou para minha mãe e para o meu pai, que a Polícia Militar ele pensava que era algo para poder, é, proteger e cuidar da sociedade.

Ao escolher essa cena na montagem final do filme, Coutinho estabelece uma ligação com o filme *Santa Marta: Duas Semanas no Morro* (1987), no qual a relação de violência e tensão existente entre a polícia e a comunidade, decorrente do tráfico de drogas, é um dos pontos de partida. O tema da violência policial emerge novamente, revelado pelo dispositivo fílmico do diretor, através do relato dos moradores de comunidades; neste caso, um morador que se tornou policial militar, mas que acabou punido por um sistema. O diretor, por meio de sua montagem, apresenta uma crítica à repressão policial, baseada na fala dos moradores.

Ocorre mais um corte na cena<sup>92</sup> e Cida, em tom de contestação, diz: “Quando ele descobriu as coisas que estavam acontecendo de errado, aí foi onde pegaram e falaram, vamos tirar porque é queima de arquivo. Ele pode abrir a boca e falar”. Essa sequência é marcada por quadros que são realizados com um enquadramento sem movimentos acentuados. O relato de violência já começa a surgir na narrativa da personagem, revelando um contexto de

---

<sup>89</sup> O plano inicia em 22min50s e finaliza em 23min06s.

<sup>90</sup> A sequência inicia em 30min01s e finaliza em 30min43s.

<sup>91</sup> O plano inicia em 23min07s e finaliza em 23min21s.

<sup>92</sup> O plano inicia em 23min21s e finaliza em 23min33s.

sofrimento, dor e revolta, principalmente por se tratar de um crime que supostamente envolvia a polícia, conforme fica sugerido na fala da personagem por meio da reprodução do pensamento do irmão. Durante o relato da morte do irmão, o semblante da personagem, normalmente sorridente, começa a ficar mais sério e concentrado.<sup>93</sup> O enquadramento começa aberto e Cida diz:

Um rapaz matou, com um tiro só, foi num domingo. Minha mãe estava em casa, de madrugada ela sentiu tudinho, mãe, o coração de mãe é uma coisa fora de série, né? É... minha mãe estava em casa e "derrepentemente" ela se levantou e procurando, eu estava no quarto dormindo, me lembro legal, meu pai também, meu pai perguntou o que estava acontecendo com ela.

A personagem abre parênteses em sua fala e tece um elogio a seu pai: “meu falecido pai, gente finíssima da alta responsabilidade Sr. Antônio, está no andar de cima”. Assim como fez com o irmão, Cida frisa, novamente, com muito carinho, as características que considera positivas em seu ente querido. Neste momento, o diretor de fotografia opta por uma aproximação do rosto da personagem. Já visivelmente emocionada, ela prossegue com o depoimento sobre a morte do irmão:

meu pai perguntou a minha mãe o que estava acontecendo que ela estava andando de madrugada dentro de casa, e minha mãe passou para ele que tinha sentido alguma coisa dentro do coração dela, era mais ou menos um negócio de umas três horas da manhã, se não me engano, é mais ou menos isso. Ela abriu a porta parecia que alguém tinha vindo aqui em casa... e tinha falado com ela (uma pausa) parecia que tinha sido ele que tinha vindo falar pra ela que já não estava mais existindo e ela foi e abriu a porta e perguntou: quem tá aí? Quem é que está aí? E não tinha ninguém, ele já não existia mais. Meu irmão

---

<sup>93</sup> O plano inicia em 23min33s e finaliza em 24min54s.

era uma pessoa tão bonita, um cara tão iluminado, gente. Mas não tem nada, isso faz parte do show! Não é mole não viu...



Figura 3: Cida se emociona ao falar do irmão.

No momento em que o depoimento ganha uma carga de dramaticidade maior, com grande sensibilidade, o diretor de fotografia, aproxima a imagem em direção ao rosto da personagem, estabelecendo, aqui, com o movimento de *zoom in*, uma aproximação maior entre telespectador e Cida, por meio de sua comoção. Aqui, ao contrário do que ocorria na sequência em que se ouve os fogos de artifício, o objetivo é mesmo de emocionar o telespectador, de envolvê-lo no drama de Cida e de sua família, sem que isso signifique fazer dominar, na cena, o tema da violência, com perguntas diretas ou provocativas.

Eduardo Coutinho aparece de relance na cena e Cida enxuga as lágrimas. Essa imagem, que poderia ter sido retirada no processo de montagem, remete a uma espécie de aproximação entre diretor e personagem, sugerindo representar o desejo do diretor de fotografia em relação ao telespectador, ou seja, que este se aproxime de Cida e de sua emoção.



Figura 4: Cida pede para fechar sua participação de maneira mais descontraída.

A personagem pede para não encerrar sua fala daquela maneira:<sup>94</sup> “Só que eu não queria fechar assim, queria fechar, tá bom?”. Coutinho, atende ao desejo de Cida, que revela para o filme sua família e a forma como foi educada pelos pais. Só temos acesso ao pedido de Cida por que o diretor o preserva em sua montagem. A montagem estabelece, novamente, um papel muito importante na construção da narrativa da personagem. Cida inicia seu relato de forma descontraída, elenca as características positivas do irmão, depois dá vazão à emoção, não conseguindo conter as lágrimas. Em um outro tipo de documentário e documentarista, essa construção narrativa poderia ser encerrada nas lágrimas da personagem, uma vez que se alcança o maior nível dramático do relato. No caso do cinema documental de Coutinho, no qual o interesse é o outro e sua experiência de vida, respeitando a forma escolhida pela personagem para relatá-la, o que se destaca é o sujeito e sua voz narrativa. Nesse caso, Cida também acena para sua própria direção, revelando uma participação ativa e efetiva na narrativa de *Babilônia 2000*.

Esse fato evidencia o respeito de Coutinho com a vivência de suas personagens, que se projetam na tela de um modo próprio, sem apelos de encenação requisitados pela equipe de filmagem. Se elas atuam, atuam com certa naturalidade, na medida em que promovem performances contextualizadas no processo narrativo.

Recomposta, Cida volta a falar de maneira carinhosa sobre a família, novamente elencando características louváveis de todos. O diretor de fotografia começa enquadrando o momento em que a moça se recompõe, de forma mais aberta, e vai se aproximando, por meio do *zoom*, do rosto da personagem:

---

<sup>94</sup> O plano inicia em 24min54s e finaliza em 25min16s.

É meu irmão é uma pessoa maravilhosa, minha mãe, eu tenho uma origem familiar muito bonita, sabia? Eu vim de uma criação muito bonita, muito elegante. Eu fui criança, [há um corte de cena]<sup>95</sup> eu brinquei, eu baguncei, eu joguei bola de gude, eu soltei pipa, eu brinquei de roda, brinquei de comidinha, eu estudei.

Neste primeiro momento, a participação da personagem centra-se em uma “performance melodramática”. De acordo com Bezerra, essas performances

apresentam uma história de abandono, **violência**, traição ou **trauma** que deixa marcas profundas. Essa dor persistente muitas vezes **leva às lágrimas envolve um grau considerável de tensão** [...] provocada pelo modo de narrar, pela coisa narrada ou pela combinação de conteúdo e narração. (BEZERRA, 2014, p. 126, grifos nossos)

O depoimento de Cida sobre a morte do irmão, assim como outros relatos relacionados à violência no documentário, revelam que os problemas das comunidades não são tratados de maneira direta pelo diretor, mas não deixam de comparecer nas narrativas de suas personagens, conforme ressalta Lins: “Em quase todos os depoimentos, há relatos de morte violenta na família, seja em função do tráfico, de conflitos com a polícia ou de balas perdidas” (LINS, 2007, p. 134). As conversas mais marcantes do filme, nesse sentido, são as com Cida e seu Jorge, morador que revela como a morte do filho desestruturou sua família.<sup>96</sup>

Considerando o exposto, há um novo direcionamento na segunda participação de Cida no filme. Num primeiro momento, seu depoimento centra-se na figura elogiosa do irmão para depois falar de sua morte. Agora, depois de reestabelecida emocionalmente, ela volta a falar da família e de sua infância, mas sobretudo para tecer considerações a respeito das crianças de hoje.<sup>97</sup>

---

<sup>95</sup> O plano inicia em 25min16s e finaliza em 25min24s.

<sup>96</sup> A sequência inicia em 45min12s e finaliza em 47min15s.

<sup>97</sup> O plano inicia em 25min25s e finaliza em 25min38s.

Hoje quando eu vejo crianças, não falando de crianças de rua, mas crianças que eu vejo que não tem assim um horário para comer, entende, a mãe não se preocupa se ela comeu uma papinha de cenoura... eu fui criada neste estilo compreende? Vestidinha, limpinha, cheirosinha.

Percebemos, na forma da personagem compor sua história, que há mesmo uma intenção elogiosa da família nessa articulação entre passado (o modo como foi criada) e presente (o modo como as crianças são criadas hoje). Considerando sua função educativa (ela trabalha em uma escola), entendemos que a fala repercute seu papel social de educadora, apresentando, por isso, um tom pedagógico moral.

E eu tenho prazer em dizer isso, que eu tenho família, meu pai já partiu, meu irmão também, mas eu tenho a minha linda mãe, minha mãe lindona, minha mãe maravilhosa, Dona Djanira e eu tive o prazer de poder sentar na mesa, de brincar, ter horário para tomar banho, ter horário para jantar, minha mãe as vezes me "bagunçava o coreto", sabe? Porque a gente fica de tarde brincando, aí quando chegava num certo horário ela falava, vem, vem tomar banho para poder ir embora, depois você volta... Voltava nada. Seis horas todo mundo dormindo hoje eu vejo as crianças uma hora da manhã andando pelo caminho, andando pela rua, gente o que que é isso? O conserto não é por aí como eles estão fazendo não, o conserto é outro completamente diferente, vem de dentro de casa, vem de dentro da escola.

Este segundo momento da fala, na segunda aparição de Cida, nos remete ao que Bezerra apresenta como “performance educativa”. A partir do conceito de narrador, conforme desenvolvido por Benjamin, Bezerra observa que relatos como este “apresentam um sentido moral e uma ‘dimensão utilitária’”, expondo um modo de aconselhamento para a vida e um tipo de “ensinamento, uma sugestão prática, um provérbio ou **uma norma de vida**” (BEZERRA, 2014, p. 116, grifos nossos). Nesse caso, chama a atenção do crítico o fato de

que a “performance educativa” está ligada a uma sabedoria que se origina da “experiência” do narrador ou da “relatada por alguém, e o seu método de narrar incorpora à coisa narrada a experiência do interlocutor” (BEZERRA, 2014, p. 116), resultando no que Benjamin chama capacidade de “intercambiar experiências” (BENJAMIN, 1996, p. 198).

A terceira aparição de Cida evidencia um papel fundamental no filme de Coutinho, o de articuladora de novas conversas, feitas estas em uma creche da comunidade do Morro. A personagem aparece em um local pequeno, aparentemente uma sala ou um quarto, onde é hospedada a rádio comunitária. Como o local é muito apertado, o operador de áudio direto<sup>98</sup> divide a cena com Cida, evidenciando novamente o tipo de documentário participativo proposto por Coutinho.



Figura 5: Sequência no qual Cida comanda a Rádio Comunitária

No primeiro plano da terceira aparição de Cida, a personagem inicia mandando um recado aos moradores:<sup>99</sup>

Daqui há alguns momentos estaremos de novo aqui passando os informes na nossa rádio comunitária, que a partir do próximo milênio com certeza vai estar recauchutada, vai estar com mais alto falantes soltos pela comunidade, para que vocês possam ficar informados de tudo que acontece.

---

<sup>98</sup> Profissional responsável pela captação do áudio através de microfone direcional ligado a um gravador digital

<sup>99</sup> O plano inicia em 34min17s e finaliza em 34min34s.

Logo após, ela notifica os moradores sobre a presença de uma equipe de filmagem na comunidade e convida todos a gravarem seus depoimentos, lembrando que a equipe ficará à disposição dos moradores na creche.<sup>100</sup>

Informando de novo que, tem uma equipe na nossa comunidade que está hoje para filmar a passagem do ano a partir das 16h30min, realmente eu não sei que horas tem, eu estou sem relógio, alguém pode me informar as horas por favor? Integrante da equipe: 16:25. Cida: Olha realmente bati na mosca são 16 horas e 25 minutos, quer dizer já está em campo. Tem uma câmera exclusiva aqui que estará na creche para que os moradores possam vir aqui deixar suas mensagens, tá ok?

Desde sua primeira aparição, Cida demonstra empatia com sua família, apresenta um repertório cultural que vai desde suas relações com o Teatro do oprimido, passando pelo rádio e cinema, além de evidenciar uma consciência política e social. Porém, somente em sua terceira aparição, em função da escolha do diretor em gravá-la atuando na rádio como locutora e responsável pelos informes, a personagem ganha o *status* de líder comunitária.<sup>101</sup>

Ainda há uma quarta e última participação da personagem no filme. Dessa vez, apenas ouvimos sua voz. No momento em que os créditos finais aparecem, dois trechos retirados de suas conversas com Coutinho (que não entraram no filme) são inseridos em formato de *off*. No primeiro momento,<sup>102</sup> a personagem sintetiza sua relação com a comunidade: “São quarenta anos de comunidade, né. Meu umbigo está enterrado no Chapéu Mangueira como

---

<sup>100</sup> O plano inicia em 34min34s e finaliza em 35min10s.

<sup>101</sup> Em outros filmes, Coutinho trabalha com agentes da comunidade que o apresenta e o ajuda na organização das entrevistas e no conhecimento inicial do local, mesmo que isso seja feito por uma equipe do diretor. Em *Santo Forte*, por exemplo, Vera funciona como uma dessas personagens agentes. A mulher descreve a Vila Parque da Cidade salientando sua condição de moradora do local há mais de 34 anos e do passado como agente de saúde na comunidade. A ponte feita por Vera entre a equipe e os moradores da comunidade fica evidente dentro do filme através da própria voz da personagem: “Eu na verdade fui uma porta de entrada para esse documentário acontecer na comunidade, por que eu trouxe vocês, a equipe para dentro da comunidade, e mostrei para vocês quem era essa comunidade”. A sequência no qual ocorre a primeira participação de Vera inicia em 05min33s e finaliza em 06min37s.

<sup>102</sup> O plano inicia em 76min55s e finaliza em 77min04s.

diz o outro, e eu amo essa comunidade, gosto muito”. No segundo momento,<sup>103</sup> Cida relata como foi a sua passagem de ano junto com sua mãe, Dona Djanira:

Quando explodiu, estávamos brindando a entrada do ano com nosso copinho d'água, brindamos na janela, recebemos toda aquela energia positiva da virada comendo nossa salada verde, entendeu? Com peixe... Cachoeira das lágrimas descendo.

Analisando pela perspectiva da montagem, identificamos que o diretor constrói um final menos melancólico e mais vivaz à personagem, em uma espécie de retribuição por sua conduta colaborativa no processo de filmagem e pela forma com que revelou sua intimidade para as câmeras de maneira tão gentil. Este espaço, nos créditos finais, além de revelar uma relação de generosidade e colaboração entre diretor e personagem, evidencia a preocupação de Coutinho com a complexidade da vida de Cida, ao revelar aspectos negativos e positivos de sua vivência, suas fragilidades e sua força, constituindo-a com um sujeito atuante por seus posicionamentos e sua verdade, construída por ela sem grandes intervenções do diretor. Coutinho faz, assim, emergir, por todo o processo de construção fílmica (que envolve enquadramentos, cortes, montagem, forma narrativa, performance), Cida, posicionando parte importante de seu relato numa moldura natural (a da janela), possibilitando a ela sua própria atuação, sua própria construção como personagem.

## REFERÊNCIAS

- BABILÔNIA 2000. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil: 2000. 80 min. color.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *Magia e Técnica, Arte e Política*. 1. ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 197-221.
- BEZERRA, Cláudio. *A personagem no documentário de Eduardo Coutinho*. São Paulo: Papyrus, 2014.

---

<sup>103</sup> O plano inicia em 78min47s e finaliza em 79min02s.

DALL'ORTO, Felipe Campo. O teatro do oprimido na formação da cidadania. *Fênix—Revista de História e Estudos Culturais*, v. 5, n. 2, 2008.

LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. 5. ed. Trad. Mônica Saddy Martins. Campinas: Papirus, 2012.

SANTA MARTA: Duas Semanas no Morro. Direção Eduardo Coutinho. Brasil: 1987. 54 min. color.

VALENTE, Eduardo. Babilônia 2000. In: OHATA, Milton (org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 549-555.

## MANIFESTAÇÕES SOCIAIS DE 2013: LINGUAGEM E DISCURSO

**Rafael Rezende Silva (UninCor)**

**RESUMO:** Esta comunicação tem como objetivo analisar os discursos sobre os Protestos de Junho de 2013 a partir das ferramentas conceituais derivadas da teoria do discurso. Desse objetivo geral, partem os seguintes objetivos específicos: a) analisar os discursos veiculados em três capas da *Folha de S. Paulo* a partir de algumas de suas respectivas estratégias argumentativas e enunciativas; b) analisar as estratégias caracterização dos movimentos sociais desse período a partir de suas expressões linguísticas; c) compreender, de uma maneira geral, a construção do discurso político contemporâneo na mídia por meio dos movimentos sociais de protesto.

**Palavras-chave:** Manifestações; Protestos; Discurso; Mídia; Ideologia.

### Introdução

As manifestações que ocorreram no Brasil em junho de 2013, conhecidas como “Manifestações dos 20 centavos”, “Manifestações de junho” ou “Jornadas de junho”, inicialmente foram manifestações para contestar o aumento de 20 centavos no valor da tarifa do transporte público. Esse movimento teve como centro irradiador a cidade de São Paulo, e logo tomaram todo o Brasil.

[...] Tomando as ruas, as Jornadas de Junho de 2013 rasgaram toda e qualquer perspectiva técnica acerca das tarifas e da gestão dos transportes que procurasse restringir seu entendimento aos especialistas e sua “racionalidade”, a serviço dos de cima. Ao reverter o aumento das passagens em mais de cem cidades do país, as pessoas deslocaram momentaneamente – e com impactos duradouros – o controle político da gestão do transporte. Forjou-se, no calor das barricadas, uma experiência de apoderamento que não se resume à ocupação básica das cidades, mas estende-se à maneira como se

organizam os transportes no país. É essa tomada de poder que assusta os gestores estatais e privados, que tentam agora reocupar o espaço que perderam para os trabalhadores urbanos. (HARVEY, 2013, p. 15-16).

A força e o alcance dessas manifestações foram ampliados em território nacional à medida em que o movimento político ganhou corpo ao longo do mês, e em função também da profusão de abordagens midiáticas sobre os fatos ocorridos. Essas Jornadas desencadearam e dialogaram com diversos outros protestos brasileiros, como a “Marcha da Maconha” e a “Marcha das vadias”, e por isso foi de significativa. Antes das manifestações de junho de 2013, cabe lembrar, havia outras manifestações organizadas pelo próprio Movimento do Passe Livre (MPL), como a “Revolta do Buzu” (2003) em Salvador e a “Revolta da Catraca” (2004) em Florianópolis. Porém, essas manifestações não alcançaram o mesmo destaque nacional que as “Jornadas de Junho”.

[...] Governantes, políticos de todos os partidos, imprensa, cronista políticos e até mesmo cientistas sociais foram pegos de surpresa pelas manifestações de massa que mudaram a face e o cotidiano de nossas cidades em junho. Pela rapidez com que se espalharam, pelas multidões que mobilizam, pela diversidade de temas e problemas postos pelos manifestantes, elas evocam os grandes e raros momentos da história em que mudanças e rupturas que pareciam inimagináveis até a véspera se impõem à agenda política da sociedade e, em alguns casos, acabam transformando em possibilidade algumas mudanças sociais e políticas que pareciam inalcançáveis. (HARVEY, 2013, p. 34).

Era perceptível que essa manifestação havia atingido um outro patamar, observado pela rede de polêmicas que cercava essas manifestações. Por exemplo, se questionava na época se os agentes da manifestação eram de fato os usuários do transporte público. Essas polêmicas eram envolvidas por muitos debates e reportagens midiáticas, que compõem um material muito produtivo para pensarmos a natureza dos discursos mobilizados.

Dessa maneira, todas as questões acima mencionadas demonstram a importância dessa manifestação, que nos levou a essa proposta. Diante da influência desses atos de manifestação, a mídia agiu segundo padrões e normas de veiculação das notícias e, por consequência, de veiculação de discursos. Considerando que esse dispositivo é, nos tempos de hoje, algo que chega à grande maioria da população, questionamo-nos como ela influencia e transmite os fatos que vinham acontecendo. Para fazermos uma análise tendo em vista o mirante discursivo, partimos da ciência linguística e das ferramentas que esta ciência nos permite usar. A linguística é a ciência que estuda a linguagem verbal humana, isto é, os “signos linguísticos” (SAUSSURE, 2002). Como toda ciência, ela baseia-se em observações conduzidas através de métodos, com fundamentações dedutivas. Sabendo-se isso, podemos entender que a linguística é a ferramenta utilizada para fazer análises em diversos níveis da língua, como a análise fonética, morfológica, sintática, semântica, social e psicológica dos discursos. Assim, tanto o discurso da mídia de massa, quanto a linguagem dos protestos tornam-se objetos do pesquisador. Vimos que, como forma de manifestar, várias estratégias de comunicação política foram mobilizadas, como os cartazes. Dentre eles, destacamos “Verás que um filho teu não foge à luta”, “Que legal o país parou e nem é carnaval”, “Tem tanta coisa errada que não cabe em um cartaz”, “Enfia os 20 centavos no SUS” e talvez o mais utilizado durante todas as manifestações, “Queremos escolas e hospitais padrão Fifa”, fazendo alusão ao órgão organizador da copa do mundo que aconteceria no país no ano seguinte, 2014, fazendo grandes exigências aos órgãos públicos, o que provocou gastos exorbitantes com estádios de futebol. A linguística nos proporciona fazer uma análise destes cartazes e diagnosticar os mecanismos utilizados para a produção de sentidos desses cartazes. Um outro cartaz muito utilizado dizia “Ou para a roubalheira ou paramos o Brasil”. Esse cartaz demonstra uma grande insatisfação com o que vinha acontecendo no país, e mais do que isso, mostrava o quão empenhados estavam os manifestantes. Observando essas materialidades discursivas por meio da teoria que selecionamos, isto é, da Análise do Discurso, entendemos o discurso como uma forma de ação:

[...] falar é uma forma de ação sobre o outro e não apenas uma representação do mundo. A problemática do “ato de linguagem” (ou “atos de fala”, ou ainda “atos de discurso”), desenvolvida a partir dos

anos sessenta por filósofos como J. L. Austin (Quando dizer é fazer, 1962) e J. R. Searle (Os atos de linguagem, 1969), mostrou que toda enunciação constitui um ato (prometer, sugerir, afirmar, interrogar etc.) que visa modificar uma situação. Em um nível superior, esses atos elementares se integram em discursos de um gênero determinado (um panfleto, uma consulta médica, um telejornal etc.) que visam produzir uma modificação nos destinatários. De maneira mais ampla ainda, a própria atividade verbal encontra-se relacionada com atividades não verbais. (MAINGUENEAU, 2008, p. 53).

Em toda a manifestação de 2013, tivemos na mídia de massa um papel importante, não somente por ter feito grande cobertura expondo toda a manifestação, mas sim em como eram feitas as coberturas e como poderiam influenciar o pensamento popular. Da mesma maneira que os discursos dos manifestantes são alvos de análises, a forma como a mídia cobre tudo isso também mostra-se como um lugar analítico produtivo. O papel da mídia hoje, não é só mediar um discurso, mas sim veicular suas ideologias através do conteúdo, de certa maneira tendo controle do que é dito.

[...] Hoje, estamos cada vez mais conscientes de que o MÍDIUM não é um simples “meio” de transmissão do discurso, mas que ele imprime um certo aspecto a seus conteúdos e comanda os usos que dele podemos fazer. O MÍDIUM não é um simples “meio”, um instrumento para transportar uma mensagem estável: uma mudança importante do MÍDIUM modifica o conjunto de um gênero de discurso. Foi sobretudo com a chegada dos mídiuns audiovisuais e o desenvolvimento da informática que tomamos consciência desse papel crucial do MÍDIUM. Eles revolucionaram efetivamente a natureza dos textos e seu modo de consumo. (MAINGUENEAU, 2008, p. 71-72, destaques do autor).

A mídia evoluiu ao longo dos anos, e com ela a maneira de transmitir um determinado assunto se modificou também, mostrando aos estudiosos da área da linguagem que ela não só transmite uma notícia, como pode persuadir e transmitir suas visões de mundo. Muitas vezes, vários veículos de mídia noticiam a mesma situação, mas é nítida a diferença das estratégias da comunicação. Citando especificamente a televisão, que ainda é a mídia de maior alcance, causando grande impacto na população, temos:

[...] A televisão desempenhou e ainda desempenha um lugar privilegiado no campo do debate político, através do papel que invoca para si, não só de mediadora, mas de fiscalizadora e de porta-voz do povo, passando, por isso, sua existência a ser vista como símbolo de um país “livre e democrático”. Essa concepção produziu, por sua vez, a expectativa de que a mídia de massa promoveria uma real participação da sociedade civil nos debates sobre o político. (POSSENTI; PASSETI, 2010, p. 82).

