ANAIS DO IX ENCONTRO TRICORDIANO DE LINGUÍSTICA E LITERATURA – ANO 2019

La partition – Herman Richir

Realização

Três Corações - Minas Gerais

ISSN: 2594-6536

Organização
Amanda Heiderich Marchon
Renan Belmonte Mazzola

Revisão final
Cilene Margarete Pereira

Comissão científica

Alex Sandro Martoni (CES-JF)
Ana Lúcia de Campos Almeida (UEL)
Cilene Margarete Pereira (UNINCOR)
Denise Almeida Silva (URI)
Edmon Neto de Oliveira (CES-JF)
Israel de Sá (UFU)
Luana Teixeira Porto (URI)
Luciana Carmona Garcia Manzano (UNIFRAN)
Luciano Marcos Dias Cavalcanti (UNINCOR)
Marcos de Carvalho (UNIFAL)
Maria Alzira Leite (UNIRITTER)
Maria Flávia Figueiredo (UNIFRAN)
Paulo Roberto Almeida (UEL)
Rosângela Rodrigues Borges (UNIFAL)
Terezinha Richartz Santana (UNINCOR)
Thayse Figueira Guimarães (UFGD)

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....8

A VIDA CARIOCA EM REVISTA: LITERATURA E VIDA SOCIAL NO RIO DE JANEIRO NOS FREMENTES ANOS 20
Brenda dos Santos Cerqueira (UFRJ).....9

UMA VISÃO DE TRADUÇÃO A PARTIR DA MEMÓRIA E INTERTEXTUALIDADE
Bruna Cardoso de Oliveira (UNIFAL) 21

UMA LEITURA DO ROMANCE- HISTÓRICO "OS RIOS TURVOS" DE LUZILÁ GONÇALVES FERREIRA
Bruna Sousa Diniz (UNIFAL) 31

PELO RETROVISOR: A MPB E AS "INCONVENIÊNCIAS DO CORPO", A PARTIR DE SILVIANO SANTIAGO
Carina Lessa (UNESA) 42

DA VIOLÊNCIA DE SER INVISÍVEL: NOTAS SOBRE A NARRATIVA DE WANDER PIROLI
Cilene Margarete Pereira (UNINCOR) 54

O CURTA METRAGEM COMO FERRAMENTA PEDAGÓGICA PARA O ESTUDO DOS DIREITOS HUMANOS
Cleverson Florêncio (UNINCOR)
Cilene Margarete Pereira (UNINCOR) 65

GRIMM E MAJIDÍ NA SALA DE AULA DA REDE ESTADUAL DE SÃO PAULO
Dayse Oliveira Barbosa (USP) 78

ANCESTRALIDADE E MEMÓRIA DO LIVRO "CONTOS INDÍGENAS BRASILEIROS" DE DANIEL MUNDURUKU
Everton Alexandre Garcia Faria (UFLA) 91

A IMAGEM COMO (RE)CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA POLÍTICA BRASILEIRA – ANÁLISE DO DOCUMENTÁRIO DEMOCRACIA EM VERTIGEM
Fabíola Procópio Sarrapio (UNINCOR)
Polyanna Aparecida Silva (UNINCOR) 101

EXCEDENTE DE VISÃO NA ESCRITA DE PRÉ-UNIVERSITÁRIOS
Fabrício José da Silva (UNIFAL) 111

CUIDADO, O "CIDADÃO DE BEM" ESTÁ ARMADO: LEITURA DA CRÔNICA "PODE SER UM ASSALTO", DE FERNANDO BONASSI
Flávia Luciano Santos (UNINCOR/FCTE/PMTC) 124

ENSINO RELIGIOSO, ARGUMENTAÇÃO E IDEOLOGIA
Francisco de Assis Carvalho (UNINCOR) 134

(RE)CONSTRUINDO O HERÓI: AS RELAÇÕES FAMILIARES DO CID NO ROMANCERO VIEJO
Gabrielly Araujo (UNIFAL) 146

LER A CIDADE NO "POEMA TIRADO DE UMA NOTÍCIA DE JORNAL"
Gilberto Alvaro (FADIVA) 162

O PRETO VELHO NA UMBANDA E A MEMÓRIA DA POBREZA E DA ESCRAVIDÃO
Gracielle Rafaela Campos Baldiotti (UNINCOR-FCTE-PMTC) 175

O ENSINO DA SINTAXE EM UMA PERSPECTIVA BAKHTINIANA
Jéssica Duarte de Souza (UNIFRAN) 185

A SEXUALIDADE NO CONTO "LUAMANDA", DE CONCEIÇÃO EVARISTO
Jocelane Fernanda Cruz (UNINCOR-FCTE-PMTC) 197

HOJE AVENTAL, AMANHÃ LUVA: A ADAPTAÇÃO DE UMA COMÉDIA FRANCESA AO CENÁRIO DO RIO DE JANEIRO
Jorge Eduardo Magalhães de Mendonça (UFF) 210

A CHAVE É A JUSTIFICAÇÃO DA FAMÍLIA
Jorge Manoel Venâncio Martins (PUC-MINAS) 221

A REPRESENTAÇÃO DA CULTURA GAÚCHA. O MASCULINO E O FEMININO EM GILDO DE FREITAS
Juliana Felipetto da Silva (UNINCOR/CAPES) 232

***TOCATA PARA DOIS CLARINS*, DE MÁRIO CLÁUDIO: UMA (RE)CRIAÇÃO DE MEMÓRIAS PORTUGUESAS**
Karol Sousa Bernardes (UFLA) 244

O CENTO VIRGILIANUS DE TEMÁTICA CRISTÃ
Keila Ketlem Oliveira (UNIFAL) 254

DE MARIANA ÀS TRÊS MARIAS: A INTERTEXTUALIDADE COMO MEMÓRIA LITERÁRIA NA ESCRITA DAS *NOVAS CARTAS PORTUGUESAS*
Lisa Galvão Elisei (UFLA) 267

O CANTO POLÍTICO E UTÓPICO DE "SABIÁ", DE CHICO BUARQUE DE HOLLANDA E ANTÔNIO CARLOS JOBIM
Luciano Marcos Dias Cavalcanti (UNINCOR) 278

POSTURA PAPAL SOBRE OS ARQUÉTIPOS DA HOMOSSEXUALIDADE NA AMORIS LAETITIA
Maria Amélia da Paixão de Oliveira (UNINCOR-FCTE)
Terezinha Richartz (UNINCOR) 289

"TROCA DE ALIANÇAS" E "BOI": DAS VIOLÊNCIAS E SUAS REPRESENTAÇÕES NOS CONTOS DE MARCELINO FREIRE E MARÇAL AQUINO

Marine Lúcia Melo (UNINCOR-FCTE)
Cilene Margarete Pereira (UNINCOR) 299

DA INCLUSÃO À EDUCAÇÃO SOCIAL: UM ATO DE FORMAÇÃO EM SALA DE AULA
Giuliane Aparecida Petronilho (UFLA)
Saulo Gilvan Francisco (UFLA) 312

MULTILETRAMENTOS E ENSINO: LOGOMARCAS NA PRÉ-ESCOLA
Silvani Kátia Nascimento Santos (UNINCOR-FCTE-PMTC) 325

RELATOS DE VIOLÊNCIA NO CONTO "A CONFISSÃO DE LEONTINA", DE LYGIA FAGUNDES TELLES
Stephany Moure Porto (UNINCOR) 336

EDUCAÇÃO SEXUAL NAS ESCOLAS: O PATHOS E O LOGOS NA CONSTRUÇÃO DA ARGUMENTAÇÃO
Taciana de Souza Pereira (UNINCOR)
Amanda Heiderich Marchon (UNINCOR) 346

UMA ANÁLISE DA VIDEOANIMAÇÃO "IN A HEARTBEAT": MECANISMOS SEMIÓTICOS E PROCESSOS DE PRODUÇÃO DE SENTIDOS
Taísa Rita Ragi (UFLA)
Camila do Carmo Lessa (UFLA)
Helena Maria Ferreira (UFLA) 357

"ESTAREI MENTINDO? JULGO QUE NÃO": GRACILIANO RAMOS SUSPEITA DE *MEMÓRIAS DO CÁRCERE*
Tiago de Holanda Padilha Vieira (UFMG) 369

PRÁTICA DE LEITURA EM TEXTOS NÃO VERBAIS: INSERÇÃO DO GÊNERO VIDEOANIMAÇÃO NAS AULAS DE LÍNGUA PORTUGUESA
Teciene Cássia de Souza (UFLA) 380

A VIOLÊNCIA É A SOLUÇÃO? UMA ANÁLISE DE "ASSIM FICOU MELHOR PARA TODO MUNDO", DE WANDER PIROLI
Thainara Cazelato Couto (UNINCOR/CAPES) 393

A NARRATIVA DE WANDER PIROLI NO SUPLEMENTO LITERÁRIO DE MINAS GERAIS: A TRADIÇÃO DO "REALISMO FEROZ"
Vanessa Marlene Mendes (UNINCOR-FCTE)
Cilene Margarete Pereira (UNINCOR) 404

UMA REFLEXÃO PARA O ENSINO DE LITERATURA NO ENSINO MÉDIO
Vítor Hugo da Silva (PUC–MINAS) 415

A CONSTRUÇÃO DISCURSIVA DA ARGUMENTAÇÃO EM NOTÍCIAS *ONLINE*
Viviane Ruiz Potma Gonçalves (UNINCOR-FCTE-PMTC) 430

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 nona edição, o Encontro Tricordiano de Linguística e Literatura – realizado nos dias 24, 25 e 26 de outubro de 2019 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), 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.[1]

Amanda Heiderich Marchon

Renan Mazzola

(Organizadores)

[1] As ideias expressas nas comunicações e os textos aqui publicados são de responsabilidade de seus autores.

ISSN: 2594-6536

A VIDA CARIOCA EM REVISTA: LITERATURA E VIDA SOCIAL NO RIO DE JANEIRO NOS FREMENTES ANOS 20

Brenda dos Santos Cerqueira (UFRJ)

RESUMO: A urbanização e a invenção da cidade moderna exerceram grande fascínio nos literatos, ensejando novas sociabilidades, pois o espaço urbano moderno tornou-se um cenário intenso, conflituoso e contraditório. Walter Benjamin (1994), ao estudar a modernidade literária de Baudelaire, nos afirma que a cidade emerge nas páginas dos livros, revistas e jornais, ensejando a voga da literatura urbana e dessa forma, as cidades passaram a ser imortalizadas pela pena dos escritores. Neste trabalho, pretende-se estudar as crônicas publicadas no periódico *Vida Carioca* (1920, n. 01 e 02), tendo como foco a vida social, o cotidiano e as relações entre literatura e experiência urbana. Portanto, cidade se modernizava e a imprensa incorporava às suas páginas crônicas da vida mundana, o cotidiano e a fotografia, técnica esta que sintetizava a rapidez e a efemeridade do moderno. (ARRIGUCCI Jr.; CANDIDO; SÁ) Realizou-se uma pesquisa de cunho documental aliada ao aporte de uma bibliografia teórica, na qual foi feito um estudo das crônicas como foco representações da cidade na crônica literária, com ênfase, na representação da vida social, pois a década de 1920 constitui um período acelerado de modernização no país, tendo sido chamado de "frementes anos 20". (SEVCENKO,1992).
Palavras-chaves: Rio de Janeiro. Imprensa. Modernidade. Literatura.

INTRODUÇÃO

Nos primeiros decênios do século XX, a vida urbana ganhou um ritmo acelerado e a indústria editorial acompanhou os passos da vida social. Sendo assim, literatura e imprensa criaram um forte vínculo dentro do cenário do Rio de Janeiro, então capital do Brasil. Porquanto, pretendemos analisar a vida carioca nos anos de 1920, tendo em vista que o Rio de Janeiro foi um exemplo de como "as grandes cidades são os verdadeiros cenários desta cultura, que cresce para além de tudo o que é pessoal." (SIMMEL, 1903, p. 18). Nessa perspectiva, estamos considerando a crônica jornalística como uma forma de literatura cotidiana, que contribui para a criação de uma imagem da nação:

> O jornal é apenas uma "forma extrema" do livro, um livro vendido em escala colossal, mas de popularidade efêmera. […] O leitor do jornal, ao ver réplicas idênticas sendo consumidas no metrô, no barbeiro ou no bairro em que mora, reassegura-se continuamente das raízes visíveis do mundo imaginado na vida cotidiana. (ANDERSON, 2008, p. 67-68)

O Rio de Janeiro, nos fins do século XIX, passou por grandes transformações fundamentais e sociais, porque estava dentro de uma reforma de urbanização feita pelo engenheiro e prefeito – Pereira Passos – porém, foi o auge e momento da imprensa moderna. Com isso, o término do século marcou o surgimento de jornais no dia a dia carioca estabelecendo, dessa forma, um vínculo com o capitalismo porque as trocas de mercadorias foram vistas a cada dia.

> Se o desenvolvimento da imprensa como mercadoria é a chave para a criação de ideias inteiramente novas sobre a simultaneidade, ainda estamos simplesmente no ponto em que se tornam possíveis as comunidades de tipo "horizontal – secular transtemporais." porque a nação se tornou tão popular dentro desse tipo de comunidade? […] fundadas razões que o principal deles foi o capitalismo. (ANDERSON, 2008, p. 71)

Contudo, com o capitalismo a imprensa pode se articular e se amparar porque as trocas comercias se faziam cada vez mais presentes na sociedade. Como postulou Anderson (ANDERSON, 2008, p. 72) "sendo uma das primeiras formas de empreendimento capitalista, o setor editorial teve de proceder à busca incansável de mercado, como é próprio ao capitalismo." Na esteira do desenvolvimento do capitalismo editorial, muitos periódicos passaram a circular e dentre os tantos nichos desse mercado, havia revistas que tinham como objetivo encenar a vida social carioca.

O RIO NA DÉCADA DE 20

O Rio de Janeiro da década de 1920 foi marcado pela forte expressão que podemos denominar "vitrine da nação". Por outrem, cresceu tomando formato, seguindo a ideia de

mostrar ao país e ao mundo que a república efetivamente trouxe os tais tempos novos. Tempos esses que refletia da *Belle Époque* que tinha fortes influências da cidade Luz que era Paris. Com isso, o Rio assumiu uma importante função simbólica frente ao conjunto da nação. Foi neutralizada politicamente por meio da Lei Orgânica, mas, enquanto capital da República, precisou traduzir-se como vitrine do Brasil, refletindo sua modernização. Em outras palavras: transformou toda a cidade em um cartão-postal para dar visibilidade ao meio desse espaço urbano como capital de progresso, o retrato da nova ordem estabelecida.

> Apesar de lhe faltar a coerência arquitetônica do modelo parisiense, tal edifício transmitia com eficácia, por meio de sua fachada, de sua localização na avenida e de produtos ou vínculos europeus, a sensação neocolonial de civilização. A máscara acabava moldando os traços e afetando a visão do usuário. (…) As mudanças que o Rio passava sob Rodrigues Alves, era as elites da Belle Époque que celebrava não só o que era feito, mas também o que era desfeito. Para "civilizar" o Rio, os auxiliares de Rodrigues Alves concluíram que a cidade precisava de reforma. (NEEDELL, 1993, p. 66-67)

Na tentativa de conferir novos significados à capital federal, as intervenções urbanas que aconteceram durante a administração do prefeito Pereira Passos (1836-1913) continham um inegável caráter político. Contudo, a concepção de uma cidade imaginada ou ideal, em meio à pobreza e à desigualdade, gerou diversas tensões e contestações junto aos cariocas, nas primeiras décadas de 1900.

Era de se esperar que planejar melhor o espaço ocupado pela cidade era um componente presente nos projetos da administração do Império com a chegada da corte portuguesa a cidade. Foi criada uma Comissão de Melhoramentos para elaborar, em 1875, por recomendação de Pedro II (1825-1891), um conjunto de intervenções urbanas, diante das condições de insalubridade e da ausência de saneamento – dois agentes das epidemias que se espalharam pela cidade entre as décadas de 1850 e 1970. Epidemias de doenças como a febre amarela assolavam os cortiços imundos da região central. O saneamento básico era precário e a população concentrava-se no Centro da cidade em condições precárias de higiene.

ISSN: 2594-6536

> A desorganização do espaço urbano não significava somente a luta contra as doenças, mas também um embate contra a pobreza e a "massa incivilizada" e enferma. Para levar esse plano adiante, foram iniciadas várias tarefas de higienização da sociedade, que tinham como principal alvo os cortiços, as "verdadeiras impingens no rosto da cidade", misto de habitação, esconderijo e fator de embaralhamento. (NASCIMENTO, 2011, p. 70)

Entretanto, tais ações apenas foram executadas no início do século XX, sob o regime republicano, e aconteceram entre 1903 e 1906, durante o governo do presidente Francisco de Paula Rodrigues Alves (1848-1919), quando o engenheiro Francisco Pereira Passos conduziu o ambicioso programa de renovação urbana do Distrito Federal.

O cientista Oswaldo Cruz comandou a vacinação forçada da população contra a febre amarela, desencadeando a revolta da população no episódio que ficou conhecido como a Revolta da Vacina, em 1904, que "de acordo com o pensamento da época, o progresso social estaria ligado a fatores como meio, raça e classe social." (*Idem*, p 69) com esse advento, a cidade tornou-se um palco de correções políticos sociais em que deveriam extinguir as inferioridades da vida suburbana.

Relatos importantes, que antecederam as reformas e as repercussões, podem ser retomados a partir da leitura de importantes obras da literatura brasileira que descrevem a situação daquela época. As crônicas publicadas na imprensa carioca entre 1904 e 1907 por João do Rio – nascido João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Coelho Barreto (1881-1921) e conhecido como o repórter da pobreza da cidade – ou o romance naturalista *O Cortiço*, publicado em 1890, de Aluísio Tancredo Belo Gonçalves de Azevedo (1857-1913), retratam a precariedade da vida dos habitantes da cidade pelos idos do final do século XIX.

A LITERATURA MUNDANA CARIOCA

O período por nós enfocado, ou seja, as duas primeiras décadas do século XX foram referenciadas na história da literatura brasileira como o período do Pré-modernismo. Segundo LEITE (1996, p. 44) "a literatura produzida na Primeira República, do início aos anos 20, como toda literatura, direta ou implicitamente, traz as marcas de seu tempo, exprimindo simbolicamente suas tensões", para isso, foi criado o termo "pré-modernismo" como para se

referir à produção literária do primeiro vintênio do século XX. O estilo de arte no Brasil se adequou perfeitamente, pois, ainda estávamos em clima de Belle Époque, com o Rio de Janeiro sofrendo um processo de modernização e adequação as novas artes.

Com esse efeito, esse curto período de Pré-modernismo que vai do começo do século até a realização da Semana de Arte Moderna, em 1922, culminou na disseminação das diversas formas literárias. Dessa forma, fica inenarrável a dicotomia entre o campo e a cidade, como descreveu a autora Sylvia Leite, na seguinte passagem:

> [...] presentifica-se nesses tempos pré-modernos com redobrada justificativa o confronto entre o sertão e a cidade, figurado ora no tom regionalista ou na simples cor local, ora na exaltação da cosmópole europeizada ou em sua crônica mundana, ou ainda como libertador canto às avessas, na satírica paródia do sertão e da cidade, que desvela a artificialidade do sertanismo elegante e a afetação do cosmopolitismo smart. (LEITE, 1996, p.44)

Nesse momento, se traduz na literatura o conceito de velho e o novo. Nos piores, "como trejeito inconvincente, que simplesmente junta requentado sertanismo ou mundanismo superficial a uma forma preciosa e empolada, descritiva e anacrônica de expressão" segundo LEITE (1996, p. 44) e acrescenta nos melhores, "doloroso embate que enriquece o texto de inusitadas nuanças, como no convívio entre barroca ornamentação, filosofia mal digerida, enternecida humanidade (…) expressa aos retalhos na crônica solidária e autêntica do subúrbio, empreendida por Lima Barreto." Que faz de seus textos literários, assim como Manuel Bandeira ao tratar do subúrbio, um verdadeiro palco de vozes levantadas por uma grande parcela da população que aos poucos vai reconhecendo sua autonomia da leitura e tirando a estigma que apenas a elite fazia parte dessa parcela.

Seria, então, novos tempos e uma nova literatura? A resposta não é tão precisa e simples. Porque mesmo depois da Semana de Arte Moderna, a produção acadêmica de feição conservadora por eruditismos, apoiada na norma culta e ainda bastante apreciada por um razoável público, não seria tirada facilmente de cena por uma literatura mais renovada e afeita aos novos tempos, já que nem sempre é compreendida e apreciada.

Por outrem, no momento em que a literatura convencional já se esgotava suas possibilidades aos seus leitores, podemos perceber que a literatura mundana com o seu caráter

ISSN: 2594-6536

renovador e rebelde, sendo lida. Porém, percebe-se uma certa tendência dos escritores denominados pré-modernos, como por exemplo, Lima Barreto, que tinha um estilo de construção de personagens regionalistas, sua superficialidade em críticas nas sátiras, tonando uma baixa problematização, segundo LEITE (1996, p. 67) fazendo, uma literatura mais informal em jornais e revistas.

Dessa tipificação da literatura com os personagens caricaturados, o que se nota é na literatura pré-moderna é que se associa ao estilo "*art noveau"* que ressoa na literatura e nas artes plásticas do período. Essa harmonia, entre a literatura e a estética, forma um hibridismo que se estende na linguagem, nos personagens e nos contos. Além, como postulou LEITE (1996, p. 69) que "a caricatura na literatura do primeiro vintênio do século se liga às novas formas de produção e circulação da cultura, que determinam e exigem mudanças", ou seja, elas eram um equilíbrio para a década.

A REVISTA "VIDA CARIOCA" EM UMA PERSPECTIVA DA VIDA SOCIAL

Vista pelo ângulo que abrange a cidade, temos que o meio jornalístico se utilizou do vínculo da Revista, em que apresentamos *A Vida Carioca* contida. Narrada, anunciada e explorada, a vida das pessoas que viviam nesse trâmite, era descrita como: "um meio que destina-se a defender os interesses da pátria contra os que a offenderam, e dará, nesse sentido, todas as energias, batendo se, com ardor cívico e sem desfallecimentos.*"* Dando voz a pátria como vemos no seguinte trecho retirado da revista:

VIDA CARIOCA

A NOSSA MISSÁO

Figura 1 Revista: Vida Carioca. Nº 1:, p. 1, ano: 1921

Podemos observar que tudo que ocorria na capital republicana, era vista pelos olhares dos jornalistas ou aqueles que a descreviam e eram relatados, como mais cultural por meio de Revistas, jornais e crônicas, justamente por ser o centro e coração do Brasil.

Sem dúvidas, o Rio de Janeiro com suas edificações da Avenida Central, davam um ar de uma cidade próspera, lapidada por vidros e tantos outros materiais que possuíam um caráter inovador entre o passado e o presente, entre a Colônia e a República, porque ambas tinham o objetivo de atrair a atenção das pessoas para o Centro da Cidade. E Walter Benjamin retrata na visão de Charles Baudelaire os tantos "golpes com que suas preocupações o importunavam e as centenas de formas com que os apavorava" (BENJAMIN, 1989, p. 70). Baudelaire, poeta que retratou a reforma de Paris, conseguiu enxergar que a modernidade, veio para acabar com todos os possíveis problemas da cidade. Mas, para torná-la moderna, é como se a modernidade fosse um herói, e, esse herói é construído em uma narrativa de papel. Sendo assim, não era possível da noite para o dia construir monumentos e quebrar avenidas sem a força braçal do homem, que sabia "as resistências que a modernidade opõe ao impulso produtivo natural ao homem são desproporcionais às forças humanas" (BENJAMIN, 1989, p. 74) mas ele é forçado a se erguer a favor da causa. Não sendo obstante, a cidade renova e vira uma nova avenida, nova entrada de trâmite de pessoas e novo Centro:

> A Cidade de Paris ingressou neste século sob a forma que lhe foi dada por Haussmann2. Ele realizou sua transformação da imagem da cidade com os meios mais modestos que se possa pensar: pás, enxadas, alavancas e coisas semelhantes. Que grau de destruição já não provocaram esses instrumentos limitados? (BENJAMIN, 1989, p. 84)

Com essa pergunta retórica de Benjamin, podemos voltar ao conceito simbólico da cidade do Rio de Janeiro e entender que sua reforma foi feita por um olhar parisiense. Por isso, que os centros urbanos são muito valorizados e ditos na literatura. Retratado na Revista *Vida Carioca*, vemos o que (SIMMEL, 2015, p. 5) avistou ao analisar as cidades e seu espírito interior na vida das pessoas, pondo, as grandes cidades, o lugar de economia monetária, porque a multiplicidade e a concentração da troca econômica é uma importância que não ocorreria na

[2] George-Eugène Haussmann, a mando do imperador francês Napoleão III, reconstruiu a cidade de Paris como regiões inteiras da cidade sendo demolidas e substituídas por avenidas.

ISSN: 2594-6536

escassez da troca rural. Ou seja, não poderíamos ter belas construções nas áreas rurais, porque o poder da cidade estava com a elite, e esta, como sempre, concentrava-se no centro carioca.

Com alemã, a Imprensa no Brasil foi implantada para que fosse possível ser narrado os acontecimentos da vida social, mas precisamente, no Rio de Janeiro, palco que se instalou em crônicas, revistas e jornais. Nessas circunstâncias, no periódico estudado, temos, que a vida social era escrita na revista pela perspectiva de análise, como, descrever as pessoas da cidade com elogios, agradecimentos e parabenizar os seguintes leitores citados na revista. Ademais, podemos visualizar mais profundamente uma certa intimidade com esses leitores citados, porque a revista se apropria do seguinte adjetivo e substantivo "ilustre" e "companheiro", respectivamente. A Revista, era destinada a elite intelectual e endereçada primeiro ao Dr. Xavier Pinheiro que era redator-chefe, como segue na seguinte imagem:

Vida Social

O maior relógio do mundo

EXPEDIENTE

Figura 2. Revista: Vida Carioca, Nº: 1, p. 8, ano 1921

Sendo visto uma forma para aproximar os leitores dos acontecimentos da época e de certa forma, satisfazer os caprichos da elite que lia a revista, pois, as primeiras estatísticas do século XX, mostra que o Brasil apresentava a média nacional de analfabetismo na ordem dos 74,6%. A exceção, claro, vinha da cidade do Rio de Janeiro, pois como dito, era Distrito Federal. Não é difícil perceber que o país analfabeto por um todo, exista uma exclusão ao ver que a elite oligárquica era 'mimada' de certa maneira, já que tinham o privilégio de ler, morar na capital do país e no centro da cidade, além de terem a centralização da riqueza em suas mãos.

ISSN: 2594-6536

Entretanto, temos que discorrer da verdade que a revista também falava da vida suburbana carioca e da zona rural. O periódico faz uma crítica aos que legislam e estão no poder, por abandonar essas pessoas dando prestígio para o centro. O suburbano que tanto contribui para a sociedade carioca, que mora longe do seu trabalho e luta todos os dias para ter sua voz ouvida. Nesse, na passagem "fatalmente, em um futuro breve, os locaes onde novas aglomerações surgirão para o bem do povo e do Brasil." Pinto Machado, em janeiro de 1921, já imaginava que com a segunda Revolução Industrial a deriva, marcada até a Segunda Guerra Mundial, com a invenção do petróleo (no motor a combustão), a água (nas usinas hidrelétricas), o urânio (para a energia nuclear), revolucionaram ainda mais a produção industrial e trouxe para a cidade carioca, mais rapidez e agilidade. Que de acordo com NASCIMENTO (2011, p. 32) os movimentos de estrutura da construção de um mundo em andamento, seguia a ordem científica e tecnológica. Gerando para a população suburbana e rural, uma inclusão na sociedade para poder se locomover e interagir na sociedade, tirando um pouco a elite de cena, gravada na imagem abaixo.

VIDA SUBURBANA

O CORVO

UMA NOVA AVENIDA

Figura 3. Revista: Vida Carioca, Nº: 2, p. 3, ano 1921

Ainda na figura 3, podemos ver o slogan "UMA NOVA AVENIDA", pelo qual a revista faz uma crítica ao prefeito por demorar a fazer a obra da avenida Maracanã para resolver o escoamento da água. No seguinte trecho, temos que "as obras desse novo e importante melhoramento para os cariocas serão iniciadas brevemente (…) julgando o actual prefeito que,

executadas essas obras, ficará resolvido o problema das enchentes" claramente utilizando da ironia, podemos ver que o redator faz uma desaprovação do prefeito, que no final completa "batemos palmas á idéa" fazendo uma alusão que contudo, seja possível a finalização da obra.

A Revista *Vida Carioca*, era um periódico publicado quinzenalmente do ano 1921 até 1963, e tinha como principal objetivo: narrar os acontecimentos e a vida das pessoas que circulavam a cidade maravilhosa. Era muito lida por todos os públicos, não tinha restrição quanto a esse fator. Para tanto, tínhamos anúncios em suas páginas que remetiam as vendas, contratação de pessoas em empresas ou lojas, como reservas de vagas em Hotel. O Palace Hotel, situado no centro do interior do estado do Rio, é composta por um prédio de importância histórica para a cidade, datado do século XVIII. Pois, adiante, o casarão pertenceu ao Comendador Cardozo Moreira, figura influente no império e grande incentivador do desenvolvimento local, que compõe um conjunto arquitetônico de telhas e azulejos portugueses. No passado, o Hotel era situado na Avenida Rio Branco no Centro do Rio e não no interior do estado.

> A nova arquitetura metálica afirma-se como característica do estilo do século, tanto pela sua dimensão técnica e construtiva, nos edifícios, quanto por seus aspectos decorativos, nas vitrines – nova invenção do luxo industrial burguês, harmonizando o ferro e o vidro. Além disso, esses materiais apresentavam facilidades e vantagens econômicas para sua reprodução. O ferro, portanto, se inscreveu como uma matriz que permitiu muitas reproduções. (…) já o vidro, na vitrine, em consonância com o ferro, representou uma nova perspectiva para a arquitetura urbana moderna. (…) o vidro evidencia a fluidez e a visibilidade da imagem e do espaço, conferindo um poder de exposição e exibição às vitrines, às exposições universais e às galerias. (NASCIMENTO, 2011, p. 35-36)

Para isso, como postulou CERTEAU (1998, p. 172) "a atopia-utopia do saber ótico leva consigo há muito tempo o projeto superar as contradições nascidas da aglomeração urbana", ou seja, o Parque da Praça da República foi palco de muitos festivos, encontros e a aglomerações. Mudando o seu nome a cada vez para que fosse possível adequar-se ainda mais a cidade do Rio, ele era um dos centros mais atrativos e tinham essa visão utópico de projeto em papel

ISSN: 2594-6536

inenarrável, porque as pessoas que ali viviam tinham a utopia do saber de que as aglomerações seriam extintas. Mas, não foi o que houve e sim o Centro do Rio de Janeiro foi palco de muitos encontros da elite cada vez mais concentrada porque ali se tinha uma "cidade-conceito". Essa, como observou Michel de Certeau, foi um lugar de transformações e apropriações (*Idem*, p. 174) porque ela servia de herói para aqueles que tinham um poder aquisitivo estável, porém, serviu de maquinaria, para outros que precisavam do heroísmo da elite para viver.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao olharmos para o passado, mais precisamente aos anos 20 da Cidade do Rio de Janeiro, podemos averiguar como era elitista sua população e vermos que mesmo depois de décadas, algumas coisas não mudaram. Percorremos por sua avenida, ao subúrbio carioca que é tão pouco valorizado, o que nos faz aparecer uma dor como aquela coceira que tem o nome de curiosidade, conforme escrevendo, podemos identificar que este trabalho está cheio de areias pontudas. Para me livrar da dor, escrevi. E escrevo percorrendo o Rio de Janeiro por um todo, desde sua capital republicada até a sua literatura, seja mundana ou conservadora. Verificamos que a Revista Vida Carioca, periódico estudado, foi um meio dos jornalistas expressarem sua visão das duas primeiras décadas do século XX. As imagens da cidade do Rio de Janeiro, como visualizamos no decorrer deste trabalho, foi como um espelho de como era essa cidade maravilhosa. Porém, de vislumbrante, também era excludente e conservadora. Cabendo aos privilegiados, dar espaço e voz para aqueles que não são vistos. Pois a memória ela nunca deve ser esquecida, mas lembrada para que nunca erremos novamente.

REFERÊNCIAS

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*, São Paulo: Cia das Letras, 2008

ARRIGUCCI JR, Davi. Fragmentos sobre a crônica. In: _____. *Enigma e comentário*: ensaios sobre literatura e experiência. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 51- 66.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. 2. ed. Trad. José Carlos Martins Barbosa; Hemerson Alves Baptista. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, 3).

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. A aventura da modernidade. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BOMENY, Helena. Quando os números confirmam impressões: desafios na educação brasileira. Rio de Janeiro: CPDOC, 2003. 29f.

CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. In: _____. *A crônica*: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

CERTEAU, Michel de: *A invenção do cotidiano*: 1. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1998

LEITE, Sylvia Helena Telarolli de Almeida. Chapéus de palha, panamás, plumas, cartolas: a caricatura na literatura paulista (1900-1920) / Sylvia Helena Telarolli de Almeida Leite. - São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1996

NASCIMENTO, Luciana. A cidade como palco e seus desígnios na literatura. In: *Policromias***.** Revista do LABEDIS - Laboratório de Estudos do Discurso, Imagem e Som do Museu Nacional, UFRJ, v.3, n. 1, 2018.p. 24-31. Disponível em https://revistas.ufrj.br/index.php/policromias/article/view/15345/11040. Acesso em 10 de janeiro de 2019.

NASCIMENTO, Luciana. A cidade moderna: vitrine das multidões. In: *Textos e Debates*, n. 8, 2005, p.36-42. Disponível em https://revista.ufrr.br/textosedebates/article/view/2828/1619. Acesso em 12 de dezembro de 2018.

SÁ, Jorge. *A crônica*. São Paulo: Ática, 2008.

SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole*: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia. das Letras, 1992.

SIMMEL, Georg. As grandes cidades e a vida do espírito [1903]. In: Mana vol.11n..2, Rio de Janeiro Oct. 2005. P.557-591. Disponível em http://www.scielo.br/pdf/mana/v11n2/27459.pdf acesso em 23 jan. 2019.

Periódico Consultado

VIDA CARIOCA. Rio de Janeiro, RJ: [s.n.], 1921. Disponível em http://bndigital.bn.gov.br//acervo-digital/Vida-carioca/156574. Acesso em: 3 maio 2019. Disponível em http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=156574. Acesso em 3 janeiro 2019.

UMA VISÃO DE TRADUÇÃO A PARTIR DA MEMÓRIA E INTERTEXTUALIDADE

Bruna Cardoso de Oliveira (UNIFAL)

RESUMO: Ao considerar a literatura como algo que pode recuperar a memória, podem ser feitas diversas abordagens em relação a como isso ocorre e aos motivos pelos quais isso é importante. O presente trabalho tem como finalidade discutir o processo de tradução do conto espanhol "Esquina inferior del cuadro" (2011) de Miguel A. Zapata, para o português brasileiro, considerando a discussão gerada ao serem observados elementos intertextuais que a obra recupera do romance "O Retrato de Dorian Gray" (The Picture of Dorian Gray) (1890), de Oscar Wilde. Para analisar tais elementos foi utilizada a visão de Tiphaine Samoyault em seu livro "A Intertextualidade" (2008), que discute o papel da memória na literatura e como isso ocorre através da intertextualidade. Dessa forma, os aspectos presentes no conto têm ligação direta com um romance anterior, que também recupera conceitos e ideias criados antes dele, mostrando esse jogo de referências que é resultado dessa conexão entre memória e literatura. Como diz Samoyault: "A literatura se escreve com a lembrança daquilo que é, daquilo que foi (...) de lembranças e de re-escrituras, cujo trabalho faz aparecer o intertexto." (2008, p.47).

Palavras-chave: Miguel A. Zapata; Oscar Wilde; Conto espanhol contemporâneo; Tiphaine Samoyault

A produção intelectual sempre teve como elemento principal a troca de informações de diferentes indivíduos que, compartilhando de ideias semelhantes ou possuindo ideias opostas, geram questionamentos e até mesmo mudança no pensamento de terceiros. Porém, uma limitação presente até os dias de hoje é a dificuldade de acessar materiais de outras línguas, de forma que o trabalho do tradutor foi se tornando indispensável.

A disponibilidade de obras espanholas traduzidas é muito inferior ao que seria desejado, portanto traduzi-las se torna necessário para aumentar o conhecimento dos indivíduos em relação a essa literatura e expandir o mercado que a consome. Além disso, autores contemporâneos são ignorados a favor daqueles que fazem parte do cânone literário, algo que limita os textos disponíveis à maioria do público.

A tradução está relacionada com transmitir algum tipo de informação ou ideia de uma língua para outra, e mais, manter ao máximo as questões culturais que fazem parte do texto original. Assim como diz Borges, nas palavras de Andréa Cesco (2012, p.82): "traduzir era uma forma de criar uma cultura e de engrandecer uma língua, introduzindo nela os ecos de outras línguas."

Além disso, estabelecer esse contato é resgatar uma rede de pensamentos criados ao longo da história, os autores criam suas obras a partir da bagagem de leitura que possuem e, através da tradução essa bagagem pode ser cada vez mais expandida. Dessa forma, o presente trabalho executa uma proposta de tradução que considera a importância da memória e o papel da intertextualidade nessa produção. Foi considerada como uma das finalidades principais o acesso do público brasileiro às particularidades do texto original, exigindo a adaptação de palavras e expressões típicas da língua espanhola e o uso de notas explicativas para especificar aspectos culturais, históricos, artísticos e linguísticos.

A memória inevitavelmente faz parte da literatura, ao escrever algo novo o autor utiliza seus conhecimentos prévios de outros textos, utilizando-se, ainda que indiretamente, de características que pertencem às obras que ele conhece. Portanto, essa relação conhecida como intertextualidade é um recurso natural de todos os escritores, que recuperam elementos anteriores e os utilizam de diversas formas em sua escrita.

Tiphaine Samoyault (2008), discute a intertextualidade e a conexão que estabelece entre a memória e a literatura, mostrando como é essencial. Ela comenta que: "A intertextualidade é o resultado técnico, objetivo, do trabalho constante, sutil e, às vezes, aleatório, da memória da escritura."(SAMOYAULT, 2008, p.61), ressaltando que essa memória se estabelece e se expande à medida que o leitor (e também o autor) entra em contato com mais obras e começa a formar sua própria "biblioteca literária" da memória, que é consultada consciente ou inconscientemente sempre que começa um novo texto.

Samoyault argumenta ainda que a memória estabelece uma conexão infinita entre as obras, demonstrando como elas recuperam algo que já foi dito e se tornam uma referência para textos posteriores. Para ela, essa eterna interinfluência não é algo que precisa ser visto com pessimismo, já que cada autor absorve os textos que lê e ao escrever, os recupera acrescentando-lhes sua própria visão, expandido os conceitos e as ideias já existentes: "Escrever é pois re-escrever… Repousar nos fundamentos existentes e contribuir para uma criação continuada." (SAMOYAULT, 2008, p.77).

ISSN: 2594-6536

A partir dessas considerações foi escolhido o conto Esquina inferior del cuadro(2011) do escritor espanhol Miguel A. Zapata, que nasceu na cidade de Granada, em 1974 e atualmente é professor de geografia e história na Comunidade de Madri. Sua obra breve, que se inclina entre realismo e um singular fantástico poético, inclui dois livros de contos Ternuras interrumpidas — fabulario casi naïf (2003) e Esquina inferior del cuadro (2003); dois livros de microcontos Baúl de prodigios (2007) e Revelaciones y Magias (2009) e os romances Las manos (2014), Voces para un tímpano muerto (2016) e Arquitectura secreta de las ruinas (2018).

Além disso, ainda que tenha recebido diversos prêmios como "Villa de Iniesta", "Memorial Domingo García", "Eugenio Carbajal", "Miguel Cabrera" e "Melpómene" e tenha sido escolhido para participar de antologias de narrativa breve, como por exemplo, Ficción Sur (Juan Jacinto Muñoz Rengel, Traspiés, 2008), Perturbaciones (Juan Jacinto Muñoz Rengel , Editorial Salto de Página, 2009), Por favor sea breve 2 (Clara Obligado, Páginas de Espuma, 2009), Velas al viento (Fernando Valls, Cuadernos del Vigía, 2010), o autor é pouco difundido e por ser contemporâneo é pouco estudado, até mesmo na Espanha.

Sua obra recupera elementos do romance de Oscar Wilde, The Picture of Dorian Gray (1890) e acaba mostrando como a intertextualidade faz parte da produção literária. A obra irlandesa tem como enredo a história de Dorian Gray, um jovem que ao se dar conta de sua mortalidade e de que a única coisa a valer a pena na vida é se render aos próprios desejos, decide fazer um pacto para que o retrato pintado de si envelheça em seu lugar. Desse modo, fica livre para seguir uma vida de prazeres inconsequentes enquanto mantém sua imagem para o resto da sociedade.

No caso da obra espanhola, é apresentada a história de Álvaro, um jovem pintor que é admirado por todos por sua amabilidade, delicadeza e generosidade. Ao ser narrada por seu mentor, a história permite que o leitor se torne capaz de observar uma outra perspectiva sobre a verdadeira índole da personagem, que esconde um segredo obscuro presente no canto inferior de cada um de seus quadros. Tal segredo está relacionado com a dualidade do Dorian, como se mostra para a sociedade e como realmente é.

Dessa forma, nota-se como a intertextualidade está presente no conto e como o romance é recuperado ao longo da obra. Além disso, pode-se observar que as referências são feitas de diversas formas: a presença da pintura como um modo de representar a dualidade entre a imagem idealizada pelos valores sociais e a imagem real que mostra as corrupções humanas; personagens que evocam aqueles criados por Wilde; e ainda, um jovem personagem admirado

ISSN: 2594-6536

pelo seu caráter e que esconde seu verdadeiro “eu”, tema central do conto e uma das premissas do romance.

Logo no início do conto pode ser observado um exemplo de intertextualidade. Ao descrever a biblioteca pessoal de Álvaro fala de itens que fogem do senso comum:

> [...] uma coleção de mangás ou, no melhor dos casos, os seis ou sete livros de Harry Potter, Álvaro expõe com delicadeza suas monografias de Fra Angelico, Giotto ou Cimabue, as edições de livros de Taschen ou os fac-símiles de miniaturas iluminadas da Escola Palatina de Aquisgrán, organizadas sobre as prateleiras. (ZAPATA, 2011, p. 519, tradução nossa)

Esse tipo de referência é o que Samoyault chama de “integração-sugestão”, nesse caso uma referência simples, já que menciona o nome de diversos artistas e elementos que recuperam a arte, exigindo: “um emprego mais extenso do saber do leitor ou de sua imaginação para aproximações.” (SAMOYAULT, 2008, p.60).

Esses títulos e nomes remetem a obras de diferentes tipos e épocas. Enquanto os livros da série Harry Potter (ROWLING, 1998-2007) permitem estabelecer uma conexão com o presente e dar uma ideia mais precisa da localização temporal do conto - já que é uma obra conhecida pelo público geral e faz parte da cultura popular das últimas décadas -, os outros artistas fazem parte do Renascimento, temporalmente distantes do momento em que se desenvolve a narrativa, mas indicadores de uma influência clássica na formação do personagem Álvaro.

Os artistas citados, Fra Angelico (1387 — 1455), Giotto (1267 — 1337) e Cimabue (1240 – 1302) são italianos, é interessante notar que o primeiro foi beatificado pela Igreja Católica por causa da religiosidade difundida em sua obra, suas pinturas são concebidas como uma espécie de oração; Giotto traz uma visão humanista própria de sua época, pintava santos como se fosse pessoas comuns e os deixava em posição de destaque em suas obras; além de ser o responsável pela descoberta de Giotto, estabelecendo uma função de mentor; Cimabue também pintou obras de cunho religioso.

Considerando a índole de Álvaro, a escolha de manter essas monografias não parece ser aleatória, ele pinta paisagens de uma realidade idealizada e esconde seu desejo pela perversidade, sua dita admiração por artistas tão ligados com obras religiosas pode estar

ISSN: 2594-6536

relacionada à construção de sua imagem para a sociedade. Poderiam ser até mesmo os modelos para desenvolver suas pinturas, seguindo a visão de artistas que se preocupavam com os valores sociais impostos pela Igreja.

Em geral, pode-se notar que as referências à obra de Wilde são construídas a partir da "integração-absorção", que é a "citação implícita, inteiramente fundida com o texto de acolhida" (SAMOYAULT, 2008, p.61), com a forma "impli-citação complexa" que "assinala uma mudança de enunciação" (SAMOYAULT, 2008, p.62). Isso significa que o intertexto não está presente de uma maneira óbvia, o leitor tem que perceber sua presença a partir da construção do texto e da recuperação da leitura da obra irlandesa.

A forma como o jovem pintor do conto se apresenta para a sociedade, mantendo-se como alguém ilustre e digno de admiração, remete ao fingimento de Dorian, que passa a maior parte de sua história sendo apreciado pelos membros da elite de que faz parte, enquanto segue uma vida moralmente corrupta. Os crimes e perversões de Dorian ficam registrados em seu quadro, que começa a envelhecer e a apresentar uma imagem distorcida que equivalem ao tamanho de suas transgressões. Já os quadros pintados por Álvaro mostram lindas cenas de uma realidade perfeita, que escondem sua verdadeira visão deturpada do mundo, justamente no seu canto inferior.

Na obra de Wilde estão presentes duas figuras importantes para o enredo: Basil Hallward, o pintor do quadro de Dorian, e Lorde Henry Wotton, um aristocrata amigo de Basil, que introduz as ideias hedonistas que causaram mudanças profundas em Dorian. Já no conto de Zapata, o mentor de Álvaro é, ao mesmo tempo, uma junção de algumas características dessas personagens e os olhos que guiam o leitor para desvendar a verdade sobre seu pupilo.

O conto apresenta esse narrador que também é personagem e, além disso, tem certa onisciência, já que sabe de diversas ocasiões da vida de Álvaro em que não estava presente, como por exemplo o seu problema com o motorista de ônibus, a ceia de natal de sua família e a morte de seu avô. Além disso, ele usa as técnicas artísticas de Álvaro e os temas de suas pinturas para ir criando a imagem desse jovem para o leitor. Todos esses fatos contribuem para que até certa parte do conto ele seja entendido como um narrador onisciente.

Visto que Dorian serve como modelo para a pintura de Basil Hallward e Álvaro é o pintor em sua história, há uma mudança no modo como a imagem dos personagens é construída. Dorian sofre de diversas mudanças originadas por seu contato com terceiros, Harry Wotton lhe apresenta as ideias hedonistas que guiam a personagem ao longo da história e seu retrato é feito

ISSN: 2594-6536

por outra pessoa, que enxerga nele toda a beleza e perfeição que pode ou não estar presente na personagem:

> "Harry", disse Basil Hallward, encarando-o fixamente, "cada retrato que é pintado com sentimento é um retrato do artista, não do modelo. O modelo é apenas uma circunstância, uma ocasião. Não é ele que é revelado pelo artista; pelo contrário, é o artista que, em uma tela cheia de cores, revela a si mesmo. O motivo pelo qual não exibirei este retrato é que temo mostrar com ele o segredo de minha alma". (WILDE, 2012, p.17)

Considerando a fala do personagem Basil, é possível estabelecer um paralelo com o personagem de Zapata: se o pintor representa o que vai em sua alma, Álvaro representa sua essência paradoxal entre as belas paisagens e o sadismo no canto inferior de seus quadros. Seu dualismo é apresentado em suas obras, ainda que somente seu mentor seja capaz de percebê-lo.

No conto não é mostrado como Álvaro se tornou quem é, ele já possui a dualidade que Dorian adquiriu em seu romance. Suas pinturas mostram seu lado perfeito e que segue os valores sociais, os cantos arrancados são a única indicação de que falta algo em sua visão, assim como Basil falou sobre o artista se revelar em sua obra, o jovem espanhol mostra quem é ao pintar certos temas e ao deixar esse espaço vazio para deixar implícito que as coisas que pinta nunca estão verdadeiramente acabadas.

Após a leitura de diversas visões sobre a tradução, pode ser notada a dificuldade que teóricos e tradutores têm em concordar com as possibilidades que a tradução de uma obra oferece. A fidelidade entre a obra original e a obra traduzida é a questão principal dessa discussão, como se pode manter esse contato entre o que foi escrito pelo autor, o que sua obra quis passar, e o que será mostrado para o leitor da língua estrangeira, a forma que o texto se apresenta e se algo é perdido nessa tradução.

O trabalho do tradutor é o de mediar o conhecimento, conforme dizia Walter Benjamin (1971, p.136) a função do tradutor "consiste em encontrar na língua em que se traduz uma atitude que possa despertar nessa língua um eco da original" (tradução nossa). Dessa forma, pretende-se manter um equilíbrio que respeite as ideias do texto original, modificando e adaptando o que for necessário para maior compreensão do leitor, que, supõe-se, não teve contato com as questões culturais específicas que fazem parte da obra estrangeira.

ISSN: 2594-6536

Dessa forma, o tradutor se torna uma ponte entre o autor e um público que não tem acesso à língua em que a obra foi escrita. Assim, os leitores têm a possibilidade de realizar leituras que vão além do seu alcance idiomático, e os autores podem dividir suas ideias e visões com um número ainda maior de interlocutores.

Tal conexão deve respeitar o que foi desenvolvido pelo autor e refletir sobre a maneira que o público receberá tal obra. Seguir à risca as palavras e expressões usadas pelo autor acaba limitando a compreensão da obra, diversos leitores não têm conhecimento dos significados de expressões idiomáticas, por exemplo.

Assim como diz Borges (2003, p.42), há uma "dificuldade categórica em saber o que pertence ao poeta e o que pertence à linguagem. A esta dificuldade devemos a feliz possibilidade de tantas versões, todas sinceras, genuínas e divergentes" (tradução nossa). Dessa forma, a tradução desenvolvida manteve os elementos que foram necessários para compreender a temática do conto, mas sem realizar um trabalho literal. As expressões e vocábulos que possuem significados mais complexos e que necessitam de um conhecimento cultural espanhol foram adaptados para acompanhar o que é inteligível ao português do Brasil.

O processo de tradução crítica, composta pela leitura analítica da obra – apresentada em um estudo introdutório – e de uma tradução acompanhada de notas explicativas, possibilita o acesso do público brasileiro ao universo desse texto e, consequentemente, o conhecimento de tal obra literária como parte de um projeto do autor e do atual perfil da contística espanhola.

Outra questão levantada foi a substituição de palavras e termos quando fosse necessário priorizar o significado desse fragmento. Nenhuma língua é equivalente à outra, portanto, para atribuir o significado mais semelhante, é necessário adaptar os textos de acordo com as características de cada lugar em que a tradução será publicada.

Por causa disso a visão crítica foi escolhida, sua finalidade foi traduzir essa obra respeitando a forma como foi escrita por Zapata e levando em consideração as particularidades do português brasileiro, de forma a conquistar novos leitores. Considerando tal objetivo foram feitas notas de rodapé que trazem informações que não fazem parte do senso comum e são necessárias para compreender melhor o conto, além de adaptações de expressões idiomáticas e de objetos e situações particulares da cultura espanhola.

Levando tudo isso em conta e respeitando os sentidos e intenções originais, foi feita por exemplo, uma adaptação na cena em que ocorre a ceia de natal:

ISSN: 2594-6536

> Numa ceia de Natal, entre a agitação e o burburinho e os biscoitos de natal, ele se desculpou com sua família e desceu até a rua, com um cobertor nos ombros e uma bandeja de aperitivos, peru recheado e doces, oferecendo sua pequena porção de *Buon Natale* ao grupo de mendigos sicilianos da praça; logo voltou a se juntar à celebração de seus familiares, à agitação e ao burburinho e aos biscoitos de natal (ZAPATA, 2011, p.520, tradução nossa)

Originalmente "agitação e burburinho" se referem à "algarabía y las panderetas", "algarábia" seria "burburinho", porém "panderetas" se refere ao instrumento musical pandeireta que seria parecido com um pandeiro de tamanho menor. Já que isso não é algo típico do Brasil foi acrescentada a palavra "agitação" para dar maior intensidade a cena apresentada. Os "polvorones" são biscoitos espanhóis muito comuns nessa festividade, por isso foram substituídos por "biscoitos de natal", recuperando sua participação na comemoração sem caracterizá-los como espanhóis, o que poderia afetar a imersão do leitor no conto.

Nesse mesmo trecho, "sua pequena porção de *Buon Natale*" teve a expressão italiana mantida para mostrar a preocupação de Álvaro em conseguir manter uma breve conversa com os mendigos que são da Sicília. Além disso, serve para mostrar que a personagem tem uma noção mínima de outra língua, enfatizando que tem condições para uma educação formal.

Além das questões tipicamente espanholas, existem diversos termos específicos da pintura e de suas técnicas que precisaram ser traduzidos de uma forma que mesmo aqueles que não tem contato com as artes compreendam. Como por exemplo: harmonia cromática, ocres crepusculares, sequência de cores frias.

As pinturas de Álvaro têm diversos elementos que fazem referência à fauna e flora que não é comum no Brasil e, portanto, precisavam ser modificadas no texto. A tradução literal de "trigales" seria "trigais", mas foi substituída por plantações de trigo; "abubillas" são os pássaros da espécie poupa-eurasiática, mas como não fazem parte da fauna brasileira foram descritas apenas como "passarinhos".

Em relação à gramática, foram mantidos os tempos verbais presentes o texto, mas adjetivos, por exemplo, foram trocados algumas vezes, por dois motivos principais: enfatizar alguma característica e usar palavras mais comuns do português. No trecho: "ese humor suyo inasequible a cansancios", "inasequible" seria algo "não obtenível" e por isso essa sentença foi traduzida como: "esse humor que não se deixava ser atingido por cansaço".

ISSN: 2594-6536

Alguns verbos e expressões foram adaptados para mostrar com mais clareza que ação estava sendo feita: “presencia trotona de algún pequeño ciervo” se tornou presença de algum pequeno cervo trotando, o adjetivo acabou se transformando em verbo; “entornos campesinos donde bullen pastores” virou “um entorno rural onde se movem pastores” a partícula “se” precisou ser acrescentada para mostrar que os pastores não sofrem a ação mas a executam; “Menudean todos por la sala” precisou se tornar “Circulam todos pela sala”, pois “menudear” seria fazer e executar algo muitas vezes.

E por fim, a estrutura do texto foi respeitada, de forma que todos os sinais de pontuação foram mantidos e a disposição dos parágrafos finais, que não seguem um formato comum, foi mantida. Assim, a intenção do autor foi passada para a tradução e pôde atingir ao leitor brasileiro com ainda mais um aspecto de sua escrita.

Tudo isso mostra que a recuperação de uma obra traz a possibilidade de explorar novos elementos a partir da visão criada pelo autor que, ao ler uma obra clássica, pôde trazer uma nova perspectiva ao que foi desenvolvido anteriormente. Sua perspectiva cria um outro universo a partir de uma obra já conhecida, atraindo leitores e mostrando sua experiência como leitor.

A literatura e a memória se entrelaçam e criam essa inseparabilidade que torna a primeira tão esplêndida e significativa, a intertextualidade é uma característica própria e indispensável dessa conexão. Estabelecendo esse ponto de contato entre os autores e possibilitando ao leitor ainda mais conhecimento.

A memória se converte nesse lugar comum entre os indivíduos, que vão expandindo sua “biblioteca” e vão construindo uma “rede” de ideias que possibilita cada vez mais o acesso ao que foi discutido e como isso contribui para o que é desenvolvido atualmente. Portanto, a partir da tradução de textos podem ser ampliadas as áreas de conhecimento dos indivíduos, que passam a ter a oportunidade de acessar obras que não fariam parte de seu cotidiano.

A escolha do conto de Zapata pôde mostrar tal relação e como os leitores podem utilizar obras que já conhecem para compreender novas criações em sua totalidade. Ainda que o público não tenha lido o romance de Wilde, ele acaba sendo apresentado a essa obra clássica, que tem a possibilidade de ser lida e contribuir ainda mais com a “biblioteca literária” desse leitor.

Por causa disso, a tradução feita considerou todas as peculiaridades da língua original e como deveriam ser transmitidas para a língua a ser traduzida, que neste caso foi a língua portuguesa de variação brasileira. O objetivo foi passar ao máximo novos conhecimentos e novos recursos a serem utilizados para a construção do saber do leitor, que tem direito a receber informações que não fazem parte do que é comum a maioria da população brasileira.

ISSN: 2594-6536

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, W. *La tarea del traductor.* In: Angelus Novus. Barcelona: Edhasa, 1971, p.127-143.

BORGES, J. L. *Las versiones homéricas.* Edición digital. SCHOLZ, L. (Org.). In: El Reverso del Tapiz: antología de textos teóricos latinoamericanos sobre la traducción literaria. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012, p. 41-45.

CESCO. A. *Borges e a Tradução.* Cadernos de Tradução, v.1, n.13, p.81-97, 2004.

SAMOYAULT, T. *A Intertextualidade.* Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

WILDE, O. *O Retrato de Dorian Gray.* Edição Bilingue. Tradução e notas de Marcella Furtado. São Paulo: Landmark, 2012.

ZAPATA, M. A. *Esquina inferior del cuadro.* In: Cuento Español Actual. Madrid: Cátedra, 2011, p. 517-522.

UMA LEITURA DO ROMANCE- HISTÓRICO "OS RIOS TURVOS" DE LUZILÁ GONÇALVES FERREIRA

Bruna Sousa Diniz (UNIFAL)

RESUMO: O presente estudo almeja analisar o entrecruzamento histórico e literário presente na obra de Luzilá Gonçalves Ferreira, Os Rios Turvos, redigido em 1993. Nesse romance-histórico a autora enaltece o protagonismo feminino ao edificar a personagem, Filipa Raposa, com atributos que rompem e transgredem com as imposições da sociedade patriarcal em pleno século XVI. Diante disso, aspira-se debruçar sobre a composição textual supramencionada, porquanto a dividiremos em dois momentos: a análise histórica que abarca a colônia brasileira quinhentista e a perspectiva literária envolta pela escritora ao compor as idiossincrasias das personagens centrais. Tal escolha justifica-se pela notória relevância que apresenta ao impulsionar a desmistificação e enaltecimento dos oprimidos e heróis do cotidiano, restaurar projeções com viés histórico pouco explorado, enfatizar a preeminência dos aspectos sociais de uma determinada época, bem como resgatar uma figura brasileira tão significativa e que, antagonicamente, havia permanecido silenciada durante um longo período da história.

Palavras-chave: Romance-histórico, literatura feminista, Filipa Raposa, Bento Teixeira.

INTRODUÇÃO

Como um rio torna-se turvo? Iniciamos com esta conjectura com a finalidade de compreender o contexto encontrado na obra de Luzilá Gonçalves Ferreira, *Os Rios Turvos*, redigido em 1993. Permeado por metáfora desde seu título, o romance- histórico a ser analisado traz em sua composição a história de Bento Teixeira, escritor luso-brasileiro de descendência judaica e precípuo expoente da literatura barroca brasileira, o qual vivenciara um amor turvo, como um "rio" e dúbio com a personagem Filipa Raposa.

A produção literária almeja enaltecer a presença feminina, edificando a protagonista com atributos que rompem e transgredem com as imposições da sociedade patriarcal em pleno século XVI. Neste ínterim, na obra *Os Rios Turvos*, a trajetória afetiva, profissional e moral de Bento Teixeira é retratada, majoritariamente, pelo viés de sua esposa, Filipa Raposa.

Estas características de exacerbar o feminino são situadas em distintas organizações literárias discorridas por Luzilá Gonçalves Ferreira, autora pernambucana, professora universitária, feminista e ganhadora do prêmio Joaquim Nabuco da Academia Brasileira de Letras com o romance-histórico *Os Rios Turvos*.

A escrita desta literatura perpassa a contextualização das narrativas, considerando seu interregno histórico. Diante disso e aspirando debruçar minuciosamente sobre o romance-histórico supramencionado, dividiremos este estudo em dois momentos: a análise histórica que abarca a colônia brasileira e a perspectiva literária envolta por Ferreira (1993) ao compor as idiossincrasias das personagens centrais: Bento Teixeira e Filipa Raposa.

ANÁLISE DO CONTEXTO HISTÓRICO

A composição literária *Os Rios Turvos* tem como pano de fundo o Brasil quinhentista, com ênfase para os recônditos nordestinos. Neste recorte temporal, a autora enfatiza a condição de Bento Teixeira, cristão-novo; a personalidade singular de Filipa Raposa; e a instalação do Tribunal Inquisitorial em terras brasileiras.

Para detalharmos o arcabouço histórico incorporado na obra de Ferreira (1993), é mister desvelar a construção psicossocial dos cristãos-novos e, inclusive, a implantação da Inquisição que propagara tensão a grupos minoritários, principalmente, os compostos por semíticos, reduzidos ao seio católico e compelidos a se retirarem de sua terra natal – Portugal – com o ensejo de professarem com maior "liberdade" a sua fé milenar: o Judaísmo. Diante destas proposições e a fim de viabilizar esta análise torna-se imprescindível antecedermos à centúria quatrocentista e observarmos a formação dos "cristãos-novos".

A evolução da intolerância religiosa-social para com os semitas, na Lusitânia, chegara ao ápice a partir das relações diplomáticas luso-castelhanas que sucederam a datar da entronização de D. Manuel I (1469-1521). A política traçada pelo monarca português almejara estreitar laços com o Reino de Castela com o intuito de uniformizar sob única regência toda dimensão ibérica. Para concretizar os planos de unificação, D. Manuel I, estabelecera acordo matrimonial com a filha primogênita dos Reis Católicos, D. Isabel. Todavia, uma das imposições do Reino castelhano para efetivar o enlace, respaldava-se no banimento dos judeus do território lusitano, assim como os hispânicos haviam realizado em 1492.

Não desejando a partida do grupo mosaico, o reinante empregara uma política burocrática dessemelhante a firmada pelo reino ibérico vizinho. Com o propósito de reter os

ISSN: 2594-6536

semíticos e corroborar o acordo diplomático com a Coroa de Castela, em 1497, D. Manuel I fixara o Decreto de conversão forçada ao cristianismo a todos judeus residentes em Portugal. A ação do governante português arquitetara as bases de uma nova sociedade, norteada pelo prisma da homogeneidade social-religiosa, extirpada de vestígios da “Lei de Moisés” e alicerçada por um caráter formativo estritamente compulsório e autoritário.

Consequente a essa ação, milhares de indivíduos foram coagidos a abandonar seus preceitos judaicos para tornarem-se "cristãos-novos". O prelado D. Fernando Coutinho relatara a perplexidade do ato de conversão estabelecido por D. Manuel I:

> Vi com os meus próprios olhos como os judeus foram arrastados pelos cabelos para as pias batismais; como um pai, com a cabeça tapada [por um xaile de orações] em sinal de profundo pesar e de coração destroçado, foi para a pia batismal acompanhado do filho, protestando e chamando Deus como testemunha de que eles desejavam morrer segundo a Lei de Moisés (COUTINHO, p. 76, apud SOYER, 2013, p. 245).

Esses judeus forçados a permanecer em solo lusitano e a comungar dos ensinamentos cristãos, não dissociaram fugazmente da fé de seus ascendentes. A tenacidade presente no elemento judeu, capaz de se adaptar as divergências como um camaleão, fez com que, no íntimo de suas habitações, a fé judaica se propagasse.

A insurgência de um judaísmo velado, secreto, que mantivera suas bases de resistência preconizada na figura feminina, através da transmissão oral dos costumes e conceitos semíticos consolidara o advento dos criptojudeus: indivíduos ambíguos, divididos entre a fé dos seus antepassados e a obrigação social de se revelarem como bons cristãos. O pesquisador, Ângelo Adriano Faria de Assis (2011), discorre acerca da preponderância feminina para a propagação das raízes criptojudaicas:

> Escondido dos olhos populares, na intimidade e no particular, ao abrigo da (pouca) privacidade existente, uma parcela dos antigos judeus continuou a comungar os preceitos da Lei, de forma adaptada, dentro do possível, repassando os conhecimentos de geração a geração através da memória e da lembrança das agruras e delícias de pertencer à fé que

ISSN: 2594-6536

> não podia dizer o nome. Neste quadro de impedimentos, o papel das mulheres foi fundamental, alçadas a grandes baluartes da resistência no âmbito do lar – que se torna, também ele, o espaço por excelência da continuidade hebraica –, responsáveis por ensinar as primeiras letras, os cantos dos antepassados, os preceitos morais e as lições históricas de seu povo. (ASSIS, 2011, p. 24)

Segundo expõe Yerushalmi (1992) para os judeus, recordar é essencial, haja vista que na própria Bíblia Hebraica o verbo "lembrar" encontra-se mais de uma centena de vezes, bem como, o antônimo "esquecer". Assim sendo, o povo mosaico é orientado desde a tenra infância a também não olvidar. Essa capacidade de incentivar o processo memorialístico dos seus antepassados manifesta-se no conceito judaico como atribuição para compor a fé. Como explana Le Goff (2003) o ato mnemônico revela-se como uma "tarefa religiosa fundamental" (LE GOFF, 2003, p.438).

Incorporando ao panorama das relações judaico-cristãs na Lusitânia, em princípios do século XVI, já com a entronização de D. João III (1502-1557), ratifica-se a instalação do Tribunal do Santo Ofício, em 1536. Segundo a precursora dos estudos judaicos no Brasil, Anita Novinsky (2009), "no momento da criação do Tribunal, seu objetivo foi exclusivamente perseguir e prender os portugueses suspeitos de praticarem em segredo os rituais da religião judaica [...]" (NOVINSKY, 2009, p. 24).

É neste contexto de "caça" indiscriminada as minorias religiosas em Portugal que acentuado percentual demográfico de cristãos-novos introduziram-se a buscar maiores liberdades de expressão religiosa e cultural em âmagos longínquos como o Brasil, visto por muitos remanescentes secretos de judeus como a "Terra Prometida". Entretanto, esta autonomia religiosa ambicionada pelos imigrantes portugueses de origem judaica despertara a atenção dos inquisidores lusitanos, conforme elucida Novinsky (2009):

> O interesse dos inquisidores pelo Brasil foi despertado, por um lado, pelo progresso econômico da colônia e, por outro, pelas cartas que continuamente seguiam para Portugal, denunciando o grande número de heresias que grassavam na colônia [...]. Sobre os cristãos-novos as notícias seguiam alarmantes, pois o vigário da sé da Bahia, Manoel Temudo, chegou a afirmar que constituíam três quartos dos habitantes,

> ocupando as melhores terras e judaizando livremente. (NOVINSKY, 2009, p. 26)

A origem mosaica abarcava grande instabilidade a estas comunidades instaladas em solo brasileiro, o que lhes conferia, muitas vezes, a necessidade de evadir de suas habitações e procurarem novas regiões para sobreviver. Neste cerce, é inexorável acrescentarmos a relação numérica de prisioneiros e as sentenças habitualmente estatuídas na colônia brasileira pela Inquisição no século XVI. As capitanias da Bahia e de Pernambuco foram os primeiros alvos. A preambular visita oficial da Inquisição no Brasil ocorreu na Bahia, em 1591, sob os olhares do visitador Heitor Furtado de Mendonça. Nesse século, 32 prisões foram sancionadas para cristãos-novos e 17 para cristãs-novas. As determinações inquisitoriais deliberadas a todos os novos cristãos foram elencadas como as mais severas, somente cativos acusados de "judaizar" foram condenados com a morte na fogueira, conquanto, predominante contingente de criptojudeus obtiveram sentenças relacionadas ao cárcere e ao hábito penitencial.

O cenário histórico composto pela coexistência religiosa e social pouco amistosa entre comunidades oriundas do judaísmo e cristãos fomentara o êxodo mosaico – povo que se tornou sem solo, sem pátria, sem identidade – impelindo Bento Teixeira, aos cinco anos de idade, e sua família, descendentes de semíticos, a migrarem de Portugal, em 1567, para o Brasil. A possibilidade de encontrarem maiores imunidades econômicas e religiosas nas novas terras produtoras de cana-de-açúcar atraíram esses neoconversos para o Novo Mundo.

A VISÃO HISTÓRICA DOS PERSONAGENS CENTRAIS DA TRAMA "OS RIOS TURVOS"

Bento Teixeira:

Nascido em berço judaico, Bento Teixeira obteve os ensinamentos dessa religião milenar através de sua mãe, Leonor Rodrigues, haja vista que as mulheres foram as principais disseminadoras dos preceitos mosaicos. Partindo desta premissa, Bento Teixeira tornou-se um erudito no que tange a doutrina judaica, obtendo conhecimento do Talmud, Cabala e das tradições e ritos semíticos. É relevante, inclusive, expor a base educacional a qual o poeta letrado recebera no Colégio da Companhia de Jesus, onde se embrenhou no aprendizado do latim e logrou acesso a obras consideradas proibidas.

Toda a erudição imbuída a Bento Teixeira fez com que se tornasse um dos principais intelectuais de sua época e reputado para lecionar aos moços da elite nordestina. Ademais, o conhecimento adquirido proporcionou-lhe uma criticidade peculiar, sendo considerado o precípuo poeta laico a obter sua obra publicada e a pelear contra o obscurantismo cerceado pelo Tribunal do Santo Ofício. Todavia, era considerado um desajustado, entremeado pela doutrina cristã e pela fé dos seus antepassados. Sua condição de erudito aumentava ainda mais essa dicotomia, visto que mantinha compromissos mentalmente intrínsecos com o grupo judaico, enquanto deveria se relacionar com a elite intelectual católica.

Segundo relatos testemunhais ao Santo Ofício, Bento Teixeira acreditava e aspirava condicionar-se na Lei de Moisés e promovia atitudes prosélitas; injuriava Cristo, a Virgem Maria e a Igreja; colocava em dúvida preceitos cristãos e articulava questionamentos religiosos contidos apenas no Velho Testamento. Essas construções frasais consideradas heréticas corroboraram para que Bento Teixeira fosse encarcerado pelo Tribunal do Santo Ofício durante quatro anos, sendo sentenciado em Lisboa no auto da fé de 31 de janeiro de 1599, ao cárcere e ao hábito penitencial perpétuo, com o confisco de bens, chegando a falecer em 1600.

Filipa Raposa:

Nas pesquisas realizadas a fim de sustentar a imagem historiográfica de Filipa Raposa, pouco se encontrou. A diminuta base histórica sobre a referida mulher nascida no século XVI salienta que advinha da Capitania do Espírito Santo e que apresentava uma personalidade intensa, sendo cônjuge de um suposto “judeu”, Bento Teixeira, o qual, supostamente, fora traído durante todo o matrimônio.

Diante dos escassos relatos sobre Filipa Raposa, torna-se notória a relevância do trabalho de Luzilá Gonçalves Ferreira, ao evidenciar esta personagem tão significativa da história brasileira e, antagonicamente, tão pouco discutida.

ANÁLISE DO CONTEXTO LITERÁRIO

Os romances históricos, assim como as narrativas de maneira geral, se utilizam do recurso da verossimilhança, ao enfatizar a preeminência dos aspectos sociais de uma determinada época, bem como o resgate do imaginário, da cultura e das tradições de grupos heterogêneos, impulsionando a desmistificação e enaltecimento dos oprimidos e heróis do cotidiano, restaurando projeções com viés histórico pouco explorado.

ISSN: 2594-6536

Utilizando-se dessas prerrogativas de narração, Ferreira (1993) ressalta a construção feminina, dando voz à personagem que havia permanecido silenciada durante um longo período da História. Acerca desse movimento literário, Esteves (2010) salienta:

> Uma das marcas do romance histórico contemporâneo [...] é desenvolver a palavra a setores que tradicionalmente têm sidos silenciados pelo discurso oficial, com o objetivo de construir uma versão mais justa. O mais importante desses grupos é, sem dúvidas, constituído pelas mulheres, relegadas na cultura ocidental a um papel secundário e silencioso. (ESTEVES, 2010, p. 188)

Com o pano de fundo histórico que se delineia no Brasil colônia do século XVI, período circunstanciado por perseguições religiosas e raciais, o romance-histórico apresenta uma gama de temáticas intrínsecas ao texto como o amor, os ciúmes, a independência feminina, o poderio Inquisitorial, e tem como foco estabelecer uma articulação entre as memórias de Filipa Raposa e Bento Teixeira, enobrecendo, sobretudo, a presença feminina.

A personagem principal, Filipa Raposa, é descrita dessemelhante às particularidades expostas pela historiografia – apontada como esposa de Bento Teixeira e mulher adúltera –. A autora condiciona à protagonista características fortes, a autonomia de seus próprios prazeres e sentimentos, não acatando as imposições de seu cônjuge, o que esboçava enorme estranheza naquele lapso.

> A Filipa não perdoavam a beleza, a liberdade com que discorria sobre as mais diversas matérias, das quais as fêmeas nunca deviam falar. Invejavam-lhe a facilidade com que podia fazer amigos, tanto entre mulheres quanto entre os homens, conversando com estes como se fosse um varão. Comentavam os passeios que fazia sozinha, sem os filhos, sem o marido, pelas matas [...]. (FERREIRA, 1993, p. 119)

À Filipa Raposa acrescentavam-se os atributos da delicadeza e do romantismo, sendo representada com mais talento ao escrever versos do que seu marido.

ISSN: 2594-6536

> Filipa o aguardava desperta, sentada no leito, a ler, a escrever trovas, que a ela saiam fáceis, leves. Às vezes se levantava, mostrava a Bento o que acabara de compor. Ele se espantava, e sentia a inveja lhe nascer, e se mortificava: como ter inveja de alguém como Filipa, que fazia tudo tão simplesmente, que escrevia versos como respirava, e que ademais era sua mulher? (FERREIRA, 1993, p. 24)

Estes traços de autonomia inerentes a Filipa Raposa constituíram-se decisivos para o entrelaçamento da trama, ao incitar na narrativa um relacionamento amoroso permeado de nuances e ciúmes por parte do escritor luso-brasileiro, cuja personalidade era moldada como um homem altivo, fervoroso em suas explanações, conferindo-lhe inúmeras inimizades pelas cidades as quais passara.

As dúvidas amorosas arquitetadas por Bento Teixeira perante sua esposa, foram objeto de vários deslocamentos de cidades e regiões, com o propósito de banir e distanciar Filipa Raposa de seus possíveis amantes e de suas características desregradas.

O enredo apresenta-se envolvente ao ponto de criar dúvidas quanto ao amor de Filipa Raposa por Bento Teixeira. Ela realmente o amou? Chegou a trai-lo? Essas são indagações que permeiam no texto e que mesmo após uma leitura atenta da narrativa, ainda são questionáveis, permanecendo a cargo de o leitor extrair suas conclusões acerca das possíveis infidelidades de Filipa Raposa.

Os ciúmes exacerbados de Bento Teixeira para com sua esposa chegara ao ápice após se estabeleceram no Cabo de Santo Agostinho, na Bahia, quando conheceram frei Duarte Pereira, detalhado por Bento como "homem insultante, insistente" (FERREIRA, 1993, p. 161), contudo o tolerava, pois "parecia ser a única pessoa com um certo conhecimento, naquelas terras perdidas, e a Filipa interessam aqueles livros de poesia e romances de cavalaria que lhes trazia o padre." (FERREIRA, 1993, p. 162).

Entretanto, a relação cortês entre Bento Teixeira e o clérigo se extinguira após ouvir de um de seus desafetos – Pero Lopes – que Filipa Raposa o havia traído com o mencionado eclesiástico. A fim de defender "sua honra"[3], o autor de *Prosopopeia* tomara a decisão de cometer um crime passional, ceifar a vida de Filipa Raposa:

[3] A honra era o centro da vida social, e estava ligada intrinsecamente à virtude feminina. Ferida a honradez a vingança tornava-se necessária. Para o adultério não existia perdão.

ISSN: 2594-6536

> Ela não gritou quando o facão lhe penetrou no lado. Olhou-o apenas, os grandes olhos verdes aterrorizados, deu uns passos na direção do quarto. Então perguntou:
> - Por quê o fizeste, Bento?
> Ele falou rápido [...] e contou-lhe suas desconfianças, sua quase certeza, o que diziam as gentes [...] Ela sorrira:
> - Perdoa-me Bento. Se te fiz sofrer esses anos todos. E perdoa também porque te denunciei ao Santo Ofício, como judeu e homem mau cristão. (FERREIRA, 1993, p. 166)

As denúncias ao Santo Ofício abarcadas a Bento Teixeira evidenciam um aspecto crucial quando o mesmo descobre que fora sua esposa a principal denunciante e, nesse lapso, paira mais uma nova conjectura na composição textual: por que Filipa Raposa tomara medida tão extrema, alegando que Bento Teixeira exercia práticas judaizantes ao inquisidor Heitor Furtado de Mendonça?

No discorrer da narrativa, Ferreira (1993) expõe a briga interna de Bento Teixeira com suas origens judaicas, evidenciando uma dualidade na religiosidade daquele poeta erudito. Ao passo que se dizia ser "bom cristão", blasfemava contra as santidades católicas e realizava ações judaizantes. Todavia, no perpassar da obra, o leitor perdura com a subjetividade frente às práticas soteriológicas adotadas por Bento Teixeira: era veemente cristão ou judeu? Ou deixava-se conduzir pelas duas doutrinas monoteístas, concomitantemente?

O amor platônico, os hábitos religiosos, a altivez, a inteligência e a criticidade presentes em Bento Teixeira o encaminharam para os cárceres do Santo Ofício lusitano. Mesmo rogando por clemência, adulando os Inquisidores, a Igreja, os santos, apenas adiara a sua morte, possuindo destino igual à de muitos outros portugueses. Os anos vividos no ergástulo e o sentimento de vazio deixado por Filipa Raposa extinguiram sua vida:

> Lembrou-se, então, da Prosopopéia, aquele longo poema que escrevera em Pernambuco, em honra do donatário e governador da capitania.
> Era, certamente, o melhor que fizera na vida e quase ninguém o conhecera, a não ser Filipa [...] e alguns amigos. (FERREIRA, 1993, p. 209)

ISSN: 2594-6536

Partindo do exposto nesta análise, é salientável o intuito de Ferreira (1993) em criar uma personagem feminina com uma mentalidade peculiar: transgressora do amor comum, das atividades cotidianas vividas pelas mulheres na sociedade quinhentista e das normas que abarcavam o patriarcalismo, valendo-se, para essa composição, do amor confuso e reprimido de Bento Teixeira. Ademais, para além da questão feminina, a escritora, acentua no romance-histórico as aflições experienciadas pelo grupo de cristãos-novos que se instalaram no Brasil, tecendo uma narrativa que entrecruza a vida de Bento Teixeira ao sistema religioso/estatal e ao amor desmedido, que colocara fim, aos 40 anos de idade, à vida de um dos maiores pensadores do primeiro século do Brasil colônia.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Angelo Adriano Faria de. *Menorá de mil braços: variações do criptojudaísmo no mundo português*. Politeia: História e Sociedade. Vitória da Conquista, p. 19-33, Jan.- Jun. 2011.