Com a cobertura da mídia surgiam os noticiários e, com eles, a visão de quem os transmitia se tornou papel importante na opinião pública, o que acaba sendo feito em todo e qualquer noticiário. Quando se noticia algo, produz-se e mobiliza-se imediatamente um discurso, assim como em qualquer situação de linguagem e formas de enunciação pública. E, para a análise desses objetos, existe uma teoria que fornece ferramentas conceituais para a análise desses materiais concretos de enunciação. Essa forma de compreensão da linguagem observa o discurso além do que somente o que se enuncia, além da gramática das palavras.

Essa teoria, a Análise do Discurso Francesa, tem como principais expoentes Michel Pechêux e Michel Foucault. A partir deles, propusemos aqui mobilizar ferramentas da Análise do Discurso para analisar três capas da *Folha de S. Paulo* do mês de junho de 2013, que tinham como foco maior a manifestação social daquele mês, conhecida como "Jornadas de junho". Considerando a introdução acima, o objetivo principal desta pesquisa é analisar os discursos das mídias de massa através da *Folha de S. Paulo*. Páginas da internet (isto é, as reportagens *online*) também foram usadas para comparação e para se obter mais reportagens e textos sobre as manifestações. Para refletirmos sobre essas mídias populares serão usados

artigos de estudiosos da área da linguística para, por meio da observação dos mecanismos de linguagem, identificar a influência dos discursos de massa na população sobre as manifestações de 2013. Partiu-se do pressuposto de que a mídia é um forte mecanismo para influenciar o pensamento e o comportamento da massa, fazendo com que as pessoas apoiem ou não algumas causas, protestem ou não pelo que querem e até mesmo motivando-as ou não para saírem de casa quando acontecem manifestações. E para isso foi usado o aparato teórico-conceitual citado, para embasar o resultado encontrado. A mídia marginalizaria tal ato ou o apoiaria? Qual seria esse papel exercido por ela? A metodologia deste trabalho é qualitativa, isto é, analisa, interpreta e reflete sobre dados provenientes do *corpus* e das condições de produção dos discursos. O plano de trabalho envolveu a leitura e discussão do referencial teórico supracitado; a coleta e seleção do *corpus* para análise; a aplicação dos dispositivos analíticos da teoria do discurso para análise dos dados; e a sistematização dos resultados em relatórios (ainda em elaboração, cujos alguns dos resultados são discutidos aqui). Os materiais utilizados foram de origem principalmente bibliográfica para a constituição, de um lado, do ferramental teórico; e de outro para o corpus (edições de jornais impressos e *online*).

### **Análise do discurso francesa: lugares teóricos**

Essa teoria teve origem na França na década de 1960. Michel Pechêux um filósofo envolvido com o marxismo, a psicanálise e a epistemologia, e deu início aos trabalhos para discutir, na Europa daquele momento, a dimensão discursiva dos enunciados.

Norteadas por três pilares iniciais, a Análise do Discurso, doravante AD, baseou-se no estruturalismo, no marxismo e na psicanálise, mais especificamente no eu inconsciente de Lacan. O estruturalismo trazia uma perspectiva que considerava a estrutura da linguagem por si só (perspectiva imanentista) e fornecia material de seu estudo, rejeitando assim, tudo que vem de fora como a história, constitutiva do discurso. O marxismo trazia toda a reflexão social, a luta de classes, que marcava um horizonte para a AD. Já a psicanálise lacaniana considera que o todo discurso é sempre atravessado pelo inconsciente, que existe uma cadeia de significantes que fornecem material para a linguagem de maneira inconsciente.

Já caminhando para a Análise do Discurso que temos hoje, com forte influência das obras de Michel Foucault, a teoria nos traz discussões sobre os mecanismos de poder

veiculados pelo e nas práticas discursivas. O discurso, segundo as obras de Pechêux e segundo as obras de Foucault, é sócio-histórico e ideológico, fazendo com que o discurso seja um campo se abre para muitas análises e interpretações sobre a linguagem.

A principal contribuição de Foucault para o desenvolvimento da AD foi o conceito de Formação Discursiva que, segundo Foucault é:

O caso em que se puder descrever, entre um certo número de enunciados, semelhante sistema de dispersão, e no caso em que entre os objetos, os tipos de enunciação, os conceitos, as escolhas temáticas, se puder definir uma regularidade (uma ordem, correlação, posições e funcionamentos, transformações), diremos por convenção, que se trata de uma formação discursiva (FOUCAULT, 2007, p. 43).

Para a Análise do Discurso, adota-se a perspectiva de que uma formação discursiva está sempre dominada pelo interdiscurso, ou seja, todo enunciado dialoga com as outras formações discursivas que lhe são vizinhas. O discurso deixa de ser restrito apenas àquele que lê fala (a partir de um certo psicologismo), para se produzir socialmente, historicamente e ideologicamente.

### **Mecanismos discursivos de tratamento da notícia: análise de três capas da *Folha de S. Paulo* sobre os protestos**

Algumas capas do jornal *Folha de S. Paulo* foram analisadas. Capas estas do mês de junho do ano de 2013, mês em que a manifestação tomou a maior proporção possível. Nota-se nestas capas uma regularidade no tratamento da notícia, ou seja, observam-se termos pejorativos constantes na designação dos movimentos sociais, de forma a atribuir à manifestação um tom de marginalização.

Na primeira capa, conforme observamos na figura 1, temos a seguinte manchete: “Alckmin defende PM e diz que protesto tem viés político”:



Figura 1: Capa de 15/06/2013

Essa manchete aborda os dizeres do Governador – representante de um determinado partido político brasileiro, o PSDB – que, ao enunciar que os protestos têm viés político, sugere que eles tenham sido arquitetados pelo partido, sem ignorar que as expressões linguísticas utilizadas para noticiar os fatos marginalizam os protestos, e enfraquecem a luta contra o aumento das tarifas. Ao colocar como texto auxiliar<sup>104</sup> os dizeres do Prefeito de São Paulo, Haddad, representante do PT, partido “rival” do Governador, onde se lê que ele não vai se render aos protestos, isso explicita os discursos contraditórios do próprio jornal, embora as diferenças de tipografia entre a manchete e o texto auxiliar sejam aspectos importantes. Alckmin é contra os protestos e o jornal também parece ser. Os dois partidos são rivais política e ideologicamente, pois um deles (PT) luta com ideais de esquerda, voltados para questões como a igualdade social, a melhoria de renda dos menos favorecidos, etc.; e o partido de direita (PSDB) de Geraldo Alckmin veicula questões de ordem e supremacia das grandes indústrias em seus discursos.

Quando o jornal destaca o enunciado de Alckmin, segundo o qual “o protesto tem viés político”, além de indicar que a manifestação foi arquitetada pelo partido de oposição, essa

<sup>104</sup> Segundo os manuais de jornalismo, a notícia jornalística se divide em: a) Manchete; b) Texto auxiliar; c) Lead; d) Corpo da notícia.

estratégia minimiza a fala de Haddad, que também se mostra contra tal ato. Por meio desses elementos tipográficos, o jornal já constrói os discursos sobre os protestos.

Ao indicar, por meio dos dizeres de Alckmin, que a manifestação tem “viés político”, podemos refletir então sobre esse julgamento: primeiramente, isso sugeriria que a política é algo negativo, implicando o viés político, ou mesmo o próprio fato de fazer política quer dizer ir contra algum governante ou algum partido por interesse, uma vez que o que sabemos é que o viés político está presente em todo ato deste tipo, mas não por interesses particulares e sim pelo ato mesmo de fazer política, de se expressar e de lutar por direitos. Quando Alckmin expressa essa frase, dando a ela essa ênfase de que fazer política é uma briga por lugares ou cargos e quem se manifestou era somente parte de sua oposição, ele acaba por diminuir sua própria figura, enquanto – ele mesmo – um “político”.

Na segunda capa, conforme observamos na figura 2, temos a seguinte manchete: “Polícia reage com violência a protesto e SP vive noite de caos”:



Figura 2: Capa de 14/06/2013

Nesta capa, observamos que os protestos também são tratados como algo negativo, já que são “a causa primeira” da noite de caos. Temos aqui a ideia de que os protestos agridem o bem-estar coletivo. A polícia “reagiu”, ou seja, primeiro foi afetada e depois afetou. Através do uso dos termos “caos” e “protestos” ligados, o jornal mostra que é contra tal situação. Assim, o emprego desses itens lexicais não se mostra neutro, mas demonstra sua posição

política: uma posição política ligada à ordem, um viés jornalístico contra revoltas populares. Podemos ver também uma regularidade em alguns termos que indicam desordem, como “violência”, “caos” e “reação”, que indicam a manifestação como algo que precisava ser coibido.

Ao se deparar com esta capa, o leitor encontra uma foto em que duas pessoas estão caindo, e policiais fortemente armados com cacetes, pistolas e escudos parecem empurrá-los. Assim, quando o leitor se depara, num primeiro golpe de vista com a manchete "Polícia reage com violência a protesto e SP vive noite de caos", e com a fotografia, subentende-se que essas pessoas caindo eram manifestantes que causavam o "caos" e por isso a polícia os derrubava ou pelo menos não os ajudava a se levantarem.

No texto auxiliar, temos as informações de que esse era o quarto ato, que a PM cercou os manifestantes usando bombas de gás e munição de borracha, que havia muitas pessoas feridas, 192 detidas e que Haddad criticou a corporação. Nota-se mais uma vez uma regularidade na construção da notícia por meio de itens lexicais usados na construção das frases que o jornal deixa transparecer que a manifestação era algo negativo e a polícia estava coibindo isso. Vejamos o seguinte, a PM necessitou cercar os manifestantes, que de algum modo eram tão perigosos que somente com munições de borracha e bombas gás a corporação conseguiu detê-los. Esses mesmos manifestantes perigosos foram os culpados, ou a causa primeira das pessoas terem sido feridas, pois eles que trouxeram o "caos", fazendo com que a PM reagisse.

O jornal aponta que, após esses fatos, os manifestantes foram detidos, e só é detido quem naquele momento causara desordem. Além disso, segundo a notícia, o Prefeito Haddad criticou a corporação, que naquele momento coibia o que o jornal apontava como negativo, e portanto Haddad também está de alguma forma ligado a algo negativo, pois ele apoia quem causa a desordem, ao mesmo tempo que critica a ação da PM. Esses são, portanto, alguns trajetos de leitura possíveis desta notícia, do ponto de vista de sua formulação e enunciação e circulação.

Na terceira capa, conforme observamos na figura 3, temos a seguinte manchete: “Ato em SP tem ataque a prefeitura, saque e vandalismo; PM tarda a agir”:



Figura 3: Capa de 19/06/2013

Novamente a manchete apresenta o termo “vandalismo”, afirmando que o manifesto foi marcado por problemas. Quando a manchete diz “PM tarda a agir”, ela reforça que os manifestantes precisam de uma ação rápida da PM, pois são uma ameaça ao bem-estar social. Logo abaixo, vemos que há uma foto com muitas pessoas e sua legenda diz que, antes da manifestação, 50 mil pessoas tomaram uma praça local, mas, da mesma maneira, a ênfase continua no vandalismo.

Quando nos deparamos com a manchete, logo notamos que SP teve um ato, e esse ato causou ataque a prefeitura, saque e vandalismo, e estes termos ligados ao ato nos mostram que se o ato não existisse, também não existiriam todos estes problemas na cidade de SP. A PM, subentende-se, deveria ter agido antes, deveria ter coibido todos manifestantes antes que eles demonstrassem toda sua falta de respeito com patrimônios públicos. Esta manchete leva a uma afirmação baseada no senso-comum, segundo o qual "os manifestantes perdem a razão, pois não precisam vandalizar". Este é um argumento muito popular e que é gerado pela seguinte inferência: como os "manifestantes" atacam, saqueiam e vandalizam, são tratados na notícia como “vândalos”.

O texto auxiliar, abaixo da manchete, aponta que a manifestação, horas antes, começou pacificamente, com 50 mil pessoas. Essas diferenças de destaque, a partir de elementos estruturais e tipográficos, constroem o "caos" criado e minimizam o início pacífico das manifestações. Em outras palavras, existiu uma manifestação pacífica, porém o grupo tratado negativamente apareceu e trouxe toda a desordem citada. Até mesmo a ordem dos fatos indicados sugerem uma interpretação no sentido de negativar a manifestação, pois primeiro vem o ataque à prefeitura e depois a manifestação pacífica, e até mesmo quando apontam a pacificidade de um ato, quebram esta sequência lembrando que logo os "arruaceiros" chegaram e trouxeram o "caos".

Por meio de tudo que a capa indica, observamos o atravessamento do discurso de produção de sentidos sobre as manifestações políticas pela mídia através da escolha de itens lexicais específicos. As possibilidades de interpretação da notícia indicam que a ordem deve reinar, e a desordem é algo negativo. Assim, um discurso conservador (de direita) é produzido, e para dialogar com ele se utiliza a presença do outro, a presença do manifestante considerado “ruim”, que faz algo errado e por isso a PM precisa agir e coibir.

### **Considerações Finais**

A teoria do Discurso possibilita de uma maneira ampla analisar todas as naturezas de enunciados, como aqueles presentes em capas de jornais e revistas, como foi e estão sendo analisados no desenvolvimento deste projeto. Os resultados das análises demonstraram, até o momento, uma tendência editorial de contraposição às manifestações, considerando-as como “desestabilização da ordem” e “jogo político da oposição”. Verificamos, nas análises das reportagens, a constante classificação dos manifestantes como “vândalos” e “baderneiros”, o que aponta para a construção do ponto de vista do jornal e, a partir dos elementos linguísticos destacados, para a manutenção de um discurso político de viés direitista, ou seja, com fortes traços conservadores – isto é, de tentativa de enfraquecimento de mobilizações populares.

Por fim, considera-se que alguns elementos que fazem as pessoas aderirem ou não a algumas manifestações estão relacionados à circulação dos discursos sociais, que influenciam diretamente o que veem, o que lhes é transmitido e, portanto, uma mídia com tendências ideológicas bem marcadas pode servir-se de uma “neutralidade jornalística” ilusória para

representar os fatos que circulam socialmente, influenciando no desenvolvimento de um ato democrático na medida em que ela começa a relacionar temas negativos como "caos" ou "vândalos" às manifestações e seus manifestantes.

## REFERÊNCIAS

- FOUCAULT, M. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- FOUCAULT, M. [1966]. *As palavras e as coisas*: uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- FOUCAULT, M. [1971]. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 2003.
- GREGOLIN, M. R. V. Análise do Discurso: os sentidos e suas movências. In: GREGOLIN, M. R. V. et al. (Org). *Análise do discurso: entornos do sentido*. Araraquara: UNESP, FCL, Laboratório Editorial; São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2001a. p. 9-34.
- GREGOLIN, M. R. V. Análise do discurso: lugar de enfrentamentos teóricos. In: FERNANDES, C. A.; SANTOS, J. B. *Teorias linguísticas: problemáticas contemporâneas*. Uberlândia: EDUFU, 2003a. p. 21-34.
- GREGOLIN, M. R. V. (Org). *Discurso e mídia: a cultura do espetáculo*. São Carlos: Claraluz, 2003b.
- HARVEY, David [et al.]. *Cidades rebeldes: Passe Livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil*. São Paulo: Boitempo, Carta Maior, 2013.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Análise de textos de comunicação*. – 5. Ed. – São Paulo: Cortez: 2008.
- PÊCHEUX, M. [1969]. Análise automática do discurso (AAD-69). In: GADET, F.; HAK, T. *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. Campinas: Editora da Unicamp, 1997a. p. 61-151.
- PÊCHEUX, M. *O discurso: estrutura ou acontecimento*. Campinas: Pontes, 2002.
- PÊCHEUX, M. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2009.
- POSSENTI, Sírio. PASSETTI, Maria Célia. *Estudos do Texto e do Discurso*. Política e mídia. Maringá 2010.
- SAUSSURE, F. *Curso de linguística geral*. São Paulo: Cultrix, 2002.

## ESTRATÉGIAS ARGUMENTATIVAS NOS BLOGS DE VIAGEM

Roberta Vieira Fávaro Günther (UNINCOR/CAPES)

**RESUMO:** Os blogs de viagem são importantes instrumentos de interação *on-line* e a linguagem escrita é parte importante dessa interação, uma vez que os blogueiros e seus leitores são obrigados a elaborar por escrito seus enunciados. Considerando então esses enunciados *on-line* presentes nos blogs, pode-se compreender tal texto como uma espécie de jogo entre os interlocutores, que produz sentidos através de mecanismos próprios para este fim. Um dos recursos usados para esse fim são os operadores argumentativos, que estabelecem relações de sentido e demonstram a riqueza de nuances linguísticas alcançadas através de seus usos. Com base nos estudos de Koch (2003) examinamos as ocorrências de operadores argumentativos em um trecho da postagem “Devo largar tudo para viajar?”, do Blog 360 meridianos, analisando o contexto linguístico - textual e os efeitos de sentido expressos.

**Palavras-chaves:** Operadores Argumentativos. Efeitos de Sentido. Argumentação. Blog.

### Introdução

Os blogs de viagem são importantes instrumentos de interação *on-line* e a linguagem escrita é parte importante dessa interação. Mesmo com todos os recursos semióticos disponíveis nessas páginas da *web*, como fotos, vídeos, anúncios e *hiperlinks*, etc., as interações entre blogueiros e leitores de blog estão circunscritas aos recursos de programação atual, em que os enunciados devem ser elaborados por escrito.

Koch (2003, p. 75) destaca a importância de se considerar a língua como ato social, pois “por meio dela realizam-se, no interior de situações sociais, ações linguísticas que modificam tais situações, através da produção de enunciados dotados de sentido e organizados de acordo com a gramática de uma língua (ou variedade de língua)”. Isso acontece nos blogs de viagem, cuja esfera de atuação apresenta uma natureza textualmente mediada, e, através da linguagem escrita, os blogueiros e os leitores se posicionam diante de um determinado assunto e de determinado público.

A partir disso, é significativo destacar a importância dos estudos da linguagem nesses contextos reais de comunicação e refletir sobre as relações entre a língua e suas ações sociais e interacionais. A motivação para delimitar o estudo nesses blogs específicos é estatística, devido aos blogs de viagem serem referência de busca aos turistas internautas. De acordo com uma pesquisa realizada pela Idealis<sup>105</sup> em 2012, 70% dos viajantes pesquisados utilizavam os blogs de viagens como fonte de consulta para a escolha de destinos turísticos, uma vez que consideram os blogueiros de viagem viajantes experientes. Mesmo com o surgimento de redes sociais posteriores aos blogs, como *Facebook*, *WhatsApp*, *Twitter*, *Skype*, os blogs de viagem ainda são fontes significativas de informações turísticas aos internautas.

Com base nessas questões, tomamos neste estudo a noção de língua em uso, ou seja, de língua como fenômeno social situado, pois entendemos que nos blogs de viagem os usuários usam a linguagem para interagir uns com os outros virtualmente. Essa prática de interação virtual ocorre com frequência, com público diversificado e assuntos variados, dentro do segmento viagem e destinos.

Considerando que todo enunciado é atravessado por uma argumentação, esse trabalho irá explorar o uso dos operadores argumentativos, a partir dos estudos de Koch (2003). Serão analisados trechos da postagem “Devo largar tudo para viajar?” do blog de viagem *360 meridianos* com o objetivo de descrever as relações de sentido expressas pelos operadores argumentativos presentes nesses textos.

## **Linguagem e argumentação**

A interação através da linguagem é sempre dotada de alguma finalidade. Koch (2003, p. 29) afirma que o uso da linguagem é essencialmente argumentativo, pois “[...]temos sempre objetivos, fins a serem atingidos; há relações que desejamos estabelecer, efeitos que pretendemos causar, comportamentos que queremos ver desencadeados, isto é, pretendemos *atuar* sobre o(s) outro(s) de determinada maneira [...]”.

Ducrot (apud KOCH, 2003, p. 29) afirma que a argumentatividade está arrolada na própria língua, uma vez que na Gramática há mecanismos que permitem assinalar a

---

<sup>105</sup> Empresa especializada em pesquisas qualitativas e quantitativas. A referida pesquisa está disponível em <[http://www.slideshare.net/ABBV\\_Brasil/pesquisa-abbv-v5](http://www.slideshare.net/ABBV_Brasil/pesquisa-abbv-v5)>

orientação argumentativa dos enunciados. Este trabalho é norteado por esses mecanismos, também chamados de marcas linguísticas da enunciação ou da argumentação.

Os elementos da Gramática que mostram a força argumentativa dos enunciados e o sentido para qual apontam são denominados *operadores argumentativos*, termo criado por Ducrot (apud KOCH, 2003, p. 30). O funcionamento desses operadores pode ser explicado a partir de duas noções básicas: escala argumentativa e classe argumentativa.

Classe argumentativa pode ser definida como “um conjunto de enunciados que podem igualmente servir de argumento para (apontar para) uma mesma conclusão” (KOCH, 2003, p. 30). Nesse caso, todos os argumentos utilizados possuem o mesmo peso para que o interlocutor chegue na mesma conclusão.

Já a escala argumentativa é quando os enunciados apresentam gradação crescente nos argumentos. Ou seja, é quando diferentes argumentos possuem pesos diferentes, isto é, um argumento é considerado mais forte que outro.

A partir desses conceitos de classe argumentativa e escala argumentativa, o uso dos operadores argumentativos é fundamental para indicar o sentido dos enunciados e a força argumentativa.

Os operadores argumentativos são essenciais na leitura e produção textual, especialmente nos gêneros das ordens do *argumentar* e do *expor*. São elementos linguísticos importantes na argumentação, uma vez que estabelecem relações entre os segmentos do texto: orações de um mesmo período, períodos, sequências textuais, parágrafos ou partes de um texto. (KÖCHE; BOFF; MARINELLO, 2014, p. 103, grifos das autoras).

O objeto de estudo deste trabalho são os blogs de viagem e, a partir da análise de um trecho de uma postagem do *Blog 360 meridianos*, são observados os usos dos operadores argumentativos no texto. Porém, antes disso, faz-se necessária uma breve explicação sobre o nicho mercadológico no qual os blogs de viagem estão inseridos atualmente, uma vez que uso dos operadores discursivos no texto está diretamente relacionado a esse contexto.

Os blogs de viagem são específicos de roteiros, viagens e destinos, que compartilham experiências de viajantes com os leitores. Desde a escolha do destino, a compra da passagem, a reserva do hotel, os passeios, a melhor época do ano para visitar, os pratos e preços dos restaurantes, a opinião pessoal do blogueiro sobre o assunto, o relato da experiência vivida no lugar, enfim, o leitor de blogs de viagem encontra uma gama de informações sobre viagens, além das fotos, vídeos e anúncios que compõem o hipertexto de cada postagem.

O número de blogs de viagem no Brasil é grande. Somente os afiliados à RBBV – Rede Brasileira de Blog de Viagem, são cerca de 650. Existem blogs de viagem específicos sobre apenas uma cidade, país, ou continente e aqueles blogs mais amplos, que englobam diferentes destinos.

Portanto, percebe-se que, com o aumento do interesse pelos blogs de viagem, eles se distanciaram muito daquela primeira concepção de blog como diário íntimo descompromissado e virou algo que busca atrair cada vez mais leitores, que são potenciais consumidores de serviços disponíveis no *site*, como reserva de hotéis, compra de passagens, seguro de viagem, guia de viagem, moeda estrangeira, etc.

A partir disso, quanto maior o número de acessos, mais chances de ganhos e é nesse cenário que os blogs de viagem se transformaram em empresas e blogueiro tornou-se uma profissão, ou seja, transformou-se em uma ferramenta de empreendimento, atrativo para determinado público, tanto para produção quanto para obtenção de conteúdo.

Atualmente muitos blogs de viagem funcionam como única fonte de renda de seus blogueiros. Operam realmente como uma empresa, possuem sua logomarca, alguns possuem mascote, e estão presentes nas demais redes sociais, com a intenção principal de ser cada vez mais conhecidos.

Esses elementos mercadológicos da esfera específica de atuação dos blogs de viagem possuem um papel relevante na construção linguística das postagens, em especial no uso dos operadores argumentativos, foco da nossa análise, conforme será visto a seguir.

## **Análise**

O *corpus* selecionado nesse estudo é a postagem “Devo largar tudo para viajar?”, publicada em 21 de fevereiro de 2014 no Blog 360 meridianos. As Figuras 1e 2 a seguir mostram os trechos que serão analisados.

**Devo largar tudo para viajar?**

por **Rafael Sette Câmara** | 21 de fevereiro de 2014

Categorias: **Especiais, Planejamento de Viagens** | Tags: **Reflexões, Volta ao Mundo** | **24 Comentários**

**COMPRAR**

**DENTRO DA HISTÓRIA**

Muita gente chegou ao 360meridianos depois de jogar essa pergunta no Google. E isso tem sentido, afinal este blog nasceu quando os autores deixaram quase tudo – inclusive empregos – para fazer uma **viagem de volta ao mundo** e um intercâmbio na **Índia**. Se o intercâmbio foi planejado durante meses, a volta ao mundo surgiu sem querer e foi organizada em poucas semanas. Desde que contamos essa história, inspiramos muita gente a fazer o mesmo, ou pelo menos a sonhar com isso.

Se três jornalistas recém-formados conseguiram, por que outras pessoas não conseguiriam? De fato, já te contamos até que não é preciso ser rico para **viajar pelo mundo por um ano** – uma viagem dessas custa o valor de um carro popular. Possível é. Mas é preciso combater a ideia glamourizada de que uma longa viagem pode ser feita repentinamente, sem nenhum planejamento ou reflexão. A palavra “largar” dá a ideia de deixar tudo para trás sem pensar nas consequências do ato, e pode acreditar, não foi isso que fizemos. Quando deixamos o Brasil, em outubro de 2011, tínhamos tomado uma decisão consciente e coerente com o que desejávamos da vida. Sonha em fazer o mesmo? Então o primeiro passo é responder a uma variação da pergunta que abre este texto.