ESTEVES, A. R. *O romance histórico brasileiro contemporâneo* (1975-2000). São Paulo: Ed. UNESP, 2010.

FERREIRA, Luzilá Gonçalves. *Os Rios Turvos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

LE GOFF, Jacques**.** *História e Memória*. 5ª Edição. São Paulo: Copyright Editora, 2003.

NOVINSKY, Anita. *Inquisição: Prisioneiros do Brasil* - séculos XVI a XIX. 2ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

SOYER, François. *A perseguição aos judeus e muçulmanos de Portugal*: D. Manuel I e o fim da tolerância religiosa (1496-1497). Lisboa: Edições 70, 2013.

YERUSHALMI, Yosef H. Zakhor**:** *História Judaica e Memória Judaica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

PELO RETROVISOR: A MPB E AS "INCONVENIÊNCIAS DO CORPO", A PARTIR DE SILVIANO SANTIAGO

Carina Lessa (UNESA)

RESUMO: A Música Popular Brasileira surge como movimento performático entre o corpo cultural da classe média Zona Sul do Rio de Janeiro e o corpo cultural de classe popular. Ambos se fundiram e tomaram um caminho de força diante da necessidade de ressignificar os corpos como forma de atuação política contra a Ditadura Militar. Recentemente, em Conferência na LASA, Silviano Santiago retoma algumas reflexões em torno do seu "Cadê Zazá? Ou a vida como obra de arte" para lançar a ideia das "inconveniências do corpo como resistência política". O ensaísta lança um olhar mais valoroso às performances do artista no palco do que efetivamente para as letras (que compõem o cenário). A ideia gira em torno do corpo libertário, na perspectiva semiótica, que desestabiliza o regime antidemocrático por se apresentar de forma indecorosa, não escondendo a verdadeira face das letras. Silviano Santiago faz uma comparação entre as apresentações de Ney Matogrosso e o cantor de Bossa Nova, tendo em vista as letras sobrepostas pela performance corporal do artista e, ainda, pensando esses corpos como responsáveis pela transgressão do público jovem nas relações cotidianas como forma de resistência. Partindo desse conceito de "inconveniência do corpo", o presente trabalho busca pensar artistas mulheres, cantoras de MPB, na contemporaneidade, que atravessam o comportamento jovem, em tempos de novo desequilíbrio democrático. Partiremos das leituras de artistas como "Sara não tem nome", "Anavitória", intermediadas pelo movimento "Slam das Minas", que promove a transgressão do termo MPB, como filosofia de reconstrução identitária em suas variantes sexuais e culturais.

Palavras-chave: Corpo; MPB; Silviano Santiago; Inconveniência; Cultura.

A expressão "Pelo retrovisor", que abre o título deste trabalho, anuncia a conversa com o passado. Em ensaio de 1997, denominado "Ora (direis) puxar conversa", Silviano Santiago parte da frase andradina trazendo a ideia de amizade na literatura brasileira, na qual abandonamos o contrato cristão em que se quer converter o outro e passamos a nos igualar em equilíbrio legítimo discursivo. Não se trata mais de um processo de sujeição, antes, podemos

nos entender como sucessivas reconstruções a partir do olhar significativo que depositamos nas experiências do objeto de observação.

Hoje, em tempos de democracia cambaleante no Grande Teatro do Mundo, no qual executamos papéis políticos do ponto de vista cristão, desço do palco e me sujo na arena cotidiana e artística. Vamos conversar com o passado mediados por uma tocha acesa que comunica o entrelugar histórico e filosófico.

Segundo Silviano Santiago, Mário de Andrade deixa-nos palavras essenciais de "fraternidade socializante" (2006, p. 98), diz-nos sobre a relevância da conversa e do tempo que passa como elementos cruciais de reinvenção das relações humanas. Cita o modernista: "Eu tenho uma vaidade: a deste dom de envelhecer depressa as camaradagens. Pois, camarada velho, sente-se aí e vamos conversar." (2006, p. 99)

Aceito o convite e trago a conversa. Sabemos que no período de Ditadura Militar a MPB foi um dos palcos de maior protesto, sempre silenciado pela censura. De relance, podemos dizer que, historicamente, a música popular brasileira se constrói como espaço de manifestação cultural e política do país desde a época colonial, na qual se incorporavam vários matizes de origem africana, indígena, militar e europeia. Na segunda metade do século XIX, o chorinho, o lundu, a modinha e as variantes das danças europeias se misturam e ganham força nos salões e saraus cariocas. Para tanto, podemos lembrar da representação em romances como *A moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo, no qual as danças já com forte caráter multicultural brasileiro representam o centro das convenções políticas e econômicas do país. Está ali o espaço no qual as moças casadoiras são cortejadas em meio aos trâmites familiares de diferentes camadas sociais.

Ao chegarmos ao século XX, a MPB se efetiva como gênero a partir da união entre a Bossa Nova e os movimentos de conotação folclórica dos Centros Populares de Cultura no Rio de Janeiro. A sigla revela uma frente política de resistência à ditadura, com a qual a Jovem Guarda e a Tropicália também irão se identificar. Recentemente, em Conferência na LASA (*Latin American Studios Association*), realizada na Argentina, Silviano Santiago retoma as performances dos artistas de MPB no palco, pensando o impacto político do corpo em cena, naqueles anos de 1960.

A epígrafe de sua fala denominada "Das inconveniências do corpo como resistência política" (2019) traz alguns caminhos que definirão para o público a concepção do corpo em performance trazida pelo ensaísta. Segundo o dicionário Houaiss, inconveniência seria "ação, dito ou fato que não é conveniente, que não atende ao gosto, aos costumes ou ao bem-estar de

outrem; indelicadeza, incivilidade, indiscrição, grosseria” (*in*.: SANTIAGO, 2019). Trago, ainda, uma expressão de Foucault em *Ditos e Escritos* citada pelo conferencista: "Por uma moral de desconforto" (*In*.: SANTIAGO, 2019).

Apesar de termos excelentes estudos sobre produções artísticas na época da ditadura, Silviano ressalta o fato de que o objetivo do trabalho é se afastar da visão político-partidária para que possamos nos adentrar pela análise dos corpos em atitude rebelde, poderíamos dizer, como entrelugares do discurso histórico e filosófico.

Em diálogo com as ideias de Silviano Santiago, podemos trazer as reflexões de Stuart Hall em *Cultura e Representação*, no qual ele investiga a natureza simbólica do circuito cultural, perspectivando também os processos cognitivos no plano da interação pessoal e social. Segundo ele, dizer que dois "indivíduos pertencem à mesma cultura equivale a dizer que eles interpretam o mundo de maneira semelhante e podem expressar seus pensamentos e sentimentos de forma que um compreenda o outro". (HALL, 2016, p. 20)

Paralelos às discussões político-partidárias, observemos, agora, comparativamente os corpos artísticos na época da ditadura bem como os corpos representados na última década deste século XXI. Seguem abaixo os enquadramentos, propostos pelo conferencista, do cantor Ney Matogrosso em performance no palco na TV Tupi, em 1973:

(https://www.youtube.com/watch?v=-zLicyzaH5A Acesso em 22/10/2019)

Segundo Silviano Santiago:

> Apesar de não ter sido prevista por ideário ideológico nem programada por partido político, a imagem ao vivo do corpo inconveniente do cantor no palco (ou em gravação transmitida por canal de televisão ou por videocassete) alcança as gerações contemporâneas e futuras de jovens,

> e as seduz. O poder da imagem ao vivo do cantor – diante da plateia enlouquecida do Maracanã ou do jovem espectador no quarto de dormir − é tal que redunda numa conquista de participação política popular e indireta que, já na fase de "abertura" do processo de democratização do país, se transforma em projeto sociopolítico da juventude brasileira, que se afiança por inesperadas vitórias na luta dos grupos marginalizados, ou sem voz ativa, pela cidadania identitária. (SANTIAGO, 2019)

O conferencista segue a análise comparando o corpo do artista naquele momento com o atual retorno conservador do governo Jair Bolsonaro que, novamente, busca erradicar o corpo do artista, na medida em que acentuam as conquistas dos grupos minoritários. Acrescentemos à força mimética de Ney Matogrosso uma breve análise semiótica, que se constrói também pelas diferentes possibilidades do discurso incutido na letra musical.

Temos um homem usando uma calça larga com penas e bem baixa, o peito nu. No rosto, uma maquiagem que o transfigura em animal selvagem, na cabeça, um cocar. Analisemos a letra "Sangue Latino", de João Ricardo e Paulo Mendonça, que muito agrega à interpretação do cantor no palco em diálogo com o seminal "O entrelugar do discurso latino-americano":

> Jurei mentiras e sigo sozinho, assumo os pecados
> Os ventos do norte não movem moinhos
>
> E o que me resta é só um gemido
> Minha vida, meus mortos, meus caminhos tortos,
> Meu sangue latino, minha alma cativa
>
> Rompi tratados, traí os ritos
> Quebrei a lança, lancei no espaço
> Um grito, um desabafo
>
> E o que me importa é não estar vencido
> Minha vida, meus mortos, meus caminhos tortos,
> Meu sangue latino, minha alma cativa

ISSN: 2594-6536

Comecemos por uma afirmativa muito interessante de Aragón Guerreiro, em análise da performance: no palco, entre os músicos de apoio estava Willy Verdagues, um argentino radicado no Brasil. Os corpos ali reinventados pela discursividade sul-americana apresentam bem a construção identitária latina desde o início do processo de colonização. A expressão final "alma cativa" ganha produtividade sob dois vieses, sigamos a definição do dicionário Aurélio para a palavra "cativar", que enriquece em demasia tendo em vista os dois primeiros exemplos:

> 1. Tornar cativo; capturar: *Os jesuítas opuseram-se a que os portugueses* <u>*cativassem*</u> *os indígenas*. 2. Ganhar a simpatia; a estima de; seduzir: *O que mais me cativa e alucina os homens é uma certa beleza diabólica, que ninguém define"* (Olavo Bilac, Crítica e Fantasia) (GUERREIRO, 1999, p. 429)

O "sangue latino", disposto paralelamente, existe entre o cativeiro e a sedução da mistura, do indiscernível. Retomamos pelo exemplo a história do Brasil no processo de catequização que, muito embora houvesse uma resistência ferrenha sob o aspecto da violência física contra os indígenas e também contra os negros africanos, mantinha um forte laço de opressão simbólica no sentido das práticas religiosas e culturais. Este embate é assumido pelo fragmento "traí os ritos, quebrei as lanças".

Em "Jurei mentiras e sigo sozinho, assumo os pecados", há um movimento inicial de sujeição, com um tom irônico, no qual se revela a mentira como necessidade de sobrevivência no jogo de uma suposta aceitação da nova cultura, logo desconstruída pela afirmativa de que o latino seguiu sozinho. Segue-se a isso a declaração de que "Os ventos do norte não movem moinhos". Seriam os ventos da América do Norte, tendo em vista o momento histórico dos anos de 1970, com a expansão estadunidense no pós-segunda guerra? Ou seriam os ventos do norte pouco mais à direita, vindos das grandes navegações?

Está posta na letra, bem como na performance evidenciada por Silviano Santiago, o viés etnológico que o ensaísta já revela em 1971 e que, como afirma Ítalo Moriconi, está apropriado à "antropofagia oswaldiana, expandido por leituras francesas (Montaigne, Lévi-Strauss, Pierre Clastres), faz ainda incidir sobre aquele princípio a crítica à noção de pureza original. Tudo já nasceu junto e misturado no território do Brasil". (MORICONI, 2019, p. 11)

Do outro lado da margem, para o conferencista, está o corpo do cantor de Bossa Nova. Um lê o outro em momentos de ruptura. Segue a imagem a partir da proposição que nos é

ISSN: 2594-6536

oferecida, saímos do corpo "inconveniente" para o corpo comedido, de acordo com os passos oferecidos pela fala do pesquisador:

(https://www.youtube.com/watch?v=crruMnUlGcY&t=4s Acesso em: 22/10/2019)

Guardemos a imagem de Vinicius de Moraes e Toquinho em apresentação. Os corpos reproduzem o comportamento burguês no gestual e no vestiário, bem como no uísque saboreado pelo cantor ao fundo. A imagem aqui analisada salta sob a construção semiótica, partindo ainda de Silviano Santiago, que quer nos revelar o impacto do corpo no público jovem, desejoso de ruptura. Revisita também os ideais de conformismo com o esperado por determinada sociedade. A Bossa Nova quer impactar pelas entrelinhas, pelo não expresso, que necessita ser adivinhado. Voltemos ao Stuart Hall para mediarmos a transição para as performances no século XXI.

O corpo inconveniente de Ney Matogrosso não está preocupado em se conformar com os dados da cultura social no qual está inserido, mas, antes, preocupa-se em escancarar uma verdade outra, pouco afeita às convenções artísticas da burguesia. Em *Cultura e Representação*, Stuart Hall passeia pelos legados de Saussure, Barthes, Foucault, dentre outros, como caminho para pensar a construção semiótica social e individual. A partir de vários argumentos teóricos procura pensar a diferença e a construção do outro, sempre essenciais nos estudos culturais. Retrata, assim, a esteriotipagem:

> [...] como uma prática representacional, seu funcionamento (essencialização, reducionismo, naturalização, oposições binárias), a forma como ela está presa no jogo do poder (hegemonia, poder/conhecimento) e alguns de seus efeitos mais profundos e

> inconscientes (fantasia, fetichismo, retratação). Finalmente, consideramos algumas contraestratégias que tentaram intervir na representação, transcodificando novos significados para as imagens negativas. (HALL, 2016, p. 224)

Hall atenta para o fato de que a representação nunca é estática no plano semiótico, nem no plano social nem no plano cognitivo individualizado. Diante dos caminhos discursivos, podemos recorrer agora a Derrida, as interpretações são uma cadeia múltipla, a diferença foge ao sistema binário. Este caminho nos conduz a pensar o modelo no palco da Bossa Nova, no qual a indumentária corrobora os anseios de um determinado grupo. As reflexões de Santiago em torno da semiótica do artista são de grande relevância para se pensar os artistas contemporâneos, ainda sob o viés da representação e impacto sobre as novas gerações. Será a partir desse aspecto que passamos a discorrer sobre as possibilidades do corpo feminino como inconveniente na contemporaneidade, incidindo nas diferentes formas de manifestações neste momento de reivindicação de uma liberdade outra: já enunciada pelos artistas na censura compartilhada da ditadura militar do século passado.

Trago o grupo identitário "Slam das Minas" como mote inicial para dialogar com as imagens históricas propostas por Hall, com o intuito de, posteriormente, pensarmos outras manifestações artísticas do corpo feminino. No seu trabalho, Stuart Hall apresenta diversos enfoques do corpo negro, ao longo da história, em anúncios publicitários e filmes de grande circulação. Ao retratar as relações performáticas no século XXI, atenta para o jogo entre imagens positivas e negativas:

> A segunda estratégia para contestar o regime racializado de representação é a tentativa de substituir as imagens "negativas", que continuam a dominar a representação popular, por várias imagens "positivas" de pessoas negras, de sua vida e cultura. Esta abordagem tem o mérito de corrigir o equilíbrio e é sustentada pela aceitação da diferença - de fato, por sua celebração. Ela inverte a oposição binária, privilegiando o termo subordinado, às vezes lendo o negativo de forma positiva: "*Black is Beautiful*". Tenta construir uma identificação positiva do que tem sido visto como abjeto. Expande muito a *gama* de representações raciais e a *complexidade* do que significa "ser negro",

> desafiando assim o reducionismo dos estereótipos anteriores. (HALL, 2016, p. 216)

O grupo "Slam das Minas" surge em 2015, em Brasília e logo ganha novas vozes de mulheres que se destacaram em São Paulo, Minas Gerais, Rio de Janeiro, Bahia e Pernambuco. O Slam é uma competição na qual poetas trazem uma composição autoral que apresentam ao público e aos jurados lendo ou recitando. Se o grupo parte de uma iniciativa em função da pouco visibilidade das mulheres nesses jogos cênicos, a "inconveniência" reluz novas facetas. Para esta conversa trago a música "Trincheira", lançada em 2018 pelo grupo composto por Mel Duarte, Jade Quebra, Pam Araújo, Carolina Peixoto, Luz Ribeiro e Drik Barbosa. Um grupo quase composto em sua totalidade por mulheres negras, que luta contra a homofobia, o racismo, o machismo, além de abordar pautas relacionadas ao estatuto periférico socioeconômico. Corpos indigestos, que não atentam aos bons costumes da classe média. Jade Quebra declara que os diferentes *beats* ainda corporificam as individualidades femininas, as identidades pessoais. A música vem marcada pela *hashtag* "Elassim", que surge como expediente político num momento discursivo de resistência, com protagonismo feminino nas últimas eleições para presidente, contra o ultraconservadorismo de Jair Bolsonaro.

Seguem abaixo algumas imagens do clipe de divulgação, lançado no dia 4 de outubro de 2018:

(https://www.youtube.com/watch?v=QjqmuPw3NGk Acesso em: 22/10/2019)

O vídeo foi amplamente divulgado nas redes sociais, com um alcance rápido em pouquíssimas horas, movimentando jovens e adultos em torno da causa política e social. Um fenômeno ainda não imaginado naqueles anos de 1970. Abro uma brecha para as palavras de Bauman em diálogo com Thomas Leoncini em *Nascidos em tempos líquidos*, publicado originalmente em 2017 e, no Brasil, em 2018:

> Mas agora existem dois mundos nitidamente distintos um do outro, entidades plena e verdadeiramente antípodas, e a tarefa de conciliá-los e forçá-los a sobrepor-se está entre as competências que a arte da vida do século XXI exige que tenhamos, que façamos nossa e utilizemos. Preceitos e regras de comportamento diferentes, limites traçados de forma diversa entre "aquilo que deveria ser feito" e "aquilo de que conviria se abster", e léxicos e códigos de comportamento - prescritos, usados, ensinados e aprendidos - diferentes, já que estamos destinados a habitar ambos os mundos, dividindo assim nossas horas, nossos dias (nossas vidas?) entre dois distintos universos, códigos comportamentais, modalidades de convivência e interação. Os seres humanos do século XXI são "de dois mundos". (BAUMAN, 2018, p. 68)

A fala de Bauman serve aqui de diálogo com Hall e Santiago no sentido de provocar reflexão em torno desse novo mundo de forte potência semiótica. Para pensarmos em que sentido essa agilidade de comunicação reverbera no comportamento do jovem do século XXI no palco off-line. A provocação existe na medida em que, diferente do período ditatorial

anterior, não há restrição no acesso aos artistas no palco. Não há o controle midiático e os indivíduos interagem com os objetos de apreciação, numa relação performática de sujeição discursiva social e individual.

Em "Trincheira" observamos os corpos negros femininos "inconvenientes" carregados pela cultura afro-brasileira e de periferia. A alegria da liberdade discursiva possui um fundo cenográfico de pichação com palavras que desordenam a lógica vigente, renascem das águas salgadas de Iemanjá mulheres escritoras da história de nossa literatura. Observemos um fragmento da letra:

> Carrego a palavra Patuá
> Como quem anseia sorte
> Coloco ela à frente pra ter rumo
> Norte
>
> A mesma vira escudo, adaga
> Revide, morada
> É tipo ter um corpo feito de água salgada
> Se equilibrar nas próprias ondas
> Que teme tudo e não teme nada
> É aprender com o mar a retroceder e atacar
>
> Relembrar e saudar quem veio antes
> Angela, Conceição, Carolina, Maria e Clementina
> Sementes, buquês, Espertirina
> Compor poesia combustão
> Pra dar base aos pés e força nas mãos
>
> Decorar dialetos em yorubá
> Cantar cantigas para Odoyá
> E se preciso for
> Fazer poemas, mandingas
> Pra se auto resguardar

ISSN: 2594-6536

Escrever para garantir o pão de cada dia
Pedir benção pra quem já garantiu o pão
Rezar pela cria que tá na barriga
São simples os caminhos
Da palavra proteção

(https://www.letras.mus.br/drik-barbosa/trincheira-elassim-part-slam-das-minas/ Acesso em: 22/10/2019)

O Slam das Minas, de acordo com os lugares contemporâneos, caminha do palco periférico ao palco das redes sociais e, ainda, chega em notoriedade inquestionável nas grandes mídias, como foi a presença no programa da Fátima Bernardes - que tem sido de importância significativa na divulgação dos projetos sociais do grande público. Chego às artistas Anavitória e Sara não tem nome. As primeiras com reconhecimento nacional e, a segunda, uma mineira de grande promessa diante do atual cenário cultural.

Anavitória já nos traz um signo interessante na constituição do nome artístico, em que ambos os nomes são fundidos como uma única palavra. As letras das canções, assim como as interpretações, são doces e leves. O amor libertário é o grande ganho discursivo e deve ser adivinhado ao longo das performances. Os corpos no palco não causam estranhamento no sentido burguês já apresentado, a não ser pelos pés sempre descalços. Podemos dizer que o discurso político está mais pautado pela prática de divulgação das meninas em redes sociais, na medida em que anunciam uma liberdade de existência *hippie* e, logo, adeptas do amor livre. Nos *shows* é nítida a forte presença da comunidade LGBTQ+.

Pensemos o nome da dupla constituído por um único signo como uma metáfora das relações de gênero na contemporaneidade. Preservadas também as individualidades, os corpos performam uma unidade. O processo de sujeição intercambiável acontece também na indumentária escolhida para as artistas no palco. Seguem imagens:

ISSN: 2594-6536

(https://www.youtube.com/watch?v=kq1adq4KL90 Acesso em 22/10/2019)

As artistas estão sempre com os pés descalços, cabelos soltos, maquiagem quase natural e com roupas de cores sóbrias. Se os corpos não são "inconvenientes" no sentido do estranhamento radical, revelam-se ruptura pela sutileza de um discurso libertário.

"Sara não tem nome" é uma jovem cantora mineira de Belo Horizonte. Formada em Artes Visuais pela UFMG, costuma produzir seus vídeos, bem como compõe suas músicas sempre pautadas pela melancolia, que confessa ser de alguma maneira a própria personalidade. A artista busca desvencilhar-se da imagem pragmática de gênero. O corpo se apresenta como puro fluxo de sentimentos humanos. Indefinível a partir das alegorias de gênero, fica a expressividade da voz também andrógina. Tudo se articula com a proposta do próprio nome artístico, que vai ao encontro de um projeto de indefinição. Observemos as imagens do clipe da música "Solidão":

(https://www.youtube.com/watch?v=PtEXbFhvG28 Acesso em 22/10/2019)

Trago esses corpos com o objetivo de repensar o contemporâneo dentro e fora do palco, tendo em vista o conceito de "inconveniência" proposto por Silviano Santiago. O conferencista

finaliza a exposição reiterando a importância desses corpos em tempos antidemocráticos. Denotando um espaço novo, no qual temos uma sociedade evidentemente cada vez mais livre das relações não binárias, com identidades étnicas expressas em vários lugares discursivos. Penso aqui também sobre os limites da linguagem artística conceitualmente, na medida em que o corpo escrito, mesmo literário, já não se evidencia apenas na folha de papel impressa ou tonalizada pela voz do cantor.

REFERÊNCIAS

BAUMAN, Zygmunt. *Nascidos em tempos líquidos: transformações no terceiro milênio/Zygmunt Bauman, Thomas Leoncini*; Tradução: Joana Angélica D'Ávila Melo. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da Língua Portuguesa*. 3ª Edição totalmente revista e ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

HALL, Stuart. *Cultura e Representação*. Tradução: Daniel Miranda e William Oliveira. - Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

SANTIAGO, Silviano. "Das inconveniências do corpo como resistência política". In.: *III Simposio de la Sección de Estudios del Cono Sur (Lasa) 2019*. (Texto inédito)

SANTIAGO, Silviano. *35 ensaios de Silviano Santiago*. Seleção e Introdução Ítalo Moriconi. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SANTIAGO, Silviano. *Ora (direis) puxar conversa: ensaios literários*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

DA VIOLÊNCIA DE SER INVISÍVEL: NOTAS SOBRE A NARRATIVA DE WANDER PIROLI

Cilene Margarete Pereira (UNINCOR)

RESUMO: O mineiro Wander Piroli foi um sujeito múltiplo em sua jornada literária, que se estendeu da década de 1950 ao ano de sua morte, em 2006. Sua obra está bastante relacionada à sua vivência e ao exercício do jornalismo. Ambos, o homem e o jornalista – forjadores do escritor – foram observadores atentos e amorosos do cotidiano à sua volta, sintetizado pelo bairro boêmio e operário da Lagoinha, região central de Belo Horizonte. Se parte de sua força literária vem da Lagoinha e do modo como ela formata uma visão de mundo particular; outra – que com a primeira se relaciona de maneira bastante óbvia – vem da experiência de repórter e editor do Caderno de Polícia do jornal Estado de Minas. Essa fusão entre vida e obra aponta para a empatia que Piroli tem por seres socialmente esquecidos, ignorados, silenciados, representados em sua narrativa. A partir das considerações acima, esta comunicação reflete sobre como os temas da violência e da invisibilidade social aparecem na obra do escritor mineiro, destacando algumas de suas narrativas.

Palavras-chave: Wander Piroli; narrativa; invisibilidade; violências.

No ensaio "A nova narrativa", Antonio Candido avalia a produção ficcional brasileira nas décadas de 1960-70, observando um tipo de narrativa na qual a violência é protagonista. A essa vertente, praticante de um "ultrarrealismo sem preconceitos", Candido denominou "realismo feroz". Seus expoentes seriam o mineiro Rubem Fonseca e o paulista João Antônio, responsáveis por uma prosa que agredia o leitor não só pelo conteúdo, mas também pelas soluções formais diversas, entre as quais, destaca Candido, a propósito de Fonseca, a fusão entre narrador e matéria narrada. (Cf. CANDIDO, 1989, p. 211)

Para Tânia Pellegrini, essa literatura se caracterizaria "pela descrição da violência entre bandidos, delinquentes, policiais corruptos, mendigos, prostitutas, todos habitantes do 'baixo mundo'" (PELEGRINI, 2005, p. 137), apresentando, segundo Karl Schøllhammer, uma "realidade marginal", na qual não só o "delinquente da grande cidade" ganha destaque, mas também "a dimensão mais sombria e cínica da alta sociedade." (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 27).

Wander Piroli, escritor nascido em Belo Horizonte, pode ser associado à vertente do "realismo feroz", visto seu desejo "de retratar a realidade atual da sociedade brasileira, frequentemente pelos pontos de vista marginais ou periféricos" (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 53), colocando em destaque a grande cidade e as imagens decorrentes de sua expressão: a violência em níveis alarmantes, a fratura social e a exclusão, expressando aquilo que Tânia Pelegrini chamou de "cidade cindida" (2005, p. 137).

Mas se a Rubem Fonseca importava revelar de maneira brutal essa fratura entre as classes sociais, como ocorre nos contos "Feliz ano novo" e "O cobrador", ambos da década de 1970; Piroli parece observar apenas um lado, o dos pobres e marginalizados, sugerindo a imagem da elite por meio de sua ausência completa em suas narrativas.

Wander Piroli foi um sujeito múltiplo em sua jornada literária, que se estendeu da década de 1950 ao ano de sua morte, em 2006.[4] Além de romance e contos, dedicou-se também à literatura infanto-juvenil.[5] O escritor exerceu a profissão de advogado da vara do trabalho (por brevíssimo tempo) e de jornalista (por longuíssimo tempo). Sua obra está bastante relacionada à sua vivência e ao exercício do jornalismo, sobretudo do caderno policial do jornal *Estado de Minas*, no qual trabalhou por oito anos.

Ambos, o homem e o jornalista – forjadores do escritor – foram observadores atentos e amorosos do cotidiano à sua volta, sintetizado pelo bairro boêmio e operário da Lagoinha, região central de Belo Horizonte. Para Piroli, "Vida e literatura são duas coisas profundamente interligadas, e toda literatura que se afasta da vida é falsa" (PIROLI apud SILVA, 2011, p. 90).

Um dos aspectos que chama a atenção do leitor de sua obra é a empatia que Piroli tem por seres socialmente esquecidos, ignorados, silenciados, vistos em situação de violência e de invisibilidade social, entendida esta como o "desaparecimento intersubjetivo de um homem no meio de outros homens", expressa na "humilhação social" e na "reificação", conforme avalia Fernando Costa (2004, p. 64). Para Costa, a "humilhação social" é um "fenômeno histórico" porque "construído e reconstruído" ao longo do tempo e que atinge em cheio o "cotidiano de indivíduos das classes pobres" (COSTA, 2004, p. 64). São esses os protagonistas da obra de Piroli, com os quais o escritor (e seu leitor) constroem a experiência da alteridade, do reconhecimento "de alguém num outro", de que "ali existe alguém, alguém fora de mim, alguém

[4] O escritor morreu em 3 de junho de 2016, de complicações respiratórias após um derrame cerebral. Ele tinha 75 anos de idade.

[5] O escritor tem publicado sessenta e nove contos, distribuídos em quatro livros; sete livros infanto-juvenis; um romance; um livro de crônicas e uma história de pescaria. (Cf. MARQUES, 2018, p. 253). Há ainda material inédito, não publicado.

ISSN: 2594-6536

que é um outro diferente de mim, mas que, nem por isso, deixa de ser alguém", avalia Fernando Costa (2004, p. 150).

A empatia de Piroli por seres negados socialmente aponta para um aspecto que contorna muitos textos de autores contemporâneos, a "atribuição de voz a sujeitos tradicionalmente ignorados ou silenciados", destacando, observa Jaime Ginzburg, a "constituição de imagens da vida humana pautadas pela negatividade, em que as limitações e as dificuldades de personagens prevalecem com relação à possibilidade de controlar a própria existência e determinar seu sentido" (GINZBURG, 2012, p. 200).

O sentimento de identificação existente entre as criaturas observadas/criadas por Piroli e o autor é alicerçado pelo bairro da Lagoinha, onde viveu até os vinte e sete anos de idade[6] (mas de onde nunca saiu) e por sua descendência proletária, filho e neto de operários. Diz ele: "A condição operária de minha família, o azeite Bertolli, o bairro da Lagoinha (que até hoje carrego no peito), o tio Tonico, a cidade, enfim, influíram no tipo de literatura que estou tentando fazer." (PIROLI, 2011, p. 2). Em outro momento, Piroli descreve os tipos humanos da Lagoinha, que o cercavam desde criança:

> Pessoas de boas famílias evitavam tanto a praça quando a Pedreira [Prado Lopes] que, [...] abasteciam com sobra o noticiário policial nos jornais. Um reduto de marginais, bêbados, vagabundos, criminosos – diziam. Mas nós sentíamos muito à vontade na Pedreira e amávamos a Praça, que sempre teve a mania de ficar acordada dia e noite. (PIROLI, 2011, p. 2)

Mais do que referir-se à Lagoinha, o bairro molda e forja sua ideia de criação literária, revelando a relação entre autor, personagens e espaço: "A Lagoinha está em tudo. A minha visão do mundo é a visão da Lagoinha. [Da Lagoinha veio] uma visão primária, substantiva da coisa. Uma visão operária e marginal" (PIROLI apud MARQUES, 2018, p. 42).

Se parte da força literária de Piroli vem da Lagoinha e do modo como o bairro formata uma visão de mundo particular; outra – que com a primeira se relaciona de maneira bastante óbvia – vem da experiência de repórter e editor do caderno policial, visto que os fatos que

[6] Em 1958, ano de seu casamento com Aparecida, Piroli muda para o bairro da Floresta, região central de Belo Horizonte.

ISSN: 2594-6536

alimentavam a seção saíam, em grande parte, da Lagoinha, onde se localizava o Departamento de Investigações da Polícia Civil:

> Eu nasci e fui treinado na Lagoinha, que era o esgoto de Belo Horizonte. Lá estavam todos os policiais, boêmios, garçons, motoristas de táxi, dava de tudo. Mas que a redação de polícia ajudou, é evidente. A ração do escritor é a vida, e na editoria de polícia a vida estava descarnada, todo, dia, jogada todo dia na sua cara, não tinha jeito de enganar. E eu não ia beber daquilo tudo, tanto fel amargo? (PIROLI apud MARQUES, 2018, p. 180-181).

Ele imprimiu, ao jornal *Estado de Minas*, um novo modo de conceber o caderno de polícia, que tinha certamente relação com o seu respeito com o outro – que não era diferente dele. Glória Varela observa isso em depoimento para a edição especial do *Suplemento Literário de Minas Gerais*, dedicado a Piroli:

> A editoria de Polícia do Estado de Minas era diferente. O Wander conseguiu fugir do estigma da falta de prestígio que tradicionalmente acompanhava os repórteres desse setor. Sob a sua batuta, surgiu um grupo que se impôs na profissão pela qualidade do texto e, principalmente, por deixar bem claro que, na página de polícia, nem sempre o bandido é o vilão. [...] Com ele, aprendíamos notícia e o que existe por trás da notícia, que são as coisas do mundo e das pessoas (VARELA, 2011, p. 9).

Há, nessa perspectiva, uma valorização da pessoa impressa na figura do ser marginalizado, que interessa não só ao editor Piroli, mas sobretudo ao escritor. Para Arnaldo Viana, outro colega do jornalismo, uma das principais características de Piroli "como editor era o sentimento de que por dentro e por trás da notícia havia o ser humano 'execrável' ou não.". Com Piroli, Viana aprendeu a "enxergar as pessoas e o mundo em volta delas, não apenas a olhar" (VIANA apud MARQUES, 2018, p. 179).

Da experiência da Lagoinha e seus arredores e da vivência jornalística nascem o interesse do escritor pelo homem comum, que ganha tratamento literário delicado e generoso,

ISSN: 2594-6536

porque Piroli o pensa a partir da humanização de seus atos e da ausência de juízos de valor. No conto "Ugolino e sua Chiquinha", de *É proibido comer a grama* (2006), a propósito da disputa de uma garrafa de cachaça entre um casal de moradores de rua, tem-se a morte de Chiquinha, caída dentro do rio Arrudas, em meio a "água pútrida que corria preguiçosamente" (PIROLI, 2006, p. 79). A personagem morre segurando nas mãos a garrafa motivadora da briga. Piroli, na narrativa, não se detém apenas no encerramento trágico da relação afetiva, mas na existência de seres como Ugolino e Chiquinha, que são visibilizados logo no início da história, por meio de suas apresentações, procedimento identificatório bastante usual em narrativas protagonizadas por excluídos sociais.

O leitor de Piroli não é capaz de julgar Ugolino que, ao puxar a garrafa de cachaça das mãos de Chiquinha, sua companheira de rua, provoca a queda da mulher. Da mesma forma que não pode condenar a filha que mata o pai por maltratar o neto indefeso depois de mais uma de suas bebedeiras no conto "Assim ficou melhor para todo mundo", também do livro *É proibido comer a grama*. No conto, a violência física é resultado de uma desarticulação familiar, na qual a filha é vítima da carência educacional e do abandono. Grávida aos quatorze anos, a narradora é seduzida por um homem casado, pai de três filhos, e abandonada à sorte, revelando, em seu relato, certa complacência com um destino quase inequívoco de meninas pobres e desprotegidas socialmente: "O azar é que peguei barriga". (PIROLI, 2006, p. 41).

O tema da violência familiar é latente na prosa de Piroli, como vemos sugerido no belíssimo conto "Lá no morro", do livro *A mãe e o filho da mãe*, de 1966, no qual a violência do pai é suspensa momentaneamente, e o que se vê (pelos olhos infantis focalizados pelo narrador) é simplesmente a fragilidade do homem por detrás do carrasco:

> Mamãe parecia imóvel junto ao fogareiro, como se esperasse que a mão pesada a atingisse a qualquer momento. Angustiava-me um sentimento doloroso por papai: era como se o estivesse descobrindo sob a camada da violência, e agora ali restasse não apenas o meu pai, mas a própria criatura humana. (PIROLI, 2009, p. 21-22)

"Lá no morro", a propósito, aponta o trabalho de escrita de Piroli, preocupado com a concentração narrativa e com a eliminação dos excessos descritivos. O conto, em sua primeira versão, publicada em jornal, tinha seis páginas, chegando, em livro, a não ocupar mais do que uma página e meia:

ISSN: 2594-6536

> [...] meu trabalho todo, ao longo dos anos, foi reduzir, reduzir. Publiquei-o em quatro revistas diferentes, cada vez em versão mais reduzida. Ele não me satisfazia nunca. O descritivo me incomodava, vejo hoje, embora na época eu não soubesse expressar isso. Eu queria algo mais concentrado, o final é sustentava o conto, eu sentia, e foi o que me salvou. (PIROLI apud MARQUES, 2018, p. 87)

Vejamos o final do conto, quando o pai é espancado e preso:

> Levaram-no, os braços presos às costas. Os socos continuavam no quintal e eram mais nítidos quando pegavam na cara de papai. As batidas foram-se distanciando. Mamãe estava com a cabeça quase dentro do prato e as lágrimas escorrendo de seu rosto pingavam sobre o resto da comida. A marmita ainda tremia em minhas mãos e eu comecei a vomitar. (PIROLI, 2009, p. 23)

Imóveis, mãe e filho assistem à violência que se estende também ao pai agressor. Em lugar da imobilidade de quem nada pode fazer, Piroli nos mostra como as entranhas humanas reagem ao espetáculo da dor: enquanto a mãe chora, misturando suas lágrimas à comida parca no prato; o menino treme e vomita. Aqui, todos são irmanados, pai, mãe e filho, submetidos a algo maior e mais opressor, a violência policial e, portanto, institucional. Daí o título do conto, que localiza a banalidade da ação, "Lá no morro", como se dissesse a seu leitor, lá no morro é sempre assim.

A violência, na narrativa de Piroli, emerge, muitas vezes, de uma cisão social – visto os índices cada vez maiores de desigualdades econômicas em nosso país –, que institucionaliza a violência por meio de um modelo econômico capitalista, de um processo de exploração do homem pelo homem, remetendo, avalia Jaime Ginzburg, "a vários campos de desumanização e hostilidade, como a generalização da miséria, exploração de crianças e a imposição da fome" (GINZBURG, 2013, p. 10). Trata-se, pois, de uma violência mascarada (por que estrutural), na qual não reconhecemos de pronto seu agente e o ser violentado.

A criança aparece como personagem em vários contos, sempre em posição de vulnerabilidade, como em "Lá no morro", ou "Menino de madrugada", também de *A mãe e o*

filho da mãe: “Tinha a voz fina e pronunciava as palavras mastigando alguma coisa. Não aparentava mais de 12 anos, mas havia nele algo de adulto e incômodo. Era branco, de um branco encardido, e usava o cabelo raspado com um topete repentino. Vestia calça remendada [...]” (PIROLI, 2009, p. 48). O menino vindo da Bahia migra pela cidade de Belo Horizonte solitário, ensaiando os primeiros passos da aprendizagem da rua. A experiência narrativa do conto aponta novamente para a Lagoinha: “A Lagoinha me marcou realmente para o resto da vida. Tinha amigos de infância que pediam sobra de comida na casa dos outros, na minha própria casa, uma casa operária, e sei o que isso significa.” (PIROLI apud MARQUES, 2018, p. 53).

No conto “A mãe e o filho da mãe”, que dá título à coletânea de 1966, a relação de violência se dá também no âmbito familiar, como acontecia em “Lá no morro” e “Assim ficou melhor para todo mundo”. Mas não se trata de uma violência física, mas daquela que aprisiona o filho na redes amorosas da figura materna, às vezes por meio de interrogatórios sem fim, em outras, de modo silencioso, com a presença que procura sempre o desvio/o erro filial: “E agora, enquanto o sono não viesse de novo, teria algum tempo para pensar no filho, na vida que o filho levava ou na vida que levava o filho.” (PIROLI, 2009, p. 29).

A figura opressora da mãe volta a aparecer no conto “Até logo, mamãe”, no volume *A máquina de fazer amor*, publicado originalmente em 1980. No conto, temos a mesma personagem filial de “A mãe e o filho da mãe”, Luiz, em volta com a morte materna, que ainda assim assombra o rapaz, na imagem do enterro do corpo no quintal de casa:

> Passando pela cozinha, escuto o golpe surdo da terra atirada sobre o corpo de mamãe. Atravesso a sala nua, o corredor, o alpendre. Abro o portão de grade, saio para a rua. Ouço atrás de mim um ranger familiar no alpendre. Sigo em frente para não ver mamãe e tia Mafalda nas velhas cadeiras de vime. (PIROLI, 2009, p. 116).

No mesmo livro, no conto “Um bom fim de semana para todos”, a figura materna ainda comparece como sombra na vida de Luiz:

> Procurava manter os olhos bem abertos para me livrar de mamãe. [...] Bastava cochilar um instante para que a moringa sumisse, e eu tinha novamente mamãe estendida na mesa da sala.

> Eu me via sempre parado na porta da cozinha com o paletó no braço, enquanto tia Mafalda de pedra velava o corpo debaixo do lençol. *Sou eu, tia. Lavínia estava te esperando, Luiz*. (PIROLI, 2009, p. 147, itálicos do autor)

No conto "De um interrogatório policial",[7] do livro *A mãe e o filho da mãe*, o assassinato da mãe, cometido pelo filho, o lavrador José Bento, com o instrumento que vê à disposição (um pedaço de pau), acaba por revelar um assassino em série, que mata toda a família do mesmo modo, "de pancada". O conto toma de empréstimo a forma da escrita policialesca do escrivão:

> [...] que José declarou chamar-se mesmo José Bento
> e ser filho único de mãe Efigênia
> pois seus dois irmãos mais novos morreram de pancada
> há muito tempo
> e igual sorte fora reservada ao seu pai também de nome José (PIROLI, 2009, p. 65).

Pela chave da comicidade (de riso estranho, entre os dentes), Piroli quebra as amarras morais de seu leitor, fazendo-o sensível ao drama de José Bento, agredido e humilhado pela figura violenta materna e da família, conforme relata em seu depoimento: "que a mãe Efigênia cuspiu um pedaço de fumo e atirou no filho José uma colher de ferro e errou"; "e mãe Efigênia atirou-lhe a panela [de ferro] no rosto e foi infeliz pela segunda vez". (PIROLI, 2009, p. 61, 62).

No único romance de Piroli (publicado postumamente em 2006), *Eles estão aí fora*, vemos a violência, considerada de seu ponto de vista simbólico (BOURDIEU, 2014), alicerçar a história, que "põe em cena os conflitos internos (não explicitados) de um pai de família, descortinando uma estrutura familiar falida, mas que, no entanto, teima em se afirmar" (REIS; PEREIRA, 2015, p. 177).

Nesse caso, a violência age na imposição de papéis e espaços sociais determinados para homens e mulheres, dos quais não parece ser possível fugir. Esse é um dos dramas de Rui

[7] O conto foi o primeiro escrito por Piroli para ser publicado em jornal e tinha originalmente o título "Como o filho José matou mãe Efigênia". A história se baseia em um comunicado oficializado por um delegado do interior do estado. (Cf. MARQUES, 2018, p. 94).

Alvares, preso a um casamento burocrático, e às voltas com a possível demissão do emprego em uma agência bancária. Já no primeiro capítulo do livro, temos a mecanização dos gestos das personagens, obrigadas socialmente a comemorar, em um motel, os vinte anos de convivência:

> Entrei debaixo do lençol. Beijei-a rapidamente. E fiz o que tinha de fazer. Foi um pouco menos depressa desta vez. Terminei. E, como sempre acontece, Madalena experimentou apenas dor no princípio. Nunca sentiu nada. Cumpria sua obrigação. Sabia que ela se esforçava. Queria sentir, mas não sentia. E de certa forma isto era normal. (PIROLI, 2006, p. 23).

As personagens de Wander Piroli são homens e mulheres que se encontram em situação de vulnerabilidade social ou emocional, isto é, violentadas, não importa se assumem a função de agentes da violência; eles são, acima de tudo, gente, a "matéria prima" de sua literatura: Cito Piroli: "Sabe quem é o policial? É um cara que estaria sentado conosco aqui, tomando cachaça, delicadamente. Talvez, na véspera, ele torturou, massacrou gente, atirou em gente. Mas é a mesma matéria-prima, que se chama gente". (PIROLI apud MARQUES, 2018, p. 130).

Para Lecy Pereira, Piroli é o escritor da visibilidade do outro "forçadamente" invisível, revelando "aspectos, de uma comunidade, invisíveis a muitos de nós. Talvez, aqueles aspectos que não queremos enxergar por nos tirarem da superficialidade confortável".[8] Em sua obra, destacam-se personagens que habitam Belo Horizonte, sobretudo a noturna e obscura cidade, tais como os moradores de rua Ugolino e Chiquinha, e o auxiliar de farmácia João de Deus e a prostituta Etelvina, do conto "Na velha Guaicurus" (de *É proibido comer a grama*), casal improvável que Piroli faz dominar a cena até se abater sobre eles a violência (punitiva) da *pólis*: "João de Deus viu logo Etelvina esparramada de bruços na cama em desordem. Havia roupas no chão, um par de chinelos e sangue espirrado até nas paredes". (PIROLI, 2006, p. 101)

Outras vezes, seu olhar se volta para o mundo apequenado do trabalhador, daquele que ganha a vida na rua, pintando retratos que ninguém compra, como no conto "Trabalhadores do Brasil", ou na história de opressão de um cobrador de bonde em Belo Horizonte, que perdera na noite anterior um dos filhos, em "Na manhã seguinte", ambas as narrativas publicadas em *A*

[8] Disponível em <http://www.gostodeler.com.br/materia/19037/a_desesperanca_em_wander_piroli.html> Acesso em 01 de jul. 2018.

mãe e o filho da mãe. Seres com os quais esbarramos todos os dias, tornados invisíveis, mas que Piroli escancara na cara do leitor distraído. Para Paulinho Assunção, o escritor era "um sujeito com os olhos postos continuamente na poética das ruas. Sua literatura é resultado desse olhar para vida menor do homem comum, a vida em suas grandezas e tragédias." (ASSUNÇÃO apud MARQUES, 2018, p. 25). A narrativa de Piroli é assim: faz falar a cidade e as pessoas (normalmente) silenciadas.

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina.* Trad. Maria Helena Kuhner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 1989, p. 198-214.

GINZBURG, Jaime. O narrador na literatura contemporânea. *Tintas.* Quaderni li letterature iberiche e ibero-americana, 2, 2012, p. 199-221. Disponível em: https://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/viewFile/2790/2999. Acesso em 10 de abr. 2018.

GINZBURG, Jaime. *Literatura, violência e melancolia*. Campinas: Autores associados, 2013.

MARQUES, Fabrício. *Wander Piroli:* uma manada de búfalos dentro do peito. Belo Horizonte: Conceito editorial, 2018.

PELEGRINI, Tânia. As vozes da violência na cultura brasileira contemporânea. *Crítica Marxista,* São Paulo, v. 1, n. 21, 2005, p. 132-153. Disponível em: http://www.ifch.unicamp.br/criticamarxista/arquivos_biblioteca/critica21-A-pelegrini.pdf. Acesso em 28 de fev. 2018.

PEREIRA, Lecy. A desesperança em Wander Piroli. Disponível em: http://www.gostodeler.com.br/materia/19037/a_desesperanca_em_wander_piroli.html. Acesso em 01 de jul. 2018.

PIROLI, Wander. Um homem se explica. *Suplemento Literário de Minas Gerais.* Edição Especial: O áspero lirismo de Wander Piroli. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura, 2011.

PIROLI, Wander. *Eles estão aí fora*. Belo Horizonte: Editora Leitura, 2006.

PIROLI, Wander. *É proibido comer a grama*. Belo Horizonte: Editora Leitura, 2006.

PIROLI, Wander. *A mãe e o filho da mãe e A máquina de fazer amor*. Belo Horizonte: Editora Leitura, 2009.

REIS, Thaís Lopes; PEREIRA, Cilene Margarete. Família e violência em *Eles estão aí fora*, de Wander Piroli. *Revista Língua e Literatura*, Fredrico Westphalen, vol. 17, n. 28. Disponível em: http://revistas.fw.uri.br/index.php/revistalinguaeliteratura/article/view/1625. Acesso em 10 de ago. 2018.

SILVA, Marcelino Rodrigues da. O saber da Lagoinha na narrativa de Wander Piroli. *Cadernos de Estudos Culturais*, Belo Horizonte, v. 3, n. 6, 2011, p. 89-96. Disponível em: http://seer.ufms.br/index.php/cadec/article/view/4539/3477. Acesso em 01 de jul. 2018.

SCHOLLHAMMER, Karl Eric. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

Suplemento Literário Do Estado De Minas Gerais. Edição Especial: O áspero lirismo de Wander Piroli. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura, 2011.

VARELA, Glória. Mestre de ética e de dignidade. *Suplemento Literário Do Estado De Minas Gerais.* Edição Especial: O áspero lirismo de Wander Piroli. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura, 2011.

O CURTA METRAGEM COMO FERRAMENTA PEDAGÓGICA PARA O ESTUDO DOS DIREITOS HUMANOS

Cleverson Florêncio (UNINCOR)
Cilene Margarete Pereira (UNINCOR)

RESUMO: Esta comunicação tem o objetivo de apresentar o projeto de pesquisa "O curta metragem como ferramenta pedagógica para o estudo dos Direitos Humanos", em desenvolvimento no Programa de Mestrado Profissional em Gestão, Planejamento e Ensino, sob orientação da Profa. Dra. Cilene Pereira. Para Marcos Napolitano, "Trabalhar com o cinema em sala de aula é ajudar a escola a reencontrar a cultura ao mesmo tempo cotidiana e elevada, pois o cinema é o campo no qual a estética, o lazer, a ideologia e os valores sociais mais amplos são sintetizados numa mesma obra de arte" (NAPOLITANO, 2003, p. 12). Considerando a reflexão proposta por Napolitano e o atual panorama político do país, que avança para uma pauta conservadora, o projeto propõe pensar o cinema como ferramenta pedagógica para a discussão dos Direitos Humanos na realidade escolar, partindo da seguinte reflexão: como os Direitos Humanos e questões concernentes a eles são refletidas e/ou discutidas no cinema, particularmente em filmes de curta-metragem? Como consequência desta pergunta, outra pode ser feita: como o audiovisual, como instrumento de representação do mundo e objeto artístico, inserido "num grande campo de atuação pedagógica chamado 'mídia educação' (BELLONI, 2001)" (NAPOLITANO, 2003, p. 12), pode contribuir para a formação humana e crítica do aluno? Para mobilizarmos essas questões, partimos da discussão de dois curtas-metragens: "Amapô" (GOIFMAN, 2013), um documentário que aborda a questão de gênero, bem como ponderações sobre intolerância em conformidade com a realidade social, e "Rua São Paulo" (MASSARANDUBA, RIBEIRO, 2002), que reflete sobre a temática da moradia na grande São Paulo sob o ponto de vista dos sem tetos. Ambos os grupos sociais tratados nos dois curtas são invisibilizados socialmente e violentados por um discurso que ignora (consciente e inconsciente) os Direitos Humanos e suas pautas.

Palavras-chave: Direitos Humanos; Curta metragem; Ensino.

O cinema, como manifestação cultural e artística de fácil acesso em nosso mundo atual, pode ser utilizado em sala de aula como elemento de discussão de realidades diversas, fazendo

com que possamos refletir sobre costumes e modos de vida diversos, além de problematizar sobre temas atuais e polêmicos, etc.

Marcos Napolitano, no livro *Como usar o cinema na sala de aula*, lembra, no entanto, que "A maioria das experiências relatadas ainda se prende ao conteúdo das histórias, às 'fábulas' em si, e não discute outros aspectos que compõem a experiência do cinema", muitas vezes ignorando que os "mundos imaginários" projetados na tela são "construídos a partir de linguagens e técnicas que não são mero acessórios comunicativos, e sim a verdadeira estrutura comunicativa e estética de um filme, determinando, muitas vezes, o sentido da história filmada." (NAPOLITANO, 2003, p. 7).

O cinema deve ser visto como um artefato artístico, constituído por imagens, som, texto, performances dos atores, etc., que contribui para a construção de uma reflexão sobre uma realidade social. O docente, ao trazer o cinema para a sala de aula, espera que o filme escolhido colabore com o aprendizado do aluno, deixando de ser simples instrumento de entretenimento para se tornar uma ferramenta pedagógica e de discussão do mundo. Para Napolitano,

> Trabalhar com o cinema em sala de aula é ajudar a escola a reencontrar a cultura ao mesmo tempo cotidiana e elevada, pois o cinema é o campo no qual a estética, o lazer, a ideologia e os valores sociais mais amplos são sintetizados numa mesma obra de arte. (NAPOLITANO, 2003, p. 12)

Em relação aos temas tratados pelo audiovisual, interessa-nos, no campo do Ensino, sobretudo aqueles que se associam à ideia de Direitos Humanos, conforme documento produzido pela Organização das Nações Unidas, em 1948, que prevê a igualdade entre todos.

A Declaração Universal dos Direitos Humanos (DUDH) marca a história do ser humano a partir da percepção de seus direitos. Foi preparada por países que trazem em sua identidade estirpes diferentes em suas relações com normas, costumes e culturas, estabelecendo a proteção universal dos direitos humanos. A DUDH, documento de simples leitura, é composta por30 artigos que apresentam uma visão geral sobre a proteção e o direito à vida, o que inclui o direito à cultura, ao exercício da cidadania e à condição sexual, além de criminalizar atos que violam a declaração.

Para Nelma de Azevêdo na dissertação *Leitura literária e transdisciplinaridade*: u*ma ponte possível para os Direitos Humanos com crianças em sala de aula*,

> Quando tratamos sobre Direitos Humanos, estamos afirmando que, a despeito de traços identitários biológicos, sociais, históricos, étnicos, culturais, linguísticos, precisamos respeitar e compreender as pessoas, fazendo-as sentirem-se garantidas em sua condição, de modo que, tanto em termos individuais quanto coletivos, elas possam ser livres, viverem e conviverem em paz. (AZEVÊDO, 2017, p. 24)

Os Direitos Humanos devem ser de conhecimento de todos, justamente para que todos possam exercê-los de modo efetivo, sendo o espaço escolar um dos importantes cenários para sua concretização, conforme atesta a própria DUDH:

> A PRESENTE DECLARAÇÃO UNIVERSAL DOS DIREITOS HUMANOS como o ideal comum a ser atingido por todos os povos e todas as nações, com o objetivo de que cada indivíduo e cada órgão da sociedade, tendo sempre em mente esta Declaração, se esforce, **através do ensino e da educação,** por promover o respeito a esses direitos e liberdades, e, pela adoção de medidas progressivas de caráter nacional e internacional, por assegurar o seu reconhecimento e a sua observância universal e efetiva [...]
>
> Artigo 26°
> 1. **Toda a pessoa tem direito à educação.** [...]
> 2. **A educação deve visar à plena expansão da personalidade humana e ao reforço dos direitos do Homem e das liberdades fundamentais e deve favorecer a compreensão**, a tolerância e a amizade entre todas as nações e todos os grupos raciais ou religiosos, bem como o desenvolvimento das atividades das Nações Unidas para a manutenção da paz.(ONU, 1948, p. 1-2, grifos nossos)

Em *Direitos humanos em sala de aula: uma compreensão de professores sobre a aliança entre as suas disciplinas escolares e a EDH*, Diego de Aguiar Dias observa que a relação entre Direitos Humanos e Educação aparece

ISSN: 2594-6536

> [...] a partir da análise combinada dos artigos 26 e 29 da DUDH, a qual nos indica que o direito à educação compreende tanto o desenvolvimento da personalidade individual quanto um conjunto de deveres para com a comunidade, como o de respeitar as liberdades fundamentais de outrem e de exercer a tolerância diante do pluralismo nacional, étnico e religioso. (DIAS, 2017, p. 18)

Essa perspectiva de valorização dos Direitos Humanos é exposta também na Base Nacional Comum Curricular (BNCC), documento de 2018 que normatiza a Educação Básica no país, a partir das competências gerais que devem ser desenvolvidas no aluno, tais como conhecimento, pensamento científico, crítico e criativo, empatia e cooperação e responsabilidade e cidadania. (CF. BRASIL, 2018, p. 9-10).

Expressões como "sociedade justa, democrática e inclusiva", "entendimento mútuo", "exercitar a empatia [...], com acolhimento e valorização da diversidade de indivíduos e grupos sociais", "tomando decisões com base em princípios éticos, democráticos, inclusivos, sustentáveis e solidários" (BRASIL, 2018, p. 9-10), conforme são enunciadas, respectivamente, nas competências 1, 4, 9 e 10 apontam como as pautas relativas aos Direitos Humanos são não só fundamentais, mas obrigatórias de serem tratadas no ambiente escolar, sobretudo da Educação Básica. A competência 7 resume bem esse espírito ao afirmar que a Escola deve desenvolver no aluno a capacidade de "formular, negociar e defender ideias, pontos de vistas e decisões comuns que respeitem e promovam os direitos humanos, a consciência socioambiental e o consumo responsável" (BRASIL, 2018, p. 9)

Além disso, os Parâmetros Nacionais Curriculares, documento de 1997, já concebia a ideia de temas transversais, considerados estes em face de sua atualidade, tais como a discussão sobre Ética (Respeito Mútuo, Justiça, Diálogo, Solidariedade); Orientação Sexual (corpo: matriz da sexualidade, relações de gênero, prevenções das doenças sexualmente transmissíveis); Meio Ambiente (os ciclos da natureza, sociedade e meio ambiente, manejo e conservação ambiental); Saúde (autocuidado, vida coletiva); Pluralidade Cultural (pluralidade cultural e a vida das crianças no Brasil, constituição da pluralidade cultural no Brasil, o Ser Humano como agente social e produtor de cultura, Pluralidade Cultural e Cidadania) e Trabalho e Consumo (Relações de Trabalho; Trabalho, Consumo, Meio Ambiente e Saúde; Consumo, Meios de Comunicação de Massas, Publicidade e Vendas; Direitos Humanos, Cidadania).

Considerando o contexto acima brevemente apresentado e o atual panorama político do país- não podemos nos esquecer de que a eleição de Jair Bolsonaro, em outubro de 2018, para presidência do país, contribui não só para uma pauta claramente conservadora, ligada a bancadas da bala, do boi e da bíblia, como tem colocado questões concernentes aos Direitos Humanos em perigo-,[9]a pesquisa em desenvolvimento no Programa de Mestrado Profissional em Gestão, Planejamento e Ensino propõe pensar o cinema como ferramenta pedagógica para a discussão dos Direitos Humanos na realidade escolar. Para tanto, parte-se da seguinte pergunta de pesquisa: Como os Direitos Humanos e questões concernentes a eles são refletidas e/ou discutidas no cinema, particularmente em filmes de curta-metragem? Como consequência desta pergunta, outra pode ser feita: como o audiovisual, como instrumento de representação do mundo e objeto artístico, inserido "num grande campo de atuação pedagógica chamado 'mídia educação' (BELLONI, 2001)" (NAPOLITANO, 2003, p. 12), pode contribuir para a formação humana e crítica do aluno?

Nossa hipótese é a de que munir os professores e alunos dos conhecimentos legais que norteiam os Direitos Humanos, por meio de um objeto cultural prestigioso, como é o cinema, é uma maneira eficaz para a construção de sujeitos mais críticos e autônomos, considerando, ainda, que a inserção dos Direitos Humanos na pauta escolar permite uma relação interpessoal mais harmônica e democrática entre professores, alunos e gestores, fazendo com que todos exerçam a cidadania de forma mais ativa e colaborativa.

Portanto, nosso objetivo é refletir sobre temas relativos aos Direitos Humanos por meio do audiovisual, particularmente do filme de curta-metragem, entendido como objeto cultural e ferramenta de trabalho do professor em sala de aula. Essa reflexão será o ponto de partida para criação de material educacional acessível,[10] destinado à formação docente e para uso em sala de aula, considerando sobretudo o segmento escolar Ensino Médio e a construção de um "Itinerário Formativo" relativo ao assunto, denominado por nós de "Curta os Direitos Humanos", em formato de oficinas, que poderão ser ministradas por professores de qualquer formação, desde que sintonizados com o tema dos Direitos Humanos. No material, disponibilizado por meio da criação de um site, serão considerados textos de apoio a alunos e professores, oriundos de artigos científicos, reportagens, entrevistas, etc., ligados tanto aos

[9] Durante a campanha eleitoral foram destaques na imprensa os ataques do então candidato a grupos étnicos, movimentos sociais pela terra e moradia e às causas ligadas à liberdade corporal e à diversidade sexual.
[10] Pensamos essa acessibilidade não só em termos de acesso ao curta, mas também à possibilidade real de ser trabalhado, em sala de aula, em sua totalidade, considerando 50 minutos de aula, por exemplo.

temas quanto aos curtas selecionados. Para Napolitano, "Alguns textos de apoio diretamente relacionados ao filme exibido podem ser muito úteis, dentre eles: entrevistas com o diretor e atores, críticas publicadas em jornais etc", pondendo funcionar como "'textos geradores'[11] de problemas e questões, enriquecendo a assimilação do aluno" (NAPOLITANO, 2003, p. 85).

A respeito da justificativa da pesquisa, um levantamento de dados a partir do banco de teses e dissertações da Capes, quando consultada a expressão "Direitos Humanos", localiza, na área da Educação, 226 estudos. A maior parte dos trabalhos listados, no entanto, está centrado em aspectos gerais sobre o tratamento dos Direitos Humanos, seja em contextos específicos (cidades, comunidades ou grupo sociais, tais como os das pessoas em situação de cárcere ou refugiadas, etc.), seja relativo a leis e documentos oficiais da Educação Básica à Superior, distanciando da proposta apresentada em nossa pesquisa.

Alguns dos estudos encontrados apontam a literatura, manifestação cultural e artística, como ponto de partida para a discussão dos Direitos Humanos. Destas, destacamos duas. A dissertação *Leitura literária e transdisciplinaridade: uma ponte possível para os Direitos Humanos com criança em sala de aula*, já citada nesse trabalho, de Nelma de Azevedo, defendida, em ano 2017, no Programa de Mestrado em Educação, Cultura e Identidades, da Universidade Federal Rural de Pernambuco, acredita que, ao desenvolver um trabalho transdisciplinar que utiliza os direitos humanos em sala de aula, levando em conta o ser humano em sua totalidade, suas diferentes realidades, cria-se condições para atitudes flexíveis de tolerância e respeito, além de ensejar reflexão sobre a vida. A pesquisa de Azevedo evidencia que as temáticas emergentes relacionadas aos Direitos Humanos favorecem a formação de indivíduos mais humanos, que são capazes de entender seu papel no mundo e de modificá-lo por meio de suas atitudes.

Já o estudo de Rosa Elena Bueno, *Capitães da areia de ontem e hoje: uma releitura à luz dos Direitos Humanos*, de 2014, do Mestrado em Educação da Universidade Federal do Paraná,

[11]"[...] o professor tem menos compromisso com o filme em si, sua linguagem, sua estrutura e suas representações, e mais com as questões e os temas (políticos, morais, ideológicos, existenciais, históricos etc.) que suscita. Esta abordagem pode ser particularmente útil em séries iniciais, faixas etárias menores e classes mais resistentes ao trabalho sistemático com a linguagem cinematográfica. O importante é não ficar apenas no filme como 'ilustração', mas usar criticamente a narrativa e as representações fílmicas como elementos propulsores de pesquisas e debates temáticos". (NAPOLITANO, 2003, p. 28)

> Dentre os objetivos específicos, [...] consiste em ressaltar as violações de Direitos Humanos de crianças e adolescentes. Comparar alterações na prática da implementação do Código de Menores ao Estatuto da Criança e do Adolescente/ ECA (1990) e os reflexos do Sistema Nacional de Atendimento Socioeducativo (SINASE), bem como da Roda dos Expostos às Unidades Socioeducativas. Identificar quais são os fatores de edificação dos capitães da areia, do asfalto, dos becos, das biqueiras, áreas de ocupação irregular, dos espaços urbanos, das ruas constituídas por terras vermelhas, não pavimentadas, esburacadas, dos ambientes desfavoráveis ao desenvolvimento humano, presentes na atualidade. (BUENO, 2014, p. 28)[12]

Os dois estudos citados colocam em evidência um aspecto que contorna nossa proposta, na medida em que ambos mobilizam um objeto cultural, no caso a literatura, para refletirem sobre os Direitos Humanos. O diferencial do nosso estudo está no uso do cinema para pensar temáticas relativas ao campo dos Direitos Humanos e na proposição de um projeto por meio da construção de material educacional, utilizando, ainda, o curta-metragem, gênero audiovisual normalmente não usado pelo professor em atividades didáticas.

Como é possível observar, nossa pesquisa, conforme elucidado anteriormente, propõe pensar os Direitos Humanos a partir do cinema, mais especificadamente do curta-metragem, entendido como ferramenta pedagógica e de reflexão na sala de aula, observando um caminho inédito relativo a este tema quando se trata de estudos dissertativos na área da Educação sobre Direitos Humanos.

Para a seleção dos curtas que serão objeto do material educacional, utilizaremos como banco de dados o *Portal Porta Curtas*, disponível em: http://portacurtas.org.br/Especial/. A ideia é trabalhar com curtas que possam ser acessíveis a professores e alunos do Ensino Médio. Para a seleção dos curtas, iremos considerar questões como: (1) faixa etária e escolar; (2) abordagem do filme e objetivo didático-pedagógico; (3) cultura cinematográfica dos alunos; (4) temáticas concernentes aos Direitos Humanos.

[12] A dissertação de Bueno, como vemos, tem como ponto de partida para a discussão de implementação de leis relativas aos menores o romance de Jorge Amado, de 1937, que não é, de fato, objeto de análise.

ISSN: 2594-6536

Para mobilizarmos as questões tratadas aqui, partimos da discussão de dois curtas-metragens, já selecionados para a pesquisa: *Rua São Paulo* (2002), dos diretores Daniel Massaranduba e Guilherme Ribeiro, e *Amapô* (2013), de Kiko Goifman, curta participante do Projeto Marco Universal.[13] Ambos os curtas são protagonizados por grupos sociais invisibilizados socialmente e violentados por um discurso que ignora (consciente e inconsciente) os Direitos Humanos e suas pautas. Em comum, há o uso da forma cinematográfica documental, particularmente dos modos "participativo" e "expositivo". Bill Nichols, em *Introdução ao documentário,* aponta que o modo expositivo

> [...] agrupa fragmento do mundo histórico numa estrutura mais retórica ou argumentativa[...]. O modo expositivo dirige-se ao espectador diretamente, com legendas ou vozes que propõem uma perspectiva, expõem um argumento ou recontam a histórica. (NICHOLS, 2012, p. 142)

Já o modo participativo é aquele em que

> O pesquisador vai para campo, participa da vida de outras pessoas, habitua-se, corporal ou visceralmente, à forma de viver em um determinado contexto e, então, reflete sobre essa experiência, usando os métodos e instrumentos da antropologia ou da sociologia. "Estar presente" exige participação: "estar presente" permite observação. (NICHOLS, 2012, p. 153)

[13] "A partir da crença de que valores inspiram e atitudes transformam, idealizamos o projeto Marco Universal. Um projeto de educação e mobilização social onde a linguagem audiovisual é usada como um veículo para transmissão de valores humanos e como ponte de reflexão sobre a realidade que nos cerca. Resultado de uma curadoria de excelência e do envolvimento e adesão de uma rede primorosa de parceiros, Direitos Humanos - a exceção e a regra, é o tema inaugural do projeto Marco Universal, concebido para acontecer bienalmente, abordando temas de interesse universal através de produções audiovisuais de caráter autoral. O tema de lançamento dá origem a formação de um importante e inédito banco de imagens autoral com curtas-metragens nacionais, de caráter mobilizador e educativo, aproximando os valores universais do cotidiano vivenciado pelo cidadão comum. Para este primeiro tema, a curadoria, sob a coordenação de Carla Esmeralda, uma das mais respeitadas profissionais do mercado cinematográfico, selecionou 9 diretores convidados para a produção de 9 curtas-metragens: Tetê Moraes, Eduardo Escorel, João Jardim, Victor Lopes, Kiko Goifman, Alexandre Stockler, Gringo Cardia, Jeferson De e Sandra Kogut". Disponível em: http://icemvirtual.org.br/projetos/marco-universal. Acesso em 15 out. 2019.

Em *Rua São Paulo*, a temática em destaque é da moradia na cidade de São Paulo, utilizando, para isso, o ponto de vista dos sem tetos, evidenciando a vida daqueles que não possuem moradia, em uma das cidades mais populosas do mundo, com aproximadamente 12 milhões de habitantes. As personagens do curta vivem em ocupações provisórias como albergues, hotéis sociais, prédios ocupados, entre outros, e estão privadas de direitos fundamentais, como é o caso da moradia, elencado no art. 25 da Declaração Universal dos Direitos Humanos:

> 1. Todo ser humano tem direito a um padrão devida capaz de assegurar-lhe, e a sua família, saúde e bem-estar, inclusive alimentação, vestuário, habitação, cuidados médicos e os serviços sociais indispensáveis, e direito à segurança em caso de desemprego, doença, invalidez, viuvez, velhice ou outros casos deperda dos meios de subsistência em circunstâncias fora de seu controle. (ONU, 1948, p. 13).

O curta tem início coma imagem em preto e branco e com fala de um senhor de cabelos grisalhos, e semblante sofrido, que não é nomeado, e que convida os diretores (presentificando a presença destes, tal como propõe o documentário participativo) e os espectadores a refletirem sobre a condição em que muitos se encontram: “Olha atrás de você, se você puder, fazer uma filmagem. Veja o que são os amigos sofredores aqui.”. Há um corte na fala/imagem da personagem, que é retomada, em cores, apenas ao final do curta, quando temos a visualização do espaço ocupado por ele.

Esse corte pode representar a lacuna explicitada no próprio documentário, a falta de condições dignas de moradia. O que vemos são homens, alguns bem mais velhos, em uma sala, sentados em meio a roupas dependuradas no varal. A câmera faz um giro pela sala, enquanto a personagem continua seu discurso: “Isso aqui são os esquecidos como são os esquecidos. Isso aqui é uma calamidade”.

Aos 13:07 do documentário, o personagem Toninho, sentado na escada do prédio que habita, observa que

> A gente não quer nada de graça, entendeu? Porque de graça não existe nada, né? Mas o que a gente quer é uma coisa que tá dentro do

> orçamento da gente, que a gente pode pagar, sustentar a família da gente, mas que ofereça também condições de morar.

Enquanto Toninho fala, a câmera faz alguns cortes, mostrando as condições em que a família vive, apertada em um cômodo, que divide espaço com a cozinha.

Ao todo, o curta expõe o depoimento de seis personagens, que revelam suas ideias a respeito da falta de moradia, e que são identificadas e filmadas em situações comuns e em espaços específicos, que denotam carência social. A maioria dos entrevistados se associa a manifestações culturais, tais como a música e a dança, demorando o espectador em compreender o próprio tema do curta. Daniel Massaranduba e Guilherme Ribeiro, diretores e roteiristas de *Rua São Paulo*, fazem uso de diversas câmeras, afim de apresentar seus personagens por vários ângulos. Pelos depoimentos, acompanhamos a luta das personagens para conseguir empregos e subempregos com o objetivo de terem suas moradias, visto a omissão do Estado.

O documentário apresenta, após a participação de seus atores, dados estatísticos sobre a realidade do déficit habitacional no estado de São Paulo:

> De acordo com pesquisa realizada pela prefeitura existem mais de 8.700 moradores de rua, vivendo em condições precárias, na capital paulista. O déficit habitacional do Estado é estimado em 242 mil moradias. Na grande São Paulo, de acordo com estimativas do CENSO 2002, existem mais de 420 mil imóveis desabitados. O bastante para suprir todo o déficit habitacional do Estado.

Em *Amapô*, Kiko Goifman trata de questões relativas a gênero e intolerância, um binômio que, infelizmente, quase sempre aparece quando se trata do assunto sexualidade. Justamente focado nessa relação gênero-intolerância, o diretor coloca como protagonista Sandra, ausente no presente da enunciação no documentário. A existência e materialidade de Sandra se dá por meio de imagens de arquivos e depoimentos de amigos e conhecidos, que não são identificados por seus nomes e muitos sequer mostrados. Aos 01:23, ouvimos uma voz em *off* dizer que “Sandra era aquela pessoa amorosa, carinhosa, gostava muito de criança. respeitava todo mundo...”.

ISSN: 2594-6536

A imagem de Sandra surge aos 03:32, quando ela é mostrada de corpo inteiro, por meio de uma fotografia em preto e branco. A imagem vai se aproximando, lentamente, do rosto da personagem, dando visibilidade a ela. O *zoom* da câmera dura 22 segundos.

Apenas aos 03:55 ficamos sabendo que Sandra era travesti, moradora de São Miguel Paulista, que se descobre mulher ainda na adolescência, apresentando-se socialmente, desde então, como "amapô"[14].

O processo de construção de empatia com a personagem dá-se, assim, por meio de fragmentos que recompõe a identidade de Sandra, permitindo ao espectador refletir sobre a intolerância da sociedade atual, tal como propõem muitos documentos de nossa Educação Básica, como a BNCC, em sua competência 9: "exercitar a empatia [...], fazendo-se respeitar e promovendo o respeito ao outro e aos direitos humanos, com acolhimento e valorização da diversidade de indivíduos e grupos sociais, seus saberes, identidades, culturas e potencialidades sem preconceitos de qualquer natureza". (BRASIL, 2018, p. 10)

O curta-documentário finaliza com uma triste realidade do Brasil,[15] ao revelar que a personagem foi morta, de modo cruel, com "umas doze facadas e que a última facada tinha degolado ela". A situação é narrada pela única entrevistada que aparece no vídeo, mas que, assim como todos os outros, não é identificada. Sabemos que se trata de uma travesti, amiga de Sandra. Ela mostra para o diretor a casa em que Sandra foi assassinada. Antes de narrar o assassinato da amiga, ouvimos a voz do diretor: "A casa em que quem foi assassinada?". A pergunta, além de expor a presença do diretor, serve como ponto de partida para que a amiga fale sobre a morte de Sandra.

Após a narração, são inseridos, assim como acontecia em *Rua São Paulo*, dados estatísticos sobre crimes de homofobia no país: "No Brasil, aproximadamente 3% da população homossexual é formada por travestis. A cada ano são assassinados cerca de 150 homossexuais por crime de ódio no país. 50% das vítimas são travestis.". Os dados, no entanto, não finalizam

---

[14]Gíria do mundo LGBTQ+ que significa mulher. Que também pode ser "Mapô" significando no dialeto africano: VAGINA; Órgão genital da mulher. Disponível em: https://www.dicionarioinformal.com.br/amap%C3%B4/. Acesso em 15 out. 2019.

[15] "Segundo o Grupo Gay da Bahia, em 2018 morreram de morte violenta (incluindo suicídio) 420 LGBTs; em 2017 foram 445 vítimas e, em 2016, 343. Produzido há 39 anos ininterruptos, o relatório identificou, no ano 2000, 130 mortes; em 2010, 260. Segundo a Associação Nacional dos Travestis e Homossexuais (Antra), em 2017 foram assassinatos 179 pessoas trans, com suspeitos presos em apenas 18 dos casos. Já de acordo com a organização não governamental International Trangender Europe (TGEU), que monitora casos em todo o mundo, entre 2008 e 2016 ocorreram, no Brasil, pelo menos 868 homicídios de pessoas trans.". Disponível em: https://www.gazetadopovo.com.br/ideias/os-verdadeiros-numeros-sobre-a-morte-de-lgbts-no-brasil-95bmcp4302gyjdozzpjmiuhyl/. Acesso em 15 out. 2019.

o curta, mas funcionam como ponto de partida para a continuidade do relato da amiga de Sandra, evidenciando sua postura cidadã, visto que seu depoimento reforça dados estatísticos quanto à violência contra travestis no Estado de São Paulo, enquanto a imagem dela e de Sandra são alteradas.

Surge, nesse momento, a explicação o nome *Amapô* dado ao curta: "Amapô significa nada mais que mulher. Nada mais que eu mesma". Logo após, aparece uma última imagem de Sandra. Em um vídeo preto e branco, ela está dançando e sorrindo em uma festa. O vídeo, ao contrário de outros mostrados, aparece com a imagem distorcida, falhando, encenando o processo de apagamento de Sandra, mais uma vítima da transfobia no país. A explicação do termo "amapô", conforme dado pela amiga de Sandra, no entanto, visibiliza as travestis, a partir da relação existente entre Sandra, morta, e a amiga, viva, ambas amapôs, personagens do curta de Goifman.

REFERÊNCIAS

AMAPÔ. Direção: Kiko Goifman. Brasil: 2008. 12 min. Color.

AZEVÊDO, Nelma Menezes Soares de. *Leitura literária e transdisciplinaridade: Uma ponte possível para os Direitos Humanos com crianças em sala de aula.* Recife: Universidade Federal Rural de Pernambuco, 2017. Disponível em: http://www.tede2.ufrpe.br:8080/tede2/bitstream/tede2/5304/2/Nelma%20Menezes%20Soares%20de%20Azevedo.pdf. Acesso em 15 out. 2019.

BRASIL. *Base Nacional Comum Curricular*. Brasília: MEC, 2018.

BUENO, Rosa Elena. *"Capitães da Areia" de Ontem e hoje:* Uma releitura à luz Dos Direitos Humanos. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2014.

ONU. Declaração Universal dos Direitos Humanos. Paris, 1948. Disponível em: <http://www.ohchr.org/EN/UDHR/Documents/UDHR_Translations/por.pdf>. Acesso em: 17 set. 2019.

DIAS, Diego Corrêa Lima de Aguiar. *Direitos humanos em sala de aula:* a compreensão de professores sobre a aliança entre as suas disciplinas escolares e a EDH. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/32243/32243.PDF. Acesso em 15 out. 2019.

NAPOLITANO, Marcos. *Como usar o cinema na sala de aula*. 1. ed. São Paulo: Contexto, 2003.

RUA SÃO PAULO: Direção: Daniel Massaranduba e Guilherme Ribeiro. Brasil: 2002. 16 min. Color.