**Roteiros da Índia**

**PRIMEIRA VIAGEM**  
O guia definitivo

Figura 1 – Blog 360 meridianos

Mas e quando a pessoa tem filhos? Ou está no meio de um curso na universidade? Ou, não importa qual malabarismo financeiro faça, ainda não juntou o dinheiro necessário para viajar? Nesses (e em outros) casos, pode ser que a viagem não seja possível naquele momento. Note que isso não significa que o sonho nunca será realizado – se você quer viajar pelo mundo, mas entende que este não é o melhor momento, planeje-se! Trace metas, objetivos, pense em **formas de juntar a grana** e organizar tudo. E saiba que esse estilo de vida não é exclusividade de solteiros sem filhos – tem muitas famílias com crianças rodando o mundo. Só que nesse caso será necessário planejamento e organização dobrada, além de muito equilíbrio na hora de tomar a decisão de viajar (ou não).

### Concluí que não é prudente fazer uma viagem dessas. E agora?

Isso pode acontecer. Eu consigo imaginar a frustração de quem quer muito cair na estrada, mas não pode. Sabe por quê? Eu já passei por essa situação. Na semana que retornei da minha viagem de volta ao mundo, voltei ao trabalho. Era preciso pagar contas. Os 12 meses seguintes não foram fáceis e foi complicado controlar a vontade de comprar a primeira passagem para a Conchinchina. Mas eu não podia fazer isso – afinal nem mesmo tinha dinheiro. E aí? Como controlar a **doença do viajante**? Veja algumas das estratégias que eu usei:

1 – Viaje mais aos finais de semana. Não seja oito ou oitenta – você não precisa viajar apenas nas férias ou quando largar tudo e for rodar o mundo. Viagens curtas, mesmo que de apenas um fim de semana, podem te dar aquele gás para continuar lidando com o dia a dia. Foi assim que **visitamos Florianópolis**, no ano passado. Até viagens internacionais são possíveis num final de semana. A Luíza teve essa experiência em **Buenos Aires**.

2 – Viaje nos feriados prolongados. O período disponível para viajar aumenta, mas os preços também. Só que isso não significa que toda viagem em feriado seja cara. No ano passado,



Figura 2 – Blog 360 meridianos

Apesar de não ser essencial à nossa análise, é importante ressaltar a presença de elementos multimodais que compõem uma página do blog. “Na compreensão da linguagem *on-line*, também procuramos entender como *modos* diferentes trabalham juntos para formar textos *on-line* coerentes e dotados de sentido” (BARTON; LEE, 2015, p. 47, grifos dos autores). Eles incluem as fotos, os anúncios publicitários, a barra de ferramentas na margem superior, os *hiperlinks* que direcionam para outros *sites*.

No primeiro trecho (figura 1), é possível perceber que o autor usa marcas linguísticas de argumentação para mostrar ao leitor que é factível fazer uma viagem de volta ao mundo

por um ano. Já no segundo trecho (figura 2), ele usa marcas argumentativas que dão alternativas a quem não pode fazer uma viagem como essa.

Observando a classe argumentativa do primeiro trecho, percebe-se que objetivo pretendido é convencer o leitor sobre a possibilidade de largar tudo e viajar. Conforme esquema abaixo:

Conclusão almejada – É possível largar tudo para viajar

Argumento 1 – “os autores deixaram quase tudo – inclusive empregos – para fazer uma viagem de volta ao mundo e um intercâmbio na Índia.”

Argumento 2 – “não é preciso ser rico para viajar pelo mundo por um ano – uma viagem dessas custa o valor de um carro popular. ”

Argumento 3 – “Se três jornalistas recém-formados conseguiram, por que outras pessoas não conseguiriam? ”

Essa classe argumentativa mostra que os argumentos apontam para a mesma direção, ou seja, todos os argumentos possuem o mesmo peso para levar o leitor a concluir que é possível largar tudo para viajar. O objetivo do autor, nesta parte do texto, é levar os leitores a concluírem isso.

Os operadores argumentativos são usados no texto para orientar o leitor a determinada conclusão. Nos trechos selecionados da postagem do *Blog 360 meridianos* foram encontrados operadores argumentativos que direcionam o leitor ao objetivo pretendido do blogueiro. Os operadores são apresentados a partir da listagem de Koch (2003, p. 31-39):

A) Operadores que evidenciam o argumento mais forte: *até, mesmo, até mesmo, inclusive*.

Ao usar esses operadores, o argumento mais forte fica destacado no texto, como nas seguintes sequências:

- “[...] deixaram quase tudo – *inclusive* empregos – para fazer uma viagem de volta ao mundo” – nessa construção, o operador argumentativo *inclusive* reforça que emprego seria o mais importante que foi deixado para se fazer uma viagem de volta ao mundo, ou seja, dentre as demais coisas que foram deixadas, como família, amigos, bens, a estabilidade do emprego possui o maior peso para argumentar a possibilidade de largar tudo e viajar.

- “[...] já te contamos *até* que não é preciso ser rico para viajar pelo mundo por um ano” – o *até* funciona como operador argumentativo para mostrar que o argumento “ser rico” não é o fundamental para largar tudo e fazer uma viagem de volta ao mundo.
- “Viagens curtas, *mesmo que* de apenas um fim de semana [...]” – nessa frase, o *mesmo que* aponta para o argumento que reforça a viagem curta, que seria o tempo de um final de semana.
- “*Até* viagens internacionais são possíveis num final de semana.” – o uso do operador discursivo *até* reforça que o argumento mais forte sobre a possibilidade de viajar em um final de semana é fazer viagem internacional.
- “Mas eu não podia fazer isso – afinal *nem mesmo* tinha dinheiro” – o *nem mesmo* reforça que o fato ter dinheiro é o mínimo necessário para viajar.

B) Operadores que somam argumentos a favor de uma mesma conclusão: *e, também, ainda, nem, não só... mas também, tanto...como, além de ..., além disso..., a par de..., etc.*

Esses operadores são usados para elencar os argumentos, como na sequência a seguir:

- “[...] será necessário planejamento *e* organização dobrada, *além de* muito equilíbrio na hora de tomar a decisão de viajar (ou não)” – os argumentos sobre a decisão de viajar ou não (planejamento, organização e equilíbrio) são relacionados a partir do uso dos operadores *e* e *além de*.

C) Operadores que introduzem argumentos alternativos que levam a conclusões diferentes ou opostas: *ou, ou então, quer...quer, seja...seja, etc.*

O uso desses operadores é de grande importância no contexto dos blogs, que visa obter apreciação por parte dos leitores em geral, portanto, ao escrever sobre largar tudo para viajar, é preciso usar argumentos alternativos para pessoas que não têm possibilidade nenhuma de fazer isso. Isso acontece nos seguintes excertos:

- “Desde que contamos essa história, inspiramos muita gente a fazer o mesmo, *ou* pelo menos sonhar com isso.” – o uso do *ou* mostra a alternativa para quem não pode viajar pelo mundo, mas pode sonhar e planejar com uma viagem em outra ocasião ou com outro tipo de viagem.

- “[...]além de muito equilíbrio na hora de tomar a decisão de viajar (*ou não*). ” – o uso do operador argumentativo *ou* mostra que o equilíbrio deve existir tanto na decisão de viajar, como na decisão de não viajar.

D) Operadores que introduzem uma justificativa ou explicação relativa ao enunciado anterior: *porque, que, já que, pois, etc.*

No trecho analisado, foram encontradas duas sequências com o operador argumentativo *afinal*, usado para dar início a uma confirmação do enunciado anterior, são elas:

- “Muita gente chegou ao 360 meridianos depois de jogar essa pergunta no Google. E isso tem sentido, *afinal* este blog nasceu quando os autores deixaram quase tudo [...]” – o uso do *afinal* introduz a justificativa do fato de acessar o blog ao querer informações sobre largar tudo e viajar. Além disso, trazendo a informação subjetiva de que quem quer largar tudo vai encontrar nesse blog o essencial para isso.
- “Mas eu não podia fazer isso – *afinal* nem mesmo tinha dinheiro.” – neste caso o uso do operador argumentativo *afinal* introduz a explicação sobre não poder fazer a viagem.

E) Operadores que contrapõem argumentos orientados para conclusões contrárias: *mas* (porém, contudo, todavia, no entanto, etc.), *embora* (ainda que, posto que, apesar de (que), etc.).

Assim como os operadores mostrados no item C, esses operadores são importantes na construção das postagens do blog, uma vez que o blogueiro não pode ameaçar sua autoimagem diante dos leitores, que, neste caso, podem ser pessoas que não têm condições de largar tudo para viajar. Essas construções podem ser observadas nos seguintes excertos:

- “Possível é. “*Mas* é preciso combater a ideia glamourizada de que uma longa viagem pode ser feita repentinamente.” – nessa sentença, o operador argumentativo *mas* é usado para contrapor o argumento que “possível é”, mostrando que apesar da possibilidade, é preciso planejamento.
- “*Mas* e quando a pessoa tem filhos?” – nessa construção, o blogueiro infere que o argumento “ter filhos” é um empecilho para viajar, passando a ideia que não é possível largar tudo quando se tem filhos.

- “ [...] se você quer viajar pelo mundo, *mas* entende que este não é o melhor momento, planeje-se!” – novamente a adversativa *mas* atua como operador argumentativo, mostrando ao leitor outra opção para aqueles não podem largar tudo e viajar.
- “Eu consigo imaginar a frustração de quem quer muito cair na estrada, *mas* não pode.” – mesmo caso das demais, o operador argumentativo *mas* atua como introdutor da contraposição do argumento inicial. Dessa maneira, o autor do texto constrói um efeito de sentido de neutralidade diante de seus argumentos sobre largar tudo e viajar.
- “ [...] foi complicado controlar a vontade de comprar a primeira passagem para a Conchinchina. *Mas* eu não podia fazer isso – afinal nem mesmo tinha dinheiro.” - nesse caso, o *mas* é usado da mesma forma que os demais, para contrapor o argumento inicial (largar tudo e viajar). Porém, nesse trecho, o autor conta um fato da sua vida pessoal, passando ao leitor o tom de amizade, que o faz se identificar com o blogueiro.

Ducrot (apud KOCH, 2003, p. 36) considera o MAS o “operador argumentativo por excelência” e explica o esquema da funcionamento do MAS e de seus similares da seguinte maneira: “o locutor introduz em seu discurso um *argumento possível* para uma conclusão *R*; logo em seguida opõe-lhe uma *argumento decisivo* para conclusão contrária *não-R* ( $\sim R$ ).” A partir disso, Ducrot ilustra esse esquema através da metáfora da balança, de um lado os argumentos que levam a *R*, de outro lado os argumentos que levam a  $\sim R$ .

No caso do blog analisado, os argumentos oscilam entre a possibilidade de largar tudo e viajar e a não possibilidade de fazer isso. O autor do texto precisa cativar todos os tipos de público e para isso deve mostrar que existe a possibilidade para o alguns e não existe a possibilidade para outros. Colocando essas afirmações na balança de Ducrot ficaria da seguinte maneira:

É possível largar tudo e viajar		Não é possível largar tudo e viajar
Possível é.	MAS	é preciso combater a ideia glamourizada de que uma longa viagem pode ser feita repentinamente

		E quando a pessoa tem filhos?
[...] se você quer viajar pelo mundo,	MAS	entende que este não é o melhor momento, planeje-se.
Eu consigo imaginar a frustração de quem quer muito cair na estrada,		não pode.
[...] foi complicado controlar a vontade de comprar a primeira passagem para a Conchinchina.		Eu não podia fazer isso – afinal nem mesmo tinha dinheiro.

Quadro 1

Importante ressaltar, nesse caso, que foram usadas diversas vezes o operador *mas* e não foi utilizado nenhum operador do grupo *embora*. Do ponto de vista semântico, ambos possuem funcionamento semelhante – opor argumentos. Mas do ponto de vista argumentativo há diferenças, conforme explica Koch (2003, p. 37, grifos da autora):

A diferença entre os dois grupos diz respeito à *estratégia argumentativa* utilizada pelo locutor: no caso do MAS, ele emprega (segundo E. Guimarães) a “*estratégia do suspense*”, isto é, faz com que venha a mente do interlocutor a conclusão R, para depois introduzir o argumento (ou conjunto de argumentos) que irá levar à conclusão ~R; ao empregar o *embora*, o locutor utiliza a *estratégia de antecipação*, ou seja, anuncia, de antemão, que o argumento introduzido pelo *embora* vai ser anulado, “não vale”.

F) Operadores que têm por função introduzir no enunciado conteúdos pressupostos: *já, ainda, agora, etc.*

Esses operadores são usados para remeter a algo acontecido, como nos seguintes fragmentos:

- “De fato, *já* te contamos até que não é preciso ser rico para viajar pelo mundo [...]”
- “Quando eu resolvi passar um ano viajando, *já* estava decidido a mudar os rumos da minha profissional.”
- “Eu *já* passei por essa situação”
- “[...] *ainda* não juntou o dinheiro necessário para viajar?”
- “Concluí que não é prudente fazer uma viagem dessas. E *agora?*”

A partir da análise de alguns trechos da postagem “Devo largar tudo para viajar?”, do *Blog 360 meridianos*, foi possível perceber como os argumentos são linguisticamente construídos, através do uso dos operadores argumentativos, que tratam de convencer o leitor a chegar na conclusão pretendida pelo autor.

### **Considerações finais**

As relações de sentido expressas por meio dos operadores argumentativos são diversas e servem para os mais variados fins comunicacionais, dependendo do tipo de engajamento que o texto pede a seu leitor. No caso do blog de viagem analisado, foi possível perceber que os operadores atuam na argumentação a respeito da possibilidade de largar tudo e viajar; mas também operam com força argumentativa na adversidade, para cativar todos os tipos de público.

Considerando o valor mercadológico de cada leitor de blog de viagem, é imprescindível que as postagens sejam apreciadas por todos e gerem grande número de comentários favoráveis, por isso é importante o uso de operadores que contrapõe argumentos orientados para conclusões contrárias. Ou seja, inferimos que o autor quer persuadir o leitor que é possível largar tudo e viajar, mas ao mesmo tempo percebe que há leitores que não têm condições, por isso ele mostra as alternativas para obter um efeito cooperativo melhor, com todos os tipos de leitores.

Portanto, percebe-se que o uso dos vários operadores argumentativos citados e explicados agem em conjunto em função do ponto de vista do blogueiro/autor do texto: ele quer encorajar pessoas a largarem tudo para viajar e ao mesmo tempo quer deixar claro que isso não é possível para outros. O autor pretende criar conexões positivas com diversos tipos de leitores.

Assim, observando as utilizações orgânicas dos operadores argumentativos no trecho analisado, infere-se que eles são responsáveis, em grande parte, pela força argumentativa do texto, e mostram como um Ponto de Vista (PDV) é construído globalmente a partir das utilizações orgânicas desses operadores. Há um maior número de usos dos operadores que levam a conclusões opostas (*ou, mas*) que demonstra a postura que o blogueiro precisa assumir diante de seu público: mostrar sempre uma segunda opção.

## REFERÊNCIAS

BARTON, D.; LEE, C. *Linguagem online: textos e práticas digitais*. Tradução Milton Camargo Mota. São Paulo: Parábola Editorial, 2015.

BLOG 360meridianos. *Devo largar tudo para viajar?* <<http://www.360meridianos.com/2014/02/devo-largar-tudo-para-viajar.html>> Acesso em 14 mai. 2017.

KÖCHE, V. S.; BOFF, O. M. B.; MARINELLO, A. F. *Leitura e produção textual: gêneros textuais do argumentar e expor*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

KOCH, I. G.V. *A Inter-ação pela linguagem*. São Paulo: Contexto, 2003.

## RELAÇÕES DE PODER E RELIGIOSIDADE NA DRAMATURGIA FILHOS DE SANTO, DE JOSÉ DE MORAIS PINHO

Samira Pinto Almeida (UFMG)

**RESUMO:** Este estudo tem como foco o texto dramático *Filhos de Santo* (dramaturgia de 1948 encenada em 1949), escrito por José de Moraes Pinho, com o objetivo de analisar o funcionamento das micro-relações de poder (FOUCAULT, 2007) que ora colocam as personagens em posição de subordinação, ora em posição de superioridade. Os jogos de poder se desvelam nessa dramaturgia, sobretudo, em um ambiente marcado pela prática do candomblé, religião que comanda o cotidiano e o destino dos protagonistas. Na peça em questão, Pinho discute a condição do negro pobre brasileiro nos grandes centros urbanos ao colocar em cena tipos sociais que são oprimidos, mas que tentam se libertar de algum modo (seja por meio da religião, seja através da luta sindical) do lugar marginal imposto a eles pela rígida estrutura social. Nesse sentido, *Filhos de Santo*, obra encomendada por Abdias Nascimento e encenada pelo Teatro Experimental do Negro, é um exemplar importante do “Teatro Engajado Negro” (LIMA, 2010), pois aborda questões relacionadas à negritude, pondo em evidência personagens complexas, interpretadas por atores negros, vivenciando problemas específicos a esta parcela da população, a fim de problematizar temas, até então, não contemplados na sociedade brasileira e escamoteados na arte.

**Palavras-chave:** Teatro Experimental do Negro, Mitologia afro-latino-americana, Teatro Engajado Negro.

Fundado em 1944 por Abdias Nascimento, o TEN (Teatro Experimental do Negro) procurou suprir a carência da presença do negro nos palcos brasileiros, buscando uma representação maior e mais justa de um grupo social marginalizado não apenas na sociedade, mas também na arte. Na introdução da obra *Dramas para Negros e Prólogo para Brancos*, Abdias faz um breve percurso da história do negro no Teatro, apontado as dificuldades dos atores negros em conseguir papéis e o problema da caracterização negativa do ser negro nas peças brasileiras. É certo que essa exclusão não se constituía como segregação radical. Havia, certamente, artistas negros nos palcos nacionais, porém pouquíssimos assumindo algum papel

de destaque. No geral, os negros atuavam nos gêneros dramáticos tidos como baixos (comédia de costume e teatro de revista), nos quais apareciam estereotipados, contribuindo para imagens degradantes e racistas formuladas pela ordem social tradicionalista (branca) – as companhias negras de revista, cuja atuação tendia a criar imagens positivas dos afrodescendentes, eram uma exceção. Entre os estereótipos recorrentes, presentes em nosso teatro desde a primeira república, Miriam Mendes (1993) cita e analisa, em seu estudo sobre o tema, figuras como a “mulata dengosa”, “a mãe preta”, “o negro velho”, “o malandro”, “o negro truculento, revoltado”, o serviçal fiel, ora ingênuo, ora astucioso. Nas poucas peças “sérias”, vinculadas ao gênero drama, em que o protagonista era negro, fazendo-se necessário um ator tal qual o personagem (não só pela questão óbvia da cor, mas principalmente porque há uma corporeidade negra, certo aspecto irreduzível calcado na presença física, que é impossível de ser mimetizada pelo ator caucasiano), o artista negro era impedido de atuar, sendo o ator branco pixado de preto para dar ares de “realismo” à encenação.

Diante desse cenário pouco acolhedor, Abdias se propôs a criar uma oficina de treinamento de atores, com vistas a encenar peças de temática negra com atores negros. Nessas peças há, constantemente, a representação do embate entre as culturas branca e negra, a exposição do racismo à moda brasileira e das injustiças sociais. O TEN não tratou dessas questões de modo panfletário; preferiu produzir e aprimorar uma nova estética de representação aliada, sobretudo, aos símbolos da negritude. O aspecto cultural que mais se faz presente nos textos dramáticos é o religioso, manifestado na incorporação de elementos do candomblé, tais como músicas, costumes, mitologia e rituais. Para produzir suas peças e ações sociais, o TEN precisou recorrer às boas relações de Abdias Nascimento com o meio artístico e intelectual. E isso significou ao coletivo não fechar as portas para os brancos comprometidos com um modelo de branquitude não opressor e solidários à luta dos negros. Na verdade, diante de uma estrutura econômica/social que marginaliza a população negra, dificultando o acesso desta à educação formal seria muito difícil trabalhar apenas com profissionais afrodescendentes, haja vista a ausência destes em alguns setores. Assim, dramaturgos brancos (como Lúcio Cardoso, Joaquim Ribeiro) escreveram peças para o TEN sob a encomenda de Nascimento. Outro caminho encontrado foi utilizar a dramaturgia já existente de autores brancos (a exemplo de Eugene O’Neill, Nelson Rodrigues) que abordam a situação de exclusão social do negro ou que o colocam em cena como protagonista.

A peça *Filhos de Santo* (1949), de José de Moraes Pinho, autor branco que possuía uma linguagem popular - conforme aponta Florestan Fernandes (2007, p. 219) -, foi escrita a pedido de Abdias. É assinalado no texto que a ação se passa “há quinze anos atrás em um dos subúrbios pobres do Recife” (PINHO, 1961, p. 235), portanto, em 1934. No cenário político nacional, o ano de 1934 se encontra na transição do governo provisório (1930-1934) para o governo Constitucional (1934-1937), tendo como Presidente da República de ambos os governos Getúlio Vargas. Tais informações são pertinentes porque as personagens sofrem influências ideológicas desse período, fortemente marcado pelo *desejo revolucionário* desde 1930.

No enredo da peça, Ana, personagem praticante do candomblé, teme o futuro de seus dois filhos: Lindalva (por esta ser “vulnerável” no amor, tal como o orixá “de cabeça” da jovem, Iemanjá) e Lourenço (devido a um sonho premonitório tido por ela antes de a criança nascer, sonho no qual o filho aparece morto quando torna-se adulto; a preocupação da matriarca também é justificada pelo ímpeto do rapaz em enfrentar a polícia). Para evitar o mau agouro que ronda a família, Ana decide unir a filha a um médico casado e bem sucedido por quem ela tem afeição. Esse plano inicial sofre alterações quando Ana reencontra Roque, um pai-de-santo poderoso, porém mal visto no subúrbio por conhecer e realizar trabalhos de magia negra. Roque propõe transformar Ana em mãe-de-santo e fazer um ritual para “fechar o corpo” do filho dela perseguido pela polícia, mas em troca pede Lindalva para si. Lindalva, por sua vez, é cortejada por Roque, Elias (amigo de Lourenço), Laurinda (amiga da família), Conde (pré-adolescente que frequenta a casa) e pelo médico já mencionado. No desfecho da trama, Lourenço falece em uma “batida” policial antes de ter o corpo “fechado” por Roque (este desaparece como costuma fazer em situações difíceis), deixando Ana desnordeada e Lindalva entregue ao chamado de Iemanjá.

O conflito gerado pelas relações de poder parece ser o motor por trás do desenrolar das ações. As personagens são movidas pela insatisfação com seu lugar na hierarquia, seja ela social, econômica ou religiosa. Michel Foucault é quem melhor desenvolve o poder como algo relacional presente em todas as práticas sociais, eliminando assim o foco em uma instância específica (geralmente atribuída ao aparelho do Estado). Nas palavras do filósofo:

...quando penso na mecânica do poder, penso em sua forma capilar de existir, no ponto em que o poder encontra o nível dos indivíduos, atinge seus corpos, vem se inserir em seus gestos, suas atitudes, seus discursos, sua aprendizagem, sua vida cotidiana. O século XVIII encontrou um regime por assim dizer sináptico de poder, de seu exercício *no* corpo social, e não *sobre* o corpo social. A mudança de poder oficial esteve ligada a este processo, mas através de decalagens. Trata-se de uma mudança de estrutura fundamental que permitiu a realização, com uma certa coerência, desta modificação dos pequenos exercícios do poder. Também é verdade que foi a constituição deste novo poder microscópico, capilar, que levou o corpo social a expulsar elementos como a corte e o personagem do rei. A mitologia do soberano não era mais possível a partir do momento em que uma certa forma de poder se exercia no corpo social. (FOUCAULT, 2007, p. 131, grifos do autor)

Logo, o poder não é algo passível de ser apropriado (nesse sentido, não é correto afirmar, por exemplo, que alguém ou alguma instituição detém o poder). O poder é uma força que se manifesta entre os sujeitos em contextos específicos. Apesar de não ser um objeto do qual seja possível tomar posse, certas posições são investidas de poder, principalmente, porque elas são estabelecidas graças a relações de subordinação. Na dramaturgia em questão, a compreensão do funcionamento da hierarquia (por meio da qual o poder se presentifica) pode ser verificada na perspicácia da personagem Ana diante da possibilidade de ascender socialmente tornando-se mãe-de-santo no Terreiro de Roque. Embora Ana fique consternada por precisar romper os laços com a Ialorixá do Terreiro no qual ela vivencia a religião, há certa consciência que assumir um cargo religioso tão importante traria muitas recompensas, pois garantiria à personagem privilégios dentro daquela comunidade. Em casa ela exerce poder sobre a filha, mas lhe falta um reconhecimento externo, uma segurança para os dias ruins:

Ana – Não posso largar o meu terreiro.

Roque (de pé) – Você é cativa? Lá não passa de mãe pequena.

Ana – A Ialorixá gosta de mim.

Roque – Porquê? Porque você é quem faz tudo. No meu terreiro, não.

No meu terreiro, você é quem vai manobrar. Vai ser mãe-de-santo.

Você nunca quis ser mãe-de-santo? (Ana faz que sim com a cabeça) –

Pois então! A gente vai criar fama. Vou lhe ensinar as toadas...