GRIMM E MAJIDÍ NA SALA DE AULA DA REDE ESTADUAL DE SÃO PAULO

Dayse Oliveira Barbosa (USP)

RESUMO: Este trabalho propõe a realização de uma sequência didática com alunos do terceiro ano do ensino médio da rede estadual de São Paulo que tem como base o estudo comparativo da relação de cumplicidade existente entre os irmãos protagonistas do conto *João e Maria* (versão de Jacob e Wilhelm Grimm) e do filme iraniano *Filhos do paraíso* (dirigido por Majid Majidí, em 1998). Apesar de estarem situados em diferentes contextos histórico-político-culturais, os irmãos apresentados no conto e no filme superam a situação de extrema pobreza material em que vivem, bem como as adversidades impostas pelos adultos. O estudo da cumplicidade no terceiro ano do ensino médio contribui para o desenvolvimento da habilidade interpessoal dos estudantes – tão requerida na sociedade contemporânea – ao passo que realizar um estudo comparativo intermidiático auxilia os jovens no desenvolvimento da competência leitora em diferentes meios de comunicação, mais especialmente, meios artísticos, que exploram a linguagem de maneiras distintas. Para a realização deste trabalho foi realizado um estudo acerca da poética e do alcance da obra dos irmãos Grimm e de Majid Majidí; as sequências didáticas fundamentam-se, a princípio, na análise do conto e o filme separadamente; posteriormente, são construídas correlações, considerando as especificidades e as similaridades das obras em estudo no tocante aos vínculos construídos pelos protagonistas das obras examinadas. São consideradas nesse trabalho as contribuições teóricas de Vladimir Propp, Nelly Novaes Coelho e Maria Tatar, na área de literatura, e de Jacques Aumont, Alessandra Meleiro e Marcel Martin na área do cinema.

Palavras-chave: conto de fadas, cinema, ensino, sequência didática, linguagens.

APRESENTAÇÃO

Tendo em vista a importância da intermidialidade no contexto contemporâneo, este trabalho visa à elaboração de uma sequência didática que contemple o estudo comparativo da cumplicidade existente entre os irmãos protagonistas do conto *João e Maria* (versão dos irmãos Grimm) e do filme iraniano *Filhos do paraíso* (roteiro e direção de Majid Majidí).

Em *João e Maria*, devido à condição de extrema pobreza, as crianças são abandonadas pelos pais em uma floresta. Caminhando perdidas e assustadas, encontram uma linda casa,

construída com doces e chocolate. As crianças são recebidas por uma simpática senhora que, na verdade, era uma bruxa. Essa bruxa aprisiona o casal de irmãos. Enquanto Maria é obrigada a realizar as tarefas caseiras para a bruxa, João é encarcerado em uma gaiola e obrigado a comer constantemente para engordar muito, pois o plano da bruxa é cozinhá-lo para o próprio jantar. Contudo, no dia em que a bruxa preparava os primeiros ingredientes para o cozimento de João, Maria a empurra no caldeirão com água fervente e a bruxa morre afogada. Antes de fugirem da casa da bruxa, os irmãos encontram o baú de ouro da bruxa, recolhem todo o ouro que conseguem e retornam para casa, onde são acolhidos pelo pai, cuja esposa havia falecido.

Em *Filhos do paraíso*, o enredo desenvolve-se em torno de um casal de irmão, semelhantemente aos contos dos Grimm; ambos vivem com seus pais, na periferia de Teerã, enfrentando uma grave condição socioeconômica. A trama tem início quando Ali Mandegar é encarregado de buscar os sapatos da irmã mais nova, Zahra, no sapateiro. No entanto, perde-os no retorno para casa. A partir desse fato, o casal de irmãos passa a dividir, escondido dos pais, o único par de tênis de Ali para que ambos frequentem a escola. A negociação do segredo que existe entre as crianças movimenta toda a narrativa fílmica. Na escola, Ali inscreve-se para participar de um campeonato interescolar de corrida de rua, a fim de ser classificado em terceiro lugar e, com isso, ganhar um novo par de tênis para a irmã. Mas, ele vence a corrida e não presenteia Zahra.

Os dicionários Aulete (2011) e Houaiss (2011) apresentam o termo cumplicidade como ação ou condição de cúmplice. A palavra cúmplice é definida pelos dicionários como aquele que contribui para a realização de ato ilegal ou criminoso, bem como parceria e sociedade.

Nota-se que as duas definições ressaltam o caráter de coautoria, conivência e entendimento do termo cumplicidade.

Neste trabalho será considerada, com maior ênfase, a conotação de parceria e sociedade do termo cumplicidade, uma vez que tanto em João e Maria, no conto homônimo, quanto Ali e Zahra, em *Filhos do paraíso*, auxiliam-se mutuamente e interagem a fim de que ambos superem seus desafios ao longo de toda a obra.

Cabe mencionar que a sequência didática apresentada neste trabalho foi elaborada para o terceiro ano do ensino médio da rede estadual de São Paulo, a partir do conteúdo previsto na matriz curricular do estado de São Paulo para cada bimestre. A matriz curricular, também denominada *Currículo do Estado de São Paulo*, é o documento básico no qual todos os professores da rede estadual devem se basear para elaborarem seus planejamentos de aula.

Para a melhor organização deste trabalho, ele foi dividido em:

Comparações entre João e Maria e Filhos do paraíso: apresenta um estudo comparativo sucinto do conto João e Maria, no conto homônimo, Ali e Zahra, no filme iraniano.

Currículo do Estado de São Paulo: apresenta brevemente o funcionamento da matriz curricular e como a sequência didática elaborada neste trabalho adequa-se à exigência dessa matriz.

Sequência didática: apresenta a sequência didática elaborada para aplicação no terceiro ano do ensino médio da rede estadual de São Paulo.

COMPARAÇÕES ENTRE *JOÃO E MARIA* E *FILHOS DO PARAÍSO*

O conto *João e Maria* transcorre em ambiente agrário, marcado pela extrema pobreza, retratada fundamentalmente pela escassez de alimentação – principal alegação da madrasta para o abandono das crianças.

A floresta densa e sombria em que as crianças são abandonadas intensifica o pavor sofrido por elas. Nesse ambiente tenebroso, transitam sozinhas por três dias, até encontrarem a casa da bruxa, feita de pães doces, bolos e açúcar, uma metáfora que contrasta com a escassez de alimentos e a vida miserável de João e Maria na casa do pai.

Essa vida de fartura, rapidamente, mostra-se inacessível ao casal de irmãos, uma vez que a bruxa, assim que as crianças adormecem, aprisiona João para engordá-lo e escraviza Maria, que também seria aprisionada após a morte do irmão, pois o desejo da bruxa era alimentar-se dos dois.

No conto prevalece a "voz" do narrador na composição dos cenários, há pouca descrição espacial e, dada a concisão característica do gênero conto, o foco recai no estado físico e emocional das crianças, conforme é demonstrado nos trechos a seguir:

> A madrasta levou João e Maria para um lugar onde a floresta era mais cerrada e onde eles jamais haviam estado em sua vida. (GRIMM; GRIMM, 2013, p.244)

> Andaram a noite inteira e o dia seguinte inteirinho, até o sol se pôr, mas não saíram da floresta e estavam cansadíssimos e famintos, pois nada encontraram para comer, a não ser alguns morangos, que não davam

> para matar a fome. E, quando ficaram exaustos, deitaram-se debaixo de uma árvore e adormeceram. (GRIMM; GRIMM, 2013, p.245)
>
> E, quando parou de cantar, o pássaro bateu asas e saiu voando, e as crianças o acompanharam, até chegarem a uma casinha feita de pão doce e de bolos, e cujas vidraças eram de açúcar-cande. (GRIMM; GRIMM, 2013, p.245)

Os três fragmentos apresentados evidenciam que o narrador aguça a imaginação do leitor, convidando-o a compor o espaço da narrativa. Assim, o leitor é convidado a acessar seus conhecimentos enciclopédicos (esquemas, cenários e modelos característicos de determinada época e sociedade) para preencher as lacunas textuais.

Similarmente, no final do conto, o retorno das crianças à casa do pai é feito pela travessia de um lago: um pato transporta João e Maria (um de cada vez), em suas costas, para a outra margem. Dessa vez, na medida em que caminham, a floresta vai lhes parecendo familiar e, logo, as crianças avistam a casa do pai.

Note-se a presença da natureza como auxiliar das crianças e a simbologia do transporte de uma margem para a outra – a travessia do retorno –, mas também não há elementos explícitos sobre o retorno para casa.

Com efeito, é possível inferir que a floresta se torna familiar para os garotos porque eles já haviam transitado por ela ou porque haviam cumprido os desafios e estavam retornando a uma situação de equilíbrio.

Percebe-se que é significativo no conto a coragem e a determinação de João. São dele as frases a seguir, que animam Maria nos momentos de desespero:

> – Não chores, Maria, acalma-te – disse João. – Vou achar um meio de nos livrarmos. (GRIMM; GRIMM, 2013, p.241)
>
> João animou Maria, que estava com medo, dizendo-lhe:
> – Espera, Maria, até que nasça a lua e então poderemos voltar, acompanhando os pedacinhos de pão que espalhei pelo caminho. (GRIMM; GRIMM, 2013, p .245)

ISSN: 2594-6536

Na primeira frase, João tenta acalmar a irmã no quarto, quando eles ouvem à noite a madrasta discutir com o pai sobre a necessidade de abandoná-los em razão da escassez de comida em casa. Já na segunda frase, as crianças foram abandonadas na floresta, Maria divide seu pedaço de pão com o irmão e ambos adormecem. Quando acordam, era noite fechada. Então, João tenta animar a irmã.

É interessante notar que apenas a fala de João é colocada em discurso direto. Isso confere ênfase à coragem do menino, pois o discurso direto simula a própria voz do personagem.

Também são atribuídas a João atividades que intensificam o perigo e reclamam criatividade, como, por exemplo, sair à noite, escondido do pai e da madrasta, para pegar pedregulhos que deveriam marcar o caminho de volta à casa e, quando aprisionado pela bruxa para engordá-lo, ele aproveitava-se da dificuldade dela de enxergar para mostrar um ossinho muito fino, obrigando-a a protelar a decisão de cozinhá-lo.

Maria, por sua vez, expressa sensibilidade e carinho ao irmão. Ela divide o único pedaço de pão com João – ele usou o pedaço que recebeu do pai, antes de sair de casa, para marcar o caminho de volta. Na casa da bruxa, Maria é escravizada; além de alimentar-se apenas de ossos, ouve gritos e ofensas verbais permanentemente.

Apenas quando a bruxa anuncia que vai matar João é que Maria tem uma reação de maior bravura: empurra-a para dentro do forno e corre, tão logo se certifica da morte da malvada, para soltar o irmão.

No retorno à casa, é Maria quem declama uma poesia para estabelecer contato com o pato – "Pato, pato branco, ouve, meu patinho: / Maria e João ajuda, pato, sê bonzinho. / Não se avista daqui nem ponte nem canoa. / Carregar-nos, para ti é coisa à toa." – e, em seguida, negocia com ele o transporte dela e do irmão à outra margem do lago.

Esse trecho ressalta a doçura de Maria, que – depois de sofrer física e psicologicamente – reage externando ternura e simplicidade para lidar com a natureza. A abnegação do pato em servir de instrumento de transporte para os irmãos se aproxima, outrossim, da candura infantil.

Em oposição à amabilidade de Maria, há a crueldade da madrasta e da bruxa. Não há no conto descrição da madrasta, a bruxa é caracterizada como uma velha feiticeira que atraía crianças para matá-las porque adorava carne de criança.

Em *Filhos do paraíso*, filme iraniano do final da década de 1990, os protagonistas Ali e Zahra vivem na periferia de Teerã. Para evidenciar a pobreza da família, a cena inicial do filme é a saída de Ali da oficina do artesão que consertou os sapatos da irmã; em seguida, realiza uma compra escassa de batatas no sacolão, e, no momento em que pesa as batatas, o vendedor pede

ISSN: 2594-6536

à personagem Ali que avise o pai para pagar a conta – caso contrário, não poderá mais comprar no sacolão.

Como o Irã é um país montanhoso, é previsível que os habitantes construam residências diretamente nas rochas. A casa da família de Ali lembra esse tipo de construção, pelo aspecto cinzento e sombrio.

A primeira tomada da casa mostra que não há divisão de cômodos nem móveis, as personagens sentam-se diretamente no chão ou em tapetes e dormem em colchões sobre o chão. Há, na casa, apenas um fogareiro muito antigo em que são cozinhados os alimentos e uma televisão preto e branco.

Está localizada em uma vila cujo pátio – único espaço de recreação para as crianças – é coletivo. Ironicamente, a primeira cena em que a mãe de Ali e Zahra (a mãe, assim como todas as mulheres adultas, não é nomeada no filme) aparece é nesse pátio, ajoelhada, junto com outras mulheres da vila, lavando tapete.

A narrativa fílmica acontece em cenário urbano: a troca de calçados entre Ali e sua irmã ocorre, principalmente, nas várias vielas estreitas, pedregosas e sinuosas. Assim como a floresta sombria – em *João e Maria* – exprime a solidão dos protagonistas, as vielas em *Filhos do paraíso* admitem correlação com a vida árida e com os "caminhos tortuosos", senão, com expectativas rarefeitas de melhoria.

Em contraponto à vila e às vielas em que transitam corriqueiramente as crianças do filme, existem as avenidas largas, os arranha-céus e as mansões dos bairros nobres. Quando Karim (pai de Ali e Zahra) vai, junto ao filho, oferecer serviços de jardinagem, há uma cena marcante na qual pedala uma bicicleta velha – cena que precede o episódio em que adentra pedalando por uma avenida requintada, até chegar a um bairro de mansões belíssimas, quando então começa a teclar nos interfones para oferecer seus serviços.

Assim, em contraste às vielas estreitas e sinuosas, apresentam-se as avenidas longas e retas; em oposição à casa cinzenta e ao pátio coletivo, figuram, no longa-metragem, as mansões de cores claras com seus jardins floridos, iluminando a paisagem. Semelhantemente ao paraíso encontrado por João e Maria na casa da bruxa.

A nobreza desse ambiente no qual temporariamente Karim e Ali se encontram reverbera o contraste da economia iraniana. O Irã é um dos países banhados pelo Golfo Pérsico, reconhecido no cenário internacional pela riqueza petrolífera. Ao lado do Iraque e da Arábia Saudita, o país chegou a dominar o mercado petrolífero mundial – inclusive, já esteve envolvido

ISSN: 2594-6536

em conflitos bélicos com os países vizinhos em razão do domínio pelas bacias petrolíferas subterrâneas.

Os exemplos acima apresentados são uma metáfora construída pelo cineasta a fim de demonstrar que a riqueza oriunda do petróleo atende apenas alguns habitantes iranianos, provavelmente os donos dos tapetes persas lavados pela esposa de Karim. A grande maioria, como Karim, desloca-se da periferia para prestar serviços às pessoas que lucram com a exploração petrolífera.

Nas cenas finais do filme, Ali corre ao redor de um grande lago em um campeonato interescolar. O lago localiza-se em um parque e a corrida é televisionada. O pequeno Ali corre com roupas impróprias para um maratonista (cinto e calça de um tecido pesado, semelhante ao brim, e par de tênis bastante desgastado). O filho de Karim ganha a corrida e retorna para a vila, onde, sozinho, ele mergulha os pés muito feridos no poço. A expressão facial de dor do menino, assim como o barulho e o volume bem ampliado de seus pés imergindo na água é a última cena do filme.

Essa é mais uma metáfora construída pelo cineasta para demonstrar que os locais luxuosos são apresentados pela televisão em momentos específicos e com um interesse comercial. O cotidiano das pessoas, mais especialmente dos pobres, continua inalterado. Mesmo vencendo a corrida, Ali vai se curar sozinho, de maneira simplória, na vila da periferia em que vive.

É necessário ressaltar que a família Mandegar é composta pela mãe (não nomeada), o pai (Karim), os filhos Ali, Zahra e um bebê. Contrariamente ao conto *João e Maria*, a família Mandegar é acolhedora com os filhos. Apesar de muito pobres, preocupam-se com a educação das crianças.

A mãe aparece apenas uma vez trabalhando, lavando tapete; depois, permanece em repouso porque desenvolveu hérnia de disco. Assim, as atividades da casa são divididas entre os dois irmãos. Como é natural na cultura islâmica, às mulheres cabe o trabalho doméstico, aos homens, o trabalho fora de casa.

As personagens Ali e Zahra realizam atividades distintas – no entanto, Ali, assim como João, expressam a coragem e a força, e Zahra, tal como Maria, representam a sensibilidade e a ternura.

O pequeno Ali, por exemplo, realiza as compras no sacolão e vai ajudar o pai no serviço de jardinagem. Zahra aparece em várias cenas descascando batatas, cuidando do bebê, servindo o chá noturno ao pai. Na escola – são instituições distintas para meninos e meninas –os meninos

ISSN: 2594-6536

participam de campeonatos interescolares de corrida, ao passo que as meninas são orientadas a obedecer a seus líderes.

Também são notáveis os enquadramentos no semblante feliz dos irmãos que brincam juntos no poço da vila. O olhar luminoso e o sorriso das crianças que se divertem com bolhas de sabão proporcionam certo efeito de distensão na narrativa. Trata-se de um momento no qual podem esquecer a miséria que as circunda.

Esses são elementos importantes que constituem as similaridades e as singularidades do conto *João e Maria* e o filme *Filhos do paraíso*, entendendo-se que tanto o texto literário quanto o longa-metragem têm o propósito de comunicar uma concepção de mundo ao espectador, e essa concepção de mundo é implícita na obra artística.

CURRÍCULO DO ESTADO DE SÃO PAULO

A matriz curricular, também denominada de *Currículo do Estado de São Paulo* (2010), é seguida, obrigatoriamente, em todas as escolas da rede estadual de São Paulo.

Cabe ao professor selecionar na matriz curricular, de acordo com as necessidades dos educandos, os conteúdos e as habilidades que devem ser desenvolvidas a cada bimestre, bem como elaborar as atividades didáticas mais adequadas para o efetivo aprendizado dos alunos.

Para contribuir na elaboração das atividades didáticas, o professor conta com o livro didático – escolhido pelos próprios professores de cada escola quadrienalmente e distribuído gratuitamente aos alunos no início de cada ano letivo –, os cadernos do professor – que apresentam variadas situações de aprendizagem –, os cadernos do aluno – que contém as mesmas atividades dos cadernos do professor – e os recursos específicos de cada escola como, por exemplo, sala de leitura, sala de informática ou sala multimídia e anfiteatro.

Nota-se que o professor tem à sua disposição alguns suportes facilitadores do ensino. No entanto, a escolha do conteúdo, das habilidades a serem desenvolvidas e da metodologia de ensino é da responsabilidade do docente, que deve priorizar as necessidades de seus alunos.

É importante salientar ainda que especificamente na disciplina Língua Portuguesa o *Currículo* estabelece quatro campos de estudo, quais sejam:

1. Linguagem e sociedade: Nesse campo, o objetivo central é a análise, principalmente externa, da língua e da literatura em sua dimensão social.

ISSN: 2594-6536

2. Leitura e expressão escrita: Nesse campo, o objetivo principal é o estudo das características dos gêneros textuais, tendo em vista que nos gêneros textuais características intrínsecas ao gênero interagem elementos sociais e subjetivos.

3. Funcionamento da língua: Nesse campo, o objetivo principal é a análise interna da língua e da literatura como realidades intersemióticas.

4. Produção e compreensão oral: Nesse campo, o objetivo principal é o estudo de aspectos relacionados à produção e escuta do texto oral.

Esses campos de estudo são eixos nos quais os conteúdos disciplinares são organizados. Os campos de estudo entrecruzam-se, procurando estabelecer uma interação entre o estritamente linguístico e as dimensões sociais e subjetivas da linguagem.

Logo, há espaço na matriz curricular do estado de São Paulo para que os professores de Língua Portuguesa levem para a sala de aula materiais intermidiáticos que trabalhem temáticas pertinentes à vida social dos estudantes.

A sequência didática proposta neste trabalho estrutura-se da seguinte maneira:

- Objetivo geral (o que se pretende, em linhas gerais, alcançar com a realização daquela sequência didática);

- objetivos específicos (o que se pretende, mais pormenorizadamente, alcançar com a realização daquela sequência didática);

- conteúdos (o texto literário e o filme que será abordado), a sequência de atividades didáticas (estruturada em passos);

- habilidades do *Currículo* trabalhadas nessa sequência (as habilidades elencadas na matriz curricular – para cada bimestre – que são desenvolvidas por meio daquela sequência específica);

- recursos (os materiais de suporte pedagógico utilizados no transcorrer das atividades didáticas);

- avaliação (as formas possíveis de mensurar o desenvolvimento dos alunos no percurso das atividades).

Na rede estadual de São Paulo, há cinco aulas semanais de Língua Portuguesa, cada uma com duração de 50 minutos, nos turnos matutino e vespertino. No período noturno são quatro aulas semanais, cada uma com 45 minutos de duração.

Cada sequência didática foi elaborada prevendo-se entre cinco e sete aulas. Acredita-se que esse tempo é adequado para o estudo comparativo entre texto literário e filme, sem prejuízo dos outros conteúdos que devem ser ministrados no bimestre.

ISSN: 2594-6536

As atividades didáticas não são apresentadas nas sequências por aulas e sim por passos a fim de assegurar a flexibilidade do trabalho docente. Há turmas que se desenvolvem melhor, são mais dinâmicas, outras necessitam de mais acompanhamento ou carecem de revisões mais aprofundadas de aspectos abordados em bimestres ou anos letivos anteriores e, consequentemente, é necessário distender o tempo de execução da sequência didática para que o conteúdo não seja apenas ministrado, mas realmente apreendido pelos alunos.

O mais importante é que cada passo constitui uma etapa essencial no desenvolvimento da sequência e, portanto, deve ser ministrado exatamente na ordem em que foi elencado.

Quando analisadas integralmente, percebe-se a sequência didática proposta nesse trabalho relaciona-se aos quatro campos de estudo de Língua Portuguesa, que são estruturados no *Currículo*. Uma vez que os campos de estudo entrecruzam-se, optou-se por abordá-los de maneira global, sem nenhuma segmentação, para o melhor aproveitamento das atividades didáticas.

É importante frisar que as sequências didáticas foram elaboradas para turmas com quarenta alunos, em média. Dessa forma, há exercícios que são realizados individualmente, a fim de que cada aluno elabore a própria reflexão, e outros exercícios que são realizados em grupo, para que haja diálogo e fruição de ideias na turma.

Cabe frisar que o foco desse trabalho é demonstrar que é possível inserir o estudo comparativo intermidiático no ensino médio da rede estadual de São Paulo, estimulando nos alunos do terceiro não do ensino médio o desenvolvimento de habilidades curriculares, por meio da análise comparativa entre literatura e cinema.

SEQUÊNCIA DIDÁTICA

- Objetivo geral: Estudar comparativamente a temática da cumplicidade entre os irmãos protagonistas do conto João e Maria (dos irmãos Grimm) e do filme iraniano Filhos do paraíso (dirigido por Majid Majidí).

- Objetivos específicos: Analisar comparativamente a construção estética do conto e do filme; compreender as aproximações e diferenciações intermidiáticas entre conto e filme que abordam a mesma temática.

ISSN: 2594-6536

- Conteúdos: Conto João e Maria (versão dos irmãos Grimm) e filme Filhos do paraíso (roteiro e direção de Majid Majidí).

- Desenvolvimento da sequência didática:

1º. Passo: Estimular os alunos a refletirem sobre o sentido da palavra "cumplicidade", questionando-os oralmente e fazendo anotações das respostas na lousa. Posteriormente, realiza-se a pesquisa da palavra em dicionários impressos e digitais para estabelecer o melhor conceito aplicado ao termo.

2º. Passo: Distribuir aos alunos o conto *João e Maria*, acompanhando-os na leitura e estabelecendo um estudo analítico a partir das contribuições efetuadas por Antunes (2010) – que propõe a análise textual dividida nos seguintes aspectos: global, construção textual e adequação de vocabulário – e por Gancho (2001) – que sugere a seguinte segmentação de análise de narrativas: elementos da narrativa, tema, assunto, mensagem e discursos.

3º. Passo: Evidenciar como a cumplicidade entre os irmãos João e Maria é apresentada no conto, a partir da análise textual realizada pelos alunos, com orientação da professora.

4º. Passo: Assistir o filme *Filhos do paraíso*. Em seguida, construir com os alunos um roteiro de análise do filme a partir de alguns tópicos elencados por Martin (2013) como fundamentais na linguagem cinematográfica. São eles: elipses, ligações e transições, metáforas e símbolos, montagem, profundidade de campo, diálogos, espaço, tempo, câmera.

5º. Passo: Solicitar aos alunos que selecionem as principais sequências do filme em que a cumplicidade entre os irmãos Ali e Zahra é evidenciada ao espectador. Se possível, após a seleção, assistir novamente essas sequências.

6º. Passo: Realizar a comparação entre o conto e o filme, enfatizando os pontos de aproximação e de distinção na construção da cumplicidade entre os irmãos João e Maria, Ali e Zahra.

7º. Passo: Solicitar aos alunos a produção de um texto crítico-reflexivo sobre a temática da cumplicidade entre os irmãos protagonistas do conto e do filme.

8º. Passo: Devolver aos alunos a produção textual corrigida, com as devidas orientações para reformulação das partes mais problemáticas.

9º. Passo: Corrigir, em definitivo, a produção textual, sanando as últimas dúvidas.

ISSN: 2594-6536

- Habilidades do *Currículo* trabalhadas nessa sequência: Reconhecer as principais diferenças e semelhanças nas relações intermidiáticas; construir sentido pela comparação da mesma temática em formas de expressão distintas.

- Recursos didáticos: Lousa, giz, impressão do conto, notebook e aparelho de projeção do filme.

- Avaliação: Contínua, fundamentada no desempenho individual e coletivo nos exercícios de análise do conto e do filme.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho procurou-se evidenciar como é possível trabalhar a intermidialidade entre literatura e cinema nas aulas de Língua Portuguesa do terceiro ano do ensino médio, tendo por base a matriz curricular da rede estadual paulista.

Em primeiro lugar, foi realizada uma análise comparativa do conto *João e Maria* – versão dos irmãos Grimm – e do filme *Filhos do paraíso* – direção de Majid Majidí – a partir da temática que estrutura ambas as obras: a cumplicidade.

Em segundo lugar, foram elencados os principais aspectos da matriz curricular do estado de São Paulo, evidenciando como essa matriz oferece aos professores uma relativa flexibilidade, que permite aos docentes inserir em seus planos de aulas conteúdos diversificados, inclusive, intermidiáticos.

Em terceiro lugar, foi apresentada a sequência didática, focalizando o comparativismo e valorizando o dialogismo, primordial no cenário da educação contemporânea.

Acredita-se que, dessa forma, foi possível demonstrar como é possível estabelecer um estudo comparativo entre o conto *João e Maria* e o filme *Filhos do paraíso* no terceiro ano do ensino médio da rede estadual paulista, sem prejuízo dos demais conteúdos que devem ser ministrados nessa série escolar, atendendo aos requisitos da matriz curricular e criando na sala de aula um ambiente de reflexão acolhedor e dialético que permita aos alunos compreender como a mesma temática pode ser abordada na literatura e no cinema.

Com isso, estimula-se os alunos a compreenderem a relação intrínseca existente entre as diferentes expressões artísticas, em especial, literatura e cinema, contribuindo para a formação dos discentes do terceiro ano do ensino médio da rede estadual de São Paulo de um repertório baseado na heterogeneidade e diversidade de perspectivas.

ISSN: 2594-6536

REFERÊNCIAS

ANTUNES, Irandé. *Análise de textos: fundamentos e práticas*. São Paulo: Parábola, 2010.

AULETE, Caldas. *Novíssimo Aulete: dicionário contemporâneo da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Lexikon, 2011.

FILHOS DO PARAÍSO. Direção e roteiro de Majid Majidí. Produção de Amir Esfandiari e Mohammad Esfandiari. Intérpretes: Mahammad Amir Naji, Amir Farrokh Hashemian, Bahare Seddigi e outros. Teerã: The Institute for the Intellectual Development of Children and Young Adults, 1997. DVD (88 minutos), sonoro, colorido. Legendado. Inglês/Português.

GANCHO, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. São Paulo: Ática, 2001.

GRIMM, Jacob e GRIMM, Wilhelm. *Contos de fadas – obras completas*. Ilustrações de artistas da época; trad. David Jardim Júnior. Belo Horizonte: Itatiaia, 2013.

HOUAISS, Antônio (org.). *Dicionário Houaiss conciso*. São Paulo: Moderna, 2011.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2013.

SÃO PAULO. *Currículo do Estado de São Paulo: Linguagens, códigos e suas tecnologias.* São Paulo: SEE, 2010.

ANCESTRALIDADE E MEMÓRIA DO LIVRO "CONTOS INDÍGENAS BRASILEIROS" DE DANIEL MUNDURUKU

Everton Alexandre Garcia Faria (UFLA)

RESUMO: A literatura concebida por Daniel Munduruku na contemporaneidade é uma ruptura diante da imposição cultural eurocêntrica vivida por muito tempo pela sociedade ocidental, dado que as obras que são apresentadas a nós constituem-se apenas de uma única perspectiva de mundo, sendo essa uma visão branca, cristã e patriarcal. Considerando então o caráter multicultural da sociedade moderna: onde se encontram as vozes daqueles que não se encontram na centralidade histórica perpetuada ao longo dos séculos? O seguinte trabalho tem como objetivo analisar o livro "Contos Indígenas Brasileiros" (2004) do autor indígena Daniel Munduruku, que contem oito contos selecionados de diferentes povos indígenas, como o Guarani, os Munduruku, os Kaingang e Tukano, que por meio de seus mitos retratam a realidade de cada grupo sobre questões do mundo. A análise busca refletir a dicotomia cultural e epistemológica Norte x Sul proposta por Santos (2009) e seu efeito no silenciamento de vozes específicas no multiculturalismo atual e na cristalização de estereótipos na representação literária do indígena. Por fim, o trabalho pretende identificar a influência da memória e da história ancestral na (re) construção de suas narrativas por meio da comparação da obra com o livro Baquete dos Deuses (2011) também de Daniel Munduruku e que oferece um subsídio das experiências vividas por ele ao longo da vida na forma de uma narração. O conceito de memória coletiva de Maurice Halbwachs (1990) será base para a análise, assim como os estudos de Maria Elisa Cevasco (2003) e Stuart Hall (2003).

Palavras-chaves: literatura indígena – Daniel Munduruku - memória

INTRODUÇÃO

Ao longo da história, a noção de cultura ocidental utilizou-se dos valores coloniais para semear a hegemonia do saber europeu ao redor do mundo. Então, os detentores do poder construíram um muro imaginário na sociedade moderna que divide o conhecimento entre o válido (Norte) e o não válido (Sul), desse modo, o primeiro ratifica a superioridade epistemológica da sociedade europeia, enquanto o segundo silencia outras concepções de

mundo e as considera incompreensíveis. Segundo o sociólogo Boaventura de Sousa Santos, essas divisões invisíveis:

> [...] são estabelecidas através de linhas radicais que dividem a realidade social em dois universos distintos: o universo 'deste lado da linha' e o universo 'do outro lado da linha'. A divisão é tal que 'o outro lado da linha' desaparece enquanto realidade, torna-se inexistente, e é mesmo produzido como inexistente. Inexistência significa não existir sob qualquer forma de ser relevante ou compreensível. (SANTOS, 2009, p. 23)

Essa dicotomia, portanto, não reconhece o Sul como produtor de conhecimento já que o outro lado da linha abarca apenas práticas incompreensíveis, mágicas ou idolátricas (Santos, 2009), portanto, qualquer tentativa de manifestar-se culturalmente era ignorada e assim, africanos, latino-americanos, indígenas e muitas outras "minorias" tiveram seus saberes desprezados pelos homens brancos que tinham o domínio da sociedade.

A literatura também foi corrompida pelos ideais hegemônicos do Norte e por muito tempo contou histórias apenas sob a perspectiva do branco. No caso dos indígenas brasileiros, nosso ponto central de análise, desde as grandes navegações é evidente o seu aparecimento nas grandes obras literárias dado que já habitavam a terra do pau-brasil muito antes da invasão portuguesa, porém, a suas representações ficcionais nos textos eram sempre marcadas pela imagem construída do indígena pelo branco, legitimando, como diz Bastos "a condição permanente do índio como objeto de um discurso alheio, já que não há exemplos de textos, nos quais, de fato, sua voz se faça ouvir, textos nos quais o índio seja realmente, o sujeito da enunciação" (2011, p. 18-19). Essa objetificação é percebida desde a literatura de informação ao longo do século XVI até em obras consagradas como O Uraguai (1769), de Basílio da Gama e Iracema (1865), de José de Alencar.

Com o progresso dos Estudos Culturais e o advento das teorias pós-coloniais, as vozes do Sul, em todas as suas expressões culturais, começam a ter uma maior visibilidade e passam a constituir objetos de estudo para pesquisadores. Nesse novo momento, Cevasco diz que "a Cultura, com maiúscula, é substituída por culturas no plural. O foco não é mais a conciliação de todos nem a luta por uma cultura em comum, mas as disputas entre as diferentes identidades nacionais, étnicas, sexuais ou regionais" (2003, p.15). É nesse contexto que Daniel Munduruku,

ISSN: 2594-6536

e vários outros autores indígenas, por meio da escrita se reconhecem como indivíduos de valor e descolonizam a contemporaneidade.

A ALTERIDADE DA ESCRITA DE MUNDURUKU

Daniel Munduruku é um escritor indígena, graduado em Filosofia, História e Psicologia, Doutor em Educação pela USP e pós-doutor em Linguística pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Recebeu inúmeros prêmios, entre eles a Grã-Cruz (a mais importante honraria oficial a um cidadão brasileiro na área da Cultura), por sua vasta literatura composta por mais de 52 livros para crianças, jovens e educadores.

Em 2005, escreveu o livro *Contos Indígenas Brasileiros* em que "amarra" oito histórias de diferentes povos indígenas para "dar uma visão geral dos povos tradicionais e mostrar que este universo é muito mais rico e especial do que imaginamos" (MUNDURUKU, 2005, p.4), desse modo, o autor reconstrói, por meio das palavras escritas, vários mitos indígenas brasileiros como o "Roubo do Fogo", do povo Guarani e "A Origem do fumo", do povo Terena.

Quatro anos depois, em 2009, Munduruku escreve *O Banquete dos Deuses*, que segundo Fishmann (2009) "é uma viagem pela alma indígena". O livro traz reflexões pertinentes sobre as questões indígenas como os estereótipos dormentes no imaginário social, as contribuições deles para a construção da identidade nacional, a luta pela valorização das diversas culturas indígenas espalhadas pelo mapa, tudo isso e muito mais são condensados nas palavras do autor que brada uma reconciliação entre a tradição e a contemporaneidade. Ao longo dos capítulos, Munduruku utiliza-se das suas memórias para construir uma ponte entre a ancestralidade e as questões indígenas atuais.

Quando um autor indígena escreve literatura indígena, a roda da hegemonia cultural se quebra, agora, não se tem apenas um retrato literário do indígena influenciado pela visão do branco, já que o protagonismo da fala é agora da experiência do próprio indígena. Com isso, identifica-se algumas características latentes na escrita de Munduruku no livro Contos Indígenas Brasileiros (2005) como a ancestralidade de seu povo, a quebra de estereótipos cristalizados e a compreensão do mundo pelo olhar do indígena, respaldadas pelas ideias escritas em *O Banquete dos Deuses* (2009).

ANCESTRALIDADE E MEMÓRIA

O capítulo “Do mundo do centro da Terra ao mundo de cima”, do livro *Contos Indígenas Brasileiros*, traz o mito do povo Munduruku sobre a criação do universo. Em resumo, conta-se que *Karú-Sakaibê*, o grande criador, andava pelo mundo sempre acompanhado de seu amigo *Rairu* que gostava de brincar e se divertir. Em uma das peraltices de Rairu ele dá vida a um tatu de folhas que o leva até o centro da terra, onde ele encontra várias pessoas que vivem em comunidade por lá. Após contar sobre a viagem a seu amigo Karú, este decide trazer toda aquela gente para o mundo de cima e então, cria uma corda de algodão em que, um por um, todos os habitantes vão subindo por ela. Como eram muitos, Karú quis diferenciá-los e dividiu-os em vários povos diferentes: como os Munduruku, os Kaiapó, os Mawé, etc, durante esse processo os mais preguiçosos e feios adormeceram e, por isso, o criador os transformou em pássaros, porcos-do-mato e outros animais para habitar a floresta. Aos que não eram preguiçosos, Karú disse que eles seriam o começo de um novo tempo e seus filhos e filhas seriam valentes e fortes, assim, ele cria a mandioca, o milho, as ervas medicinais e dá conhecimentos a esses povos para que prosperem no mundo de cima.

Tanto nesse, como nos outros mitos do livro, o autor sempre lembra aos leitores de que essas histórias foram passadas pelos mais velhos, reafirmando a primazia oral das literaturas indígenas e com isso traz um pouco da sua ancestralidade para as histórias porque foi ouvindo-as dos mais velhos que ele se tornou capaz de reproduzi-las. No livro *Banquete dos Deuses* o autor fala sobre isso:

> Apolinário era o nome do meu avô. Era, porque já faz muito tempo que ele nos deixou e foi morar na nascente do rio Tapajós, lugar para onde vão as almas iluminadas, segundo meu povo. Com ele aprendi a ser “índio. É claro que, naquela época, eu não tinha certeza disso, mas desconfio que ele sabia exatamente aonde queria chegar e foi me introduzindo no universo de sabedoria indígena. (MUNDURUKU, 2009, p.14)

Schmidt e Mahfoud dizem que “para Halbwachs o indivíduo que lembra é sempre um indivíduo inserido e habitado por grupos de referência; a memória é sempre construída em grupo, mas é também, sempre, um trabalho do sujeito” (1993, p.288), assim, ao referenciar-se aos mais velhos que passam as histórias de seu povo pela oralidade, Munduruku retoma a memória coletiva desse grupo de referência junto com a sua lembrança sobre os fatos para

fortalecer a construção da narrativa. Esse grupo de referência não precisa estar fisicamente presente, já que essa memória pode ser retomada a partir das vivências próprias daquele grupo. No livro *Banquete dos Deuses*, Munduruku exemplifica essa retomada ao se encontrar no enterro do avô:

> Ao fitar seu rosto, tive a impressão de que também me olhava, entrava em mim para contar-me – talvez lembrar-me – qualquer coisa de que eu estava me esquecendo. (MUNDURUKU, 2009, p.14)

Desse modo, por mais que os mais velhos não estejam mais presentes com o autor, ele sempre vai lembrar-se das histórias por meio das experiências de seu povo. Para dar substância a essa lembrança é necessário manter-se conectado com o grupo de referência, como afirmado por Halbwachs:

> É necessário que esta reconstrução se opere a partir de dados ou noções comuns que se encontram tanto no nosso espirito como no dos outros, porque elas passam incessantemente desses para aquele e reciprocamente, o que só é possível se fizeram e continuam a fazer parte de uma mesma sociedade. (HALBWACHS, 1968, p.33)

Portanto, o autor indígena precisa se manter em contato com a tradição, com a ancestralidade para que suas memórias sejam reconhecidas e reconstruídas em lembranças para sustentar as suas histórias.

Nas palavras de Halbwachs):

> [...] se nossa impressão pode apoiar-se não somente sobre nossa lembrança, mas também sobre a de outros, nossa confiança na exatidão de nossa evocação será maior, como se uma mesma experiência fosse começada, não somente pela mesma pessoa, mas por várias (HALBWACHS, 1990, p.25)

Portanto, a noção de testemunho também deve ser considerada porque é por meio dele que Munduruku reafirma sua memória ancestral e a reconstrói em sua escrita. Segundo Schmidt e Mahfoud:

ISSN: 2594-6536

> O primeiro nível de testemunho ao qual o indivíduo tem acesso se dá na relação consigo mesmo, confrontando uma visão atual com as experiências vividas no passado ou com opiniões formadas anteriormente, com o apoio de depoimentos de outros. (SCHMIDT; MAHFOUD, 1993, p.290)

O segundo nível, de acordo com Schmidt e Mahfoud "abrange a esfera do diálogo entre o indivíduo e um outro presente fisicamente ou internalizado." (1993, p.290). Portanto, o confronto entre esses dois níveis ajuda a solidificar a lembrança já que o autor recorre ao testemunho da sua própria experiência na comunidade e do testemunho dos mais velhos, como seu avô, para lembrar-se das histórias que escreve.

ESTEREÓTIPOS ROMPIDOS

Outro ponto a se considerar no mito Munduruku do livro *Contos Indígenas Brasileiros* é abordagem não estereotipada dos personagens. Já foi visto anteriormente que a memória coletiva é necessária na construção da lembrança de um sujeito, dessa mesma forma, as lembranças que a sociedade construiu ao longo do tempo a respeito do indígena foram influenciadas por um grupo de referência branco, europeu e masculino que criou uma imagem preconceituosa do indígena como preguiçoso e selvagem. Assim, como "a memória coletiva tem uma forte tendência a transformar os fatos do passado em imagens e ideias sem rupturas." (SCHMIDT; MAHFOUD, 1993, p. 292) e, devido à hegemonia cultural do Norte, não ser possível ter um referencial indígena para falar por si mesmo, essas representações cristalizadas permanecem no imaginário social. Munduruku fala discorre sobre isso no livro Banquete dos Deuses:

> Os nativos são sempre apresentados como seres nus, nas matas, habitando ocas e tabas e que cultuam diversos deuses, entre os quais Tupã. O que esse tipo de informação pode gerar? Normalmente gera sentimentos equivocados, preconceitos e, por conseguinte, um comportamento discriminatório, típico de pessoas que têm opinião

ISSN: 2594-6536

> arbitraria sobre um grupo pessoa que se destaca pela diversidade cultural. (MUNDURUKU, 2009, p.21)

Portanto, o mito quebra com esses estereótipos ao colocar os Munduruku como valentes e fortes, ao apresentar Karú-Sakaibê e Rairu como outro referencial mitológico além de Tupã e ao apresentar outra maneira de se olhar o mundo, um outro mito da criação. Ao contar essa e outras histórias indígenas, Munduruku vence o perigo da história única proposto por Adichie (2014) e mostra a diversidade cultural dos vários povos indígenas espalhados pelo Brasil.

É importante lembrar também que "toda sociedade está sujeita a uma leitura etnocêntrica das outras sociedades, o mesmo não pode ser estendido ao indivíduo" (Munduruku, 2009, p. 21), desse modo, a literatura de Munduruku e de tantos outros autores indígenas é de suma necessidade para não se ter uma "leitura unilateral de outra sociedade" e deve ser considerada nas práticas didáticas e sociais.

TRADIÇÃO

Segundo Munduruku (2009), em uma concepção de vida baseada no respeito e reverência à sacralidade da Mãe Terra há alguns aspectos definidores importantes: 1) Terra como mãe; 2) Ser humano, mesmo caminho; 3) O mundo tem uma alma; 4) Gratidão à Mãe Terra. Dessa forma, em todos os textos de Contos Indígenas Brasileiros (2005) o autor contempla esses ideais comuns às culturas indígenas de culto à natureza. Para melhor compreensão, retomaremos o conto "Do mundo do centro da Terra ao mundo de cima".

1) Ao trazer os indígenas para o mundo de cima, a narrativa coloca a Terra como origem, como uma mão que dá luz aos seus filhos. Munduruku diz:

> A tradição ancestral nos apresenta a Terra como o ventre de que nós saímos, o solo do qual alimentamos e o coração a que retornaremos e em qual encontraremos os entes queridos que conosco conviveram durante sua passagem pela Terra. Por isso, ela é sagrada. Por isso, os indígenas amam e defendem a Terra. (MUNDURUKU, 2009, p. 29-30)

1) Apesar de Karú-Sakaibê ao se deparar com a quantidade de pessoas vindas do centro da terra começar a dividi-las em "grupos", cada um sendo um povo diferente,

ISSN: 2594-6536

não se pode deixar de perceber que mesmo em suas particularidades, eles ainda vieram de um mesmo lugar, de um mesmo povo, e isso deve ser respeitado.

> Na tradição do meu povo, há um ensinamento que diz que todas as coisas merecem reverência por serem uma manifestação da criação, inclusive o homem. [...] Essa é a importância da presença humana no planeta. Somos todos criadores do novo tempo, do presente e do eterno. Sem a reverência ao ser humano, a teia da vida estará incompleta. (MUNDURUKU, 2009, p.31)

2) Quando Karú transforma os que adormeceram nos animais da floresta, pode-se entender que apesar do ser humano achar-se superior aos animais, por diversas razões, eles ainda fazem parte da teia da vida, eles ainda têm alma, assim como as árvores, as folhas, o rio.

> É sob essa ótica que eu compreendo a fala de meu avô, quando dizia que era preciso andar sobe a terra com os pés suaves, fazendo carinho nela, aprendendo com ela [...] (MUNDURUKU, 2009, p.31)

3) O sentimento de gratidão aparece ao Karú presentear seus leais filhos com um campo regado pela chuva em que nasceram mandioca, milho, as plantas medicinais, etc, todos esses alimentos e ensinamentos são reverenciados e aproveitados até os dias de hoje pelas populações indígenas.

> A tradição indígena nos lembra que é preciso ser grato à Mãe Terra por tudo que ela nos oferece. É preciso sempre oferecer a ela o que ela nos oferece, com o mesmo carinho e com o mesmo amor. (MUNDURUKU, 2009, p.32)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A sociedade ocidental foi escrava, durante muito tempo, da perspectiva monocultural imposta pelo Norte colonialista que vilipendiou qualquer traço dos povos “minoritários” na

cultura acessível. Desse modo, a literatura de Daniel Munduruku, e a literatura indígena de modo geral, como diz Kayapó (2016) apresenta-se como uma ferramenta educacional para difundir os ideais indígenas, com alteridade legítima de produção, e gerar uma sociedade não-índia mais consciente e menos preconceituosa em relação a diversidade cultural brasileira.

A escrita de Munduruku é carregada de memória e valida a epistemologia indígena como um saber autêntico e que deve ser considerado em âmbitos pedagógicos, sociais, políticos e religiosos.

> As sociedades tradicionais são filhas da memória e a memória é a base do equilíbrio das tradições. A memória liga os fatos entre si e proporciona a compreensão do todo. Para compreender a sociedade tradicional indígena é preciso entender o papel da memória na organização da trama da vida. (MUNDURUKU, 2009, p.16).

Desse modo, a reflexão sobre o poder de uma história deve ser considerada já que nas práticas do dia-a-dia, a maioria das histórias que estão sendo contadas reproduzem os valores hegemônicos do Norte e desconsideram a riqueza epistemológica do Sul. Essas histórias podem cristalizar ideias e estereótipos já que são formadas a partir de uma memória coletiva que, como diz Schimidt e Mahfoud:

> [...] para Halbwachs desempenha um papel fundamental nos processos históricos, por um lado, dando vitalidade aos objetos culturais, sublinhando momentos históricos significativos e, portanto, preservando o valor do passado para os grupos sociais. Por outro, sendo a guardiã dos objetos culturais que atravessam os tempos e que, então, podem vir a se constituir em fontes para a pesquisa histórica (SCHIMIDT E MAHFOUD, 1993, p. 293)

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda. *O perigo da história única*. (2009). Disponível em: https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story/transcript?language=pt. Acesso em: 17 out. 2019.

BASTOS, Alcmeno, 1943 – *O índio antes do indianismo* – Rio de Janeiro: 7Letras: FAPERJ, 2011

CEVASCO, Maria Elisa. *Dez Lições sobre Estudos Culturais*. São Paulo. Boitempo Editorial, 2003.

HALBWACHS, M. *A Memória coletiva*. Trad. de Laurent Léon Schaffter. São Paulo, Vértice/Revista dos Tribunais, 1990. Tradução de: La mémoire collective.

KAYAPÓ, Edson. *A Importância da Literatura Indígena*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=sIQ5KFhF2dU. Acesso em: 17 out. 2019.

MUNDURUKU, Daniel. *Contos Indígenas Brasileiros*/ Ilustrações de Rogério Borges. – 2. Ed. – São Paulo: Global, 2005.

MUNDURUKU, Daniel. *O banquete dos deuses: conversa sobre a origem da cultura brasileira*/ Ilustrações Maurício Negro – 2. ed. – São Paulo: Global, 2009.

SANTOS, Boaventura de Sousa. MENESES, Maria Paula. *Epistemologias do Sul*. Edições Almedina SA. Janeiro, 2009.

SCHMIDT, Maria Luisa Sandoval; MAHFOUD, Miguel. *Halbwachs: memória coletiva e experiência*. Psicol. USP, São Paulo, v. 4, n. 1-2, p. 285-298,1993. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-51771993000100013&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 18 out.

A IMAGEM COMO (RE)CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA POLÍTICA BRASILEIRA – ANÁLISE DO DOCUMENTÁRIO *DEMOCRACIA EM VERTIGEM*

Fabíola Procópio Sarrapio (UNINCOR)
Polyanna Aparecida Silva (UNINCOR)

RESUMO: A memória é construída através de fatos que são vividos ou experienciados pelo sujeito de forma social ou coletiva, em que toma para si uma lembrança entrelaçada através de narrativas e imagens. Assim, para torná-la efetiva, utilizam-se mecanismos como os sentidos corporais (visão, audição, tato, olfato e paladar). Uma das formas de fácil acesso à memória são os documentários audiovisuais, que retratam fatos e arquivos históricos através de filmagens/imagens e áudios de uma determinada situação. Desta forma, como afirma Moreira apud Durant (2016, p. 133) "a imagem poderia atuar onde as margens de manobra são bastante reduzidas, podendo-se praticar uma política de memória um pouco mais flexível, uma vez que as questões de enunciação não se colocariam no interior de um novo conjunto de condições específicas de produção, mas na interface do novo e do antigo." Não fazer citação no resumo. Assim, Petra Costa, no documentário *Democracia em Vertigem* (2019), traz a relação entrelaçada de fatos políticos históricos e atuais da construção da democracia brasileira, como forma de manifesto sobre o progresso e o retrocesso do cenário político brasileiro frente à crise da (des)construção da democracia. O objetivo desta comunicação é trabalhar a construção da memória através do arquivo audiovisual do documentário acima citado, que relata fatos ocorridos entre o golpe militar de 1964 e o cenário político atual, trazendo como questão a psique dos brasileiros relacionada ao caos da divisão em que o país se encontra.
Palavras-chave: Memória, Política, Documentário.

A memória está intimamente ligada à linguagem verbal e corporal[16], pois é através da linguagem que se criam e se tem "acesso" às lembranças[17] ou recordações que ficam

[16] "Que está relacionada às ações do sujeito, bem como as imagens criadas através de suas vivências sociais ou através de aspectos afetivos" (Cf. FREITAS, 2016, p.20).
[17] "A lembrança, para Halbwachs, é reconhecimento e reconstrução. É reconhecimento, na medida em que porta o 'sentimento do já visto'. É reconstrução, principalmente em dois sentidos: por um lado, porque não é uma repetição linear de acontecimentos e vivências do passado, mas sim um resgate destes acontecimentos e vivências no contexto de um quadro de preocupações e interesses atuais; por outro, porque é diferenciada, destacada da massa de acontecimentos e vivências evocáveis e localizada num tempo, num espaço e num conjunto de relações sociais." (SCHIMIDT; MAHFOUD, 1993, P. 289).

“arquivadas” – no cérebro – até que se possa ter um estímulo para trazê-las ao momento. Assim, o processo de evocação ou reconstituição de um fato se deve à decodificação das informações que o sujeito adquire durante os eventos que o marcaram e que se transformam através da afetividade e capacidade de trazer ao presente algo que não está no consciente (Cf. PAÍN, 2007, p. 64). Para tanto, é necessário que haja um grupo referência, pois as lembranças se remetem às relações sociais, ao compartilhamento de dados e não somente à afetividade individual do sujeito (Cf. SCHIMIDT; MAHFOUD, 1993, P. 289). Ainda, nessa perspectiva, é a memória quem irá constituir a identidade – seja do sujeito ou do coletivo – através da linguagem/oralidade18 daquele que a evoca enquanto ser ativo na sociedade. a

> [...] identidade coletiva é, *grosso modo*, formada pelas memórias comuns dos indivíduos que compõem o povo em questão, as quais, por sua vez, são o fator responsável pela união de indivíduos em grupos, que originarão povos, nações e civilizações. Nesse prisma, a memória é fator primordial tanto na formação de determinado grupo social, quanto na construção de sua identidade. No que se refere à identidade individual, de acordo com o que postula Izquierdo (2011), é justamente o acervo de memórias do sujeito que o torna indivíduo (FREITAS, 2016, p.22).

Esta identidade pode ser registrada não somente na memória individual, mas também como áudios, objetos e imagens para que se possa relembrar algo que viveu no passado e que foram registrados em arquivos, tornando possível o acesso fácil para qualquer sujeito, independente se este presenciou ou não o momento registrado. Alguns registros de mídia como, por exemplo, os audiovisuais, vieram a partir do aparecimento da imprensa, como informa Achard et al (1999, p.23), fazendo, desta forma, com que a memória social estivesse presente nos arquivos de mídia, permitindo não necessariamente forçar a memória individual sobre um evento social, mas entregando ao sujeito a restituição ou reconstrução desta lembrança. “A

[18] “A psicologia social, entre outros objetivos busca compreender os fenômenos sociais desde o ponto de vista da experiência do indivíduo em seu contexto sócio-cultural. Uma via de acesso, privilegiada, à experiência do indivíduo é o relato oral. Isto porque no relato oral os elementos diversos e heterogêneos que dão corpo à experiência encontram uma forma única, singular e integrada de expressão e comunicação.” (SCHIMIDT & MAHFOUD, 1993, p. 294).

memória é este trabalho de reconhecimento e reconstrução que atualiza os 'quadros sociais' nos quais as lembranças podem permanecer e, então, articular-se entre si." (SCHIMIDT; MAHFOUD, 1993, p. 289) e, foi Através deste trabalho de reconhecimento e reconstrução que atualiza os "quadros sociais", que Petra Costa[19] produziu *Democracia em vertigem* (2019) – objeto de trabalho desta comunicação.

Neste documentário, a roteirista e diretora Petra Costa relaciona fatos de sua própria vida com a vida política do país e declara que "eu e a democracia brasileira temos quase a mesma idade. Eu achava que com os nossos trinta e poucos anos, estaríamos pisando em terra firme" (DEMOCRACIA, 2019), fazendo referência a uma visível derrocada do processo democrático. O objetivo do filme é nos mostrar, portanto, que nossa democracia é recente e que está fracamente alicerçada. Foi e está sendo construída em fundamentos que variam de acordo com os interesses de alguns que não respeitam a Constituição do país.

O documentário partiu pelo pressuposto dos protestos que ocorreram no ano de 2013 que teve como ponto principal a revolta dos cidadãos contra o aumento do preço da passagem de ônibus e que tomou proporções maiores contra o governo da época, que tinha como presidenta da República Dilma Rousseff e seu antecessor, Luiz Inácio Lula da Silva (2002/2008), ambos representantes do PT (Partido dos Trabalhadores). A produção traz a indignação dos brasileiros contra fatos que foram publicados em mídias sobre corrupção do governo e que despertou nos cidadãos a sede de querer justiça para retirar a então presidente reeleita democraticamente em 2014, através do voto popular.

O filme começa com Petra, acompanhando o momento exato (no ano de 2018) em que o ex-presidente Lula era levado para se apresentar à Polícia Federal, onde iria cumprir sua pena de prisão referente às acusações sobre corrupção e lavagem de dinheiro durante seus anos de mandato. A cineasta narra, durante toda sua produção, os fatos políticos ocorridos no Brasil do início da ditadura militar ao golpe que levou ao *impeachment* da ex-presidenta Dilma, às eleições ocorridas no ano de 2018 e à posse do atual presidente Jair Messias Bolsonaro.

"Temo que a nossa democracia tenha sido apenas um sonho efêmero" (COSTA, 2019). É com esta narrativa que Petra abre o documentário, fazendo uma correlação do *impeachment*[20]

[19] Ana Petra Costa, cineasta brasileira autora e diretora do documentário *Democracia em Vertigem* (2019) – disponível na plataforma de *streaming* Netflix – entre outras produções.

[20] "O despotismo indireto "ocorre quando as pessoas não são mais verdadeiramente representadas ou quando ele [o corpo legislativo] se torna muito desigual" para elas. Isso traz à tona os temas do mandato político e do vínculo de afinidade entre os eleitos e os cidadãos eleitores, dois componentes essenciais da representação política que não podem ser explicados dentro do contexto da política como vontade (e da democracia eleitoral), mas dependem muito do papel do juízo na deliberação política dentro e fora do órgão legislativo." (URBINATI, 2006, p. 207).

ISSN: 2594-6536

da ex-presidente Dilma com golpe militar sofrido pelo país em 1964. Esta relação se deve ao rompimento da legitimação democrática representativa, uma vez que, a democracia se faz pela união de forças parlamentares e extraparlamentares, juntamente com a "voz ativa dos cidadãos" (Cf. URBINATI, 2006, p. 206), onde o voto popular é uma ação democrática que valida sua representação na escolha de seus líderes. Assim, a retirada da ex-presidente Dilma do poder, pode ser considerada como um furo da democracia brasileira, justificando o que seria "apenas um sonho efêmero". As imagens apresentadas no decorrer da produção, são arquivos de mídias audiovisuais obtidos durante as principais ocorrências de fatos políticos de marco importante para o país e sua história. Esta frase de Petra tem como peso o cenário político e de divisão em que o país transformou no ano de 2016, com resquícios dos protestos ocorridos em 2013, em que a democracia brasileira sofreu com a retirada forçada da então presidente Dilma. Deste modo,

> É, portanto, apropriado dizer que a compreensão da representação como uma instituição democrática, ao invés de um recurso ou uma segunda alternativa, coincide com a reabilitação de uma dimensão ideológica inevitável da política. Isso porque a política, no contexto da representação, envolve um processo complexo de unificação-e-desunião dos cidadãos, que os projeta para uma perspectiva orientada para o futuro. A política mantém o soberano em moto perpétuo, por assim dizer, ao passo em que transforma sua presença em uma manifestação de influência política complexa e delicada. (URBINATI, 2006, p. 224-225).

Assim, o país se dividiu entre direita e esquerda, aqueles que não apoiavam às ocorrências políticas – *impeachment* e prisão do ex-presidente – e aos que apoiavam a operação nomeada de *Lava Jato*, que tinha o intuito de investigar e punir devidamente aqueles que eram citados nos processos. Nas gravações – que se transformaram agora em arquivo de memória audiovisual – sobre as manifestações e protestos ocorridos entre os anos de 2013 a 2016, se mostra como os brasileiros se transformaram neste período. Como o comportamento destes se tornou voraz e cada vez mais com um tom assustador e agressivo quando algo se opunha à sua

ISSN: 2594-6536

linha de pensamento. Isto pode ser notado quando Petra abre sua narrativa na cena: "Fiquei pensando: 'o que mudou pra que duas pessoas que estavam se manifestando contra o governo tivessem que ser retiradas do protesto só por estarem vestidas vermelho?'" (DEMOCRACIA, 2019). Em seguida, veem-se manifestantes aplaudindo a prisão destas duas pessoas que estavam no meio da multidão e, a pessoa que estava gravando pergunta a uma mulher que estava na manifestação sobre o motivo dos aplausos, em resposta, ela disse que foi pela prisão de dois petistas. Quando questionada novamente o porquê da prisão, a mulher torna a responder que é pelo motivo das pessoas que foram presas estarem defendendo uma coisa pela qual os manifestantes que ali estavam não queriam. Desta forma, conforme Castanho, (2014, p.20), "Os cenários simbólicos da política nunca são neutros, mas organizam vários tipos de ações possíveis para os cidadãos".

O documentário traz em sua narrativa a ascensão do Partido dos Trabalhadores, seus anos no poder, a queda da presidenta Dilma Roussef, intercala cenas da ditadura militar e das "Diretas já" e atua como denunciante de partidos de esquerda e de direita. Longe de se manter imparcial, apesar de trazer duras críticas a ambos os lados, Petra dita um tom realista à película, trazendo imagens "caseiras" de baixa qualidade, em que ela mesma filma entrevistas com os ex-presidentes Lula e Dilma e também com Jair Bolsonaro e mescla essas cenas com as de sua família demonstrando seu posicionamento político.

Petra conta a história de sua família e de como a cineasta começou a se interessar por políticas sociais e como o tempo e algumas ações (como o golpe militar de 1964) mudaram a linha de pensamento e a posição de seus familiares – assim como a sua –, a respeito das decisões políticas e como a mídia[21] e a pressão social faz com que um sujeito mude de opinião a respeito de um evento político. A explicação para esta mudança se deve a como os

> [...] sistemas de crenças e mesmo valores estereotipados estruturam a barganha e o raciocínio estratégico, de forma que, ainda que os eleitores possam parecer – ou honestamente tentar – raciocinar estrategicamente, eles acabam votando "contra" ou "a favor de" constelações de idéias e

[21] "As múltiplas fontes de informação e as variadas formas de comunicação e influência que os cidadãos ativam através da mídia, movimentos sociais e partidos políticos dão o tom da representação em uma sociedade democrática, ao tornar o social político. Vontade e juízo, a presença física imediata (o direito ao voto) e uma presença idealizada mediada (o direito à livre expressão e à livre associação) estão inextricavelmente entrelaçados em uma sociedade que é ela mesma uma confutação viva do dualismo entre a política da presença e a política das idéias, uma vez que toda presença é um artefato do discurso." (URBINATI, 2006, p. 202-203).

> crenças quando votam em um candidato individual. *(*URBINATI, 2006, p. 217).

Assim ocorreu na eleição de 2018, quando o então presidente Jair Messias Bolsonaro foi eleito através do voto popular. Este se elegeu pela ideia apresentada por ele em sua campanha sobre acabar com a corrupção do país. Assim, fez com que os brasileiros, cansados dos escândalos do governo anterior vazados pela mídia, acreditassem a essa linha de raciocínio sendo a favor da operação *Lava Jato*, liderada pelo então juiz Sérgio Moro, que estava apoiando o candidato Bolsonaro. Desta forma,

> A representação política atesta o fato de que, embora a democracia possa ser explicada em termos de regras do jogo, a participação dos cidadãos não é um jogo neutro, mas uma forma concreta de se promover concepções e de se identificar com aqueles que as apóiam ou fazem alegações convincentes em sua defesa. (URBINATI, 2006, p. 224).

A partir deste contexto, pode-se notar como se fez a divisão do país, como o psíquico do brasileiro se transformou diante do caos vivido durante as mudanças políticas. Petra traz em seu documentário arquivos de imagens audiovisuais do momento em que houve o golpe da ditadura militar, de como amigos da família foram torturados e mortos durante os anos em que o país era governado pelos militares e faz uma ligação com o atual presidente, que, durante o processo da votação de *impeachment* da ex-presidente Dilma, cita e homenageia um torturador da época e como isto se torna assustador quando este – Bolsonaro – se lança a candidato à presidência do Brasil. Petra ainda questiona “como lidar com a vertigem de ser lançado em um futuro que parece tão sombrio quanto o nosso passado tão obscuro?”.

> Segundo Halbwachs, uma semente de rememoração pode permanecer um dado abstrato, pode, ainda, formar-se em imagem e como tal permanecer ou, finalmente, pode tornar-se lembrança viva. Estes destinos dependem da ausência ou presença de outros que se constituem como grupos de referência. (SCHIMIDT; MAHFOUD, 1993, P. 288).

ISSN: 2594-6536

Este discurso foi o que tornou possível essa rememoração do passado da Ditadura Militar com o presente. O atual governo, sendo o presidente um ex-militar, em que parte de seus apoiadores e compositores de seu governo são militares e a ideia lançada durante sua campanha sobre os protestos que apoiavam a volta dos militares no governo. Essa rememoração de uma memória social se fez através de sua vivacidade, como explicam Achard e outros autores no livro *O papel da memória* (1999), onde, através dos jogos de imagens entre o período da ditadura militar e a ação da polícia para com os manifestantes nos protestos ocorridos em 2016, se fez uma comparação e trouxe, a partir de pontos comuns, esta (re)construção[22] da memória coletiva da política brasileira, mostrando o que assim foi viver naquela época para diversas pessoas. Assim, "[...] a memória coletiva 'só retém do passado o que ainda é vivo ou capaz de viver na consciência do grupo que o mantém. Por definição, ela não ultrapassa o limite do grupo" (ACHARD et al, 1999, p.25).

A memória é, então, uma homogeneidade de fatos e histórias compostas pela oralidade que traz, por si só, contra fatos, conflitos e retomada de discursos para se transformar em algo concreto (Cf. ACHARD et al, 1999, p.56), construindo a identidade do grupo.

> Assim, em cada momento da vida, toda a visão do passado é reconstruída em uma nova integração, que, com frequência, faz variar o significado dos elementos anteriores. Então, a identidade do eu no tempo não teria mais sentido do que a conservação de uma continuidade em constante reestruturação, o que supõe, além disso, a capacidade operatória que garante o aspecto idêntico nas transformações, conforme salientam múltiplas experiências (PAÍN, 2007, P. 64-65).

As variações de significados dos elementos anteriores podem ser notadas no documentário quando são passados trechos de conversas vazadas pela mídia de políticos do congresso informando sobre como seria a "derrubada" da ex-presidente Dilma, mudando o

[22] "[...] a reconstrução de um acontecimento passado necessita, para se tornar lembrança, da existência de pontos de vista compartilhados pelos membros da comunidade e de noções que lhes são comuns; assim a imagem, por poder operar o acordo dos olhares, apresentaria a capacidade de conferir ao quadro da história a força da lembrança. Ela seria nesse momento o registro da relação intersubjetiva e social." (ACHARD ET AL, 1999, P.31).

contexto de que haveria um *impeachment* presidencial através dos apelos dos cidadãos que aclamavam nos protestos a insatisfação pela atuação de Rousseff no poder.

> Na descrição de Platão, a democracia é primeiramente, e acima de tudo, um sistema no qual todos os cidadãos discordam quanto ao controle do governo porque todos eles reivindicam voz ativa no trato e resolução desse desacordo. Contudo, da mesma forma que a participação na eleição, a alternância e o sorteio dissipam algumas discordâncias, mas não silenciam a disputa entre os cidadãos. Mas por que os cidadãos disputam entre si, se sabem de antemão que irão todos governar em algum momento ou terão outra chance de ter seus representantes eleitos e seu partido apoiado pela maioria? (URBINATI, 2006, p. 213-214).

A explicação desta disputa dos cidadãos para defender seu líder ou seu partido de apoio estaria ligada ao imediatismo em que os seres humanos vivem nos tempos atuais, onde tudo se torna conectado e próximo de seu alcance? Ou se refere ao não processamento das várias notícias que bombardeiam o sujeito uma atrás da outra impossibilitando que este reflita sobre o que lhe foi exposto?

De fato, não há espaço para que o sujeito processe uma notícia, pois na era digital, o fácil acesso e disponibilidade de conteúdos (algumas *fake News*), não se permite ter uma conclusão sobre um fato e sim, mais questionamentos. Porém, algumas pessoas tomam para si, apenas uma verdade absoluta, não aceitando a diversidade ou os pontos de vista contrários à sua ideologia. Assim forma-se a representatividade política.

> A representação política transforma e expande a política na medida em que não apenas permite que o social seja traduzido no político; ela também promove a formação de grupos e identidades políticas. Acima de tudo, ela modifica a identidade do social, uma vez que, no momento em que as divisões sociais se tornam políticas ou adotam uma linguagem política, elas adquirem uma identidade na arena pública de opiniões e tornam-se mais inclusivas ou representativas de um espectro mais largo de interesses e opiniões. *(*URBINATI, 2006, p. 218-219).

Desta forma, o que define o atual quadro político do Brasil, é esta identidade que se constituiu com a "reforma" que o atual presidente elaborou durante sua campanha, de que estaria fazendo uma "limpeza" de corruptos (sempre referenciando aos representantes do PT) que estariam no governo. No próprio documentário de Petra (2019), Bolsonaro, em gravação, diz que "Petista bom é petista sem mandato e sem cargo nenhum. OK? Petista é lá em Cuba. Quem garante a democracia é a vontade das Forças Armadas. E nós sempre tivemos as Forças Armadas do Brasil voltadas para a democracia e para a liberdade". Assim, fez sua campanha voltada aos interesses[23] dos brasileiros que o aclamavam como um "Deus", aquele que iria mudar o país, trazendo avanço na melhoria em questões como segurança, empregos e estabilidade financeira.

É com esta visão que se faz uma (re)construção da memória política brasileira no documentário. Este jogo em que Petra fez, mesclando o cenário político atual com o do passado, esta rememoração de que o país se encontra voltado para a era do governo militar, em que ocorreram os processos políticos quase que se equiparam (golpe de 64/ *impeachment* de 2016).

Percebe-se que o objetivo de Petra Costa não é se aprofundar no processo de corrupção, aparentemente interminável e incontrolável, que assola o país, mas sim nos mostrar que existe uma elite que não admite perder privilégios e um governo de exceção – eleito- que pretende desmontar toda a estrutura, ainda incipiente, da democracia e da legalidade que se precisa construir no país. E, uma das mais importantes tarefas do documentário é a de deixar a população preocupada com o futuro incerto e, quem sabe, tomar providências para modifica-lo, pois, como ela mesmo nos pergunta "O que fazer quando a máscara da civilidade cai e o que se revela é uma imagem ainda mais assustadora de nós mesmos?"

REFERÊNCIAS

ACHARD, Pierre; et. al. *Papel da Memória*. Trad. José Horta Nunes. Campinas: Pontes, 1999.

[23] "No centro desse paradoxo está a visão formalista, geralmente não revelada, da participação dos cidadãos como veredicto eleitoral do soberano (autorização aos magistrados) e uma visão estreita da deliberação democrática como um processo que envolve exclusivamente os eleitos e refere-se a decisões autorizadas. O resultado é uma 'visão incompleta e distorcida' do que são os representantes e de como eles devem agir. A conclusão previsível é a de que a eleição funciona para conferir poder a uma classe profissional que delibera acima das cabeças dos cidadãos, cuja única função é 'aceitar' ou 'recusar' seus líderes e nunca molestá-los enquanto eles tocam seus negócios, já que 'devem compreender que, uma vez que tenham elegido um indivíduo, a atuação política é problema deste, não deles". (URBINATI, 2006, p. 205).

CASTANHO, Maria Augusta Ferreira da Silva. *O processo eleitoral na era da internet: as novas tecnologias e o exercício da cidadania*. 2014. Tese (Doutorado em Direito do Estado) - Faculdade de Direito, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: http://bit.ly/32shtGj. Acesso em: 30 set. 2019.

DEMOCRACIA em vertigem. Direção: Petra Costa. Produção: Joanna Natasegara Shane Boris. Edição: Karen Harley, Tina Baz, David Barker, Joaquim Castro, Jordana Berg e Felipe Lacerda. Distribuição: Netflix. Duração: 123 min. 2019

FREITAS, Nathália. Memória e linguagem: uma abordagem sociocognitiva. *Revista de Letras*. Curitiba, v. 18, n. 23, p. 19-35, jul./dez. 2016. Disponível em: http://bit.ly/2J4aPOV. Acesso em: 10 out. 2019

MOREIRA, Raquel Ribeiro. Resenha: O papel da Memória. *Revista Conexão Letras*, [S.l.], v. 11, n. 15, jun. 2016. ISSN 2594-8962. Disponível em: http://bit.ly/2OUIRsK. Acesso em: 30 ago. 2019.

PAÍN, Sara. *Psicometria genética*. Trad. Elza Maria Gasparotto. São Paulo: WMF/Martins Fontes, 2007.

SCHMIDT, M.; MAHFOUD, M. Halbwachs: memória coletiva e experiência. *Psicologia USP*, v. 4, n. 1-2, p. 285-298, 1 jan. 1993. Disponível em: http://bit.ly/2P0ieTo. Acesso em: 7 out. 2019

URBINATI, Nadia. O que torna a representação democrática? *Lua Nova*, São Paulo, n. 67, p. 191-228, 2006. Disponível em: http://bit.ly/2VRTj5G. Acesso em: 1 out. 2019.

EXCEDENTE DE VISÃO NA ESCRITA DE PRÉ-UNIVERSITÁRIOS

Fabrício José da Silva (UNIFAL)

RESUMO: Norteia esta pesquisa a hipótese de que o pré-universitário, na escrita do gênero do discurso Redação do Enem, pressupõe a existência de um esquema de texto, que lhe permite escrever um *bom texto* e atender às expectativas da banca de examinadora, seu destinatário imediato. No processo de escrita, porém, outros destinatários se afiguram, quais sejam: o sobredestinatário e o destinatário presumido. Nesse contexto, busca-se investigar pistas linguísticas indicativas das réplicas – mais (ou menos) marcadas – a seus possíveis destinatários (banca examinadora, voz social da academia e da escola, o ex-professor da Educação Básica/do Cursinho). Na análise, busca-se, em gestos de linguagem do escrevente, na seção introdução do gênero do discurso Redação do Enem, indícios de como esse escrevente, a partir do excedente de visão, estrutura o cronotopo do endereçamento (BORGES, 2017) como forma de dialogar com seus possíveis destinatários, com vistas a refletir sobre processos de práticas de escrita e de formação de professor para o ensino de escrita. Para a análise, utiliza-se a noção de Paradigma Indiciário (GINZBURG, 2006) ao buscar indícios de como o escrevente constrói sua escrita.

Palavras-chave: Excedente de visão; cronotopo do endereçamento; escrita.

INTRODUÇÃO

Partindo dos conceitos de dialogismo, de cronotopo e excedente de visão propostos nos estudos de Bakhtin e associando-os à noção de cronotopo do endereçamento (BORGES, 2017), propõe-se o estudo da parte introdutória de duas redações do Enem, selecionadas de um rol de exemplos de Redações Nota Mil - 2018, disponíveis no sítio www.vestibular.brasilescola.uol.com.br/enem. Com base no Paradigma Indiciário (GINZBURG, 2006), buscam-se indícios de gestos de linguagem do escrevente - o pré-vestibulando e participante do Enem/2018 - na organização da introdução do gênero do discurso Redação do Enem para configurar o cronotopo do endereçamento. Tem-se como hipótese que o escrevente, a partir do excedente de visão, procura estabelecer um diálogo com diferentes destinatários (banca examinadora, voz social da academia e da escola, o ex-professor da

Educação Básica/do Cursinho) construindo réplicas a esses interlocutores por pressupor (ou ter sido orientado para) um modelo de bom texto, que atenderia às expectativas da banca examinadora. Nesse processo, ter-se-ia o cronotopo do endereçamento: gestos de linguagem do escrevente que, por meio do excedente de visão, deixa pistas linguísticas que marcam, de forma mais ou menos explícita, o seu diálogo com seus possíveis destinatários.

Considerando esse cenário, este artigo está estruturado em duas partes: na primeira, apresentam-se, muito brevemente, os conceitos de dialogismo, cronotopo, excedente de visão e cronotopo do endereçamento. Na segunda, as análises e discussão dos dados procurando refletir sobre a importância do tema para a área de formação de professor para o ensino de escrita.

DIALOGISMO, CRONOTOPO(S) E EXCEDENTE DE VISÃO

Pensar a escrita como processo significa compreender o seu ensino para além de dicas, macetes e roteiros. Acresce-se a isso o fato de que a linguagem ser dialógica (BAKHTIN, 2011) por sua própria natureza. Dialogismo, na perspectiva bakhtiniana, pode ser entendido como as relações de sentido estabelecidas entre dois enunciados. Um enunciado, ou seja, a unidade da comunicação discursiva, portanto, não existe fora das relações dialógicas. Fiorin (2017) elucida que, “cada vez que se produz um enunciado, o que se está fazendo é participar de um diálogo com outros discursos” (FIORIN, 2017, p. 24). Dessa feita, se o interlocutor produz e, ao mesmo tempo, participa de um diálogo, há de se considerar que esse enunciado sempre tem um destinatário. Dito de outro modo, quando a palavra é assumida por um enunciador e adquire sentido dentro de um contexto específico, essa se converte em enunciado, e, por isso, é dirigida a outrem.

O dialogismo, conforme Bakhtin (1998), apresenta três conceitos basilares ancorados na perspectiva de que todo enunciado constitui-se a partir de outro enunciado, sendo uma réplica a esse outro. O primeiro conceito de dialogismo refere-se, portanto, “ao modo de funcionamento real da linguagem: todos os enunciados constituem-se a partir de outros” (FIORIN, 2017, p. 34). O segundo conceito de dialogismo, por seu turno, diz respeito à incorporação pelo enunciador da(s) voz(es) de outro(s) no enunciado. Trata-se, em suma, das diferentes maneiras externas e visíveis de mostrar outras vozes no discurso. Bakhtin (1998) identifica isso como “concepção estreita do dialogismo” (apud FIORIN, 2017, p. 37). Não se atendo somente a essas

diferentes maneiras de se evidenciar outra(s) voz(es) no discurso, é oportuno lembrar que o dialogismo está para além dessas formas: refere-se à funcionalidade real da linguagem.

O dialogismo é parte constitutiva do enunciado. O enunciador, por sua vez, cria particularidades discursivas que lhe permitem refletir sua imagem como autor, garantindo um efeito de individualidade. Nas palavras de Fiorin (2017), o enunciador chega a fazer uma imagem de seu interlocutor, dando, por conseguinte, um acabamento a ela, ou seja, um estilo. À vista disso, o estilo também pode ser considerado parte constitutiva do gênero a ser construído pelo enunciador.

Para Bakhtin (1998), existe uma distinção entre texto e enunciado. Ancorado na perspectiva bakhtiniana, Fiorin (2017) relembra que texto é a manifestação do enunciado, ao passo que o enunciado é a posição assumida pelo enunciador. Resta dizer, de saída, que o enunciado concerne à ordem do sentido; o texto, à competência da manifestação.

O terceiro conceito de dialogismo se refere ao indivíduo, ou melhor, ao sujeito que se constitui, na e por meio da linguagem, em relação ao outro. Nesse processo de constituição de si, os enunciados são constitutivamente ideológicos, uma vez que são respostas às vozes interiorizadas de seu enunciador. Na alternância entre os interlocutores, os enunciados -réplicas a enunciados anteriores ou ainda a enunciados pressupostos - ganham sentido e acabamento, tornando-se únicos e, portanto, irrepetíveis.

No que se segue à perspectiva bakhtiniana, o estudo dos gêneros do discurso é singular, pois reflete o dinamismo dos processos constitutivos do sujeito por meio da linguagem que sempre se atualizam conforme as esferas discursivas, os sujeitos e os próprios gêneros do discurso. Os gêneros estão sempre se modificando, por isso, em Bakhtin (1998), há a definição de que os gêneros são tipos de enunciados relativamente estáveis. Exemplo disso é o de que a epopeia desaparece[24], dando lugar a novos gêneros: “os gêneros são meios de apreender a realidade” (FIORIN, 2017, p. 76).

Relacionado à noção de enunciado e ainda no interior do dialogismo, Bakhtin (2014) propõe o conceito de cronotopo que pode ser entendido como a representação do mundo sob a ótica do tempo e do espaço sociais, que são inseparáveis. *Crónos*, em grego, significa tempo, e *tópos* significa espaço. *Crónos* e *tópos* estão em interação mútua (FIORIN, 2017). Em Bakhtin, a noção de cronotopo é explicitada como “interligação fundamental das relações temporais e

[24] São relativamente estáveis em função dos diversos gêneros que surgem conforme a sociedade se modifica. O meme, por exemplo, é considerado, na atualidade, um gênero naturalmente novo.