(PINHO, 1961, p. 244)

Ironicamente, longe de encontrar em Roque o apoio necessário para galgar posições na escala social por meio da religião, Ana acaba por se tornar submissa aos mandos e desmandos do pai-de-santo, que em muitos momentos chega a ser violento com ela. Roque, aliás, aparece na trama como o mais ambicioso e dominador entre todas as personagens, assegurando o seu domínio sobre as demais por meio de supostos poderes espirituais e pela capacidade de persuasão. Entretanto, esses poderes não são constantes, há momentos em que eles são transformados por novas relações, novas configurações. E diante de posições inconvenientes para Roque, o personagem, sabiamente, desaparece até que um contexto favorável se estabeleça novamente. Nesse sentido, o personagem é astuto o suficiente para saber quando entrar e sair de cena. Em um primeiro momento, Ana não lhe dá crédito, diz que ele “não tem competência” (PINHO, 1961, p. 243). Roque convence a matriarca narrando os feitos espirituais alcançados e os conhecimentos adquiridos no candomblé.

Ana – Ele quer que eu seja mãe-de-santo.

Lindalva – A senhora?

Ana – Eu mesma.

Lindalva – Vai?

Ana – Não resolvi ainda. Ele é tão poderoso!...

Lindalva – Catimbozeiro! Mas a senhora não vai, não é?

Ana – Não sei, minha filha. Não sei.

Lindalva – Ele tem cara de gente ruim.

Ana – No tempo de moço era muito valente.

Lindalva – Chega me assustou com aqueles modos.

Ana – Já deu muito que falar.

(PINHO, 1961, p. 245)

Na verdade, Roque manifesta o poder outorgado por Ana quando esta última crê encontrar no pai-de-santo a saída para a resolução dos problemas do filho. Logo, o poder de Roque parte menos das experiências dele nos Terreiros da Bahia que da aceitação pelas personagens da autoridade do pai-de-santo. Percebe-se ainda no trecho citado que o grande poder de Roque está em sua capacidade de convencimento: as palavras o fortalecem. As personagens centrais não viram Roque realizar grandes feitos, apenas ouvirem falar deles. A ausência de provas parece não comprometer a imagem do pai-de-santo, nem mesmo constrangê-lo. É por meio da linguagem que Roque domina Ana e Lourenço fazendo-os pensar e agir conforme ele deseja.

Lourenço é outro personagem que anseia modificar a estrutura de poder a seu favor. Ele está envolvido com movimentos grevistas, é politizado e verbaliza um discurso ideológico muito claro contra o Estado e a favor das minorias. Tal personagem personifica a resistência: age na ilegalidade, combatendo regras injustas impostas pelo governo e garantidas pela força militar. Lourenço não está ligado ao candomblé, mas acredita plenamente nessa religião e, por isso, ele pede ao pai-de-santo que “feche o seu corpo” para não ser atingido pelos inimigos. Com essa proteção, ele espera obter força suficiente para contribuir com a transformação da sociedade, ou, ainda, em sua fala: “...ver essas pestes [os brancos] com os pés no tronco, trabalhando pra gente!” (PINHO, 1961, p. 261). Para que esse sonho se realize é necessário, na visão da personagem, algo que vem sendo discutido desde o início desta análise:

Lourenço – Isso já não é dificuldade. Com pouca gente mesmo, cheia de poder, se vence o troço. A questão é ter poder.

Roque – Poder e confiança um no outro.

Lourenço – Fé nos santos e confiança nos companheiros, isso a gente já tem muita. O que falta é poder!

(PINHO, 1961, p. 261)

Ao acreditar que o poder é um atributo, Lourenço desconsidera a necessidade de um movimento forte e grande o suficiente capaz de amparar a sonhada revolução. A fala da personagem ilustra bem a preocupação de certos grupos orientados pelo marxismo, cuja luta se volta expressivamente ao combate do aparelho de Estado capitalista. Como é sabido, essa empreitada tem, ao menos, duas perspectivas de ação: alterar a estrutura social, mudando as posições dos agentes ou destruir a estrutura para construir outra em seu lugar, mais plural – ambas, vale dizer, de difícil efetivação. Conforme observa Foucault, o problema desse pensamento é depositar uma energia desproporcional ao Estado, deixando de lado as forças, as tensões que sustentam e que dão forma a esse aparelho. Para o filósofo, atentar para o funcionamento do poder em um “nível muito mais elementar, cotidiano” (FOUCAULT, 2007, p. 150) é fundamental para que a revolução não seja interrompida e para que não se cometa os equívocos do socialismo real. Em suma, sem alterar os micro-poderes não é possível engendrar uma nova sociedade mais justa e igualitária. Discutiu-se até o presente momento sobre o poder da religião, da Palavra e, implicitamente, do Estado (poder legitimado ao qual Lourenço se opõe), mas a peça lida ainda com outras esferas de poder e sistemas hierárquicos: entre eles, aquele estruturado pelo sagrado, poder misterioso que influencia as personagens e que não pode ser entendido simplesmente como o poder da religião. Deve-se ter em mente que embora seja possível analisar tais esferas de poder separadamente, elas não se encontram dissociadas na dramaturgia, ao contrário, é constante a interferência de uma esfera sobre outra, alterando as formas de relacionamento das personagens.

O poder de comando das forças superiores sobre os humanos é observado, sobretudo, nas figuras dramáticas de Laurinda e Lindalva. Laurinda, personagem lésbica apaixonada por Lindalva, é marcada pela doença adquirida no trabalho fabril, sendo sua condição física fragilizada apontada no texto como a razão para a incorporação constante de Xangô em seu corpo. Laurinda, por meio da homossexualidade, encarna a virilidade do orixá com quem está ligada pela religião, cortejando a bela Lindalva que, por sua vez, esbanja a sensualidade de Iemanjá, de quem é “filha”. A história de amor e amizade vivida pelas jovens, habilmente construída pelo dramaturgo, tem como fundo a mitologia Iorubá, na qual Iemanjá e Xangô protagonizam uma relação amorosa proibida devido aos laços parentais de mãe e filho. O diálogo com o mito fundamenta a relação das duas personagens ao passo que traça o futuro pouco promissor. Da relação entre Laurinda e Lindalva não pode nascer filhos de modo

natural, mas elas próprias são mãe e filho na medida em que comungam da história dos deuses.

Lindalva sofre interferência das entidades não somente por meio da incorporação do orixá; Iemanjá está presente em seu comportamento, na constituição das características de personalidade dessa figura dramática. É Ana, a mãe, quem melhor expõe essa influência em uma fala destinada a Roque:

Ana – Ela é moça, precisa de um marido. (Roque nada diz, mas, intimamente, está agitado) – O santo dela é Iemanjá.

Roque (maravilhado) – Iemanjá!...

Ana – Tenho medo. Ela pode se entregar a qualquer um.

(PINHO, 1961, p. 252)

Iemanjá é a mãe de vários orixás e, por isso, é símbolo de fertilidade. Nas mitologias africanas, ela possui muito parceiros e, é esta “vulnerabilidade” ou predisposição ao amor a característica que mais se manifesta na personalidade de Lindalva. A personagem não sabe com quem deseja construir laços ao ponto de formar uma família. Em um primeiro momento, diz amar o médico; mais a diante afirma gostar de Josias. Lindalva cogita fugir até mesmo com Roque, por quem demonstra em vários episódios da trama sentir repugnância. Aliás, a cada momento, ela cogita fugir com algum pretendente, sempre se questionando para onde o amante pretende levá-la. Na disputa de Laurinda, Josias, Roque, Conde e do médico pelo coração de Lindalva, vence Iemanjá. Lindalva demonstra amar os cinco, cada um à sua maneira, mas ao fim vai ao encontro de seu orixá seguindo a enorme zoadá dos atabaques.

Curiosamente, na peça *Filhos de Santo*, nenhuma personagem alcança aquilo que deseja: Lourenço morre sem ver concretizada a revolução ainda por fazer, Ana tem de lidar com o seu pior pesadelo, Roque foge sem conseguir reabrir o seu Terreiro, nenhum dos amantes de Lindalva consegue conquistar o coração da amada. E Lindalva? Esta que desde o início nada desejou sinceramente, cede ao chamado de seu orixá, que aparentemente, foi o único vencedor da história. Pensar em relações de poder, também implica pensar que o dominado em algumas situações é dominador em outras (e vice-versa) em determinadas circunstâncias. Essa mudança de posição ocorre todo o tempo na peça e, em grande parte

desses momentos, o dominador exerce certa força de repressão sobre os demais durante o curto período em que é recoberto pelos efeitos do poder. Contudo, há exceções: não podemos ver o poder exercido pelo santo como repressor, pois as personagens se deixam levar, sentem prazer em incorporar seu orixá. Talvez seja este o motivo responsável por tornar essa forma de poder vitoriosa. Nas palavras de Foucault:

O que faz com que o poder se mantenha e que seja aceito é simplesmente que ele não pesa só como uma força que diz não, mas que de fato ele permeia, produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz discurso. Deve-se considerá-lo como uma rede produtiva que atravessa todo o corpo social muito mais do que uma instância negativa que tem por função reprimir.

(FOUCAULT, 2007, p. 8)

Em *Filhos de Santo*, todas as personagens têm envolvimento com o candomblé, porém a peça não se limita a representar imagens religiosas; antes, mostra através delas a fragilidade das relações humanas. Os mitos, por sua vez, exercem papel fundamental na construção das personagens, funcionando como ponte para o diálogo entre o passado longínquo dos deuses e o presente das figuras dramáticas (acarretando em uma dimensão temporal circular) e entre o universo do sagrado (do excepcional) e do cotidiano (do banal). A peça discute ainda a condição social do negro e do pobre nos grandes centros urbanos ao colocar em cena personagens que são oprimidos, mas que tentam se libertar de algum modo (seja pela religião, seja pela luta sindical) da marginalização instituída pelo Estado. Por trabalhar com essas questões, a obra *Filhos de Santo*, apesar de ter sido escrita por um autor branco, quando transposta para o palco, deve ser considerada como parte do Teatro Negro Engajado (conceito desenvolvido por Evani Lima<sup>106</sup>), posto que nasce das propostas éticas e estéticas do TEN<sup>107</sup>,

---

<sup>106</sup> Segundo Lima, o teatro negro “abrange o conjunto de manifestações espetaculares negras, originadas na Diáspora, e que lança mão do repertório cultural e estético de matriz africana como meio de expressão, de recuperação, resistência e/ou afirmação da cultura negra” (LIMA, 2010, p. 43). A autora subdivide, ainda, o teatro negro em três segmentos, são eles: performance negra (categoria marcada por expressões para-teatrais da cultura negra, tais como as festas religiosas, o samba e a capoeira), teatro de presença negra (vertente caracterizada pela produção espetacular executada em sua maioria por atores negros ou calcada em elementos da cultura negra sem expressar, necessariamente, um “referencial negro-descendente” (LIMA, 2010, p. 44)) e teatro engajado negro (segmento interessado em abordar questões relacionadas às identidades e vivências negras,

grupo que, dentre outros objetivos, tomou para si a missão de reivindicar novos lugares para o povo negro na sociedade brasileira.

Antes da primeira metade do século XX não era prática comum no teatro profissional a escrita coletiva ou a dramaturgia processual concomitante à escrita cênica, isto é, um fazer teatral nascido na sala de ensaio. Nesse sentido, o TEN precisou lidar com as armas que estavam ao seu alcance. A alternativa encontrada para a formulação de uma estética autoral foi construir, em seus espetáculos, uma linguagem cênica própria em cima do texto dramático dado de antemão, conforme prescrevia a prática tradicional. As peças e os espetáculos do TEN, calcados na tensão entre gênero dramático, conteúdo histórico-antropológico e linguagem cênica negra, revelam uma poética-política autenticamente nacional, já que foram estabelecidas com base em processos semelhantes ao de “crioulização”, isto é, de transformações culturais a partir da apropriação de formas europeias adaptadas aos valores e à cultura da negritude.

Possivelmente, a aposta na exploração das religiões de matriz africana pelo grupo nasceu do desejo de valorizar e defender manifestações culturais tão mal compreendidas pela sociedade brasileira e, por isso, vítimas de ataques frequentes. De um modo geral, a religião (além de importante veículo de disseminação de valores culturais) é uma forma eficaz de manutenção dos laços sociais entre os sujeitos. E, sendo assim, ao voltar-se para as religiões afro-brasileiras o TEN parece ter querido apresentá-las como fator importante para a reintegração do sujeito negro a seu grupo de origem; ou ainda apresentá-la como meio de fortalecimento da comunidade negra. Apesar de não ter alcançado uma plateia negra (aspecto crucial para que a proposta militante fosse efetivada completamente), o TEN, ao se apresentar

---

buscando assinalar um posicionamento político). Entre as qualidades do conceito proposto por Lima está a de não restringir o teatro negro a produções espetaculares realizadas exclusivamente por artistas e intelectuais negros.

<sup>107</sup> Desde a sua fundação, o grupo: 1. trouxe para o teatro pessoas pertencentes às classes oprimidas, oferecendo a elas novas oportunidades no setor artístico; 2. Formou essas pessoas, simultaneamente, enquanto ator e cidadão negro, através de cursos de alfabetização, de cultura geral e de prática cênica; 3. buscou o diálogo com diferentes segmentos sociais (militantes, intelectuais, operariado, artistas e profissionais de diferentes áreas), sobretudo para viabilizar os espetáculos do TEN; 4. resgatou “o legado cultural e humano do africano no Brasil” (NASCIMENTO, 2004, p. 212) através do estímulo de uma nova dramaturgia e encenação; 5. fomentou a criação de “peças dramáticas brasileiras para o artista negro” (NASCIMENTO, 2004, p. 214), colocando o sujeito de cor em uma posição de protagonismo nas diferentes áreas do fazer teatral; 6. colaborou para a fundação de novos grupos de teatro e cultura negra (Grupo dos Novos, Teatro Popular Brasileiro, Balé Folclórico Mercedes Baptista). De outro lado, Nascimento se engajou junto com a militância em projetos parateatrais de transformação social a partir da criação de congressos, instituições negras, entre outras iniciativas, a fim de intervir no cotidiano da população.

para a sociedade brasileira intelectualizada, posicionou-se de forma afirmativa, não submissa, frente a ela. Além disso, fomentou novas imagens para o negro no palco nacional, formou e lançou importantes artistas negros (entre eles, Aguinaldo Camargo, Ruth de Souza, Haroldo Costa, Léa Garcia), deixando um legado estético de resistência no teatro brasileiro e abrindo os caminhos para o surgimento de grupos de teatro negro pelo mundo afora.

## REFERÊNCIAS

FERNANDES, Florestan. *O negro no mundo dos brancos*. 2ª ed. revista. São Paulo: Global, 2007.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Tradução de Roberto Machado. 23ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 2007.

LIMA, Evani Tavares. *Um olhar sobre o Teatro Negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum*. 2010. 307 f. Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da UNICAMP, São Paulo, 2010.

NASCIMENTO, Abdias (org). *Dramas para negros e prólogo para brancos*. Rio de Janeiro: TEN, 1961.

NASCIMENTO, Abdias. Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões. *Estudos Avançados*. vol.18, nº 50, São Paulo, jan./abr. 2004, p. 209-224.

MENDES, Miriam Garcia. *O negro e o teatro brasileiro (entre 1889 e 1982)*. São Paulo: Hucitec; Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Arte e Cultura; Brasília: Fundação Palmares, 1993.

PINHO, José de Moraes. Filhos de Santo. In: NASCIMENTO, Abdias (org). *Dramas para negros e prólogo para brancos*. Rio de Janeiro: TEN, 1961. p. 233-286.

## A DESCONSTRUÇÃO FAMILIAR PELA ÓTICA FEMININA, EM *REUNIÃO DE FAMÍLIA*, DE LYA LUFT

Stephany Moure Porto (UNINCOR)

**RESUMO:** Esta comunicação tem o objetivo de apresentar o projeto de pesquisa de Mestrado “A desconstrução familiar pela ótica feminina, em Reunião de família, de Lya Luft”, associado à linha de pesquisa Literatura, história e cultura. O projeto procura refletir sobre a construção das personagens femininas no romance de Lya Luft citado, observando como elas, com destaque para Alice, a narradora e protagonista da história, contribui para a desconstrução da família, encenando sua ruína. Alice é uma dona-de-casa acomodada a essa condição, que organiza a vida de seus marido e filhos. O exercício dos papéis sociais de esposa e mãe, no entanto, são um meio encontrado pela personagem de constituir um mundo familiar distante do que vivera na casa paterna, com a ausência da mãe e sob o jugo de um pai violento e intolerante. Essa composição da personagem, associada à ideia de falência familiar, leva também a uma reflexão sobre o modo como Alice se violenta simbolicamente ao abdicar de seus sonhos a fim de representar um modelo familiar tradicional.

**Palavras-chaves:** Reunião de família; Lya Luft; desconstrução familiar; figuras femininas.

O livro *Reunião de família* narra a história de uma família marcada pelo poder opressor do pai, o qual chamam de “professor”. Este pai é responsável, segundo afirma a narradora, pela vida desacetada de seus irmãos Renato e Evelyn e pela forma obsessiva com a qual ela busca formatar sua família, construída de modo bastante tradicional. A história do romance tem início quando Aretuza, esposa de Renato, convoca uma reunião familiar para tratar da saúde de Evelyn, que perdeu seu filho em um acidente, mas não aceita sua morte. Tendo que passar o final de semana sob o teto paterno, os conflitos da família começam a emergir por meio da memória de Alice, revelando as máscaras sociais de seus membros.

Em “A literatura brasileira na era da multiplicidade”, Beatriz Resende pontua alguns aspectos presentes na produção literária contemporânea, ressaltando sua “fertilidade” e “multiplicidade”.

Resende observa a qualidade dos textos produzidos pelos jovens escritores e a originalidade de suas obras, tecidas dentro da era digital:

Sobrevivendo às facilidades do computador, desprezando a obviedade dos programas de criação de texto, a prosa que se apresenta vive um momento de grande qualidade. Em praticamente todos os textos de autores que estão surgindo revela-se, ao lado da experimentação inovadora escrita cuidadosa, o conhecimento das muitas possibilidades de nossa sintaxe e uma erudição inesperada, mesmo nos autores muito jovens deste início de século. Imaginação, originalidade na escritura e um surpreendente repertório de referências da tradição literária (sobretudo a modernista) mostram que [...] nossos escritores parecem estar escrevendo tão rápido quanto bem. (RESENDE, 2008, p. 17).

Para Walnice Nogueira Galvão, em “Tendências da Prosa Literária”, o que se dá com essa nova ficção é justamente o rompimento com os princípios de uma literatura tradicional, “estilhaçando-a, manejando a intertextualidade, a colagem e a montagem, em certos casos até recorrendo à ilustração” (GALVÃO, 2005, p. 77).

Galvão destaca, nesse sentido, os “nomes de Ignácio Loyola, Sérgio Sant’Anna, Caio Fernando de Abreu, João Gilberto Noll, Silviano Santiago, Chico Buarque de Holanda, Bernardo Carvalho, João Almino, Valêncio Xavier”, todos empenhados em “desconstruir a narrativa, revelando afinidades com o pós-modernismo mas resguardando a peculiaridade de cada um” (GALVÃO, 2005, p. 77).

As observações de Resende evidenciam que a intensa produção literária atual não tem levado a uma perda de qualidade, considerando que os jovens escritores se aventuram pelo experimentalismo da escrita ao mesmo tempo em que apresentam um diálogo com nossa tradição literária, sendo a

consequência da fertilidade, da juventude e das novas possibilidades editoriais: a *multiplicidade*. Multiplicidade é a heterogeneidade em

convívio, não excludente. Esta característica se revela na linguagem, nos formatos, na relação que se busca com o leitor e – eis aí algo realmente novo – no suporte, que, na era da comunicação informatizada, não se limita mais ao papel ou à declamação. São múltiplos tons e temas e, sobretudo, múltiplas convicções sobre o que é literatura, postura que me parece a mais interessante e provocativa nos debates que vêm sendo travados. (RESENDE, 2008, p. 17-18, grifo da autora).

Dentro dessa multiplicidade de temas, formatos e suportes, analisando o conjunto de obras literárias das últimas décadas, podemos notar, segundo Resende, “questões predominantes e preocupações em comum que se manifestam com mais frequência”, das quais se destaca a “presentificação”, entendida como a presença do agora na maioria dos textos dos mais diversos autores, deixando de lado as “utopias” futuristas e também mantendo “distância em relação ao passado” (RESENDE, 2008, p. 26-27). Para a autora, a “presentificação” dá voz às minorias e faz emergir novos atores que, vivendo as realidades de marginalização e segregação social e racial, eliminam mediadores e passam a ser donos “de suas próprias vozes” (RESENDE, 2008, p. 28).

Silviano Santiago, em “A prosa literária atual no Brasil”, texto de 1984, já chamava a atenção para o fato das minorias ganharem voz por meio do relato dos “ex-exilados”, que propunham uma narrativa de cunho autobiográfico, “centrando”, observa o crítico, “todo o interesse no envolvimento político [desse] pequeno grupo marginal” (SANTIAGO, 2002, p. 38).

Essa abertura literária apontada por Santiago e por Resende talvez possa estar associada à emergência dos Estudos Culturais, na medida em que sua entrada teórica no Brasil pode ter ajudado a valorizar e externar discursos de grupos marginalizados. Para Jonathan Culler, em “Literatura e estudos culturais”, uma das motivações dos Estudos Culturais está justamente na tensão entre o desejo de recuperar a cultura popular como a expressão do povo ou de dar voz à cultura de grupos marginalizados. (CULLER, 1999, p. 51).

A segunda questão dominante dentro dessa multiplicidade em nossa literatura recente, identificada por Resende, é “o retorno do trágico”, consequência de uma “presença do trágico

nas sociedades deste momento pós-globalização”, o que não seria “exclusividade do literário”, visto que está “no cotidiano, expõe-se nas mídias, incorpora-se ao vocabulário mais corriqueiro. Nas artes, tem-se manifestado fortemente no teatro – entre nós, no Brasil, com a retomada mesmo da tragédia como forma que frequenta os palcos” (RESENDE, 2008, p.29). Resende observa, considerando o cenário urbano, que “o paradoxo trágico se constrói entre a busca de alguma forma de esperança e a inexorabilidade trágica da vida cotidiana que segue em convívio tão próximo com a morte” (RESENDE, 2008, p. 31).

Associado a este “retorno do trágico” e à ideia da presentificação”, a autora faz referência a um tema bastante abordado na literatura contemporânea: a violência nas grandes cidades.

Em torno da questão da violência aparecem a urgência da presentificação e a dominância do trágico, em angústia recorrente, com a inserção do autor contemporâneo na grande cidade, na metrópole imersa numa realidade temporal de trocas tão globais quanto barbaramente desiguais. Na força deste cotidiano urbano onde o espaço toma novas formas do diálogo do cotidiano local de perdas e danos com o universo global da economia, também a presentificação se faz um sentimento dominante e o aqui e agora se modifica pelas novas relações de espaços encurtados e de tragicidade do tempo. (RESENDE, 2008, p. 33).

Essa exacerbação da violência urbana pode ser associada ao que Antonio Candido, em “A nova narrativa, chamou de “ultrarrealismo” ou “realismo feroz”, tendência literária que o crítico identifica como precursores João Antonio e Rubem Fonseca. (Cf. CANDIDO, 2002, p. 210-211).

Ele [Fonseca] também agride o leitor pela violência, não apenas dos temas, mas dos recursos técnicos – fundindo ser e ato na eficácia de uma fala magistral em primeira pessoa, propondo soluções alternativas na sequência da narração, avançando as fronteiras da

literatura no rumo de uma espécie de notícia crua da vida. (CANDIDO, 2002, p. 210-211).

Para Candido, o “realismo feroz” estaria associado à nossa realidade, correspondendo

à era da violência urbana em todos os níveis de comportamento. Guerrilha, criminalidade solta, superpopulação, migração para as cidades, quebra do ritmo estabelecido de vida, marginalidade econômica e social – tudo abala a consciência do autor e cria novas necessidades no leitor, em ritmo acelerado. (CANDIDO, 2002, p. 212).

Galvão associa o “realismo feroz” de Fonseca, conforme apontado por Candido, ao uso que o escritor mineiro fez do romance policial noir. Segundo ela,

Dos Estados Unidos [...] vem a maior influência na obra de Rubem Fonseca, o *triller* ou *roman noir*, que aqui chamamos de romance policial ou de detetive – literatura *best-seller* de cidade grande. Seu arcabouço repousa em privilegiar a cena em detrimento da elucubração, a ação em vez da reflexão, o impacto ao invés da nuance. (GALVÃO, 2005, p. 44).

Ao lado de uma narrativa urbana, Galvão percebe também a existência de um regionalismo, que “continua a ser praticado, estabelecendo um contraponto com a hegemonia do *triller* urbano”, possuindo a prosa regional duas vertentes, uma realista de cunho político e “sobretons de denúncia social” (GALVÃO, 2005, p. 58), praticada desde os anos de 1930, e outra mágica, pouco explorada, que surgiu posteriormente ao romance de 1930, com nomes importantes como Murilo Rubião, Autran Dourado e José J. Veiga. Candido nomeia essa vertente mágica de “ficção do insólito absurdo” (CANDIDO, 2002, p. 208), reconhecendo também Murilo Rubião como propulsor dessa vertente mágica, a qual poucos se identificaram e que obteve seguidores somente anos mais tarde.

Em seu mapeamento da literatura atual, Galvão aponta também o romance histórico, que inclui “uma meditação sobre os tempos que antecederam ao nosso”, voltando-se, alguns romancistas de agora, “para episódios de nosso percurso, recriando-os em craveira ficcional” (GALVÃO, 2005, p. 69).

Relacionada à prosa urbana realista, mas em uma vertente mais intimista, se encontra Lya Luft. A escritora nasceu em 1938, em Santa Cruz do Sul, cidade gaúcha de colonização alemã, tendo sido criada dentro das tradições daquele país e com domínio do idioma. Sua carreira literária teve seu início em 1963, quando passou a trabalhar como tradutora. A sua primeira obra publicada foi uma coletânea de poemas reunidos em um livro, intitulado *Canções de limiar*, em 1964, o qual foi premiado pelo “Instituto Estadual do Livro, tendo imediato sucesso de crítica e de público”. (Cf. COELHO, 1993, p. 234).

Luft adentrou o universo ficcional após sofrer um grave acidente de automóvel. Encarar a morte tão de perto teria sido um fator definitivo para que ela adentrasse no mundo do romance, estreando, na prosa de ficção, com *As parceiras*, de 1980, seguido de *A asa esquerda do anjo*, no ano seguinte, e *Reunião de Família*, de 1982, considerados pela crítica como uma trilogia.

Ao longo de sua produção literária, a autora percorreu diversos tipos de gêneros, entre eles crônicas, ensaios, poemas e romances. Seus romances, que tematizam sobretudo o mundo da família e o feminino, “entregam-se”, segundo Galvão, “à meditação existencial, atravessada por um sopro poético” (2005, p. 89).

Segundo Lígia Averbuck, na ficção de Luft,

[...] o corte intimista se faz num mergulho vertical, através da investigação de um “caso” individual, que se desenha único, mas exemplar. A técnica será outra, o modo de questionamento, diverso, a preocupação, semelhante: a questão feminina tratada do ponto de vista da mulher. (AVERBUCK apud LUFT, 1982, orelha).

Donizete Batista, em sua dissertação *Espaço e identidade em Lya Luft: Exílio*, explica o que seria essa literatura intimista:

O termo “intimista” vinculado a “íntimo”, “pessoal” “fechado”, não significa imediatamente que seja alienado, desvinculado de uma realidade concreta e material. O íntimo, no exercício de recuperar o passado, de rememorar angústias, de remoer passos imprecisos, não implica vazio ideológico ou histórico. [...] Muitas personagens não se encontram inteiramente adormecidas, mas apenas embaladas enganosamente pelo enfadonho cotidiano; elas têm a possibilidade de despertar e adotar uma postura de enfrentamento dos discursos que constituem o patriarcado. (BATISTA, 2007, p. 34).

Sobre a temática dos três primeiros romances de Luft, Nelly Novaes Coelho, em “A literatura feminina no Brasil Contemporâneo”, enfatiza essa tendência intimista, na qual a autora navega pelas dores existenciais femininas:

A matéria ficcional dessa trilogia se identifica com uma das tendências mais férteis da ficção moderna: a que registra as relações humanas, presas à aparência inofensiva e rotineira do cotidiano, para depois ir rompendo sua superfície tranquila e, lá no fundo oculto, tocar as paixões ou pulsações secretas que revelam a duplicidade da vida vivida e/ou a mutilação interior dos seres que a vivem. (COELHO, 1993, p. 231).

Coelho enfatiza os traços característicos da narrativa de Lya Luft, pontuando a ambiguidade entre o que as personagens aparentam ser e o que elas realmente são por imposição de uma sociedade que as oprime:

Em ritmo progressivo e lento a escrita [...] registra o sucessivo cair-de-máscaras que acaba por revelar [...] verdades escondidas ou sufocadas no íntimo ambíguo das vivências autênticas que o convencional e epidérmico convívio humano (deteriorado por preconceitos ou normas

estratificadas) impede de se manifestarem livremente. (COELHO, 1993, p. 233).

Cilene Pereira, em “Memórias da família (e da violência): algumas considerações sobre a narrativa contemporânea”, elucida que a presença da violência em nossa literatura recente está associada também a um universo mais íntimo como o familiar, podendo ser tematizada, portanto, em uma narrativa intimista como a de Luft.

[O tema da violência] resvala também em espaços mais íntimos, tratados no cerne da família, por meio da memória de autoridade e de uma violência institucional, marcadas pelas posições, às vezes bastante antagônicas, de papéis sociais impressos nesse lugar simbólico, sobretudo da figura paterna, que parece imperar, ainda, como elemento centralizador do poder e da ordem familiar (PEREIRA, 2017, p. 163).

Haveria, assim, um ideal de família que impera como modelo a ser subvertido nas histórias de famílias (re)contadas por nossa ficção, construída como algo estável e imutável, com papéis bem definidos para o homem e para a mulher, reservando a esta um lugar centrado no mundo doméstico e sentimentalizado do lar. Para Chauí, essa família,

[...] sendo sempre a mesma (no tempo e para todas as classes) e, portanto, como uma realidade natural (biológica), sagrada (desejada e abençoada por Deus), eterna (sempre existiu e sempre existirá), moral (a vida boa, pura, normal, respeitada) e pedagógica (nela se aprendem as regras da verdadeira convivência entre os homens, com o amor dos pais pelos filhos, com o respeito e temor dos filhos pelos pais, com o amor fraterno). Estamos, pois, diante da *ideia* da família e não diante da realidade histórico-social da família. (CHAUI apud PEREIRA, 2017, p.166, grifos da autora).

Este modelo familiar, tipicamente patriarcal e em dia com a ideologia dominante, é recontado e desconstruído no romance *Reunião de família*, o qual tem uma personagem feminina como a grande responsável por essa desarticulação. Em “Literatura de autoria feminina”, Lúcia Zolin esclarece que, na ficção de Luft, “[...] a família é retratada como instituição falida, geradora de conflitos, mas é, tragicamente, um beco sem saída [...]” (ZOLIN, 2009, p. 332).

Em *A mulher, o lúdico e o grotesco em Lya Luft*, Maria Osana de Medeiros Costa enfatiza que “A obra de Lya Luft é hoje um ponto de referência nos estudos da literatura feminina, pelo que representa de questionamento da condição feminina” (COSTA, 1996, p. 17).

A introdução acima, na qual apresentamos, de maneira bastante rápida, aspectos gerais de nossa prosa de ficção contemporânea, destacando o nome de Lya Luft, evidencia a importância da família na literatura brasileira, debatida com insistência e em tom provocativo desde a narrativa de Machado de Assis, no século XIX. Essa recorrência ao tema da família revela a importância, dentro desse contexto, não só de se questionar a representação desta, mas também de se pensar sobre o papel feminino em sua constituição, considerando, ainda, que o romance *Reunião de família* foi escrito por uma mulher, que se associaria, segundo a proposta da ensaísta Elaine Showalter, à fase feminista (Cf. ZOLIN, 2009, p. 332). A ensaísta propõe a existência de três fases: a de imitação dos valores dominantes; a de negação destes valores e a de descoberta de uma voz própria, de uma identidade

Zolin observa a importância da escrita feminina, “[...] no sentido de desmascarar os princípios que têm fundamentado o cânone literário [constituído até então, pelo homem branco, ocidental e de classe média/alta], seus pressupostos ideológicos, seus códigos estéticos e retóricos, tão marcados por preconceitos de cor, raça, de classe social e de sexo, para; então desestabilizá-lo, reconstruí-lo” (ZOLIN, 2009, p. 328).

Um levantamento bibliográfico inicial, realizado no banco de teses e dissertações da Capes e de outras instituições do país, revela que, apesar de haver vários estudos sobre a obra de Lya Luft, sendo encontradas cinquenta e nove pesquisas, entre dissertações e teses, apenas oito delas estudam a figura feminina em seus romances e apenas duas abordam o tema da família. Dessas dez dissertações e teses que discorrem sobre os temas que serão abordados em nossa pesquisa, nenhuma discute a figura feminina como responsável pela desconstrução

familiar. Ressaltamos, ainda, que apenas dois estudos tratam exclusivamente do romance *Reunião de família*, que será o corpus dessa pesquisa.

Além de haver poucos estudos que observam a construção do feminino na obra de Lya Luft, conforme apontamos, essa voz feminina dupla (pois temos uma autora e uma narradora-protagonista) pode descortinar aspectos ainda não examinados pela crítica, como o que pretendemos destacar em nossa pesquisa ao relacionar as personagens femininas à ideia de desconstrução ou falência familiar. Isso porque Luft parece acenar, dentro de um campo que aponta o feminino como lugar da submissão e da ordenação, como ocorre em *Reunião de família* a respeito de Alice, a insubordinação da mulher, revelando-a como responsável por minar a família, instituição social que a aprisiona, utilizando-se, para isso, de uma narrativa bastante intimista.

## REFERÊNCIAS

BATISTA, Donizete A. *Espaço e identidade em Lya Luft: Exílio*. 2007. 95f. Dissertação (Mestrado em Letras) –Universidade Federal do Paraná – UFPR. Curitiba, 2007. Disponível em:

<[http://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/13603/dissert\\_pdf.pdf;jsessionid=7560025E491DA4339D6477DA19B79793?sequence=1](http://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/13603/dissert_pdf.pdf;jsessionid=7560025E491DA4339D6477DA19B79793?sequence=1) Acesso em: 01. set. 2017.

ZOLIN, Lucia. Literatura de autoria feminina. In: BONNICI, Thomaz; ZOLIN, Lucia Osana (org.). *Teoria literária: abordagens literárias e tendências contemporâneas*. Maringá: EDUEM. 2009. P.327 a 336.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. p. 199 a 215.

COSTA, Maria Osana de Medeiros. *A Mulher, o Lúdico e o Grotesco em Lya Luft*. São Paulo: Annablume, 1996. p.11 a 21; 61 a 83; 177 a 181.

CULLER, Jonathan. Literatura e estudos culturais. *Teoria literária: uma introdução*. Tradução Sandra Vasconcellos. São Paulo: Becca, 1999. p. 48 a 58.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Tendências da prosa literária. In: GALVÃO, Walnice Nogueira. *As musas sob assédio: literatura e indústria cultural*. São Paulo: Editora Senac, 2005. p.41 a 95.

LUFT, Lya, *A asa esquerda do anjo*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. 141p.

LUFT, Lya. *As parceiras*. Rio de Janeiro: Record, 2003. 127 p.

LUFT, Lya. *Reunião de família*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. 125p.

PEREIRA, Cilene Margarete. Memórias da família (e da violência): algumas considerações sobre a narrativa brasileira contemporânea. In: PORTO, Ana Paula Teixeira; PEREIRA, Cilene Margarete (org.). *Memória e discurso(s): representações literária e linguísticas nos séculos XX e XXI*. Frederico Westphalen: URI, 2017. p.163 a 171.

RESENDE, Beatriz, A literatura brasileira na era da multiplicidade. *Expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2008. p.15 a 40.

SANTIAGO, Silviano. A literatura Brasileira pós-64 – Reflexões. *Nas malhas da letra: ensaio*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p.13 a 27.

SANTIAGO, Silviano. Prosa literária no Brasil. *Nas malhas da letra: ensaio*. Rio de Janeiro. Rocco, 2002. p.28 a 43.

## **A MULHER NA CANÇÃO DE CHICO BUARQUE: DA DOMÉSTICA A INDEPENDENTE**

**Taciana Ribeiro Rios (UNINCOR)**

**RESUMO:** Originário de um projeto de iniciação científica em andamento, intitulado “A palavra de mulher e suas escolhas nas canções de Chico Buarque de Hollanda”, este texto pretende examinar a representação da mulher nas letras do compositor, um dos maiores nomes de nossa Música Popular. Para tanto, refletiremos sobre sua personagem feminina, que se constrói ancorada a partir da estrutura patriarcal de nossa sociedade, que deu ao homem poder no espaço privado, como chefe da família, e no público. Nesse sentido, muitas das canções de Chico, que destacam as mulheres, revelam que estas, subjugadas pela dominação masculina, não expressam sua voz e suas escolhas, sonhos e desejos, como vemos nas canções "Cotidiano", "Folhetim" e "Mulheres de Atenas". Em paralelo a essa representação do feminino, Chico constrói também personagens femininas que assumem o controle de sua vida, que fazem suas escolhas e rompem com a cultura patriarcal dominante, como ocorre nas canções: "Mil perdões", "Madalena", "Teresinha".

**Palavras-chave:** Mulher, Chico Buarque, dominação, escolhas.

Originário do projeto de iniciação científica em andamento, intitulado: “A palavra de mulher e suas escolhas, nas canções de Chico Buarque de Hollanda”, esta comunicação pretende refletir, através da leitura de algumas canções de Chico Buarque, sobre a condição de submissão em que a mulher é contida culturalmente, e, em outros momentos, o rompimento, operado por ela, de tal condição de submissão. Nesse sentido, muitas das canções de Chico Buarque, que destacam as mulheres, revelam que estas, subjugadas pela dominação masculina, não expressam sua voz em suas escolhas, sonhos e desejos. Em paralelo a essa representação do feminino, Chico Buarque também constrói personagens femininas que assumem o controle de sua vida, que fazem suas escolhas e rompem com a cultura patriarcal dominante.

Para isso, será necessário pensarmos de maneira crítica sobre a estrutura patriarcal de nossa sociedade, que deu ao homem poder no espaço privado, como chefe da família, e no

público, lugar onde o homem sempre se movimentou de maneira soberana. Modelo estrutural que por um longo tempo de nossa sociedade se manteve fortalecida por valores machistas, em que a dominação masculina se revela principalmente no tratamento desigual imposto a mulher. Percebemos nas canções de Chico Buarque que a partir de tais condições socioculturais a mulher sempre ocupou uma posição de submissão. Neste sentido, é perceptível na obra do compositor a representação do feminino oprimido sem voz e subjugado pela dominação masculina, ideologia que impede a mulher de se expressar, de ter escolhas, realizar seus sonhos e desejos, como podemos notar nas canções: “Cotidiano” “Folhetim” e “Mulheres de Atenas”.

Na canção “Cotidiano”, Chico Buarque retrata a rotina de um casal em que a mulher é representada como a organizadora do lar, todos os dias de maneira mecânica, programada, acorda o marido para o trabalho e a noite no portão o espera chegar em casa, como é apontado no verso: “Todo dia ela faz tudo sempre igual”, em que a expressão “Todo dia” é repetida cinco vezes, mostrando essa condição mecânica dos afazeres diários, somada à responsabilidade de cumprir o trabalho doméstico. Aqui a lógica estabelecida é de um mundo cíclico, pois a última estrofe se conecta a primeira, de modo que inicia “todo dia” e encerra “toda noite” fazendo tudo sempre igual. Esta mulher pode ser comparada ao operário, que reproduz cotidianamente sua rotina de trabalho: acordando pontualmente no mesmo horário e reproduzindo dia a dia as mesmas atribuições de maneira repetida. Esta relação se torna monótona e exaustiva, não sendo permitida a ambos, a mulher e seu companheiro, a ampliação de seus modos de vida. Chico Buarque de maneira sutil critica essa falta de dinamicidade da vida, em que a mulher é ausente de criatividade, repete cotidianamente suas tarefas domésticas no lar, sufoca seus desejos e aplaca sua potência de viver, sem espaço para desejar, nem independência. Esta afirmação é endossada pela análise desta canção por Adélia Bezerra, em seu livro *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*, ao dizer que esta mulher é ativíssima, mas é previsível e age como um operário que cumpre todo o seu ritual. Ela é ausente de espontaneidade criativa.

Condição esta desempenhada pela figura feminina nos tempos passados e infelizmente por uma parcela significativa nos tempos atuais, em que se sujeita consciente e inconscientemente a viver dessa maneira, em que tanto a mulher quanto o homem se encontram aprisionados em um cotidiano massacrante e rotineiro do lar, impossibilitando-os

desenvolver novas possibilidades de vida. Assim, nesta canção, fica claro o motivo da existência dessa mulher, viver para seu marido, manter a ordem, ficando aprisionada aos seus afazeres do lar e o homem aprisionado neste sistema disfuncional.

A figura feminina também é representada nas canções de Chico como um objeto sexual, quando foge às padronizações culturalmente estipuladas, se encaixando em estereótipos machistas em que nossas raízes estão fincadas. Podemos citar, por exemplo, adjetivos que qualificam esta mulher como: transgressora, vulgar, mentirosa, agressiva, infiel, que vem para desestruturar o homem, ou seja, aquela que vem para destruir o sistema patriarcal pré-estabelecido.

Percebemos essas classificações estereotipadas na canção “Folhetim” em que o eu lírico apresenta a realidade de uma mulher que sai de todos os padrões estabelecidos para um lugar desconhecido, onde preconceituosamente é rotulada pela sociedade, como imoral, enganosa, sem pudor, transgressora, “prostituta”, como podemos notar em sua primeira estrofe: “Se acaso me quiseres/Sou dessas mulheres/Que só dizem sim/Por uma coisa à toa/Uma noitada boa/Um cinema, um botequim”.

Em “As Mulheres de Atenas”, Chico Buarque nos apresenta a condição de submissão e espera em que as mulheres donas do lar se sujeitavam verificável pelas variadas violências em que são submetidas: simbólicas, físicas e psíquicas. Assim na canção das “Mulheres de Atenas”, essas mulheres vivem e secam até a morte pelos seus maridos. Essa canção nos possibilita vislumbrar como a cultura patriarcal fez das mulheres um alicerce para os homens como uma ancora que não movimentada, sem vida, fixa em um mesmo lugar, como se pode ver na oitava estrofe da canção: “Elas não têm gosto ou vontade/Nem defeito, nem qualidade/Têm medo apenas/Não tem sonhos, só tem presságios/O seu homem, mares, naufrágios/Lindas sirenas, morenas”.

Mulheres que zelavam pelos homens e pelas regras. Não se expunham para a sociedade, escondiam-se e guardavam para seus maridos. De fato essas mulheres sofriam pelos seus maridos, sofriam quando estavam longe e quando estavam perto, teciam longos trabalhos por anos a espera se guardando para os maridos.

Estas canções criadas por Chico Buarque nos possibilita compreender que por grandes períodos no decorrer da história as mulheres não puderam ter escolhas. Viveram debaixo da opressão e dos papéis estipulados pela cultura patriarcal. A avaliação desta condição feminina

no decorrer da história nos permite detectar tempos em que estas mulheres não tinham palavra própria e nem escolhas. Nascidas e criadas para servir o homem e realizar tarefas simples e corriqueiras do lar, essas mulheres viveram dominadas por esse sistema patriarcal estabelecido e construído na sociedade como regra a ser seguida. Neste sentido, estas canções representam a mulheres que não podiam nem ao menos ser escutadas e que quando eram percebidas eram retratadas cuidando de tarefas simples como limpar, lavar, cozinhar e procriar. Chico Buarque pretende despertar as mulheres para romper com este condicionamento social e fazer ouvida a sua voz.

Em paralelo a essa representação do feminino, Chico constrói também personagens femininas que assumem o controle de sua vida, que fazem suas escolhas e rompem com a cultura patriarcal dominante, como ocorre nas canções: “Mil perdões”, “Madalena foi pro mar” e “Teresinha”.

Na canção “Mil perdões” a figura feminina passa a ser ativa em suas práticas cotidianas, em que os ciúmes e o sentimento de posse por parte de seu companheiro não é aceitável. O verso “Te perdoo” se repete onze vezes, sendo que em todas estas repetições este homem é acusado como culpado por erros que não cometeu, pelo contrário, cometidos por uma mulher dona de sua vida, vaidosa, soberba, mentirosa, traidora. Essa mulher representa um papel oposto de uma sociedade patriarcal, em que o homem se utilizava de artifícios para manipular e manter a mulher a seus pés. E nesta canção o homem desempenha o papel que é dado culturalmente para a mulher, ou seja, o papel de ciumento e de submissão ao outro; como podemos notar na sua terceira estrofe: “Te perdoo/Quando anseio pelo instante de sair/E rodar exuberante/E me perder de ti/Te perdoo/Por queres me ver/Aprendendo a mentir (te mentir, te mentir)”. No desenrolar de toda a canção o homem mantém-se numa condição submissa aos desejos e atitudes dessa personagem feminina que ironiza seu comportamento.

A mulher aqui representada na segunda estrofe sustenta uma relação sem respeito e sem pudor, em que mesmo tendo sua palavra e a liberdade de escolha, carrega um peso por não conseguir viver plenamente essa relação. A relação de ambos apresenta-se disfuncional, pois a mulher vive de seu próprio modo e aventuras, porém, está presa ao homem com toda a sua instabilidade emocional e agressividade. Aliás, esta agressividade nos remete a cultura patriarcal, em que o homem garante sua dominação pelo uso da força física. Podemos

perceber esse sistema na segunda estrofe, nos versos: “Te perdoo/Te perdoo por ligares/Pra todos os lugares/De onde eu vim/Te perdoo/Por ergueres a mão/Por bateres em mim”.

Em “Madalena foi pro mar” podemos perceber outra posição em que a mulher rompe com o ideal da maternidade que lhe é imposto. Pois a sociedade organizada segundo os preceitos cristãos e patriarcais, atribuiu que as relações amorosas ocorram de maneira a reproduzir, e a cada vez mais, solidificar seus preceitos organizadores. Portanto, a mulher precisa de produzir filhos para a manutenção desse sistema social. Além disso, espera-se da mãe um conjunto de atitudes, sentimentos, como algo aguardado por todos e aceito pela mesma. Normas em que a sociedade separa o que é dever de uma mulher e do homem, como exemplo, a criação do filho, que muitas vezes imposta como plena responsabilidade, única e exclusiva da mulher.

Vista como um ser que tem que estar a serviço não só do casamento, do lar, mas na criação dos filhos, ainda existe o estranhamento em circunstâncias em que a mulher escolhe trabalhar fora mesmo tendo uma criança em casa. As transformações pela busca de autenticidade e liberdade nas mulheres acarretam peso, culpa e cobrança desnecessárias, incutidas no seio familiar machista, advindo de uma sociedade alienada nos preceitos patriarcal. Chico Buarque representa na canção de “Madalena Foi Pro Mar”, canção que se opõe a “Mulheres de Atenas”, uma mulher, que dedicou sua vida a cuidar dos seus filhos e que, por alguma razão, os abandonou, indo embora em alto mar. Em um dado momento de sua vida essa mulher abandona os papéis estabelecidos na sociedade e segue noutra direção. Podemos dizer que apesar da dor do abandono dos filhos, Madalena foi para o mar em busca do renascimento para sua própria existência, quebrando padrões estabelecidos em uma sociedade dominada pelo patriarcalismo, em que a mulher “não pôde” viver fora da dominação masculina. Madalena, como qualquer outra mulher que gera um filho, tem direito de vida, de escolha e ela escolheu quebrar sistemas. Nesta canção o homem corre a procura de Madalena como vemos na primeira estrofe: “Madalena foi pro mar/E eu fiquei a ver navios/Quem com ela se encontrar /Diga lá no alto mar/Que é preciso voltar já/Pra cuidar dos nossos filhos”. Madalena escolheu ir contra essa dominação masculina dando a si mesma a chance de viver uma nova história.

Através da cantiga popular “Terezinha de Jesus” Chico compôs “Teresinha”, canção que retrata uma mulher que espera o seu amor, porém como dona de sua vida e história esta

mulher tem domínio sobre suas escolhas. É através de três homens diferentes que Teresinha encontra seu amor, por meio de sua escolha.

O primeiro homem que chegou a Teresinha veio contando suas vantagens e suas histórias, partiu de uma concepção a qual a conquista de uma mulher seria realizada por meio do oferecimento de presentes, em dar e oferecer coisas de valor, percebendo em sua idealização, essa mulher como interesseira.

O segundo chegou como se viesse de um bar, trouxe a aguardente, indagou o seu passado, cheirou e vasculhou como um homem rude, sem escrúpulos, a chamou de perdida, sem pudor. Nestas situações nenhum desses dois homens alcançou o amor e reconhecimento de Teresinha, que sabia o que queria, pois Teresinha não é seduzida por essas posturas que não a enxerga como uma mulher em sua plenitude.

O terceiro não tinha nada para lhe oferecer, também não lhe julgou, simplesmente a reconheceu como uma mulher como vemos na quinta estrofe: “O terceiro me chegou/Como quem chega do nada/Ele não me trouxe nada/Também nada perguntou/Mal sei como ele se chama/Mas entendo o que ele quer!/Se deitou na minha cama/E me chama de mulher”. Instalou-se em sua vida, pois sendo seu desejo, também não lhe cobrava nada. E nesta situação Chico apresenta o que há de verdadeiro em uma relação, isto é, o reconhecimento. De modo a permitir, que o outro exista conforme seus direitos e seus sonhos.

O sistema sociocultural em que vivemos impõe um sentimento de culpa à mulher, que lhe impede de lutar, inconscientemente sendo dominada por esse sistema patriarcal, vive acreditando que é natural aquilo que lhe é imposto culturalmente, muitas vezes agindo contra a própria mulher e em favor do homem.

Chico Buarque de Hollanda expressa à voz dessas mulheres que em tempos difíceis de ditaduras e repressão nunca tiveram a possibilidade de expressão. Como compositor Chico se destacou por reconhecer o outro, preocupado com o miserável, com um olhar sensível aos pobres, aos marginalizados, dando visibilidade ao fraco e ao indivíduo sem posição social.

A canção foi o instrumento que o compositor utilizou para denunciar, de maneira sutil, a ideologia patriarcal dominante, alertando as pessoas sobre suas opressões, reconhecendo o outro e manifestando sua indignação contra o opressor.