ISSN: 2594-6536

espaciais, artisticamente assimiladas em literatura" (2014, p. 211). Como é uma ligação entre o mundo real e o representado, determina, pois, a imagem do homem na literatura. Parafraseando Bakhtin, Fiorin (2017) elucida que cronotopo é uma categoria conteudístico-formal, que traz à lume a interligação fundamental das relações espaciais e temporais que podem ser representadas nos textos, sendo o tempo o princípio condutor do cronotopo. Paralelamente, Bakhtin (2014) o define como: "materialização privilegiada do tempo no espaço" (2014, p. 356).

Segundo Bemong e Borghart (2015), cronotopo pode ser mais bem explicado como "equivalente à construção de mundo que está na base de todo texto narrativo, compreendendo uma combinação coerente de indicadores espaciais e temporais" (2015, p. 17). A construção de um mundo particular ficcional pode ser entendida como cronotopo. Está relacionado, portanto, à variedade de sentidos temporais e espaciais, expressando a inseparabilidade do espaço e do tempo.

Em se tratando de uma análise linguística, o termo "indicadores" parece contribuir para compreender e facilitar um pouco o percurso, uma vez que é mais fácil de se evidenciarem as pistas linguísticas das quais o escrevente se apropria como forma de dialogar com seu(s) possívei(s) destinatário(s) como se procura mostrar na segunda parte deste trabalho. A fusão desses indicadores, portanto, também caracteriza o cronotopo. Bakhtin defende, ampla e profundamente, que a construção de um cronotopo decorre também da construção de um mundo ficcional e particular. Talvez realidade e ficção sejam inseparáveis. Desse modo, podem ser reveladas, por intermédio do cronotopo, as intenções concernentes ao enunciador na medida em que se utiliza de suas individualidades. No entanto, tais particularidades também se revelam em constante diálogo com o outro.

De fato, Bakhtin argumentará que o "eu" seria uma figura no discurso, que ele chega a denominar como enunciado. Na filosofia de Kant, este defende que, quando pensamos que vemos algo, estamos construindo representações mediante a interação de conceitos que chegam até nós como resultado do mundo exterior. Ainda na filosofia de Kant, tais conceitos merecem relevo: o "eu empírico" e o "eu transcendental." O primeiro caracterizado pelo sujeito que sempre responde ao ambiente externo. O segundo, por sua vez, organizando tais respostas a partir das representações subjacentes à sua mente. A mente pode, então, fazer juízos, tanto valorativos quanto desprezíveis. Para Kant, nisso se resume o ato de pensar e a ação de compreender. Para Bakhtin, é na relação do *eu* com o *outro* que o sujeito se constitui na e pela linguagem.

ISSN: 2594-6536

No tocante à posição especial do indivíduo determinada pelo tempo-espaço, Bakhtin defende que se deve à exotopia[25]. Exotopia pode ser mais bem explicitada a partir da(s) obrigação(ões) com as quais somos capazes de realizar relações interiores com nós mesmos, assim como no mundo em que vivemos.

Em consonância com a necessidade da formulação do *eu*, surge o Excedente de visão - conceito basilar que norteia o presente estudo. A excedência de visão pode ser mais bem entendida e caracterizada no momento em que contemplo um ser humano, ocupando uma posição exotópica e cronotópica. Nesse processo, nossos horizontes experienciados não coincidem, uma vez que é preciso sempre ver e saber algo que ele, do seu lado exterior, não consegue ver, pois alguns encontros somente são acessíveis a mim, e não a ele. Para Bakhtin, "à medida que olhamos um para o outro, dois mundos diferentes se refletem nas pupilas de nossos olhos" (...) (apud BEMONG e BORGHART, 2015, p. 45). Ainda nas palavras de Bakhtin (2011, p. 23),

> Eu devo entrar em empatia com esse outro indivíduo, ver axiologicamente o mundo dele tal qual ele o vê, colocar-me no lugar dele e, depois de ter retornado ao meu lugar, completar o horizonte dele com o excedente de visão que desse meu lugar se descortina fora dele, convertê-lo, criar para ele um ambiente concludente a partir desse excedente da minha visão, do meu conhecimento, da minha vontade e do meu sentimento (2011, p. 23).

Ao ocupar uma posição exotópica, o sujeito chega a contemplar um lugar fora de si para se ver ao mesmo tempo, de sorte que esses encontros não coincidem.

Juntamente com a excedência de visão, no tempo-espaço se define a distinção elementar entre o *eu* e o *outro*, pois "a excedência de visão está relacionada à noção de cronotopo" (BORGES, 2017, p. 23). Parafraseando Bemong e Borghart (2015), um cronotopo só poderia ser um cronotopo quando pode trazer à lume uma imagem que só pode ser observada a partir dos olhos da mente. Com a ressalva de que o passado sempre redefine o presente, Keunen

25 Ou "exterioridade" - aquilo que preciso fazer, aquilo que define a vida como uma tarefa (apud BEMONG e BORGHART, 2015).

(2015) atribui uma outra função ao cronotopo: a assimilação da realidade temporal atual, permitindo que os aspectos essenciais dessa realidade se reflitam e se incorporem no espaço.

Para os estudiosos de Bakhtin, é sempre relevante considerar o fato de que um enunciado, como dito anteriormente, se constitui sustentado por sua irrepetibilidade, marcado pela sua relatividade. Isso posto, as noções de excedente e de temporalidade também configuram o conceito bakhtiniano de diálogo. Diálogo este em que a criatividade depende única e exclusivamente de um excedente, assim como a acontecimentalidade[26]. Excedente, criatividade e acontecimentalidade criam um universo particular cujo nome, segundo Bakhtin, é o de "não finalizabilidade." Em outras palavras, cada enunciador/interlocutor está sempre dando um acabamento, um sentido a um enunciado e o que faz com esse enunciado, dados os diferentes espaços e tempos sociais e os sujeitos que os constroem, seja sempre único e, portanto, irrepetível.

Bakhtin defende que toda língua é inerentemente cronotópica. Dito isso, há de se lembrar o fato de que os cronotopos emergem da densidade e da fusão dos indicadores espaciais e temporais. Tais indicadores fazem-se necessários para o surgimento de cronotopos. Por essa razão, sempre pensamos no tempo em termos de espaço, mas ambos só podem ser pensados nos campos social, histórico e ideológico: mudam-se os sujeitos, mudam-se os modos como os espaços e o tempo são vistos e construídos.

No que diz respeito ao surgimento de cronotopos, estes surgem, conforme nos lembra Morson (2015), a partir da mediação das relações entre subjetividade e intersubjetividade[27], na percepção individual, em relatos, temas compartilhados que, reciprocamente, moldam a percepção privada.

O cronotopo, antes do mais, importa dois conceitos que se materializam ao mesmo tempo. Por um lado, existe o aspecto cognitivo e, por outro, o aspecto textual. Para tanto, é imperativo que se pensem as relações temporais e espaciais como partes integrantes das interações que são construídas por meio da linguagem. Tal concepção de linguagem tem, *a priori*, uma perspectiva dialógica que, em hipótese alguma, desconsidera os sujeitos e sua respectiva interação. Assim, pode-se afirmar que a imagem humana é "revelada nas diferentes interações situadas espácio-temporalmente" (ALVES, 2012, p. 314) e que, ao fim e ao cabo, constitui-se na relação com o outro.

---

[26] "A possibilidade de mais de um resultado torna um acontecimento não apenas algo que acontece, mas algo que acontece embora pudesse não ter acontecido" (KEUNEN, 2015, p. 120).

[27] A experiência humana que se estabelece no diálogo entre duas ou mais vozes.

ISSN: 2594-6536

Bakhtin apresenta diversos tipos de cronotopos: o do encontro, o da estrada, o da sala e o do caminho. Borges (2017) apresenta e defende o cronotopo do endereçamento, que, por sua vez, "se configuraria como uma estrada virtual, análoga ao cronotopo da estrada, com pontos de encontro que indiciariam, de forma mais (ou menos) marcada, o diálogo do escrevente com os seus possíveis destinatários" (BORGES, 2017, p. 24).

Em se tratando de linguagem, partindo-se de tudo que foi considerado anteriormente, requer-se, portanto, do professor de ensino de escrita o entendimento de que o escrevente, durante o processo de escrita, refrata a si, como também ao outro e ao mundo exterior no diálogo com diferentes destinatários, discursos e letramentos (BORGES, 2017). A esse respeito, faz-se relevante retomar os diferentes tipos de destinatários com os quais o escrevente pode dialogar, numa relação de alteridade - relação esta que se configura a partir do contraste com o mundo do outro.

Para Bakhtin (2011, p. 328-335), são eles: 1) destinatário imediato - aquele cujo horizonte social comum é dividido com o enunciador, sendo o mais próximo do enunciador, a quem endereça o texto; 2) destinatário presumido - aquele que o enunciador presume quem seja, buscando antecipar suas réplicas e o possível acabamento ao seu enunciado e 3) o sobredestinatário (ou supradestinatário) - aquele que representa a voz social de uma instituição, ou seja, aquele que nunca está presente no seu modo físico.

Para o gênero do discurso Redação do Enem, o escrevente, no diálogo constante com seu(s) possívei(s) destinatário(s), deixa pistas linguísticas indicativas das réplicas mais (ou menos) marcadas. O destinatário imediato, nesse contexto, seria o ex-professor da Educação Básica e/ou Cursinho. O destinatário presumido com o qual ele precisa lidar, procurando investigar quem é ele, seria a banca examinadora da Redação do Enem. E, por último, o sobredestinatário o qual o escrevente, de acordo com sua compreensão responsiva, imagina representar a voz social da academia - lugar onde se deseja encontrar -, sendo, por exemplo, o professor universitário.

A NOÇÃO DE EXCEDENTE DE VISÃO NA ESCRITA: A REDAÇÃO DO ENEM

Bakhtin propõe a divisão dos gêneros em primários e secundários. Assim, seriam exemplos de primários aqueles referentes à esfera cotidiana, tais como: bate-papo, *e-mail*, bilhete, *chat*, entre outros. Já os secundários seriam referentes à esfera da comunicação da sociedade em sua instância mais elaborada, quais sejam: o editorial, o romance, o artigo

científico, a autobiografia, entre outros. É exatamente nesse contexto em que se encontra o gênero do discurso - Redação do Enem, aqui entendido, não apenas como um gênero escolar, mas também como um gênero que faz parte da vida de sujeitos que se preparam para prestar o Enem, exame que se constitui de questões objetivas e da redação a qual exige do participante o domínio das seguintes habilidades: (1) Demonstrar domínio da modalidade escrita formal da língua portuguesa; (2) Compreender a proposta de redação e aplicar conceitos das várias áreas de conhecimento para desenvolver o tema, dentro dos limites estruturais do texto dissertativo-argumentativo em prosa; (3) Selecionar, relacionar, organizar e interpretar informações, fatos, opiniões e argumentos em defesa de um ponto de vista; (4) Demonstrar conhecimento dos mecanismos linguísticos necessários para a construção da argumentação; e (5) Elaborar proposta de intervenção para o problema abordado, respeitando os direitos humanos (INEP, 2018, p. 8).

Até o presente momento, tem-se falado muito a respeito da definição de cronotopo segundo as teorias artísticas e literárias. Contudo, não são apenas nos textos literários que têm cronotopos, como também se apresentam nos campos da retórica, representações midiáticas, campanhas, anúncios, artigos de opinião, dentre outros. Esses textos, direta ou indiretamente, moldam a estrutura e o estilo de acordo com suas características cronotópicas diferentes.

Relacionado à noção de cronotopo está a de excedência da visão. Nesse sentido, cumpre observar que um cronotopo exerce sua função no momento em que se revela, na escrita, a imagem de seu enunciador por meio da excedência de visão, refletindo, pois, a realidade incorporada e materializada no tempo e no espaço. No que concerne à Redação do Enem, o escrevente, por meio do excedente de visão e do cronotopo, reflete sua imagem e sua(s) intenção(ões) tentando se apresentar como autor do que diz, num processo de construção da imagem de universitário que acredita ser a que a banca deseja. O dizer do enunciador situa-se, portanto, espácio-temporalmente e em constante diálogo com o outro.

A partir dos conceitos de cronotopo e excedente de visão, apresento, na sequência, a análise da parte introdutória de duas redações do Enem, procurando mostrar réplicas do escrevente a seus possíveis destinatários (banca examinadora, voz social da academia e da escola, o ex-professor da Educação Básica/do Cursinho), respectivamente. Ainda que livre acesso na página Uol.com, na análise, será usada a identificação “escrevente 01 - E1” e “escrevente 02 - E2.”

Vejamos a parte introdutória da Redação dos Escreventes 01 e 02:

> *(E1)* ***Segundo as ideias do sociólogo Habermas****, os meios de comunicação são fundamentais para a razão comunicativa.* ***Visto isso, é possível mencionar*** *que a internet é essencial para o desenvolvimento da sociedade. Entretanto, o meio virtual tem sido utilizado, muitas vezes, para a manipulação do comportamento do usuário pelo controle de dados, podendo induzir o indivíduo a compartilhar determinados assuntos ou a consumir certos produtos. Isso ocorre devido à falta de políticas públicas efetivas que auxiliem o indivíduo a "navegar", de forma correta, na internet, e à ausência de consciência, de grande parte da população, sobre a importância de saber utilizar adequadamente o meio virtual. Essa realidade constitui um desafio a ser resolvido não somente pelos poderes públicos, mas também por toda a sociedade. (Grifos meus)*

> *(E2)* ***A obra musical "Admirável Chip Novo", da cantora Pitty****, retrata a manipulação das ações humanas em razão do uso das tecnologias, que* ***findam*** *por influenciar o comportamento dos indivíduos.* ***Não obstante,*** *tal questão transcende a arte* ***e mostra-se presente na realidade brasileira*** *através da filtragem de dados na internet e sua utilização como ferramenta de determinação de atitudes, consequência direta do interesse do mercado globalizado e da vulnerabilidade dos usuários. Assim, torna-se fundamental a discussão desses aspectos, a fim do pleno funcionamento da sociedade. (Grifos meus)*

Ante o exposto, evidenciam-se os caminhos definidos pelo escrevente 01 e pelo escrevente 02. E1 começa fazendo referência a um sociólogo/filósofo, ao passo que E2 começa fazendo referência a uma obra musical, ou seja, um artista. Em se tratando dos conectivos, tanto em E1 como em E2, estes aparecem na segunda sentença e, em relação à primeira, estabelecem relações de conformidade e de oposição. Em E1, o processo de referenciação se dá por meio da paráfrase do pensamento do estudioso e, em seguida, a sua importância na argumentação. Em E2, por sua vez, se dá por meio da citação da obra musical, bem como temas a que são referidos.

Por fim, em E1 não há uso de palavras desconhecidas por parte de um aluno(a) do Ensino Médio, ao passo que em E2, sim: “findam.”

Observa-se, de partida, que tanto o escrevente 01 como o escrevente 02 adotam a mesma estrutura na parte introdutória da redação: começam fazendo referência a um estudioso e/ou obra musical - ambas de relevância para a construção da argumentação do texto -, seguidas do uso de algum conectivo[28]. Conectivos, numa visão panorâmica, ora estabelecem uma relação de conformidade e conclusão em relação à primeira sentença, ora estabelecem uma relação de adversidade e oposição também em relação à primeira sentença. E1 utiliza-se de um conectivo cuja função é de conformidade/conclusão ao passo que E2 utiliza-se do sentido da adversidade/oposição.

Ambos os escreventes começam a redação citando e parafraseando o pensamento/obra dos referidos, seja numa relação de concordância, seja numa relação de oposição ao que diz determinado artista/filósofo. A despeito da diferente relação de sentido dos conectivos, ambos se situam, na escrita, como um gesto de linguagem por meio do qual E1 e E2, na excedência de visão, constroem um diálogo com seus possíveis interlocutores. Portanto, indícios do cronotopo do endereçamento.

Embora apresentem referências diferentes a distintos e variados nomes da sociedade[29], ambos se situam no mesmo gesto de linguagem: a réplica à possível orientação do professor do Ensino Médio ou do Cursinho - o destinatário imediato - para a inserção de um argumento de autoridade ou a alusão a uma personalidade como forma de demonstrar à banca examinadora - destinatário presumido - que é o universitário com que a universidade deseja trabalhar: é leitor e conhecedor de personalidades importantes. Há de se considerar o fato de que o sociólogo/filósofo faz parte da contemporaneidade, assim como a cantora referida pelo E2.

Ainda com relação ao cronotopo do endereçamento, é possível evidenciar o diálogo dos escreventes com seus destinatários a partir do uso dos conectivos, por exemplo. Quando E1usa “visto isso”, na segunda sentença, é de se pressupor que tenha a intenção de dizer ao seu destinatário presumido - banca examinadora -, que ele se mostra numa relação de concordância com o que foi dito anteriormente, assim como mostra a seu destinatário que é a partir desse pensamento que vão surgir seu(s) ponto(s) de vista e que, por fim, seu destinatário precisa estar

[28]São entendidos aqui não só como expressões que ligam frases, orações, períodos e parágrafos, garantindo a sequência de ideias, mas também como pistas linguísticas e réplicas das quais o escrevente se apropria como forma de dialogar com seu(s) possível(is) destinatário(s).
[29]Autores, teóricos e artistas que, de algum modo, contribuem para a coerência argumentativa na escrita.

ISSN: 2594-6536

atento à referência citada a fim de entender plenamente o que será dito e defendido ao longo do texto. Esse gesto de linguagem, por si só, já evidencia, pelo menos, um ponto de encontro entre o escrevente e seus destinatários na escrita da parte introdutória: o uso de recursos linguísticos para a coesão e coerência do texto certamente indicados pelo professor do Ensino Médio ou do Cursinho.

Ao fazer uso do pensamento de um sociólogo contemporâneo, há, também, a intenção de dizer - ou mostrar - à banca examinadora e/ou à voz social da academia, que ele domina assuntos tanto atuais como também de origem filosófica, refletindo a imagem desejada como futuro universitário, que se concretiza por meio do excedente de visão na construção do cronotopo do endereçamento, atendendo, mais especificamente, às competências 2 e 3, quais sejam: (2) compreender a proposta de redação e aplicar conceitos das várias áreas de conhecimento para desenvolver o tema, dentro dos limites estruturais do texto dissertativo-argumentativo em prosa; e (3) selecionar, relacionar, organizar e interpretar informações, fatos, opiniões e argumentos em defesa de um ponto de vista.

Em relação ao E2, o caminho - cronotopo do endereçamento - é o mesmo. Mudam-se, todavia, as intenções do escrevente e sua imagem como autor. Quando E2 se apropria do conectivo "não obstante", é de se supor que tenha a intenção de dizer à banca examinadora que tal fato, nesse contexto, não ocorre somente na arte/ficção, mas também na conjuntura atual. E que a sociedade, no geral, não foi capaz de perceber isso. Mas ele, sim. Portanto, diz ao seu destinatário presumido que não está totalmente de acordo com o que foi citado na primeira sentença, e que, a partir daí, surge o seu(s) ponto(s) de vista e o que será argumentado, ao longo do texto, em favor desse(s). É uma tentativa de mostrar e dizer aos seus destinatários, ademais, que o escrevente tem domínio do que acontece na atualidade, demonstrando a criticidade intrínseca a esse. Revela, portanto, sua imagem e suas intenções como autor, por meio do cronotopo, da excedência de visão, e em constante diálogo com o outro. Revela, ainda, seu conhecimento acerca de recursos linguísticos para a construção do texto, tal como E1.

O escrevente, na expectativa de atender ao que imagina ser um *bom texto* e às expectativas de seu(s) destinatário(s), busca, concomitantemente, atender às competências exigidas pela prova da Redação do Enem. Nesse processo tenso, dialógico e produtivo, os conceitos de excedente de visão e de relação de alteridade (o outro) adquirem maior relevo. Tome-se, como exemplo, que E1 não se contenta em somente citar referências à atualidade, mas também aos conhecimentos das várias áreas, procurando, ainda, usar de mecanismos linguísticos necessários ao gênero. Pensando na avaliação do gênero pela banca examinadora, somente na introdução, o escrevente, numa

ISSN: 2594-6536

relação de alteridade e por meio do excedente de visão, já atenderia, parcialmente, às competências 1, 2, 3 e 4. Essa análise evidencia a presença do cronotopo do endereçamento por meio do excedente de visão, porque o escrevente se imagina num lugar fora de si e retorna ao seu lugar para buscar pontos de encontro com os seus destinatários, refletindo a imagem desejada àqueles.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embora o processo de escrita e de ensino de escrita ainda esteja pautado numa perspectiva sistematizada, com base em modelos, dicas e macetes, note-se que o escrevente singulariza a sua escrita ao dialogar com seus diferentes destinatários. Nesse processo, o cronotopo do endereçamento se evidencia nos gestos de linguagem do escrevente indicativos das réplicas como forma de dialogar com os seus destinatários, procurando atender ao que imagina ser esperado dele. Esta pesquisa traz à tona a relevância dos conceitos de cronotopo do endereçamento e excedente de visão para o processo de ensino de escrita, bem como para processos de formação de professores para o ensino de escrita. O professor de ensino de escrita poderia pensar em práticas de ensino em que esses conceitos - excedência de visão e cronotopo do endereçamento - pudessem ser trabalhados, não por meio de dicas, macetes e modelos, mas por meio de identificação, análise e discussão dos gestos de linguagem do escrevente como apostas para escrever o que acredita ser um bom texto.

REFERÊNCIAS

ALVES, M. C. O cronotopo da sala de aula e os gêneros discursivos. *Signótica*, Goiânia, v. 24,n. 2, p. 305-322, jul./dez. 2012

BAKHTIN, M. M. (1895-1975). Os gêneros do discurso. In: BAKHTIN, M. M. *Estética da criação verbal*. Tradução a partir do francês por Maria Emsantina Galvão G. Pereira. 2. ed. SãoPaulo: Martins Fontes, 2011. p. 278-327.

BKHTIN, M. M. *Questões de Literatura e Estética*: a teoria do romance.16. ed. São Paulo, Hucitec,2014

BEMONG, Nele. *Bakhtin e o cronotopo***:** reflexões, aplicações, perspectivas/ Nele Bemong, etal,; tradução Ozíris Borges Filho, etal. - 1. Ed. - São Paulo: Parábola Editorial, 2015.

BORGES, R.R..*Escrita de professores em formação inicial***:** o papel do excedente de visão. 2017.269 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

CONFIRA REDAÇÕES NOTA MIL NO ENEM 2018, *Brasil Escola*, 2019. Disponível em: https://vestibular.brasilescola.uol.com.br/enem/conheca-as-redacoes-nota-mil-enem-2018/345063.html Acesso em: 18 de out. 2019.

FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*/ José Luiz Fiorin. 2. Ed., 1. Reimpressão. - São Paulo: Contexto, 2017.

GINZBURG, C. *Sinais***:** raízes de um paradigma indiciário.In: MALERBA, J. (Org.)*Mitos, emblemas, sinais*:morfologia e história. Tradução: FedericoCarotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.p.143-179.

INEP. *Redação no Enem 2018***:** cartilha do participante, 2018. Disponível em: http://download.inep.gov.br/educacao_basica/enem/guia_participante/2018/manual_de_redacao_do_enem_2018.pdf Acesso em: 18 out. 2019.

CUIDADO, O "CIDADÃO DE BEM" ESTÁ ARMADO: LEITURA DA CRÔNICA "PODE SER UM ASSALTO", DE FERNANDO BONASSI

Flávia Luciano Santos (UNINCOR/FCTE/PMTC)

RESUMO: Esta comunicação apresenta um recorte da pesquisa "Violências nas crônicas de *A boca no mundo*, de Fernando Bonassi", em desenvolvimento no Programa de Mestrado em Letras da Universidade Vale do Rio Verde (UNINCOR), associado à linha de pesquisa Literatura, História e Cultura. A pesquisa busca refletir sobre os modos de representação da violência nas crônicas do livro citado, publicado em 2007. Em suas crônicas, Bonassi revela acontecimentos do cotidiano impressos na grande cidade, que muitas vezes passam despercebidos por nós, utilizando, para isso, uma linguagem coloquial (própria da crônica). O olhar do autor se volta para a realidade dos menos favorecidos, vítimas de um sistema social que os oprime e os exclui de seus direitos fundamentais, aludindo a uma violência estrutural, que resulta, muitas vezes, em uma violência direta. Entre as cem crônicas que compõem *A boca do mundo*, escolhemos, para essa comunicação, refletir sobre "Pode ser um assalto". Na crônica, é possível analisar como Bonassi ressiginfica os qualificativos "civilizado" e "marginal", rompendo com os estereótipos associados ao chamado "cidadão de bem", ao evidenciar a violência vinda deste, propondo uma reflexão sobre violentados e violentadores.
Palavras chaves: Bonassi. Crônica. Violência. Violentados. Marginalizados.

Fernando Bonassi nasceu em São Paulo, em 1962. Formou-se em Cinema, na Escola de Comunicação e Arte da Universidade de São Paulo – USP. Tal formação trouxe influências em escrita, que faz uso de técnicas cinematográficas, tais como o corte a montagem. Bonassi é escritor de livros, autor de peças de teatro e roteirista de filmes brasileiros consagrados como: *Carandiru, Cazuza – O tempo não para* e *Lula – O filho do Brasil*.

O autor consegue flexibilizar sua obra a partir de sua múltipla experiência. Mesmo quando cria um texto, ele consegue revivê-lo em outro espaço. Natasha Fernanda Ferreira Rocha, que também se dedicou a estudar o autor na dissertação *Estilhaços Cotidianos: A ficção de Fernando Bonassi* também reconhece essa versatilidade do autor. Segundo a estudiosa:

> […] é possível citar a impressão, recorrente na leitura de suas obras, de que sua produção precisa ser maleável o suficiente a ponto de ter, um

> mesmo texto, a medida de um conto ou de um monólogo e, consequentemente a capacidade de venda para uma ou outra mídia – ou ambas, como seus vários romances adaptados para o teatro e o cinema. (ROCHA, 2016, p. 28)

Essa capacidade e/ou necessidade, como sugere Rocha, parece derivar de um hibridismo do autor. O traço híbrido é característica marcante nas obras de Bonassi, pois o autor transita na literatura por vários gêneros – romances, crônicas, contos, etc – como também caminha por projetos cinematográficos e televisivos. Essa hibridez é também marca de nossa literatura atual, conforme já atestava Antonio Candido, referente à narrativa das décadas de 1960-70:

> Não se trata mais de coexistência pacífica das diversas modalidades de romance e conto, mas do desdobramento destes gêneros, que na verdade deixam de ser 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)

Na obra a que nos dedicamos, esse hibridismo é ainda mais presente, por se tratar do gênero crônica. Este gênero tem como característica fundamental a hibridez, pois se associa ao jornal e ao campo literário.

Na crônica, o narrador é, muitas vezes, reconhecido como tal, mas, em outras, como um escritor, tantas outras como repórter e até narrador-repórter. Segundo Jorge de Sá, que se

dedicou a estudar o gênero, esse termo é utilizado devido ao fato de a crônica ser "[...] uma soma de jornalismo e literatura (daí a imagem de narrador-repórter)" (SÁ, 2005, p. 7). É isso que Bonassi nos apresenta. O livro *A boca no mundo* é formado por crônicas publicadas no Jornal *Folha de São Paulo* entre os anos 2002 a 2006,

Bonassi, na crônica selecionada para análise, aqui, " Pode ser um assalto", reflete sobre a caótica experiência urbana brasileira comum nas últimas décadas. Ele analisa a cidade e seus habitantes em sua maneira de relacionar, como os indivíduos dividem o mesmo espaço e quais condições relacionais eles mantém entre si, produzindo um espaço, muitas vezes, violento e opressor. Ele lança mão sobre aspectos acerca do discurso social, de suas práticas, seus pensamentos e a sensibilidade de estar diante dessa realidade presente. Revelando a experiência das ruas, do fluxo incessante de automóveis e pessoas, o consumo, o barulho, lugares cheio e ao mesmo tempo a solidão, mostra, acima de tudo, um intenso mal estar da sociedade.

Idilva Maria Pires Germano, no artigo "As ruínas da cidade grande: imagens da experiência urbana na literatura brasileira contemporânea", aponta que a temática urbana tem dominado a literatura contemporânea. Ela vai realçar aspectos como a perda das certezas, a aceleração das experiências traduzidas em um novo estilo de vida. Descrevendo cenários, situações e emoções experimentadas cotidianamente nas metrópoles, Germano considera que essa nova narrativa passa a se configurar de maneira que:

> Os textos incluem elementos e procedimentos tais como o foco em personagens andarilhas, sem compromisso e sem destino; a onipresença dos não-lugares e os espaços degradados e disfóricos; a aceleração do passo do *flâneur*, tornando circular o trânsito da cidade (com a evocação de que se vai a lugar nenhum) os cenários e as ações envolvendo medo e violência, de modo a evocar as patologias e as transgressões individuais e coletivas; as relações conflituosas de alteridade, num espaço físico e subjetivo que força a partilha do território urbano; a focalização da perspectiva do Outro assujeitado (pobre, marginal, migrante, estrangeiro, delinquente, homossexual) e, atravessando todos esses elementos, a tematização de uma cultura de consumo que imprime sua lógica a toda e qualquer esfera da vida. (GERMANO, 2009, p. 433)

ISSN: 2594-6536

São perspectivas, condições, culturas, idades, profissões diferentes que se encontram em um espaço que não tolera a singularidade, dando a cidade a sensação de repúdio às diferenças, condição básica e imutável da relação humana. Nesse caso, realça-se o sentimento de desamparo e desajuste de uma sociedade excludente e intolerante. A partir dessa conjução, surgem diversos desvios dentro da cidade: de moral e de conduta social, fazendo com que a cidade se torne um lugar de desordem, exclusão e sofrimento. Tânia Pellegrini, no artigo "A ficção brasileira hoje: os caminhos da cidade", reconhece o espaço urbano na ficção como:

> […] tradução dessa espécie de lugar da opressão, nos seus múltiplos níveis: social, traduzindo a exclusão da maior parte dos indivíduos do sistema que ela representa: político, traduzindo a centralização do exercício de poder, ideológico, traduzindo a reiteração constante de normas e valores que oprimem o sujeito, cercando sua realização pessoal e afetiva; estético, traduzindo linguisticamente os códigos da urgência e do medo que determinam o ritmo da cidade grande. (PELLEGRINI, 2002, p. 369)

A crônica que vamos analisar, "Pode ser um assalto", remete a esse cenário da cidade, que envolve o medo, a insegurança e a violência. O título indica um sentimento generalizado de moradores de grandes centros, o medo. Devido ao alto índice de violência nas grandes cidades do país, moradores sofrem com o sentimento de desamparo e se sentem constantemente ameaçados pela violência recorrente na cidade. Nesse sentido, é comum reconhecer no outro uma ameaça e, portanto, o cidadão tende a se proteger, como se estivesse prestes a ser assaltado ou violentado de alguma maneira. Identificando, sempre, no outro, geralmente os marginalizados, os agentes desse medo.

A crônica se desenvolve a partir de um diálogo entre os personagens e pela suspeita de um homem que acredita estar sendo assaltado, mesmo que não haja o anúncio da ação. Ambos personagens não possuem nome. Isso pode se dever ao fato de que os dois podem ser tanto vítima como sujeito, visto que há muitas vítimas e suspeitos nas cidades. O autor difere um personagem do outro através dos substantivos "cidadão" para aquele que se considera uma possível vítima, e "sujeito" para aquele que é considerado suspeito. No dicionário virtual

Dicio[30], "cidadão" significa ser membro de um Estado com seus direitos civis e políticos garantidos. Já sujeito é definido por pessoa indeterminada e/ou aquele que se expõe ou está exposto, suscetível a algo, carregando a ideia de sujeição. Na introdução de *Aparelhos ideológicos de Estado,* J. A. Guilhon Albuquerque, considera que a:

> Sujeição […] é um mecanismo com duplo efeito: o agente se reconhece como sujeito e se sujeita a um Sujeito absoluto. Em cada ideologia o lugar do sujeito é ocupado por entidades abstratas, Deus, a Humanidade, o Capital, a Nação, etc., as quais, embora específicas em cada uma, são perfeitamente equivalente nos mecanismos de ideologia no geral. (ALBUQUERQUE, 2001, p. 8)

Através dos direitos civis e políticos, o cidadão está amparado juridicamente de sua concepção até a morte, em todas as esferas da sua vida. Já a definição de sujeito parece não estar condicionado a uma proteção e, sim, a uma vulnerabilidade, exposto a uma ideologia comum social e refém dessa condição. Remete a uma ideia de dependência e sujeição ao outro. Sendo assim, o sujeito pode ter sua liberdade limitada, através da percepção do outro.

No primeiro parágrafo da crônica, o narrador revela o caos que envolve a cidade: "Sexta-feira. Quase dez. Avenida estrangulada. Ônibus, fumaça, gritaria, palavrões e cumprimentos." (BONASSI, 2007, p. 22). O personagem chamado de cidadão vai ao banco para sacar dinheiro no caixa eletrônico. O cidadão porta seu cartão como se estivesse armado, "[…] se aproxima com seu cartão magnético em punho [...]" (BONASSI, 2007, p.22). O consumo se tornou uma arma que viola a própria experiência, tornando os indivíduos escravos de um consumo agressivo sem que esses percebam, cada vez mais acelerado e envolvido em uma ilusão que a mídia favorece como fundamental para felicidade, bem-estar e *status.* Em uma sociedade que valoriza o consumo de bens materiais, o poder é representado pelo dinheiro. Quem o possui exerce sua soberania em relação ao outro. Possuir dinheiro é estar munido de valor e privilégios que não serão ofertados aos que não têm.

Já dentro da agência, quando pega o dinheiro, seus duzentos e cinquenta reais, o cidadão "Dobra bem, mistura no bolso com lenço, remédio e chaveiro." (BONASSI, 2007, p.22). Parece esconder o dinheiro entre outros objetos, revelando um sentimento de insegurança em relação

[30] Fonte: https://www.dicio.com.br/

ao lugar onde vive. Sentimento compartilhado por moradores de grandes cidades. Os objetos que contém em seu bolso remetem aos efeitos desagregadores na vida e na sensibilidade do convívio social, "Lenço e remédio", como se fosse o recurso para lidar com o cenário de consumo, violência e a vida acelerada. A experiência urbana constrói maneiras de viver e se relacionar com o outro, implicando na qualidade de vida dos moradores.

O cidadão e o sujeito se encontram na narrativa quando o cidadão argumenta com o sujeito que está sem trocado, julgando ser o sujeito uma espécie de pedinte, reagindo com desconfiança e medo mesmo sem haver nenhum pedido de dinheiro. O homem está sujeito ao julgamento apressado do cidadão e é a partir desse julgamento que se dará a relação dos dois. O cidadão continua sua caminhada e ao se aproximar do seu carro espera encontrar uma multa: "O cidadão dá um passo na direção do carro abandonado, já procurando por bronca de guarda ou papel no vidro." (BONASSI, 2007, p. 22). Diante da quantidade de carros nas ruas e a infraestrutura deficitária das grandes cidades brasileiras em que não se projeta um centro que otimize a mobilidade e conforto dos moradores, o cidadão fica limitado em seguir as regras de trânsito. É como se o descuido dos projetos urbanos favorecessem para a grande quantidade de multas e transgressões. São leis criadas com baixa condição para serem seguidas. Marilena Chaui, no texto "A não- violência do brasileiro, um mito importantíssimo", se refere a essas leis inócuas. Segundo ela, "a situação atual é apresentada como favorável a criminalidade e a transgressão as regras, normas e leis perderam sua eficácia como cimento afetivo, moral e legal das relações sociais". (CHAUI, 1980, p. 2)

O sujeito, com uma arma, segue o cidadão até seu carro e entra.

> […] puxa uma Glock debaixo da camisa. […] Quando o cidadão destranca a porta do seu lado, o sujeito aproveita pra abrir a do passageiro. Senta e suspira. O cidadão, em pé no meio da rua, pensa se desvia (ou podia) ficar de fora. Melhor não. Entra, senta, abre os braços, sorri. Está tentando:
> - Carona ?
> O sujeito não vai mais olhar pro cidadão. É pras luzes desparelhadas que piscam no *rush* que ele aponta um dedo.
> - É. (BONASSI, 2007, p. 22)

ISSN: 2594-6536

Apesar do sujeito não ter anunciado um assalto, o cidadão entende que se trata de um, não o julga mais como um pedinte, mas agora como um criminoso. Ele, o cidadão, se vê ameaçado pelo sujeito e se considera uma vítima dele. Eles seguem pelas ruas de carro.

> O sujeito fica olhando os vestidos baterem na bunda das mulheres que fazem compras. Muita gente fazendo compra. Compra de sexta-feira é programa, pensa o sujeito. Ele pensa também se já fez compra de sexta-feira à noite… chega a franzir o cenho de tanto pensar. Não. Nunca. Sexta-feira e compras não combina com a vida que vem levando. "Compras" não combina com a vida que vem levando… (BONASSI, 2007, p. 23)

O sujeito parece não pertencer àquele grupo de consumidores que ele vê, devido a vida que "vem levando". Ele parece ser mais um dos que compõem a massa de brasileiros que estão desempregados ou trabalha em um subemprego que não possibilita uma vida digna. Ele está sujeito à desigualdade social e ao desafio de viver sem nenhuma garantia de sobrevivência. Uma sexta-feira de compras, associada a um lazer, jamais pertenceu a sua condição de vida, ainda que lazer seja um dos direitos básicos garantidos pela Constituição Federal de 1988 a todo cidadão. Mas o sujeito não é um cidadão, já que não possui direitos básicos assegurados pelo Estado.

Mais a diante, enquanto os dois percorrem pela cidade, o cidadão tenta negociar com o sujeito, sugerindo que o que está ocorrendo seja realmente um assalto.

> - Olha se você pensa que…
> Mas não acaba o que quer que seja. O sujeito interrompe:
> - Não penso nada. Tenho fome. Difícil pensar quando se tem fome… (BONASSI, 2007, p.24)

A atitude do sujeito parece não se tratar de um ato consciente e planejado, mas de uma atitude desesperada de quem não tem o que comer. Indica a ausência de mais um dos seus direitos básicos: a alimentação. O possível criminoso é um cidadão que foi violentado em seus direitos fundamentais, uma vítima da violência estrutural, entendida uma dominação que a vitima sofre a partir da privação, marginalização, discriminação, alienação e cidadania de

ISSN: 2594-6536

segunda-classe. Thomas Conti, em seu artigo, Os conceitos de violencia direta, estrutural e cultural, conceitua essa violência como " [...] um processo que causa diferença nas chances de vida das pessoas sem que necessariamente exista uma intenção violenta e agressor bem definidos. " (CONTI, 2016, s/p).

Tal situação aponta para o preconceito social e de classe do cidadão que enxerga o sujeito como um possível assaltante. Ele foi primeiramente violentado através da ausência de políticas públicas efetivas e agora ele passa a ser violentado pelo julgamento do outro, que considera sua aproximação como um suposto ato de violência. Ele é julgado como bandido, sem ter cometido nenhuma ameaça. O diálogo entre os dois continua:

> O cidadão, um passo atrás:
> - O carro, minha carteira… cheque, cartão dinheiro… tem aí uma valise de couro legítimo no banco de trás… pode ficar com tudo!
> O sujeito faz questão de ajeitar uma, deixando a ponta da pistola escapar na direção do cidadão:
> - Eu sei que posso. (BONASSI, 2007, p. 24)

O poder do sujeito está na arma. Seu falo, signo de poder para psicanálise, é substituído pelo revólver. Não há poder em um homem pobre em uma sociedade capitalista se ele não estiver munido de um revólver. Esse poder deslocado para arma, decorre da ineficiência de sistemas institucionais que não possibilitaram uma formação digna com recursos adequados para uma formação pessoal e profissional satisfatória no sentido de formar sujeitos com direitos e deveres alcançaveis e eficazes. A antropóloga Alba Zaluar em seu artigo " Democratização inacabada: fracasso da segurança pública", considera que:

> […] muitos jovens e pobres se tornaram vulneráveis às atrações do crime-negócio por causa da crise em suas famílias, muitas dessas incapazes de lidar com os conflitos surgidos na vida urbana mais multifacetada e imprevisível. Vulneráveis também por causa do abismo entre adultos e jovens, por causa do sistema escolar ineficaz, além da falta de treinamento profissional, adicionados aos postos de trabalho insuficientes. (ZALUAR, 2007, s/p)

ISSN: 2594-6536

O sujeito não tem representação social: ou é bandido ou não existe. Pellegrini, em outro artigo, “No fio da navalha: literatura e violência no Brasil de hoje”, considera que “a valorização da malandragem equivale à negação dos princípios elementares de justiça, como igualdade perante a lei e ao descrédito das instituições democráticas.” (PELLEGRINI, 2004, p. 19). O pobre compõe a massa de brasileiro sem cara e nome que está sujeito ao outro, até para existir, já que muitas vezes são ignorados ao ponto de se tornarem invisíveis socialmente.

Os pobres, assim, estão sujeitos a não existirem socialmente, nem seu sofrimento, suas necessidades básicas de sobrevivência, restando como uma das poucas opções existir através da criminalidade ou malandragem como sugere a autora. Sua forma de existir socialmente é através da transgressão, opondo-se, muitas vezes inconscientemente, à ausência do Estado, gerando um fruto específico que é na maioria das vezes um ato violento. O espaço urbano passa representar a atmosfera da fragilidade das políticas públicas sociais. Fernando Braga da Costa na sua obra *Homens invisíveis: relatos de uma humilhação social*, considera a humilhação como:

> O ambiente político da dominação começa a agir também nas horas de trégua: age por dentro. Para os humilhados, a humilhação é golpe ou é frequentemente sentida como um golpe iminente, sempre a espreitar-lhes, onde quer que estejam, com quem quer que estejam. O sentimento de pancada de uma pancada torna-se compulsivo: vira pressentimento. A humilhação crônica quebra o sentimento de possuir direitos. (COSTA, 2004, p.13)

A crônica conduz o leitor menos atento e menos sensível às condições sociais a perceber o cidadão como ameaça e propulsor da violência. Sendo o sujeito a vítima da desigualdade social. Mesmo como sujeitos como ele não se submetem a atos violentos, eles são pré julgados a esse papel, refletindo uma internalização da ideologia dominante. Se o indivíduo não possui dinheiro, signo de poder, nele não há valor. Indo mais a diante nessa percepção, ele representa uma ameaça. Germano considera essa realidade como “[…] a subversão dos princípios da civilidade, a escravidão da população à máquina do lucro e do consumo e a negligência da cidade, especialmente dos mais pobres e indefesos, pelas autoridades e setores mais capazes de protegê-la.” (GERMANO, 2009, p. 435). A violência tem uma história e contexto, não sendo uma pura intenção ou comportamento aleatório de um indivíduo específico.

ISSN: 2594-6536

Como marca da narrativa contemporânea, Bonassi deixa o final da crônica em aberto, problematizando a relação existente entre os personagens. Mas ao evidenciar que a violência vem, num primeiro momento, do cidadão, acusa de modo sutil o desamparo de indivíduos pobres e suas poucas alternativas de sobrevivência, apontando, ainda, aspectos que modulam nossa sociedade, como o preconceito social e a desiguadade econômica, que violam o outro, mascarada de civilidade. A violência social e política sofrida pelo pobre se esconde na cultura que valoriza e protege classes privilegiadas, sendo estas sempre colocadas como vítimas e nunca agentes ativos da violência, que se perpassa suas ações, é sempre justificada.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, J. A. G. Introdução. In: *Aparelhos Ideológicos de Estado*: notas sobre os aparelhos ideológicos de Estado (AIE) / Louis Althusser; trad. Walter José Evangelista e Maria Laura Viveiros Castro. Rio de Janeiro: Edição Graal, 1985

BONASSI, Fernando. *A boca no mundo*: 100 crônicas de Fernando Bonassi. São Paulo: Novo Século Editora, 2007.

CANDIDO, Antonio. A Nova Narrativa. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989, p. 199-215.

CONTI, Thomas. *Os conceitos de violência direta, estrutural e cultural. 2016.* Disponível em: <https://thomasvconti.com.br/2016/os-conceitos-de-violencia-direta-estrutural-e-cultural/>. Acesso em 12 abr. 2019.

GERMANO, Idilva, Maria, Pires. As ruínas da cidade grande: imagens da experiência urbana na literatura brasileira contemporânea. *Estudos e pesquisas em Psicologia*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 2, 2009.

PELLEGRINI, Tania. A ficção brasileira hoje: os caminhos da cidade. *Revista de Filologia Romântica*, Brasília, n. 19, p. 335 – 370, ago. 2002.

PELLEGRINI, Tania. No fio da navalha: literatura e violência no Brasil de hoje. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, Brasília, n. 24, p. 15 – 34, jul/dez. 2004.

ROCHA, Natasha, Fernanda, Ferrreira. *Estilhaços cotidianos*: a ficção de Fernando Bonassi. 117f. Dissertação (Mestrado em Letras)-Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2016.

SÁ, Jorge . *A crônica*. São Paulo: Ática, 2005.

ZALUAR, Alba. Democratização inacaba: fracasso da segurança pública. *Estudos avançados*, São Paulo, v. 21, n. 61, 2007.

ENSINO RELIGIOSO, ARGUMENTAÇÃO E IDEOLOGIA

Francisco de Assis Carvalho (UNINCOR)

RESUMO: Esta pesquisa tem como objetivo analisar o discurso da mídia sobre a implantação do ensino religioso nas escolas públicas do Estado do Rio de Janeiro. O corpus compreende quatro editoriais, sendo dois do jornal O Globo e dois do jornal Folha de S. Paulo, todos veiculados no período de 2003 a 2004. O foco da pesquisa se concentra na observação de como são utilizadas as estratégias discursivas no desenvolvimento desse discurso que pode ser analisado como polêmico e como se dá o processo argumentativo, visando a destacar marcas ideológicas das relações que estão implícitas na produção desse discurso. Alicerçamos nossos estudos na Teoria da Argumentação, a partir do que indicam Chaim Perelman e Lucie Olbrechts-Tyteca (2000), e na Análise Crítica do Discurso (ACD), segundo as pesquisas de Teun A. van Dijk (1983; 2000; 2004 e 2005), entre outros. Como todo fato divulgado pela imprensa não pode ser apartado de seu contexto específico de produção, este trabalho também observa como os decretos indicaram a implantação do ensino religioso nas escolas públicas do Estado do Rio de Janeiro dentro dos parâmetros político-educacionais, buscando destacar, por meio da análise do Corpus, o papel desempenhado pela mídia (a imprensa) como construtora de imagens e sentidos.

Palavras-chave: Ensino Religioso, Argumentação, Ideologia.

INTRODUÇÃO

O ensino religioso no Estado do Rio de Janeiro virou assunto polêmico nos últimos anos, causando um concorrido debate que envolveu autoridades e diversos segmentos sociais. Para entender a polêmica instaurada vamos agora desenvolver uma abordagem histórica, tendo em mira, os principais fatos que envolvem o desenrolar da questão.

O início da controvérsia pode ser localizado no momento em que o ex-deputado Carlos Dias, fundamentando-se na Constituição Federal e na Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, apresentou um projeto e conseguiu a aprovação de uma lei que instituiu o ensino religioso em caráter confessional nas escolas públicas do Estado do Rio de Janeiro. Em seguida, o também ex-deputado Carlos Minc apresentou um projeto alternativo, contrariando o caráter da organização confessional da disciplina instituída.

A proposta Confessional, de Carlos Dias, pressupunha alunos separados por credos religiosos e a proposta Interconfessional, de Carlos Minc, postulava uma disciplina em que se apresentasse aos alunos as diferentes tradições religiosas e tivesse como pressuposto a abordagem humanística. Para Carlos Dias, a Lei aprovada colocava às autoridades religiosas de cada confissão religiosa a responsabilidade para a formação dos professores. No projeto alternativo de Carlos Minc essa tarefa caberia ao Estado em parceria com instituições e especialistas que pudessem enfocar a questão com olhar filosófico, dentro de uma dimensão antropológica.

Os debates e as controvérsias levantadas por diversas organizações de caráter social, político, educacional e religioso fizeram com que a questão do ensino religioso no Estado do Rio de Janeiro viesse à tona nos meios de comunicação e fosse polemizada. O que sempre esteve em jogo nesta questão foi a valorização da diversidade e da tolerância religiosa e também a disputa de bens simbólicos. O modelo confessional proposto favorecia, sobretudo, à Igreja Católica.

Em 2002, pouco antes de se licenciar para concorrer à presidência da República, o então, governador Anthony Garotinho, anunciou a realização de um concurso público para professores de ensino religioso. No ano seguinte, a já governadora Rosinha Garotinho Matheus, autorizou, por meio de um despacho, em 21/07/2003 a realização do concurso prevendo o total de 500 vagas, sendo, 342 postos católicos, 132 evangélicos e 26 para os demais credos. Um fato interessante do edital é que há nele a seguinte consideração: se o funcionário perder a fé ou tornar-se ateu pode perder o credenciamento efetuado pelo concurso. Exigiu-se dos candidatos formação universitária, com título de licenciatura plena, além do credenciamento pela respectiva autoridade religiosa. O concurso teve duas fases: uma prova específica de conhecimento e uma prova de títulos. Inscreveram-se 3.154 candidatos e a maioria dos aprovados foi efetivada no início de 2004.

O credenciamento dos professores ficou a cargo das autoridades religiosas: no caso dos católicos, as dioceses, no caso dos evangélicos, a ordem dos ministros evangélicos do Brasil (OMEB). Para os professores de outros credos, foram aceitas declarações de templos, desde que se comprovasse o vínculo com a instituição em questão.

A controvérsia se estendeu na medida em que o projeto de Carlos Minc foi desarquivado no início de 2003 e foi aprovado em plenário na Assembleia Legislativa, por aclamação. Carlos Minc levantava a bandeira de um “Estado Laico”, sem desconsiderar a importância do ensino religioso. O projeto de Carlos Minc suscitou discussões, criando, com a sua aprovação, uma

situação delicada. Já se havia realizado o edital do concurso público para os professores com base na lei 3.459. Então, por uma mobilização política a governadora Rosinha Garotinho Matheus com apoio de sua base parlamentar governista vetou a proposta de Carlos Minc. Isso gerou insatisfações e comentários com múltiplas interpretações.

Entretanto, outro fator que suscitou polêmica foi a determinação da Secretaria de Educação do Estado do Rio de Janeiro que, a partir de 2004, as escolas públicas deveriam promover reflexões sobre a criação do mundo por meio de uma "abordagem superficial do criacionismo". Porém, não foi explicado que metodologia os professores deveriam utilizar. Essa explicação vaga sobre a forma como o criacionismo deveria ser apresentado em sala de aula fez gerar uma das principais críticas à proposta de ensinar religião nas escolas públicas, já que mobilizou cientistas e políticos, contrários a essa medida que argumentavam que isso poderia ocasionar uma espécie de competição pela verdade sobre o surgimento do universo entre professores de biologia e religião, criando assim, um embate entre a teoria criacionista e a teoria evolucionista. Na época, a polêmica foi muito explorada pela mídia.

Objetivamos, de maneira geral, contribuir para o entendimento das controvérsias apresentadas pela mídia com relação à implantação do ensino religioso no Estado do Rio de Janeiro e, de maneira específica, conhecer por meio da materialização textual do discurso as tendências ideológicas apresentadas pela mídia impressa e visualizar, pelo uso da análise linguístico-discursiva, as técnicas argumentativas utilizadas para persuadir o leitor: Tendo em vista as limitações de espaço na construção neste artigo, selecionamos para a análise um editorial do jornal *Folha de S. Paulo* como protótipo da questão analisada anteriormente em nossa dissertação de mestrado defendida na Universidade de São Paulo no ano de 2008. O procedimento analítico dar-se-á com base nos estudos de Perelman e Olbrechts-Tyteca (1999, 2000) e da Análise Crítica do Discurso (ACD).

A discussão sobre o editorial jornalístico passa pela tradição retórica, porque a essência argumentativa do texto editorialístico vale-se das estratégias retóricas. Andrade (2001, p. 48), afirma que "não pode haver argumentação sem efeito retórico. A relação com o auditório é a busca de seu assentimento e as técnicas retóricas proporcionam o meio para tal objetivo". Melo (1994, p. 149) também considera o editorial um gênero singular do jornalismo que "estruturalmente reproduz o modelo universal do discurso aristotélico".

No discurso jornalístico, o editorial se destaca como um gênero opinativo. Ele é um lugar especial para se verificar a continuidade da tradição retórica que, nos dias de hoje, sobrevive, entre outros, no discurso jornalístico.

Segundo Perelman e Olbrechts-Tyteca (2000, p. 35), a argumentação é importante quando o orador acredita que "todos os que compreenderem suas razões terão de aderir às suas conclusões". Para persuadir o auditório, o orador deve adaptar o seu discurso a ele. É necessário conhecer o auditório: suas opiniões, crenças e tudo o que ele admite. Isto é "uma condição prévia de qualquer argumentação eficaz" (PERELMAN, OLBRECHTS-TYTECA (2000, p. 22). Como a adesão implica consenso, o orador deve recorrer aos possíveis objetos de acordo, para neles fixar o ponto de partida de sua argumentação. Os autores apontam dois tipos de acordo prévios presentes nas premissas argumentativas: o acordo sobre o "real" e o acordo sobre o "preferível" (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 2000, p. 74). O primeiro refere-se a tudo o que é admitido pelo auditório como fato, e o segundo tem base nos valores e lugares do preferível. O acordo sobre o real corresponde ao auditório universal, e o acordo sobre o preferível corresponde ao auditório particular. No real aceito pelo auditório, pode ser que nem tudo seja fato ou verdade, pois existem também as presunções, no sentido daquilo que é verossímil, decorrente da credibilidade que o enunciador possui, permitindo fundar uma convicção provável.

O orador, para adaptar o discurso ao auditório, utiliza e estabelece uma série de esquemas argumentativos que, dentro do gênero epidíctico (considerado como gênero de adesão por excelência), tratam da argumentação voltada para a sua eficácia persuasiva. As formas de apresentação de argumentos são chamadas pelos autores de *esquemas* e são divididos em dois grupos distintos: argumentos baseados em ligação e argumentos baseados em dissociação. Os *argumentos baseados em ligação* são apresentados como: *quase-lógicos* (visam alcançar a validade a partir de seu aspecto racional, utilizando-se de raciocínios construídos com base em princípios lógico-matemáticos, de onde retiram força e credibilidade); *baseados na estrutura do real,* (construídos a partir do que o auditório acredita que seja real: o que ele entende por fatos, verdades ou presunções, cujo fundamento reside na ligação existente com os elementos da realidade); *fundamentam a estrutura do real* (produzem efeitos como a indução e estabelecem generalizações e regularidades). Pelo uso da ligação tornam próximos os elementos distantes e independentes e são construídos pelo *exemplo, ilustração, modelo e antimodelo, analogia e metáfora*. Esses argumentos têm forte efeito no sentido de aumentar e concretizar a presença daquilo que está em causa.

A argumentação será eficaz pela determinação da escolha dos argumentos e pela ordem e amplitude da argumentação. Perelman e Olbrechtys-Tyteca (2000, p. 524) consideram que os argumentos têm força e são eficazes quando buscam levar a uma conclusão. A amplitude da

argumentação está ligada à quantidade dos argumentos utilizados pelo orador para que o auditório aceite as teses propostas. Para atingir esse fim, o orador deve: verificar a certeza de que as premissas apresentadas são aceitas pelo auditório; reforçar a sua presença no espírito do auditório; construir sua argumentação com sentido e alcance; elencar os argumentos favoráveis à tese defendida, destacando-os. É sumamente necessário diante da eficácia da argumentação adaptar a fala/mensagem ao auditório (PERELMAN, OLBRECHTS-TYTECA, 2000, p. 525).

Interessa-nos o estudo do discurso editorial, porque a capacidade retórica que lhe é inerente reside na adaptação entre texto, orador, auditório e suporte, e porque nele o orador é um sujeito que produz conhecimentos transmitidos a um outro sujeito: a opinião pública. Assim, é a *Retórica* que vai proporcionar os instrumentos necessários para que o orador construa, de modo adequado e efetivo, o seu discurso, a fim de que ele cumpra sua finalidade essencial: a persuadir o leitor. Passamos agora para os pressupostos da Análise Crítica do Discurso (ACD).

O termo "Análise Crítica do Discurso" surgiu a partir das ideias do linguista britânico Norman Fairclough, da Universidade de Lancaster, em um artigo publicado em 1985, no periódico *Journal of Pragmatics*. A ACD, como rede de estudiosos, surgiu no início da década de noventa, após a realização de um pequeno simpósio em Amsterdã, quando Teun van Dijk, Norman Fairclough, Gunther Kress, Tea Van Leeuwen e Ruth Wodak encontraram-se para discutir teorias e métodos de análise do discurso. O encontro possibilitou o confronto das abordagens teóricas e metodológicas. Neste encontro, foi também lançada a revista Discourse and Society (1990) editada por van Dijk, assim como outras obras. Houve o começo institucional da ACD e o planejamento de atividades para que ela pudesse tornar-se conhecida.

A ACD coloca como pressupostos a presença de três conceitos indispensáveis para sua abordagem: o conceito de poder, o conceito de história, e o conceito de ideologia. Dentre os diversos autores da ACD, buscamos o pensamento de van Dijk como ancoradouro para o desenvolvimento de nossa análise. este se volta especificamente para o discurso da mídia impressa, contribuindo não apenas com suas próprias reflexões sobre a comunicação na mídia de massa, mas também reunindo as teorias e as aplicações dos outros estudiosos dessa área.

As ideologias são definidas por van Dijk (2005, p. 81) como mecanismo básico das cognições sociais de um grupo, isto é, compõem um sistema de normas e valores que visam controlar a coerência e levar à análise de atitudes sociais específicas. Ele exemplifica isso citando as ideologias anti-árabe que demonstram atitudes favoráveis que justificam a Guerra do Golfo. O autor ainda afirma que as ideologias sobre raça, classe, gênero ou região do mundo trazem uma compreensão controlada do que a mídia notícia sobre as minorias, mulheres,

trabalhadores ou sobre o Terceiro Mundo. As ideologias formam padrões de conhecimento e de atitudes na medida em que são repetidas as notícias e os discursos, passando a atuar por si mesmas na avaliação das pessoas diante dos acontecimentos noticiados. Depois de algum tempo, os fatos apresentados e colhidos, ainda que apresentados de maneira objetiva produzem nos leitores os mesmos modelos preferidos pelas elites. Ocorre, então, a produção de um "consenso passivo ou tácito". Assim, o controle ideológico passa a ser hegemônico, já que o texto e a fala persuasiva passam a não ser vistos como ideológicos. Eles se tornam como "verdades auto-evidentes". (PERELMAN, OLBRECHTS-TYTECA, 2000, p. 82).

Ao falar das expressões discursivas das opiniões presentes nos editoriais, van Dijk explica que a noção de "opinião" é bastante dúbia. As opiniões podem ser definidas como crenças avaliativas de determinados grupos e culturas. No entanto, são sempre ideológicas e envolvem um julgamento. Esse julgamento pressupõe valores nas opiniões e critérios de verdade adquiridos socialmente ou de maneira factual. (2005, p. 194). Para ele, as opiniões defendidas num argumento podem ser factuais ou avaliativas e são representações mentais. O discurso de opinião expressa sempre conteúdos ideológicos.

CORPUS

(Editorial da Folha de S. Paulo publicado na edição de 27 de outubro de 2003)

Estado e igreja

1. Como que a coroar a sucessão de absurdos que caracteriza o ensino religioso na rede pública fluminense, a Secretaria Estadual de Educação do Rio divulgou edital de concurso para professores de religião que prevê punições como afastamento ou demissão para o docente que "perder a fé e tornar-se agnóstico ou ateu". Quem determinará o eventual afastamento do professor é a autoridade religiosa que o credenciou para participar do concurso. O Rio de Janeiro está substituindo o ensino religioso de caráter mais genérico (histórico-antropológico) pelo confessional. Esse golpe contra a separação entre Estado e Igreja foi possível por uma conjunção de forças de católicos e evangélicos. O projeto foi apresentado pelo ex-deputado católico Carlos Dias (PP) e sancionado em 2002 pelo ex-governador evangélico Anthony Garotinho. O pecado original do ensino religioso, contudo,

não pode ser atribuído ao Rio de Janeiro. Ele está na própria Constituição de 1988, cujo artigo 210, parágrafo 1º, proclama:

2. "O ensino religioso, de matrícula facultativa, constituirá disciplina dos horários normais das escolas públicas de ensino fundamental".

3. A norma constitucional volta a aparecer no artigo 33 da Lei de Diretrizes e Bases da Educação, que, entretanto, veda "quaisquer formas de proselitismo". Já haveria aí argumentos para questionar a legalidade da lei fluminense. É claro que as pessoas têm o direito de ensinar religião a seus filhos, mas que o façam em seus lares e igrejas, sem ferir a laicidade do Estado. É inadmissível até cogitar de contratar professores para cursos optativos quando faltam docentes de matérias obrigatórias como matemática e língua portuguesa. No mais, nunca é demais insistir no fato de que foi a separação entre Estado e igreja que permitiu o surgimento das democracias contemporâneas.

4. A Carta de 88, infelizmente, consagrou um retrocesso. O ideal seria promover uma reforma constitucional para acabar com a necessidade do ensino religioso financiado pelo Estado. É pouco provável, contudo, que parlamentares se disponham a "votar contra Deus".

ANÁLISE DAS ESTRATÉGIAS ARGUMENTATIVAS

A escolha do título *"Estado e igreja"* tem a finalidade de provocar uma ligação anafórica no leitor para fazê-lo lembrar da vinculação histórica que existiu entre o Estado e a Igreja. O título funciona como uma evocação que desperta e provoca uma reação, tendo em vista uma chamada de atenção do auditório (leitor) para o discurso que vai se desenvolver. O título também estabelece uma ligação catafórica com o texto produzido com a finalidade de "oferecer uma chave" de leitura interpretativa para a argumentação a ser desenvolvida. O orador utiliza o conectivo *e* para atingir o auditório: "Estado e igreja". O artifício tem o objetivo de instaurar um raciocínio analógico, trazendo à consciência do leitor, por força da presença e da comunhão, uma imagem unificadora estabelecida pelo uso do conectivo *e* que tem a função de dirigir o raciocínio do auditório para que preste atenção nas provas que sustentam a tese do orador, a fim de que delas se extraiam os efeitos da analogia.

O 1º parágrafo funciona como uma introdução ao assunto, seduzindo de modo eficaz o leitor, para que este não interrompa a leitura quando afirma que *"Como que a coroar a sucessão de absurdos que caracteriza o ensino religioso na rede pública fluminense, a Secretaria Estadual de Educação do Rio divulgou edital de concurso para professores de religião que*

prevê punições como afastamento ou demissão para o docente que "perder a fé e tornar-se agnóstico ou ateu". Nos parágrafos seguintes (2º e 3º) apresenta várias ideias e fatos que corroboram com a tese de que o Estado não estar vinculado com a Igreja: "a separação entre Estado e Igreja"; "o projeto apresentado pelo ex-deputado católico Carlos Dias (PP)"; "a constituição de 1988"; a "Lei de Diretrizes e Bases da Educação"; "o proselitismo"; "a contratação dos professores"; "a falta de docentes de matérias obrigatórias"; "a separação entre Estado e igreja" e "o surgimento das democracias contemporâneas". A sucessão de ideias e fatos variados tem a finalidade de conduzir a uma conclusão, no anseio de elaborar para o auditório (leitor) o que o orador faz apologia e quer fazer crer.

A conclusão acontece no 4º parágrafo quando o orador formula o argumento que, como preconiza o esquema aristotélico, reafirma a ideia que norteia o texto: *"O ideal seria promover uma reforma constitucional para acabar com a necessidade do ensino religioso financiado pelo Estado"*. Pela dinâmica argumentativa construída evidenciamos um posicionamento reprovatório ao ensino religioso na escola pública. A utilização da comparação metafórica *"como que a coroar a sucessão de absurdos" (argumento que funda a estrutura do real pela metáfora)* estabelece um lugar de ordem ao mesmo tempo em que permite ao auditório perceber a sua posição.

A primeira parte do texto (1º 2º e 3º parágrafos) apresenta uma argumentação fundamentada mais em fatos do que em opiniões, ainda que constatemos uma intencionalidade na organização do discurso. Por isso, o autor recorre ao conhecimento do mundo partilhado com o auditório (leitor) no que se refere à união entre Estado e igreja como algo temerário, evocando memórias de um passado que evidencia essa junção como avessa à democracia *(argumento que funda a estrutura do real pela ilustração)*, quando enfatiza que: "nunca é demais insistir no fato de que foi a separação entre Estado e igreja que permitiu o surgimento das democracias contemporâneas".

De maneira enfática o autor se utiliza de uma frase que causa impacto, quando afirma: *"Esse golpe contra a separação entre Estado e igreja foi possível por uma conjunção de forças de católicos e evangélicos".* A palavra "golpe" quer fazer lembrar uma "luta", um "duelo", um embate entre atores posicionados: "católicos e evangélicos" *(argumento que funda a estrutura do real pela metáfora)*; "Carlos Dias e Anthony Garotinho". Essa estratégia reenvia o raciocínio do auditório (leitor) para o título: "Estado e igreja". O auditório é conduzido a interpretar essa ocorrência como negativa, uma vez que tem em sua memória que a união entre Estado e igreja não é algo bom. O orador insiste na ideia quando diz que: "o pecado original do ensino religioso,

contudo, não pode ser atribuído ao Rio de Janeiro. Ele está na própria constituição de 1988". A metáfora "pecado original do ensino religioso" tem a finalidade de conduzir o auditório a uma ligação anafórica, funcionando como um elemento remissivo que está presente no espírito do leitor que traz à tona a ideia de que o erro está na origem de tudo. Fica explícito o posicionamento do orador (editorialista) e da empresa que ele representa contra o ensino religioso na escola pública.

O uso da intertextualidade (Constituição de 1988 e LDB) serve de contexto para que o auditório acompanhe o sentido do discurso e dos efeitos que ele quer provocar, ao mesmo tempo, fundamenta e autoriza o orador a dizer o que está dizendo *(argumento que funda a estrutura do real pela ilustração)*. O auditório (leitor) está sendo convocado para desqualificar o ensino religioso. Há aqui uma posição muito bem marcada que se manifesta de modo veemente contra o ensino religioso no âmbito escolar. Quando o autor desqualifica o ensino religioso, automaticamente está orientando para uma leitura a partir do ponto de vista defendido pelo orador. Este ambiciona conferir maior credibilidade aos seus argumentos e aumentar o efeito de verdade aos enunciados que lhe seguem.

Quando diz no 3º parágrafo que: *"É inadmissível até cogitar de contratar professores para cursos optativos quando faltam docentes de matérias obrigatórias como matemática e língua portuguesa. No mais, nunca é demais insistir no fato de que foi a separação entre Estado e igreja que permitiu o surgimento das democracias contemporâneas",* o orador demonstra a sua capacidade de persuasão. As expressões têm forte efeito persuasivo, ainda mais aquelas de uso frequente no campo da oralidade: "é claro", "é inadmissível", "nunca é demais insistir", "o ideal seria", "é pouco provável". Além de serem qualificatórias, revelam procedimento argumentativo, pois selecionadas do repertório comum, produzem o efeito de diminuir a distância entre orador e auditório, solidificando o processo interativo. Esse procedimento liga-se ao *ethos* do orador imprimindo ao discurso um tom de intimidade com o auditório e aumentando o processo de persuasão (*argumento que funda a estrutura do real pela analogia*).

A argumentação que se tece tem como eixo tecida com base na defesa da separação entre Estado e igreja e na ideia de que a implantação do ensino religioso é retrocesso, já que fere o caráter laico do Estado. Ao utilizar a expressão "é inadmissível", o orador encaminha seu discurso no sentido de tornar irrefutável sua tese que amplia a questão do momento: o concurso e a contratação dos professores de ensino religioso, estabelecendo um lugar de ordem quando fala de professores para "cursos optativos" e "matérias obrigatórias". Assim, presumindo que o auditório partilha as mesmas convicções e evidências, lança mão do conhecimento partilhado,

exclamando: “Faltam docentes de matérias obrigatórias como matemática e língua portuguesa”. Ele apela para o lado emocional do auditório/leitor, tentando persuadi-lo pela comoção *(argumento que funda a estrutura do real pelo exemplo).*

No 4º parágrafo, o orador utiliza-se da expressão “nunca é demais insistir”, de caráter anafórico, para defender a separação entre Estado e igreja, grafando de maneira hierarquizante os substantivos “Estado” com maiúscula e “igreja” com minúscula *(argumento que funda a estrutura do real pelo modelo).* O conteúdo expresso no início do parágrafo tem a função de, antes da conclusão, recuperar e sintetizar as proposições anteriormente apresentadas, com a intenção de manter atento o auditório, para que este não perca de vista o indício de que a implantação do ensino religioso no Rio de Janeiro fere a Constituição e a LDB, na medida que é “proselitista” e “confessional”, e, portanto, “ injustificável”.

O processo refutatório desenvolve-se para a conclusão quando, ao falar da “carta de 88” e utilizar o advérbio “infelizmente”, o orador desvaloriza e classifica como “retrocesso” a instituição do ensino religioso como disciplina nas escolas. Finalmente, o orador marca o seu posicionamento conclusivo dizendo que o “ideal seria promover uma reforma constitucional para acabar com a necessidade do ensino religioso financiado pelo Estado” *(argumento que funda a estrutura do real pelo modelo)*. Há aqui uma convocação: o orador instiga o auditório a reagir contra o ensino religioso financiado pelo Estado, apresentando a proposta de uma reforma constitucional. Por força do emprego da forma verbal no futuro do pretérito (“seria”), apresenta-se um dado da realidade como possível e conveniente para gerar dúvida quanto à adequação da proposição à realidade. Esse raciocínio entimemático conduz a uma conclusão irretorquível: se o Estado não tem condição nem de contratar professores para as disciplinas obrigatórias como português e matemática, a única verdade admissível é que não deve contratar professores para o ensino religioso.

Na conclusão, o orador insere sua própria avaliação na rede discursiva quando afirma que “é pouco provável que parlamentares se disponham a votar contra Deus”, pondo em relevo o comportamento da classe política comprometida com o poder religioso *(argumento que funda a estrutura do real pela analogia)*. Deixa claro que “votar contra Deus” é ir contra o poder. Aqui, deduz-se que “Deus” é metafórico, e representa o poder da Igreja Católica, da Bancada Evangélica e de outros grupos religiosos envolvidos na questão do ensino religioso *(argumento que funda a estrutura do real pela metáfora)*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Da tradição Retórica Aristotélica, passando pela Nova Retórica, de Perelman e Olbrechts-Tyteca até à tradição discursiva do gênero editorial, conforme se configura nos dias de hoje, a argumentação pode ser vista como uma atividade elaborada com propósitos definidos, voltados para ação social. Assim, os discursos construídos dentro do gênero editorial mereceram um olhar atento, motivo pelo qual nos propusemos a examiná-los no intuito de perceber como retrataram a questão do ensino religioso no Estado do Rio de Janeiro. A análise das estratégias persuasivas e sociodiscursivas revelaram que a dominação pode ser produzida e reproduzida nos textos de modo bastante sutis, apresentando-se como "naturais" e "aceitáveis". Registrou-se ainda ser a linguagem um fenômeno social – o que deixa patente que não só os indivíduos, mas também as instituições e os grupos sociais possuem significados e valores específicos que se expressam de forma sistemática por meio dela. A linguagem não é, portanto, apenas uma forma de representação do mundo, mas também de ação sobre o mundo e sobre o outro.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Maria Lúcia. *Relevância e contexto:* o uso de digressões na língua falada. São Paulo: Humanitas/USP, 2001.

BRASIL. *Constituição:* República Federativa do Brasil. Brasília: Senado Federal, Serviço Gráfico, 1988.

BRASIL. Lei nº. 9.394/96, estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. Brasília: *Diário Oficial da União,* 20 de dezembro de 1996, seção I, 1996.

CARVALHO, Francisco de Assis. *O Gênero Editorial e a Polêmica do Ensino Religioso.* Dissertação de Mestrado.2008. 217 pgs. FFLCH – USP.

FAIRCLOUGH, Norman. *Discurso e mudança social.* Brasília: UNB, 2001.

GIUMBELLI, Emerson, CARNEIRO, Sandra de Sá. Ensino Religioso no Estado do Rio de Janeiro - Registros e Controvérsias – *Comunicações do Iser,* n. 60,1-154, 2004.

MELO, José Marques de. *A opinião no jornalismo brasileiro.* Petrópolis: Vozes, 1994.

PERELMAN, Chaim e OLBRECHTS – TYTECA, Lucie. *Tratado da argumentação:* a nova retórica. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

PERELMAN, Chaim. *Retóricas.* São Paulo, Martins Fontes, 1999.

VAN DIJK, Teun A. *Discurso, notícia e ideologia.* Estudos na ACD. Porto: Campo das Letras, 2005.

VAN DIJK, Teun A. *Cognição, discurso e interação.* São Paulo: Contexto, 2004.

VAN DIJK, Teun A. *La ciencia del texto.* Barcelona: Paidós, 1983.

VAN DIJK, Teun A. *El discurso como interacción social:* Estúdios sobre el discurso II. Barcelona: Gedisa, 2000.

VAN DIJK, Teun A. *Ideologia y discurso.* Barcelona: Ariel, 2003.

VAN DIJK, Teun A *La ciencia del texto.* Trad. Castellana de Sibila Hunzinger. Buenos Aires: Paidós, 1983.

VAN DIJK, Teun A *Discurso, Notícia e Ideologia.* Estudos na Análise Crítica do Discurso. Porto (Portugal): Campo das Letras, 2005.

(RE)CONSTRUINDO O HERÓI: AS RELAÇÕES FAMILIARES DO *CID* NO *ROMANCERO VIEJO*

Gabrielly Araujo (UNIFAL)

RESUMO: Por volta do século XV surge, na Espanha, uma série de poemas épicos escritos anonimamente e que refletem o contexto histórico e cultural da sociedade castelhana da época. Eles são chamados de *romances* e hoje constituem um gênero literário consolidado e que ilustra o processo de formação da literatura espanhola e suas relações com a oralidade bem como seu desenvolvimento histórico e social, de forma a exemplificar a Idade Média na Península. No lugar de protagonistas de alguns destes poemas surgem heróis históricos e, dentro do gênero, este tipo de personagem adquire grande importância, já que os textos (re)construíram estas figuras de modo a transformá-las em mitos do período histórico retratado. Desse modo, neste trabalho são apresentadas análises de três exemplares de *romances* a partir dos quais, e em conjunto com as teorias históricas e literárias, se pretende discutir o modo como se deu a transposição destes personagens históricos para a literatura, comprovando que, no caso destes poemas, é possível entender o registro literário como documento historiográfico. Os poemas selecionados apresentam as relações do Cid com alguns membros de sua família e exemplificam aspectos que parecem ser menos evidentes em outras construções, mas que se justificam por manifestar características essenciais à sua formação e construção como personagem heroico. Procura-se demonstrar como se dá a representação da figura deste herói no contexto da época por meio desse gênero literário e como a figura mítica do herói pode assumir um papel social e histórico significativo para o imaginário coletivo da época.

Palavras-chave: El Cid; herói, relações familiares.

INTRODUÇÃO

Datados inicialmente do século XV, período no qual foram transcritos, os *romances* são uma série de poemas narrativos de origem anônima e que representam o contexto histórico e cultural da sociedade castelhana desta época. Sua difusão por toda Idade Média possibilitou sua transmissão e popularização, motivo pelo qual essa forma poética foi conservada em registros escritos e propagada até os dias atuais. Hoje, tais poemas, agrupados nos *Romanceros*, constituem um gênero literário consolidado e que foi desenvolvido também em diversas partes

do continente americano.

A época exata de origem dos *romances* não pode ser localizada pelo fato de que o gênero era, em seus primórdios, de transmissão oral. No entanto, acredita-se que estes poemas já existiam na alta Idade Média e por esse motivo teríamos, até hoje, diversos exemplares que têm como tema central assuntos que ocorreram nestes séculos. Alguns exemplos disso podem ser observados nos poemas que narram a chegada dos muçulmanos à Península no provável ano de 711 ou naqueles que relatam o processo da Reconquista empreendido pelos cristãos e que teria o Cid como sua grande representação heroica. Como consequência, muitos teóricos concordam que o gênero é essencial também como um registro documental histórico, pois permite entrever as circunstâncias medievais como poucas produções possibilitam.

Então, o *Romancero* é entendido como uma das representações da Idade Média castelhana por constituir um testemunho da época, conservando uma reprodução do contexto medieval daquela sociedade em forma artística. Nesse sentido, o gênero é essencial pois "é história em forma poética. É apelo dito com ritmo. É passado fazendo-se presente pela repetição. É, como no caso dos romances da Guerra Espanhola, o presente repetindo o passado" (AMBROZIO, 1983, p. 33).

Os *romances* selecionados para este estudo foram retirados da Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes[1], que conta com um acervo significativo de poemas. Na análise, consideraram-se diversos aspectos, como a temática e o personagem central. Por fim, optou-se pelos textos que se referem a uma mesma época, o século XI, e que contam com um herói que de fato existiu, o Cid.

Desse modo, os poemas selecionados trazem o personagem Mio Cid e desenvolvem ações que se baseiam em ocorridos da história, pelo que se pode observar seu caráter documental, monumental e artístico. Dentre os romances escolhidos, temos,

1. *Romance del Cid 1*, cujos primeiros versos dizem *"Cabalga Diego Laínez // al buen rey besar la mano";*
2. *Romance del Cid 2,* cujos primeiros versos dizem *"Día era de los Reyes, // día era señalado";*
3. *Romance del Cid y de los condes de Carrión,* cujos primeiros versos dizem *"Tres cortes armara el rey, // todas tres a una sazón".*

A numeração utilizada acima foi pensada como uma forma de ajudar na leitura. Isso quer dizer que os poemas podem receber outras numerações de acordo com as diversas edições em que aparecem, fator pelo qual eles são normalmente identificados pelos primeiros versos.

ISSN: 2594-6536

No geral, os *romances* deste trabalho demonstram aspectos que parecem ser menos evidentes em outras construções heroicas por apresentam algumas das relações do Cid com membros de sua família, mas que se justificam por manifestar características essenciais à sua formação e construção como personagem heroico.

Acredita-se que tai elementos são importantes por corroborarem à compreensão de um herói que traduz aspectos históricos e literários do século XI da Idade Média ao mesmo tempo em que articula características que permitem entrever a configuração histórica do momento em que tais textos foram transcritos (século XV), demonstrando representar a vinculação de dois momentos principais, Idade Média e Renascimento.