Chico Buarque de Hollanda em suas canções nos possibilita refletir sobre padrões de uma nação alicerçada em comportamentos fortemente estabelecidos por uma ideologia que

tem como marca a estrutura patriarcal em que a mulher em sua condição desfavorecida por essa cultura adquire estereótipos negativos, sem poder, postulada como um ser a serviço do lar, sem direitos, sem poder sonhar. Mas também representa mulheres que subvertem a condição de submissão que lhe é imposta, se tornando ativa e dona de seus desejos.

Compreendemos que Chico Buarque não pretende que a mulher assuma a posição destinada ao homem, pelo contrário, sua reflexão instiga para que as mulheres possam assumir seu espaço, ter sua palavra própria, sua independência, seus sonhos e desejos e participe da sociedade, do lar e da história humana em condições de igualdade com o ser masculino.

Infelizmente no decorrer da história a mulher sempre foi alvo de violência simbólica. O homem sempre estabeleceu modelos para seu comportamento e determinou o lugar a ser ocupado por ela. Situação, por ser constante, cristalizou-se assumindo um aspecto "natural". Esta condição de submissão imposta à mulher a impediu de assumir suas escolhas e de realizar seus desejos. Mulheres submetidas ao poder sem poder escolher o que queriam, o que desejavam ou ansiavam. Sendo desqualificadas em suas palavras, sem força ou poder para dirigir sua própria história.

Segundo Pierre Bourdieu em seu livro *A dominação Masculina*, a proposição utilizada para a dominação masculina sobre a mulher foi:

A diferença *biológica* entre os sexos, isto é, entre o corpo masculino e o corpo feminino, e, especificamente, a diferença *anatômica* entre os órgãos sexuais, pode assim ser vista como justificativa natural da diferença socialmente construída entre os gêneros e, principalmente, da divisão social do trabalho. (BOURDIEU, 2012, p. 20)

De acordo com Bourdieu é esta diferença anatômica que confere valor social, pois é através da virilidade física que o homem prova toda a sua potência como, por exemplo, na defloração da noiva. No Falo concentram-se as fantasias de potência coletiva. Além deste símbolo de vida e de dominação Bourdieu nos remete a uma descoberta de um escrito da Idade Média em que a vagina é apresentada como um falo invertido, ou seja, enquanto o

órgão masculino é o positivo, o feminino é o negativo, é o direito e o avesso, e o princípio masculino passa a ser a medida de todas as coisas.

Assim, intrinsecamente a cultura inconscientemente adquiriria a ideia de domínio sobre a vida da mulher que se estendeu por anos, com estereótipos de uma mulher passiva, sem poder, postulada como um ser a serviço do lar, sem palavras para queixas, sem direitos, sem poder sonhar.

Construções adquiridas em um plano social, a fim de se instituir uma ordem que determina o que é próprio à mulher e ao homem, e o que é aceitável ou não, desejado ou não, sobre as mulheres a fim de encarregá-las com condições diárias mesquinhas.

Como argumenta Pierre Bourdieu:

Pelo fato de o mundo limitado em que elas estão confinadas, o espaço do vilarejo, a casa, a linguagem, os utensílios, guardarem os mesmos apelos à ordem silenciosa, as mulheres não podem senão tornar-se o que elas são segundo a razão mítica, confirmando assim, e antes de mais nada a seu próprios olhos, que elas estão naturalmente destinadas ao baixo, ao torto, ao pequeno, ao mesquinho, ao fútil etc. (BOURDIEU, 2012, p. 41)

Chico Buarque de maneira sutil critica esta condição de submissão imposta a mulher ao apontar essa falta de motivação de viver a vida. Posição ocupada pela figura feminina nos tempos passados e infelizmente por uma parcela significativa nos tempos atuais, se sujeitando conscientemente e inconscientemente viver de maneira submissa, onde não cabe ter seus projetos e sim o projeto do homem.

Chico Buarque, com sua capacidade peculiar de expressão, consegue desmascarar, em suas canções, a condição de submissão em que as mulheres são forçosamente alojadas. Para isso o compositor representa variadas mulheres, as que se adequam ao se encontram como participantes ativas em suas canções. Sensibilidade que o compositor Chico Buarque tem de representar essas várias mulheres que se adequam ao sistema concebido como algo que ocorre naturalmente e outras que escolhem novas direções de rumos a seguir em suas trajetórias, tendo força e mudança de comportamento através de suas palavras, de suas escolhas.

Chico Buarque de Hollanda nos envolve em sua capacidade literária, artística, em que suas palavras e sua sensibilidade musical consistem em redimensionar o que de fato nunca foi dito, explicado ou compreendido, voltando seu olhar para desqualificado.

É através de suas canções que nos aproximamos dos menos favorecidos e como as representações de mulheres, de diversas personalidades e posturas, Chico vem dar voz, oferecendo sua voz para exaltar essas mulheres e mostrar que de “pequenas” elas não tem nada. Ilustrando que algum dia na história foram “mortas” por um contexto social rigorosamente patriarcal, acarretando dores e até a morte de mulheres, em grandes proporções.

Perceber que existem escolhas e que mulheres tem se apropriado de sua vida, para seu benefício libertador, nos faz acreditar em mudanças, mesmo sabendo que ainda perdura em pleno século XXI a dominação masculina sobre a mulher. Verificam-se evidências que nos mostram o apego ao poder da dominação sobre o outro, em que o homem abre espaço para que possa tirar vantagens sobre a mulher. Percorrer o caminho contrário que por séculos foi alimentado pela escravidão de vários aspectos, principalmente construído socialmente referente a essa mulher, não é e nunca será tão fácil na história, mas trilhar e modificar os comportamentos pela luta de uma nova perspectiva de vida em relação aos sexos faz com que a expectativa e esperança por dias melhores se concretizem. O caminho é longo, mas faz-se necessário percorrê-lo.

## REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. *A dominação Masculina*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 2012.

CHICO BUARQUE. Disponível em: < <http://www.chicobuarque.com.br/>>. Acesso em: 16 de jul. de 2017

MENESES, Adélia Bezerra de. *Figuras do Feminino na canção de Chico Buarque*. Cotia – SP: Ateliê Editorial, 2001.

# ELE É O SENHOR DO BAIRRO: TAVARES - A LEITURA/ESCRITA É A SOBREVIVÊNCIA

Taciane Aparecida Couto (UFJF)

**RESUMO:** Na série *O Bairro*, Gonçalo M. Tavares cria um bairro ficcional e insere nele seus senhores-personagens, que carregam o nome de intelectuais mundialmente conhecidos. O Bairro resulta das estratégias do autor em revisita ao cânone, uma releitura que Tavares faz do cânone literário mundial. Dessa forma, o escritor desenvolve na série o que chamamos de leitura/escrita. Nesse sentido, objetiva-se ler "O Bairro" como uma biblioteca onde habitam escritores e pensadores, que fazem parte da memória literária de Gonçalo M. Tavares. O escritor efetiva na escrita de suas leituras a colisão entre os tempos e ficcionaliza, cria e reorganiza em seus livros o processo de recriação desses intelectuais em senhores-personagens, trazendo para dentro de um mesmo bairro pensadores de séculos diferentes e escritas não similares. Portanto, age assim por um movimento que permite com que sua estratégia literária faça parte do lampejar do passado no presente, como nos lembra Didi-Huberman (2011), e consequentemente da sobrevivência da trajetória discursiva das Literaturas dos intelectuais que são transformados em senhores-personagens.

**Palavras-chave:** Gonçalo M. Tavares; *O Bairro*; leitura/escrita; sobrevivência.

## Flanando pelo *Bairro*

Na série *O Bairro*, os intelectuais que nomeiam os livros passam a habitar um mesmo bairro ficcional. Dessa maneira, cada nome de intelectual corresponde a um senhor-personagem, e até agora dez dos trinta e nove habitantes d'*o Bairro* já têm seus próprios livros. Essas obras apresentam textos curtos nos quais o autor constrói situações da vivência dos senhores-personagens, constituídas de eventos cômicos, ilógicos, irônicos e trágicos.

Enquanto criador, Gonçalo M. Tavares, escritor português contemporâneo, joga com um mundo no qual os nomes dos escritores e pensadores passam de substantivos a adjetivos, com uma carga semântica próxima às representações do papel que desempenham no cânone mundial. A série *O Bairro* nos leva a ter um olhar analítico investigativo sob diversas

perspectivas, já que na maioria dos livros não existe relação direta da biografia do intelectual de quem o livro recebe o nome com o personagem ficcional que Tavares constrói.

Somos convidados assim como um *flâneur* a decifrar os sinais e imagens que esses textos apresentam. Os livros já publicados em Portugal por cronologia de publicação são: *O Senhor Valéry e a lógica* (2002), *O Senhor Henri e a enciclopédia* (2003), *O Senhor Brecht* (2004), *O Senhor Juarroz* (2004), *O Senhor Kraus* (2005), *O Senhor Calvino* (2005), *O Senhor Walser* (2006), *O Senhor Breton e a entrevista* (2008), *O Senhor Swedenborg e as investigações geométricas* (2009). *O Senhor Eliot e as conferências* (2010). No Brasil, são publicados pela editora Casa da Palavra a partir de 2005.

Na primeira página dos livros da série, encontra-se uma ilustração de casas e edifícios que têm aparência de esboço. Na verdade, é *O Bairro* ficcional criado por Tavares onde os personagens vivem. Dessas construções saem setas indicando os moradores que lá habitam e que lá irão habitar. Como nem todos os habitantes já têm o seu livro escrito, Gonçalo M. Tavares afirma que *O Bairro* é um projeto para toda a vida. Os senhores gonçalianos como Fernando Pessoa, James Joyce, Rimbaud entre outros ainda estão por escrever.

Assim, esse *Bairro* ficcional resulta das estratégias do autor em uma revisita ao cânone e à tradição literária, uma releitura que Tavares empreende a fim de se construir uma memória literária e cultural. De acordo com o escritor, na sua série *O Bairro* “(...) é apresentado um conjunto de personagens que ocupam um apartamento nesse bairro. Quase todos estão por escrever, embora os visualize já. É um projeto para muitos anos, para toda a vida (...)”<sup>108</sup>

O escritor, colocando a habitar esses senhores, assume o papel de criador, cria e agrupa no mesmo espaço pessoas que tiveram papéis importantes no cenário mundial. São intelectuais não só porque desenvolveram um pensamento, mas porque esse pensamento revela uma forma crítica de pensar o mundo frente a questões culturais, sociais, políticas e econômicas.

Gonçalo M. Tavares diz ainda em outra entrevista que brinca muito com esse *Bairro* e que procura assemelhá-lo à lógica da aldeia de Asterix. *O Bairro*, assim como a aldeia, seria um lugar que intenta o princípio da boa vizinhança, um lugar acolhedor que busca homenagear os intelectuais. O escritor então comenta sobre o seu projeto.

---

<sup>108</sup> Entrevista para o site Portal da Literatura. Disponível em: <<http://www.portaldaliteratura.com/entrevistas.php?id=8>>. Acesso em: 26/08/2017.

A ideia de um Bairro sem espaço em que se cruzam, por exemplo, o Sr. Balzac com o Sr. Duchamp, pessoas que no tempo não poderiam cruzar, que nunca viveram num mesmo espaço. Eu fiz um Bairro completo, um desenho que tem já uma série de senhores, que ainda não saíram e que eu ainda não escrevi. É um projeto quase interminável. Mas aquilo lá é um bocado do projeto que eu gostaria de fazer. São cerca de 40 senhores, desde artistas, arquitetos, escritores. Os nomes dos senhores do Bairro são homenagens. É dar o nome de um escritor ou de um artista a um personagem de ficção. Eu costumo dar o exemplo de que é como dar o nome de um escritor a uma rua. Quando damos o nome de um escritor a uma rua, em primeiro lugar, não se espera que a rua se pareça com o escritor. Agora, quando se dá aquele nome precisamente a uma rua, não se dá por acaso. Dá-se, por exemplo, porque o escritor viveu lá ou porque tinha lá o seu escritório. E é um pouco essa a relação com o personagem de ficção, ou seja, não é aleatório. (TAVARES, 2009)<sup>109</sup>

A partir da fala de Tavares, percebe-se que *O Bairro* se configura como uma possibilidade espacial no qual seus moradores convivem mesmo tendo sido retirados de tempos distintos. Essa colisão de tempos planeja uma temporalidade que provoca o desmanche dos intelectuais, das cronologias, das biografias. O que se pode dizer é que esse *Bairro* resulta da releitura dos clássicos e do cânone e que essa releitura se dá de uma forma a mostrar-nos histórias muitas vezes inverossímeis, mas que representam a realidade do senhor-personagem. A obra relata o seu cotidiano e o põe a atuar muitas vezes de forma cômica, insólita, metódica e até mesmo trágica.

O escritor, através da sua série, se mostra um leitor. Ele afirma que sua obra é um diálogo com os clássicos, dessa forma, Tavares elegeu para a escrita d'*O Bairro* seu próprio cânone. E torna-se nítido que o cânone escolhido corresponde em sua maioria a escritores do mundo ocidental. Segundo Harold Bloom em *O Cânone Ocidental* (1995), a existência de um

---

<sup>109</sup> Entrevista concedida a Sissa Frota. Disponível em: <<http://www.cronopios.com.br/site/artigos.asp?id=4311>>. Acesso em: 08/09/2017.

cânone resulta da seleção que o homem faz daquilo que deseja ler, uma vez que seu tempo é limitado. E, portanto, o leitor acaba por organizar um cânone individual.

Ainda que no livro *Biblioteca*, Gonçalo Tavares esclareça que “O ponto de partida desse livro é a obra dos autores nunca aspectos biográficos,” (TAVARES, 2009, p. 08), na série *O Bairro* temos uma incógnita em relação ao ponto de partida dos livros. O que se observa é que a obra de Tavares surge da leitura/escrita, a leitura e a escrita a partir dos clássicos formam a sua memória, fixam-na.

Para pensar a obra gonçaliana a partir da leitura/escrita, temos Jorge Luis Borges, que afirma em *Cinco Visões Pessoais* que a criação poética é “uma mistura de esquecimento e lembrança do que lemos” (1987, p. 10). O livro é visto como uma extensão da memória e da imaginação de quem o escreve. Como a série *O Bairro* é um projeto gonçaliano ainda em andamento, cabem aqui as palavras de Blanchot (1987); para ele a obra de arte nunca pode ser considerada acabada ou inacabada, além de um livro só se tornar obra quando passa pela leitura.

O escritor escreve um livro, mas o livro ainda não é a obra, (...) a obra só é obra quando através dela se pronuncia, na violência de um começo que lhe é próprio, a palavra ser, evento que se concretiza quando a obra é intimidade de alguém que a lê. O escritor pertence a obra, mas o que lhe pertence é somente um livro um amontoado de palavras, pois o escritor que sente esse vazio acredita que a obra está inacabada e assim volta a pôr mãos a obra. E assim só termina sua obra no momento em que morre, contudo, o escritor jamais a conhece. (BLANCHOT, 1987, p. 13)

A obra não termina com a leitura gonçaliana dos clássicos e do cânone, já que é plausível a novas leituras tanto do escritor quanto do leitor. Ainda de acordo com Jorge Luis Borges, em *O Livro de Areia* “(...) Disse-me que seu livro se chamava O livro de areia, porque nem o livro nem a areia têm princípio ou fim” (2009, p. 102). Essa infinitude pode ser vista em *O Bairro* pelas possibilidades de leitura e significações que a série oferece para o

leitor e também pela leitura/escritura que Gonçalo Tavares empreende e empreenderá ao longo de toda sua vida, como sempre afirma.

A escolha de criar um bairro pode-ser vista pela relação que Tavares estabelece com a cidade e também com o ofício do pai, que era engenheiro. O escritor declara:

Acho que escrevi sempre em alguma cidade. E, mais do que isso, a cidade é um conceito de que eu tiro imagens... Por exemplo: andar pela cidade, passear pela cidade, pelo meio de pessoas, muitas pessoas. Considero-a quase uma espécie de prefácio ao meu trabalho. (TAVARES, 2010)<sup>110</sup>

Em outra ocasião, Tavares afirma: “O meu pai é engenheiro. Uma das imagens que mais marcou a minha infância foi vê-lo construindo casas” (TAVARES, 2014, p.181)<sup>111</sup>.

Esse misto entre a profissão do pai e a paixão pela cidade pode ter repercutido na produção de sua série, pois *O Bairro* parte da arquitetura de um bairro e relata o modo de vida de seus habitantes por meio de textos ficcionais que revelam seus cotidianos. Arrisca-se dizer que, assim como o pai, Tavares agiu como um construtor de casas e misturou essa criação à sua paixão pela cidade e pela Literatura na forma de um espaço urbano literário, o bairro, que nos leva até *O Bairro*.

Em *A Invenção do Cotidiano 2 – Morar, cozinhar*, Pierre Mayol (1996) discorre no primeiro capítulo que o bairro é um domínio do ambiente social, uma vez que ele constitui para o usuário uma parte conhecida do espaço urbano no qual, de uma forma positiva ou não, ele se sente reconhecido. “Pode-se, portanto apreender o bairro como uma porção do espaço público em geral em que se insinua pouco a pouco um espaço privado particularizado pelo fato do uso quase cotidiano desse espaço.” (MAYOL, 1996, p. 40).

No *Bairro* criado por Tavares, observa-se o uso cotidiano desse espaço público através dos textos dos livros, como por exemplo em *O Senhor Calvino* (2007): a referência desse livro é ao escritor e crítico literário Italo Calvino. Na obra de Tavares, a vida desse senhor consiste em uma rotina monótona. Ele se dedica a tarefas não usuais, pois tenta preencher sua

---

<sup>110</sup> Entrevista concedida em 2010, ao site Saraiva Conteúdo. Disponível em: <<http://www.saraivaconteudo.com.br/Materias/Post/10333>>. Acesso em: 26/08/2017.

<sup>111</sup> Tavares em entrevista a José Eduardo Gonçalves no projeto *Ofício da palavra*.

vida com atividades como: os percursos matinais, a alimentação regrada do jantar e sem normas no almoço, a pontualidade nos afazeres etc.

Calvino é o habitante do *Bairro* que mais anda pelas ruas e que mantém maior contato com outros habitantes. Por exemplo: ele se oferece para levar o cão cego de um vizinho para passear: “(...) Ao fim do dia ia buscar o cão cego e levava-o, de coleira, a passear pela cidade (...).” (TAVARES, 2007, p.51). Em outro texto lá estava o senhor Calvino dedicando atenção extrema aos objetos tal como se dedicasse a uma pessoa, enquanto perambulava pelo bairro:

### O Balão

Nos transportes públicos, em horas de grande concentração, o senhor Calvino levantava o balão acima da cabeça e com esforço mantinha, em todo percurso, o braço bem levantado para que um movimento mais descuidado não o rebentasse. Em casa, antes de dormir, colocava o balão junto à mesa de cabeceira e só depois, sim, adormecia. (TAVARES, 2007, p.16).

No livro *O Senhor Kraus* (2007) também se observa o intenso uso do bairro. A referência aqui é a Karl Kraus, intelectual austríaco que foi um ensaísta, aforista, poeta e, sobretudo, satirista e panfletário. O personagem, o senhor Kraus, é contratado para escrever crônicas para um jornal, o principal alvo dessas crônicas são os políticos. Os textos mostram esse senhor nas ruas do bairro, onde eventualmente encontra seus vizinhos e leitores, ou ainda no café.

Seus contatos com os passantes da rua revelam-se em várias passagens do livro. “- Já comecei a ler as suas crônicas, senhor Kraus, o mundo anda agradável, não? O senhor Kraus sorriu, agradeceu e despediu-se” (TAVARES, 2007, p.23).

“Sentado no café, na cadeira de sempre, o senhor Kraus escreveu algumas notas no seu caderno” (TAVARES, 2007, p.36).

Conforme Pierre Mayol (1996), um bairro compreende um espaço de relação com o outro. O fato de sair de casa e caminhar pela rua é efetuar um ato cultural, não arbitrário, porque assim o habitante se inscreve em uma rede de sinais sociais que lhe são preexistentes, como os vizinhos, a decoração dos lugares, os aspectos dos elementos urbanos etc. As

próprias combinações entrada/saída, dentro/fora, conhecido/desconhecido, masculino/feminino configuram uma relação entre uma pessoa e o mundo físico e social.

A partir do cotidiano dos senhores moradores do *Bairro* de Tavares, pode-se observar que esses agem como verdadeiros habitantes de um bairro. Desse modo, os senhores-personagens caminham pela rua, embora sem muito contato, conversam com os vizinhos, frequentam espaços comuns a um bairro, como é o caso do auditório onde os senhores estavam reunidos para a conferência do senhor Eliot.

Apesar de haver a ilustração cartográfica do *Bairro* delimitando apenas as casas nas quais os senhores moram, é possível observar no próprio desenho a existência de ruas e de construções que ainda não possuem marcações correspondentes à moradia de outros senhores que possam vir a habitá-lo. É como o autor da série vem afirmando, “n’O Bairro pode entrar ou sair a qualquer momento um senhor.”<sup>112</sup> Esse fato somado às ações dos senhores-personagens faz com que seja possível pensar *O Bairro* com aspectos de um bairro convencional, configurando-se ao mesmo tempo como espaço físico-ficcional e coleção de leituras.

É nesse sentido que a marca de Gonçalo Tavares aí se instala, pois ao escrever suas leituras cria senhores, que são homenagens aos intelectuais a partir de seus escritos memoráveis, e coloca-os a atuar também como personagens. Por essa perspectiva, enquanto personagens, esses intelectuais representam o homem inserido em seu contexto de vida, o ser com os seus momentos cotidianos e as suas incompletudes. E não aquele que é consagrado visto como figura central do panorama literário.

Ao afirmar que n’*O Bairro* pode entrar ou sair a qualquer momento um senhor, observa-se que a memória cultural que o escritor arquiteta tem a liberdade infinita da mobilidade, porque se constrói e reconstrói continuamente. Gonçalo Tavares passa, dessa forma, a ser o senhor do tempo e assume a escrita e a leitura como ferramentas que unem e que inscrevem esse *Bairro* na Literatura, pois *O Bairro* corresponde a uma coleção de registros de leituras; que compõem a biblioteca do escritor. Como cada senhor carrega consigo traços do intelectual ao qual faz referência, a construção de senhores-personagens gera não apenas a rememoração de seus nomes, mas almeja também a sobrevivência de suas escritas.

---

<sup>112</sup> Entrevista para o site Portal da Literatura. Disponível em: <<http://www.portaldaliteratura.com/entrevistas.php?id=8>>. Acesso em: 08/09/2017.

## Leitura/escrita: sobrevivência

O escritor enquanto senhor do tempo efetiva na escrita de suas leituras a colisão entre os tempos e ficcionaliza, cria e reorganiza em seus livros o processo de recriação desses intelectuais em senhores-personagens, trazendo para dentro de um mesmo bairro pensadores de séculos diferentes e escritas não similares. Portanto, age assim por um movimento que permite com que sua estratégia literária faça parte do lampejar do passado no presente, como nos lembra Didi-Huberman (2011), e conseqüentemente da sobrevivência da trajetória discursiva das Literaturas dos intelectuais.

Didi-Huberman, em *Sobrevivência dos vaga-lumes* (2011), retoma o texto de Pasolini e discute a tese do desaparecimento dos vaga-lumes, elaborada pelo cineasta italiano. Pense-se, no presente contexto, a partir do livro de Didi-Huberman, que os vaga-lumes representam imagens de uma história e/ou até mesmo de tradições culturais que se apagam, mas que, representadas como vaga-lumes, têm o desejo de pervivência, visto que seus lampejos vão e voltam.

Ao dialogar a obra gonçaliana com o conceito de sobrevivência desenvolvido pelas imagens de vaga-lumes, nota-se que a escrita de *O Bairro* permite a “sobrevivência dos signos ou das imagens, quando a sobrevivência dos próprios protagonistas se encontra comprometida” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.150). Ou seja, a tarefa de revisitar a tradição literária por meio da construção de um bairro traz do passado nomes da Literatura. E assim, aqueles que outrora não figuravam no espaço literário atual, podem voltar à contemporaneidade.

Portanto, a memória da leitura de Tavares funda um *Bairro* literário-ficcional, no qual as escritas dos moradores se entrecruzam com a sua escrita. *O Bairro* é uma maneira, um artefato, pelo qual a leitura da escrita do escritor português pode se configurar como mediadora da leitura dos intelectuais transformados em senhores. Assim sendo, a série confere a persistência da Literatura na contemporaneidade.

A leitura/escrita perpetua na série o eterno devir que a escrita pode configurar como intercessora de leituras diversas e acaba por projetar *O Bairro* como uma sobrevivência da

Literatura, um espaço de resistência. A partir disso, esses senhores podem ser vistos como pequenos lampejos, pequenas luzes que voltam ao pensamento do mundo contemporâneo.

À luz dessas considerações, procura-se compreender a série como uma coleção de leituras, um espaço no qual a Literatura de pensadores como Bertolt Brecht, Paul Valéry, Italo Calvino, T. S. Eliot, Karl Kraus, Robert Walser, Henri Michaux, entre outros, resiste enquanto pauta para a sobrevivência não apenas de seus nomes, mas de suas Literaturas.

Como *O Bairro* pressupõe um projeto que decorre de um aspecto móvel de entrada e saída de senhores, isso nos faz inferir que ele se desdobra num projeto que quer alcançar a sobrevivência de vários outros escritos, e conseqüentemente de toda a Literatura que faz parte da memória de Gonçalo Tavares.

### **Gonçalo M. Tavares: o homem da tesoura**

É interessante observar que enquanto colecionador de escritas e senhor de todos os seus *senhores*, Gonçalo M. Tavares opera em seus textos as atividades de cortar e colar, atividades essenciais ao seu projeto literário que delineiam a escrita da leitura e ancoram a sobrevivência da Literatura.

Antoine Compagnon, em *O trabalho da citação* (2007), destaca que o exercício de cortar e colar corresponde à infância, mas que, transportado para a fase adulta, representa a prática do papel, ou seja, o recortar e colar nos textos representando a leitura e a escrita.

Assim, Compagnon inicialmente apresenta a fase da ablação que é quando se citam, se desenraízam, se mutilam fragmentos de um texto. Dessa forma, o fragmento escolhido “converte-se em texto, não mais fragmento de texto, membro de frase ou discurso, mas trecho escolhido membro amputado, ainda não o enxerto, mas já órgão recortado e posto em reserva” (COMPAGNON, 2007. p.13). Já o grifo representa na Literatura a forma preliminar da citação. “O grifo assinala uma etapa na leitura, é um gesto recorrente que marca, que sobrecarrega o texto com o meu próprio traço”. (COMPAGNON, 2007, p.17). O autor trata então das fases da leitura e aponta que a escrita de um texto é sempre uma reescrita. A citação é, pois, um trabalho em processo.

Toda citação é primeiro uma leitura – assim como toda leitura, enquanto grifo é citação – mesmo como toda literatura, enquanto grifo, é citação -, mesmo quando a considero no sentido mais trivial: já li outrora a citação que faço antes (seria exato?) de ela ser citação. (COMPAGNON, 2007, p.19)

Na perspectiva de Compagnon, escrever é sempre reescrever, já que trata de transformar elementos separados e descontínuos em um todo coerente. À vista disso, a série *O Bairro* ressalta a escrita enquanto citação. Tavares é o homem que recorta, cola e combina os textos na criação de senhores que são compostos pelo diálogo com a sua memória literária.

Isso quer dizer que a escrita, o projeto literário de Tavares é acompanhado e influenciado pela sua memória, suas lembranças. Quando o escritor se apropria de outras escritas na composição de sua obra está na verdade citando-as. Através da publicação de outros autores, Tavares interfere no texto, faz seu grifo, escolhe o fragmento a ser realocado dentro do seu espaço literário e o transforma em um todo coerente. É como afirmava Barthes sobre o processo da escrita: “o escritor só pode imitar um gesto sempre anterior, jamais original; seu único poder está em mesclar as escrituras, em fazê-las contrariarem-se umas pelas outras, de modo a nunca se apoiar em apenas uma delas” (BARTHES, 2004, p.62).

Portanto, o ato da leitura é a preparação para a citação. O embrião d’*O Bairro* é sim a leitura. A figura do escritor Gonçalo Tavares enquanto leitor metaforiza todo *O Bairro*. A leitura repousa em uma escrita alinhavada, criada a partir de escritas outras e que sustenta de maneira privilegiada a sobrevivência pelo simples gesto do recortar e colar.

## **Considerações Finais**

Dentre as trajetórias possíveis para se ler *O Bairro* como uma sobrevivência, é necessário pensar que Gonçalo M. Tavares, ao homenagear os intelectuais que dão título aos livros por meio da rememoração das produções literárias desses, faz com que o leitor seja conduzido por um universo que é tanto do Tavares leitor/escritor, quanto daqueles a quem os títulos da série se referem. O presente artigo não teve por objetivo fazer uma leitura estanque

da série *O Bairro*, e sim focar a produção literária de Tavares como um exercício da leitura/escrita que intenta a construção de uma memória literária e cultural.

## REFERÊNCIAS

- BLOOM, Harold. *O cânone Ocidental*. Rio de Janeiro, Objetiva, 1995.
- BARTHES, Roland. Escrever a leitura In: *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BORGES, Jorge Luis. O livro. In: *Cinco visões pessoais*. Brasília: Editora da UNB. 1987.
- BORGES, Jorge Luis. *O livro de areia*. São Paulo: Cia. das Letras, 2009.
- CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Tradução Nilson Moulin. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.
- CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. *A invenção do cotidiano – vol. 2: morar, cozinhar*. 6. ed. Tradução de Ephrain Ferreira Alves e Endich Orth. Petrópolis: Vozes, 2005.
- COMPAGNON, Antonie. *O trabalho da citação*. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo horizonte: UFMG, 2007.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2011.
- GONÇALVES, José Eduardo. *Ofício da Palavra*. Belo horizonte: Autêntica. 2014.
- TAVARES, Gonçalo. *Biblioteca*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009.
- TAVARES, Gonçalo. *O Senhor Brecht*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.
- TAVARES, Gonçalo. *O Senhor Breton e a entrevista*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009.
- TAVARES, Gonçalo. *O Senhor Calvino*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007.
- TAVARES, Gonçalo. *O Senhor Eliot e as conferências*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.
- TAVARES, Gonçalo. *O Senhor Henri*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.
- TAVARES, Gonçalo. *O Senhor Juarroz*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007.
- TAVARES, Gonçalo. *O Senhor Kraus*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007.

TAVARES, Gonçalo. *O Senhor Swendenborg e as investigações geométricas*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.

TAVARES, Gonçalo. *O Senhor Valéry e a lógica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

TAVARES, Gonçalo. *O Senhor Walser*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008

**O CANTO DO OLHAR: UMA LEITURA DO FOTOGRAMA 400 JAGUNÇOS  
PRISIONEIRO DE FLÁVIO DE BARROS NUM DIÁLOGO COM OS  
PRESSUPOSTOS TEÓRICOS DE GEORGES DIDI-HUBERMAN**

**Tarcísio Fernandes Cordeiro (UFRB; Pós-Lit/FALE/UFMG)**

**RESUMO:** Neste estudo, apresenta-se uma análise da fotografia que retratou a rendição, às forças federais, dos sertanejos sobreviventes da Guerra de Canudos, em outubro de 1897, no sertão baiano. Sob o título de *400 jagunços prisioneiros*, a imagem de Augusto Flávio de Barros, destaca o epílogo do conflito bélico responsável pela destruição da comunidade rural organizada sob a liderança religiosa de Antônio Vicente Mendes Maciel, o Antônio Conselheiro. O registro de Barros se insere no contexto da fotografia documental, pois o fotógrafo estava a serviço do exército brasileiro. Pretendia-se, neste caso, construir uma narrativa em favor das forças militares e, por conseguinte, em prejuízo da resistência camponesa, que contemplasse ideologicamente o dístico, ordem e progresso, da incipiente república brasileira. Entretanto, distanciados por mais de um século, a imagem dos prisioneiros do sertão tem recebido novas leituras. Enquanto estratégia metodológica, para nos auxiliar na análise dessa guinada de significados, far-se-á uso dos conceitos apresentados por Georges Didi-Huberman em ensaios, *Quando as imagens tocam o real* (2012) e *Dialectiques du sensible* (2016), nos quais o filósofo e historiador da arte desenvolve conceitos como os de sintoma, sobrevivência e anacronismo da imagem. Por fim, tais categorias nos permitem compreender como o aspecto estático da fotografia pode ser relativizado, superando, inclusive, o enquadramento originalmente pretendido. Essa dinâmica da abordagem fotográfica revela, o que denominamos como cantos do olhar, novas possibilidades de memórias daqueles que a história oficial pretendeu silenciar.

**Palavras-chave:** Canudos; Fotografia; Memórias.

### **História e imagem**

A história, através de seu registro, nos impõe uma série de olhares e perspectivas que podem ser contrapostos por visões distintas do sentir e do viver. Contudo, o discurso

historiográfico, em sua dimensão mais tradicional, alimenta o afã de uma síntese, de um quadro capaz de capturar um momento da existência e, posteriormente, estabelecer uma relação causal com a cena seguinte. Assim, talvez não seja demasiado pensar que esse ofício, inclusive delineado por instrumental científico, pretenda produzir um saber que se assemelhe ao sagrado, cuja principal qualidade seria a ausência do movimento, o plano estático da representação e a monumentalidade do evento.

Exemplo dessa tentativa estabilizadora de sentidos se verifica na introdução, no século XIX, da fotografia enquanto documento histórico. A utilização da imagem dos sujeitos ganha importância no controle social, por parte dos Estados Nacionais, através dos aparatos estatais como as polícias, as instituições escolares, os hospitais e os manicômios. De modo que, desde então, a identificação dos indivíduos, através da imagem, ocupa lugar central na produção de documentos e registros sobre o agir humano.

Esse controle, através de imagens, aos poucos se difunde para outras áreas e logo é assimilado pelos interesses comerciais. Em seguida, as imagens passam a servir de manancial a representação do passado, no plano histórico, e da memória, especialmente no plano estético, sendo suas representações disputadas ideologicamente com o fito de constituir uma tradição. Neste caso, a vantagem, para o registro da história, deriva de sua estabilidade e de sua proximidade com o que socialmente se entende enquanto real. Ora, o domínio das imagens, implica, desde sempre, o domínio da sociedade. Disto resulta o esforço, de certos segmentos sociais – inclusive acadêmicos –, em estabilizá-la.

Por sua vez, as reflexões do filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman nos apontam um contraponto dessa perspectiva. A imagem, mesmo a documental, seria menos estática do que desejam os narradores dessa tradição. Sua dinâmica singular, enquanto registro, possibilita um corte para além do sequestro imediato de um fragmento existencial, pois se trata de uma ruptura instável e dialógica com os diversos trânsitos da experiência humana. De modo que as ruínas no registro de outrora se erigem em novos sentidos no plano hodierno, num diálogo contínuo e reiterado pelo universo das imagens que nos cercam. Movimentos de saberes e trocas entre tempos/espacos que acabam por profanar o sagrado atribuído a imagem (DIDI-HUBERMAN, 2016).

Isto posto, busca-se ilustrar, na presente análise, tal movimento a partir da leitura de um fotograma de Flávio de Barros sob o título de *400 jagunços prisioneiros* (figura 1). Esse

registro fotográfico ocorreu em dois de outubro de 1897, no desfecho do que a historiografia designou como a Guerra de Canudos. Nessa imagem, os sertanejos, então sob custódia do estado brasileiro, são fotografados num plano que indicava o lugar de tais sujeitos no projeto modernizador republicano, tendo em vista o plano de sujeição ao poderio militar que, em formação de guarda, circundava os camponeses.

**Figura 1 – 400 JAGUNÇOS PRISIONEIRO**



Foto: Flávio de Barros

Fonte: Museu da República. In: Instituto Moreira Salles, 2002, p. 82-83.

### **O fotógrafo da guerra do fim do mundo**

Augusto Flávio de Barros acompanhou a expedição militar que derrotou, no sertão baiano, a resistência popular do Belo Monte, topônimo utilizado pelos seguidores de Antônio Conselheiro, liderança religiosa/política da comunidade. Sobre esse evento bélico, atualmente são atribuídas 70 imagens ao fotógrafo. Tais registros estão inclusos na publicação,

organizada pelo Instituto Moreira Salles (2002), *Caderno de Fotografias Brasileira – Canudos*. De acordo com essa obra, os fotogramas originalmente integram álbuns que fazem parte do acervo das seguintes instituições de memória: Museu da República (Rio de Janeiro / RJ), Instituto Geográfico e Histórico da Bahia (Salvador / BA) e Casa de Cultura Euclides da Cunha (São José do Rio Pardo / SP).

Sobre Flávio de Barros, cabe destacar que o mesmo não era uma referência da fotografia baiana em fins do século XIX. Entretanto, após os resultados da fatídica terceira expedição a Canudos, em que resultaram mortos seus principais comandantes, os coronéis Moreira César e Tamarindo, o risco da marcha sobre as caatingas pode ter afastado a participação de profissionais mais experientes de campanhas expedicionárias àqueles sítios. Lembremo-nos também que, meses antes, tombara morto outro fotógrafo mais experiente, o espanhol naturalizado brasileiro Juan Gutierrez de Padilla, autor dos principais registros da Revolta da Armada, no Rio de Janeiro, entre os anos de 1893 e 1894.

Segundo Claude Santos, Flávio de Barros era “um estreante na profissão” que se alinhara as forças federais na condição de voluntário, almejando, após o desfecho das ações bélicas, comercializar suas imagens aos oficiais combatentes. Esse interesse econômico fora ampliado, após a visibilidade adquirida pelo embate fratricida, levando-o a montar exposições de suas imagens, as quais foram visitadas, segundo o *Jornal do Brasil*, em janeiro de 1898, por mais de 8.000 pessoas (SANTOS, 2014).

Já Natalia Brizuela esclarece que, após três expedições desastrosas para as tropas federais, alguns fatores determinaram o investimento do exército brasileiro no traslado de um fotógrafo para o teatro de guerra, a saber: as conflitantes informações sobre o combate associada a distância do eixo político-econômico que permitiam a proliferação de versões díspares sobre a guerra, intensificando a pressão popular pelo imediato desfecho da resistência camponesa. Enfim,

[...] A presença daquele fotógrafo, encarregado de documentar a quarta e última fase da guerra, era uma tentativa de oferecer aos leitores uma testemunha que se supunha confiável do poder e de modernidade da República, após tantos fracassos do Exército (BRIZUELA, 2012, p. 159).

Para Joaquim Andrade, o trabalho de Flávio de Barros, dado ao alinhamento com os interesses militares, pode ser classificado como fotodocumentalismo, uma vez “[...] que sua documentação fotográfica se insere claramente no ‘projeto’ do Exército de justificar o massacre daquela população e estabelecer uma memória do conflito [...] (ANDRADE, 2002, p. 261).

De fato, em linhas gerais, as fotografias de Flávio de Barros privilegiavam as formações militares, destacando aspectos positivos aos soldados, como a posição de comando e o trato hierárquico. Até mesmo no campo de operações, a estética de Barros buscava o olhar “civilizador” dos homens de armas, em que a racionalidade e a fidalguia, inclusive nos trajes, se sobrepunham a loucura e a selvageria dos seguidores de Antônio Conselheiro, num claro viés maniqueísta.

Essa é a perspectiva que se vislumbra inicialmente em *400 jagunços prisioneiros*, possivelmente a fotografia mais divulgada do trabalho realizado, em Canudos, por Flávio de Barros. Trata-se, em verdade, da imagem dos sertanejos sob custódia do exército, ato resultante da rendição negociada por Antônio Beatinho, ajudante direto do Conselheiro nos instantes finais do conflito. O fotograma histórico nos diz o que fora “a guerra do fim do mundo”, conforme denominou Vargas Llosa. Lá estavam, na perspectiva documental de Barros, os derrotados, aqueles que sucumbiam aos ideais civilizatórios republicanos, sentados no chão, circunscritos por militares que, em pé, acercam os insurretos e posam triunfalmente para a posteridade.

### **Um ruído na *mise-em-scène* e seus significados**

Em *400 jagunços prisioneiros*, no primeiro plano, vislumbram-se mulheres e crianças, algumas cobrindo a cabeça com tecidos rudes, no plano intermediário, também ao chão, homens em andrajos que podem ser identificados pelas barbas e pelos chapéus e, ao fundo, os militares com seus fardamentos e armas. Sob essa tomada, Brizuela destaca o duplo enquadramento da imagem, o primeiro constituído pelos cortes da objetiva e o segundo pela disposição dos sujeitos na fotografia (BRIZUELA, 2012, p. 164).

Nesta cena, entretanto, um “ruído” chama atenção: no primeiro plano, à direita, uma das mulheres tem a fisionomia distorcida, possivelmente pelo movimento que realizou durante a captura da imagem. É possível que o fotógrafo tenha orientado a construção dessa cena, bem como a atitude que deveria ser adotada por aqueles que seriam registrados por seu equipamento, mesmo assim, algo fugiu ao combinado do diretor de cena.

A respeito do contexto técnico em que as imagens foram produzidas, Cícero Almeida acredita que Barros tenha feito uso do negativo de vidro gelatino-brometo de prata ou “placa seca”. De acordo com o museólogo, os dispositivos técnicos utilizados, em que pese a dificuldade para finalização das imagens, efetivadas posteriormente em Salvador, possibilitariam o registro de instantâneos, entretanto, tal possibilidade fora desconsiderada pelo fotógrafo, “preferindo ‘construir’ cuidadosamente o cenário retratado” (ALMEIDA, 2002, p. 279).

A imagem em análise, contudo, nos revela os limites técnicos para extrair um instantâneo. Mas não só isso, a adoção da pose privilegiava também o alvo das imagens, como esclarece Annateresa Fabris, “[...] Se a pose responde, num primeiro momento, a imperativos técnicos, assume rapidamente o caráter intrínseco de apresentação de um simulacro. Graças a ela o sujeito torna-se um modelo” (FABRIS, 2004, p. 58). E, por conseguinte, no dizer de Berthold Zilly, “[...] as imagens têm algo de estático: os objetos e as pessoas imóveis, não só por motivos técnicos, mas também pelo desejo de pose e ostentação dos próprios retratados” (ZILLY, 1999, p. 108).

No caso em análise, a reação da camponesa anônima acabou por acrescentar um movimento à imagem, fazendo ação no que se pretendia estático, adicionando um efeito cinemático que muito diz da não submissão do povo e de sua cultura ao dístico republicano, “ordem e progresso”, materializado na técnica fotográfica. O povo se move, nos diz a imagem, pois mesmo capturado, no plano físico/imagético, sua existência se revela dinâmica, legando sob diversas formas um saber a outras gerações, assim como num sintoma que nos indica algo.

O sintoma, na perspectiva apresentada por Didi-Huberman, é um rastro assentado na tela que revigora posteriormente o sentido da obra, é uma memória inconsciente que adere a um trabalho, enquanto objeto histórico, capaz de levar para outros tempos um olhar que não se pode desvelar no seu momento próprio. A arte, e nesse caso, a fotografia possibilitou o

registro dos sem-nome da história, para usar um termo, caro ao filósofo francês, que é compartilhado das leituras de Walter Benjamin,

On comprend mieux que Walter Benjamin ait, en même temps, situé la tâche de l'historien – et sans doute de l'artiste tout aussi bien – à travers sa volonté de faire figurer les peuples, c'est-à-dire de donner une digne représentation aux “sans-noms” de l'histoire “Il est plus difficile d'honorer la mémoire des sans-noms (das Gedächtnis der Namenlosen) que celle des gens reconnus [passage biffé: fêtés, les poètes et les penseurs ne faisant pas exception]. À la mémoire des sans-noms est dédiée la construction historique (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 407).

A imagem dos corpos destas prisioneiras, com suas crianças, sobreviveu para nos contar da dor daquela experiência. A fisionomia de pessoas famélicas, possivelmente sedentas, protegidas por andrajos do sol causticante implica numa reflexão acerca da atualidade dessa cena, quando recordamos o cenário da pobreza e da desigualdade de oportunidades experienciado contemporaneamente em nosso país. A imagem, inclusive, singulariza um macabro testemunho da atuação do Estado republicano para com os sertanejos, uma vez que a execução dos conselheiristas, mesmo após a rendição, fora adotada em larga escala, merecendo na obra de Euclides da Cunha, *Os Sertões*, de 1902, a seguinte indagação:

E de que modo comentaríamos, com a só fragilidade da palavra humana, o fato singular de não aparecerem mais, desde a manhã de 3, os prisioneiros válidos colhidos na véspera, e entre eles aquele Antônio Beatinho, que se nos entregara, confiante — e a quem devemos preciosos esclarecimentos sobre esta fase obscura da nossa História? (CUNHA, 2016, p. 549)

A crise desse episódio pode ser percebida em suas contradições. Pensemos, por exemplo, como o ideal de modernização civilizatória se impulsionava através de

conservadoras forças oligárquicas, religiosas e militares que disputavam o poder central do país e, em Canudos, reivindicavam o restabelecimento da ordem que lhes interessava, em prejuízo de um viver sertanejo dissentâneo. Ilustração perversa, desse modernizar atrasado, se nota no fato da proclamação da república ter abolido a pena de morte no Brasil, contudo, as baionetas e as espadas republicanas impuseram essa sentença reiteradas vezes aos prisioneiros do conflito no Belo Monte.

Caberia, entretanto, a *mise-em-scène* do registro fotográfico aplinar tais contradições, possibilitando um acesso limpo dos vestígios da barbárie que se praticava em favor dos ideais civilizatórios de uma nova nação. Assim, poder-se-ia destruir e massacrar, desde que a mensagem divulgada fosse a da vitória do progresso sobre o atraso. Portanto, Barros lança mão do aparato tecnológico para produzir imagens que registrassem o lugar dos vencedores e dos vencidos no embate que inaugurava nossa incipiente república. Tais construções revelam a atuação do fotógrafo expedicionário, termo utilizado por Flávio de Barros em seu autorretrato, enquanto diretor cênico. Susan Sontag nos alerta sobre esse papel desempenhado por quem produz as fotografias

[...] Ao decidir que aspecto deveria ter uma imagem, ao preferir uma exposição a outra, os fotógrafos sempre impõem padrões a seus temas. Embora em certo sentido a câmera de fato capture a realidade, e não apenas a interprete, as fotos são uma interpretação do mundo tanto quanto as pinturas e os desenhos (SONTAG, 2004, p. 17).

Diante disso, deve-se relativizar o mote documental empreendido pelo olhar do cronista de imagens que não apenas retira um instante no tempo, mas agride-o na maneira de concretizar seu empreendimento.

De todo modo, se o Estado brasileiro não assegurou a sobrevivência física daqueles prisioneiros, a imagem lhes possibilitou outro tipo de sobrevivência, através das “fórmulas do pathos”, em que o gestual, o corpo, se pronuncia diante de uma violência, como propõe Didi-Huberman (2016, p. 423) “C'est l'antiquité, la survivance des “formules du pathos” où les corps en larmes réclament justice comme ils peuvent, c'est-à-dire en utilisant des formes qui leur semblent les plus immédiatement efficaces, reconnaissables, partagées”.

Tais movimentos são socialmente reconhecidos: a mão no rosto, a cabeça inclinada, a criança despida no colo da mãe, enfim um conjunto de expressões corporais que remetem a ideia de dor e de desamparo. Desse lamento, fruto de um registro ufanista, novas leituras, estéticas e historiográficas, irão emergir redimensionando o papel dos excluídos.

Essas revisões estão registradas, por exemplo, na obra de Euclides da Cunha que faz uso da fotografia de Flávio de Barros, sob a legenda de “As prisioneiras”, com o fito de corroborar com o propósito de denúncia cívica de seu livro-vingador. Já Glauber Rocha em *Deus e o diabo na Terra do Sol*, filme de 1964, gravado em Monte Santo, base das operações militares que marcharam sobre Canudos, reedita o massacre sertanejo, numa montagem que remete a outras imagens, como a famosa cena da escadaria de Odessa (*O encouraçado Potemkin*, de Sergei Eisenstein), o pacto com o diabo (como o ilustrado por João Guimarães Rosa em *Grande sertão: veredas*), e o sacrifício humano como o verificado em São José do Belmonte (PE), em 1834, perpetrado por sebastianistas. Desse imbricamento de imagens, denominado montagem, depreende-se novos significados.

[...] A montagem será precisamente uma das respostas fundamentais a esse problema de construção da historicidade. Porque não está orientada simplesmente, a montagem escapa às teleologias, torna visíveis as sobrevivências, os anacronismos, os encontros de temporalidades contraditórias que afetam cada objeto, cada acontecimento, cada pessoa, cada gesto (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 212).

Assim, tem-se a questão da dialética do sensível, uma vez que o tratamento dado as imagens que emanam da emoção popular são certamente frágeis, mas nem por isso, menos intensas, pois se percebidas socialmente, mesmo após um longo processo de latência, podem despertar muito mais que uma mera reflexão moral, mas uma ação sobre determinado contexto social.

### **O canto do olhar – a leitura anacrônica da imagem**

O fotograma *400 jagunços prisioneiros*, de Flávio de Barros, pode nos provocar um desconforto em que é possível indagar o que houvera ocorrido. Como aquelas pessoas, adultos e crianças, teriam sofrido antes daquele registro? Assim, ao ler a imagem a contrapelo nos distanciamos dos clichês desenhados pelo ufanismo da visão militar e nos obrigamos a construir novos sentidos para aquela passagem obscura. A essa energia produzida pela leitura da imagem, Didi-Huberman, metaforiza o ardor da brasa que, de tempos em tempos, uma vez aquecida, ilumina a escuridão. No dizer do filósofo, a imagem

[...] É uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles – que não pode, como arte da memória, não pode aglutinar. É cinza mesclada de vários brazeiros, mais ou menos ardentes (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 216).

Logo, deve-se reconhecer que as imagens de Flávio de Barros, inseridas dentro do contexto marcial, corroboravam em favor do olhar do vencedor. Essa é sua pretensão estética. Contudo, os vencidos também apresentam seus enunciados, certamente contra a vontade da pretensa objetividade imagética. Assim, certas cenas fogem completamente do *script* inicialmente proposto, como na fotografia em análise. Essa imagem, ao contrário do que provavelmente se esperava, mais contribuiu para desvelar o absurdo de um massacre contra a população camponesa do que sinalizar sua derrota. Trata-se de um revés, próprio da dinâmica da história, dos vencedores. Afinal, com o passar dos anos, vê-se a vitória do símbolo imagético frente ao índice fotográfico.

Por fim, ver a imagem pelo canto do olhar, implica em perceber o que lhe extrapola o tempo, portanto seu anacronismo e, por conseguinte, sua oscilação que nos causa estranhamento. Para tanto, se faz necessário entender a ambigüidade do termo “canto”, enquanto substantivo, de uma perspectiva historiográfica/artística capaz de visibilizar a margem, o excluído, o fragmento do tecido social, sobreposto pelo canto, enquanto verbo, de uma ação capaz de seduzir, de mostrar o lado obscuro da história, de ouvir as vozes daqueles que foram silenciados, numa postura estética/ética que possibilite um (re)encontro, mesmo que efêmero, com a humanidade e sua memória.