CONTEXTO E ARGUMENTO DOS POEMAS

O primeiro *romance* analisado narra uma convocação feita pelo rei a Diego Laínez, pai de Mio Cid, para que ambos pudessem conversar sobre as ações passadas de Rodrigo contra o pai de Jimena Gómez, o Conde Lozano, pelas quais o herói acaba sendo obrigado a desposar a moça. Já no início do *romance*, observa-se um Cid forte e de grande personalidade: "*Todos cabalgan a mula, // sólo Rodrigo a caballo; // todos visten oro y seda, // Rodrigo va bien armado; // todos espadas ceñidas, // Rodrigo estoque dorado;".*

Conforme as tropas de Diego Laínez chegam a Burgos, as pessoas começam a comentar sobre a morte do conde pelas mãos de Rodrigo. Este, ouvindo tais comentários, se enfurece e propõe que, quem se sentir incomodado, pode lutar com ele. Como ninguém se apresenta, eles chegam até o rei.

Todos os presentes se ajoelham perante o monarca, menos o Cid. É somente por intermédio de seu pai que ele resolve se abaixar, porém ainda portando seu estoque, o que assusta o rei: "-*Quítate Rodrigo, allá, // quítateme allá, diablo, // que tienes el gesto de hombre // y los hechos de león bravo*".

Rodrigo, ouvindo a reprovação do rei, que o compara a um leão, se altera e acaba por dizer que "-*Por besar mano de rey // no me tengo por honrado, // porque la besó mi padre // me tengo por afrentado. // En diciendo estas palavras // salido se ha del palacio, // consigo se los tornaba // los trescientos hijosdalgo*". O final do poema mostra ainda que o Cid se recusa a beijar a mão do monarca e vai embora, levando consigo os soldados que haviam chegado com seu pai.

ISSN: 2594-6536

O *romance* número 2 tratará essencialmente de Jimena Gómez após os acontecimentos descritos no poema anterior. Tem-se no início uma marcação temporal, o dia de Reis, e vemos o diálogo entre ela e o rei se desenrolar seguindo essa premissa. Os seus primeiros versos são: "*Día era de los Reyes, // día era señalado, // cuando dueñas y doncellas // al rey piden aguinaldo, // sino es Jimena Gómez, // hija del conde Lozano, // que puesta delante el rey // de esta manera ha hablado*".

Entende-se que Jimena se aproveita do dia festivo para pedir um "presente" *(aguinaldo*) ao rei, como era costume nesta data. Porém, antes de fazer a solicitação, ela argumenta que tem vivido com uma mancha já que todos os dias vê o homem que matou o seu pai livre, com privilégios aristocráticos, como a caça. Ela ainda relata que se encontrou em algumas ocasiões com o Cid e que ele a ameaçou de diversas formas.

Então, Jimena afirma que "*Rey que no hace justicia // no debía de reinare*", o que é uma afronta direta ao posicionamento do monarca. Seu interlocutor, percebendo estar em um impasse, afirma que "*Si yo prendo o mato al Cid // mis cortes se volverane, // y si no hago justicia // mi alma lo pagaráe*". Em outras palavras, mesmo acreditando ser seu dever punir atitudes incorretas como a que o Cid teve ao matar o pai da moça, ele sabe que castigá-lo poderá ocasionar um levante por parte daqueles que o adoram.

É a própria Jimena quem apresenta a solução ao sugerir um casamento entre ambos ("*al Cid que mató a mi padre // dámelo tú por iguale*"). O rei, espantando, pouco compreende, mas por fim dá sua anuência e manda uma carta ao Cid, convidando-o para vir à Corte.

Ao final do *romance* tem-se uma pequena conversa entre o Cid e seu pai, na qual eles recebem a carta chamando Rodrigo para visitar o monarca. O pai do herói tenta assumir a responsabilidade em seu lugar, mas o Cid não aceita e decide se encontrar com o rei.

O *romance* de número 3 trata do episódio das cortes de Toledo e dos Condes de Carrión, que foram levados à justiça por seus atos contra as filhas do herói Mio Cid (eles deixaram-nas humilhadas e abandonadas na estrada, conforme vê-se no *Cantar*). O enredo conta as circunstâncias da situação a partir do momento em que o rei Alfonso ordena que se realizem três cortes, cujo intuito era levar justiça aos infantes de Carrión.

Assim, o poema fala, inicialmente, sobre o prazo de trinta dias dado por Alfonso aos combatentes que viriam a se enfrentar, prazo esse que deveria ser utilizado para os preparativos. Ao fim de vinte e nove dias os irmãos chegam à presença do rei, porém o Cid ainda não se encontra presente. Dessa forma, dá-se o seguinte diálogo: "*Allí hablaran los condes: // –Señor, dadlo por traidor. // Respondiérales el rey: // –Eso non faría, non, // que el buen Cid es*

caballero // de batallas vencedor, // pues que en todas las mis cortes // no lo habría otro mejor". Observa-se no trecho que os condes incitam o rei a colocar-se contra Mio Cid e até sugerem que ele seja julgado antecipadamente por traição. Entretanto, imediatamente Alfonso defende a honra de seu cavaleiro e o define como um homem valoroso e vitorioso, o melhor de todas as suas cortes. O Cid por fim chega e se posiciona contra os condes.

RELAÇÕES DOS POEMAS COM A HISTÓRIA

As ações descritas no *romance* 1 não possuem, ao que tudo indica e de acordo com as diversas fontes investigadas, correlação com eventos históricos reais e tampouco literários, já que a epopeia cidiana igualmente não desenvolve tal episódio. Isto não quer dizer, no entanto, que não existam aspectos da história castelhana no poema apresentado acima, já que ele ilustra, em resumo, um pouco das relações sociais vivenciadas pelo Cid.

O primeiro aspecto que se faz notar é a presença do pai de Rodrigo, Diego Laínez, que é personagem fundamental na construção do conjunto de poemas que remete à juventude do herói, sendo o exemplo e a causa de muitas das ações do jovem Cid. Segundo Martínez Diez (2007), a linhagem do Cid parece partir de Laín Calvo até chegar em Laín Nuñez, que "*engendró a Diego Laínez, el cual engendró a Rodrigo Díaz Campeador en una hija de Rodrigo Álvarez (...)"* (MARTÍNEZ DIEZ, 2007, p. 33).

O trecho retoma algumas gerações da possível família de Rodrigo e apresenta os nomes de seus pais, o que torna possível, também, estabelecer sua origem materna. No entanto, mesmo que grande parte da crítica legitime Diego Laínez como o pai do Cid, são poucas as evidências históricas que contribuem para isso.

Na realidade, Diego Laínez aparece, pelo que se sabe, somente uma vez em documentos históricos, mais especificamente em um diploma otorgado "*por Nurio Álvarez con su esposa doña Goto*" (MARTÍNEZ DIEZ, 2007, p. 37). Por conta do nome que aparece neste registro, especula-se que o doador da igreja seja um parente próximo de Cid (talvez algum tio ou mesmo seu pai), mas não há nada que comprove ou refute o fato. Tampouco no *Historia Roderici* se trata muito sobre Diego e, no geral, apenas se alude ao ambiente de nascimento do personagem e ao fato de que Rodrigo sucede o pai após sua morte.

O *romance* 1 ainda deixa entrever um pouco da configuração social vivenciada tanto pelo Cid histórico quanto pelo literário quando constrói sua narrativa em um ambiente reconhecido de ambos: a corte. O Cid histórico circulava pela corte do rei Fernando desde muito

jovem, tendo convivido, por isso, com a família real.

Outro elemento presente no *romance* e que se faz menos evidente em uma primeira leitura diz respeito à união entre o Cid e Jimena Gómez. Isso porque o episódio descrito no *romance* revela, em sua estrutura menos explícita, o lendário desentendimento entre o herói e o conde Dom Gómez de Gormaz, pai de Jimena Gómez. Conta-se que este último havia desrespeitado Diego Laínez, pai de Rodrigo Díaz, fator pelo qual este se vê impelido a vingar-se. Isto leva ao episódio do segundo poema analisado, que trataria do acerto de contas resultante da morte de Gormaz e que culminaria no casamento entre Rodrigo e Jimena.

Indo na contramão daqueles que acreditam nos fatos descritos acima, algumas fontes afirmam que o casamento de ambos nada mais foi que uma manobra política, "*una alianza reconciliadora entre castellanos y leoneses*" (MENÉNDEZ PIDAL, 1967, apud CASTILLO ROBLES, 2003, p. 19) e que a tal desavença nunca ocorrera. No contexto histórico, acredita-se também que esse matrimônio deve ter sido usado como manobra diplomática de Alfonso VI para demonstrar que Rodrigo era benquisto em sua Corte mesmo após apoiar a reivindicação de Sancho II na guerra que se originou em 1065 entre os irmãos.

A data do casamento ainda gera algumas discordâncias. A maioria dos historiadores concluiu que o acontecimento se deu entre os anos 1074 e 1076 durante o reinado de Alfonso VI. Fletcher (2002, p. 166) conta que "por uma sorte inacreditável, o documento em que foi lavrado o acordo feito por Rodrigo em favor da sua noiva sobreviveu em meio aos arquivos da igreja de Burgos". Segundo o historiador, esse documento era chamado de *carta de arras* e nela ficava designado que o marido colocara todas as suas propriedades em nome da esposa.

Por outro lado, grande parte dos estudiosos concorda que até a literatura manteve muitos dos traços históricos da figura de Jimena. Sobre sua genealogia, é dito que Jimena, por ser "*hija de Diego, conde de Asturias o de Oviedo, y de Jimena, hija de Alfonso V de León*", era, portanto, "*nieta de Alfonso V de León y prima de Alfonso VI*" (SMERDOU ALTOLAGUIRRE, 2004 apud CASTILLO ROBLES, 2003, p. 19).

Jimena se torna um elemento fundamental na narrativa cidiana presente no *Romancero Viejo* principalmente por deixar a posição de submissão que perfilava a "*personalidad heroica del Cid"* (NAVAS OCAÑA, 2008 apud CASTILLO ROBLES, 2013, p. 20) na epopeia, convertendo-se em uma figura intrincada e complexa.

Ainda que pouco se saiba sobre os demais momentos da vida de Jimena, podem-se traçar algumas datas essenciais. Por exemplo, não se sabe exatamente quando foi o seu nascimento,

ISSN: 2594-6536

"*pero teniendo en cuenta que en esta época las mujeres se casaban con quince o dieciséis años, Jimena hubo de nacer entre 1056 y 1058"* (PIDAL, p. 239 apud CASTILLO ROBLES, 2003, p. 19). Tem-se também um registro tardio de uma doação feita por ela à Catedral de Valência e a sua assinatura em um diploma, ambos do ano 1101. Aparentemente, a mulher tampouco viveu por muito tempo além desse ano já que a maioria dos historiadores acredita que sua morte se deu por volta de 1116.

Sobre Jimena também é interessante notar que sua apresentação vem mudando nos textos conforme passam os anos, já que na contemporaneidade viu-se emergir vários estudos que tentam compreender melhor esta figura. Isso fica ainda mais evidente em comparações que levem em consideração a sua representação no *Cantar*, já que nesta obra Jimena somente funciona como um alicerce para o Cid. Nos *romances*, pelo contrário, Jimena é uma mulher forte, sendo, portanto, compatível com a imagem que se tem do herói nestes poemas.

No que se refere aos condes de Carrión, personagens do *romance* 3, o aspecto mais interessante a ser mencionado é que, atualmente, os historiadores não acreditam na real existência destes dois irmãos, já que se comparamos os dados da épica "*con lo que sabemos del linaje de Banu Gómez, condes de Carrión, vemos que no es posible encajar lo que aquel dice con los conocimientos históricos contrastados, especialmente lo relativo a Asur González y a los propios infantes Diego González y Fernando González*" (MARTÍNEZ DIEZ, 2007, p. 214).

Assim, por meio da comparação entre os registros disponíveis, pode-se comprovar que os dados documentais que nos chegam são insuficientes para demonstrar que os Condes eram efetivamente da linhagem de Banu Gómez, como havia sido proposto. Isso se dá uma vez que os personagens que aparecem como os condes de Carrión (Diego e Fernando González) seriam, em tese, filhos de um tal conde Dom Gonzalo, mas genealogicamente os únicos Diego e Fernando que caberiam nesta arrumação teriam o sobrenome de Ansúrez e um deles teria falecido cerca de dez anos antes da conquista de Valência pelo Cid (MARTÍNEZ DIEZ, 2007).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Percebeu-se que algumas características da construção do herói ficaram em evidência nos poemas analisados. Por exemplo, no poema 1, percebe-se uma construção de personagem que remete a uma figura heroica clássica, visto que possui traços próprios e semelhantes à personalidade do Cid épico que pode ser vista no *Cantar*, como a força, a bravura, a coragem, a impetuosidade e a superioridade, sendo exemplo claro daqueles "*hombres de un valor y un*

merito superiores" (GARCÍA PEINADO, 1998, p. 72) estabelecidos por Homero.

O reconhecimento do valor e da autoridade do personagem, que é outro elemento importante nas representações heroicas vistas nesse tópico, fica ainda mais evidente quando os soldados do pai escolhem acompanhar o Cid. Díaz-Mas (2006, p. 82) completa que essa troca de senhorio do séquito de Laínez para o séquito do herói levará também a uma mudança de postura diante o rei, já que ilustra rebeldia frente à submissão inicial das tropas.

Percebe-se que a valentia é outra das características mais proeminentes no Cid, que, ainda que devesse submissão ao governo por sua posição de vassalo, se opõe e defende seus ideais em diversas ocasiões. Sua interação com o rei é, por isso, ofensiva e hostil.

No entanto, vê-se que o *romance* 3 apresenta um herói um pouco distinto do visto nos primeiros dois poemas por ele se postar em posição mais respeitosa, própria de um vassalo. O Cid desse poema se dirige ao rei com palavras que mostram sua submissão, provando sua lealdade e sua integridade crucial e percebe-se que esta interação é mais coerente com sua posição social. Ele é mais seguro e mais prudente, tendo intervindo de maneira educada e fina. De modo geral, reitera-se que a figura do Cid é representada nestes poemas de modo a inspirar lealdade e fidelidade indiscutíveis por parte de seus vassalos, o que é consequência de seus valores cavalheirescos, como a honra e a justiça. Além disso, por apresentar elementos típicos do herói clássico, tais como audácia, impetuosidade e individualidade, o herói revela a fase de transição em que o *Romancero* se firma como texto escrito, já que o Renascimento, contexto em que estes poemas passaram à versão impressa, implica na recuperação de valores clássicos.

Outro aspecto que se fez notar nesse conjunto de poemas é a evidência de elementos da apresentação física do Cid, como vestimentas e armas. Por exemplo, no início do poema 1, percebe-se que o Cid se destaca desde o início entre a multidão pela riqueza de ornamentos que resguardam sua imagem, uma vez que os termos que apresentam as minúcias do personagem ilustram alguém majestoso, imponente e valoroso ("*bien armado", "el soberbio castellano*", etc). Para complementar essa ideia, o poema menciona que todos os cavaleiros presentes usam "*sombreros muy ricos*", adereços cuja função é ajudar a proteger do sol ou enfeitar a aparência, porém Rodrigo veste um "*casco afilado*".

Sobre as interações do Cid com outros personagens, pode-se perceber que o herói se desdobra em diversas facetas de acordo com o contexto. Nota-se que as interações entre Jimena e o Cid nestes poemas apresentam uma configuração bastante particular já que, em grande parte, eles se portam como inimigos. No *romance* 2, por meio do diálogo ocorrido com o rei Alfonso, tem-se a noção de que o herói sujou a honra e a dignidade da família da moça ("-*Con mancilla*

vivo, rey, // con ella vive mi madre;”). Vê-se também que o Cid tem algumas atitudes aparentemente questionáveis. Ele parece ameaçar Jimena em diversas ocasiões (“*envióme a amenazare // que me cortará mis haldas // por vergonzoso lugare, // me forzará mis doncellas,”),* o que leva a moça a reprovar a falta de ação do rei (“*Rey que no hace justicia // no debía de reinare”).*

Estes versos exemplificam uma relação conflituosa e por vezes hostil, que foi permeada de enfrentamentos. Tal inimizade se originou por um suposto insulto de Lozano dirigido a Diego, o que coloca em risco a honra da família do Cid e por conta do qual o herói busca justiça. Por isso, através da perspectiva de Jimena percebem-se características menos gloriosas no herói, como a indolência e o descuido para com a moça.

No que diz respeito às relações evidenciadas entre o Cid e seu pai, Diego Laínez, pode-se perceber que o herói mantém uma postura respeitosa e diferente, que ilustra a hierarquia existente entre eles. Isso pode ser observado, por exemplo, no poema 2, quando Laínez recebe uma carta do rei e o Cid questiona respeitosamente o pai sobre seu conteúdo (“*que cartas que el rey vos manda // no me las queréis mostrare.”)*.

Outro exemplo que ilustra essa relação pode ser visto no poema 1, no qual Diego e suas hostes se encaminham para a corte. Em determinado momento, os versos informam que todos os presentes se abaixam para beijar a mão do rei, mas o Cid permanece ereto, sentado sozinho no cavalo, o que demonstra sua recusa em ceder frente à figura real (“*Todos se apearon juntos // para al rey besar la mano, // Rodrigo se quedó solo, // encima de su caballo;”).* No entanto, por interferência de seu pai ele se curva (“*-Apeaos vos, mi hijo*”). Esse comportamento denota reverência para com o pai, cuja palavra é levada a sério pelo herói.

Por sua vez, o que se pode observar sobre a interação entre o Cid e seus genros, os condes de Carrión, são os elementos hostis e agressivos. Isso é justificado pela atitude desonrosa dos condes para com as filhas do Cid (eles as maltratam e abandonam) que mancha a honra das mulheres e, por conseguinte, macula a honra do Cid.

Em resumo, o Cid representado nestes poemas revela uma relação com os familiares que pode ser compreendida como afetuosa e respeitosa (no caso de seu pai), o que revela o traço característico da cortesia, que implicava “no comportamento e no tratamento dos outros” (ARIAS FREIXEDO apud MONGELLI, 212, p. 511). É por conta dessa responsabilidade que o herói mata o pai de Jimena Gómez (este havia insultado Diego Laínez, ao que parece), demonstrando a sua lealdade para com a linhagem e o “ideal de coragem, de honra e de fidelidade” que eram próprios ao cavaleiro medieval (HUIZINGA, 1996, p. 63).

Com relação a Jimena e aos condes de Carrión, no entanto, o herói se mostra ameaçador e rude, mas levando em consideração que a moça, sendo filha de Lozano, tomara as dores do pai e que os condes haviam sujado a honra das esposas, filhas do Cid, é compreensível que sua atitude seja adversa, já que em ambos os casos a própria honra do herói estava em jogo.

Pode-se perceber, no geral, que estes *romances*, ao sistematizarem eventos e personagens históricos na figura principal, permitem entrever determinados aspectos socioculturais do século em que foram transcritos, como a tríade representada por "esforço, honra e poderio" (PEDRERO-SÁNCHEZ, 2000, p.100), que eram características do ofício do cavaleiro medieval. Além disso, estes textos contribuem na visualização da construção mítica do Cid, que foi retratada de modo a corresponder "*analogicamente a las virtudes precisas para triunfar del caos y de la atracción de las tinieblas"* (VILLEGAS, 1978, p. 64), o que o eleva à posição de herói de fato.

REFERÊNCIAS

AMBROZIO, Leonilda. *Romanceiro hispânico medieval & romanceiro general de la guerra española:* a permanência de um gênero. Curitiba: Letras, 1983. p. 29-38, Disponível em http://revistas.ufpr.br/letras/article/view/19330. Acesso em 5 maio 2017.

ARIAS FREIXEDO. Espelho (deformante) da cavalaria: personagens e comportamentos anticorteses nas cantigas de escárnio e maldizer *In*: MONGELLI, Lênia Márcia. *E fizerom taes maravilhas... Histórias de cavaleiros e cavalarias.* São Paulo: Ateliê, 2012.

CASTILLO ROBLES, María José. María Teresa León y doña Jimena, mujeres de España. *Philologica Urcitana*, Almeria, 2003. Disponível em https://w3.ual.es/revistas/PhilUr/pdf/PhilUr09.2.CastilloRobles.pdf. Acesso em 1 jun. 2018.

DÍAZ-MAS, Paloma. *El romancero, entre la tradición oral y la imprenta popular.* México, Distrito Federal, 2008. Disponível em http://www.destiempos.com/n15/palomadiazmas.pdf. Acesso em 23 jun. 2017.

DURÁN, Agustín. *Romancero general o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, 1877. Disponível em: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/romanceroviejo--0/html/ . Acesso em: 05 abr. 2017.

FALQUE REY, Emma. *Traducción de la «Historia Roderici»*. Madrid: Universidade de Sevilha, 1983. Disponível em https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/38410. Acesso em 30 jun. 2018.

FLETCHER, Richard. *Em busca de El Cid*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

GARCÍA PEINADO, Manuel A. *Hacia una teoría general de la novela*. Arcos Libros: Madrid, 1998.

HUIZINGA, Johan. *O declínio da idade média*. 2. ed. Lisboa: Editora Ulisseia, 1996.

MARTÍNEZ DIEZ, Gonzalo. *Los infantes de Carrión del Cantar cidiano y su nula historicidad*. Madrid: Universidade Rey Juan Carlos, 2007. Disponível em http://institucional.us.es/revistas/historia/34/10%20martinez%20diez.pdf. Acesso em 14 maio 2018.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *Flor nueva de romances viejos*. Madrid: Editorial Espasa-Calpe, 1984.

PEDRERO-SÁNCHEZ, Maria Guadalupe. *História da idade média: textos e testemunhas*. São Paulo: Editora UNESP, 2000

VILLEGAS, Juan. *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*. Barcelona: Editorial Planeta, 1978.

ANEXO 1 - Lista de romances utilizados na pesquisa

1. **Romance del Cid 1**

Cabalga Diego Laínez
al buen rey besar la mano;
consigo se los llevaba
los trescientos hijosdalgo,
entre ellos iba Rodrigo, el
soberbio castellano.
Todos cabalgan a mula, sólo
Rodrigo a caballo; todos
visten oro y seda, Rodrigo va
bien armado; todos espadas
ceñidas, Rodrigo estoque
dorado; todos con sendas
varicas, Rodrigo lanza en la
mano; todos guantes olorosos,
Rodrigo guante mallado;
todos sombreros muy ricos,
Rodrigo casco afilado,
y encima del casco lleva
un bonete colorado.
Andando por su camino,
unos con otros hablando,
allegados son a Burgos,
con el rey se han encontrado.
Los que vienen con el rey entre
sí van razonando;
unos lo dicen de quedo,
otros lo van preguntando:
-aquí viene, entre esta gente,
quien mató al conde Lozano.
Como lo oyera Rodrigo en hito los ha
mirado, con alta y soberbia voz
de esta manera ha hablado:
-Si hay alguno entre vosotros su pariente o
adeudado
que se pese de su muerte, salga luego a
demandallo, yo se lo defenderé,
quiera pie, quiera caballo. Todos responden a
una:
-Demándelo su pecado.

Todos se apearon juntos para al rey besar la mano, Rodrigo se quedó solo, encima de su caballo; entonces habló su padre, bien oiréis lo que ha hablado:

-Apeaos vos, mi hijo, besaréis al rey la mano porque él es vuestro señor, vos, hijo, sois su vasallo. Desque Rodrigo esto oyó, sintiose más agraviado; las palabras que responde son de hombre muy enojado:

-Si otro me lo dijera
ya me lo hubiera pagado,
mas por mandarlo vos, padre,
yo lo haré de buen grado.
Ya se apeaba Rodrigo
para al rey besar la mano;
al hincar de la rodilla
el estoque se ha arrancado;
espantose de esto el rey
y dijo como turbado:
-Quítate Rodrigo, allá,
quítateme allá, diablo,
que tienes el gesto de hombre
y los hechos de león bravo.
Como Rodrigo esto oyó
aprisa pide el caballo;
con una voz alterada
contra el rey así ha hablado:
-Por besar mano de rey
no me tengo por honrado,
porque la besó mi padre
me tengo por afrentado.
En diciendo estas palavras
salido se ha del palacio,
consigo se los tornaba
los trescientos hijosdalgo.
Si bien vinieron vestidos,

ISSN: 2594-6536

volvier
on
mejor
armado

s, y si vinieron en mulas,
todos vuelven en caballos.

ISSN: 2594-6536

2. Romance del Cid 2 Día era de los Reyes, día era señalado,
cuando dueñas y doncellas al rey piden aguinaldo,
sino es Jimena Gómez, hija del conde Lozano, que puesta delante el
rey
de esta manera ha hablado:
-Con mancilla vivo, rey, con ella vive mi madre; cada día que
amanheceveo quien mató a mi padre, caballero en un caballo
y en su mano un gavilane: otras veces con un halcón que trae para cazare:
por hacerme más enojo, cébalo en mi palomare, con sangre de mis palomas ensangrentó mi briale.
Enviéselo a decir, envióme a amenazare
que me cortará mis haldas por vergonzoso lugare, me forzará mis doncellas, casadas y por casare, matarame un pajecico
so haldas de mi briale. Rey que no hace justicia no debía de reinare,
ni cabalgar en caballo,
ni espuela de oro calzare, ni comer pan en manteles, ni con la reina holgare,
ni oír misa en sagrado, porque no merece mase. El rey, de que esto oyera, comenzara de hablare:
-¡Oh, válame Dios del cielo!
¡Quiérame Dios consejare! Si yo prendo o mato al Cid mis cortes se volverane,
y si no hago justicia mi alma lo pagaráe.
-Ten tú las tus cortes, rey, no te las revuelva nadie;
al Cid que mató a mi padre dámelo tú por iguale,
que quien tanto mal me hizo sé que algún bien me haráe. Entonces dijera el rey,
bien oiréis lo que diráe:
-Siempre lo oí decir,
y agora veo que es verdade, que el seso de las mujeres que no era naturale:
hasta aquí pidió justicia, ya quiere con él casare. Yo lo haré de buen grado, de muy buena voluntade; mandarle quiero una carta, mandarle quiero llamare.
Las palabras no son dichas, la carta camino vae,

mensajero que la lleva dado la había a su padre.
-Malas mañas habéis, conde, no vos las puedo quitare,
que cartas que el rey vos manda no me las queréis mostrare.
-No era nada, mi hijo, sino que vades allae.
Quedaos vos aquí, mio hijo, yo iré en vuestro lugare.
-Nunca Dios a tal quiera ni Santa María lo mande,
sino que adonde vos fuéredes que vaya yo adelante.

3. Romance del Cid y de los condes de Carrión

Tres cortes armara el rey, todas tres a una sazón:
las unas armara en Burgos, las otras armó en León,
las otras armó en Toledo, donde los hidalgos son, para cumplir de
justicia al chico con el mayor.
Treinta días da de plazo, treinta días, que más non, y el que a la postre
viniese que lo diesen por traidor. Veintinueve son pasados, los condes
llegados son; treinta días son pasados,
y el buen Cid no viene, non. Allí hablaran los condes:
-Señor, dadlo por traidor. Respondiérales el rey:
-Eso non faría, non,
que el buen Cid es caballero de batallas vencedor,
pues que en todas las mis cortes no lo habría otro mejor.
Ellos en aquesto estando, el buen Cid allí asomó con trescientos
caballeros, todos hijosdalgo son, todos vestidos de un paño, de un
paño y de una color, si no fuera el buen Cid, que traía un albornoz.
-Manténgaos Dios, el rey, y a vosotros, sálveos Dios,
que no hablo yo a los condes, que mis enemigos son.

ISSN: 2594-6536

LER A CIDADE NO "POEMA TIRADO DE UMA NOTÍCIA DE JORNAL"

Gilberto Alvaro (FADIVA)

RESUMO: O presente estudo assume o desafio de ler a cidade. A cidade, cenário do cuidar da população enquanto prática de governo, do desenvolvimento da economia política, polo de atração e exclusão onde "se faz viver e se deixa morrer". Ela vem visitada pela poética de Manuel Bandeira, num olhar para a espacialidade desrealizada no "Poema tirado de uma notícia de jornal", uma intertextualidade entre notícia, conto e poesia, publicado no livro Libertinagem, em 1930. Literatura, Filosofia e Direito encontram-se; ficção e realidade tendentes a compreender a lógica biopolítica da espacialização urbana no horizonte de um diagnóstico do presente.

Palavras-chave: Literatura, Biopolítica, Direito à Cidade

Os índices de interesse que a urbe, a pólis desperta seja no meio acadêmico seja para as ações dos governos, urbanistas, políticas públicas conduzem a esta proposta de ler a cidade num olhar para a espacialidade desrealizada no aglomerado urbano em "Poema tirado de uma notícia de jornal", de Manuel Bandeira publicado no livro Libertinagem, em 1930, enquanto estratégia de abordagem que enlaça ficção e realidade por meio desta "instituição que tudo pode dizer" (DERRIDA, 2014) com vistas a compreender a lógica biopolítica da espacialização urbana no horizonte de um diagnóstico do presente.

Na análise de *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung* (FOUCAULT, 2000a, p. 335-351), "pequeno texto, marginal, anódino, um simples artigo de jornal, a resposta de Kant à questão *O que é ilustração?*" (GROS, s.d, p. 176) publicado no periódico alemão *Berlinische Monatschif,* em dezembro de 1784, Michel Foucault (1926-1984) percebe que a Filosofia, pela primeira vez, se dá como tarefa a interrogação sobre a atualidade.

O Professor do Collège de France, a partir de uma sua peculiar leitura de Kant articulada ao projeto de um *diagnóstico do presente,* se distancia do que "há dois ou três séculos, a filosofia ocidental postulava, explícita ou implicitamente, o sujeito como fundamento, como núcleo central de todo conhecimento, como aquilo em que e a partir de que a liberdade se revelava e a verdade podia explodir" (FOUCAULT, 1999, p. 10). Ultrapassando as sínteses antropológicas, renuncia à transcendência e passa a pensar a formação

da figura do “homem” entre os saberes modernos, alojada no “vão” (FOUCAULT, 2002, p. 431). Assim, para saber quem é o homem elabora a arqueologia da biologia, da filologia e da economia política onde ele emerge como vivente, falante e trabalhador, efeito dos jogos de verdade ínsitos aos saberes. Ele lembra que “a palavra “jogo” se refere a um conjunto de regras de produção de verdade. Não um jogo no sentido de imitar ou de representar, uma mimesis, mas um conjunto de procedimentos que conduzem a um certo resultado e que, em função dos seus princípios e das regras de procedimentos, pode ser considerado válido o não, ganho ou perda”. (FOUCAULT, 2004, p. 282). Nesta perspectiva, considera François Ewald, “tal é a pergunta, nova, que Foucault faz aos discursos às verdades: de que processos decorreis? De que relações de poder sois provenientes? Que tipo de sujeição (ou de libertação) produzir?” (EWALD, 1993, p. 21).

Convocando tanto a figura nietzschiana do além-do-homem quanto a experiência da literatura, reconhece nada escrever além de ficções.

> Eu nunca escrevi nada além de ficções, e tenho perfeita consciência disso. Apesar de tudo, eu não gostaria de dizer que estas ficções estão fora da verdade. Acredito que seja possível fazer funcionar a ficção no interior da verdade, introduzir efeitos de verdade num discurso de ficção e, assim, chegar a fazer produzir no discurso, a fazê-lo 'fabricar', alguma coisa que não existe, alguma coisa que se 'ficcionalize'. Ficcionaliza se a história a partir de uma realidade política que a torna verdadeira, e 'ficcionaliza-se' uma política que ainda não existe a partir de uma verdade histórica. (DREYFUS; RABINOW, 2010, p. 268).

A crítica de racionalidades específicas, historicamente localizáveis, faz emergir seu edifício genealógico foucaultiano. Aí, numa anátomo-política do corpo humano, num processo de subjetivação normalizador de comportamento e identidades desejáveis - corpos dóceis e economicamente úteis -, se conectam as tecnologias disciplinares de controle; a produção de subjetividades existe sob perspectiva: enuncia-se a normalidade, o desvio e até a patologização do indivíduo: a loucura, a doença, a penalidade, os interditos, as práticas confessionais. O corpo é o mostrado, o tornado explícito, o desnudado e exposto, o reservado ao mais da luz – o individuado. A disciplina que exclui, paradoxalmente, inclui o que se exclui um saber que o

resgatará para si como objeto de seu exame e dos regimes de verdade. O encerro no interior disciplinado, a ação disciplinar individua o múltiplo e converte o tempo em tempo de produção, da reconstrução dos espaços e dos escoamentos dos fluxos do desordenado ao ordenado produzindo subjetividades assujeitadas.

A gestão da população, orpo, como coletividade, passará a ser ressaltada ato contínuo a esta tematização dos mecanismos disciplinares de controle sobre o corpo, dos modos de subjetivação nas problematizações da sexualidade, da higiene, das epidemias, doenças, saúde, saneamento (…). Emerge um modo de "gestão" ou de "governo sobre a vida" que se opera sobre o corpo-espécie: a *biopolítica.* O vocábulo aparece em O *nascimento da medicina social,* conferência ministrada por Michel Foucault, no ano de 1974, no Rio de Janeiro, palco de um trágico conflito social de amotinados contra as primeiras práticas biopolíticas na história do Estado brasileiro, ainda no início do século XX.

> Minha hipótese é que com o capitalismo não se deu a passagem de uma medicina coletiva para uma medicina privada, mas justamente o contrário; que o capitalismo, desenvolvendo-se em fins do século XVIII e início do século XIX, socializou um primeiro objeto que foi o corpo enquanto força de produção, força de trabalho. O controle da sociedade sobre os indivíduos não se opera simplesmente pela consciência ou pela ideologia, mas começa no corpo, com o corpo. Foi no biológico, no somático, no corporal que, antes de tudo, investiu a sociedade capitalista. O corpo é uma realidade bio-política. A medicina é uma estratégia bio-política. (FOUCAULT, 2000, p. 80)

Nessa conferência, ele observa que a medicina social urbana, nascida no século XVIII, tinha por objetivos a análise das regiões de amontoamento, de confusão e de perigo no espaço urbano; o controle da circulação das coisas e dos elementos, do ar, da água, decomposições, fermentos; a organização das distribuições e sequências. A medicina urbana é uma medicina das condições de vida e do meio de existência. A mesma expressão vem retomada, analisada e inserida num contexto filosófico mais amplo que o escopo das pesquisas sobre medicina social, no último capítulo de *A Vontade de saber* (1976), intitulado "*Direito de morte e poder sobre a vida*", bem como, na última aula deste mesmo ano do curso ministrado no College de

France *Em defesa da sociedade* (1975-1976) e, posteriormente, nos cursos *Segurança, território e população* (1977-1978) e *Nascimento da biopolítica* (1978-1979).

Em Os anormais, ele articula os diferentes elementos que permitiram, na modernidade ocidental, a formação do conceito de anormalidade, dentre eles a histerização dos corpos das mulheres; a pedagogização do sexo das crianças; a socialização das condutas procriadoras e a psiquiatrização do prazer perverso, bem como, insere no " grupo dos anormais", o indisciplinado. Ele vê no dispositivo da sexualidade um dos elementos mais estratégico e de maior instrumentabilidade na biopolítica. Sob a forma do interrogatório médico, das práticas pedagógicas, psiquiátricas ou jurídicas presencia-se a expansão desse poder que institui a sexualidade nos corpos dos indivíduos e da população. O sexo torna-se assunto do poder público e de uma "polícia" que objetiva regulá-lo e administrá-lo por meio de discursos úteis e públicos. "A tecnologia do sexo, basicamente, vai se ordenar a partir desse momento, em torno da instituição médica, da exigência de normalidade e, ao invés da questão da morte e do castigo eterno, o problema da vida e da doença". (FOUCAULT, 1999a, p.111). Resulta desta articulação a ideia médica de que uma sexualidade devassa produz efeitos também no plano da população, justificando as diversas medidas de controle sobre o corpo individual e coletivo.

A vida entra nos cálculos explícitos e nas estratégias do poder macropolítico como um espaço privilegiado para garantir a governabilidade e a gestão das populações, mediadas por saberes estatísticos, médicos e psiquiátricos. Há "uma espécie de estatização do biológico" (FOUCAULT, 2010, p. 286), um deslocamento de enfoque dos micro para os macropoderes; do nível das instituições para o nível do Estado.

Nesta demanda de uma legibilidade atrelada a táticas, técnicas e tecnologias que se aplicam sobre a população afasta-se da lógica do soberano, de seu direito sobre a vida e a morte dos súditos, considerada como um de seus atributos fundamentais pela teoria jurídica clássica.

> Quanto mais eu falava de população, mais deixava de dizer 'soberano'. Encontrava-me na necessidade de designar ou apontar algo que, parece, também é relativamente novo, não como denominação nem em certo nível de realidade, mas como técnica. Ou, melhor dito, o privilégio que o governo começa a exercer com respeito às regras – ao ponto de um dia poder-se dizer, para limitar o poder do rei: 'o rei reina, mas não governa' – essa inversão do governo em relação com o reino e o fato de

> que aquele seja no fundo mais que a soberania, muito mais que o reinado, muito mais que o *imperium*, o problema político moderno, creio que esteja ligado absolutamente à população. (FOUCAULT, 2008, p. 99).

A *potestas* que se manifestava na força monárquica de matar cede espaço a medidas de gestão da vida; o governo sobre a vida, o fazer viver. A vida que aqui está em jogo não é a de cidadãos com capacidade de diálogo e existência jurídica e política, mas sim a vida de populações reduzidas a corpo-espécie.

> Poder é cada vez menos o direito de fazer morrer e cada vez mais o direito de intervir para fazer viver, e na maneira de viver, e no "como" da vida, a partir do momento em que, portanto, o poder intervém sobretudo nesse nível para aumentar a vida, para controlar seus acidentes, suas eventualidades, suas deficiências, daí por diante a morte, como termo da vida, e evidentemente o termo, o limite, a extremidade do poder. Ela está do lado de fora, em relação ao poder: e o que cai fora de seu domínio, e sobre o que o poder só terá domínio de modo geral, global, estatístico (FOUCAULT, 2010 , p. 295-296).

A população surge como o meio histórico-natural de urna intervenção de poder, “diferente da noção jurídica de soberania e de território, diferente também do espaço disciplinar” (FOUCAULT, 2008, p. 29). A constituição de um saber de governo mostra-se indissociável da constituição de um saber de todos os processos que giram em tomo da população no sentido lato, o que se chama precisamente "economia". Uma gestão governamental deverá levar em conta em seu saber, nas suas metas, para chegar efetivamente a governar de maneira racional a população, melhorando sua sorte, aumentando suas riquezas, sua duração de vida, sua saúde, agindo diretamente sobre ela por meio de campanhas ou também, indiretamente, por meio de técnicas que vão permitir, por exemplo, estimular a taxa de natalidade, ou dirigindo nesta ou naquela região, para determinada atividade, os fluxos de população.

Num olhar retrospectivo e informado pela biopolítica, Michel Foucault retoma as análises arqueológicas de *As Palavras e as Coisas,* sobre a constituição da filologia, da economia política e da biologia. O falar, o trabalhar e o viver surgem como condição de possibilidade condição de possibilidade de um poder sobre a vida e dos temas do racismo e dos nacionalismos a ele articulados (FOUCAULT, 2008, p. 102). A biopolítica introduz a vida humana nos cálculos do poder, administra populações, desenvolve uma engenharia social cada vez mais complexa incumbida no exercício hegemônico de ajustar a biologia aos processos econômicos e sociais. Esse é o problema técnico colocado pela cidade.

> Será, essencialmente, o problema da cidade. (...) o aparecimento de um elemento (...) novo, que no fundo nem a teoria do direito nem a prática disciplinar conhecem. A teoria do direito, no fundo, só conhecia o indivíduo e a sociedade (...) É um novo corpo: corpo múltiplo, corpo com inúmeras cabeças, se não infinito pelo menos necessariamente numerável. É a noção de "população". A biopolítica lida com a população, e a população como problema político, como problema a um só tempo cientifico e político, como problema biológico e como problema de poder, acho que aparece nesse momento. (FOUCAULT, 2010, p. 292-293)

Uma população, tramada por relações sociais e políticas, funciona igualmente como urna espécie, uma “multiplicidade de indivíduos que vivem, trabalham e coexistem uns com os outros num conjunto de elementos materiais que agem sobre eles e sobre os quais eles agem de volta” (FOUCAULT, 2008, p. 102.103.139). Dreyfus e Rabinow estabelecem uma ligação entre as preocupações urbanas e o pensamento filosófico-social, numa adesão à lógica biopolítica na construção da espacialidade:

> [...] na arena do Estado moderno e de seu aparelho administrativo os seres humanos (...) eram considerados um recurso. As vidas, as mortes, as atividades, o trabalho, as misérias e as alegrias dos indivíduos eram importantes por constituírem preocupações cotidianas que se tornavam politicamente úteis. Às vezes, aquilo que o indivíduo tinha de fazer, do

> ponto de vista do Estado, era viver, trabalhar e produzir de algum modo; às vezes, ele tinha de morrer a fim de incrementar a força do Estado. (DREYFUS; RABINOW, 2010, p. 183).

Há o deslocamento noção de poder em termos de guerra, dominação e sujeição - viés prioritariamente disciplinar -, para a noção de poder como governo. As estratégias sobre as quais se sustentam os processos de governo e gestão das populações multiplicam toda uma série de mecanismos regulamentadores, dispositivos de segurança (FOUCAULT, 2008, p. 140.143) que incidem sobre a população enquanto tal; mecanismos de proteção e controle social contra seus próprios perigos internos. Nesta perspectiva, falar-se-á de um poder de morte ou de estratégias que se validam num processo de regularização por exclusão: a exclusão ou a morte de tudo aquilo que possa aparecer como uma ameaça, ou como uma fonte de degradação da vida. Como resultado, no gerenciamento de risco, tem-se o racismo como fenômeno social, uma hierarquização biológica pela qual se instalam o sentido geral da discriminação, vínculos de exclusão, de negação, da rejeição e da morte política. Morte política e exclusão dos politicamente perigosos e dos eticamente impuros, do criminoso, do doente mental, dos anormais, dos indisciplinados, dos mal cuidados e dos que cuidam mal. Mecanismos economicamente muito mais racionais do que a assistência vinculada à Igreja; mecanismos de seguros (FOUCAULT, 2010, p. 291), de gestão de riscos, sistemas sutis que fragilizam estereótipos não docilizados a partir da "cultura do perigo":

> vocês veem o aparecimento da literatura policial e do interesse jornalístico pelo crime a partir do meado do século XIX; vocês veem todas as campanhas relativas à doença e à higiene. Vejam tudo o que acontece também em torno da sexualidade e do medo da degeneração: degeneração do indivíduo, da família, da raça, da espécie humana. Enfim, por toda parte vocês veem esse incentivo ao medo do perigo que e de certo modo a condição, o correlato psicológico e cultural interno do liberalismo. Não há liberalismo sem cultura do perigo. (FOUCAULT, 2008a, p. 91).

Neste sentido, a cidade, cenário do cuidar da população enquanto prática de governo, do desenvolvimento da economia política, polo de atração e exclusão onde "se faz viver e se deixa morrer", vem visitada pela poética modernista brasileira de Manuel Bandeira, num olhar para a espacialidade desrealizada no aglomerado urbano em *Poema tirado de uma notícia de jornal,* publicado no livro Libertinagem, em 1930.

> João Gostoso era carregador de feira-livre e morava no morro
> [da Babilônia num barracão sem número
> Uma noite ele chegou no bar Vinte de Novembro
> Bebeu
> Cantou
> Dançou
> Depois se atirou na Lagoa Rodrigues de Freitas e morreu afogado.

A literatura "não está além do mundo, mas também não é o mundo: é a presença das coisas antes que o mundo o seja, a perseverança das coisas depois que o mundo desapareceu" (BLANCHOT, 1997, p. 317). A literatura é real exatamente por ser esse fora, essa errância. No compasso foucaultiano da ficção

> [...] trata-se de mostrar por que interferências toda uma série de práticas - a partir do momento em que são coordenadas a um regime de verdade -, por que interferências essa série de práticas pode fazer que o que não existe (...) se tornasse porém uma coisa, uma coisa que no entanto continuava não existindo. (...) Não uma ilusão já que foi precisamente um conjunto de práticas, e de práticas reais, que estabeleceu isso e, por isso, o marca imperiosamente no real (FOUCAULT, 2008, p. 26-27).

A literatura tem jogos de realidade, essa desestabilização da realidade, joga com a realidade, cria sistemas de intervenção, causa perplexidade. A cidade é a espacialidade, a paisagem inevitável onde acontecimento e imaginação se encontram numa escrita que grafa, segundo saberes e práticas de veridição, cenários urbanos para aí localizar as práticas de poder que incidem sobre a população.

No “Poema tirado de uma notícia de jornal”, uma narrativa curta e extremamente condensada. O cotidiano invade o universo da arte com um trato artístico, com uma nova estética já precedida por uma forma de organização dada pela imprensa escrita. Numa intertextualidade entre notícia, conto e poesia, penetra-se numa particularidade concreta da realidade brasileira, ou seja, a questão urbana durante a primeira metade do século XX, o “caos urbano” enfrentado pelas cidades sacudidas pela primeira onda de urbanização. Este ganha expressão nos versos livres e irregulares, sem métrica igualada, na breve, direta impessoal, e objetiva apresentação dos fatos. Nos versos longos iniciais e de ritmo aliterante (era carregador ... e morava...) se apresenta a ocupação, a espacialização do residir, o “desnome” da personagem. Segue, fugindo da precisão da notícia, com a expressão “uma noite”, para, ato contínuo, indicar o espaço público, bar Vinte de Novembro, lugar de prazer, lugar de festa e de exaltação dos sentidos, do dionisíaco. O prazer vem descrito em versos curtos, dissílabos. Aliás, o adjetivo “gostoso” reforça uma forma de consideração, conotando num matiz erótico e popular, o universo do malandro cuja força de sedução tem, ao certo, um fundo sexual e prenuncia a inclinação para diversão e para festas, a que se entrega num espaço igualmente apropriado, o bar.

O cotidiano, lido na forma de poema, perde seu tom efêmero e passa a falar de fenômenos sociais. João constitui, num viés biopolítico, muitas e muitas existências, uma população. O poder toma posse da vida, cobre a superfície do corpo e da população mediante o uso articulado de tecnologias de disciplina, por um lado, e tecnologias de regulamentação, por outro. E a vida ganha a proteção dos versos contra o tempo e o esquecimento. Embora os versos a conduzam à morte. Construído a partir de descritores, o atraso social é dado pelo efeito territorial e demográfico das diferenças discursivas espaciais. A imagem da confusão e do caos que projeta o morro da Babilônia, espaço urbano desrealizado, sugere algo da dissolução de João que desce implacavelmente para a destruição; encarna o arquétipo de malandro, do indisciplinado, do indesejado. Basta a João, com a simpatia e a alegria de viver expressas no nome, seguir seu modo de ser para que sobrevenha o descomedimento, com o seu terrível desfecho. A sua história assume os contornos de *mythos* trágico, a permanência da morte como decisão política e seu caráter de fenômeno possível e desejável no interior de uma política da vida. A constituição de um *deixar morrer* no cerne de um poder que tem por princípio proteger e aumentar a vida.

ISSN: 2594-6536

Dessa forma, sempre às voltas com a problematização do presente como acontecimento filosófico maior, Michel Foucault encontra nas ideias de população, Estado e economia política constituem o tripé base para a teorização de todo o fenômeno urbano. Um poder de segurança, no dizer de Michel Foucault, ofereceu possibilidade histórica do Urbanismo dentro da política mais ampla de higienização as visando abrigar e remediar trabalhadores urbanos para torná-los saudáveis e aptos às novas relações de produção capitalista, engendrar um proletariado urbano apto a fazer parte das novas relações de produção industrial.

O "Poema tirado de uma notícia de jornal", enquanto experiência do fora, remete também à relação histórica entre segurança, população e território, havida por volta da segunda década do século XX, conforme observa June Hahner em *Pobreza e política*.

> Por volta da segunda década do século XX, a elite governante demonstrou uma grande preocupação crescente com os desafios da classe baixa às estruturas econômicas e políticas. (...) No final do século XIX, o governo tratava o pobre urbano primordialmente como fonte de desordens, doenças perigosas, força muscular e bucha de canhão. (...) no século XX o medo de contágio tinha diminuído. A intensa campanha sanitária da primeira década do século tinha reduzido a ameaça da disseminação das doenças infecciosas vindas dos cortiços para as residências das elites. (...) sob a proteção de Getúlio Vargas foi (...) combinando conciliação e cooptação com repressão e controle, criado um sistema de relações trabalhistas (...) Através de suas políticas, os líderes do governo ajudaram a ampliar o abismo entre os trabalhadores mais qualificados e articulados e a massa do pobre urbano não qualificada e precariamente empregada. (...) no início da década de 1980 (...) com um processo de redemocratização a caminho, as exigências, necessidades e desejos dos brasileiros pobres receberam atenção renovada (...) Mas, assim como durante a Velha República, a "questão social" ainda espera uma solução efetiva. (HAHNER, 1993, 287, 322-323)

Um achado em matéria jornalística ganha, em Manuel Bandeira, um tratamento artístico e, na intersecção entre Literatura, Filosofia e Direito à Cidade, propicia a releitura das "comunidades", aglomerados subnormais e assentamentos precários, sedimentados em um conjunto de inacessibilidades. Isto traz transversalidade, novos olhares para o "humano" e inspiração para pensar a sua reinvenção.

A configuração socioespacial é a de um amontoado de casas compactas, de dimensões variadas, amontoadas em pequenos lotes e inclinadas em calçadas reduzidas, com grande densidade demográfica e poucas áreas públicas e verdes, com acesso irregular combinando vielas tortuosas, escadarias e pontes que conduzem a áreas íngremes e se pretendem foros de residência. Abrigos que a higiene e a equidade social condenam, porque tocaiam a saúde imprevidente e fazem da comodidade uma insegurança.

As correlações estabelecidas pelo Professor do Collège de France entre política e guerra, política e saúde, política e sexualidade, política e segurança, política e economia, revela sua incursão nos cenários urbanos desrealizados, desprovidos em sua maioria de serviços públicos essenciais numa articulação com a gestão e administração das populações e a consequente intervenção urbanística visando abrir eixos que atravessem a cidade e ruas largas o bastante para assegurar a higiene e segurança - destruindo e/ou remodelando bairros miasmáticos conferindo-lhes ar, sol e verde; as partes insalubres da cidade em nome da saúde do conjunto da urbe-; garantir o comércio interno à cidade; articular o sistema viário interno da cidade à rede de estradas de sua região visando, também, ao comércio e, por fim, a vigilância do território urbano integralmente. (FOUCAULT, 2008, p. 23).

O Poema tirado de uma notícia de jornal, essa perturbadora cumplicidade entre a ficcionalidade e o testemunho, inspira o como pensar o Direito por meio da arte, a segregação socioespacial nos assentamentos urbanos irregulares, o acesso aos serviços e às políticas públicas. Embora a Constituição Federal de 1988, em seu artigo 30, VIII, confira ao Município competência para promover o adequado ordenamento territorial na implementação de um desenvolvimento sustentável; ainda que o Estatuto da Cidade, Lei nº 10.257/01, eleja o Plano Diretor como ferramenta agregadora dos instrumentos urbanísticos disponíveis de modo a implementar a vocação da urbe, restam desnudados hiatos a serem solvidos em vista de uma organização social e de políticas públicas que promovam cenários urbanos realizados. O imperativo de gestão e governança mais que modelar curvas de gráficos ao regular os fatores que diminuam a força produtiva social, tais como as doenças, a qualidade do ar, da água,

ISSN: 2594-6536

índices de contaminação ambiental, violência, a incidência de categorias de crimes, de vícios, as elevadas densidades, enquanto processos de gestão da população, entregue resultados que , no encontro entre o vital e o político, atendam ao macro-princípio constitucional e um dos fundamentos do Estado Democrático de Direito, inerente à República Federativa do Brasil, no artigo 1º, inciso III da Constituição, o princípio da dignidade da pessoa humana.

REFERÊNCIAS

ARRIGUCCI JR., David. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo***.** Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BRASIL *Aglomerados Subnormais no Censo 2010*. Brasília: IBGE, 2010.

DERRIDA. Jacques**.** *Essa Estranha Instituição chamada Literatura*: uma entrevista com Jacques Derrida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

DREYFUS, Hubert e RABINOW, Paul. *Michel Foucault: uma trajetória filosófica – para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Rio de Janeiro: Forense, 2010.

EWALD, François. *Foucault, a norma e o direito***.** Lisboa: Vega, 1993

FERNANDES, Edésio; ALFONSIN, Betânia (Coord.) *Direito Urbanístico: estudos brasileiros e internacionais.* Belo Horizonte: Del Rey, 2006.

FOUCAULT, Michel. *A verdade e as formas jurídicas***.** Rio de Janeiro: Nau, 1999

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1999a.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. São Paulo: Graal, 2000.

FOUCAULT, Michel. O que são as Luzes? In: ____. *Ditos e Escritos II – Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de Pensamento.* Rio de Janeiro: Forense, 2000a, p. 335-351.

FOUCAULT, Michel. *Os anormais*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*: uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 2002

FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos V – Ética, sexualidade e política***.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004

FOUCAULT, Michel. *Segurança, Território e População*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FOUCAULT, Michel. *Nascimento da Biopolítica*. São Paulo: Martins Fontes, 2008a.

FOUCAULT, Michel. *Em Defesa da Sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

GROS, Frederic. Foucault e a questão do quem somos nós? In: _____. *Tempo Social***;** Rev. Sociol. USP, S. Paulo, 7 (1-2).

HAHNER, June E. *Pob*reza *e política:* os pobres urbanos no Brasil – 1870/1920. Brasília: EdUNB, 1993.

RECH, Adir Ubaldo. *A exclusão social e o caos nas cidades.* Caxias do Sul, RS: Educs, 2007.

O PRETO VELHO NA UMBANDA E A MEMÓRIA DA POBREZA E DA ESCRAVIDÃO

Gracielle Rafaela Campos Baldiotti (UNINCOR/FCTE-PMTC)

RESUMO: O objetivo desta comunicação é analisar o ponto cantado de Preto Velho, presente na Umbanda. Os pontos cantados permeiam todos os trabalhos dentro de um terreiro. Os pontos podem servir como um meio de chamar as entidades ao trabalho, também para sustentar a entidade no corpo do médium, além de serem cantados para a despedida das entidades e dos trabalhos, tais como abrir e fechar a sessão, reverenciar o altar e, principalmente, para trabalhos de desenvolvimento dos fiéis, em que ocorre a incorporação, ou transe. Nesta comunicação, o ponto a ser analisado será de Preto Velho, que são as entidades mais velhas em um terreiro de Umbanda que através da figura retorcida pelo avanço da idade homenageia aqueles que sofreram com a pobreza e a escravidão. "Os pretos - velhos são, possivelmente, as entidades espirituais mais conhecidas do público em geral, independentemente da religião". (REZENDE, 2017, p.62). Será utilizada a pesquisa bibliográfica como metodologia. Especialmente nos pontos de Preto Velho, pudemos perceber a importância que ele carrega por estar diretamente ligado à formação do povo brasileiro, nos remetendo ao período da escravidão, através da memória passada de geração em geração.

Palavras-chave: Umbanda; Ponto cantado; Preto Velho; Religiões de matriz Africana.

As religiões de influência africana vêm sendo estudadas por muitos acadêmicos, porém nos deixou "pouco registro por funcionar durante muitos anos de forma clandestina". (PRIORE, 1994, p. 29). Existe também a tradição oral na Umbanda, em que os ensinamentos são passados de geração em geração de forma falada, o que contribui muito para o esquecimento de aspectos importantes dentro da religião. Conforme Fernandes e Pereira:

> [...] o agente responsável pela manutenção da tradição oral dos povos africanos, dançada e contada através dos mitos, 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. (MELO 2009 apud FERNANDES; PEREIRA, 2017, p. 621)

É sabido que o Candomblé e a Umbanda tiveram início com os negros escravizados, que adoravam seus deuses, fazendo referência aos santos católicos, uma vez que estes eram proibidos de cultuar os deuses africanos. Acredita- se que os negros colocavam suas imagens dentro dos santos Católicos para não sofrerem castigo dos senhores das fazendas. Daí surge o sincretismo religioso, que é a mistura de elementos de uma religião com outra.

A religião tem papel importante no que diz respeito à referência da identidade negra, porém essa referência foi aos poucos sendo tirada dos negros, pois eles foram obrigados a seguir a religião dos brancos, então "na ânsia de frustrar a proibição dos cultos, as divindades das matrizes africanas serão **[eram]** resignificadas a partir da assimilação com os santos católicos". (NASCIMENTO, 2010, p. 926, grifo nosso).

A Umbanda é uma mistura de crenças, sendo os terreiros visitados por todo tipo de indivíduo, aberto a todos que, de alguma forma, estão em busca de socorro. Após a Era Vargas, ela passa a ser reconhecida e deixa de ser perseguida, é vista como a primeira religião realmente brasileira, porém, segundo Prandi (2004, p. 4) ainda sofre preconceito nos dias de hoje por ser fruto do sincretismo religioso. Atualmente existe uma nova definição para a palavra Umbanda- "uma" e "banda", acreditando em uma união de um grupo, onde a humildade prevalece e todos se curvam diante do pai maior, numa sessão de puro amor e desejo de evolução espiritual. A Umbanda vem para tentar exterminar qualquer tipo de preconceito que atrapalhe na caminhada evolutiva do ser humano. A Umbanda e o Candomblé são religiões familiares, formadas por pequenos grupos que seguem ordens de pais ou mães de santo, por isso a massificação é inconcebível, uma vez que ambas as religiões possuem rituais que são fechados até mesmo para

os membros de um terreiro. Para eles é "inconcebível a sua exposição a todos, muito menos sua divulgação por meio televisivo" (PRANDI, 2004, p. 8).

A Umbanda é uma religião totalmente brasileira e mistura a sabedoria dos índios, espíritas kardecistas e católicos, além de nos apresentar alguns elementos africanos, originários do Candomblé, como a vestimenta branca, as guias (colares) usadas pelos médiuns, os Orixás que são cultuados tanto no Candomblé quanto na Umbanda, a defumação que "[...] eram utilizadas em rituais religiosos e mágicos, assim como nas artes curativas. A antiga civilização egípcia era devotada em direcionar os sentidos em direção ao Divino" (VERDE, 2019, s/p.). e os pontos cantados, que aos poucos foram ganhando espaço nas sessões de Umbanda, por influência do Candomblé. A Umbanda é ambientalista, segue a cultura local. Dessa forma, promove encontros multirreligiosos inter-raciais, além de ocasionar contatos entre pessoas de diferentes classes sociais e distintas bagagens culturais.

A Umbanda teve origem por volta dos anos 1920 e 30, quando Kardecistas da classe média mesclaram suas práticas com elementos de tradição religiosa africana, do catolicismo e das tradições dos índios. O Brasil nesta época passou a dar espaço à miscigenação. "A Umbanda é criada num contexto de valorização do 'ser brasileiro'[...] com maior abertura às formas populares afro-brasileiras" (NASCIMENTO, 2010, p. 937). A Umbanda remonta suas origens ao culto às entidades africanas, por exemplo, o Preto Velho (espírito dos negros escravizados), aos santos católicos e entidades que foram acrescentadas por influência Kardecista, assim representando o sincretismo religioso, que, de acordo com Rosseto,

> Todo o processo de sincretismo das religiões negras com outras religiões se iniciou na própria África, já no contato com o islamismo, seguindo-se a obra de expansão cristã dos missionários europeus e por último o próprio dinamismo cultural no continente africano. As religiões que chegaram ao Brasil no período do comércio de escravos já não eram puras, mas se encontravam misturadas. Dentro dessa perspectiva, é importante observar que os negros não abandonaram a sua religião, mas se apropriaram de determinados aspectos do catolicismo, como forma de ocultar a sua crença africana. (ROSSETO, 2016, p. 12).

ISSN: 2594-6536

Existe uma diversidade de cultos na prática Umbandista. Cavalcanti Bandeira (1970, p. 165- 180), no livro de Renato Ortiz, *A morte branca do Feiticeiro Negro* destaca quatro categorias de rituais: 1- Espiritualista: ritual em que não se usa uniforme, não trabalha com músicas e pontos riscados e não aceitam imagens. 2- Ritualista, com o uso de uniforme obrigatório, música e dança muito presentes, aceitam imagens e fazem entregas no mar e nos rios, uso de roupas brancas. 3- Ritmada, onde entram os instrumentos de percussão, assentos de orixás; e o terreiro, às vezes, segue os preceitos africanistas, como por exemplo, não comer carne vermelha em dias de sessões espirituais. 4- Ritualista e ritmada, presente na maioria dos terreiros umbandistas, tem utilização permanente de instrumentos de percussão, as roupas podem ser coloridas, existe a consagração aos atabaques (instrumento de percussão). Cada tipo de ritual varia de acordo com os elementos presentes nas sessões, é importante ter em mente o sentido social que o ritual possui, dando ênfase a uma perspectiva sociológica na classificação ritualística.

Se para a Umbanda ocorreu, para além desta nominação, a assimilação do termo "espírita/ espiritismo"; para o Espiritismo, aconteceu o contrário, através do fato deste ganhar uma nova alcunha, de "fora para dentro": "kardecismo" (remissão ao nome do codificador francês da doutrina/movimento, Kardec) ou "mesa-branca" (ligado ao fato de que os trabalhos de 'incorporação" dos "espíritos" ocorrerem em volta de uma mesa); ambas, como uma maneira de diferenciação (CAMURÇA, 2017, p. 9- 10). Apesar das duas religiões apresentarem características em comum, como a crença nos espíritos, há também divergências, como, por exemplo, o kardecismo não aceita os Pretos Velhos e Caboclos nas suas práticas mediúnicas. O que existe é uma mistura por parte da Umbanda, que utiliza elementos do Kardecismo. Um exemplo disto são as curas espirituais, usada nas duas religiões. Diferentemente da Umbanda, os Kardecistas não aceitam os rituais das sessões umbandistas, pois julgam inferiores os espíritos de Caboclos e Pretos Velhos, ambas as entidades que participaram da formação do povo brasileiro, e que ainda assim sofrem com o preconceito existente até os dias de hoje. Os negros escravizados sofriam com o chamado aculturamento, neste sentido "caberia ao africano se adaptar, mesmo que não compreendesse a religião do branco e o seu deus, pois a sociedade que lhe era superior se compunha de brancos cristãos e se designava como única" (ROSSETO, 2016, p. 15).

A música era muito comum no período da escravidão. Já no século XVI os negros escravizados utilizavam de instrumentos musicais para acompanhar o ritmo da música, como,

por exemplo, os atabaques. “Os pontos cantados são os cânticos ritualísticos acompanhados por percussão em atabaques consagrados e entoados pelos ogãs” (OLIVEIRA, 2018, p. 157). Por contar a história de nossos antepassados, os pontos utilizam jogos de palavras e, às vezes, a rima, promovendo a comunicação com o mundo espiritual. Os Pontos Cantados possuem ritmos e funções variadas. Sua poesia, constituída da palavra e seus ritmos cantados, conferem-lhe um poder mágico, sendo interpretado na Umbanda como uma forma de oração servindo para direcionar as giras e auxiliar os guias em seus trabalhos. Assim, além de evidenciarem sua matriz centro-africana, eles apresentam as marcas adquiridas no seu caminho histórico, que é nosso caminho histórico, brasileiro (Cf. MOREIRA, 2008, p. 1).

Através dos pontos cantados, acontecem todos os trabalhos dentro de um terreiro. Os pontos podem servir como um meio de chamar as entidades ao trabalho, também para sustentar a entidade no corpo do médium, além de serem cantados também para a despedida das entidades e dos trabalhos, tais como abrir e fechar a sessão, reverência dos filhos do terreiro ao altar e principalmente nos trabalhos de desenvolvimento dos fiéis, onde ocorre a incorporação, ou transe, “é na possessão que todo o edifício umbandista adquire sentido.” (BARROS, 2013, p. 3).

Passaremos agora para a análise, um ponto de uma entidade muito importante na Umbanda, o Preto Velho. Os Pretos Velhos são as figuras mais conhecidas no universo religioso, independente da religião, todos têm na memória a imagem de um velho, negro, de barba e cabelos brancos, sentado e com um cachimbo na mão conforme figura 6. Essa entidade é muito procurada, “por seus conselhos, suas bênçãos e suas receitas para cura de males físicos e espirituais” (REZENDE, 2017, p. 62). Por apresentar muita idade e muitos anos de sofrimento, uma vez que eles foram escravizados, os Pretos Velhos são vistos como entidade de muita luz, sabedoria, amor e cuidado. Possui uma voz firme, porém rouca, um tremor natural, pela velhice, trabalha sempre em prol do bem ao próximo. Segundo Rezende:

> A figura paciente, encurvada, com fala mansa e movimentos lentos dos pretos - velhos da umbanda se aproxima de algumas personagens do folclore como o “Pai João” e a “Mãe Maria”, semelhança que se dá também nos epítetos baseados em graus de parentesco próximos. Pai João e Mãe Maria são muito comuns nos contos populares. Negros velhos, africanos, escravos, eles são a antítese do escravo revoltado,

> suas atitudes e falas demonstram profunda resignação com sua condição. Dentre suas características mais conhecidas figura o dom de contar histórias, tradições e crônicas da família e dos ancestrais africanos. (REZENDE, 2017, p. 64).

A seguir, a letra do ponto cantado será apresentado e analisado.

Preto velho pode ser preto

O preto por ser preto
Não merece ingratidão
O preto fica branco
Na outra encarnação
No tempo da escravidão
Como o senhor me batia
Eu chamava por Nossa Senhora, Meu Deus!
Como as pancadas doíam
O preto por ser preto
Não merece ingratidão
O preto fica branco
Na outra encarnação
No tempo da escravidão
Como o senhor me batia
Eu chamava por Nossa Senhora, Meu Deus!
Como as pancadas doíam.
(PONTOS de umbanda, 2019, s/p.)[31]

Percebemos nos dois primeiros versos **"O preto por ser preto/ Não merece ingratidão"** a marca da escravidão e do sofrimento, representando o *pathos* do sofrimento,

[31]Disponível em:<https://www.letras.mus.br/umbanda/1380308/> Acesso em: 19 set. 2019.

sendo interpretado de forma que os negros (condição humana e não raça) eram tratados com desprezo, indiferença e tantos outros adjetivos que os levavam às condições de subalternos.

Nos versos seguintes, “O preto fica branco/ Na outra encarnação”, vemos o desejo do negro de ficar branco e a esperança que ele carrega de voltar, numa outra encarnação na cor branca. Ainda nos dias de hoje vivenciamos esta situação, pois o racismo ainda é presente na sociedade, de forma mais indireta agora, porém presente. Sabemos que os negros escravizados sofreram muito, desde a saída da África, entre os séculos XVI e XIX, quando eles eram comprados e marcados como mercadoria. Antes mesmo de desembarcarem no Brasil, eles já eram marcados, simbolizando assim o batismo e o imposto pago. Conforme Rosseto:

> Diante dessa imposição, caberia ao africano se adaptar, mesmo que não compreendesse a religião do branco e o seu deus, pois a sociedade que lhe era superior se compunha de brancos cristãos e se designava como única. Assim, aos olhos da Igreja Católica, outras religiões eram vistas como demoníacas e, portanto, cabia à Igreja catequizar esses indivíduos [...] Mesmo diante de todo sofrimento, faziam ressoar à noite nas senzalas as suas batucadas e danças. (ROSSETO, 2016, p. 13).

A religião tem papel importante no que diz respeito à referência da identidade, porém essa referência foi aos poucos sendo tirada dos negros, pois eles foram obrigados a seguir a religião dos brancos, então “na ânsia de frustrar a proibição dos cultos, as divindades das matrizes africanas ‘eram’ resignificadas a partir da assimilação com os santos católicos”. (NASCIMENTO, 2010, p. 926, grifo nosso).

No trecho “No tempo da escravidão/ Como o senhor me batia”, se mostra clara a soberania do branco, fazendeiro sobre os negros. Nas palavras de Bastide:

> Em regra geral, os membros da classe superior local - grandes proprietários, advogados, médicos, chefes políticos - são todos brancos; os mulatos e mestiços compõem a classe média e os negros escuros se aglomeram na classe baixa que mora nos subúrbios - zona fronteiriça, onde a cidade pequena termina suavemente no campo. (BASTIDE, 1971, 394).

ISSN: 2594-6536

Diante dos acontecimentos, das prisões e violência, os negros não entregavam a sua cultura e religião aos brancos, eles recorriam ao catolicismo por serem controlados o tempo todo pelos seus senhores. Muitos conseguiram fugir, daí surgiram os Quilombos, forma de vida alternativa para os negros. Segundo Andrade,

> O termo "mocambo" significa "esconderijo", já o termo "quilombo" é originário da língua banto, Kilombo, e significa povoação ou fortaleza. No continente africano, mais precisamente em Angola, os quilombos eram fortificações onde os guerreiros passavam por rituais de iniciação para o combate e a magia. Porém o termo no período Colonial significou muito mais que o sentido dado pela língua africana, pois a palavra se generalizou com o conhecimento do Quilombo de Palmares (1597- 1694), significando um espaço de resistência, luta e liberdade para os africanos e afrodescendentes. (ANDRADE, 2019, s.p.).

Os quilombos eram mais do que um espaço de fuga dos negros escravizados, ele era um espaço de resistência e convivência, representando perigo para os senhores. Não eram isolados, pois mantinham relações comerciais, laços afetivos e acesso a informações. Cultivavam milho, mandioca, feijão, fumo, batata doce e tinham criação de galinhas. Tudo o que conseguiam obter dos brancos era na base de troca, porém existiam os quilombolas que atacavam fazendas e cidades, em busca de animais de corte e outros proventos.

Andrade cita que o mais conhecido dos quilombos é o Quilombo de Palmares, que recebeu este nome pela região de Pernambuco onde se encontravam, na qual existiam muitas palmeiras, de onde eles extraíam o palmito. Chegou a abrigar 20 mil habitantes, chamando a atenção das autoridades, dando origem a Guerra dos Palmares, liderada por Zumbi dos Palmares. Com relação à religião, os negros misturavam-se aos indígenas e os africanos. "O catolicismo nos quilombos é alternativo ao catolicismo dos engenhos. Os símbolos são os mesmos, mas o significado é diferente". (ANDRADE, 2019, s.p.).

O Preto Velho no terreiro da Umbanda traz consigo, no momento da incorporação e dos trabalhos, a memória de resistência, força e perseverança, através dos conselhos dados e da benzeção feita aos filhos que procuram ajuda. A humildade presente nesta entidade reflete os tempos de senzala em que, humildemente, aceitavam o que lhes era exigido pelos senhores das

fazendas. Portanto, o Preto Velho representa não só a pobreza, mas a memória de formação do povo negro brasileiro.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Ana Luíza Mello Santiago de Andrade. *Quilombo*. 2019. Disponível em: <https://www.infoescola.com/historia/quilombo/>. Acesso em: 11 out 2019.

BARROS, Sulivan Charles. As entidades 'brasileiras' da umbanda e as faces inconfessas Brasil. *XXVII Simpósio Nacional de História*, Natal, 2013.

BASTIDE, Roger. *As religiões africanas no Brasil:* contribuição para uma sociologia das interpenetrações de civilizações. São Paulo: USP, 1971.

CAMURÇA, Marcelo. A teoria do "continuum mediúnico" de Cândido Procópio Camargo nos anos 1960-1970*:* atualizações e transformações contemporâneas. *Religare*, Juíz de Fora, v.14, n.1, p. 05-27, ago.2017.

CARVALHO, Aleksandra Stambowisky de. "*NA BOCA DE QUEM NÃO PRESTA...": Pontos cantados de Pombagira – uma proposta de análise'* 14/04/2016 140 f. Mestrado em Relações Étnico-Raciais Instituição de Ensino: CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECN. CELSO SUCKOW DA FONSECA, Rio de Janeiro Biblioteca Depositária: Biblioteca Central do Cefet/RJ.

FERNANDES; Joseli Aparecida; PEREIRA, Cilene Margarete. Do Griot ao rapper: narrativas da comunidade. *Revista da Universidade Vale do Rio Verde*, Três Corações, v.15, n. 2, p.620-632, ago./dez. 2017.

FIORIN, J. L. *The pathos oi the enunciatee*. *Alfa*, São Paulo, v.48, n.2, p. 69-78,2004.

HALL, Stuart. Identidade Cultural e Diáspora. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.*

MOREIRA, Carina. Metáforas da Memória e da Resistência: uma análise dos pontos cantados na Umbanda. In: *Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC*, São Paulo, 2007.

MUNANGA, Kabengele. NEGRITUDE E IDENTIDADE NEGRA OU AFRODESCENDENTE: um racismo ao avesso? *Revista da ABPN* • v. 4, n. 8 • jul.–out. 2012 • p. 06-14.

NASCIMENTO, Alessandra Amaral Soares. Candomblé e Umbanda: práticas religiosas da identidade negra no Brasil. *RBSE*, [S. l.], v. 9, n. 27, p. 923-944,2010.

OLIVEIRA, Ana Paula Silva de. *Boa noite, pra quem é de boa noite! Os caminhos da malandragem nos pontos cantados de Umbanda*. 2018. 186 f. (Mestrado em literatura, cultura e contemporaneidade) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. Biblioteca Depositária: Biblioteca Central da PUC-RIO. 2018.

ORTIZ, Renato. *A morte branca do feiticeiro negro.* São Paulo: Brasiliense, 1991.

PEREIRA, Linconly Jesus Alencar. *A umbanda em fortaleza: análise dos significados Presentes nos pontos cantados e riscados nos Rituais religiosos.* 2012 142f. Dissertação de Mestrado em Educação, sociologia e antropologia da educação. Universidade Federal do Ceará, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, Fortaleza, 2012.

PRANDI, Reginaldo. *O Brasil com axé:* Candomblé e Umbanda no mercado religioso. 2004.

PRIORE, Mary Del. *Religião e religiosidade no Brasil Colonial.* São Paulo: Ática, 1994. p. 29-32.

PONTOS de Umbanda. 2019. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/pontos-de-umbanda/>. Acesso em: 20 jul. 2019.

REZENDE, Livia Lima. *Força africana, força divina*: a memória da escravidão recriada na figura umbandista dos pretos-velhos' 13/02/2017 180 f. Mestrado em HISTÓRIA Instituição de Ensino: Universidade Federal de São João del-Rei, São João del Rei, 2017.

ROSSETO, Selma Correia. *Religiões de matriz africana / inclusão ou exclusão na disciplina de ensino religioso?* 2016. 237f. Dissertação (Mestrado Ciências das Religiões) Faculdade Unida da Vitória, Vitória, 2016.

VERDE, Michelo. *Defumação... a origem*. Disponível em: <https://mundolivreverde.wordpress.com/author/micheloverde/>. Acesso em: 06 set. 2019.

O ENSINO DA SINTAXE EM UMA PERSPECTIVA BAKHTINIANA

Jéssica Duarte de Souza (UNIFRAN)

RESUMO: O ensino da análise sintática vem provocando nos alunos uma aversão às aulas de língua portuguesa que, muitas vezes, estão baseadas apenas nas gramáticas tradicionais. No livro *Questões de estilística no ensino da língua*, Bakhtin apresenta um método que é centrado na reescrita das orações subordinadas sem conjunções, modificando-as em subordinadas com conjunções, mostrando aos estudantes que nas subordinadas sem conjunção há uma maior expressividade e dramaticidade em relação às subordinadas com conjunções. Esta pesquisa tem como objetivo avaliar o método bakhtiniano e averiguar como se pode colocá-lo em prática no ensino fundamental. A metodologia consistirá no experimento de coleta dos trechos escritos e reescritos por alunos do 8º ano do Ensino Fundamental durante as aulas de redação, que considerou os seguintes aspectos do processo de leitura e escrita: o aluno e seu universo linguístico, o processo da fala e da escrita e o professor com a concepção que ele tem da tarefa de ler e escrever e com o seu projeto de ensino. Realizamos um estudo com base na análise de um relato pessoal produzido pelos estudantes sobre algum fato ocorrido com eles, quando eram ainda muito pequenos, a fim de verificar como e quais características de expressividade das formas linguísticas compõem os seus textos. Espera-se, com os resultados obtidos, comparar as reações e descobertas dos discentes participantes dessa prática de ensino com as dos alunos descritos por Bakhtin.

Palavras-Chaves: Gramática; Estilística; Bakhtin.

INTRODUÇÃO

Ao longo dos anos o ensino de gramática tem sido o alvo de pesquisas, debates, reflexões e tema de muitos congressos. Muitos ainda acreditam que o ensino de Português deve ter como objetivo somente o ensino considerado padrão. Desde os anos 60, tem-se observado o pouco êxito dos estudantes brasileiros quando se trata das aulas de Língua Portuguesa. A palavra “Gramática” causa inquietação em muitos alunos.

Deste modo, diante de alguns debates sobre o ensino de gramática, escolhemos analisar uma parte da gramática, a análise sintática, conteúdo que os alunos consideram difícil. A partir

disso iremos pesquisar o estudo das orações coordenadas e subordinadas, unindo gramática e estilística, e assim, tornar o ensino gramatical mais criativo e o aprendizado mais vivo. As aulas de Português deverão ter como centro a interação entre professor e aluno.

Dessa forma, esta pesquisa tem como objeto de estudo: o ensino do período composto por coordenação e subordinação com base na estilística enunciativa. Destacamos que é preciso que o ensino da gramática leve em conta seu significado estilístico, pois sem a abordagem estilística, o estudo da sintaxe não enriquece a linguagem dos alunos e, privado de qualquer tipo de significado criativo, não lhes ajuda a criar uma linguagem própria.

No livro *Questões de estilística no ensino da língua* (2013) obra que Bakhtin apresenta a experiência que teve na Rússia entre 1942 e 1945 período em que ele era professor em duas escolas é o que incentivou nossa proposta de intervenção neste trabalho. A obra apresenta um método que é centrado na reescrita das orações subordinadas sem conjunções, modificando-as em subordinadas com conjunções, mostrando aos estudantes que nas subordinadas sem conjunção há uma maior expressividade e dramaticidade em relação às subordinadas com conjunções. Bakhtin desenvolve uma metodologia de ensino que é voltado ao processo de nascimento da individualidade linguística dos discentes, livre da linguagem livresca e artificial.

Buscamos apoio na prática adotada pelas reflexões de Bakhtin no livro *Questões de estilística no ensino da língua* (2013) que revelou uma outra face de Bakhtin, a de professor. O procedimento desenvolvido por Bakhtin poderá ser muito útil na atualidade, pelo fato de tornar o ensino de gramática mais interessante e vivo para os alunos. A prática do autor poderá auxiliar os docentes a articular o ensino de gramática e estilística a partir de exemplos concretos que Bakhtin nos revelou. Com a presente pesquisa os professores irão refletir como podem ajudar os alunos no processo de nascimento da individualidade linguística por meio de uma orientação flexível e cuidadosa. Dessa forma, há necessidade de pesquisas sobre o tema, pois o foco dessas discussões é desenvolver nos alunos o gosto e o amor pelas aulas de Língua Portuguesa.

A seguir, parte-se para uma explicação sobre a estilística na perspectiva de Bakhtin.

O PAPEL DA ESTILÍSTICA NAS AULAS DE LÍNGUA MATERNA

O ensino de gramática há algum tempo vem despertando muitas vozes que debatem a maneira como tem sido a metodologia utilizada pelos professores no ensino aprendizagem da língua materna no Brasil. A questão se tornou muito popular entre os educadores, que chegaram

até a se perguntarem se “a gramática continua valendo, mesmo com tantas críticas de muitos linguistas e também escritores” (PERNAMBUCO, 2017, p.184). O autor nos afirma que a gramática é a nossa maior referência de padronização da língua, pois, quando procuramos formas de expressão na fala considerada culta, é na norma padrão que temos que recorrer. Pernambuco (2017) deixa claro que o problema é usar a gramática tradicional de modo inadequado: “É confundi-la como se ela fosse sinônimo da própria língua, quando, na verdade, ela quer ser serva do uso da língua” (PERNAMBUCO, 2017, p. 184). O pesquisador ainda ressalta que a gramática segue valendo como um referencial para o bom uso da norma padrão.

Entretanto, é viável dizer que no ambiente escolar a gramática normativa ainda é estudada como o único método para escrever melhor, ler melhor e falar devidamente bem. Uma frase que chama bastante atenção e que na maioria das vezes define a norma culta instruída nas escolas é: “Ame a norma de prestígio e aprenda-a, pois é o único meio de ascensão social” (SOUZA, 2007, p.38). Percebemos vários exercícios gramaticais fora do contexto e isolados, cujo objetivo é a reprodução e repetição. “Quando a escola adota a gramática normativa como diretriz de ensino, descarta as variações linguísticas representadas na pessoa dos alunos, como sendo “normais”, aceitáveis do ponto de vista de produtoras de linguagem” (SOUZA, 2007, p.38). A autora afirma que a língua não deve ser conhecida, na escola, como um conjunto de regras linguísticas abstratas, como um sistema único, uma norma rígida, visto que, de acordo com Bakhtin, “a língua vive e evolui historicamente na comunicação verbal concreta, não no sistema linguístico abstrato das formas da língua nem no psiquismo individual dos falantes” (BAKHTIN; apud SOUZA, 2007, p. 38).

Priorizando a normatividade, a escola colabora para a insegurança linguística dos estudantes, não deixando que eles desenvolvam sua autonomia e individualidade linguística. Percebemos que os discentes têm medo da disciplina de língua portuguesa e na maioria das vezes não gostam da aula e dizem que o português é difícil e chato. Os alunos não se identificam com uma língua que foca na repetição, memorização e reprodução em sala de aula. É recorrente eles estudarem somente para cumprirem com seu papel de irem bem nas provas e depois acabam esquecendo a matéria no outro dia. Souza (2007) faz uma abordagem importante nos fazendo pensar em um ensino de faz de conta, ou seja, “faz de conta que sei para poder passar de ano”, como se o aluno dissesse ao professor: “Tu finges que ensinas e eu finjo que aprendo” (SOUZA, 2007, p.39). O método escolar, como está inserido, não beneficia a interação na sala de aula. “Pelo contrário, as instâncias de controle via fazer pedagógico contribuem para o despojamento

da identidade do aluno, uma vez que dele é esperado que (re)produza o discurso do professor, numa atitude passiva" (SOUZA, 2007, p.39-40). Estudar a língua materna deveria ser uma forma de interação, libertação. No entanto, percebemos que este estudo é opressivo, impessoal e seu método é livresco.

Sendo assim, o ensino de gramática sempre foi um ponto de críticas e iniciativas na busca por uma aprendizagem da língua de modo mais reflexivo e funcional. Dentre esses estudos, estão as reflexões do russo Mikhail Bakhtin, que nos fascina ao revelar sua pesquisa feita quando foi professor do ensino médio, função que desempenhou no interior da Rússia durante a Segunda Guerra Mundial. A obra *Questões de estilística no ensino de língua* foi publicado em tradução direta do russo por Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo, e com apresentação de Beth Brait pela Editora 34. Essa obra nos viabiliza apontamentos relevantes acerca do ensino de língua, com o objetivo de desenvolver um fazer pedagógico que estimule nos alunos a sua individualidade linguística, o gosto pelas aulas de português livres da linguagem livresca.

O ensino de gramática ainda hoje gera muitas dúvidas e as escolas acabam reproduzindo o método tradicional. Deste modo, as reflexões de Bakhtin são importantes e podemos afirmar que são contemporâneas, uma vez que nos conduzem a (re)pensar a prática tradicional do ensino de língua materna, tão discutida na atualidade. Podemos dizer que Bakhtin estava vigilante e preocupado com o ensino que, "tratando abstratamente a língua, não lograva de fato ensinar seu comportamento vivo aos alunos" (BRAIT; apud BAKHTIN, 2013, p.9). Para Bakhtin, o lugar que o ensino da gramática ocupa na escola necessitava de ser revisto, tendo em vista que uma "certa estilística poderia, se articulada à gramática, auxiliar os professores e levar os alunos a um conhecimento ativo de procedimentos característicos da língua literária e, também, da língua do cotidiano, da língua viva, em uso" (BRAIT; apud BAKHTIN, 2013, p.11). O professor nos afirma que cabe aos docentes auxiliar os alunos no "processo de nascimento da sua individualidade linguística através de uma orientação flexível e cuidadosa" (BRAIT; apud BAKHTIN, 2013, p.7). E alega que vários colegas de trabalho de seu período de atuação como professor não trabalhavam para estabelecer essa ligação entre a estilística e a gramática.

Uma importante ferramenta utilizada em sala de aula é o livro didático e, naquela época, Bakhtin já fazia críticas relacionadas aos manuais. Brait nos lembra que "os livros que concorrem hoje os programas oficiais do governo não correspondem, enquanto volume de investimento público e privado, a índices de melhora na leitura e produção escrita e oral dos

alunos" (BRAIT; apud BAKHTIN, 2013, p.13). Segundo Bakhtin, "os exercícios do manual desorientam tanto os professores quanto os alunos. Os exercícios, que parecem ser orientados aos aspectos estilísticos e relacionados com a seleção dos sinônimos gramaticais, de fato não abordam esses aspectos" (BRAIT; apud BAKHTIN, 2013, p.13). Os alunos em certos exercícios não entendiam para que eles serviriam na vida, no seu dia a dia. Bakhtin então propôs uma metodologia em suas aulas, tentando articular a concepção dialógica de linguagem e o aprendizado para o ensino de questões de gramática estabelecidas pelo programa oficial.

Enquanto professor de língua russa, Bakhtin realizou uma análise com seus alunos, associando o conteúdo de sintaxe a uma abordagem estilística. Ele fez um plano metodológico, um guia para auxiliar o professor e abordou o uso de uma estrutura gramatical em particular: o período composto por subordinação sem conjunção. Brait relata que o pesquisador "registrava durante suas aulas o comportamento linguístico dos alunos, levando em conta os resultados para preparar seus cursos" (BRAIT; apud BAKHTIN, 2013, p.14). O objetivo do autor segundo Brait era que os alunos percebessem "o que muda quando escolho esta ou aquela palavra, esta construção sintática em lugar de outra" (BRAIT; apud BAKHTIN, 2013, p.14). A finalidade do autor também era desenvolver a interação professor e aluno como método de elaboração dessa compreensão gramatical e estilística. Bakhtin, preocupado com o conteúdo das aulas de língua materna, que era a gramática pura que prevalecia em seu país, aplica um ensino produtivo de gramática para que os alunos pudessem aprender a usar a língua de maneira criativa. Isso era possível, segundo ele, quando levamos em conta o significado estilístico dos aspectos sintáticos da língua:

> Sem a abordagem estilística, o estudo da sintaxe não enriquece a linguagem dos alunos e, privado de qualquer tipo de significado criativo, não lhes ajuda a criar uma linguagem própria; ele os ensina apenas a analisar a linguagem alheia já criada e pronta [...]. (BAKHTIN, 2013, p. 23-28).

Sendo assim, é concebível esclarecer que os aspectos semânticos e estilísticos no ensino de gramática, tal qual recomenda Bakhtin, faz-nos inferir que o autor não ficou só preocupado em ensinar conceitos e termos, mas foi direcionando o ensino de gramática, segundo Faraco, em um caminhar que vai provocando a intuição e a reflexão dos alunos. Ele levou para a sala

ISSN: 2594-6536

de aula um ensino que é direcionado também para a vida do aluno e não baseado somente em uma língua idealizada, que geralmente é a mais conhecida pelos próprios alunos e pelas pessoas. Faraco reitera que Bakhtin queria vencer o tédio e a esterilidade do ensino tradicional de gramática. Desta forma, os estudantes devem ter conhecimento da funcionalidade da língua, precisam saber suas várias possibilidades de uso, precisam apreender sobre os aspectos estilísticos positivos e negativos.

Dessa maneira, o pesquisador fez uma análise minuciosa de trezentas redações, para conferir se ocorreu a utilização de período composto por subordinação sem conjunção. A pesquisa foi realizada por duas turmas de oitava série (1º ano do Ensino Médio) em que lecionava. Com o mesmo intuito, também examinou oitenta redações de alunos da 10ª série (3º ano do Ensino Médio). Ao fim da observação de todo o material, Bakhtin diz que "em todas as redações ocorreram apenas três casos de utilização de período composto por subordinação sem conjunção" (BAKHTIN, 2013, p.28). Bakhtin esclarece que essa realidade aconteceu porque "o significado estilístico do período composto sem conjunção não foi devidamente abordado na sétima série. Os alunos não sabiam seu valor" (2013, p. 29).

Diante do ocorrido, ele foi trabalhando com os alunos, fazendo com que eles apreciassem o período composto sem conjunção como um meio de expressão linguística diferente e que permite ao aluno explorar a língua de forma mais criativa e interessante para o aluno. Para o autor, trabalhar a abordagem estilística em sala de aula é extremamente necessário. No ambiente escolar seria muito interessante os estudantes aprenderem em quais condições, por exemplo, "uma oração subordinada adjetiva pode ser transformada em um particípio e quando tal mudança é impossível, além de tomar conhecimento da técnica gramatical dessa conversão" (BAKHTIN, 2013, p.25). Por conseguinte, o autor queria que os alunos apreciassem o período composto sem conjunção, por intermédio de uma minuciosa análise estilística das características e benefícios dessa forma.

O professor revela aos alunos como é comum o uso do período composto sem conjunção em nossa fala do cotidiano. Bakhtin se manifesta dizendo que, após mostrar "o enorme significado das formas de subordinação sem conjunção na nossa língua e de atentar às suas vantagens diante das formas correspondentes com conjunções" (2013, p.39), é necessário, explicar também aos estudantes que "devem entender que as formas de subordinação sem conjunção não podem ser utilizadas sempre" (BAKHTIN, 2013, p. 39).

ISSN: 2594-6536

Tomando, pois, os ensinamentos do professor Bakhtin, o ensino de língua materna dever ser refletido, sendo necessária uma atenção especial no ensino da gramática. Os alunos, de acordo com Bakhtin, não podem ficar presos ao aprendizado da linguagem livresca. O autor afirma que é necessário trabalhar com os discentes uma linguagem utilizada na vida, ou seja, "uma linguagem tanto gramatical e culturalmente correta, quanto audaciosa, criativa e viva" (BAKHTIN, 2013, p.42).

Por fim, o professor Bakhtin nos faz pensar o quanto os docentes são indispensáveis nesse novo processo de aprendizagem, nesse nascimento da individualidade linguística do aluno, mediante uma orientação compreensível e cuidadosa. Ainda relata que "o destino posterior das capacidades criativas de um jovem depende em muito da linguagem com a qual ele se forma no ensino médio" (BAKHTIN, 2013, p.43). O autor expõe que introduzir o aluno nesse procedimento apaixonante que é a língua viva e criativa requer uma ampla quantidade e diversidade de formas de procedimentos de trabalho. Com exemplos de algumas lições que Bakhtin utilizou, ele deixa uma inspiração para todos que compartilham e apreciam esse estudo, relacionando a gramática e a estilística. "Os períodos compostos sem conjunção representam uma arma poderosa na luta contra a linguagem livresca e privada de personalidade" (BAKHTIN, 2013, p.43).

METODOLOGIA

Este estudo baseou-se em uma estratégia qualitativa de pesquisa, de caráter descritivo, por meio de uma pesquisa de campo. No que diz respeito aos meios de investigação, optamos pela pesquisa de campo que será realizada no município de Itaú de Minas, para tanto, escolhemos o Colégio Interativo. O colégio de ensino, através do "Termo de Autorização Institucional" nos permitiu fazer as análises com os discentes em sala de aula. Logo após, entramos em contato com os alunos pessoalmente convidando-os como voluntário(a) a participar da pesquisa. Todos concordaram em participar. Os participantes da pesquisa são os alunos da turma de 8°ano do Ensino Fundamental, totalizando 18 estudantes. De acordo com a orientação do CEPE, as identidades dos participantes da pesquisa são preservadas e, deste modo, ao nos referirmos aos autores dos textos escritos e transcrições que compõem nosso corpus de pesquisa, usaremos letras maiúsculas do alfabeto, em sequência (A, B, C etc.).

PROCEDIMENTOS DA PESQUISA

No primeiro momento, na aula de redação foi explicado à turma sobre o gênero relato pessoal. Após algumas aulas trabalhando o gênero, fizemos uma proposta de redação aos alunos a fim de averiguar se ocorreram casos de utilização de período composto sem conjunção. Sendo assim, realizamos um estudo com base na análise do relato pessoal produzido pelos estudantes sobre algum fato ocorrido com eles, quando eram ainda muito pequenos, a fim de verificar como e quais características de expressividade das formas linguísticas compõem os seus textos.

Por último, através de recortes de algumas frases das redações dos alunos, sugerimos a mudança no período composto por coordenação ou subordinação sem conjunção por um período com conjunção. Após a coleta de dados e análises das redações, registraremos em áudio a atividade que foi desenvolvida através dos recortes das redações e transcreveremos o conteúdo das gravações para compor nosso corpus de pesquisa. As atividades registradas foram: a análise de frases retiradas das redações dos alunos e a mudança que os alunos fizeram no período composto por coordenação sem conjunção por um período com conjunção. A gravação foi importante para compararmos as reações e descobertas dos discentes participantes dessa prática de ensino com as dos alunos descritos por Bakhtin. Analisamos detalhadamente junto com os discentes e conforme Bakhtin (2013) analisou, os seguintes elementos quando lemos as frases: a expressividade, entonação e enfatizando, com ajuda de mímica e de gestos, o elemento dramático contido na frase.

ANÁLISE DAS REDAÇÕES

Essa análise inicial teve como objetivo verificar nas redações dos alunos se ocorreram casos de utilização de período composto sem conjunção. Analisamos dezoito redações feitas na sala de aula da turma do 8°ano produzidas no primeiro semestre. Em todas essas redações analisamos um caso de utilização de período composto por coordenação sem conjunção.

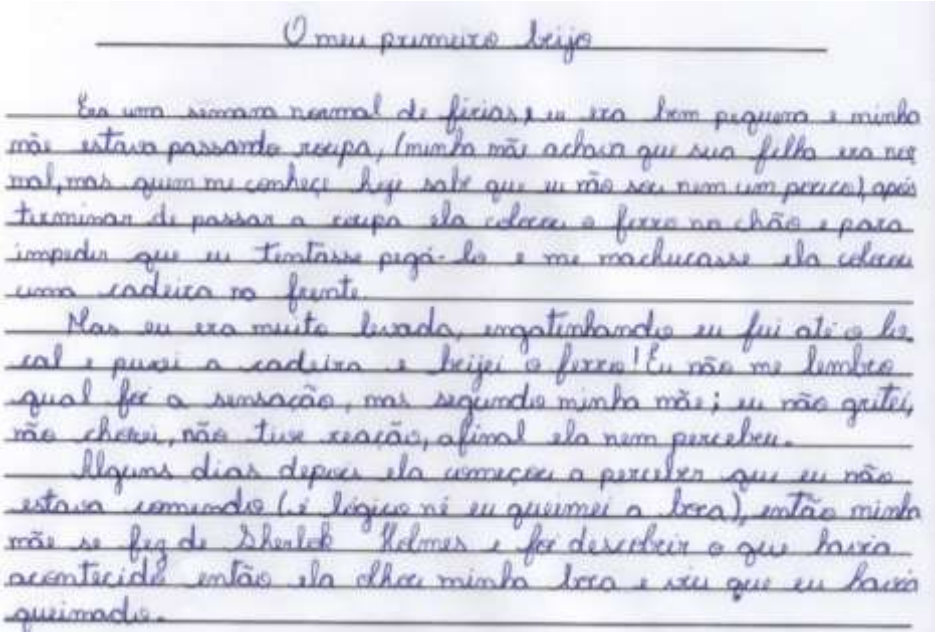
Analisamos detalhadamente junto com os discentes e conforme Bakhtin (2013) analisou, os seguintes elementos quando lemos as frases: a expressividade, entonação e enfatizando, com ajuda de mímica e de gestos, o elemento dramático contido na frase. E assim, os alunos observaram que esses momentos de expressividade aparecem na construção nas orações sem conjunção. Na aula, refletimos também sobre qual é a diferença entre a oração com

ISSN: 2594-6536

conjunção e a oração sem conjunção. Avaliamos conforme Bakhtin (2013), a influência das conjunções no contexto mais amplo da redação. Dessa forma, os alunos tiraram suas próprias conclusões sobre a mudança da oração sem conjunção por orações com conjunções.

Segue abaixo o primeiro recorte da redação da aluna A "O meu primeiro beijo".

Figura 1- Redação Aluna A



O meu primeiro beijo

Era uma semana normal de férias, e eu era bem pequena e minha mãe estava passando roupa, (minha mãe achava que sua filha era normal, mas quem me conheci hoje sabe que eu não sou nem um pouco) após terminar de passar a roupa ela colocou o ferro no chão e para impedir que eu tentasse pegá-lo e me machucasse ela colocou uma cadeira na frente.

Mas eu era muito louca, engatinhando eu fui até o local e puxei a cadeira e beijei o ferro! Eu não me lembro qual foi a sensação, mas segundo minha mãe; eu não gritei, não chorei, não tive reação, afinal ela nem percebeu.

Alguns dias depois ela começou a perceber que eu não estava comendo (é lógico né eu queimei a boca), então minha mãe se fez de Sherlock Holmes e foi descobrir o que havia acontecido então ela olhou minha boca e viu que eu havia queimado.

Fonte: Acervo pessoal

No decorrer da história, identificamos o período composto sem conjunção na seguinte oração. "Eu não gritei, não chorei, não tive reação".

Inicialmente, a professora-pesquisadora explicou aos alunos que ao começarmos a análise da primeira oração, de acordo com Bakhtin (2013), é preciso lê-la com uma expressividade máxima, reforçar a entonação das palavras e interpretar a oração por meio de mímicas e gestos. Dessa maneira, a aluna A leu em voz alta o período composto sem conjunção. Notamos que ela se expressou de uma maneira bem intensa. Ela relatou que quando pronunciava a oração, rapidamente veio em sua memória o dia do ocorrido. Destacamos que um elemento que foi bem utilizado por ela foi a entonação que ela deu no advérbio de negação "não".

Dessa forma, os alunos prestaram atenção nos momentos de emoção, entonação, de mímica e gestos quando a aluna interpretava sua oração em voz alta. Uma aluna relatou que foi muito atrativo esse momento e afirmou que no nosso cotidiano as pessoas costumam utilizar o

gesto, a entonação quando vão contar uma história. A partir da leitura em voz alta, a professor-pesquisadora escreveu no quadro o período composto sem conjunção identificado na redação da aluna A. Nessa hora, foi explicado aos alunos que iríamos transformar o período analisado em um período composto com conjunção. Ressaltamos que essa análise é muito importante para eles avaliarem a diferença entre a oração sem conjunção escrita pela aluna A e a oração com conjunção criada por eles. Na sequência, os alunos anotaram o período no caderno transformando-o em período composto com conjunção.

De início, os discentes ficaram refletindo individualmente sobre qual conjunção usar. Em seguida, discutimos como teria ficado o período transformado. A aluna A autora do texto pediu para ler sua resposta. Ela reescreveu da seguinte forma: "Eu não gritei, nem chorei e também não tive reação". A aluna J redigiu: "Eu não gritei e nem chorei e não tive reação". O aluno D leu sua resposta "Eu não gritei e não chorei e não tive reação". A aluna B fez a seguinte transformação "Eu não gritei nem chorei nem tive reação". Notamos que alguns alunos introduziram a conjunção sem mudar a frase e outros fizeram a substituição do advérbio "não" para a conjunção "nem". Nesse momento, aproveitamos para explicar e com referência em Bakhtin (2013), que as frases estão adequadas tanto da visão gramatical quanto da estilística. Porém, mostramos aos alunos que a ausência ou a substituição do advérbio para a conjunção, não é um processo mecânico. Ressaltamos que essa mudança pode alterar a ênfase dada às palavras. O aluno G identificou que a aluna A quando leu o período composto sem conjunção deu mais destaque no advérbio "não". E quando a aluna D leu seu período transformado, notamos que a ênfase foi destacada na conjunção "e". Deste modo, a entonação da palavra "não" foi enfraquecida.

Posteriormente, perguntamos aos alunos quais foram as diferenças entre a oração sem conjunção criada pela aluna A e a oração com conjunção transformada por eles. Obtivemos a resposta de que em algumas transformações as conjunções ficaram repetitivas e que em outras foi perdida a ênfase dada as palavras. Relataram também que em alguns casos a entonação foi substituída pela conjunção. É interessante relatar que os alunos na aula de leitura tinham estudado sobre o gênero dramático. Dessa forma, eles sabiam o quanto é importante em uma leitura dramatizada a expressividade, a entonação, o gesto. Então, de acordo com os alunos, a frase com conjunção perdeu um pouco a emoção e a dramaticidade que a aluna A teve na leitura em voz alta do período sem conjunção. Nesse momento, lembramos dos alunos de Bakhtin que em uma de suas análises relataram que nesse caso podemos dizer que "o período parece ter

passado ao registro mudo, ou seja, tornou-se mais adaptado à leitura silenciosa do que à leitura expressiva em voz alta" (BAKHTIN, 2013, p.33).

Na sequência, analisamos a influência das conjunções no contexto da redação. Antes da análise, explicamos aos discentes que o uso apropriado das conjunções contribui para a estruturação da sequência de um texto. Contudo, a aplicação desses termos deve ser feita de maneira correta, pois o uso inadequado pode provocar relações de sentido diferentes daquelas que são aguardadas. As conjunções são palavras responsáveis por relacionar partes da oração ou orações de um período. Porém, não é preciso decorar uma lista inacabável de conjunções, é necessário conhecer quando e como usar cada uma delas, pois na língua o contexto da comunicação, seja ela oral ou escrita, é o fator que definirá a construção dos sentidos do texto.

Com relação à influência das conjunções no contexto, como já foi citado anteriormente, constatamos ocorrências de conjunções coordenativas com bastante frequência na redação da aluna A. Em função disso, a aluna descreveu que sua redação estava objetiva e bastante cansativa, porque repetiu a mesma conjunção várias vezes. E no contexto seu relato ficou sem emoção, sem drama. Além disso, descreveu que quando leu o período sem conjunção em voz alta, apresentou de modo dramático. Quando leu a sua redação por inteira percebeu que o sentido de outros períodos com conjunção não transmitiu essa dramaticidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que nos propusemos a fazer nesta pesquisa foi mostrar, por meio de um procedimento metodológico e na perspectiva dialógica da linguagem oferecida por Bakhtin, uma análise para a prática de um ensino mais compreensível e interessante para os alunos. Com a presença da estilística nas aulas de português verificamos que o ensino de gramática vinculado à estilística tornou o ensino de português mais vivo, metafórico e expressivo e também ajudou a revelar a individualidade dos alunos deixando as formas secas gramaticais e adquirindo um novo conhecimento para os alunos.

Ao compararmos as reações e descobertas dos discentes participantes dessa prática de ensino com as dos alunos descritos por Bakhtin, fomos surpreendidos. Constatamos que os alunos conseguiram apreciar a expressividade e a vivacidade das orações sem conjunções. Obtivemos, portanto, a verificação de que os alunos gostaram da experiência da atividade

proposta. Dessa forma, alguns relataram que gostaram de aprender sobre o sentido das orações sem conjunções, pois o período ganhou vivacidade.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. 5ª. ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BAKHTIN, M. *Questões de Estilística no ensino da língua***.** Tradução, posfácio e notas de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34,2013.

BAKHTIN & VOLOCHÍNOV. *Marxismo e filosofia da linguagem***.** 14ª. ed. Tradução de Michel Lahud & Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010.

BRAIT, B. *Bakhtin: conceitos-chave***.** São Paulo: Contexto, 2012.

CUNHA, Celso & CINTRA, Lindley. *Nova Gramatica do Português Contemporâneo***.** Rio de Janeiro: Lexikon, 7ª ed. 2016.

DOLZ, J; NOVERRAZ, M; SCHNEUWLY, B. Sequências didáticas para o oral e a escrita: apresentação de um procedimento. In: DOLZ, J; SCHNEUWLY, B. e colaboradores. *Gêneros orais e escritos na escola***.** Trad. Roxae Rojo e Glaís Sales Cordeiro. Campinas: Mercado de Letras, 2004.

FIORIN, José Luiz**.** *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006.

FRANCHI, Carlos. *Mas o que é mesmo gramática?* São Paulo: Parábola, 2006.

LUFT, Celso Pedro. *Língua e Liberdade*. São Paulo: Ática, 1995.

MARCHEZAN, R. C. Diálogo. In: BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin***:** outros conceitos-chave. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2006.

OLIVEIRA, Joalis. *O ensino de sintaxe em uma perspectiva estilístico-enunciativa***.** Dissertação UEPB, Guarabira PB, 2015.p.19.

PERINI, M.A. *Gramática descritiva do português brasileiro***.** Petrópolis: Vozes, 2016.

PERNANMUCO, J. *Diálogos com a gramática, leitura e escrita*. Curitiba: Appris, 2017.

PUGINA, R, L. *Dialogismo e relações dialógicas.* In: Vozes de Eros. Dissertação UNIFRAN, Franca, 2014.p.20.

SOUZA, H.C. *Língua Portuguesa***.** In: O nhenhenhém gramatical. Dissertação UFRGS, Porto Alegre, 2007.p.38.

A SEXUALIDADE NO CONTO: LUAMANDA DE CONCEIÇÃO EVARISTO

Jocelane Fernanda Cruz (UNINCOR/FCTE/PMTC)

RESUMO: Essa comunicação trata de um recorte da dissertação em andamento "A construção do sujeito feminino no conto *Olhos d'água*, de Conceição Evaristo", publicado em 2015 pela editora Pallas. Será apresentada a análise do conto “Luamanda” presente no mesmo livro. Esta análise se dará com o entrelaçamento de gênero, raça e sexualidade. Conceição Evaristo apresenta uma escrita interpelada pela sua vivência, sua escrita se dá pela escrevivência, na qual relata sua experiência de mulher negra, pobre, nascida na periferia de Belo Horizonte. Seus escritos trazem a vivência de diferentes mulheres (de diferentes idades, vivências, experiências, sexualidade) que trazem a vivência e o apagamento da mulher negra, contando suas experiências. O conto “Luamanda” traz uma interconexão entre raça, gênero, classe social e sexualidade. O conto relata a busca de uma mulher de meia idade à procura do amor. Apresenta uma narrativa que percorre as cinco décadas de experiência sexual fazendo uma conexão com a lua em seus momentos de gozo-prazer. É através desse viés que a autora discute o a intersecção entre gênero, raça e sexualidade.

Palavras-chave: Conceição Evaristo, sexualidade da mulher negra, Luamanda, interseccionalidade.

Um dos aspectos de maior relevância na obra de Conceição Evaristo é a de difundir a produção literária de autoria feminina negra no Brasil e no cenário internacional. As obras de Evaristo caracterizam-se pela ênfase na memória da autora e nos recontos orais ouvidos pela mãe e tias em sua infância e experiência das comunidades afro-brasileiras. Seu foco principal é a mulher negra e pobre e as sombras da escravidão que ainda pairam sobre o país. Incluem-se, também, em sua obra, a pobreza dos favelados, laços familiares e afetivos. Amanda Crispim, em um artigo no portal da literatura afro-brasileira, faz a seguinte reflexão:

> A memória constitui um elemento indispensável de uma identidade nacional. É por ela que o homem atualiza impressões ou informações passadas e recompõe sua história. Numa civilização sem a escrita,

> marcada pela oralidade como a africana a acumulação de elementos na memória faz parte do cotidiano, como garantia de sua identidade, através da transmissão de bens culturais. (FERREIRA, 2018, s.p.)

Sua memória das raízes familiares impulsiona vários de seus escritos. Sua literatura da diáspora negra vai muito além do eu. Ataca espaços coletivos. Na evocação da memória, ao narrar histórias negras, Conceição Evaristo reivindica e denuncia dramas enfrentados pelos afrodescendentes.

Em 2014, a editora Pallas publicou a coletânea de contos *Olhos d'água*, de Conceição Evaristo. O livro traz quinze contos relacionados ao sujeito feminino negro e pobre e também um sobre criança e outro sobre identidade de gênero, ambos negros e favelados. Conta a história de várias mulheres e a violência sofrida por elas: seja de cunho emocional, físico ou moral. Nossa intenção é apresentar ao leitor a obra de Conceição Evaristo, como sujeito feminino negro, capaz de denunciar os sofrimentos sociais sofridos por essas mulheres. O conto selecionado traz como essa tríade temática (gênero, raça e classe), afeta a vida dessas mulheres.

Maria da Conceição Evaristo de Brito nasceu em Belo Horizonte, em 1946. Mudou para o Rio de Janeiro, em 1970. Graduada em Letras pela UFRJ, trabalhou como professora da rede pública na cidade do Rio de Janeiro. Produziu a Dissertação *Literatura Negra* (1996). Sua Tese de Doutorado segue a linha estabelecida desde o Mestrado, com relações de produção literária africana da língua portuguesa. Graduou-se Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense, com a Tese: *Poemas Malungos*: cânticos irmãos (2011). Estreou na literatura em 1990, quando passou a publicar seus contos e poemas nas séries *Cadernos Negros.* Em 2003, seu livro *Ponciá Vivêncio* teve boa acolhida de crítica e de público. (LITERAFRO, 2009).

Em 2006, lança seu romance *Becos da Memória*, em que trata do drama de uma comunidade favelada e em processo de remoção. Em 2007, seu livro *Ponciá Vivêncio* sai traduzido em inglês, nos Estados Unidos, pela Host Publications. Sua poesia ganha destaque maior a partir de 2008, com a publicação de *Poemas de Recordações e outros movimentos*, obra na qual denuncia a condição social dos afrodescendentes (LITERAFRO, 2009, p. 10).

Em 2011, lança o volume de contos *Insubmissas Lágrimas de mulheres*, em que trabalha a relação de gênero, num contexto social marcado pelo racismo e sexismo. Em 2015, publica

Olhos d'água, livro finalista do prêmio Jabuti na categoria Contos e Crônicas (LITERAFRO, 2009, p.1).

Em 2016, lança mais um volume de ficção: *Histórias de leves enganos e parecenças*. Três de seus livros foram traduzidos para o francês. Em 2018, recebeu o prêmio de literatura do governo de Minas Gerais, pelo conjunto de sua obra (LITERAFRO, 2009, p. 1). Segundo Duarte:

Com sua escrevivência — termo com que costuma demarcar sua produção textual —, Conceição Evaristo articula seus projetos literário e existencial: a uma longa e persistente militância social, étnica e de gênero agrega-se a perspectiva feminina a afro-identificada, problemas do cotidiano de mulheres negras, conectando sua literatura às raízes étnicas. Centrados na temática afro-brasileira, seus escritos consubstanciam sua resistência ao sexismo, ao racismo e aos demais preconceitos e formas correlatas de exclusão. Mas sem perder a ternura jamais (DUARTE, 2014, p. 213).

A mulher negra e pobre, que está inserida na sociedade brasileira, representada por alguns personagens do livro *Olhos d'água*, de Conceição Evaristo, é tratada com preconceito pela sociedade, vivendo como objeto serviçal e sexual. Em nossa pesquisa, pontuaremos a situação dessas personagens que estão inseridas em uma sociedade machista, onde a figura da mulher negra é tratada como ser submisso.

O livro *Olhos d'água* trata dos excluídos socialmente. Apresenta histórias marcadas pelo sofrimento e lutas enfrentadas pelas classes sociais desprivilegiadas. Fala de amor, empregadas domésticas, prostitutas e tabus sociais (aborto, prostituição, trabalho infantil, homossexualidade, violência contra a mulher e outros). Conceição Evaristo vem alcançando respeito no Brasil e também no cenário internacional. Sua fala é sobre as condições dos afro-brasileiros, registrando sua história e seu legado cultural em sua experiência contemporânea, através da prosa e verso. Transita entre os gêneros literários: a poesia, o romance, o ensaio. É uma importante porta-voz do seu povo no país. Conceição Evaristo integra a diáspora africana nas Américas. Sua literatura de autoria feminina e negra é apresentada no cenário nacional e internacional, usando recursos que se abrem na contemporaneidade.

No espaço acadêmico brasileiro há cursos, seminários, projetos de pesquisa, artigos publicados, edições de revistas, dissertações e teses que abordam suas obras. Seguem alguns desses trabalhos relacionados a Conceição Evaristo: *Igual a todas, diferente de todas: a recriação da categoria "Mulher" em Insubmissas lágrimas de mulheres*, de Rafaela Dias

(2015); *A escrita de Conceição Evaristo como possibilidade de um novo olhar para o sujeito feminino negro,* de Elisângela de Oliveira Gomes (2017); *Uma análise do conto Luamanda de Conceição Evaristo,* de Tatiane de Jesus Sousa (2014); *Violência contra a mulher negra: uma releitura de Insubmissas Lágrimas de Mulheres,* de Cristiane Silva Rodrigues (2017); *Escrevivência na diáspora: escritoras negras, produção editorial e suas escolhas afetivas: uma leitura de Carolina Maria de Jesus, Conceição Evaristo, Angelou e Zora Neale,* de Fernanda Felisberto Silva (2011); *Escre(*vivência) *homossexual no conto O Beijo na face,* de Elisabete Costa Silva e André Luis Pereira Mitidieri (2014), dentre outros.

Pesquisadores têm produzido trabalhos significativos sobre Evaristo e a literatura e cultura afro-brasileiras. Conceição participou como palestrante na mesa ―Literatura Negra-Nossas Letras e Vozes e foi a autora homenageada no *IV Latinidades* (Festival da Mulher Afro-latino-americana e caribenha) em 2013, Brasília. A importância de Conceição Evaristo na difusão da literatura de autoria feminina e negra é percebida por pesquisadores e críticos literários. Suas obras se caracterizam pela história de pessoas e comunidades afro-brasileiras, em Minas Gerais e no Rio de Janeiro. A esperança está presente em sua literatura, mostrando a resistência de seus ancestrais. Ao reivindicar e denunciar as situações de opressão, Conceição dá voz à mulher negra. Seu dom e sua coragem continuam a encantar o Brasil e o mundo (COSER, 2018, p. 1).

Atualmente, representa o Brasil no exterior e sua literatura vem sendo traduzida em vários países. Quando pesquisamos a respeito da autora, encontramos, no banco de teses, 96 dissertações e teses a respeito da mesma. Essas dissertações/teses tratam do sujeito feminino e negro (15), narração, poesia, oralidade (6), menores (2), memórias (3), violência (5), identidade (4), patriarcado (1), identidade cultural (1), deslocamento urbano (1).

Alguns destes trabalhos acadêmicos também relatam sobre a condição do elemento feminino negro retratado por Evaristo: Sem prescindir da discussão sobre o engajamento de Evaristo nos movimentos negros e feministas, e particularmente, na edificação de uma tradição literária feminina afro-brasileira, procura-se entender como ao incorporar em seus personagens, inúmeros eixos de subalternidade, a autora delineia a imagem de femininos coadunados, apesar de plurais (DIAS, 2015, p. 7).

Evaristo, em seus contos, evoca a figura da mulher negra, suas dificuldades e violências sofridas. Pretendemos mostrar que *Olhos d'água* (2015), assume importantíssimo papel por

romper com paradigmas sociais impostos por anos e por dar destaque à mulher negra enquanto autora de sua própria história (GOMES, 2017, p. 7).

Alguns artigos em *sites*, especialmente aqueles publicados no *site* Literafro da UFMG, também ressaltam a importância da obra de Evaristo. Conceição Evaristo assume que toda a sua escrita é fruto de suas experiências de vida. Em seu caso, são experiências marcadas pelas lembranças dos sofrimentos da escravidão, pela luta cotidiana de uma mulher negra e pela esperança de novos tempos depositada na nova geração. Por meio das experiências individuais, a autora expressa as experiências coletivas, as experiências de sua comunidade (FERREIRA, 2018, p. 1).

CONTO: "LUAMANDA" (MULHER/NEGRA)

Luamanda estabelece uma relação de intertextualidade com o conto "O Beijo na face", pois ambos apresentam a figura da mulher negra e sua sexualidade. No entanto, desta vez, a personagem, ao invés da culpa pelo possível desvio do padrão imposto socialmente, sente-se satisfeita e não envergonhada:

> Não, ela não se envergonhava de seu narcisismo. Era com ele que ela compunha e recompunha toda a sua dignidade. Encarou novamente o espelho e se lembrou de um poema, em que uma mulher contemplando a sua imagem refletida, perguntava angustiada onde é que ela deixara a sua imagem refletida, perguntava angustiada onde é que ela deixara a sua outra face, a antiga, pois não se reconhecia naquela que estava sendo apresentada. (EVARISTO, 2014, p. 63)

Luamanda se orgulha de sua experiência de vida, de sua superação de uma trajetória atribulada em busca do amor: "É, estava inteirinha, apesar de tantos trambolhões e acidentes de percurso em sua vida-estrada" (EVARISTO, 2014, p. 59).

Ângela Davis (2016), em sua escrita sobre a condição das mulheres negras dos E.U.A., traz a voz da mulher negra à tona. É um procedimento semelhante o que vemos na escrita literária de Conceição Evaristo: a autora afro-brasileira traz duas personagens que retratam a necessidade de corromper o modelo desigual imposto pela sociedade machista. Luamanda, a

protagonista, aceita seu envelhecimento como algo natural e até mesmo como motivo de orgulho "Pouquíssimos fios de cabelos brancos avançavam buscando criar um território próprio em sua cabeça. Escolheu esses fios, puxou-os querendo destacá-los entre os demais. Imaginou-se com os cabelos brancos sobre o rosto negro" (EVARISTO, 2014, p. 64).

Essas protagonistas trazem em si a resiliência como forma de amenizar as condições de vida dura, no decorrer de suas trajetórias: "Recobrando os discursos hegemônicos construídos sobre o corpo das mulheres negras, observamos que a sexualidade dessas mulheres foi redimensionada para caber nos estereótipos racistas: seu corpo, enquanto produto para satisfação do outro, não representava um espaço de escolha" (SOUSA, 2014, p. 12). Dessa forma, elas lidam com a realidade com suas fantasias para fugir de seus percalços interiores. A personagem de Luamanda sente orgulho de sua aparência. Sente até um certo narcisismo em relação a si:

> Luamanda consertou o vestido no corpo observando por alguns instantes o colo e o pescoço. Não, a sua pele não denunciava as quase cinco décadas que já havia vivido. As marcas no rosto, poucas, mesmo quando observadas de perto mentiam descaradamente sobre a sua idade. Nunca ninguém havia lhe dado mais de quatro décadas de vida. Um dia o lance mais alto que ela orgulhosamente aceitara fora de 35 anos. Sorriu ao ouvir a oferta. É, estava inteirinha, apesar de tantos trombolhões e acidentes de percurso em sua vida-estrada. (EVARISTO, 2014, p. 59)

A protagonista ainda se sente uma mulher ativa e desejada, não apresentando problemas de baixa autoestima. Orgulha-se de sua condição de mulher madura e do seu legado como mulher. Tatiane Sousa, ao escrever um artigo sobre o conto Luamanda, destaca o orgulho da personagem por sua condição: “A protagonista é detentora dos direitos do seu corpo e o reconhece como objeto de prazer - do seu prazer, evidentemente e de sua liberdade" (SOUSA, 2014, p. 9). Através da narrativa, pode-se perceber que a protagonista sente satisfação em ser mulher, negra e mais velha. Luamanda sente orgulho da cor da sua pele, em ser mulher e de todas as suas vivências. Orgulha-se também, de seus cabelos brancos.

ISSN: 2594-6536

Com relação ao nome Luamanda, este representa as fases vividas pela personagem: "Em algumas lendas de origem africana, a lua representa o princípio do feminino, está vinculada a fertilidade e aos poderes ocultos do feminino. Assim a representação da lua no conto é carregada de simbolismos míticos atrelados a uma memória ancestral negra" (SOUSA, 2014, p. 9).

Conceição Evaristo, como afrodescendente, dá voz a essas personagens que foram esquecidas e inferiorizadas na sociedade brasileira. Seus corpos e os prazeres lhes foram sempre negados. Luamanda está à procura do amor. E nessa procura pelo amor ela se depara com outra igual. Encontra o prazer em um corpo igual ao seu:

> 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 complementava. 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 um doce e feminil carinho. E quando se sentiu coberta por pele, poros e pelos semelhantes aos seus, quando a sua igual dançou com leveza a dança-amor com ela, saudade alguma sentiu, vazio algum existiu, pois, todas as fendas de seu corpo foram fundidas nas femininas oferendas da outra. (EVARISTO, 2014, p. 61)

Ao retratar esse relacionamento, Evaristo contribui para que se possa transformar, ainda que de forma gradativa, essa questão de como a sociedade encara a homossexualidade, mostrando a beleza e encanto existente nesse relacionamento: "Luamanda, uma mulher autoconsciente do seu corpo e das belezas que ele podia proporcionar" (SOUSA 2014, p. 11).

Em seu livro *O corpo educado*, Guacira Lopes Louro refere-se à hegemonia heterossexual dos corpos:

> Como, pois, podemos pensar a matéria dos corpos como uma espécie de materialização governada por normas regulatórias- normas que tem finalidade de assegurar o funcionamento da hegemonia heterossexual

> na formação daquilo que pode ser legitimamente considerado como um corpo viável? Como essa materialização da norma na formação corporal produz um domínio de corpos abjetos[32], um campo de deformação, a qual, ao deixar de ser considerado plenamente humano, reforça aquelas normas regulatórias? Que questionamento esse domínio excluído e abjeto produz relativamente à hegemonia simbólica? Esse questionamento poderia forçar uma rearticulação radical daquilo que pode ser legitimamente considerado como corpos que pesam, como formas de viver que contam como vida, como vidas que vale a pena proteger, como vidas que vale a pena salvar, como vidas que vale a pena prantear? (LOURO, 2010, p. 165)

No conto "Luamanda", a sexualidade aparece com forte destaque, na medida em que a personagem revela suas várias experiências e sua procura pelo amor. Apresenta seus encontros, sua busca pelo amor, seja ele com uma pessoa mais jovem, com alguém mais velho, com uma semelhante a ela. A busca pelo amor é uma marca forte nesse conto.

Guacira Lopes Louro, em seu livro *Um corpo estranho*, relata sobre essa busca de experiências. Na obra citada, Louro apresenta as várias experiências sexuais fazendo uma referência ao filme *Deus é brasileiro,* de Cacá Diegues. No filme se fala de uma viagem e Louro, em um capítulo do livro, utiliza-se dessa imagem da viagem para descrever as várias fases sexuais pelas quais as pessoas passam em busca de sua sexualidade: "Não há um lugar de chegar, não há destino pré-fixado o que interessa é o movimento e as mudanças que se dão ao longo do trajeto" (LOURO, 2004, p. 13). A personagem Luamanda, no seu relato de experiência sexual, atravessa essas várias mudanças, vive essa viagem, sem medo, cumprindo apenas seu prazer e sua busca ao amor:

> Luamanda, um dia, também amazona, montada então sobre um jovem. O moço encantado por aquela mulher que ele sabia madura, mas de

[32] Butler usa a noção de abjetos a todos os corpos excluídos do discurso hegemônico. Em efeito, sustenta que, na medida em que muitos corpos ficam excluídos tanto do princípio da inteligibilidade como da legitimidade da existência normativa ontologicamente não são per se porque a ontologia depende do discurso hegemônico (apud COLLING, 2010, p. 12).

ISSN: 2594-6536

> imprecisa idade. O jovem amamentando-se no tempo vivido dela. Luamanda se realimentando, reencontrando a 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, ás vezes, quando ele estava lá embaixo no buraco-perna, ela pensava que o intumescido bastão dele ia penetrar no seu corpo, desde lá de baixo e lhe vazar pela boca afora. O amor não cabe em um corpo? (EVARISTO, 2014, p. 61)

Luamanda experimenta o amor com um jovem e há, entre eles, uma troca: a juventude do moço e o aprendizado de Luamanda. Este é outro assunto tabu que está no conto: uma mulher mais velha com um homem mais jovem. O que se vê é sempre o homem mais velho com uma mulher mais velha e um homem mais velho com uma mulher mais jovem. Evaristo nos apresenta mais um tabu sexual na realidade brasileira. Voltando novamente a Louro, vemos que a personagem, ao percorrer essa viagem-vida, entrega-se a muitas possibilidades e aprendizagens.

> Na viagem que empreendem ao longo da vida, alguns sujeitos deixam-se tocar profundamente pela possibilidade de toda ordem que o caminho oferece. Entregam-se aos momentos de epifania. Saboreiam intensamente o inesperado, as sensações e as imagens, os encontros e conflitos, talvez por adivinharem que a trajetória em que estão metidos não é linear. (LOURO, 2004, p. 23).

Nessas experiências sexuais vividas por Luamanda, a procura do amor aparece no momento em que ela se relaciona com um homem mais velho, mais experiente, mais maduro:

> Aconteceu também a paixão avassaladora pelo velho, pelas rugas que ele trazia na pele, pelo cansaço dele, pela cópula que ela esperava e espreitava durante dias e dias. Era tão bom contemplar aquele falo adormecido, preguiçoso, sapiente de tanto corpos-histórias do passado. Era como vivenciar uma duvidosa e infiel fé, sustentada por uma

> temerosa esperança de que o milagre não acontecesse. E foi no corpo do velho que ela melhor executou o ritual do amor. Pacientemente penteava ou ouriçava, com os dentes, os embranquecidos pentelhos do corpo dele. E de noite, depois de muitas noites, quando a pedra envergonhada e soturna se desabrochava em flor, ambos cavavam o abismo do abismo encontrando o nada como realidade única e, então, é que aconteciam as juras de amor. E o velho vinha lento, calmo, cuidadoso, cioso do fundo caminho que ele tinha de adentrar. Ela também calma, apenas retesando suavemente os finos véus sanguíneos, bordados nas paredes vaginais. Ele chegava e ela silenciando os gritos se quedava embevecida diante do quase nada e um átimo de prazer. O amor é um tempo de paciência? (EVARISTO, 2014, p. 62)

Conceição Evaristo relata o relacionamento de uma pessoa experiente e de uma pessoa no início da sexualidade. O jovem, com a força e o furor da juventude e o velho com a experiência e a maestria da sabedoria. Voltando a Louro: “Mesmo que existam regras, que se tracem planos e sejam criadas estratégias e técnicas, haverá aqueles que rompem as regras e transgridem os arranjos” (LOURO, 2004, p. 16).

Luamanda, o tempo todo de sua vida-estrada, está rompendo com as regras sexuais impostas pela sociedade patriarcal, quando cabe à mulher ser somente de um homem e a ele dedicar toda sua vida e todo seu tempo. Luamanda, nessa procura por amor, relata suas experiências e quebras sociais. É essa escrita de Conceição Evaristo que nos projeta à realidade de muitas mulheres que estão à procura do amor e rompem esse ciclo patriarcal, porque estão à procura da felicidade, não se importando com regras impostas pela sociedade, com o objetivo de viverem e serem felizes, com sua identidade, sua história. Essa mudança ocorrida ainda é mal interpretada na sociedade machista e sexista, pois enxerga essas mulheres como fáceis e como mulheres sem caráter. Louro, quando reflete sobre a viagem, em busca do prazer e da vivência sexual, nos fala sobre como essas mudanças nos fazem ver o mundo com olhos diferentes:

> A viagem transforma o corpo, o caráter, a identidade, o modo de ser e de estar... Suas transformações vão além, das alterações na superfície

> da pele, do envelhecimento, da aquisição de novas formas de ver o mundo, as pessoas e as coisas. As mudanças da viagem podem afetar corpos e identidades. Em dimensões aparentemente definidas e decididas desde o nascimento (ou até ante dele). (LOURO, 2004, p. 15)

Em muitos trechos desse conto, há referências ao falo; "Era tão bom contemplar aquele falo adormecido" (EVARISTO, 2014, p. 62); "Encontrou um falo ausente" (EVARISTO, 2014, p. 61). O falo, para o homem, na sociedade patriarcal, é o seu principal símbolo: ele é exaltado, como se fosse algo primordial aos Homens: "Esse discurso denuncia a perspectiva falocêntrica da sexualidade normativa, pois a necessidade do falo é o que constitui, nessas narrativas, a atividade sexual" (SOUSA, 2014, p. 11).

No conto "Luamanda" aparece também a violência sofrida pela personagem por um de seus parceiros que não aceita o fim do relacionamento:

> Se havia amor na vida de Luamanda, também um grande fardo de dor compunha as lembranças de seu caminho. A vagina ensanguentada, perfurada, violada, por um fino espeto, arma covarde de um desesperado, homem que não soubera entender a solidão da hora da partida. E durante meses, o sangue menstrual de Luamanda, sangue de mulher que nasce naturalmente de seu útero-alma vinha misturar-se ao sangue e pus, dádivas dolorosas que ela ganhara de um estranho fim amoroso. E pior que a dor foi a dormência de que foi atacada, em sua parte tão viva se entranha e desentranha. (EVARISTO, 2014, p. 63)

A autora utiliza-se de uma discrição minuciosa como forma de denúncia da barbaridade sofrida pela personagem, que sofrera violência física no momento em que quis terminar um relacionamento. Quantas Luamandas que não estão enfrentando essa triste realidade? Conceição nos apresenta essa realidade vivida por milhares de mulheres brasileiras, sejam elas afrodescendentes ou não. A violência física é um dos maiores problemas enfrentados na sociedade atual, seja a vítima de classe subalterna ou classe alta. A violência sexual é uma realidade que percorre a sociedade desde os tempos mais remotos, como relata Ângela Davis, em sua obra:

> Os abusos sexuais sofridos rotineiramente durante o período da escravidão não foram interrompidos pelo advento da emancipação. De fato, ainda constituía uma verdade que mulheres de cor eram consideradas como presas autênticas dos homens brancos- e se elas resistissem aos ataques sexuais desses homens, com frequência eram jogadas na prisão para serem ainda mais vitimizadas por um sistema que era um retorno a outra forma de escravidão. (DAVIS, 2016, p. 98)

Essa prática leva a mulher a se sentir humilhada, como se ela fosse um objeto a ser manipulado e utilizado pelos homens quando e como eles quiserem. Infelizmente, muitos homens se aproveitam da força física para controlar e abusar das mulheres. Evaristo, ao trazer essas questões, vem nos mostrar alguns tabus, preconceitos e violências sofridos na sociedade. Ela nos apresenta uma literatura nova, que cumpre com o papel de trazer à vista os esquecidos e suas mazelas. Suas reflexões, em forma de conto, não deixam o leitor indiferente; é como se fosse um soco no estômago, para acordar para a realidade vivenciada por essas pessoas em nossa sociedade. Evaristo, com sua literatura, traz, das sombras, uma nova perspectiva literária. Em seu artigo, relacionado ao conto Luamanda, Tailane Sousa faz o seguinte comentário:

> O conto em análise, Luamanda, revela o trabalho de ressignificação das representações construídas sobre as mulheres negras na literatura. A narrativa percorre, em tons de memória, os diferentes enlaces amorosos da personagem vividos em suas quase cinco décadas de existência, destacando a sua conexão com a lua em momentos de gozo-prazer. Assim, por meio de uma escrita literária combativa, a autora discute a intersecção entre gênero, raça e sexualidade. (SOUSA, 2014, p.1)

Conceição Evaristo, através de sua escrita, apresenta essas mulheres que vêm sendo exploradas a longo tempo em nossa sociedade. Apresenta essa mulher, que está à procura do amor e do prazer, indo na contramão da sociedade, onde este papel é dado ao homem e não a mulher. Cria uma personagem que busca seu prazer em diferentes situações. Com sua escrita ela trata de questões de raça, gênero e sexualidade, de forma terna, mas também reivindicativa.

REFERÊNCIAS

COLLING, Leandro. A heteronormatividade e a abjeção - os corpos de personagens não-heterossexuais nas telenovelas da Rede Globo (1998 a 2008*). VI Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (ENECULT),* Salvador, 25 a 27 maio 2010. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/wordpress/24611.pdf>. Acesso em: 31 jul. 2019.

COSE, Stelamaris. *Conceição Evaristo: circuitos transnacionais, entrelaçamentos diaspóricos*. [2015?]. Disponível em: <HTTP:/WWW.letras.ufmg.br/literafro/autoras/188-conceiçãoevaristo>. Acesso em: 11 dez. 2018.

DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. São Paulo: Boitempo, 2016.

DIAS, Rafaela Kelsen. Gênero e etnia: uma escrevivência da dupla face. In: SCHNEIDER, N.M. de B.M.L. (Org). *Mulheres no mundo:* etnia, marginalidade e diáspora. João Pessoa: Ideia, 2005.

DUARTE, Eduardo de Assis. Por um conceito de literatura afro brasileira. In: FONSECA, Maria Nazaré Soares (Org.). *Literatura e afrodescendência no Brasil:* antologia crítica. Belo Horizonte: editora UFMG, 2014, v.4, p. 103-116.

EVARISTO, Conceição. *Olhos d'água.* Rio de Janeiro: Pallas.

EVARISTO, Conceição. *Literatura negra: uma voz quilomboja na literatura brasileira,* UFF, Rio de Janeiro. Disponível em: <bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/aladaa/evaris.rft>. Acesso em: 26 ago. 2019.

FERREIRA, Amanda Crispim. *A memória em poemas da recordação e outros movimentos de Conceição Evaristo.* 2012. Disponível em <http??literafro@letras.ufmg.br>. Acesso em: 10 out. 2018.

GOMES, Elisângela Oliveira. *A escrita de Conceição Evaristo como possibilidade de um novo olhar para o sujeito feminino negro*. Juiz de Fora: UFJF, 2017.

LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho.* Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

LOURO, Guacira Lopes. *O corpo educado.* Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

SOUSA, Tatiane de Jesus. *Uma análise do conto Luamanda de Conceição Evaristo.* PPGNEIM- UFBA. Campina Grande: Editora Realize, 2014.

HOJE AVENTAL, AMANHÃ LUVA: A ADAPTAÇÃO DE UMA COMÉDIA FRANCESA AO CENÁRIO DO RIO DE JANEIRO

Jorge Eduardo Magalhães de Mendonça (UFF)

RESUMO: Este trabalho tem como objetivo a análise sobre a cidade do Rio de Janeiro e seus recantos com suas paisagens, como pano de fundo na comédia *Hoje avental, amanhã luva,* de Machado de Assis, tendo em vista que a citada comédia é uma adaptação de uma comédia francesa. Desse modo serão brevemente citados outros textos teatrais e a prosa de Machado de Assis e alguns estudos históricos para situar o cenário físico com as localidades da cidade do Rio de Janeiro em meados do século XIX.

Palavras-chave: Teatro, Machado de Assis, Rio de Janeiro, Comédia.

José de Alencar escreveu uma carta pública ao jovem Machado de Assis, publicada no *Correio Mercantil* de 22 de fevereiro de 1868, pedindo-lhe sua opinião sobre alguns poemas de Castro Alves e seu drama *Gonzaga ou a Revolução de Minas*. Nesta carta, Alencar dizia a Machado que ele era "o único dos modernos escritores, que se dedicou sinceramente à cultura desta difícil ciência que se chama crítica" (FARIA, 2001, p. 411). Ainda, segundo Alcmeno Bastos, "o fecho da carta é a formalização do convite a Machado para que este se encarregasse de salvar o jovem poeta da indiferença." (BASTOS, 2008, p. 15)

Para obter o reconhecimento não só de Alencar, mas de outros intelectuais de sua época teve de aprender muito e, assim, ao longo da década de 60 do século XIX, desenvolveu habilidades necessárias à atividade crítica. Escreveu em periódicos como *Marmota Fluminense*, *O espelho*, *Diário do Rio de Janeiro*, *Imprensa Nacional* e *O futuro*.

Segundo Alfredo Bosi:

> No entanto, Machado sempre amou o teatro, foi censor e crítico inteligente durante longos anos e deu à cena suas primeiras produções empenhadas: a comédia *Hoje avental, amanhã luva* e a "fantasia dramática" *Desencantos* escritas quando ele mal contava vinte e um anos de idade. (BOSI, 1994, p. 242.)

Machado de Assis foi grande estudioso da dramaturgia universal para adquirir conhecimento e respeito para se tornar censor, crítico teatral e dramaturgo, certamente, um dos maiores entendedores do assunto no Rio de Janeiro de sua época, trazendo-lhe prestígio e respeito. Além da presença do teatro, as paisagens e as localidades do Rio de Janeiro sempre estiveram presentes na obra de Machado; ainda em *Dom Casmurro*, Bento, na infância e na adolescência, mora na Rua Matacavalos, faz passeios por Santa Teresa e, na velhice, vive no Engenho Novo. Sobre o conto "A cartomante", Machado promove uma breve descrição do Centro do Rio e Janeiro, em 1869, como podemos observar neste trecho:

> A casa de encontro era na antiga Rua dos Barbonos, onde morava uma comprovinciana de Rita. Esta desceu pela Rua das mangueiras, na direção de Botafogo, onde residia; Camilo desceu pela da Guarda Velha, olhando de passagem para a casa da cartomante. (ASSIS, 2008, p. 7.)

É importante ressaltar que a Rua dos Barbonos é a atual Evaristo da Veiga e recebia tal nome devido ao Convento dos Barbonos, onde atualmente funciona o Quartel General da Polícia Militar; a Rua da Guarda Velha é a atual Treze de Maio. Além das paisagens, ainda descreve os hábitos pouco ortodoxos dos amantes do século XIX: se encontrarem na casa de alguma alcoviteira, como em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, na qual a personagem-narrador encontrava sua amante na casa de Dona Plácida, no bairro dos Cajueiros.

A comédia *Hoje avental, amanhã luva* é ambientada nessa cidade, mais especificamente, no carnaval de 1859 e, mesmo de uma forma sutil, durante os diálogos das personagens, são citadas, de forma breve, paisagens, localidades e costumes da burguesia fluminense no século XIX.

No teatro convencional, não existe narrador; sendo assim, a fala e as ações das personagens são marcadas por rubricas, por isso, em *Hoje avental, amanhã luva*, a descrição dos costumes e dos recantos da cidade do Rio de Janeiro não é como na prosa e sim de acordo com as demandas do texto teatral enquanto gênero literário.

Na dramaturgia machadiana, as paisagens e os cenários são descritos de forma sutil, como pano de fundo. Em *Lição de botânica*, por exemplo, a última peça de Machado de Assis, o Barão Sigismundo de Kernoberg, um botânico sueco, é totalmente voltado à ciência e, por

isso, tem o coração fechado para o amor. Na visão do Barão, o casamento é completamente incompatível com a vida de um cientista; por isso, vai pedir a Dona Leonor que sua sobrinha Cecília se afaste de seu sobrinho Henrique, pois está preparando ele para exercer a botânica. As duas famílias vivem no Andaraí e, de forma quase imperceptível, no diálogo das personagens, quando o Barão envia um bilhete para Dona Leonor, há uma breve descrição do cenário, como podemos observar neste trecho da peça:

> D. LEONOR
> Botânico e sueco: duas razões para ser gravemente aborrecido. Nada, não estou em casa.
> D. CECÍLIA
> Mas quem sabe, titia, ele quer pedir-lhe... sim... um exame no nosso jardim?
> D. LEONOR
> Há por todo esse Andaraí muito jardim para se examinar. (ASSIS, 2003, p. 563.)

Conforme podemos perceber, D. Leonor promove uma sutil descrição do Andaraí da segunda metade do século XIX como um recanto pitoresco, repleto de casas com jardins.

Como mencionado anteriormente, a primeira peça de Machado de Assis é uma imitação de uma comédia francesa. Tendo em vista que a elite brasileira daquela época copiava os costumes franceses, podemos afirmar que há uma fusão dos hábitos parisienses com os costumes tropicais e as paisagens existentes na Corte.

A temática de *Hoje avental, amanhã luva* é uma das mais simples; depois de dois anos fora do Rio de Janeiro, Durval retorna à cidade para tentar reconquistar Sofia de Melo, dona da casa onde a trama é ambientada e que não aparece em nenhum momento da peça. Durval contracena todo o tempo com Rosinha, a criada de Sofia, a qual Durval tentou seduzir. Na visão de Rosinha, ele a via apenas como um divertimento por se tratar de uma moça pobre. Toda a trama da ação dramática transcorre em um curto espaço de tempo, da hora em que Durval reaparece, até a hora do baile de máscaras, de apenas uma noite do carnaval de 1859.

Rosinha é uma criada esperta, típica das comédias francesas e prepara uma vingança contra Durval, que tentou seduzi-la de forma incessante, enviando-lhe dinheiro para conseguir

alcançar seus objetivos, sempre sob a recusa da moça. Devido à tentativa de sedução, alimenta ressentimento em relação ao cavalheiro, mas ao mesmo tempo, nutre um forte sentimento pelo pretendente de sua patroa. Rosinha planeja envolver Durval com suas artimanhas e fazê-lo revelar seu amor por ela, oculto, devido ao preconceito em relação a sua condição de serviçal.

No decorrer da comédia, temos uma breve associação da própria personagem com a paisagem do Rio de Janeiro, como podemos observar neste trecho:

> ROSINHA
> Tenciona ficar aqui no Rio?
> DURVAL (*sentando-se*)
> Como o Corcovado, enraizado como ele. Já me doíam saudades desta boa cidade. A roça não há coisa pior. Passei dois anos bem insípidos – em uma vida uniforme e matemática como um ponteiro de relógio: jogava gamão, colhia café e plantava batatas. Nem teatro lírico, nem Rua do Ouvidor. (ASSIS, 2003, p. 5-6.)

Durval promove uma alusão de sua permanência na cidade com o principal acidente geográfico do Rio de Janeiro. Além disso, cita localidades como o Teatro Lírico e a Rua do Ouvidor, "com seus modos e suas artes expondo seus produtos em vistosas armações de jacarandá, precursoras das vitrinas modernas" (GERSON, 2000, p. 43). É válido lembrar que a Rua do Ouvidor do século XIX era frequentada pela elite fluminense, que além de ponto de encontro cultural, com suas livrarias, era repleta de chapelarias, modistas, cabeleireiros, entre outras sofisticações e tudo de mais moderno que poderia se encontrar.

Ao avançar a peça, Bento, o criado de Durval, lê o *Jornal do Commércio*, e critica a então política vigente e, posteriormente, a uma notícia sobre a falta de segurança da cidade, como podemos observar:

> BENTO
> (*lendo*)
> Ainda um caso: "Ontem à noite desapareceu uma nédia e numerosa criação de aves domésticas. Não se pôde descobrir os ladrões, porque, desgraçadamente, havia uma patrulha a dois passos dali".

> ROSINHA
> (*levantando-se*)
> Ora, que aborrecimento!
> BENTO
> (*continuando*)
> "Não é o primeiro caso que se dá nesta casa da Rua dos Inválidos". (*consigo*) Como vai isto, meu Deus! (ASSIS, 2003, p. 11-12.)

Novamente, além da problemática da segurança da cidade, uma personagem faz alusão a uma localidade do Rio de Janeiro. É importante ressaltar que o *Jornal do Commércio* era muito popular na época e se localizava justamente em um sobrado da Rua do Ouvidor, assim como outros fundados por franceses, como o *Correio Mercantil* e *Diário do Rio de Janeiro.* A Rua do Ouvidor foi muito importante na carreira de Machado de Assis.

Segundo Andrea Marzano:

> A Rua do Ouvidor também proporcionou a Machado a oportunidade de publicar poesias, contos, ensaios críticos e crônicas regulares, fazendo com que, aos trinta e cinco anos, ele se aproximasse do escalão superior da burocracia e fosse reconhecido como uma grande figura literária da Corte. (MARZANO, 2008, p. 83.)

A Rua do Ouvidor do século XIX era uma localidade indispensável para ascensão social e reconhecimento na vida cultural. Seria impossível um indivíduo que aspirasse a algum tipo de ascensão ou reconhecimento da sociedade, não frequentasse a conhecida rua, tão citada por cronistas e historiadores. Sendo assim, é indispensável que uma personagem pertencente à elite fluminense não citasse um ponto de encontro tão famoso.

No conto "Capítulos dos chapéus", Mariana, que raramente saía de casa, com o pretexto de visitar a amiga, vai acompanhá-la ao médico e depois passeiam pela cidade. Durante essa distração, o autor mostra o sentimento de inadequação de Mariana, que se sente acuada diante das pessoas, do movimento das ruas e do barulho. Tudo a irritava e a entediava, como podemos observar neste trecho do conto:

> Chegaram à Rua do Ouvidor. Era pouco mais do meio-dia. Muita gente, andando ou parada, o movimento do costume. Mariana sentiu-se um pouco atordoada, como sempre lhe acontecia. A uniformidade e a placidez, que eram o fundo do seu caráter e de sua vida, receberam daquela agitação os repelões do costume. Ela mal podia andar por entre os grupos, menos ainda sabia onde fixasse os olhos, tal era a confusão das gentes, tal era a variedade das lojas. Conchegava-se muito à amiga, e, sem reparar que tinham passado a casa do dentista, ia ansiosa de lá entrar. Era um repouso; era alguma coisa melhor do que o tumulto. (ASSIS, 2010, p. 217.)

Percebemos que a Rua do Ouvidor era um dos locais mais movimentados da cidade e a personagem se assusta com todo aquele tumulto. Podemos observar que mais uma vez a Rua do Ouvidor está presente na obra de Machado de Assis como uma referência às tentativas e ao empenho da burguesia carioca em atingir o máximo do clima de cidade moderna, movimentada, como Paris.

A comédia de Machado de Assis, apesar de toda a cena se dar em um único cenário, em uma sala elegante, com piano e canapé, faz um breve passeio pela cidade do Rio de Janeiro e aborda os seus problemas e sua sociedade através das falas das personagens. Até as diferenças sociais dessa sociedade são abordadas, mesmo de forma sutil, através das relações de Durval e seu boleeiro, e Rosinha com Sofia, sua patroa, nas referências a ela.

Usando de suas artimanhas femininas, a empregada consegue deixar Durval na dúvida em relação ao seu amor por Sofia, destruindo a imagem da bela patroa, uma mulher sem os antigos atrativos e nenhum pretendente. Para executar sua vingança, a jovem criada conta com a ajuda de Bento, o empregado de Durval, que sabe escrever com várias caligrafias diferentes e falar com diversas vozes. Inicialmente fala sobre a aparência de Sofia, que está acabada, que aquela “é uma beleza de pó de arroz: mais nada” (ASSIS, 2003, p. 20). Rosinha insinua que aquela é uma beleza artificial e que seu único pretendente é Durval, o que mexe com a vaidade do cavalheiro, de não ter mais nenhum concorrente ao coração da dama, outrora tão cortejada. Posteriormente, Bento copia uma carta de um fidalgo espanhol, endereçada a Sofia, como se fora para Rosinha, despertando o ciúme e a curiosidade de Durval acerca do pretendente da criada.

Durval chega com uma caixa contendo uma fantasia de carnaval para dar a Sofia, mas ao acreditar que Rosinha foi convidada para o baile por um fidalgo, na verdade, Bento, do lado de fora da casa, chamando-a com um sotaque espanhol, passando-se pelo seu pretendente rico, jovem e bonito, chamando-a para o baile de carnaval, aumentando ainda mais os ciúmes de Durval. Desesperado, ao pensar que perderá Rosinha para um suposto fidalgo espanhol, declara o seu amor, pedindo-a em casamento. Durval a faz vestir a fantasia que seria para Sofia, já que Rosinha menciona a recusa da patroa ao convite para o baile todos os anos; ou seja, a moça utiliza de sua artimanha feminina e consegue, enfim, ter o amor de Durval revelado.

É importante destacarmos que, apesar de ser uma criada, Rosinha possui condições de fazer parte da elite fluminense, pois não é uma serva qualquer: estudou com a patroa em Portugal, como podemos observar nesta fala da personagem:

> ROSINHA
> Não sabe? Eu lhe digo. Em Lisboa, donde viemos para aqui, fomos condiscípulas: estudamos no mesmo colégio, e comemos à mesma mesa. Mas, coisas do mundo!... Ela tornou-se ama e eu criada! É verdade que me trata com distinção e conversamos às vezes em altas coisas. (ASSIS, 2003, p. 7.)

Podemos observar que há em Rosinha a mesma origem europeia de Sofia e, embora não esclareça as “coisas do mundo” que a tornaram criada, tem a mesma formação intelectual e, por terem sido condiscípulas, pressupõe-se que tivesse os mesmos conhecimentos de etiqueta de sua ama, estando apta a ser inserida à sociedade, um típico desfecho de amores possíveis de serem realizados. Assim, fica subentendido que, se Rosinha tem como admirador e futuro pretendente a sua mão um fidalgo espanhol, é porque também é digna de ser esposa de Durval e de ser aceita na sociedade em que ele vive.

Observemos a apreensão de Durval ao pensar que a carta e o ramalhete de flores fossem para Rosinha:

> ROSINHA
> Ora não brinque! Devia trazer uma carta. Não vê que um ramalhete de flores é um estafeta mais seguro do que o correio da corte!

DURVAL

(*dando-lhe a carta*)

Aqui tem a carta, não é possível mentir.

ROSINHA

Então! (*lê o bilhete*)

DURVAL

Quem é o feliz mortal?

ROSINHA

Curioso!

DURVAL

É moço ainda?

ROSINHA

Diga-me: é muito longe a sua roça?

DURVAL

É rico, é bonito?

ROSINHA

Dista muito da última estação?

DURVAL

Não me ouves, Rosinha?

ROSINHA

Se o ouço! É curioso, e vou satisfazer-lhe a curiosidade. É rico, é moço e é bonito. Está satisfeito? (ASSIS, 2003, p. 28-29.)

No jogo de Rosinha, há uma encenação dentro da outra: a aia de Sofia engana Durval e desvia de assunto enquanto ele mostra curiosidade em relação ao seu suposto pretendente. Percebemos que um concorrente fere a vaidade do cavalheiro, ao mesmo tempo em que deixa entender que a única diferença entre Rosinha e Sofia, sua patroa, é a econômica. A criada está apta para ser sua esposa, cumprindo todos os protocolos que aquela sociedade exige.

Embora a temática de *Hoje avental, amanhã luva* seja pueril, descreve os costumes e o cenário da época. A comédia é ambientada no carnaval, as personagens pretendem ir a um baile e, embora em nenhum momento revelem onde será o citado acontecimento, fica evidente a tradição da elite fluminense ao festejar o carnaval nos disputados bailes. As festividades

populares, na década de 1850, tiveram menor tolerância por parte das autoridades, sendo mais flexível a partir da década de 1880.

Segundo Andrea Marzano:

> O Rio de Janeiro, capital do Império, figurava como palco privilegiado de todo esse movimento, expressando a lógica social de uma ordem escravista, monárquica e paternalista, cujas elites dirigentes e intelectuais – ou parte delas – buscavam transformar em civilizada, em moldes europeus, ao mesmo tempo em que forjavam sua própria identidade. (MARZANO, 2008, p. 32.)

Dentro desse contexto de tentativa civilizatória, nada mais civilizado e elegante do que um baile de carnaval da elite para se diferenciar das folias populares e se aproximar dos moldes dos carnavais europeus. É importante lembrarmos que na década de 1850, Vasques, um popular ator de comédias da época, dialoga com a cultura popular, cada vez mais afastada do centro da cidade, devido aos ideais de progresso e que, dentro desse contexto, estão os bailes de carnaval da elite.

Percebemos também, na comédia de Machado e dentro do contexto social da época, a aspiração a uma ascensão social por parte das pessoas das camadas mais populares, na fala de Bento, o cocheiro, ao final da peça:

> BENTO
> (abrindo a porta do fundo)
> Ninguém mais! Desempenhei o meu papel: estou contente! Aquela subiu um degrau na sociedade. Deverei ficar assim? Alguma baronesa não me desdenharia decerto. Virei mais tarde. Por enquanto, vou abrir a portinhola (*vai sair e cai o pano*) (ASSIS, 2003, p.40).

Percebemos que Bento se espelha na ascensão social de Rosinha, que alcançará posição de privilégio na sociedade ao se casar com Durval, seu patrão. Dentro do modelo social do século XIX, dominada pela nobreza, Bento também tem o sonho de conquistar um bom

casamento. Através da fala das personagens, o espectador/leitor visualiza tanto as paisagens quanto os costumes da cidade do Rio de Janeiro em meados do século XIX.

Na comédia de Machado de Assis, não sabemos exatamente onde será realizado o baile ao qual Durval pretendia levar Sofia, mas acaba convidando Rosinha; isso resta à imaginação do leitor / espectador, tanto de 1860, que conhecia empiricamente a geografia e as localidades da cidade, quanto os de geração passada e que, embora conheçam, tenham uma noção imagética do Rio de Janeiro de meados do século XIX devido à descrição de livros ou gravuras. Assim, parte de sua visualização geográfica fica por conta do imaginário.

A arte, de forma geral, acompanha a História e a sociedade em que vive o artista criador e o teatro não pode ser diferente: é importante lembrar que o teatro é Literatura, um texto literário do gênero drama, tornando-se de fato teatro quando temos palco, atores, figurinos, etc. Por isso, tanto o teatro de Machado de Assis, quanto de outros autores retratavam o cotidiano, os costumes, as paisagens e as localidades das cidades e, principalmente, a cidade do Rio de Janeiro.

A comédia *Hoje avental, amanhã luva* é apenas um exemplo da imensa obra de Machado de Assis, seja na dramaturgia ou seja na prosa - nos romances ou nos contos - e promove uma elaboração do um imenso panorama geográfico da Corte e suas transformações ao decorrer do tempo em que nasceu e viveu na cidade, que se confunde com sua biografia e sua lavra de escritor.

REFERÊNCIAS

ALMENDRA, Renata Silva. *Entre apartes e quiprocós:* Teatro e malandragem na capital do Império. Brasília: Hinterlândia Editorial, 2009.

ASSIS, Machado. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Editora Rovelle, 2008.

ASSIS, Machado de. *Melhores contos:* Machado de Assis. Seleção: Domício Proença Filho. São Paulo: Global Editora, 2010.

ASSIS, Machado. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Editora Rovelle, 2008.

ASSIS, Machado de. *Obras completas de Machado de Assis - Teatro.* São Paulo: Editora Mérito S.A., 1961.

ASSIS, Machado de. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: MEC/SNT, 1982.

ASSIS, Machado. *Teatro de Machado de Assis*. Edição preparada por João Roberto Faria. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ASSIS, Machado. *Várias histórias*. Rio de Janeiro: Editora Rovelle, 2008.

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix, 1994.

FARIA, João Roberto. *Idéias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2001 (Coleção textos; 15).

GERSON, Brasil. *História das ruas do Rio (e da sua liderança na História política do Brasil)*. Rio de Janeiro: Lacerda Ed, 2000.

MAGALHÃES, Gonçalves de. *Tragédias*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

MARZANO, Andrea. *Cidade em cena:* o ator Vasques, o teatro e o Rio de Janeiro (1839-1892). Rio de Janeiro: Folha Seca: FAPERJ, 2008.

SECCHIN, Antônio Carlos; BASTOS, Dau; JOBIM, José Luís. (org.) *Machado de Assis:* novas perspectivas sobre a obra e o autor, no centenário de sua morte. Rio de Janeiro: De Letras; Niterói: EdUFF, 2008.

SHAKESPEARE, Willian. *Obra completa.* Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editora, 1969.

PALLOTINI, Renata, *Introdução à dramaturgia*. São Paulo: Editora Ática, 1988.

PEACOCK, Ronald. *Formas de Literatura dramática*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

PRADO, Décio de Almeida. *João Caetano e a arte do ator*. São Paulo: Ática, 1984.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fonte, 1995.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

A CHAVE É A JUSTIFICAÇÃO DA FAMÍLIA

Jorge Manoel Venâncio Martins (PUC-MINAS)

RESUMO: Pretende-se discutir, neste exercício textual, a escrita poética que Carlos Drummond de Andrade, abordando o modo como escreveu suas memórias poéticas e a grandeza dessas memórias no discurso da poesia do poeta. Trata-se de um recorte para se pensar a articulação existe entre as lembranças da/de família e a poética da memória encenada nos poemas escolhidos para este artigo e a reflexão sobre os efeitos da presença da família nessa escrita poética. Para tanto, servi-me do poema "Justificação" (2007, p. 883) e o poema "A chave" (2007, p. 1245) para compreender o que Candido (2004, p. 83) sobre a dimensão das inquietudes e da peculiaríssima poesia familiar. Utilizamos a Antologia Poesia Completa publicada pelo próprio poeta. O poema "Justificação" faz parte da sessão Pretérico-Mais-Que-Perfeito do livro *Boitempo*, ele nos mostra que o sujeito lírico é um continuum, traz em si uma procissão de fatos que nos revela o sujeito poético umbilicalmente ligado à sua ancestralidade. Assim este sujeito se constitui através de uma memória coletiva, ainda que fragmentada em sua memória individual, como se vê nos versos: E as alianças de família, / o monsenhor, a Câmara, os seleiros / de bezerros mugindo no clariscuro, a bota. O processo metonímico de apresentar o espaço onde nasceu e viveu, é representado pelas imagens como "as alianças de família", acordos e contratos internos, por exemplo, o casamento entre primos e primas para preservar os bens familiares. Os laços sociais e políticos como "o monsenhor" nas relações religiosas", "a Câmara" representa o espaço do poder político e "os seleiros" como espaço comercial, e por fim "a bota" também como poder paterno e autoridade social.

Palavras-chave: memória, escrita, poesia, família.