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Cícero Antônio Fonseca de. O sertão pacificado ou o trabalho de Flávio de Barros no Front. In: INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Cadernos de Fotografia Brasileira – Canudos*. São Paulo: Takano Editora Gráfica, 2002. p. 270-299.
- ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. A fotografia de guerra e o episódio de Canudos. In: INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Cadernos de Fotografia Brasileira – Canudos*. São Paulo: Takano Editora Gráfica, 2002. p. 238-269.
- BRIZUELA, Natalia. A fotografia às margens da história: Os Sertões. In.: \_\_\_\_\_. *Fotografia e império: paisagens para um Brasil moderno*. São Paulo: Companhia das Letras; Instituto Moreira Salles, 2012. p. 147-184.
- CUNHA, Euclides da. *Os Sertões: campanha de Canudos*. (Edição crítica organizada por Walnice Nogueira Galvão). São Paulo: Ubu, 2016.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. Trad. Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. In: *Pós*. Belo Horizonte, v. 2, n. 4, 2012, p. 204-219.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Dialectiques du sensible. In.: \_\_\_\_\_. *Peuples en larmes, peuples en armes*. Paris: Les editions de Minuit, 2016, p. 399-445.
- INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Cadernos de Fotografia Brasileira – Canudos*. São Paulo: Takano Editora Gráfica, 2002.
- SANTOS, Claude. De olho no front. In: *Revista de História da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro, n. 111, 2014.
- ZILLY, Berthold. Flávio de Barros, o ilustre cronista anônimo da guerra de Canudos. In: *Estudos Avançados*. São Paulo: USP, n. 13, 1999. p. 105-113.

**A NARRATIVA DA MEMÓRIA: UM ESTUDO SOBRE O DOCUMENTÁRIO *O FIM E O PRINCÍPIO* DE EDUARDO COUTINHO<sup>113</sup>**

**Thainara Cazelato Couto (UNINCOR)**

**Polyanna Aparecida Silva (UNINCOR)**

**RESUMO:** Uma das marcas do cinema documental de Eduardo Coutinho diz respeito à sua preocupação com a construção de personagens narradores. Claudio Bezerra relaciona a personagem-narrador de Coutinho àquela descrita por Walter Benjamin no famoso ensaio sobre a obra de Nicolai Leskov, observando que ambos são dotados da capacidade de intercambiar as experiências, transformando-as em narrativas. (Cf. BEZERRA, 2014, p. 33). Em muitos casos, na seleção desses narradores, Coutinho parece assumir uma preferência pelos menos favorecidos, associando-se, ainda, à ideia de Benjamin de que os narradores natos têm origem popular. Considerando essa posição de Coutinho, focada em seu interesse pelo outro que surge do encontro de uma personagem com o aparato cinematográfico, esta comunicação propõe uma leitura sobre a construção das personagens a partir do compartilhamento de suas memórias (constituindo, assim, um elemento narrativo), tendo como ponto de partida o documentário *O Fim e o Princípio* (2005), filme rodado no sertão da Paraíba, especificamente no Sítio Araçás, comunidade rural de São João do Rio do Peixe. Além disso, esta comunicação também propõe um recorte dentre as personagens, concentrando-se nos relatos dos velhos. Apesar do filme não se concentrar nos idosos ou na velhice, Cláudia Mesquita e Consuelo Lins observam que este documentário “parece atender à expectativa de encontrar ‘bons narradores’, sedimentada em trabalhos anteriores do diretor” (2014, p. 53), como eram os casos de dona Thereza, de *Santo Forte* (1999), e de dona Djanira, de *Babilônia 2000* (2000).

**Palavras-chaves:** O Fim e o Princípio; Memória; Narrativa.

---

<sup>113</sup> Este estudo foi desenvolvido pelas alunas do curso de Psicologia, Polyanna Aparecida Silva e Thainara Cazelato Couto, sob orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Cilene Margarete Pereira. Ambas as alunas já estudaram outros dois documentários do Eduardo Coutinho: *Santo Forte* (1999) e *Babilônia 2000* (2000), respectivamente. Diante disso e partindo de um conhecimento prévio sobre o cinema documental de Eduardo Coutinho, adquirido nas pesquisas anteriores, as alunas têm como objeto de estudo o documentário *O Fim e o Princípio* (2005), propondo uma reflexão sobre como a narrativa dos personagens (dos velhos em particular), a partir do compartilhamento de suas memórias, contribuem para a construção de suas performances diante da câmera.

No livro *A personagem no documentário de Eduardo Coutinho*, Claudio Bezerra apresenta uma divisão da obra de Coutinho em três fases bem marcadas, identificando os documentários *Cabra marcado para morrer* (1984) e *Santo Forte* (1999) como marco divisório entre o cinema documental televisivo, e aquele que daria origem ao documentário de personagem, centrado na atuação performática.

A primeira fase, segundo Bezerra, corresponde à entrada de Coutinho no mundo do documentário televisivo no Programa *Globo Repórter*, entre 1975 e 1984. Ainda sem intimidade com a narrativa documental, Coutinho utilizava o “formato convencional do Globo Repórter, estruturado por um narrador-apresentador, locução *off* e depoimentos” (BEZERRA, 2014, p. 14).

*Cabra marcado para morrer*<sup>114</sup> assinala, segundo Bezerra, “o período de gestação de um estilo” (BEZERRA, 2014 p. 14), dando início à segunda fase da obra documentária de Coutinho, pois seria o primeiro longa-metragem para cinema e de maneira independente.

A terceira fase tem início com *Santo forte*, na qual Coutinho apresenta, conforme observa Claudio Bezerra, “um jeito próprio de pensar e fazer cinema documentário, cuja finalidade é promover um ‘acontecimento fílmico’<sup>115</sup> capaz de estimular um processo de transformação criativa de pessoas comuns em personagens fabuladoras, de grande expressividade oral e gestual.” (BEZERRA, 2014, p. 14). Assim, o diretor contraria, conforme observa Consuelo Lins, o modelo do documentário direto norte-americano, que estabelece como regra geral a “mínima presença possível da equipe – a realidade é filmada como se a câmera não estivesse ali, sem entrevistas, sem olhares para a câmera [...]” (LINS, 2013, p. 380). Nesse sentido, o documentário de Eduardo Coutinho não é a filmagem de “uma realidade pronta, que preexistiria à filmagem, mas [de] uma realidade sendo produzida no contato com a câmara.” (LINS, 2013, p. 378). Deste modo, Coutinho cria e renova a cada produção, enaltecendo um estilo próprio e inconfundível.

---

<sup>114</sup> “Concebido, no início dos anos 1960, para ser uma ficção sobre o assassinato de um líder das Ligas camponesas na Paraíba, João Pedro Teixeira, teve as filmagens interrompidas pelo golpe militar de 1964. Dezessete anos depois, Coutinho retoma o projeto para acertar as contas com o passado, reencontra os camponeses e a família Teixeira, destruída pela repressão política, e realiza uma obra inovadora, superando, por demais, a intenção de contar a história de um filme que não aconteceu.” (BEZERRA, 2014, p. 24).

<sup>115</sup> O termo “acontecimento fílmico” pode ser traduzido da seguinte forma: “filmar sempre o acontecimento único, que nunca houve antes e nunca haverá depois. Mesmo que seja provocado pela câmera.” (COUTINHO, 2013, p. 20).

É importante ressaltar que para Cláudia Mesquita e Consuelo Lins, “alguns princípios éticos e estéticos se mantiveram ao longo de seus filmes” (2014, p. 50), mas com o passar dos documentários, durante a construção de seu próprio estilo, Coutinho fez mudanças marcantes no seu modo de fazer cinema. Uma delas é a mudança do *setting* (grifos nossos). Segundo essas mesmas autoras, *O fim e o Princípio* é “um filme de transição entre os documentários filmados em espaços reais (uma favela, um lixão, um prédio de classe média) e os últimos filmes de Coutinho, realizados *indoors* (um teatro, um galpão de ensaios, um estúdio)” (MESQUITA; LINS, 2014, p. 50).

No livro *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*, Consuelo Lins faz uma entrevista com Coutinho seis meses antes das gravações de *O fim e o princípio*. Na entrevista, Consuelo pergunta: “Qual a razão para querer fazer agora um filme em um distrito rural do Nordeste?”. Coutinho responde:

Porque eu quero fazer o contrário da cidade grande. Cidade grande é *Peões, Master, Babilônia* – tudo isso é cidade grande. Agora eu quero voltar para o campo, mas sem tema. Uma vila rural que mal tenha televisão. O meu prazer seria encontrar um núcleo geográfico e fazer um filme inteiramente neste lugar, sem pesquisa e com uma equipe mínima, quatro ou cinco pessoas.

Consuelo continua: “Não há porque ter um tema. O que é a vida em uma vila? E por que no sertão nordestino?”, “Porque lá a invenção verbal é muito forte. O lugar no Brasil onde se inventa melhor é no sertão. Podia ser também no vale do Jequitinhonha [Minas Gerais]” (COUTINHO apud LINS, 2004, 189-191).

Neste filme em especial, Eduardo Coutinho traz uma nova abordagem ao chegar ao sertão sem personagens, locações, ou previsão do que iria gravar.<sup>116</sup> “O diretor não parte da criação de um dispositivo, como nos trabalhos anteriores, mas vai desenhando-o pelo caminho” (MESQUITA; LINS, 2014, p. 52). O local das gravações é escolhido a partir de

---

<sup>116</sup> Na abertura do filme, Coutinho já começa dizendo: “Viemos à Paraíba para tentar fazer, em quatro semanas, um filme sem nenhum tipo de pesquisa prévia. Nenhum tema em particular, nenhuma locação em particular (...) Talvez ele se torne essa procura de uma locação, de um tema e sobretudo de personagens” (MESQUITA; LINS, 2014, p. 52).

uma facilidade de acomodação da equipe encontrada em um guia de viagens, local onde conhecem Rosa, uma agente da Pastoral da Criança. Por uma semana, Coutinho acompanha a agente em seu trabalho pela Pastoral, contudo não encontra as personagens que procurava, pois as pessoas só falavam de problemas e reivindicações. Nesse período, o diretor adoece e interrompe as gravações devido ao seu retorno para ao Rio de Janeiro (BEZERRA, 2014). Dois meses depois, volta a São João do Rio do Peixe e decide filmar, nas palavras de Bezerra “a ‘comunidade endógena’ do sítio Araçás, onde todos se conhecem porque têm algum nível de parentesco. Lá é surpreendido com uma pesquisa prévia feita por Rosa, sua ‘produtora’ local” (BEZERRA, 2014, p. 68).<sup>117</sup>

Cláudio Bezerra considera *O fim e o princípio* o filme mais fascinante de Coutinho. Segundo o autor, a obra

coloca em evidência a dimensão do acaso como um poderoso combustível para o documentário. Mas também pela habilidade do diretor em redirecionar o trabalho e, com muita sensibilidade, antever o excepcional na vida aparentemente banal dos sertanejos. O risco inerente ao dispositivo usado poderia não gerar um filme, mas acabou por transformá-lo num documentário divertido e questionador sobre a existência humana (BEZERRA, 2014, p. 68).

O que Coutinho faz em *O fim e o princípio*, sem planejamento ou expectativas, é mostrar, em sua busca de bons narradores, relatos “sobre a vida e a morte, o fim do mundo, o temor de morrer, sobre o céu, o purgatório e o inferno, e também sobre a origem e os sentidos da linguagem”. (MESQUITA; LINS, 2014, p. 56). A verdade é que um filme, que inicialmente não tinha nem tema ou mote, “revelou-se um documentário em torno de uma dimensão metafísica da existência que, da maneira como aqui aparece, ainda era inédita” (MESQUITA; LINS, 2014, p. 56). Ou seja, o que Coutinho “investigou e estimulou, nos modos de falar e de

---

<sup>117</sup> “Eu cheguei lá, ela tinha no caderninho dela 86 casas, quem morava, quantas pessoas, e a opinião dela da pessoa. Que era uma loucura, como é que ela ia saber o que é que é uma personagem? Mas era assim. Uns davam certo, outros não... Então foi uma forma genial de chegar, e tinha que chegar com a câmera ligada, e ver como a pessoa recebia a gente” (BEZERRA, 2014, p. 68).

expressar a língua portuguesa dos velhos sertanejos, foram, sobretudo, as fabulações em torno do fim e do princípio” (MESQUITA; LINS, 2014, p. 56).

Além disso, Oliveira em sua tese de doutorado abre questionamentos de que Coutinho “podia estar prevendo o fim de um método de produção cinematográfica, pelas dificuldades físicas de um corpo moldado pelo tempo, de se embrenhar em produções inéditas” (OLIVEIRA, 2015, p.92). Ainda segundo Oliveira, *O fim e o princípio* “é um processo de rememoração do estilo criado pelo cineasta. Ele é a memória do cinema coutiniano, isto é, a expressão máxima do seu estilo cinematográfico, pois ele aperfeiçoa todos os dispositivos de filmagem desenvolvidos na história do seu cinema” (OLIVEIRA, 2015, p.92).

*O fim e o princípio*, conforme observa Oliveira, é o “fim” de um processo de experiências cinematográficas que teve o seu ‘princípio’ ali, na Região Nordeste, Paraíba, com a filmagem de “Cabra marcado para morrer” (OLIVEIRA, 2015, p.91). Coutinho retorna onde toda sua trajetória no cinema documental começou, assim o filme pode ser considerado como uma narrativa da memória do próprio diretor.

A partir disso, Coutinho além de diretor é uma personagem de seu próprio filme. Aos 72 anos, o cineasta não precisa se colocar no lugar do outro num processo de alteridade, ele é esse outro. *O fim e o princípio* é o filme em que Coutinho mais aparece, onde se coloca diante a câmera, colocando-se também no lugar do outro, sendo participante ativo, principalmente no desenvolver da fala do outro, na troca de histórias. Neste documentário, as personagens sentem-se mais a vontade para se expressar, justamente pela semelhança e aparência<sup>118</sup> de Coutinho às suas. Nota-se a relevância do personagem através da estética do documentário, onde as narrativas são aprimoradas pelas expressões, entonações e gesticulações, articulando assim suas falas, através da interação dos personagens com diretor durante o processo de filmagem.

Coutinho busca em seus documentários personagens narradoras. O próprio Cláudio Bezerra compara as personagens de Coutinho ao narrador descrito no ensaio sobre a obra de Nicolai Leskov de Walter Benjamin. Segunda Bezerra,

não importa se o que falam é verdade ou mentira, ficção ou realidade,  
pois o que está em jogo não é tanto o que se diz, mas uma capacidade

---

<sup>118</sup> Há até uma certa cumplicidade entre o diretor e as personagens. Um exemplo é quando Mariquinha dá um tapa na perna do diretor ao chama-lo de “fofoqueiro”, assim como ela (BEERRA, 2014).

de convencimento, certa maneira peculiar de ‘saber contar’ com a ‘memória do presente’, misturando razão e sensibilidade, revelação e imaginação, fato e versão. [...] são pessoas dotadas de uma singularidade narrativa, transformam o ato de narrar os acontecimentos passados em uma experiência viva, prazerosa e, por vezes, enriquecedora em termos de lição de vida (BEZERRA, 2014, p. 33).

Bezerra ainda completa que o narrador tem uma experiência de vida, “matéria-prima e condição para a existência da narração. [...] O narrador é uma ponte entre o passado e o presente, o individual e o coletivo, renovando as tradições de uma comunidade”. É o que se observa em Ecléa Bosi ao dizer que “a função social do velho é a lembrar e aconselhar, unir o começo e o fim” (BOSI, 2016, p. 18).

Para Oliveira, “o filme faz uma valorização da tradição oral. É um encontro efêmero do passado com a luminosidade do presente.” (2015, p.59). A autora completa dizendo “a memória começa a existir quando o passado e o presente começam a coexistir, quando o passado contém o presente e o futuro” (OLIVEIRA, 2015, p.32).

Diante disso, para construção da narrativa, é necessária uma história, uma memória. Pode-se dizer que a memória é construída a partir do convívio social e da interação com o meio, provendo assim, uma construção de identidade subjetiva e característica de cada sujeito, onde este cria “arquivos” em seu cérebro, sendo “acessado” através de estímulos e fatores externos, compartilhada por meio da narrativa, tornando o que era individual – experiência particular que cada sujeito viveu –, coletiva.

A arte de narrar é natural do indivíduo, sendo esta aprimorada durante todo o percurso de vida. O vínculo que o velho tem com tempos vividos, lhe traz o sentimento de alívio por ter vivido muitas experiências e acumulado conhecimentos, e por isso a vontade de passar adiante, de contar aos mais novos suas histórias, “sua vida ganha uma finalidade se encontrar ouvidos atentos, ressonância.” (BOSI, 2016, p. 22). Segundo Matos,

lembrar um trajeto de vida, na velhice, implica um trabalho de seleção e reconstrução operado pelo sujeito no presente, delimitado pelas

matrizes sociais em que esteve implicado durante a sua vida. [...] Os momentos de rememoração afiguram-se como parte constitutiva do processo em que a identidade presente é atualizada pela lembrança. (MATOS, 2004, p. 12-13).

Ao dizer algo sobre os aspectos do passado, utilizamos elementos do presente para poder contar uma história antiga. Assim, a rememoração é subjetiva, visto que o acesso à memória perpassa por diferentes planos temporais, se perdendo no tempo, sem uma continuidade de pensamentos (OLIVEIRA, 2015, p.32). Deste modo, seguindo ainda a fala de Oliveira, 2015,

A memória tem a tarefa de conservar e selecionar a experiência, mas na rememoração ocorre o contrário, se reencontra esse passado ou não. Na rememoração a vida não é descrita como ela foi, mas como ela permanece na memória daquele que a viveu, não da forma como ele viveu, mas como suas lembranças foram tecidas (OLIVEIRA, 2015, p.29).

Outra característica presente das personagens de *O fim e o princípio* é a fabulação, que pode ser entendida como teatralidade. As personagens através da espontaneidade de sua entonação da voz, dos gestos, posturas e expressões deixavam suas performances mais expressivas (BEZERRA, 2014). Para Benjamin, essa teatralidade é uma “combinação entre memória, esquecimento e invenção, pois o importante, para o autor que rememora, não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração” (BENJAMIN, 1993, p. 37, *apud* BEZERRA, 2014, p. 60).

No que diz respeito à persuasão na construção da narrativa em um documentário, e também ao fato de que Coutinho assinala seus mecanismos na construção de suas produções, uma discussão fica frequente em relação da associação do documentário à “verdade”, à “realidade”. Sobre a construção da narrativa, Fernão Pessoa Ramos explica que

Na medida em que se propõe a estabelecer asserções sobre o mundo histórico, o documentário está lidando diretamente com a reconstituição e a interpretação de um fato que, no passado, teve a intensidade de *presente*. A reconstituição, ou interpretação, poderá ser valorada positiva ou negativamente. A noção de *verdade*, muitas vezes, se aproxima de algo que definimos como *interpretação*. (RAMOS, 2013, p. 31-32)

Ou seja, podemos nos enganar em algumas vezes, mesmo que a interpretação seja minuciosa, é impossível, pela via da memória, chegar a uma “verdade” única.

Em entrevista concedida a Consuelo Lins em 2004, Coutinho afirma:

a vontade que eu tenho é finalmente usar o tempo morto, filmar uma mulher preparando a comida, trabalhando no pilão, sei lá, e isso durar cinco minutos. [...] Não se trata de paisagem, é como se fosse uma etnografia do gesto (LINS, 2004, p. 190).

Segundo Oliveira, o tempo morto “é o tempo de suspensão que faz parte da narrativa de um filme. É o momento em que o cenário fica sem nenhuma tensão. Mas não é imagem despojada de significado nenhum.” (OLIVEIRA, 2015, p.57-58).

Em *O fim e o princípio* não há nenhuma mulher no pilão, mas contém outras cenas que representam o tempo morto que o diretor procurava. Um exemplo é a cena de Zefinha, a mais velha moradora do Sítio Araçás, em que está tecendo. A câmara foca e acompanha seus movimentos, que mesmo com 94 anos, ainda são habilidosos. Essa cena exprime todo o trabalho das personagens de rememoração, a tessitura da memória através da oralidade.

A voz do documentário é o fio que marca seu estilo. Ela conduz os acontecimentos de forma a mostrar o que acontece, dando sentido à história. Assim, Coutinho produz características inconfundíveis em seus documentários, visto que a narrativa é um marco forte perante os estímulos (o questionamento e a escuta) que o diretor oferece às suas personagens.

A circunstância da tomada no documentário oscila em torno de um elemento essencial que é a intensidade. A experiência da intensidade

da tomada (a experiência da vida, propriamente) pelo sujeito-da-câmera é central na construção do campo ético documentário. Em outras palavras, a intensidade da tomada determina em grande parte o tipo de fruição possível e a postura ética do espectador em face da imagem e das asserções que suporta. (RAMOS, 2013, p. 91).

A importância que o sujeito-da-câmera dá aos fatos e relatos da personagem fazem com que a cena se torne mais interessante. A forma como ele capta as emoções e expressões de quem está à frente da câmera, desperta as emoções e o interesse de querer sempre mais daquilo.

Destaca-se assim, mais uma produção magnífica de Eduardo Coutinho, onde participa ativamente do documentário, mesmo que não apareça, ou apareça em poucas vezes na cena, ele interage com o entrevistado, instigando-o, fazendo-o se sentir à vontade para narrar suas histórias, sendo o fio condutor das falas de seus narradores.

A partir do já exposto, destacamos entre as vinte e nove personagens, Mariquinha, Leocádio e Chico Moisés, três que destacaram em suas narrativas.

Mariquinha (Maria Ambrosina Dantas), primeira entrevistada do Sítio Araçás, é apresentada à equipe de Coutinho por Roza, abre as narrativas contando um pouco sobre suas crenças e a história de sua vida. Quando questionada por Coutinho sobre se preocupar com a morte, ela responde ter muito medo e pergunta o diretor se ele também não tem. Leocádio conta a Coutinho sobre suas vivências e seu conhecimento sobre a literatura. Durante a entrevista, mostra ao diretor uma pasta contendo alguns arquivos de Almanaque, onde falava sobre a distância entre a Terra e a Lua. Fala também sobre religião e questiona Coutinho, em certo ponto da entrevista sobre sua crença em Deus.

Chico Moisés é a personagem de grande destaque no documentário, tanto por sua arte em narrar quanto, por parte relutante em devolver as perguntas que Coutinho fazia a ele durante a entrevista. Chico não se sente a vontade para falar e se inibe um pouco no início, mas durante a filmagem, mesmo que de forma curta nas respostas, o personagem narra sobre a difícil vida que teve, desde a infância até a vida adulta e seus problemas de saúde. Quando questionado por Coutinho se tinha filhos (quantidade), Chico devolve a pergunta respondendo “a mulher?”. Logo em seguida, outra pergunta de Coutinho, "Tem algum sonho?" e Chico fica

em silêncio por poucos segundos e rebate à Coutinho, "Em que significado 'sonho'?". O diretor novamente o questiona de forma a querer saber mais sobre o desenvolvimento narrativo de Chico, perguntando-lhe sobre o que Chico acha do mundo e, na troca, responde "E o que é mundo?".

Ao encerramento da narrativa, Moisés felicita Coutinho, tocando nele, e diz que ficou contente conversando com alguém "sabido". Eduardo Coutinho fez a troca conforme Chico fazia com as perguntas, dizendo que ele também é o cineasta devolve o "sabido". Chico questiona a fala de Coutinho, onde responde que Chico "tem umas ideias interessantes".

O documentário termina com a mesa posta com alimentos e alguns dos personagens sentados, almoçando. Após um corte, mostra o local vazio.

## REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter (1993). *Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 6ª ed. São Paulo: Brasiliense, *apud* BEZERRA, Claudio. *A personagem no documentário de Eduardo Coutinho*. São Paulo: Papyrus, 2014.
- BEZERRA, Claudio. *A personagem no documentário de Eduardo Coutinho*. São Paulo: Papyrus, 2014.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 19. ed. Editora Companhia das Letras, 2016.
- LINS, Consuelo. O cinema de Eduardo Coutinho: entre o personagem fabulador e o espectador-montador. In: OHATA, Milton (org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- MATOS, Patrícia Ribeiro Mendes Alves de. *Ser-se mais do que velho: tempo, memória e velhice no contexto de um lar*. 2004.
- MENDES, Márcia R.S.S. Barbosa; GUSMÃO, Josiane Lima de; FARO, Ana Cristina Mancussi e, LEITE, Rita de Cássia Burgos de O. *A situação social do idoso no Brasil: uma breve consideração*. Artigo de Atualização – Programa de Pós-Graduação em Enfermagem na

Saúde do Adulto (PROESA), Escola de Enfermagem da Universidade de São Paulo - USP - São Paulo (SP), Brasil. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ape/v18n4/a11v18n4.pdf>.

Acesso em: 06 jul. 2017.

MESQUITA, Cláudia; LINS, Consuelo. O fim e o princípio: Entre o mundo e a cena. *Novos Estudos-CEBRAP*, n. 99, p. 49-63, 2014.

OLIVEIRA, Eva Aparecida de et al. *O fim e o princípio ou o fim traz o recomeço: a estética do tempo no filme de Eduardo Coutinho*. 2015.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* 2. ed. São Paulo: Editora SENAC SP, 2013.