INTRODUÇÃO

Pretende-se discutir, neste exercício textual, a escrita poética que Carlos Drummond de Andrade, abordando o modo como escreveu suas memórias poéticas e a grandeza dessas memórias no discurso da poesia do poeta. Trata-se de um recorte para se pensar a articulação existe entre as lembranças da/de família e a poética da memória encenada nos poemas escolhidos para este artigo e a reflexão sobre os efeitos da presença da família nessa escrita

poética. Para tanto é bom que se recorra ao livro Querida Favita: Cartas inéditas. À página 77, a carta que Drummond escreveu para sua sobrinha em 24 de outubro de 1977, ele se refere ao projeto do livro *Boitempo* da seguinte forma:

> (...)
> Ficamos encantados com as fotos das jarras, que você gentilmente providenciou e mandou, para atender ao meu pedido. Agora estou na obrigação de cantá-las em versos de pé quebrado, como costumo fazer, na recapitulação das coisas do passado, a que dei o nome de Boitempo. (Acho que me tornei um boi ruminando as memórias da infância itabirana). Já falei nas garrafas de cristal, nas compoteiras, nos licoreiros, nos tapetes de couro de onça, no tapete de areia lavada espalhada pelo chão (...) Mania de velho sem dúvida, mas doce mania. (...) (GOULART; OLIVEIRA DE, 2007. p. 75)

A aproximação de Carlos Drummond de Andrade à sobrinha Favita foi importante para avivar as lembranças da infância do adulto que se empenhou para reunir o que a memória fragmentada onde o velho tio poeta foi juntando os cacos para ir "ruminando as memórias da infância itabirana".

> TRÊS COMPOTEIRAS
>
> Quero três compoteiras
> de três cores distintas
> que sob o sol acendam
> Três fogueiras distintas.
>
> Não é para pôr doce
> em nenhuma das três.
> Passou a hora de doce,
> não a das compoteiras,
> e quero todas três.

(...)

Verifica-se que quando o poeta diz que se sente na obrigação de cantá-las em verso de pé quebrado, refere-se à escrita e organização dos versos, interessante é que esta organização dará o ritmo à leitura do poema. O observador das compoteiras vê na foto além dos três objetos, traz à memória o uso útil dos objetos que, hoje deslocados do espaço de utilidade, transforma-se em objeto de memória-e-arte. A subjetividade do poeta nos revela a presença da mãe, da tradição da família, é este exercício onde a memória reconstrói os rastros familiares e contribui para a "ruminação" do sujeito lírico.

Para tanto, servi-me do poema "*Justificação*" (2007, p. 883) e o poema "A chave" (2007, p. 1245) para compreender o que Candido (2004, p. 83) sobre a dimensão das inquietudes e da peculiaríssima poesia familiar. Utilizamos a Antologia Poesia Completa publicada pelo próprio poeta. O poema "Justificação" faz parte da sessão Pretérico-Mais-Que-Perfeito do livro *Boitempo*, ele nos mostra que o sujeito lírico é um continuum, traz em si uma procissão de fatos que nos revela o sujeito poético umbilicalmente ligado à sua ancestralidade. Assim este sujeito se constitui através de uma memória coletiva, ainda que fragmentada em sua memória individual que no processo de criação poética se utiliza de objetos para trazer os seus antepassados mortos. Tudo é matéria de poesia da memória, um estojo de costuras, mesa e gavetas do escritório do velho, uma Mesa de sala, da sala de jantar, uma chave é o "resumo de tudo" –. A Viagem na família (2007, p. 110) e também viagem no deserto de Itabira é um grande espaço onde o sujeito poético garimpa e escava os espaços em que habitou e transitou o seu clã. Este processo de escavação traz como a memória se constitui

De cacos, de buracos
De hiatos e de vácuos
De elipses, psius
Faz-se, desfaz-se, faz-se
Uma incorpórea face,
Resumo do existido. (ANDRADE, 2007. p. 883)

O processo metonímico de apresentar, na poesia, o espaço onde nasceu e viveu é representado pelas imagens como "as alianças de família", acordos e contratos internos, por

exemplo, o casamento entre primos e primas para preservar os bens familiares. Os laços sociais e políticos como “o monsenhor” nas relações religiosas”, “a Câmara” representam o espaço do poder político e “os seleiros” como espaço comercial, e por fim “a bota” também como poder paterno e autoridade social. Segundo NORA (1993),

> [esses] lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, ... (NORA, 1993, p.13)

Para o sujeito poético drummondiano são nestes “lugares de memória” onde o pretérito-mais-que-perfeito é poesia e precisa ser poema, ainda que vem à lembrança meio fragmentado, é necessário dizer como esses fatos e a maneira como os espaços geopolíticos constituem o sujeito adulto que escreve. São estas imagens estilhaçadas que comporão o sujeito poético adulto, evocadas pela memória, enunciam na forma do presente, o ambiente e o espaço geopolítico onde nasceu e cresceu:

> Por isso não é fácil nascer novo
> cresço no rasto dos primeiros exploradores
> com esta capela por cima, esta mina por baixo.
> Os liberais me empurram para frente,
> os conservadores me dão um tranco,
> se é que todos não me atrapalham.

Estes lugares “primeiros exploradores”, a “capela”, “a mina”, “os liberais”, “os conservadores”, estão lá nos arquivos fragmentados da memória, são eles que compõem o corpo deste sujeito que se apresenta na escrita por meio dos fleches da câmera e tudo “registra no preto e branco”. E por que é preciso e é útil essa escrita? Porque este sujeito que escreve necessita rever por meio das memórias os seus ancestrais, além da “inquietação”, vem também o compromisso do sujeito de tudo registrar, então nestes primeiros versos está a sua identidade social: o menino Drummond nasceu num período em que o cenário econômico era dos exploradores do ouro, do minério de ferro, da efervescência política dos poderes políticos dos conservadores e dos liberais, estava nascendo a República, novas formas de organização social,

novos modelos de trabalho e de mão de obra se fazia necessária. Este é o cenário onde a memória poética vai transitar, a influência da religiosidade católica e o poder político nortearão a escrita dos poemas do poeta, afinal é o corpo do sujeito poético constituído por esses traços e pelos laços que a família vive e se estabeleceu. Assim, de acordo com VILAÇA (2006), o diálogo com o passado vem para o presente através dos verbos que muitas vezes ecoam a voz de um menino interagindo com a voz do adulto poeta que, por sua vez não perde um segundo de cena. A segunda parte do poema, por assim dizer, o sujeito poético dá o tom do espaço familiar e as suas raízes:

> E as alianças de família,
> O monsenhor, a Câmara, os seleiros,
> Os bezerros mugindo no clariscuro, a bota,
> O chão vendido, o laço, a louça azul chinesa,
> O leite das crioulas escorrendo no terreiro,
> A procissão de fatos repassando, calcando
> Minha barriga retardatária,
> As escrituras da consciência, o pilão
> de pilar lembranças. Não é fácil
> nascer e aguentar as consequências
> vindas de muito longe preparadas
> em um caixote de ferro e letra grande.
>
> (...)

Essa "procissão de fatos repassando, calcando" metonimicamente a "barriga retardatária" é a constituição do sujeito que escreve apresenta o modo como estes poemas serão escritos, quer seja através "De cacos, de buracos, /de hiatos e de vácuos, /de elipses, psius..." (ANDRADE, 2007, p. 882). Portanto, segundo VALER; PIRES (2009) no poema "Justificação' o poeta procura se libertar dos mecanismos opressores, pretende-se pronto para encontrar seus mortos-vivos e contar a história de seu clã".

Como vimos no poema "Justificação", o modo como o sujeito poético é constituído, e por isso a interrogação final "Nascer novo? ", agora se hospeda no "Hotel dos Viajantes" (2007,

ISSN: 2594-6536

p. 881) carrega o seu baú deixa para traz a "vida besta" e vai conhecer e viver na capital do pais. Interessa-nos aqui como a escrita dos poemas se servirá dos elementos que o sujeito adulto utilizará para dizer de sua família. É interessante perceber que o próprio poeta se coloca como aquele sujeito que tem a responsabilidade de escrever suas memórias utilizando-se ora de um retrato (foto), ora de uma bota que metonimicamente representaria a figura paterna, outras estará ali a família reunida e o sujeito lírico atento filmando cada um dos personagens, como no poema "A mesa" em que o poeta filma o movimento de seus mortos convidados para o "jantar em homenagem ao velho".

Sobre este poema, encontra-se no livro *Querida Favita: cartas inéditas* (2007) a seguinte fala: [O poema Mesa] Drummond descobre

> a força do sangue, unindo e preservando a essência da família, e a força do destino, movimentando e dirigindo, para além da vontade individual, os fios condutores da nossa vida" (COELHO, 1973. p. 60).

Os poemas [das memórias] de Drummond estão circunscritos às suas vivências, a um tempo anterior, caldados nas memórias da família, nas histórias que passaram de geração em geração... (VALER; PIRES, 2009. p. 202). Essas "vivências, a um tempo anterior...", na escrita poética muitas vezes representadas por elementos como objetos, fotografias e outros, assumem, metonimicamente os corpos mortos que pululam na memória do sujeito poético, como, por exemplo no poema "*A chave*" editado no livro *Corpo* (1984). Sobre este poema é interessante a articulação da família com o sujeito que faz escavações, dessa forma o clã alimenta o "velho tio", talvez também o resumo de todos que se foram ou ainda "o último filho do casal... (essa reticência incomoda até o leitor atento), com os objetos que têm "valor sentimental" (GOULART, 2010, p. 101):

> (...). Em 1954, a fazenda [do Pontal] foi vendida para a Companhia Belgo-Mineira e logo após para a Companhia Vale do Rio Doce, que iria fazer uma barragem no local, inundando tudo. Na década de 60, Virgílio e seu filho Milton, então com 10 anos, voltaram mais uma vez ao casarão, já vazio, procurando alguma coisa de valor sentimental para guardar como lembrança. Enquanto meu irmão distraía o guarda da Companhia,

> o menino pegou a chave da porta de entrada [da Fazenda do Pontal]. Marita guardou essa chave até 1982, quando a enviou para o tio Carlos. Para surpresa de todos, saiu publicada no jornal Estado de Minas, em maio desse ano, uma crônica com o nome de "A chave", também publicada posteriormente no livro Corpo." (GOULART, 2010. p. 101).

Essa relação afetuosa entre o poeta e a sobrinha "Favita", forma carinhosa e familiar como o tio famoso tratava a sobrinha através das cartas, Flávia Andrade Goulart resultou em trocas de cartas que se transformaram no livro: *Querida Favita: cartas inéditas*. (2007). É muito importante este material, tão útil para atiçar a memória do porquê e a contribuir para a "escrevivência" (Conceição Evaristo) e a leitura dos poemas relacionados ao clã dos Drummond Andrade e nos revela também outra face do poeta Carlos Drummond de Andrade: a generosidade e a consideração e o respeito dispensados à família. Entretanto, o que para os familiares, tinha um "valor sentimental", para o sujeito poético tinha mais, segundo o eu lírico do poema "A Chave",

> se tenho nas mãos a chave-fazenda
> Com todos os seus bois e os seus cavalos
> E suas éguas e aguadas e abantesmas?
> Se tenho nas mãos barbudos proprietários oitocentistas
> De que ninguém fala mais, e se falasse
> Era para dizer: os Antigos?
> (Sorrio pensando: somos os Modernos
> Provisórios, a-históricos...)

A inquietude que nos aponta CANDIDO (...) na poesia de Drummond que diz respeito à familiar, encontra-se no binômio vida/morte tão presente na poesia drummondiana seus mortos convivendo e dialogando com o sujeito poético adulto, o que LIMA nos dirá da corrosão, e também o "conflito eu/mundo (SANT'ANNA, 1992). Trata-se de uma "transfiguração" (VILLAÇA, 2006) tensa e dolorida. Nesta estética poética, a *chave* se transforma em "chave-fazenda" e com ela vem à memória todos os componentes da fazenda, inclusive seus mortos. Mortos que estão vivos nos escritos poéticos e com o sujeito poético

dialogam ora na voz do menino outras com a voz do adulto, como se encontra nos versos desta quarta estrofe do poema:

> Os antigos passeiam nos meus dedos.
> Eles são os meus dedos substitutos
> Ou os verdadeiros?
> Posso sentir o cheiro de suor dos guardas-mores,
> O perfume-Paris das fazendeiras no domingo de missa.
> Posso, não. Devo.
> Sou devedor do meu passado,
> Cobrado pela chave.
> (...)
> Quem dissolve o existido, eternamente
> Existindo na chave?

Estes últimos versos dessa estrofe se aproximam bem dos versos do poema "Justificação" no que diz respeito ao existido, o sujeito poético é um continuum que traz em si a "procissão de fatos", e está ligado à sua ancestralidade umbilicalmente, é o sujeito que escreve que vai dizer numa carta à Flavita o que essa chave lhe causará:

> Que presente lindo, lindo que você me deu! Aquele cartão juntamente com a chave do Pontal ... despertou em mim uma perfeita revivescência do passado. Dois pequenos objetos, tão simples, mas tão carregados de emotividade, para o último filho do casal... adorei. (GOULAR; OLIVEIRA, 2007. p. 110)

Será esta *procissão de fatos e a porta que não abre para o interior desabitado /no solo que inexiste a pedra que tinha no meio do caminho?* Foi no "Poema de Sete Faces" (1930) que o sujeito poético foi declarado *GAUCHE* por um "anjo torto". Este *Gauche* aparecerá nas poesias sobre família, como "herdeiro despojado" (ANDRADE, 2007. p. 284/285), herdeiro da memória da família, em grande parte, essa memória familiar é fortemente marcada pela relação entre pai e filho, quase sempre de dor, saudade e ausência. Em "Confidência do itabirano"

ISSN: 2594-6536

(ANDRADE, 2007. p. 68) a família é construída pelas lembranças das ruínas dos bens acumulados pelos ancestrais, mas consumidos, dissolvidos pelo tempo, o que restou foi apenas "um retrato na parede" (sobre Itabira) e o "funcionário público".

No poema "A chave" se personaliza também as pessoas, principalmente o pai que aparece na imagem do espaço da fazenda do Pontal, como nos mostram os versos

> O menor grão de café
> derrama nesta chave o cafezal.
> Escuto a voz da chave, canavial,
> uva esprimida, berne de bezerro,
> esperança de chuva, flor de milho,
> o grilo, o sapo, a madrugada, a carta,
> a mudez desatada na linguagem
> que só a terra fala ao fino ouvido.

O poema "A chave"

> aparente, objectual, existe, mas há portas que não abrem, interiores desabitados e solos que inexistem. À luz da diluição dos contornos da chave dissolve-se na autoconsciência da intromissão do passado via memória e na impossibilidade de adequar a própria imagem a padrões conhecidos, equivalentes aos que delimitam um objeto. (YOKOZAWA , s/d, s/p))

À luz da memória pessoal, a chave se transforma em chave-fazenda não para abrir a porta principal porque "esta é que abre sem fechadura e gesto", ela empurra o sujeito poético e lhe revela Outros, outros lugares, estes versos dialogam com o poema Justificação no que diz respeito às relações sociais e familiares, "os liberais me empurram pra frente, /os conservadores me dão um tranco,

> A porta principal, esta é que abre
> sem fechadura e gesto.

Abre para o imenso.
Vai-me empurrando e revelando
o que não sei de mim e está nos Outros.
O serralheiro não sabia
o ato de criação como é potente
e na coisa criada se prolonga,
ressoante.

O poema “A chave” evoca vários poemas do sujeito poético pelos seus laços com a memória pessoal e familiar, neste sentido, além da Chave-fazenda, é também a metáfora não apenas de seus mortos, mas da fazenda Portal, através dela, o eu lírico declara

Escuto a voz da chave, canavial,
uva esprimida, berne de bezerro,
esperança de chuva, flor de milho,
o grilo, o sapo, a madrugada, a carta,
a mudez desatada na linguagem
que só a terra fala ao fino ouvido.
E aperto, aperto-a, e de apertá-la,
ela se entranha em mim. Corre nas veias.
É dentro em nós que as coisas são,
ferro em brasa – o ferro de uma chave.

É muito interessante que a chave representa de tal modo seus entes mortos e o todo da fazenda, que o eu lírico e a chave, um se dissolve no outro como podemos perceber nos últimos versos da estrofe acima, ela “corre nas veias”, é sangue dos Andrades e extensão do clã dos Drummond, como nos fala NORA (1993), criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, ... (NORA, 1993, p.13), neste sentido, a chave é um arquivo da fazenda corroída, destruída para virar pó.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia Completa*. R.J. Nova Fronteira.2007

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Querida Favita: cartas inéditas*/Flávio A. de Andrade Goulart; Miriam Goulart de Oliveira (org.). Uberlândia EDUFU, 2007

CANDIDO, Antonio. *Vários Escritos*. 5ª ed. Editora Ouro Azul.Rio de \janeiro. 2011

COSTA LIMA, Luiz. *Teoria da literatura em suas fontes*.V.2Rio de Janeiro. Civilização Brasileira. 2002. p. 955-987

COSTA LIMA, Luiz. *A aguarrás do tempo: estudos sobre a narrativa. Drummond: as metamorfoses da corrosão!* Rio de Janeiro: Ed. Rocco.1989. p. 285-311

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Drummond: o gauche no tempo*. Rio de Janeiro. Ed.Record. 4ª ed.

VALER, Salete; PIRES, Marcos Eroni. Onde se situa o "pretérito-mais-que-perfeito"? *Interdisciplinar Revista de Estudos em língua Portuguesa*. Ano IV, v8. Jan-jun de 2009. p. 201-213. Disponível em: <www.saeer.ufs.br/index.pdp/

VILLAÇA, Alcides. A Poética da Memória. In: *Passos de Drummond* 1ª São Paulo: Cosac naify, 2008.

YOKOZAWA, Solange Fiusa Cardos. *Tua memória, Pasto de Poesia*: configurações da memória em Carlos Drummond de Andrade. Disponível em:http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/garrafa/garrafa18/tuamemória_solangeyakozawapdf Acesso em 10. nov. 2016

A REPRESENTAÇÃO DA CULTURA GAÚCHA. O MASCULINO E O FEMININO EM GILDO DE FREITAS

Juliana Felipetto da Silva (UNINCOR/CAPES)

RESUMO: A cultura de um povo se mostra através de símbolos fortes de uma tradição passada por gerações e pela história e constantemente revivida pela tradição. Essa, caracteriza-se pela busca e manutenção de suas raízes através desses símbolos que representam a identidade de seu povo e que se encontram associados às roupas, à dança, ao vocabulário, à literatura e à música. Não obstante, é na música gauchesca, associada ao Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG) e difundidas nos Centros de Tradições Gaúchas, os CTGs, que são cantadas as façanhas de um tipo imaginário criado na formação desse Estado: o gaúcho. Nesse sentido, essa comunicação, recorte da dissertação de Mestrado em desenvolvimento, tem como objetivo analisar as diferentes representações do povo através dos símbolos da cultura gaúcha na letra da canção "Eu reconheço que sou grosso" do cantor e compositor Gildo de Freitas.

Palavras-chave: cultura, tradição, Gildo de Freitas, masculino, feminino.

A palavra tradição vem do latim "tradere" (traditio, traditionis), que significa trazer, entregar, transmitir, ensinar. Assim, tradição é a transmissão da cultura de um povo, feita de geração a geração no decorrer dos tempos. No Rio Grande do Sul, essa cultura é constantemente vivida entre aqueles que cultivam a tradição gaúcha.

Não obstante, essa tradição caracteriza-se pela busca e manutenção de suas raízes através desses símbolos que representam a identidade de seu povo. Estes elementos regionalistas se encontram associados às roupas, à dança, ao vocabulário, à literatura e à música. Conforme Bourdieu:

> O regionalismo é apenas um caso particular das lutas propriamente simbólicas em que os agentes estão envolvidos quer individualmente e em estado de dispersão, quer coletivamente e em estado de organização, e em que está em jogo a conservação ou a transformação das relações das forças simbólicas. (BOURDIEU, 1989, p. 112)

O tradicionalismo, ligado à cultura local, propõe-se a resgatar e perpetuar todos esses elementos da cultura e tradição gaúcha. Barbosa Lessa, um dos pioneiros e idealizadores do culto às tradições do sul rio-grandenses, assim o define:

> Tradicionalismo é o movimento popular que visa auxiliar o Estado na consecução do bem coletivo, através de ações que o povo pratica (mesmo que não se aperceba de tal finalidade) com o fim de reforçar o núcleo de sua cultura: graças ao que a sociedade adquire maior tranquilidade na vida em comum. (LESSA, 1999, p.18)

Em meados do século XIX, o gaúcho manifestava uma forte atração com a sua querência, sentimentos, esse, que vinha certamente de fatores como a participação nas lutas pela sua terra, além da simbologia marcada fortemente na figura do gaúcho herói. Deste modo, podemos dizer que esses aspectos da formação projetaram características àquela sociedade moldando uma identidade comum aos rio-grandenses que passaram a reconhecerem-se por certos valores.

Assim, em 1966, cria-se o Movimento Tradicionalista. Ancorado no passado, o movimento deu continuidade a esse através de pesquisas das tradições culturais, resgatando as origens culturais dos gaúchos. Esse, como federação, foi criado com a finalidade de orientar e organizar as relações entre as Entidades filiadas - como os Centros de Tradição, Grupos Nativistas e Departamentos de Cultura - dando condições para que a identidade cultural do gaúcho fosse preservada.

Há de se destacar que, anteriormente, já existiam os Centros de Tradição Gaúcha, os CTGs, cujos propósitos nos explica José Hildebrando Dacanal, na obra *Nós, os gaúchos.*

> [...] buscando uma imagem em que pudessem se reconhecer, voltam-se para seu passado e recriam na cidade um espaço cultural que os diferencie e os congregue. É curioso, mas não de admirar – pois há uma lógica profunda nisso – que neste movimento de busca de sua própria identidade eles recuperem uma tradição bifronte: por um lado adotam elementos culturais – na linguagem, no vestuário, na música, etc. – dos segmentos sociais inferiores do campo e, por outro, assimilam,

> materializando-a em escala até então nunca vista, a ideologia auto justificadora e destilada pelo estrato superior da oligarquia rural do passado, cuja cultura, é preciso deixar bem claro, fora sempre rígida e rigorosamente marcada pela tradição europeia [...]. (DACANAL, 1992, p. 85)

Em meados dos anos 70, o Tradicionalismo sulino se fazia representado nas canções apresentadas nos festivais de música, apoiadas e perpetuadas nos diferentes Centros de Tradições Gaúchas, os CTGs. Os festivais de música, frutos dos Movimentos Tradicionalista e Nativista, revolucionaram a imagem do gaúcho. Na sua grande maioria, os festivais, idealizados por tradicionalistas, valorizaram a música regional – ao definir como própria a música gauchesca - conforme nos exemplifica Cirne:

> O tradicionalismo, com a pujança dos festivais, vai conferir uma identidade própria do Rio Grande do Sul – identidade conferida e não brotada espontaneamente. O gaúcho de bota e bombacha e a prenda com longo vestido, passaram a simbolizar o Rio Grande como um todo. (CIRNE, 2017, p.188)

A música tradicionalista do Rio Grande do Sul é uma das principais formas de expressão da cultura do povo gaúcho. É através dela que são passadas as tradições fortemente enraizadas e construídas na história da formação de seu povo. Não obstante, é na música gauchesca que são cantadas as façanhas de um tipo imaginário criado na formação desse Estado: o gaúcho.

Se de um lado temos o ideal gaúcho, representado nas letras das canções por meio da construção de um herói, além da representação dos símbolos que construíram a cultura sulina, numa tentativa de exaltá-los; de outro, temos a atuação de uma sociedade patriarcal, fortemente representada pelo machismo, muito recorrente nas canções gaúchas associadas ao Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG) e difundidas nos Centros de Tradições Gaúchas, os CTGs.

O culto ao regional gaúcho reafirma os acontecimentos históricos, os usos e costumes daquilo que se mostra recorrente entre aqueles que cultivam a tradição gaúcha, evidenciados, principalmente, pela música. Através dela, suas letras cantam a imagem do gaúcho-herói, o destemor diante do inimigo, a defesa da sua terra e da sua gente, o apego à cultura, a

identificação com o cavalo, o respeito às gerações mais velhas, a idealização da vida campeira. Por vezes, observa-se, uma maneira rude do homem representar seu sentimento amoroso à prenda gaúcha; além disso, as músicas mostram também as diferentes representações da mulher, ora idealizando-as, ora subjugando-as. Suas letras mostram, algumas vezes de forma cômica, o machismo, tido como característica do gaúcho, nas quais a posição da mulher se mostra inferior, subalterna. A vontade de manter os costumes gaúchos, traz, entre esses, a manutenção de uma tradição patriarcal.

O Rio Grande do Sul conta com uma música tradicional típica, que atua como uma das principais formas de expressão da cultura sulina, juntamente com a dança, outra expressão cultural dentro da tradição regionalista gaúcha. Essas expressões artísticas ajudam a ratificar a construção e manutenção da figura do herói gaúcho no imaginário popular.

A música gaúcha tradicionalista apresenta-se construída através da mistura de muitas vertentes como a uruguaia e argentina[33], visto a proximidade do estado com esses países A própria figura mítica do gaúcho foi muito influenciada na sua configuração regional, pelas práticas e costumes dos países fronteiriços, o que refletiu também na música feita no Rio Grande do Sul.

Em 1970, o Tradicionalismo sulino se fazia representado nas canções apresentadas nos festivais de música, apoiadas e perpetuadas nos diferentes Centros de Tradições Gaúchas, os CTGs. Conforme nos mostra Paulo Roberto Cirne:

> No Rio Grande do Sul, o gaúcho já sentia forte atração que sua querência exercia sobre ele. [...] Importante para o surgimento do tradicionalismo gaúcho foi o papel de entidades que valorizavam este amor à querência e que, portanto, o mesmo começou a tomar forma na metade do século XIX, no Rio Grande do Sul. (CIRNE, 2017, p. 27-28)

Os festivais de música valorizaram a música regional. Entretanto, esses, na sua grande maioria, foram se mostrando mais restritivos quanto aos estilos musicais que poderiam ser apresentados. Ao mesmo tempo em que delimitavam estilos, funcionaram como espaço de convivência e trocas entre a música rural e urbana.

[33] Pesquisa no site *Movimento Tradicionalista Gaúcho*. Disponível em: <http://www.mtg.org.br/> . Acesso em 03 de dezembro de 2018.

Fundamentais também para canção gaúcha foram os cantores populares que representavam em suas canções uma temática cotidiana, na qual eram abordados os dramas e emoções do povo simples através de uma linguagem mais direta e acessível. Devido a essa "aproximação", esses cantores receberam grande acolhida especialmente da população mais humilde.

As canções, frutos desses festivais e apresentadas nos CTGs difundiram o ideal do homem gaúcho. Através delas, suas letras cantam a imagem do gaúcho-herói, o destemor diante do inimigo, a defesa da sua terra e da sua gente, o apego à cultura, a identificação com o cavalo, o respeito às gerações mais velhas, a idealização da vida campeira.

Relacionado a essa tradição musical, encontra-se Leovegildo José de Freitas, mais conhecido como Gildo de Freitas. Nascido em 16 de junho de 1919, natural de Porto Alegre[34], foi um dos mais conhecidos cantor, trovador, músico e compositor do Rio Grande do Sul. Gildo de Freitas, ao longo de sua vida, compôs suas canções sempre ressaltando a cultura tradicionalista. (Cf. FREITAS, 2004, p. 23).

Entretanto, por mais que Gildo seja apresentado como um tradicionalista idealizador, muitas de suas canções se apresentam de forma machista, trazendo, inclusive, a violência explícita contra as mulheres.

Deste modo, é necessário considerar que embora possam ser identificados inúmeros elementos comuns do culto ao regionalismo - como a utilização da figura do gaúcho, a exaltação do Rio Grande do Sul - em algumas canções do compositor, e que evidentemente tem grande importância na análise do Tradicionalismo; percebe-se que, de igual modo, existem marcas fundamentais e que de modo algum podem ser desconsideradas – como o machismo.

Uma das mais conhecidas canções de Gildo de Freitas – "Eu reconheço que sou grosso" - tornou-se uma espécie de "hino" extraoficial do Rio Grande do Sul. A canção apresenta a imagem do gaúcho que herda o "jeito de ser grosso". Além disso, os versos mostram claramente a vida campeira do gaúcho e a tradição fortemente enraizada e cultuada através do Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG) e dos Centros de Tradição Gaúcha (CTG).

Me chamam de grosso, eu não tiro a razão;

[34]Por possuir um título de cidadão alegretense, muitos registros trazem a cidade de Alegrete, no Rio Grade do Sul, como cidade natal do cantor. Entretanto, Gildo de Freitas nasceu em Porto Alegre, capital gaúcha, mais especificamente no bairro Passo D'Areia. (FREITAS, 2004, p. 11)

ISSN: 2594-6536

eu reconheço a minha grossura;
mas, sei tratar a qualquer cidadão,
até representa que eu tenho cultura;

Eu aprendi na escola do mundo,
não fui falquejado em bancos colegiais;
eu não tive tempo de ser vagabundo,
porque quem trabalha vergonha não faz.

Eu trabalhava, ajudava meus pais,
sempre levei a vida de peão;
porque no tempo que eu era rapaz...
qualquer serviço era uma diversão;

Lidava no campo cantando pros bichos,
porque pra cantar eu trouxe vocação;
por isso até hoje eu tenho por capricho...
de conservar a minha tradição.

Eu aprendi a dançar aos domingos...
sentindo o cheiro do pó do galpão;
pedia licença apeava do pingo...
e dizia adeus assim de mão em mão;

E quem conhece o sistema antigo,
reclame por carta se eu estou mentindo;
são documentos que eu trago comigo,
porque o respeito eu acho muito lindo.

Minha sociedade é o meu CTG,
porque nela enxergo toda a antiguidade;
e não se confunda eu explico porque...

os trajes das moças não são à vontade;

E se, por acaso, um perverso sujeito,
querer fazer uso e abusos de agora...
já entra o machismo impondo respeito...
e arranca o perverso em seguida pra fora.

Ô mocidade associem com a gente,
vá no CTG e leve um documento;
vão ver de perto o que dança os decente,
e que sociedade de bons casamentos;

vá ver a pureza, vá ver alegria,
vá ver o respeito dessa sociedade;
vá ver o encanto das belas gurias,
que possam lhe dar uma felicidade.

Pode-se perceber, na letra acima, vários traços daquilo que se consideram ser virtudes do gaúcho: amar a lida no campo ("qualquer serviço era uma diversão; lidava no campo cantando pros bichos"); do culto à tradição ("por isso até hoje eu tenho por capricho / de conservar a minha tradição"), a valorização dos próprios atributos naturais ("já entra o machismo impondo respeito"). Dessa forma, ser gaúcho, na visão do compositor, é ter o orgulho de cultuar e amar o seu chão e de valorizar a tradição.

Trata-se de uma canção que explana sobre a tradição gaúcha passada de geração a geração ("por isso até hoje eu tenho por capricho / de conservar a minha tradição). A canção é uma das mais conhecidas, ainda nos tempos atuais, porque retoma as matrizes culturais do povo do sul, construídas através do universo simbólico retratado.

Já nos primeiros versos, o cantor nos põe a par de como o eu-lírico se mostra: "Me chamam de grosso eu não tiro a razão / eu reconheço a minha grossura". "Grosso" aqui, trata-se do modo como o povo do sul se denomina no sentido de "grosso x educado", ou seja, o adjetivo mostra o modo de se caracterizar a maneira rude do homem gaúcho, sem delicadeza, entretanto, muitas vezes, associado (e não por acaso) como um homem machista.

A necessidade da autoafirmação da masculinidade aparece nos versos “E se, por acaso, um perverso sujeito / querer fazer uso e abusos de agora / já entra o machismo impondo respeito / e arranca o perverso em seguida pra fora”. Segundo Saffioti, aos homens é ensinado, esse espírito de competitividade absoluta, já que, é através dela que podem demonstrar sua agressividade, sua virilidade.

> Os homens são ensinados a competir permanentemente: por um emprego, por um salário melhor, pela promoção na carreira, até pelas atenções de uma mulher. A competição constitui, pois, o traço fundamental da personalidade masculina destinada a desempenhar o papel de macho. Não se pode esquecer a agressividade como componente básico da personalidade competitiva. Ademais, a agressividade também integra, necessariamente, o modelo de *macho*. (SAFFIOTI, 1987, p. 36 grifos da autora)

Nessa perspectiva a masculinidade não é algo que se adquire para sempre, ela tem que ser conquistada e re-conquistada, por meio da provação de “ser homem”. Dessa forma, a virilidade, condição inquestionável para “ser macho” não é dada, mas sim construída.

Para Marina Castañedas, na obra *O machismo invisível*,a constituição do machismo não origina de indivíduos, mas de uma construção social que cria sujeitos machistas:

> Isso significa que não são os indivíduos machistas que constroem uma sociedade machista, é a sociedade machista que cria indivíduos machistas. O machismo não é um atributo pessoal inato; em vez disso, como toda relação de poder, cria papéis e personagens que parecem naturais. [...] Outras explicações do machismo, derivadas de estudos de gênero, da antropologia, da sociologia e da história, baseiam-se em fatores sociais, econômicos e culturais para afirmar que o machismo não é inato, nem resulta da biologia: é *aprendido.* (CASTAÑEDAS, 2006, p. 19, 28)

Os valores morais sobre o masculino e o feminino são transmitidos através das gerações, Nesse sentido, aos homens é ensinado que devem realizar atividades que demandem força,

virilidade, machismo; enquanto às mulheres é transmitida a necessidade de serem educadas, acolhedoras, boas mães e boas esposas.

Nos próximos versos, mostra-se recorrente a palavra "trabalho" e suas associações, traço muito forte da cultura gaúcha. Há músicas em que essa dualidade "trabalho x vagabundo se faz presente". O eu-lírico nos explicita que, mesmo não tendo frequentado a escola ("não fui falquejado em bancos colegiais"), não teve "tempo de ser vagabundo", porque a lida no campo não lhe permitiu. Deixa-nos claro que a falta de estudo "nos bancos da escola" não foi condição para destratar alguém, fato esse que faz com que represente até "parecer que tem cultura".

Conforme Maria Coutinho, "o trabalho não é só meio de satisfação de necessidades básicas, ele também é fonte de identificação, autoestima, meio de relacionamento interpessoal e participação social". (COUTINHO, 2008, p. 105). Ao retratar a relação do trabalho com o homem, Coutinho assim exemplifica:

> Ao longo da história, o trabalho pode assumir tanto conotações negativas como positivas (Bastos, Pinho & Costa, 1995). Nesse sentido, Blanch Ribas (2003) identifica três posições: o pólo negativo (representação do trabalho como maldição, estigma ou castigo), o centro do contínuo (relacionado às representações de trabalho como instrumento a serviço da sobrevivência), e o pólo positivo (trabalho visto como vocação, fonte de satisfação e de auto-realização). (COUTINHO, 2008, p. 104)

Com relação à canção analisada, os versos ainda mostram que o trabalho era visto como uma diversão, jamais como algo árduo, ou ainda, uma frustração. Dessa forma, o trabalho assume uma conotação positiva, esse é tido não como uma obrigação, mas como uma realização do homem ("Eu trabalhava, ajudava meus pais / sempre levei a vida de peão / porque no tempo que eu era rapaz / qualquer serviço era uma diversão").

A cultura à tradição gaúcha mostra-se evidenciada nos versos "Minha sociedade é o meu CTG / porque nela enxergo toda a antiguidade". Os versos mostram claramente a relação do CTG com a representação da sociedade. Ao trazer as palavras "CTG / sociedade / antiguidade", a canção deixa-nos claro a representação do Centro de Tradições Gaúchas, conforme nos elucida José Hildebrando Dacanal, na obra *Nós, os gaúchos.*

> [...] buscando uma imagem em que pudessem se reconhecer, voltam-se para seu passado e recriam um espaço cultural que os diferencie e os congregue. [...] adotam elementos culturais – na linguagem, no vestuário, na música, etc. – dos segmentos sociais inferiores do campo e, por outro, assimilam a ideologia da oligarquia rural do passado, cuja cultura, é preciso deixar bem claro, fora sempre rígida e rigorosamente marcada pela tradição europeia [...]. (DACANAL, 1992, p. 85)

Nos próximos versos, ao evidenciar que "os trajes das moças não são à vontade", a letra da canção faz referência a uma das regras do MTG – Movimento de Tradição Gaúcha. A federação, foi criada em 1966 com a finalidade de orientar e organizar as relações entre as Entidades filiadas - como os Centros de Tradição, Grupos Nativistas e Departamentos de Cultura - dando condições para que a identidade cultural do gaúcho fosse preservada. O uso das pilchas[35], as danças e o tipo de música, até hoje, são supervisionados pelo movimento.

Esse tradicionalismo regrado com relação às prendas é enfatizado por Claudia Pereira Dutra em *A prenda no imaginário tradicionalista.*

> A *prenda*, representada através das canções e poesias como uma lutadora é a mulher que espera o marido, para quem ela vive; o vestido de *prenda* é a imagem do recato, e da pureza idealizada para o "ser feminino". [...] No processo de construir sentidos para o passado, o Tradicionalismo constrói a *prenda* como representação da "mulher gaúcha", estabelecendo um padrão que pretende determinar os atributos da "verdadeira mulher gaúcha". Assim a *prenda* reproduz a moral conservadora concebida a partir das concepções, católica e positivista,

[35] Conforme projeto de lei de 2017, do deputado Pompeo de Mattos, A pilcha, vestimenta histórica do gaúcho, foi transformada em traje de honra e de uso preferencial no Rio Grande do Sul a partir de uma lei estadual de 10 de janeiro de 1989. Conforme a lei, será considerada "Pilcha Gaúcha" somente a vestimenta conforme as diretrizes do MTG. Com relação à pilcha feminina, o órgão regula e estabelece qual o comprimento do vestido, as estampas, a textura e as cores dos tecidos, o estilo das mangas, os enfeites, sapatos, o penteado, o uso do decote, de acessórios e de maquiagens.

> que influenciaram seus fundadores. (DUTRA, 2002, p. 79, grifo da autora)

Observamos que Gildo de Freitas canta a tradição do sul através da representação da cultura gaúcha como a prenda, o orgulho de ser gaúcho, a lida do campo. Entretanto, um tema recorrente nas canções tradicionalistas do Sul e que também está inserido na cultura gaúcha é o machismo, fortemente ligado à tradição do Rio Grande do Sul.

Apesar da figura da prenda já ter sido modificada e "atualizada" no dia a dia, a sua representação formal ainda não foi e, dessa forma, continua influenciando formas de pensar e de agir no tradicionalismo.

A questão da representação feminina na cultura gaúcha, em especial na música, apresenta a mulher como um ser submisso ao homem. Inserida em um sistema patriarcal, a prenda gaúcha assume um papel inferior em relação ao sexo oposto. Essa construção dos lugares de homem versus mulher foi pautada na idealização do gaúcho-herói, uma espécie de ser mitológico; a figura do macho "forte, aguerrido e bravo" (dando ênfase ao último adjetivo).

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Tradução Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989. p. 7-15; 108-123.

CASTAÑEDA, Marina. *O machismo invisível*. Tradução Lara Christina de Malimpensa. São Paulo: A Girafa, 2006.

CIRNE, Paulo Roberto de Fraga. *Tradicionalismo gaúcho organizado*: 70 anos de história (1947 – 2017). Porto Alegre: Evangraf, 2017.

COUTINHO, Maria Chalfin. Sentidos do trabalho e saber tácito: estudo de caso em universidade pública. *Revista de Psicologia da Vetor Editora*, Santa Catarina, v. 9, n 1, p. 99-108, Jan./Jun. 2008.

DACANAL, José Hildebrando. Origem e função dos CTGs. In: *Nós os gaúchos*. Porto Alegre: Universidade/UFRGS, 1992.

DUTRA, Claudia Pereira. *A prenda no imaginário tradicionalista.* 2002. 136 f. Programa de pós-graduação em história, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul, 2002.

FREITAS, Carminha de. *Gildo de Freitas, O Trovador dos Pampas.* Suas trovas - suas canções - sua vida. Porto Alegre: Renascença, 2004.

FREITAS, Gildo de. *Eu não sou convencido*: eu reconheço que sou grosso. vol. 12. São Paulo: Continental, 1979. Disponível em: <https://www.recantocaipira.com.br/duplas/gildo_de_freitas/gildo_de_freitas.html>. Acesso em: 16 jun. 2018.

LESSA, Barbosa. O sentido e o valor do tradicionalismo. In: *Coletânea da legislação tradicionalista*. Porto Alegre: Movimento Tradicionalista Gaúcho, 1999.

MOVIMENTO TRADICIONALISTA GAÚCHO. *História do MTG*. [2000?]. Disponível em: <http://www.mtg.org.br/historiadors/257>. Acesso em: 16 set. 2018.

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

TOCATA PARA DOIS CLARINS, DE MÁRIO CLÁUDIO: UMA (RE)CRIAÇÃO DE MEMÓRIAS PORTUGUESAS

Karol Sousa Bernardes (UFLA)

RESUMO: O Estado Novo português durou de 1933 a 1974, tendo fim com a Revolução dos Cravos em 25 de abril de 1974. Esse período esteve marcado, dentre outros aspectos, pela propagação de discursos oficiais que buscavam legitimar o regime autoritário imposto por Salazar. Com base nisso, tem-se a obra *Tocata para dois clarins* (1992), do escritor português Mário Cláudio, que traz a história de António e Maria, que é um casal que vive em Portugal no período do Salazarismo. Pretende-se neste trabalho, então, analisar, a partir dessa relação da obra com o período histórico, a memória e seus múltiplos desdobramentos dentro da narrativa, considerando que o romance apresenta diferentes perspectivas sobre o Estado Novo a partir de três vozes que narram os acontecimentos. Desse modo, será considerada a memória coletiva, tanto no que se refere ao regime de Salazar quanto em relação ao passado de Portugal, que era tido como "grandioso", e também a memória individual dos narradores inseridos nesse contexto do Salazarismo. A partir desses aspectos, a obra será explorada como forma de testemunho do Estado Novo português. Para as análises, serão consideradas as contribuições de Le Goff, Maurice Halbwachs, Seligmann-Silva, entre outros. Este trabalho é parte do projeto FAPEMIG "Poder e silêncios(s): a pós-colonialidade entre o discurso oficial e a criação ficcional", coordenado pela profa. Dra. Roberta Guimarães Franco Faria de Assis.
Palavras-chave: Salazarismo; Memória; Testemunho.

DESDOBRAMENTOS DA MEMÓRIA

O Estado Novo português foi um regime que vigorou em Portugal entre 1933 e 1974, caracterizado, segundo Fernando Rosas como "antidemocrático, antiparlamentar, anticomunista, um regime 'nacional autoritário' e corporativo" (ROSAS, 2012, p. 173). António de Oliveira Salazar foi quem o fundou e o liderou até 1968, caracterizando esse período também como "Salazarismo", sendo sucedido por Marcello Caetano até 1974. Roberta Franco (2014) ressalta que há um interesse crescente pelas temáticas que circundam o Estado Novo e esse fato pode ser observado a partir da vasta produção bibliográfica sobre ele. Com base nisso,

a obra literária *Tocata para dois clarins* (1992), do escritor português Mário Cláudio, insere-se nessa produção citada pela autora. O romance, no início, assim como aponta Franco (2014), parece tratar da história de amor entre António e Maria. A obra, entretanto, apresenta também o contexto do Estado Novo português e da Segunda Guerra Mundial.

A narrativa se passa em Portugal e apresenta datas que vão de 1936 a 1941. Ela se constitui a partir de três vozes: a de Maria, a de António e uma terceira, que pode ser considerada como a do regime da época, de modo que elas se intercalam em capítulos para narrar os acontecimentos. Essa construção da obra e o modo como os elementos vão sendo colocados por cada um dos narradores podem ser analisados partindo-se da memória enquanto *estrutura* narrativa, o que possibilita diferentes impressões acerca do contexto salazarista e da Segunda Guerra Mundial. Ela também pode ser explorada enquanto *tema*, visto que o romance de Mário Cláudio apresenta memórias ficcionais sobre o período, que são àquelas narradas por António e Maria, e também memórias ficcionalizadas, que são aquelas apresentadas por essa terceira voz tida como a do regime, expressando, assim, diferentes enfoques sobre o contexto.[36]

Pollak aponta que "a memória é um fenômeno construído social e individualmente" (POLLAK, 1992, p. 5). Com base nisso e nos aspectos considerados, *Tocata para dois clarins* cria e recria as memórias sobre o Estado Novo e sobre a Segunda Guerra Mundial, que podem ser analisadas também a partir de dois elementos que Pollak destaca como constitutivos da memória. O primeiro deles seria os "acontecimentos vividos pessoalmente" (POLLAK, 1992, p. 2), a julgar, a *memória individual*, que, neste trabalho, compreendem as perspectivas de António e de Maria. O segundo seria os "acontecimentos vividos pelo grupo ou pela coletividade à qual a pessoa se sente pertencer" (POLLAK, 1992, p. 2), ou seja, a *memória coletiva*, que será explorada mais especificamente a partir desse terceiro narrador.

ANTÓNIO E MARIA

Halbwachs afirma que "[...] cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios". (HALBWACHS,

[36] A distinção de memória ficcional e memória ficcionalizada foi apresentada no minicurso "Da memória ficcional à pós-memória: abordagens nas Literaturas de Língua Portuguesa" no II Intercâmbio de Pesquisas de Estudantes de Letras (IPEL-UFLA), ministrado pela profa. Dra. Roberta Guimarães Franco (UFLA) e pelo mestrando Augusto Mancim Imbriani (UFSJ).

1990, p. 51). O romance apresenta em um primeiro plano narrativo a história de António e Maria, como se conheceram, o namoro, o casamento, até o nascimento do primeiro filho. Ambos se inserem em um mesmo período, o do Estado Novo português, sendo ele uma espécie de segundo plano narrativo. O casal reconstrói suas memórias com base nesse mesmo contexto, mas com pontos de vista diferentes. Essa evocação possibilita aos leitores uma visão mais ampla sobre a vida de António e de Maria e as perspectivas que eles possuem sobre o regime político que vigorava em Portugal na época em que a narrativa se insere, bem como sobre a Segunda Guerra Mundial.

No que se refere ao período salazarista, o que é possível perceber é que em nenhum momento há uma contestação por parte do casal em relação ao governo de Portugal naquela época. Pelo contrário, é possível observar uma certa confiança em Salazar: "'Ninguém poderá afirmar se, dentro de alguns meses, estaremos todos vivos', declararia António, com uma jovialidade natural, que não me surpreendia. '**Seja o que Deus quiser, o que o Salazar for capaz de fazer'**" (CLÁUDIO, 1992, p. 22, grifos nossos). António e Maria se mostram mais preocupados com a vida deles, com o nascimento do primeiro filho, e não tanto com aquilo que estava acontecendo no país. Podemos, então, considerar o questionamento colocado por Halbwachs: "quantos homens têm bastante espírito crítico para discernir, naquilo que pensam, a parte dos outros, e confessar a si mesmos que, no mais das vezes, nada acrescentam de seu?" (HALBWACHS, 1990, p. 47). Com base nisso, é possível problematizar o papel dos portugueses frente ao contexto do Estado Novo, que, segundo Lourenço (2016), eram um povo amorfo e desinteressado politicamente, de forma que a maioria não apresentava uma postura crítica frente aos discursos de Salazar e às ações do regime imposto por ele. Pelo contrário, eles apresentavam uma passividade cívica:

> Num dos momentos de maior transcendência da história nacional, os Portugueses estiveram ausentes de si mesmos, como ausentes estiveram, mas na maioria "felizes" com essa ausência, durante as quatro décadas do que uma grande minoria chamava "fascismo", mas que era para um povo de longa tradição de passividade cívica apenas "o governo legal" da Nação. (LOURENÇO, 2016, p. 56).

Já em relação à Segunda Guerra Mundial, observamos que os acontecimentos relacionados ao conflito são apresentados como uma espécie de notícias que vão chegando à vida e ao dia a dia do casal:

> E, pelos finais do Estio de mil novecentos e quarenta, quando nos afadigávamos todos, já, nos preparativos do casamento, sobrevinham as novas mais desencontradas. Garantiam que estava iminente uma invasão do território luso, pela Alemanha, pela Inglaterra ou pela Espanha, numas ocasiões, pela União Soviética ou pelos Estados Unidos, nalgumas outras, pelo Brasil, até mesmo, veja-se só! (CLÁUDIO, 1992, p. 24).

Esses acontecimentos resultam, em muitos momentos, em um sentimento de medo e de insegurança sobre o que está por vir:

> "Que mundo será o da criança que aí vem?", perguntava-me a Maria, folheando uma ilustração, retirada do açafate de tricô, na qual se observavam populações assombradas, de máscara de gás afivelada, corpos requeimados, vítimas da deflagração das bombas incinerárias. E sobre a cabeça indefesa do feto que se desenvolvia, era como se escutássemos o ronco dos motores dos stukas, riscando desenhos absurdos, no céu, enquanto gritavam, lá em baixo, sem detença, as sirenes de alarme. "Esta gente acabará por ganhar juízo", sossegava-a eu, sem saber, muito exactamente, a quem me referia. (CLÁUDIO, 1992, p. 64).

Com base nesse excerto, podemos considerar que "a memória [...] sofre flutuações que são função do momento em que ela é articulada, em que ela está sendo expressa. As preocupações do momento constituem um elemento de estruturação da memória" (POLLAK, 1992, p. 4). Assim, é possível compreender o fato de as preocupações com a guerra estarem presentes em diversos momentos da narrativa na fala de António e de Maria. Esse fator representa uma das perspectivas dos portugueses nesse período, de que havia uma preocupação

com uma guerra iminente, mas que, ao mesmo tempo, havia uma confiança em Salazar, e, conforme Franco (2014), isso se deu, em grande parte, pela neutralidade que Portugal manteve na Segunda Guerra Mundial.

Um outro ponto a ser considerado é o caráter testemunhal da obra de Mário Cláudio. Franco (2014) destaca que a ampla produção bibliográfica sobre o período do Estado Novo português atualmente evidencia também um grande período de "silenciamento" sobre ele. Nesse sentido, Seligmann-Silva (2008) ressalta que a literatura tem um compromisso com o real, sendo considerada como indissociável da vida do ponto de vista do testemunho. Ele ainda aponta que "o testemunho também é, de certo modo, uma tentativa de reunir os fragmentos do 'passado' [...]" (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 87). Assim, *Tocata para dois clarins* contribui para a recriação e o entendimento desse contexto, a partir dessas memórias, podendo ser considerada como uma forma de testemunho acerca dele sob mais de um ponto de vista.

O REGIME SALAZARISTA

O Estado Novo português se caracterizava, dentre outros aspectos, por explorar o fervor nacionalista dos portugueses, como já apontava Lourenço (2016). Assim, havia uma exaltação da imagem de Portugal, de seus povos e de seus feitos, colocando-o como um país sem problemas, um "oásis da paz", mas que o filósofo considera como irreal e utópico. Ele também destaca que essa imagem construída se mostrava tão perfeita que não parecia possível contrapô-la, como se ela fosse a verdade portuguesa, ou o que Rosas (2012) caracteriza como essencialidade portuguesa, que era a ideia que o regime buscava estabelecer. Esse artifício de exaltação era "a mais grandiosa e sistemática exploração do fervor nacionalista de um povo que precisa dele como de pão para a boca, em virtude da distância objectiva que separa a sua mitologia da antiga nação gloriosa da sua diminuta realidade presente" (LOURENÇO, 2016, p. 38). Assim, o autor ressalta que há um distanciamento entre a realidade de Portugal e aquilo que era constantemente reafirmado e recordado.

Com base nos aspectos apresentados, podemos analisar essa terceira voz que está presente na obra de Mário Cláudio como sendo a do regime da época. Ela se concentra em dois capítulos específicos do livro, sendo um no início da narrativa e outro mais ao final. Esse narrador expõe o ponto de vista do salazarismo, apresentando, assim, a linguagem ideológica do regime, além de uma exaltação de Portugal e de aspectos que são tidos como fundadores da

nação portuguesa. É possível explorar a memória nesses capítulos em que essa voz narra a partir de dois planos temporais, que seriam a memória do passado de Portugal, compreendido como "grandioso", que era retomada nos discursos do Estado Novo, e a memória do que foi o regime em si, com seus discursos oficiais.

A exaltação e celebração do passado português está marcada em diversos momentos no romance de Mário Cláudio e há, no presente do Estado Novo português, uma incorporação desse passado:

> E celebra-se o passado, porque da força dele é que resulta a força do hoje e do amanhã, no respeito desses homens valentes, que desbravaram os mares, e cujo magnífico exemplo haverá de ficar, escrito a letras de oiro, em pergaminhos que o Tempo não apaga. (CLÁUDIO, 1992, p. 30).

Esse trecho demonstra que o passado de Portugal transmitia força para o presente naquela época, de modo que o primeiro estabelecia uma grande influência no segundo. Assim, podemos considerar o que aponta Gagnebin (2006):

> A rememoração também significa uma atenção precisa ao *presente*, em particular a estas estranhas ressurgências do passado no presente, pois não se trata somente de não se esquecer do passado, mas também de agir sobre o presente. A fidelidade ao passado, não sendo um fim em si, visa à transformação do presente. (GAGNEBIN, 2006, p. 55).

O regime salazarista, partindo da concepção trabalhada pela autora sobre a rememoração, tinha como objetivo retomar o passado de Portugal para estimular um sentimento nacionalista naquele período, de forma que o passado agia sobre aquele presente, transformando e influenciando a visão dos portugueses. Entretanto, é válido ressaltarmos que Salazar propunha uma evocação dessas memórias de Portugal de forma seletiva, partindo dos "grandes feitos" do país, como as grandes navegações, e de figuras que ganharam destaque, como Afonso Henriques, Dom Afonso de Albuquerque, Viriato, entre outros. Nesse sentido, Halbwachs afirma que:

> Toda arte do orador consiste talvez em dar àqueles que o ouvem a ilusão de que as convicções e os sentimentos que ele desperta neles não lhes foram sugeridos de fora, que eles nasceram deles mesmos, que ele somente adivinhou o que se elaborava no segredo de suas consciências e não lhes emprestou mais que sua voz. (HALBWACHS, 1990, p. 47).

Essa estratégia presente nos discursos do ditador português surte o efeito esperado pelo regime, em que se tinha uma certa obsessão pelo passado, resultando em uma visão distanciada da realidade presente. Lourenço problematiza o fato de que os portugueses pareciam não viver em um país real, "mas numa 'Disneylandia' qualquer, sem escândalos, nem suicídios, nem verdadeiros problemas" (LOURENÇO, 2016, p. 38). Ele ainda destaca que cultuar esse passado representa uma "fraqueza nacional", resultando em um atraso dos portugueses de enxergar a realidade do presente para além dessa retomada constante do passado. Entretanto, o regime possuía uma visão contrária a essa, como podemos observar no trecho do livro de Mário Cláudio:

> Não se pense que é menos moderno aquele que estremecidamente contemplar o seu passado, já que assistimos todos nós, habitantes da Europa, a um tempo em que, de facto, ser actual equivale a ser tributário de uma longínqua tradição. No ritmo frenético da época em que vivemos, o culto da alma centenária não haverá de significar, por isso, um travão ao progressivo desenvolvimento, contrariamente ao que parecem julgar os vencidos eternos. (CLÁUDIO, 1992, p. 31).

Com base nisso, consideramos que o meio exerce forte influência nos pensamentos que as pessoas possuem, como assinala Halbwachs "estamos então tão bem afinados com aqueles que nos cercam, que vibramos em uníssono, e não sabemos mais onde está o ponto de partida das vibrações, em nós ou nos outros" (HALBWACHS, 1990, p. 47). A visão dos portugueses, então, interligava-se e se confundia com àquela propagada pelo regime, o que retoma o que Pollak (1992) alega, de que a memória é um elemento que

se constitui social e individualmente. O autor também expõe que a memória estabelece uma relação com o sentimento de identidade de uma pessoa ou de um grupo e

> [...] quando a memória e a identidade estão suficientemente constituídas, suficientemente instituídas, suficientemente amarradas, os questionamentos vindos de grupos externos à organização, os problemas colocados pelos outros, não chegam a provocar a necessidade de se proceder a rearrumações, nem no nível da identidade coletiva, nem no nível da identidade individual. (POLLAK, 1992, p. 7).

A partir disso, podemos dizer que a memória do passado "grandioso" de Portugal, como um país que assumia como *missão* a colonização e catequização dos povos, estava "amarrada", isto é, intrinsecamente ligada, à identidade portuguesa, de forma que ela não era problematizada. Esse fator reverbera na memória coletiva dos portugueses e Le Goff (1990) a caracteriza como um instrumento de poder, que era explorado por Salazar.

Um outro aspecto do romance que se inclui nessa evocação da memória portuguesa em *Tocata para dois clarins* é a Exposição do Mundo Português, que foi realizada em 1940 e que tinha como objetivo comemorar a data de Formação do Reino de Portugal e da Restauração da Independência. A montagem dela é retratada no primeiro capítulo em que a voz do regime narra, com a descrição de alguns monumentos e divisões em pavilhões que apresentava.

> Disse Salazar [...] "vivemos para bem desempenhar a nossa missão e perante o Mundo afirmamos o direito de cumpri-la". A grande Exposição, que se projecta, comemorativa do duplo centenário da Pátria, o da fundação da nacionalidade e o da restauração da independência nacional, haverá de servir para dar execução, rigorosa e plena, a tais palavras, exemplificadoras de um extremo senso prático e de um estranho dom da profecia. (CLÁUDIO, 1992, p. 35).

É possível observar, a partir desse excerto, a justificativa para a criação e montagem da Exposição, como uma forma de mostrar ao mundo e também aos portugueses, através da rememoração, o quão grandioso Portugal é, de modo que ela pode ser considerada como um

espelho da totalidade do país. Para evocar essas lembranças do passado português, como coloca Halbwachs, é necessário que a reconstrução delas "se opere a partir de dados ou de noções comuns que se encontram tanto no nosso espírito como no dos outros" (HALBWACHS, 1990, p. 34), retomando, assim, a memória coletiva dos portugueses. Com base nos pontos considerados, podemos concluir que os dois planos da memória nesses capítulos em que há a linguagem ideológica do salazarismo mais especificamente estão muito conectados, de modo que os discursos do Estado Novo retomam a todo momento a história de Portugal.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tocata para dois clarins (1992) é uma obra que estabelece uma relação com período do Estado Novo português e que pode ser explorada em diversos aspectos. O romance se situa nesse contexto histórico a partir das datas que apresenta, bem como dos cenários, dos discursos e dos personagens presentes na narrativa. Ela se constrói através de memórias, que, conforme Burke (2000), podem ser descritas como uma reconstrução do passado. Elas influenciam na estrutura narrativa, em que há a divisão de capítulos com uma intercalação de narradores, de forma que o casal coloca sua visão e suas lembranças acerca do período com base nas próprias experiências e a voz do regime narra a partir dos discursos ideológicos do Estado Novo. Essas memórias se apresentam também como tema da narrativa, em que temos a evocação delas tanto no que se refere ao passado anterior ao do contexto salazarista quanto ao regime em si, em que António e Maria se inserem.

As memórias individuais do casal, que são ficcionais, refletem na memória coletiva do país na época do Salazarismo, que na obra de Mário Cláudio é ficcionalizada. Isso torna possível uma problematização da influência do regime na visão dos portugueses sobre a própria identidade deles. Essas memórias individuais se apoiam na memória coletiva de Portugal, podendo se confundir com ela em alguns momentos, já "a memória coletiva [...] envolve as memórias individuais, mas não se confunde com elas" (HALBWACHS, 1990, p. 53), o que aponta para a nossa compreensão daquilo que se considerava como "essência portuguesa". Assim, é válido ressaltar a importância da literatura na reconstrução e recriação das memórias portuguesas acerca desse período, para que seja possível entender e problematizar, através da ficcionalização, o que foi o Estado Novo, os discursos que apresentava e a possível visão dos

ISSN: 2594-6536

portugueses que viveram em Portugal nesse contexto, que foi o que pretendemos realizar neste trabalho através da obra de Mário Cláudio.

REFERÊNCIAS

BURKE, Peter. *Variedades de história cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

CLÁUDIO, Mário. *Tocata para dois clarins*. Lisboa: Dom Quixote, 1992.

FRANCO, Roberta Guimarães. Depois do fim: a ficcionalização do pós-Império. In: ASSIS, A. A. F.; LEVI, J. A.; MANSO, M. D. B. (Org.). *A Expansão*: quando o mundo foi português. Da conquista de Ceuta (1415) à atribuição da soberania de Timor-Leste (2002). Viçosa: Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal de Viçosa; Braga: NICPRI, 2014, p. 396-419.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice. Editora Revista dos Tribunais, v. 189, 1990.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas, SP, Editora Unicamp, 1990.

LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade*. Rio de Janeiro: Tinta da China Brasil, 2016.

POLLAK, Michael. *Memória e Identidade Social*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

ROSAS, Fernando. *Salazar e o Poder*. A Arte de Saber Durar. Lisboa: Tinta da China, 2012.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Narrar o trauma*: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. Psicologia Clínica, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes. *Projeto História*: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História. São Paulo, v. 30, p. 71-98, 2005.

O CENTO VIRGILIANUS DE TEMÁTICA CRISTÃ

Keila Ketlem Oliveira (UNIFAL)

RESUMO: O centão é um gênero literário que consiste na fragmentação dos versos de autores canônicos e sua reorganização, a fim de formar um novo poema que conta com sentido diferente do original, geralmente tem um teor cômico. É aceito pelos estudiosos que esse modelo de escrita tenha ganhado prestígio durante o séc. IV, devido ao início de sua composição por autores reconhecidos. *Cento Virgilianus* é o nome que se dá aos centões criados a partir das obras de Virgílio (Eneida, Bucólicas e Geórgicas), que foram de extrema importância para a produção do centão latino, uma vez que havia a necessidade de um cânone literário (GOUVÊA, 2011). O presente trabalho tem como objetivo analisar o centão de temática cristã *De Ecclesia*, de Mavórcio, que faz parte do conjunto de obras contidas no manuscrito *Parisinus 10318*, e reconhecer os recursos semânticos e formais que o autor utilizou em sua composição. Sendo assim, serão analisados elementos textuais, tais quais: recursos utilizados na referência a divindades; semelhanças e diferenças entre as cenas originais retiradas da Eneida e as descritas no poema de Mavórcio e análise das assimilações que o autor espera que seus leitores façam em determinados trechos da obra. Através dessa análise, objetiva-se não só compreender as influências que o cristianismo sofreu do classicismo pagão, como também os recursos utilizados pelos autores de centões cristãos para criar um texto com uma temática tão diferente do original.
Palavras-chave: Centão; Cento Virgilianus; Poética Cristã; Proba, De Ecclesia.

INTRODUÇÃO

O centão, segundo Gouvêa (2011), é um gênero literário que consiste na fragmentação dos versos de uma obra canônica para a construção de outra com temática diferente da original. Adquirindo maior importância durante o período da Antiguidade Tardia, foi de extrema relevância para a literatura cristã, uma vez que os autores cristãos utilizaram essa técnica para criar textos que seguissem os modelos homéricos e virgilianos.

Na introdução de seu *Cento Nuptialis,* Ausônio descreve a técnica utilizada na composição dos centões. Segundo ele, o autor do centão buscava falar sobre um assunto diferente do original, mas sem deixar de fazer alusão. Sendo assim, era necessário grande

domínio e conhecimento da obra a ser utilizada, geralmente Homero ou Virgílio. Bright (1984), afirma que o Centão possuía um tom parodial e cômico, uma vez que usava o texto original de forma a produzir humor. No entanto, esse cenário sofre modificações com o aparecimento do centão cristão, uma vez que trata de temáticas religiosas e tem, muitas das vezes, o objetivo de ser utilizado para o ensino.

O *CENTO VIRGILIANUS*

Segundo Gouvêa (2011), o centão romano só surge com o *bricoleur* dos textos de Virgílio, uma vez que suas obras fornecem material necessário para a composição do gênero. Era necessária a formação de um cânone romano, para que os poetas pudessem buscar em seu próprio idioma os versos que seriam utilizados. *Cento Virgilianus* é o nome dado aos centões criados a partir das obras do poeta. São dezesseis os centões virgilianos que temos conhecimento. O *cento* era um gênero que exigia muito domínio por parte do poeta, uma vez que era preciso se preocupar tanto com o texto, quanto com as assimilações que seriam realizadas com a obra original. A palavra *cento* significava colcha de retalhos. Cullhed (2015), afirma que a primeira menção da palavra *cento* se referindo a composições poéticas surge em Tertuliano, que se refere ao centão de Hosidio Geta e outros centonistas homéricos como o trabalho de reunir em uma só obra pedaços de outros poemas.

O autor do centão pode criar situações que se afastem ou se aproximem do original. Em seu *Cento Nuptialis*, Ausônio narra uma cena de defloramento utilizando passagens da Eneida em que Virgílio narra uma batalha. O autor busca a comicidade, recorrendo a um trecho da Eneida que fala de um assunto prestigiado (a guerra), para falar de uma temática baixa (uma relação sexual).

Original	Tradução (Gouvêa)
Huciuvenis nota ferturregione viarum191 et super incumbens192 | nodis et cortice crudo intorquetsummisadnixusviribus hastam.193	Lá chega o jovem por caminhos conhecidos e, a se deitar por cima, em forças se apoiando, sacode a lança que tem nós e grossa

Haesitvirgineumquealtebibit acta cruorem.194	casca. A lança para e fundo bebe o cruor da virgem
Gouvêa, 2011, p. 198	
191 Eneida, XI, 530. 192 Eneida, V, 858. 193 Eneida, IX, 743-744. 194 Eneida, XI, 804.	

Ausônio, diz que o autor do centão deve fazer com que o texto seja uma unidade, de forma que não deixe transparecer o trabalho que foi realizado por detrás de sua composição. É preciso que o leitor se lembre do texto original, mas sem que o novo texto tenha fissuras que atrapalhem o sentido (GOUVÊA, 2011, p. 187).

Além disso, na introdução de seu *Cento Nuptialis*, o poeta discorre sobre a técnica, exemplificando como o centonista deveria proceder durante a composição de seu centão. Gouvêa, descreve e exemplifica as cesuras mencionadas e utilizadas por Ausônio:

> Assim, considerando as três possíveis cesuras principais do verso heróico, ou masculinas, (triemímera, pentemímera e hetemímera), três são as majoritárias combinações estabelecidas [...]
> Contudo, mais uma configuração métrica, cuja separação se fez no final do pé e não no seu interior, ainda foi utilizada pelo próprio gramático (GOUVÊA, 2011, p. 184).

"Um pé dátilo é uma unidade métrica composta de uma posição longa seguida de duas breves, isto é, um pé trissilábico (_UU). Um hexâmetro datílico é composto de seis pés dáctilos" (MACHADO, 2014, p. 2). Sendo assim, Ausônio utiliza as seguintes cesuras como pontos aceitáveis para a quebra do verso e junção com um segundo, que são descritas por Machado (2014):

Triemímera – cesura após a primeira breve do terceiro pé (_UU/_ ||);

Pentemímera – cesura mais tradicional do hexâmetro dactílico, ocorre após a primeira longa do terceiro pé (_UU/ _UU/ _ ||);
Hetemímera – ocorre no quarto pé métrico, entre a longa e a primeira breve ou segunda longa (_UU/ _UU/ _UU/ _ ||);
Trocaica – é realizada após a primeira breve do terceiro pé (_UU/ _UU/ _U ||).

Além disso, no *Cento Nuptialis,* encontramos também versos que foram utilizados sem nenhuma cesura. Desta forma, evidencia-se o grande número de possibilidades que o autor do centão possuía a sua disposição no momento de compô-lo.

O *CENTO VIRGILIANUS* DE TEMÁTICA CRISTÃ

Durante o período da antiguidade tardia acontece a consolidação do cristianismo. Constantino foi uma personalidade de extrema relevância para que a religião cristã assumisse os moldes que possui ainda hoje. Foi o primeiro imperador a declarar-se cristão e, em 313, com a promulgação do edito de Milão, declara o fim da perseguição aos cristãos. Em 325, o próprio Constantino comparece ao concílio de Nicéia, que acontece para decidir sobre conflitos internos na da fé cristã. É um evento muito importante, pois reconhece o cristianismo como religião lícita e demonstra o apoio do império, uma vez que os bispos que compareceram foram financeiramente auxiliados (RAMALHO et al, 2016, p. 65 e 83). Os cristãos agora tinham liberdade de culto e podiam professar publicamente sua fé sem perseguições. No entanto, “por uma lei de 17 de junho de 362, o imperador Juliano interdita o ensino aos cristãos.” (MARROU, 1990, p. 493). Desta forma, Juliano, o Apóstata, proíbe que os professores cristãos lecionem utilizando textos pagãos, afirmando que os mestres estavam sendo desonestos.

> Juliano precisava o que se devia entender por moralidade. Os cristãos que explicam Homero e Hesíodo sem acreditar nos deuses que estes poetas põem em cena são acusados de falta de franqueza ou honestidade, pois ensinam algo em que não acreditam. São intimados a apostatar ou deixar seu ensino. (MARROU, 1990, p. 493)

Acredita-se que essa proibição tenha sido um dos motivos para o surgimento do centão cristão. Os fiéis se depararam com uma situação em que precisariam ensinar a partir de textos que condissessem com sua fé, no entanto, os textos que possuíam para isso não eram considerados adequados, uma vez que a literatura cristã era considerada ruim por não se encaixar nos moldes dos grandes poetas. Prova disso é o que diz "Santo Agostinho, para quem seu primeiro encontro com os textos bíblicos foi decepcionante, e achou-os, diz ele, 'indignos de serem comparados a Cícero'." (ARBEA, 1999, p.4).

Somado a isso, o cristianismo era uma religião nova e bastante diferente do culto aos deuses pagãos, o que se refletia na literatura. Arbea (1999), discorre sobre a importância do centão naquele contexto, pois ao se deparar com textos cristãos nos modelos gregos e latinos tradicionais, o novo fiel conseguia enxergar sua tradição refletida nos textos literários.

Os centões cristãos que são conhecidos na atualidade são: "de atribuição anônima: *De Verbi Incarnatione;* atribuído a Mavórcio: *De Ecclesia*; atribuído a Popônio: *Versus ad Gratiam Domini*; e, atribuído a Proba, o *Cento Probae* ou *Carmen Sacrum*." (GOUVÊA, 2011). O centão de Proba, um dos mais conhecidos com essa temática, foi, segundo Arbea (1999), amplamente utilizado para fins educativos durante a antiguidade cristã e a Idade Média.

Proba foi uma aristocrata romana que viveu durante o séc. IV, converteu-se ao cristianismo e escreveu seu centão com, muito provavelmente, o intuito de utilizá-lo na educação de sua família. Sua obra relata diversas passagens bíblicas, sendo que seus versos foram retirados das obras de Virgílio (Eneida, Geórgicas e Bucólicas). Gouvêa (2010), afirma que a poeta demonstra grande conhecimento e domínio tanto dos textos cristãos, quanto dos pagãos. Se tratando de métrica e tradição centonista, Gouvêa (2011), afirma ainda que o *Carmen Sacrum* não segue as cesuras tradicionais do verso romano:

> Proba foi além das diéreses bucólicas e uniu um fragmento composto de apenas um pé (_UU) com seu complemento (_ UU/ _ UU/ _ UU/ _ UU/ _X), como na justaposição dos fragmentos Eneida I, 721 Bucólicas, VI, 36:
>
> Incipit// et rerum paulatim sumere formas
>
> (_ U U// _ _/ _ _/ _ _/ _ U U/ _X)
>
> CS. 85. (GOUVÊA, 2011, p. 186).

e possui acréscimo de alguns nomes bíblicos.

> Por exemplo, a relativa homofonia entre os nomes permitiu que o mítico poeta grego Museu, citado por Virgílio no verso 667, do Canto VI da Eneida,40 se tornasse o Moisés hebraico, no verso 36 do Carmen Sacrum.41 Do mesmo modo, os epítetos de Júpiter se adequaram às invocações cristãs a Deus Pai, como Pater omnipotens (Eneida X, 100 e CS, 64), hominum rerumque repertor (Eneida XII, 829 e CS, 210), e os apelidos heróicos de Eneias serviram a Cristo, como diuinae stirpis origo (Eneida XII, 166 e CS, 347). (GOUVÊA, 2010, p. 63).

Os textos de Virgílio eram a fonte ideal para a composição do centão cristão, uma vez que a forma como o poeta se refere às divindades se encaixa perfeitamente na temática desejada. O que pode ser facilmente percebido em uma comparação entre textos cristãos e virgilianos. No trecho a seguir, traduzido por Carlos Alberto Nunes, é realizada uma referência a Jove:

> "Ó companheiros, lhes fala; trabalhos mais árduos do que estes
> já suportastes; **Deus há de pôr fim a tão grandes canseiras**."
> (VIRGÍLIO,1993, p. 14, grifo nosso).

Em Salmos, 34, 19, encontramos o seguinte versículo bíblico

> "**Muitas são as aflições do justo, mas o Senhor o livra de todas**."
> (A Bíblia Sagrada, 2003, p. 518, grifo nosso).

Nota-se nos excertos acima a semelhança entre o tratamento dado a Jove, por Virgílio e, o que dá o salmista, Davi, ao Deus cristão.

Além disso, elementos utilizados no tratamento dos deuses são incorporados ao cristianismo. Tanto por questões semânticas, quanto formais, uma vez que a grafia das palavras é muito semelhante, os cristãos adotaram a forma como Virgílio se refere a Jove para se referir a Deus no Credo. Arbea (1999), cita como exemplo um trecho da Eneida que se refere a Júpiter

ISSN: 2594-6536

como "*pater omnipotens"*, termo que, posteriormente, os cristãos adotaram para se referir a Deus no credo: "*Credo in Deum Patrem omnipotentem*".

Outra característica do centão cristão é não possuir função de deleite e nem buscar produzir humor. Na maioria das vezes dotado de função apologética, o *cento* cristão tem o objetivo de ensinar. Além dele, o centão de Hosídio Geta, Medea, também possuí caráter diferente do tradicional, uma vez que narra a tragédia grega, sem intenção de obter um efeito cômico.

No entanto, houve um grande movimento contrário aos textos derivados de obras pagãs. Diversos líderes cristãos se opuseram a esse tipo de escritos, entre eles estão Domenico Comparetti, e São Jerônimo que afirma que "não é porque em Virgílio se encontram passagens de aspecto cristão, que se deve considerar a Virgílio um cristão" (ARBEA, 1999, p. 6). Esses pensadores diziam que, ao trabalhar os evangelhos em verso, o centonista retira a essência cristã e coloca adornos desnecessários ao texto, uma vez que o objetivo do texto cristão não é ser belo, mas sim transmitir um ensinamento.

Além disso, esses pensadores afirmavam que não havia utilidade no gênero, uma vez que o cristianismo contava com suas próprias escrituras e que estas bastavam para professar a fé cristã. Arbea (1999), não concorda com esse pensamento. O autor fala sobre a importância do centão naquele momento, tanto para educação cristã, quanto para que os novos fiéis pudessem encontrar algo de sua própria cultura dentro da religião cristã. Somado a isso, o autor ainda afirma que encaixar os textos cristãos nos modelos clássicos conseguiu atrair o olhar de um público literário mais exigente.

DE ECCLESIA

Contando com cento e dezesseis versos, o centão *De Ecclesia*, atribuído a Mavórcio, fala sobre a Cristo. Nele é falado sobre o nascimento de Jesus através de Maria; sua crucificação; descida ao inferno para resgatar as almas; ascensão aos céus e o retorno aguardado pelos cristãos. Para isso, retira versos da Eneida, Geórgicas e Bucólicas e os rearranja, de maneira a criar uma nova obra que tenha temática cristã. Diferente de Proba, Mavórcio não adiciona nenhuma palavra que não esteja presente nas obras de Virgílio. No entanto, assim como no *Carmen Sacrum*, o centão *De Ecclesia* não segue as cesuras tradicionais do hexâmetro

dactílico, chegando a utilizar quatro versos inteiros em sequência (52-55), o que é criticado por Ausônio:

> E, se permites que eu mesmo, que sou um aprendiz, ensine, explicarei o que seja um centão: a partir de vários trechos e sentidos, uma certa estrutura de versos consolidada, de tal modo que em um único verso unem-se dois ou mais fragmentos, ou um verso e o seguinte, com a metade de outro. De fato, ajuntar em uma série dois [versos] é um erro; e três, meras ninharias. (AUSONIUS apud GOUVÊA, 2011, p. 184-183.)

Para maior compreensão da técnica utilizada por Mavórcio, serão analisados trechos de seu poema que foram considerados relevantes para esse estudo. Sendo assim, compararemos os versos no original latino, apontando quais foram as partes utilizadas na composição do *De Ecclesia* e onde houve a cesura no texto de Virgílio. Seguido a isso, será trazida uma tradução inédita para o português que foi cedida por Gouvêa.

Eneida, VI, 201	***De Ecclesia*, 54**
inde ubi venere ad fauces grave olentis Averni	ut statim[1] // ad fauces uenit graue olentis Auerni
Tradução (Manoel Odorico Mendes)	**Tradução (Gouvêa)**
Do pestilento Averno, alando-se ambas	Logo chegou à boca fétida do Averno

Neste trecho do centão, Mavórcio narra a descida de Cristo ao inferno para resgatar as almas. Para isso, utiliza um verso inteiro da Eneida, extraído do livro VI, quando Enéias desce ao mundo dos mortos. Foi bastante conveniente utilizar esse trecho, uma vez que a temática é semelhante. É possível observar como o centão faz lembrar o original. Embora sejam outras personagens e a temática cristã seja essencialmente diferente da pagã, quando o leitor se depara com esse trecho imediatamente faz a assimilação com a passagem da Eneida da qual foi extraído.

ISSN: 2594-6536

Geórgicas III, 233	***De Ecclesia*, 40**	**Eneida, XI, 7**
arboris obnixus trunco, // uentosque lacessit	**arboris, obnixus trunco** | - tibi, magne, tropaeum	Mezenti ducis exuvias,// tibi magne tropaeum
Tradução (Manuel Odorico Mendes)	**Tradução (Gouvêa)**	**Tradução (Manuel Odorico Mendes)**
escorna os troncos, desafia os ventos,	sujeito ao tronco da árvore (tens Teu troféu [...]	Veste-lhe de Mezencio o arnez lustroso, trophéo que a ti, Bellipotente, sagra:

Diferente do *Carmen Sacrum*, o centão de Mavórcio não acrescenta a palavra cruz. O poeta utiliza um trecho das Geórgicas que se refere a um tronco de árvore e espera que o leitor faça essa assimilação. Além disso, esse é um ótimo exemplo de como o centonista pode se afastar bastante do original, uma vez que o trecho que utiliza pode ser considerado uma metáfora para cruz e no original realmente se refere a um tronco de árvore.

Eneida, IX, 146	***De Ecclesia, 96***	**Eneida, VIII, 472**
sed vos, o lecti, ferro // qui scindere vallum	**sed uos, o lecti, ferro** | pro nomine tanto,	nobis ad belli auxilium // pro nomine tanto
Tradução (Manuel Odorico Mendes)	**Tradução (Gouvêa)**	**Tradução (Manuel Odorico Mendes)**
Quem, varões, a tranqueira a ferro escala	Mas vós, eleitos, por tamanha ideia, a ferro,	Para teu nome he fraco o auxílio nosso:
Eneida, V, 796	***De Ecclesia*, 97**	**Eneida, II, 353**
quod superest, // oro, liceat dare tuta per undas	**quod superest,** | moriamur et in media arma ruamus;	incensae. // moriamur et in media arma ruamus.
Tradução (Manuel Odorico Mendes)	**Tradução (Gouvêa)**	**Tradução (Manuel Odorico Mendes)**
[...] O resto em paz navegue, rogo, senhor; se as Parcas lho concedem, no	é o que resta, morramos, às armas lancemo-nos,	[...] morramos, rompamos pelas armas. [...]

ISSN: 2594-6536

Tibre Laurentino aborde e afunde.		
Eneida, II, 118	***De Ecclesia*, 98**	**-**
sanguine quaerendi reditus animaque litandum	Sanguine quarendi reditus animamque litando.	-
Tradução (Manuel Odorico Mendes)	**Tradução (Gouvêa)**	**-**
[...] - Com sangue, ó Danaos, de imolada virgem, ao vir a Troia, os ventos aplacastes; a volta requer sangue [...]	com sangue expiando a vida e o retorno aguardando.	-

Ao utilizar trechos em que Enéias narra a invasão de Tróia pelos gregos, é possível que o leitor faça uma assimilação entre a vida cristã e uma batalha. Nos versos 97 e 98 de *De Ecclesia*, são utilizados trechos dessa passagem, presente no livro II da Eneida. Desta forma, o centonista deseja passar a mensagem de que os cristãos devem viver sua vida aguardando o retorno de Cristo e que sua vida não será fácil, semelhante a batalha que os troianos tiveram. Nesse sentido, é importante se atentar tanto para o texto, quanto para o hipotexto, ou seja, o que o autor pretendia ao selecionar determinada passagem dentro do original.

Geórgicas I, 29	***De Ecclesia*, 4**	**Eneida, I, 229**
an deus // immensi uenias maris ac tua nautae	**nam deus omnipotens**, | qui res hominumque deumque	adloquitur Venus: // 'O qui res hominumque deumque
Tradução (Manuel Odorico Mendes)		
Ou deus do infindo mar, único aos nautas		
Geórgicas, II, 325		

ISSN: 2594-6536

tum pater // **omnipotens** //fecundis imbribus Aether		
Tradução (Manuel Odorico Mendes)	**Tradução (Gouvêa)**	**Tradução (Manuel Odorico Mendes)**
[...] de agua, potente pae, lhe asperge o grêmio, grande em seu corpo grande engendra filhos.	Pois Deus onipotente, rei de homens e santos	[...] Vênus triste os gentis luzeiros orvalhando: ó tu, lhe exclama, que os mortaes e os deuses reges eterno [...]

Em ambos os trechos, tanto nas Geórgicas, quanto na Eneida, Mavórcio utiliza referências que Virgílio faz a divindades (geralmente Jove), para se referir a Deus. Esse trecho comprova, mais uma vez, o que foi dito anteriormente: a forma como Virgílio trata os deuses em suas obras é ideal para ser adotada pelo cristianismo. Na atualidade, não é raro se deparar com um cristão que se refira a Deus como "Deus onipotente" ou "Deus todo poderoso", o que demonstra que, embora tenha havido grande resistência por parte de determinados líderes cristãos, a influência do paganismo – e principalmente de Virgílio – se enraizou na cultura cristã.

Além disso, é importante ressaltar que a cesura tradicional do verso não é respeitada:

an deus immensi uenias maris ac tua nautae (Geórgicas, I, 29)	
Cesura tradicional	Cesura de Mavórcio
an deus / immen/si ||* ueni/as maris /ac tua /nautae	an deus ||* immen/si ueni/as maris / ac tua /nautae
(_UU) / (_ _) / (_ || UU) / (_UU) / (_UU) / (_U)	(_UU) || (_ _) / (_ / UU) / (_UU) / (_UU) / (_U)
* cesura	

CONCLUSÃO

O centão cristão foi um gênero de extrema importância durante o período da Antiguidade Tardia, sendo que, foi de grande auxílio para a consolidação da religião, tanto pela

identificação dos fiéis, quanto pelo status de prestígio que esse tipo de composição trazia aos textos cristãos. Embora tenha havido resistência por parte de determinados líderes quanto ao uso de textos pagãos para a evangelização, centões como o *Carmen Sacrum*, de Proba, foram utilizados até a Idade Média para o ensino.

Na breve análise dos trechos do centão de Mavórcio, foi possível observar tanto o funcionamento da técnica centonista, como também as intenções por trás da escolha dos trechos que serão utilizados. Fazer um centão não era uma tarefa fácil, tampouco fazer um centão virgiliano cristão, uma vez que o assunto que será tratado se afasta muito da temática original das obras de Virgílio. Apesar de não seguir as cesuras tradicionais, o que faz com que o texto não cumpra o proposto por Ausônio, é uma obra composta com grande engenhosidade e cumpre seu objetivo de criar um texto cristão dentro dos padrões homéricos e virgilianos.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, João Ferreira. *A Bíblia Sagrada*. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 2003.

ARBEA, Antônio. El *Carmen Sacrum* de Faltonia Betitia Proba, la primera poetisa cristiana. Cyber Humanitatis. n. 11, 1999. Disponível em: <https://revistas.uchile.cl/index.php/RCH/article/view/9220/9238> Acesso em: 19/10/2019.

BRIGHT, David. Theory and pratice in the vergilian cento. Illinois Classical Studies, IX. 1, 1984: p. 79-90.

CULLHED, Sigrid. Proba the Prophet. The Christian Virgilian Cento of Faltonia Betitia Proba. Mnemosyne suplements late antique literature, 2015, v. 378.

GOUVÊA, Márcio. *Ostomachion* – Ausônio e a métrica dos centões latinos. *Scientia Traductionis*, n.10, 2011: p. 179-200.

GOUVÊA, Márcio . O *Carmen Sacrum* de Proba. Nuntius Antiquus, nº 5, 2010: 57-68.

MACHADO, Ronaldo. Os coliambos e o hexâmetro datílico no prólogo e na primeira sátira de Aulo Pérsio Flaco. Curitiba, 2014. Disponível em: <http://www.humanas.ufpr.br/portal/letrasgraduacao/files/2015/02/Ronaldo.-TCC-P%C3%A9rsio1.pdf> Acesso em: 19/10/2019.

MARROU, Henri-Irénée. História da educação na antiguidade. São Paulo: EPU, 1990.

MAVÓRCIO. *De Ecclesia*, trad. Márcio Gouvêa. No prelo.

Poetae Christiani Minores. *Academiae Litteravum Caesareae*, 1888.

PUBLIUS, Vergilius Maronis. *A Eneida*. Trad. de Carlos Alberto Nunes. Brasília, Editora Universidade de Brasília; São Paulo, A Montanha, 1983.

PUBLIUS, Vergilius Maronis. *A Eneida.* Trad. de Manuel Odorico Mendes. eBooksBrasil.com. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/eneida.pdf> Acesso em: 19/10/2019.

PUBLIUS, Vergilius Maronis 70-19 d.C. Disponível em: <https://www.thelatinlibrary.com/verg.html> Acesso em: 19/10/2019.

PUBLIUS, Vergilius Maronis .*Virgilio Brazileiro*. Trad. de Manuel Odorico Mendes. Paris, 1858.

PUBLIUS, Vergilius Maronis. *Eclogues*. 70-19 d.C. Disponível em: <https://www.thelatinlibrary.com/verg.html> Acesso em: 19/10/2019.

PUBLIUS, Vergilius Maronis. *Georgicon*, 70-19 d.C. Disponível em: <https://www.thelatinlibrary.com/verg.html> Acesso em: 19/10/2019.

RAMALHO, Jefferson; FUNARI, Pedro; CARLAN, Claudio. *Constantino e o triunfo do cristianismo na Antiguidade Tardia.* São Paulo: Fonte Editorial – 2016.

SOCAS, Francisco. *Antologia Latina – repertório de poemas extraído de códices y libros impressos*. Madrid: Editorial Gredos S.A., 2011, p. 89-115.

DE MARIANA ÀS TRÊS MARIAS: A INTERTEXTUALIDADE COMO MEMÓRIA LITERÁRIA NA ESCRITA DAS *NOVAS CARTAS PORTUGUESAS*

Lisa Galvão Elisei (UFLA)

RESUMO: A obra *Novas Cartas Portuguesas*, Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa (1972) é composta por cartas, textos e poemas que fazem uma releitura do livro *Cartas Portuguesas* (1669). Essa obra traz cinco cartas amorosas escritas pela freira Mariana Alcoforado, de Beja, para seu amante, o oficial francês Noël Bouton de Chamilly. Enquanto as cartas de Mariana tinham um tom romântico e dramático, as Novas Cartas Portuguesas trazem uma noção completamente diferente, principalmente no que diz respeito à uma noção cristalizada e romantizada do que é próprio do feminino, e não da feminilidade, além de questões de contestação política e do espaço da mulher na sociedade e na literatura. O presente artigo, parte do projeto "Novas Cartas Portuguesas: Política, Sexualidade e Protagonismo Feminino", financiado pelo PIBIC-CNPq e orientado pela profa. Dra. Roberta Guimarães Franco Faria de Assis, pretende analisar os efeitos da intertextualidade como memória literária na escrita das "Novas Cartas Portuguesas". Nesse sentido, a intertextualidade entre a obra do século XX e as cartas dos séculos XVII, apresenta uma perspectiva crítica sobre a condição do feminino frente a uma sociedade patriarcal e silenciada pelo contexto político do Estado Novo. Portanto, a voz de Mariana Alcoforado é retextualizada e problematizada pelas três Marias, ressignificando a personagem histórica a partir de um novo olhar sobre o feminino por meio de uma escrita plural e coletiva.

Palavras-chave: Intertextualidade, Memória, Feminino, Escrita coletiva.

Novas Cartas Portuguesas, leitura incontornável para qualquer estudioso, ou mesmo interessado pela literatura feminina portuguesa, é a instigante retextualização de um clássico da literatura amorosa. Partindo sem ressalvas de *Cartas Portuguesas*, é, além de um texto literário, um instrumento político e um marco da resistência feminina durante o período ditatorial do Estado Novo em Portugal. Podemos observar essa questão da resistência por meio da Literatura já em um dos primeiros trechos da obra: “Mas o que pode a literatura? Ou antes: o que podem as palavras?” (BARRENO, HORTA, VELHO DA COSTA, 2010, p, 197).

Este artigo pretendeanalisar a intertextualidade entre a obra original, *Cartas Portuguesas* e a retextualizada e compreender a importância da memória da personagem literária de Mariana Alcoforado para a escrita das *Novas Cartas Portuguesas*.

As *Cartas Portuguesas* são um conjunto de cinco cartas de amor cuja autoria foi atribuída à soror Mariana Alcoforado, freira que viveu e morreu em Portugal no Convento da Conceição, em Beja. Mariana havia sido, desde o testamento de sua mãe, prometida a ser uma monja nesse convento. Por não ter tido a opção de escolher a reclusão, Mariana não era o que se esperava das mulheres que se comprometiam com a vida religiosa. Entretanto, iria encaixar-se perfeitamente no estereótipo da mulher romântica, até a quebra quase absoluta desse padrão pela escrita das três Marias em *Novas Cartas Portuguesas*.

As cartas amorosas da freira portuguesa foram escritas para seu então amante, um oficial francês chamado Noël de Chamilly, que mantivera um relacionamento amoroso com Mariana do período que esteve em Portugal à trabalho até sua volta para a França, retorno que teria sido motivado pela própria problemática do relacionamento. Como os Alcoforado se tratavam de uma família de tradição em Portugal, o romance entre Chamilly e Mariana havia se tornado um escândalo, e, temendo as consequências, o oficial decide deixar Portugal e sua amante. É nesse espaço de tempo, que dura menos de um ano, que as cartas teriam sido escritas, demostrando que a freira experienciava muito sofrimento pela distância física e emocional do amante, e implorava para que ele voltasse para vê-la novamente, ou que, pelo menos, escrevesse cartas mais atenciosas e frequentes. O oficial não correspondia aos anseios de Mariana, o que motivava ainda mais a melancolia das cartas, que vão da esperança de revê-lo até a confirmação do abandono, na última carta:

> Ao devolver-lhe as suas cartas, guardarei, cuidadosamente, as duas últimas que me escreveu; hei-de lê-las ainda mais do que li as primeiras, para não voltar a cair nas minhas fraquezas. Ah, quanto me custam e como teria sido feliz se tivesse consentido que o amasse sempre! Reconheço que me preocupo ainda muito com as minhas queixas e a sua infidelidade, mas lembre-se que a mim própria prometi um estado mais tranquilo, que espero atingir, eu então tomarei uma resolução extrema, que virá a conhecer sem grande desgosto. De si nada mais quero. Sou uma doida, passo o tempo a dizer a mesma coisa. É preciso

> deixá-lo e não pensar mais em si. Creio mesmo que não voltarei a escrever-lhe. Que obrigação tenho eu de lhe dar conta de todos os meus sentimentos? (ALCOFORADO, 1669, p.10)

Alguns anos depois, as cartas de Mariana foram traduzidas para o francês e publicadas anonimamente em 1669, sob o título original de *Les lettres portugaises*. Mais tarde, se atribui a publicação a um editor francês de nome Claude Barbin. Através dessa publicação, as cartas portuguesas se tornaram um clássico da literatura amorosa.

A consolidação de *Cartas Portuguesas* como uma obra literária clássica reforçou a síntese de toda a idealização do amor romântico e da mulher, já que Mariana era o perfeito estereótipo da mulher romântica. Isso criou ao redor da personagem uma narrativa na qual ela se ocupava somente em alimentar o sofrimento que a ausência do amante lhe causara. Podemos ilustrar a intensidade desse romantismo através do trecho:

> Uma paixão de que esperaste tanto prazer não é agora mais que desespero mortal, só comparável à crueldade da ausência que o causa. Há-de então este afastamento, para o qual a minha dor, por mais subtil que seja, não encontrou nome bastante lamentável, privar-me para sempre de me debruçar nuns olhos onde já vi tanto amor, que despertavam em mim emoções que me enchiam de alegria, que bastavam para meu contentamento e valiam, enfim, tudo quanto há? Ai!, os meus estão privados da única luz que os alumiava, só lágrimas lhes restam, e chorar é o único uso que faço deles [...]. (ALCOFORADO, 1669, p.1)

Esse trecho é do segundo parágrafo da primeira carta, e esse aspecto dramático é uma tendência que se manterá e se intensificará ao longo das cinco cartas, à medida que a frieza e distância do amante se tornam mais evidentes.

Já *Novas Cartas Portuguesas*, obra de Maria Isabel Barreno, Maria Velho da Costa e Maria Teresa Horta, pode ser lida como uma retextualização da obra original. As autoras optam por reutilizar o formato de cartas, já que, segundo as autoras:

> [...] toda literatura é uma longa carta a um interlocutor invisível, presente, possível ou futura paixão que liquidamos, alimentamos ou procuramos. E já foi dito que não interessa tanto o objeto, apenas pretexto, mas antes a paixão; e eu acrescento que não interessa tanto a paixão, apenas pretexto, mas antes o seu exercício. (BARRENO, HORTA, VELHO DA COSTA, 2010)

Apesar disso, na obra também se incluem vários gêneros literários como relatórios, redações e poemas. Essa pluralidade de gêneros é uma das marcas mais palpáveis da coletividade da escrita. A ideia dessa escrita em conjunto surgiu do impacto que causara um livro de poesia de Maria Isabel Barreno, intitulado *Minha Senhora de Mim* (1971). A partir da censura deste, e sabendo-se que as outras duas Marias também vinham publicando obras com tom contestador e partindo de vozes femininas fortes, as "três aranhas astuciosas" (BARRENO, HORTA, VELHO DA COSTA, 2010, p. 34), como passaram a se denominar posteriormente, se conheceram e decidiram que começariam a escrita de uma obra coletiva e sem assinaturas, já prevendo o impacto social que teria a obra:

> [...] a revolta da mulher é a que leva à convulsão de todos os extractos sociais; nada fica de pé, nem relações de classe, nem de grupo, nem individuais, toda a repressão terá de ser desenraizada, e a primeira repressão, - aquela em que veio assentar toda a hist6ria do gênero humano, criando o modelo e os mitos das outras repressões - é a do homem contra a mulher. (BARRENO, HORTA, VELHO DA COSTA, 2010, p. 254)

Nesse contexto, as autoras escrevem as *Novas Cartas Portuguesas*, que recriam a história de Mariana e criam novas histórias a partir dela. Com isso, as três Marias dão forma a uma rede de histórias conectadas, todas elas marcadas por um tom contestador e ligadas de alguma forma a história de Mariana. Esse tom de contestação provém principalmente de questões sobre a vivência feminina em choque com a idealização da feminilidade.

Isso porque a idealização do feminino é constantemente "quebrada" na narrativa de *Novas Cartas Portuguesas.* Todas as personagens são construídas buscando remover qualquer

tipo de idealização romântica, e explorando aspectos do feminino que não condizem com a feminilidade construída, como por exemplo, a questão da parte prática, e não romântica, da sexualidade, do casamento e da maternidade.

A partir dessas duas versões da personagem Mariana Alcoforado, trabalharemos mais especificamente os conceitos de memória e intertextualidade, focando na recriação da memória de Mariana e como ela se posiciona no contexto político de repressão, além das relações interliterárias que acontecem em *Novas Cartas Portuguesas*. Essas relações interliterárias incluem a intertextualidade com as *Cartas Portuguesas*, sendo essa a mais óbvia e explícita, sendo inclusive utilizada como mote, como podemos notar no trecho: "Só de nostalgias faremos uma irmandade e um convento, Sóror Mariana das cinco cartas. Só de vinganças, faremos um Outubro, um Maio e novo mês para cobrir o calendário. *E de nós, o que faremos?*" (BARRENO, HORTA, VELHO DA COSTA, 2010, p.9).

A noção básica de intertextualidade é a de que todos os textos, incluindo os literários, fazem parte de um todo de textos que estão em constantemente ligados entre si, isso é, a ideia de que não existe um texto original que não remeta à nenhum outro. A ideia de intertextualidade está diretamente ligada a uma noção de coletivo, seja ele indireto ou direto, como é o caso de *Novas Cartas Portuguesas*.

A Literatura, como todos os outros textos, também se inscreve no conceito de "todo" da intertextualidade. Na Literatura ainda há um constante diálogo com a questão da memória literária, conceitos que estão muito evidentes nas obras que estou trabalhando nesse projeto. A autora Tânia Carvalhal esclarece essa questão em seu artigo "Intertextualidade: a migração de um conceito", no trecho:

> Na noção do literário como globalidade estão presentes a de "comunidade" e a de "continuidade", sendo esta entendida como um processo que alterna memória e esquecimento. Vigora também aí, de forma subjacente, a perda do conceito de propriedade privada, pois nesse grande conjunto tudo se torna propriedade de todos, patrimônio comum a que os escritores recorrem consciente ou inconscientemente. A tradição se faz por um efeito de memória" (CARVALHAL, 2006, p. 2)

A noção de relações interliterárias faz parte do conceito de Literatura Comparada desde que essa forma de pensamento foi concebida pelos primeiros estudiosos do assunto. Como já destacamos anteriormente, ambas as obras analisadas são obras literárias, de contextos e gêneros muito diferentes, entretanto, com tantas semelhanças que se perde grande parte da leitura de *Novas Cartas Portuguesas* se não tivermos a leitura prévia de *Cartas Portuguesas*, tanto na questão da compreensão da história de Mariana e seu amante, quanto na da crítica a tantos níveis diferentes da sociedade, seja à política, ao amor romântico ou à idealização da mulher.

A narrativa de *Novas Cartas Portuguesas* não poderia ter uma intertextualidade mais óbvia do que com as cartas originais de Mariana Alcoforado. A ligação das obras já começa no título: praticamente o mesmo, se não fosse o importantíssimo "novas" no início. Como já citado anteriormente, a obra das três Marias aproveita o nome, a cidade, a condição e o amante de Mariana. Sendo assim, a fonte que *Cartas Portuguesas* representava fazia parte da própria configuração literária de *Novas Cartas Portuguesas*, e, novamente utilizando as palavras de Carvalhal: "[...] a apropriação de uma fonte contribuía para a configuração pessoal daquela obra e para sua inserção no conjunto maior do literário, ao aderir a uma tópica que integra a linguagem convencional, a temática ou os procedimentos técnicos comuns aos escritores."(CARVALHAL, 2006, p. 6).

Já o conceito de memória, que foi brevemente citado na fala de Carvalhal, será muito importante nesse estudo, pois o resgate e a transformação da personagem de Mariana se baseiam em uma memória que foi construída ao redor dela, e, consequentemente, ao redor de todas as mulheres idealizadas por noções românticas. A análise dessa memória efetua-se a partir do princípio de que a memória é um conhecimento do passado guiado pelo presente, ou ainda, uma reconstrução do passado que objetiva atender necessidades do presente, além de conceber que o próprio ato de rememorar uma lembrança coletiva a coloca em um patamar de que se olha para ela a partir de um olhar contemporâneo.

Para o pesquisador Michael Pollak e outros teóricos da temática, a memória é um conceito bastante flexível no sentido de ser volúvel, de poder variar de acordo com o tempo ou grupo social, mas que segue regras de recriação e manutenção, como se pode provar a partir da citação do autor: "cada vez que uma memória está relativamente constituída, ela efetua um trabalho de manutenção, de coerência, de unidade, de continuidade, da organização" (POLLAK, 1992, p.7).

Nesse sentido, entendendo que o momento necessitava de uma nova narrativa, o que as autoras de *Novas Cartas Portuguesas* fizeram foi reorganizar os acontecimentos da vida da freira, ou pelo menos aqueles que se podia influir a partir da leitura das cartas originais. Entretanto, essa reorganização foi apenas uma parte da obra, mais inicial, pois as autoras se aventuram a expandir a história de Mariana para muito além do espaço de tempo em que as cartas originais foram escritas.

O conceito de memória aparece na obra *Novas Cartas Portuguesas* através do resgate de uma memória de uma personagem real do ano de 1669. Como fica esclarecido no texto de Peter Burke, a memória coletiva se adapta à realidade do momento em que estão sendo rememoradas, o que nos leva a concluir que, ao trazer a memória de Mariana Alcoforado para o ano de 1972, as três Marias "se lembram", de certa forma, de uma memória que não é mais aquela que foi escrita. Claro que, essa memória não é a memória literal, no sentido de lembrança, mas é uma memória literária.

Partindo dessa memória, as autoras usam bastante da Mariana de *Cartas Portuguesas* para a construção da nova Mariana, reutilizando o mesmo nome, a mesma cidade, o mesmo amante e mesma forma de comunicação, isso é, através de cartas. Isso reforça a questão da coerência e organização que a memória exige ao ser, de certa forma, atualizada. E também torna a intertextualidade entre as obras muito clara, de modo que é impossível dissociá-las. Ou melhor, é impossível dissociar *Novas Cartas Portuguesas* de *Cartas Portuguesas*, até mesmo pela questão temporal.

Deve-se ressaltar também importância da memória de Mariana como memória coletiva daquele estereótipo da mulher romântica que as cartas portuguesas vinham mantendo, reforçando os ideais de feminilidade. Segundo Pollak:

> A *memória é seletiva.* Nem tudo fica gravado. Nem tudo fica registrado. A memória é, em parte, herdada, não se refere apenas à vida física da pessoa. A memória também sofre flutuações que são função do momento em que ela é articulada, em que ela está sendo expressa. As preocupações do momento constituem um elemento de estruturação da memória. Isso é verdade também em relação à memória coletiva, ainda que esta seja bem mais organizada. Todos sabem que até as datas

> oficiais são fortemente estruturadas do ponto de vista político. (POLLAK, 1992, p.4)

Portanto, toda a memória coletiva que existe em torno de Mariana não rememora todas as faces e aspectos de sua vida. Na verdade, ela rememora bem pouco do que foi a vida da personagem, já que todas as cartas foram escritas em um período de menos de um ano. Já a nova Mariana, a da memória conjunta com as três Marias, tem uma narrativa muito mais completa, que abraça muito mais o feminino de uma forma geral, ainda que seja uma personagem literária. Aliás, apesar de parecer que a Mariana de *Cartas Portuguesas* seja real, por terem sido atribuídas a ela a autoria das cartas e se terem evidencias de seu relacionamento com o cavaleiro de Chamilly, essa memória não deixa de ser estreita e dizer muito pouco sobre eles, afinal, a memória pode sofrer flutuações dependendo do momento em que foram formadas. Além de que, mesmo como autora, a Mariana de *Cartas Portuguesas* não deixa de ser uma personagem literária.

Nas *Novas Cartas Portuguesas* podemos ver uma retomada de várias memórias sobre a vivência do feminino, que, mesmo quando não tem uma marcação temporal muito precisa, falam de um lugar muito específico, que é o de narradoras engajadas politicamente e ancoradas em uma teoria revolucionária, tanto em questões políticas quanto de gênero. Nem sempre esse engajamento aparece diretamente nas personagens, o que torna um tipo de ativismo indireto.

As *Novas Cartas Portuguesas* são intertextuais por natureza, pois existe todo um diálogo entre as personagens, as narradoras e mesmo as autoras. Apesar de ter sido escrita em plena revolução sexual dos anos 60, as obras literárias do período não acompanhavam essa libertação, pelo menos não como regra. É interessante ressaltar que quando trabalhamos com Portugal, falamos de um país historicamente atrasado e conservador em relação a essas questões, ainda mais se levarmos em conta o contexto político de ditadura e repressão em que *Novas Cartas Portuguesas* foi escrito, isso é, o Estado Novo ou salazarismo.

As personagens criadas pelas três Marias não se encaixam no ideal romântico e são uma representação mais próxima da realidade da mulher daquele contexto histórico e político. A nova Mariana é uma mulher adaptada as necessidades femininas do século XX. A nova Mariana tem anseios, desejos, fala abertamente de sua sexualidade e do prazer do lado da mulher, fala do desapego ao romantismo e se rebela contra as injustiças de gênero: (...)"Se tome Mariana que em clausura se escrevia, adquirindo assim sua medida de liberdade e realização através da

escrita; mulher que escreve ostentando-se fêmea enquanto freira, desautorizando a lei, a ordem, os usos, o hábito que vestia." (BARRENO, HORTA, VELHO DA COSTA1974, p. 91)

A recriação de Mariana é necessária para a adaptação ao século XX, nesse contexto em que esses ideais modernos e revolucionários não eram muito bem recebidas, afinal, no período em que *Novas Cartas Portuguesas* foi escrito e publicado, Portugal estava passando por um período ditatorial de forte repressão política. Nesse contexto, a recriação da memória de Mariana foi vista como extremamente subversiva. O impacto social dessa transformação foi tanto que a obra das três Marias foi rapidamente censurada, assim como elas foram perseguidas, presas e julgadas (e posteriormente absolvidas).

Uma das polêmicas levantadas pela obra foi a quebra de uma memória coletiva ao redor de Mariana, uma ideia de que ela, por ser uma freira apaixonada, era o tempo todo a realização de um ideal de mulher romântica. A releitura desse conceito é um ponto chave e foi feita com muita agressividade em *Novas Cartas Portuguesas.* Isso nos leva para outra característica da memória, que é a da capacidade de um grupo criar apreço ou aversão a determinados acontecimentos ou períodos do passado. Nesse caso, havia o apreço, a admiração pela intensidade da paixão da personagem.

Retomar e ressignificar a memória de Mariana, no entanto, era uma atitude incontornável a partir do momento em que as autoras escolheram trabalhar de forma obviamente intertextual com as clássicas *Cartas Portuguesas*. Ao mesmo tempo, para que a intertextualidade não se tornasse uma cópia e atingisse o seu objetivo literário, era imprescindível que a memória de Mariana fosse reconstruída a partir dos significados dos anos 70 do século XX. Se não obedecesse a esses critérios, talvez a obra não fosse de fato tão intertextual. Entretanto, apesar das semelhanças, as três Marias criam uma personagem completamente nova a partir dessa interação com o texto original. Gostaria de ressaltar principalmente as cartas em que a personagem aparece como locutora, pois é nesses momentos que a intertextualidade e a retextualização estão mais evidentes. Além disso, nessas cartas, a comparação com as cartas originais fica mais explícita e nota-se a claramente a recriação. Como exemplo do texto intitulado *bilhete de Mariana Alcoforado ao cavaleiro de Chamilly*, que a personagem diz:

> Senhor, desculpai se vos escrevo sabendo - a razão e o coração mo dizem - quanto alívio sentis em vos afastardes de mim... Espero-vos,

> então, esta noite. Podeis vir tranquilo que não vos aborrecerei com lágrimas ou abraços. Evitarei, juro, as súplicas, a ironia, a memória, meu amor. Como sempre, esperarei junto às grades, Dona Brites vos conduzirá até o meu quarto, onde aguardarei calma [...] (BARRENO, HORTA, VELHO DA COSTA, 2010, s/p)

Em seguida, um trecho de *Cartas Portuguesas* que trata da mesma questão:

> Dona Brites insistiu, nestes últimos dias, para que saísse do meu quarto; julgando distrair-me, levou-me a passear até ao balcão de onde se avista Mértola. Segui-a, mas fui logo ferida por tão atroz lembrança que passei o resto do dia lavada em lágrimas. Trouxeme outra vez para o meu quarto, atirei-me para cima da cama, e ali fiquei a reflectir na pouca esperança que tenho de vir um dia a curar me. Tudo o que fazem para me confortar agrava o meu sofrimento, e nos próprios remédios encontro novas razões de aflição. Muitas vezes dali te vi passar com um ar que me deslumbrava; estava naquele balcão no dia fatal em que senti os primeiros sinais da minha desgraçada paixão." (ALCOFORADO, 1669, p. 6)

Apesar da linguagem um pouco rebuscada, o primeiro bilhete de Mariana começa frio e é seguido de instruções muito claras e objetivas do que a personagem esperava da recepção de seu amante naquela noite. Além disso, as promessas de que, ao visitá-la ele não encontraria aborrecimentos como lágrimas, súplicas, ironia e memória evidenciam que a idealização romântica passaria bem longe daquele encontro. Descrições de como ele faria para entrar no quarto, com quem deveria conversar e outros detalhes de logística substituíam as longas descrições românticas e nada práticas da obra original. Como pode se observar através da comparação, esse trecho seria inconcebível entre as *Cartas Portuguesas*, nas quais a idealização exacerbada e o romantismo jamais dariam espaço a um bilhete simples e direto como esse, ainda mais vindo de um locutor feminino.

Além dos conceitos de intertextualidade e memória, a ideia de coletividade também é muito importante em *Novas Cartas Portuguesas* porque todo o conjunto da obra é baseado

nessa noção coletiva. A rede de personagens femininas sempre está relacionada de alguma maneira à Mariana. Essas personagens aparecem as vezes como tias, sobrinhas, amigas, ou até como a própria Mariana, mas em condições diferentes, como mãe ou esposa. Na própria construção do livro, a coletividade é incontornável considerando que foi escrito a seis mãos e sem assinaturas específicas. Na verdade, se considerarmos a memória de Mariana Alcoforado, são ainda quatro perspectivas diferentes agindo nessa obra.

Portanto, concluímos que as obras trabalhadas dialogam constantemente com os conceitos de memória e de intertextualidade, questões que não aparecem somente nas obras literárias *Novas Cartas Portuguesas* e *Cartas Portuguesas*, mas no próprio método de pesquisa que utilizamos para fazer essa análise, isso é, o método da literatura comparada. Sendo assim, a realização desse trabalho é necessária para expandir o projeto de pesquisa "Novas Cartas Portuguesas: Política, Sexualidade e Protagonismo Feminino", financiado pelo PIBIC-CNPq ".

REFERÊNCIAS

ALCOFORADO, Mariana. *Cartas portuguesas***.** Porto Alegre: L&pm, 2007.

BARRENO, Maira Isabel; HORTA, Maria Teresa; COSTA, Maria Velho de. *Novas cartas portuguesas.* Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2010.

POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

CARVALHAL, Tânia. *Intertextualidade: a migração de um conceito***.** 2006**.**

BURKE, Peter. *História como memória social***.** Lisboa. Difel. 1992

O CANTO POLÍTICO E UTÓPICO DE "SABIÁ", DE CHICO BUARQUE DE HOLLANDA E ANTÔNIO CARLOS JOBIM

Luciano M. Dias Cavalcanti (UNINCOR)

RESUMO: O engajamento político das canções de Chico Buarque salta aos olhos de qualquer ouvinte de suas canções; no entanto, é importante destacar que em seu universo poético não encontramos apenas um discurso político. A poesia de Chico Buarque faz uma análise crítica da sociedade, coloca-se contra a ideologia oficial e contesta a insensibilidade do sistema para com os humildes, mas nunca deixa de considerar o apuro estético para construção de suas composições, distanciando-o muito do puro engajamento político, aquele que privilegia apenas o conteúdo político-social para a elaboração da canção. Esta comunicação busca verificar a relação existente entre a Música Popular Brasileira e utopia, por meio da leitura da canção "Sabiá", de Chico Buarque de Hollanda e Antônio Carlos Jobim.

Palavras-chave: Música Popular Brasileira; política, utopia

A Moderna Música Popular Brasileira, no dizer de Walnice Nogueira Galvão, "apresenta uma proposta nova dentro da tradição". Historicamente surgida a partir do desenvolvimento da Bossa Nova, a MMPB tinha o projeto de "dizer a verdade" sobre a realidade imediata e apresentava duas faces.

> No plano musical, implica numa volta às velhas formas da canção urbana (sambão, sambinha, marcha, marcha-rancho, modinha, cantiga de roda, ciranda, frevo, etc.) e da canção rural (moda de viola, samba de roda, desafio, etc.). No plano literário, impõe um compromisso de interpretação do mundo que nos cerca, particularmente em suas concreções mais próximas, brasileiras. Basta arrolar a galeria de personagens: o boiadeiro, o cangaceiro, o marinheiro, o retirante, o violeiro, o menino pobre da cidade, o homem do campo, o nordestino que vem trabalhar no sul, o chofer de caminhão, o homem da rua, o sambista, o operário, etc. (GALVÃO, 1976, p. 93).

Para Walnice Galvão, a nova proposta da "Moderna Música Popular Brasileira" está no ajuste da realidade cotidiana e presente, com o "aqui agora": "esse compromisso leva-a a adotar a desmistificação militante, derrubando velhos mitos que se encarnavam em lugares comuns da canção popular, como a louvação da beleza do morro e do sertão, da vida simples mas plena do favelado e do sertanejo". (GALVÃO, 1976, p. 93).

Até a presente época, as letras do samba canção retratavam dramas passionais. A Bossa Nova tratava com uma temática leve – bem de acordo com o cenário da zona sul carioca: falava do mar, do sol, do amor, do barco, da garota da praia. Entretanto, a partir de 1962, identificados com o meio universitário, com os objetivos da União Nacional dos Estudantes (UNE) e do Centro Popular de Cultura (CPC), estas composições passam a fazer parte de uma política engajada, denominadas pelos letristas e teóricos de uma corrente de samba chamada "participante". Essa vanguarda participante e suas canções politizadas aparecem nas composições de, por exemplo, Zé Kéti, João do Vale, Edu Lobo, e nas vozes de Nara Leão, Bethânia, entre outros. Assim, após o período inicial (1958-1962) as músicas da Bossa Nova – de letras que se prendiam a temas intimistas, falando do "mar, amor e luar" – passam a acompanhar a evolução do problema político brasileiro, tendo uma conotação mais popular e participativa no período pré-64 para, finalmente, desempenhar uma fase de politização explícita, quase militante, nos anos do regime militar. Neste momento histórico, arte e política andavam juntas – como podemos notar no depoimento de Heloísa Buarque de Hollanda.

> Eu me lembro dos hoje "incríveis anos 60" como o momento extraordinariamente marcado pelos debates em torno do engajamento e da eficácia revolucionária da palavra poética, palavra que, naquela hora, se representava como muito poderosa e até mesmo como instrumento de projetos de tomada de poder. (HOLLANDA, 1980, p. 15).

Como se pode notar, na década de 60 a juventude intelectual acreditava que a obra de arte deveria estar necessariamente vinculada ao engajamento político-social. Portanto, arte e sociedade andavam intrinsecamente ligadas. Em 1962, de acordo com o anteprojeto do CPC, havia três posições possíveis para os intelectuais no Brasil naquele momento: o conformismo, o inconformismo ou a atitude revolucionária consequente, das quais a última era a orientação do CPC que tinha como prerrogativa a ideia de que "em nosso país e em nossa época, fora da

arte política não há arte popular". (HOLLANDA, 1980, p. 17). Mas para a plena existência da "arte popular", o artista deveria adequar sua linguagem para poder "exprimir corretamente na sintaxe das massas os conteúdos originais". (HOLLANDA, 1980, p. 19).

Vem desse tipo de pensamento estético o surgimento, em 1963, da coleção Violão de Rua que trazia uma antologia dos poemas mais significativos dos poetas engajados da época. Na introdução de um de seus livros, Moacyr Félix expõe a intenção da poesia do Violão de Rua (como obra participante que pretendia ser):

> [...] mais um solavanco nas torres de marfim de uma estética puramente formal, conservadora e reacionária, onde a palavra esvaziada de supostos objetivos que a determinam como o pulso onde transita o som e o sangue de toda a realidade, é apreciada por critérios exclusivamente externos (com o seu ritmo aparente, raridade, aplicação exótica) e ressalva sempre para o sentido do "divertissement" e ornamental. (FÉLIX, 1963 apud HOLLANDA, 1980, p. 20).

Nessa perspectiva, o escritor no Violão de Rua abre mão de sua própria linguagem, cedendo seu espaço tradicional enquanto intelectual ligado às elites para dar voz às camadas sociais desfavorecidas. De acordo com essa visão estética, a qualidade poética estava mais associada ao engajamento político-social do que à expressão formal, causando um retrocesso da poética da década de 60 em relação à de 45, considerada exemplo de atributo poético.

No entanto, é necessário ressaltar a importância que a arte engajada ocupou no Brasil no período ditatorial, concordando com o argumento de Heloisa Buarque de Hollanda de que

> [...] é importante lembrar, contudo que a função desempenhada pela "arte popular revolucionária" correspondeu a uma demanda colocada pela efervescência político-cultural da época. Apesar de seu fracasso enquanto palavra política e poética, conseguiu, no contexto, um alto nível de mobilização das camadas mais jovens de artistas e intelectuais a ponto de seus efeitos poderem ser sentidos até hoje. (HOLLANDA, 1980, p. 28).

ISSN: 2594-6536

A partir de então, a produção cultural vai passar a se realizar através de meios culturais como o teatro, o cinema, o disco. Surgem os espetáculos musicais apresentados pelo "Teatro de Arena", o "Oficina" e o "Tuca" com os Shows Opinião, Liberdade, Liberdade, Morte e Vida Severina e O e A – estes dois últimos musicados por Chico Buarque. A literatura perde seu lugar tradicional para os meios de comunicação de massa, que conseguem atingir um público numeroso e desejoso de consumir um novo produto, mais dinâmico e contemporâneo. Há de se notar também, neste momento, o surgimento da televisão, símbolo de modernização, que aparece com certo prestígio, oferecendo oportunidades para que os compositores realizassem seus próprios programas – como O Fino da Bossa, comandado por Elis Regina e Jair Rodrigues, Pra Ver a Banda Passar, tendo Chico Buarque e Nara Leão como apresentadores – e também as transmissões dos Festivais da Canção.

Outro momento marcante na década de 60 é o aparecimento do "Tropicalismo" que vinha denunciar a pretensão à pureza "fazendo um corte na cultura brasileira em que ela aparece em foco de choques entre o artesanal e o industrial, o acústico ao elétrico, o rural e o suburbano, o brasileiro e o estrangeiro, a arte e a mercadoria". (WISNIK, 1992, p. 122). Causando grandes confusões e discussões a respeito de como a música popular brasileira deveria desenvolver-se a partir de então, o nacionalismo xenófobo foi posto em xeque. Houve até mesmo passeatas contra a utilização da guitarra elétrica na MPB e a confrontação de seu público mais participante, hostilizando a Jovem Guarda, liderada por Roberto Carlos.

Pois é a partir de toda a tradição do samba e da década de 60 (e de seus acontecimentos políticos e culturais) que Chico Buarque vai surgir no cenário cultural brasileiro com suas canções extremamente elaboradas musical e poeticamente, construídas a partir da tradição do samba de Noel Rosa, Cartola, Pixinguinha, Ismael Silva, entre outros, e da musicalidade e do canto renovador da Bossa Nova, continuando a tradição de Tom Jobim e João Gilberto.

A canção popular da década de 60 e 70 tem um caráter circunstancial, assumindo muitas vezes uma dimensão quase jornalística, passando a refletir diretamente os acontecimentos do dia a dia. Desse modo, a canção torna-se veículo de comunicação que diz o que os canais competentes de comunicação não podiam dizer. Isso faz com que os festivais da canção assumam um caráter único, sendo consagrados por grande parte da população interessada pela MPB. Para Adélia Bezerra de Meneses, essa consagração tem uma explicação sociológica muito simples:

> [...] tal afloração de festivais, apaixonadamente vividos pelo público composto sobretudo por estudantes, refletia bem o clima da época: canalizavam parte da necessidade de agremiação, de debate público, de insatisfação e vontade insofrida de participação da juventude. (MENESES, 1982, p. 30).

A autora explica ainda essa situação circunstancial da canção com "Milagre Brasileiro", composta por Chico Buarque em 1974. Essa canção faz uma crítica severa e direta ao "milagre econômico" da época do governo Médici, "milagre concentrador de renda, cujo o santo foi o garroteamento salarial do proletariado." (MENESES, 1982, p. 18).

> Cadê o meu?
> Cadê o meu, o meu?
> Dizem que você se defendeu
> É o milagre brasileiro
> Quando mais trabalho
> Eu menos vejo o dinheiro
> É o verdadeiro "boom"
> Tu tá no bem bom
> Mas eu vivo sem nenhum

Um acontecimento que ilustra bem essa adesão da composição popular à realidade social do país é a final do *III Festival de Canção* no Maracanãzinho, em 29 de setembro de 1968. Concorriam as canções "Sabiá", composição de Chico Buarque e Tom Jobim, e "Prá não dizer que não falei de flores" (conhecida como "Caminhando"), composta por Geraldo Vandré. "Sabiá" foi apresentada sob uma das maiores vaias existentes em um festival de canção popular; nem "É proibido proibir", de Caetano, alcançaria feito igual meses depois.

Para uma plateia de estudantes, vivendo em plena ditadura militar, "Sabiá" era considerada uma canção "alienada" e completamente desvinculada da realidade político-social do país, enquanto que a canção de Vandré exercia a função política que se esperava de uma composição naquele momento.

Em um ano conturbado como o de 1968, a juventude buscava um hino que suscitasse o espírito de rebeldia e revolta, incitando os jovens a participarem ativamente da luta contra o regime militar e até mesmo de uma luta armada (ideal que sempre acompanhou determinados grupos da esquerda no Brasil). A canção de protesto evidente de Vandré servia como modelo estético esperado por uma juventude engajada e insatisfeita com o momento histórico presente.

Comparada ao engajamento explícito de "Caminhando", "Sabiá" era vista como uma canção desvinculada da realidade brasileira e essencialmente lírica: "a pouca gente, naquele instante de exaltação, ocorreu tomá-la ["Sabiá"] como uma nova e premonitória canção do exílio". (WERNECK, 1989, p. 80). Uma canção lírica sim, mas que era uma paródia da "Canção do Exílio" de Gonçalves Dias, e que apresentava um eu lírico fixo em sua terra natal, falando de um exílio. Mas que exílio era esse se a condição *sine qua non* para ser um exilado é estar fora de sua terra natal?

Sabemos que a paródia consiste em um processo de construção de um novo discurso através da decomposição ou da desestruturação do discurso de base. E é exatamente isso que Chico Buarque faz a partir da "Canção do Exílio", ele reconstrói um discurso (inclusive possibilitando a abertura de uma dimensão política em um discurso lírico) que altera o sentido inicial da temática da "Canção do Exílio": o eu lírico que sente saudade física de sua terra natal e relembra toda a sua configuração da natureza grandiosa que lá existe.

> Minha terra *tem palmeiras,*
> Onde canta o Sabiá;
> (...)
> Nosso céu *tem mais estrelas,*
> Nossas várzeas *têm mais flores,*
> Nossos bosques *tem mais vida,*
> Nossa vida mais amores.
> (...)
> *Mais prazer encontro eu lá*;
> ("Canção de Exílio", grifos nossos).

Enquanto que na "Canção do Exílio", de Gonçalves Dias, a terra é descrita como uma terra primorosa onde há pássaros, flores, amores e prazer; na canção de Chico Buarque é

apresentada a ausência de tais elementos, problematizando essa pátria configurada pela ausência, uma "pátria esvaziada":

> *Vou deitar à sombra*
> De uma palmeira
> Que já não há
> *Colher a flor*
> Que já não há
> ("Sabiá", grifos nossos).

Tanto na "Canção de Exílio" quanto em "Sabiá" há um desejo do eu lírico de voltar à terra natal. Na primeira, há um saudosismo e a terra parece corresponder a este saudosismo. Já na segunda, o desejo de regresso vem lado a lado com a postura crítica em relação à realidade presente da terra. O que nos remete a essa postura crítica está no fato de que, quando Gonçalves Dias escreveu seu poema, ele estava realmente exilado do Brasil, encontrava-se em Coimbra, em 1843. Já "Sabiá" foi escrita em 1968 quando Chico Buarque ainda estava no Brasil. O grande trunfo de "Sabiá" (e de seu compositor, é claro) – que endossa a tese de que existe uma dimensão tanto política quanto lírica em suas canções, provando sua impressionante capacidade de lidar com as palavras e a existência de inúmeras leituras – é que ela consegue (dadas as grandes conturbações políticas no país) prever algo que viria a acontecer somente alguns meses depois (e que seria a realidade de muitos brasileiros): o exílio físico e existencial. De acordo com Adélia Meneses: "O exílio torna-se uma realidade vivida por todos os brasileiros conscientes. Exílio real dos que tiveram que procurar outro país, ou exílio interior daqueles que ficaram, mas afastados de seus projetos existenciais." (MENESES, 1982, p. 24). Um depoimento dado por Fernando Gabeira a respeito da anistia reforça a afirmativa de Adélia.

> Os políticos podem dar o balanço do número de mortos, do número de cassados, refugiados, banidos, mas quem dará o balanço dos projetos humanos que se frustaram, dos abraços que se negaram, dos beijos paralisados, tudo por medo? Quem dará o balanço do medo que nós tivemos? (GABEIRA, 1979 apud MENESES, 1982, p. 69, grifos nossos).

Este exílio virtual do poeta-compositor, imaginado em “Sabiá”, logo se tornaria realidade. Chico, que previa uma temporada italiana de shows por alguns meses (não mais do que seis), a estende por mais de um ano e meio a conselho de Vinícius de Moraes. É dessa época o famoso “Samba de Orly” (1970), composto em parceria com Vinícius e Toquinho.

> Pede perdão
> Pela duração (Pela omissão)
> Dessa temporada (Um tanto forçada)
> Mas não diga nada
> Que me viu chorando
> E pros da pesada
> Diz que eu vou levando

A canção “Sabiá” é um exemplo de como um discurso essencialmente lírico, que aborda uma temática tão parodiada pelos poetas brasileiros (a saudade da terra natal) pode, no ano de 1968, com todo o seu significado para a história do país, ter uma dimensão política. Um estudo mais detalhado da canção denuncia o que podemos chamar de semântica do autoritarismo ou “semântica da repressão”, conforme a denominação de Adélia Meneses.

> E algum amor
> Talvez possa espantar
> As *noites que eu não queria*
> E *anunciar o dia*.
> (“Sabiá”, grifos nossos).

Uma palavra muito utilizada para referir-se ao período em que governos autoritários exercem seu poder é escuridão. Esta palavra ou outras do mesmo campo semântico são uma perfeita metáfora para a ditadura. Era na calada da noite que prisões eram feitas, que golpes eram dados, que pessoas eram torturadas. Em “Sabiá”, o eu lírico deseja espantar as “noites” que ele não queria e ver nascer um novo dia. O novo dia é algo que será ansiosamente aguardado e anunciado em várias canções de Chico Buarque. Em “Sabiá”, o novo dia vem em

contraposição à noite, significando, por oposição o anúncio de novo tempo, um tempo em que não haja mais autoritarismo, um tempo utópico em que os problemas vão ser resolvidos e as pessoas poderão viver plenamente.

Outro elemento que se apresenta constante nas canções de Chico Buarque é o tema da música, que parece ser o elemento que não só transmite a dor do eu lírico (como uma espécie de veículo), mas também serve para a eliminação dessa dor; algo como "quem canta os males espanta", provérbio que Chico Buarque não alterou em sua famosa canção "Bom Conselho" (1972). Em "Sabiá", a música é marcada pelo belo canto do pássaro que ecoa na memória do eu lírico como representante da beleza da terra (ou da beleza que a terra possuía).

Foi lá e ainda é lá
Que eu hei de ouvir cantar

Uma Sabiá
Vou voltar
Sei que um dia vou voltar

Há na canção de Chico Buarque uma tensão temporal evidente entre o passado (foi lá) e o futuro (vou voltar; hei de ouvir). Isso intensifica o que já foi dito em relação ao exílio físico de Gonçalves Dias e o existencial, sobretudo, do eu lírico de Chico Buarque. Enquanto na "Canção do Exílio" o exílio é físico, portanto, espacial; em "Sabiá" o exílio é temporal. O desejo do eu lírico da composição de Chico Buarque é de recuperação do tempo, da instauração de outra situação que não a do presente, que é insistentemente marcado pela negação: não dá, não há. Vejamos os seguintes versos:

Que fiz tantos planos
De me enganar
Como fiz enganos
De me encontrar
Como fiz estradas
De me perder
Fiz de tudo e nada

De te esquecer
(“Sabiá”, grifos nossos).

Nesses versos vemos uma situação paradoxal criada pelo eu lírico. Há uma insistência grande em manter-se à distância da realidade da terra e, ao mesmo tempo, a enorme vontade de estar nela. Esses versos expressam o momento em que o desabafo do eu lírico se torna mais contundente e melancólico, características que vêm da própria condição de exilado em sua própria terra. Como bem definiu o historiador Sérgio Buarque de Holanda, pai de Chico, em *Raízes do Brasil*, os brasileiros como sendo “desterrados em sua própria terra”.

Vemos que a dimensão político-social de “Sabiá” é ressaltada pela marcação do descompasso que há entre o exílio físico de Gonçalves Dias em “Canção do Exílio” e o temporal-existencial em “Sabiá”. Isso é possível porque a canção é paródia do poema. São justamente essa contraposição com “Canção do Exílio” e o contexto situacional em que foi escrita “Sabiá” que permitem a possibilidade de lê-la como um discurso lírico interpenetrado pelo discurso político ou vice-versa. Longe de ser uma canção “alienada”, “Sabiá” é uma sábia amostra da consciência política e estética de Chico Buarque, compositor que desta época em diante travará uma intensa luta, sempre através da canção, contra a censura e a ditadura militar brasileira. Portanto, Chico Buarque vai refletir em suas canções sobre o momento político em que estava inserido, não de uma forma panfletária, mas a partir do trabalho artesanal da elaboração poética.

REFERÊNCIAS

GALVÃO, Walnice Nogueira. MMPB: uma análise ideológica. *Saco de Gatos: ensaios críticos*. São Paulo: Duas Cidades, 1976

HOLLANDA, Chico Buarque de. *Chico Buarque, letra e música 1*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

MENESES, Adélia Bezerra. *Desenho mágico*: poesia e política em Chico Buarque. São Paulo: Editora Hucitec, 1982.

WERNECK, Humberto. Gol de letras. In: HOLLANDA, Chico Buarque de. *Chico Buarque, letra e música 1*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WISNIK, José Miguel. Algumas questões de música e política no Brasil. BOSI, Alfredo (org.). *Cultura brasileira*: temas e situações. São Paulo: Ática, 1992.

POSTURA PAPAL SOBRE OS ARQUÉTIPOS DA HOMOSSEXUALIDADE NA AMORIS LAETITIA

Maria Amélia da Paixão de Oliveira (UNINCOR/FCTE)
Terezinha Richartz (UNINCOR)

RESUMO: Este trabalho analisa o rompimento de arquétipos estabelecidos aos homossexuais. Tal abordagem é devido ao fato da publicação do decreto pontifício "AmorisLaetitia" (AL – "A alegria do amor"), a Exortação apostólica Pós-Sinodal "sobre o amor na família", recolhe resultados de dois Sínodos sobre a família convocados pelo Papa Francisco em 2014 e 2015. O propósito deste estudo é estabelecer uma relação entre esse diálogo reflexivo do texto papal, que trata de assuntos disciplinares, reformulando as normas de seus predecessores, buscando evidenciar a complexidade do tema que requer aprofundamento e discussões mais elaboradas. O estudo será realizado a partir de pesquisa bibliográfica comparando este documento oficial, já mencionado e o destaque pela sua amplitude e articulação sobre a realidade e os desafios da sociedade atual que provoca uma mudança no posicionamento da igreja sobre a temática. O documento citado evidencia a amplitude e articulação insistindo no caráter concreto e realistadestacando-se o papel da consciência, pois nem todos os problemas que assolam a humanidade devem ser resolvidos impondo as normas magistrais católicas, pois é possível buscar as reflexões que levarão as mudanças sociais de uma maneira realista e concreta.
Palavras-chave: Papa Francisco. AmorisLaetitia. Arquétipos. Homossexuais.

INTRODUÇÃO

Esta comunicação analisa a visão sobre os arquétipos da homossexualidade por parte dos representantes da Igreja Católica Apostólica Romana, por meio do decreto Exortação Apostólica Pós- Sinodal , pelo Santo Padre Papa Francisco, que apresenta um diálogo amplo direcionado à todos aqueles que comungam de seus ideais , sobre o amor na família , que de modo geral aborda todos os desafios que a sociedade passa nos dias atuais. Este decreto visa, contrapor algumas noções ainda arraigadas no discurso conservador religioso proposto pelo documento Catecismo da Igreja Católica, cuja, a sua premissa é promover o modelo ideal de comportamento seguindo seus mandamentos fundamentados na doutrina cristã, apesar de ser

um documento antigo, ainda é elencado como um dos principais e mais sagrados documentos da igreja. A Exortação citada evidencia a amplitude e articulação progressista destacando-se o papel da consciência, fazendo uma paráfrase do Catecismo, apontando a necessidade de se defender como fundamentais a riqueza da diversidade de gênero e a diversidade sexual.

Tal abordagem é devida ao fato de que, através de decretos como este publicados pelo Papa Francisco, tem provocado um forte debate interno em uma das maiores instituições religiosas da atualidade, sobre os efeitos da questão homossexualidade, vista como uma "provação" aos princípios fundamentais da igreja.

A CONSTRUÇÃO SOCIAL DO GÊNERO

A gênese de nossa existência possui fatores biológicos que demandam a intervenção conjunta dos dois sexos, o macho e a fêmea. A formação social da existência, em todas as sociedades conhecidas, provoca por sua vez, na intervenção conjunta dos dois gêneros, o masculino e o feminino. Cada um dos gêneros representa uma específica contribuição na produção e reprodução da existência.

Do ponto de vista sociológico, como lembra Izquierdo, poderíamos nos referir aos gêneros como obras culturais, modelos de comportamento mutuamente excludentes cuja aplicação supõe o hiperdesenvolvimento de um número de potencialidades comuns aos humanos em detrimento de outras. Modelos que se impõem ditatorialmente às pessoas em função do seu sexo. Mas esta só seria uma aproximação superestrutural do fenômeno dos gêneros.

A autora chama a atenção para as palavras de Marx quando este diz que:

> [...] na produção social de sua existência, os homens entram em relações determinadas, necessárias, independentes de sua vontade; estas relações de produção correspondem a um grau determinado de desenvolvimento de suas forças produtivos materiais. Os conjuntos destas relações de produção constituem a estrutura econômica da sociedade, a base real, sobre a qual se eleva uma superestrutura jurídica e política e a qual correspondem formas sociais determinadas de consciência. Não é a consciência dos homens o que determina a realidade; ao contrário, a

ISSN: 2594-6536

> realidade social é a que determina sua consciência (MARX apud IZQUIERDO, 1992, s.p.)

A existência de gêneros é a exteriorização de uma distribuição desigual de responsabilidade na elaboração social da existência. A sociedade determina uma ordem de responsabilidades que são as vontades dos indivíduos, sendo que os parâmetros desta ordenação são sexistas, classistas, homofóbicas e racistas. Do lugar que é dado socialmente a cada um, dependerá a maneira como se terá acesso à própria sobrevivência como sexo, classe, orientação sexual e raça, sendo que esta conexão com a realidade comporta uma visão subjetiva dela.

A concepção dos gêneros se dá através da prática das relações sociais. Os seres humanos só se constituem como tal por meio de correspondência com os outros. Para Saffioti (1992, p. 210) não se trata de perceber apenas corpos que entram em relação com outro. É a totalidade formada pelo corpo, pelo intelecto, pela emoção, pelo caráter do EU, que entra em relação com o outro. Cada ser humano é a história de suas relações sociais, perpassadas por antagonismos e contradições de gênero, classe, raça/etnia.

Seguindo o texto de Lauretis (1994), as concepções de masculino e feminino, nas quais todos os seres humanos são classificados, formam em cada cultura, um sistema de gênero, um sistema simbólico ou um sistema de significações que relaciona o sexo a conteúdos culturais de acordo com valores e hierarquias sociais. Vale destacar, pela pertinência ao tema, que embora os significados possam variar de uma cultura para outra, qualquer sistema de sexo-gênero está sempre intimamente interligado a fatores políticos e econômicos em cada sociedade. Sob essa ótica, a construção cultural do sexo em gênero e a assimetria que caracteriza todos os sistemas de gênero através de diferentes culturas são entendidas como sendo sistematicamente ligadas à organização da desigualdade social (LAURETIS, 1994, p. 212).

ARQUÉTIPOS ESTABELECIDOS AOS HOMOSSEXUAIS PELA IGREJA CATÓLICA

A homossexualidade existe há muitos séculos, e estava presente tanto na Grécia Antiga, quanto no Império Romano. Já na Idade Média, a Instituição denominada Igreja Católica Apostólica Romana, encontrava-se o mais perverso preconceito. Sempre utilizando as Sagradas Escrituras como fundamento, toda atividade sexual diversa a procriação é considerada pecado, visto que

se estava transgredindo com a ordem dada por Deus “Deus os abençoou e lhes ordenou: “Sede férteis e multiplicai-vos! “Povoai e sujeitai toda a terra” (GENESIS, 9:7), ou seja, toda relação sexual praticada apenas como fonte de prazer, entre duas pessoas, era vista como uma transgressão à ordem natural. Outro argumento utilizado pela pregação preconceituosa, não teriam como gerar filhos, e com isso resultaria o fim da humanidade. Argumento esse incabível, pois para que isso acontecesse todos teriam que se tornarem homossexuais. Nas palavras de Paulo Vecchiatti:

> Ou seja, qualquer ato sexual praticado fora do casamento e, ainda que nele, sem o intuito da procriação, passou a ser condenado por essas religiões, fosse esse ato homo ou heteroafetivo – condenava-se a libertinagem, mas não determinado tipo de amor, sendo que se considerava como libertina qualquer atividade sexual que não visasse unicamente à procriação. Assim, no que tange à classificação judaica, o ato sexual realizado fora do casamento, fosse ou não libertino, passou a ser visto como uma “impureza”, que por isso deveria ser combatida. (VECCHIATTI, 2008, p. 166)

Todavia, entende-se que a orientação sexual é inerente à pessoa.

Para a Igreja Católica a relação sexual entre pessoas do mesmo sexo é considerada uma perversão da ordem natural do ser humano. Isso porque na Bíblia está escrito “Não te deitarás com homens, como fazes com mulheres: é abominação” (Levítico, 18:22). A passagem mencionada, acrescida à figura de Adão e Eva, que é a personificação da família através do homem e da mulher, servem de “respaldo” para a condenação aos homossexuais pela igreja.

De acordo com o documento oficial Catecismo da Igreja Católica ,uma das grandes realizações do pontificado do Papa João Paulo II, que foi promulgado em outubro de 1992, há um anseio de responder algumas questões e firmar pontos significantes para os fiéis se reconhecendo como perita em “humanidade “compreendendo como sua tarefa “orientar” o gênero humano nos caminhos do mundo, a fim de que todas as pessoas se submetam aos designíos de Deus, por sua vez, acredita que, se o sujeito nasceu com a genitália de fêmea deve ser mulher e como finalidade gostar de homem. Quem nasceu com a genitália macho é homem

e deve gostar e se relacionar com mulher. Apresentando como fundamento essas passagens bíblicas, “E disse o Senhor Deus: Não é bom que o homem esteja só; far-lhe-ei uma ajudadora idôneapara ele. (GENESIS, 2:18) e “Portanto deixará o homem o seu pai e a sua mãe, e apegar-se-á à sua mulher, e serão ambos uma carne” (GENESIS, 2:24). Por esse motivo, ao longo dos séculos, vem sendo construída uma doutrina resistente, que, em tema de sexualidade, apresenta muitas dificuldades para dialogar com o mundo contemporâneo, surgindo com uma constante discussão sobre homossexualidade , que versa ao modelo “ ideal “ de família proposta pelo documento, enfatizando o amor conjugal entre homem e mulher e sua complementaridade.

Podendo ser observada neste trecho do catecismo:

> O pacto matrimonial, pelo qual o homem e a mulher constituem entre si a comunhão íntima de toda a vida, ordenado por sua índole natural ao bem dos cônjuges e à procriação e educação da prole, entre os baptizados(sic) foram elevados por Cristo Senhor à dignidade de sacramento (VATICANO, 1992, s. p.)

Neste documento o termo homossexualidade é tratado em apenas três parágrafos, nos quais a igreja fundamenta- se em passagens da Escritura Bíblicas e na tradição, para dar seu parecer sobre a questão. De acordo com o catecismo

> A homossexualidade designa as relações entre homens ou mulheres, que experimentam uma atracção sexual exclusiva ou predominante para pessoas do mesmo sexo. Tem-se revestido de formas muito variadas, através dos séculos e das culturas. A sua gênese psíquica continua em grande parte por explicar. Apoiando-se na Sagrada Escritura, que os apresenta como depravações graves a Tradição sempre declarou que os actos(sic) de homossexualidade são intrinsecamente desordenados. São contrários à lei natural, fecham o acto (sic) sexual ao dom da vida, não procedem duma verdadeira complementaridade afectiva (sic) sexual, não podem, em caso algum, ser aprovados. (CATECISMO..., 1992, p. 1)

No que diz a respeito no trecho citado e aos demais documentos publicados a respeito desta temática, não é proposta uma leitura histórico-crítica. Pode se afirmar que para tratar sobre esta temática o texto é lido como um manual de ética, impondo conceitos e costumes a serem seguidos por aqueles que partilham dos mesmos ideais. Com isso, resta aos que não se encaixam a esses "padrões", sofrerem uma repressão e julgamento pelos seus atos, e assim sucessivamente é promovida uma desconfiança e perda de credibilidade na interpretação das Escrituras pelo catolicismo, de qual seu principal fundamento é seguir o mandamento. "Amar a Deus sobre todas as coisas, e ao próximo como a ti mesmo "(MT 22,34-40) é um grande desafio a ser superado pela Igreja.

AMORIS LAETITIA, REALIDADE E OS DESAFIOS DA SOCIEDADE ATUAL

Em contraposição ao que foi exposto no tópico anterior, o recente decreto Amoris Laetitia "Alegriado Amor", que foi resultado do longo processo Sinodal realizado entre 2014 e 2015, pelo atual Papa Francisco, que logo no início do texto, declara que:

> [...] quero reiterar que nem todas as discussões doutrinais, morais ou pastorais devem ser resolvidas através de intervenções magistrais. Naturalmente, na Igreja, é necessária uma unidade de doutrina e práxis, mas isto não impede que existem maneiras diferentes de interpretar alguns aspectos da **doutrina** ou algumas consequências que decorrem dela

Com essa declaração, o Papa abre uma porta da Instituição Católica, muitas vezes inacessível pela população, que deu origem a várias reações e debates feitas por teólogos, filósofos, pastores e fiéis.

Esta Exortação emitida foi considerada a primeira tentativa de um papa de demonstrar como a "colegialidade episcopal" do Vaticano II deve funcionar. O documento dá importância as discussões reais e divisoras que aconteceram nas semanas de debates que antecederam a elaboração do documento sobre a família, o matrimoniam, o divórcio e a homossexualidade.

AmorisLaetitia é definido no geral, por três tipos de texto. O primeiro apoia-se no magistério precedente de Francisco para amparar as suas intenções e mostrar qual caminho

onde ele quer conduzir a Igreja. Segundo esforçar-se num compromisso entre as orientações evidentes no debate Sinodal. E o terceiro trata sobre a questão de gênero.

Francisco em seu documento aborda a homossexualidade em apenas dois parágrafos, recordando que:

> A Igreja conforma o seu comportamento ao do Senhor Jesus que, num amor sem fronteiras, Se ofereceu por todas as pessoas sem exceção.[275] Com os Padres sinodais, examinei a situação das famílias que vivem a experiência de ter no seu seio pessoas com tendência homossexual, experiência não fácil nem para os pais nem para os filhos. Por isso desejo, antes de mais nada, reafirmar que cada pessoa, independentemente da própria orientação sexual, deve ser respeitada na sua dignidade e acolhida com respeito, procurando evitar «qualquer sinal de discriminação injusta»[276] e particularmente toda a forma de agressão e violência. Às famílias, por sua vez, deve-se assegurar um respeitoso acompanhamento, para que quantos manifestam a tendência homossexual possam dispor dos auxílios necessários para compreender e realizar plenamente a vontade de Deus na sua vida.

No geral, é plausível constatar que AmorisLaetitia vá ao encontro das esperanças de quem estava em busca de uma mudança pastoral sobre a realidade social que nos assola. Francisco parece assumir risco sem provocar indagações de inclusão e ao desafiar os membros tradicionalistas do Clero. Ele é assertivo quanto a questão de diversidade sexual, pois convoca a todos a ter empatia, respeito por aqueles que demonstram opções sexuais divergentes aos padrões impostos pela Igreja, baseados em interpretações equivocadas das Sagradas Escrituras, que foram usadas como fundamentos para a prática da intolerância.

A direção deste pontificado segue uma linha distinta, formando uma igreja mais inclusiva e misericordiosa. Uma das referências mais importantes de *AmorisLaetitia* é o discurso proferido por Francisco no final do documento:

> Um pastor não pode sentir-se satisfeito apenas aplicando leis morais àqueles que vivem em situações 'irregulares', como se fossem pedras que se atiram contra a vida das pessoas. É o caso dos corações fechados, que muitas vezes se escondem até por detrás dos ensinamentos da Igreja 'para se sentar na cátedra de Moisés e julgar, às vezes com superioridade e superficialidade, os casos difíceis e as famílias feridas.

Entretanto, ainda resta saber se estas propostas serão aceitas pelos membros mais conservadores da igreja, pois, à publicação desta exortação foi alvo de críticas por parte de cardeais e bispos que relutam contra o posicionamento progressista do papa. Já se era esperado logo no início do pontificado de Francisco esse fenômeno de recusa aos seus posicionamentos considerados "modernos" fossem ocorrer, mesmo assim, após três anos, a mudança que ele introduziu é inegável.

CONCLUSAO

Retomando a questão inicial, cabe a cada indivíduo escolher qual concepção de gênero é realmente convincente ao seu desenvolvimento subjetivo que cada indivíduo possui. Sabemos que no atual momento histórico, há uma grande disputa entre aqueles que defendem o direito a serem reconhecidos como sujeitos de direitos, e a não serem discriminados em função da sua orientação sexual. Do outro lado, estão aqueles que são atracados em um discurso que tem a defesa da concepção legal de família como centro, e se posicionam contra a homossexualidade como sendo uma decisão própria de cada indivíduo, e não padronizada pela religião.

Do outro lado, estão aqueles que são atacados em um discurso que tem a defesa da concepção legal de família como centro, e se posicionam contra a homossexualidade, como se ela fosse só as mudanças, mas sim a formação social e a determinação do que pode ou não ser feito por homens e mulheres a partir do sexo que nasceram.

Como foi mencionado ao longo deste artigo, no mundo antigo, a homossexualidade era vista como ato normal,entretanto, aos poucos as religiões foram "vencendo"a mentalidade social no sentido que a homo afetividade deveria ser condenada. É evidente que para transformar uma sociedade que não apresentava esse tipo de julgamento aos atos homossexuais

em homofóbica, demorou séculos. Melhordizendo, essa repressão contra os homossexuais passou por entre várias gerações até se consolidar. Contudo, o fato da sociedade se dispor homofóbica, por campanhas religiosas, não quer dizer que os homossexuais tenham desaparecido.

Este artigo buscou analisar o decreto "Amoris Laetitia" (AL – "A alegria do amor"), a Exortação apostólica Pós-Sinodal; e apresentar discussões atuais acerca do processo de construção do gênero, e trazer as diversas gradações que se entrelaçam no processo da orientação sexual dos sujeitos.

Além disso busca resgatar os principais argumentos trazidos pelo autor sob um discurso religioso, que traz um diálogo, como uma maneira de discernimento e proclamação da palavra de amor, destinada a cada pessoa. Este diálogo, é entendido como uma forma de acolhimento. O Papa Francisco fala que "O discernimento espiritual não exclui as contribuições da sabedoria humana, existencial, psicológica, sociológica e moral. Mas as transcende. Não bastam sequer as sábias normas da Igreja" (SECRETARIADO NACIONAL DA PASTORAL DA CULTURA, 2019, p. 1).

REFERÊNCIAS

BÍBLIA. Português. *Bíblia sagrada*. Tradução de Padre Antônio Pereira de Figueredo. Rio de Janeiro: EncyclopaediaBritannica, 1980. Edição Ecumênica.

CATECISMO da Igreja Católica. 1992. Disponível em: <https://www.catecismodaigreja.com.br/paragrafo-2357/>. Acesso em: 22 out. 2019

JOÃO PAULO II. *Constituição Apostólica do Sumo Pontífice João Paulo II FideiDepositum*:para a publicação do catecismo da Igreja Católica redigido depois do Concílio Vaticano II. 1992. Disponível em: < http://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/pt/apost_constitutions/documents/hf_jp-ii_apc_19921011_fidei-depositum.html>. Acesso em: 22 out. 2019

VATICANO. *Catecismo da Igreja Católica*. 1992. Disponível em: <http://angelgireh.tripod.com/sp09.html> Acesso em: 22 out. 2019

IZQUIERDO, M. *J. Bases materiais del sistema sexo/gênero*. São Paulo: SOF, 1992. Mimeografado.

SAFFIOTI, H.I.B. Rearticulando gênero e classe social. In: COSTA, A.O.; BRUSCHINI, C. (Orgs.) Uma Questão de gênero. São Paulo: Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1992.

SECRETARIADO NACIONAL DA PASTORAL DA CULTURA. *Para uma teologia do acolhimento e do diálogo.*Disponível em: <https://www.snpcultura.org/para_uma_teologia_do_acolhimento_e_do_dialogo.html >Acesso em: 22 out. 2019.

VECCHIATTI, Paulo Roberto Iotti. *Manual da Homoafetividade:*da possibilidade jurídica do casamento civil, da união estável e da adoção por casais homoafetivo. São Paulo: Método, 2008.

"TROCA DE ALIANÇAS" E "BOI": DAS VIOLÊNCIAS E SUAS REPRESENTAÇÕES NOS CONTOS DE MARCELINO FREIRE E MARÇAL AQUINO

Marine Lúcia Melo (UNINCOR-FCTE)
Cilene Margarete Pereira (UNINCOR)

RESUMO: Esta comunicação objetiva apresentar resultados parciais do projeto de Iniciação Científica "Temas sociais na Literatura Brasileira contemporânea: um estudo das obras de Marcelino Freire e Marçal Aquino", que propõe uma reflexão sobre os modos pelos quais a literatura brasileira contemporânea, particularmente as de Marcelino Freire e Marçal Aquino, corpus deste projeto, abordam temas sociais, tais como exclusão, racismo, marginalidade e a própria violência. O tema da violência é alçado a protagonista em muitas histórias, sendo representada de diversas formas, tais como a física, a estrutural e/ou a cultural. Para o projeto, selecionamos os contos "Muribeca", "Troca de alianças" e "Faz de conta que não foi. Nada", de Marcelino Freire, e "Sábado", "Santa Lúcia" e "Boi", de Marçal Aquino, publicados, respectivamente, em *Angu de sangue*, de 2000, *e Famílias terrivelmente felizes*, de 2003. Nesta comunicação, deter-nos-emos em apenas dois: "Troca de alianças" e "Boi". Em "Troca de alianças", vemos uma relação afetiva violenta que é naturalizada por meio das posições antagônicas existentes entre gêneros. Em "Boi", os protagonistas são moradores de rua submetidos à violência da cidade, que os excluí, enquanto tentam sobreviver.

Este trabalho apresenta os resultados da pesquisa de Iniciação Científica "Temas sociais na Literatura Brasileira contemporânea: um estudo das obras de Marcelino Freire e Marçal Aquino", desenvolvido no âmbito do Programa de Mestrado em Letras, sob orientação da Profa. Dra. Cilene Pereira. A pesquisa busca refletir sobre os modos pelos quais a literatura brasileira contemporânea, particularmente as de Marcelino Freire e Marçal Aquino, abordam temas sociais, tais como exclusão, racismo, marginalidade e a própria violência.

O tema da violência é alçado a protagonista em muitas histórias, sendo representada de diversas formas, tais como a direta, a estrutural e/ou a cultural, violências que, segundo Thomas Conti (2016), relacionam-se entre si.

O temário da violência, explorado em exaustão por nossos autores contemporâneos, desde a década de 1960, aponta para a relação existente entre esta (a violência) e nossa construção social (Cf. CANDIDO, 1989; RESENDE, 2008). Jaime Ginzburg observa que "a violência não tem na vida brasileira apenas um lugar casual, ou incidental. Ela tem uma função propriamente constitutiva: ela define condições de relacionamento público e privado, organiza instituições e estabelece papéis sociais." (GINZBURG, 2010, p. 139), sendo reconhecida como elemento fundador do Brasil. Sendo o crítico, são violências:

> O processo exploratório colonial, a organização predatória imperialista, o genocídio indígena, o tráfico negreiro, o cotidiano escravocrata de penalizações e mutilações, o patriarcado machista, os estupros, os linchamentos, os fanatismos religiosos, os abusos policiais, a truculência militar, agressões ligadas a preconceitos de raça, religião, orientação sexual, agressões a crianças, torturas em prisões. (GINZBURG, 2010, p. 139).

Para Marilena Chaui, no entanto, houve sempre uma tentativa de afirmar a não violência do brasileiro, tornando-se um mito em relação ao nosso comportamento. O mito da não violência se constrói a partir do pressuposto de que esta se dá em caráter de excepcionalidade, causando a sensação de que a violência no Brasil é uma exceção "e não constitutiva da própria sociedade brasileira" (CHAUI, 1980, p. 2). Segundo a filósofa, a violência é um processo que reduz o sujeito à condição de coisa, isto é, retira dele a "dignidade humana", fundamento dos Direitos Humanos.

Oscar Viera e A. Scott Dupree apontam que a maior transgressão aos Direitos Humanos parte do próprio Estado, considerando, inclusive, que as decisões deste, seu poder e sua autoridade refletem diretamente em questões sociais (VIERA; DUPREE, 2004, p. 50). Para eles, a lógica que estrutura o sistema social desumaniza uma série de pessoas marginalizadas, de modo a considerá-las inferiormente merecedoras de direitos e dignidade. Os autores citam, por exemplo, que

> Em 2002, na campanha presidencial no Brasil, um dos principais candidatos declarou que "iria defender os direitos humanos, mas

> também defenderia os seres humanos 'direitos' (que obedecem às leis)". Isso significa que as pessoas podem ser menos do que humanas, se não se ajustarem à categoria de pessoa válida. (VIERA; DUPREE, 2004, p. 55).

Nesse sentido, a "demonização" de certos grupos e setores sociais se configura como uma das características da exclusão, na qual a luta dos oprimidos é considerada um problema a ser eliminado pela violência. Para Vieira e Dupree,

> A força e a quantidade das populações excluídas – quer busquem igualdade religiosa ou de raça, tentem obter bens, como terra, emprego e serviços de saúde; ou quer se comportem de maneira anti-social – são uma ameaça direta aos elementos da sociedade mais prósperos e mais bem-colocados, e aos interesses destes em manter ou expandir seus privilégios. Desse modo, a luta dos excluídos emerge como um problema a ser eliminado. A violência é frequentemente o instrumento utilizado para tratar os que contestam a injustiça. (VIEIRA; DUPREE, 2004, p. 56).

Para refletir sobre alguns temas sociais na literatura brasileira contemporânea foram selecionados contos de dois livros: *Angu de sangue*, de 2000, publicado pelo pernambucano Marcelino Freire, e *Famílias terrivelmente felizes*, de 2003, do paulista Marçal Aquino. Os contos de Freire são protagonizados por prostitutas, mendigos, moradores de um lixão, seres que a sociedade capital torna invisíveis, e quando aparecem são logo rotulados de marginais ou bandidos. Para Luciana Leal, o título do livro, *Angu de sangue*,

> [...] já traduz a violência de que trata a coletânea, uma vez que a palavra *angu* está contida na palavra *sangue*, junção que remete a uma espécie de comida feita a partir de misturas, o *angu*, que em contato com a cidade grande torna-se *sangue*; ou a um estado de intensa confusão. Esta violência tem dupla origem: o caos da existência urbana, em que se movimentam as personagens; e a dificuldade de adaptação que estas

> mesmas personagens encontram nas grandes cidades. (LEAL, 2012, p. 165)

Nos contos de Marçal Aquino, presentes em *Famílias terrivelmente felizes*, o tema das relações sociais (falidas ou em desconstrução) se destaca, revelando o racismo, o desencanto amoroso, a perda da afetividade, a falta de perspectivas individuais e coletivas e a violência. Para Tânia Pellegrini, Aquino ganhou reconhecimento especialmente através da sua abordagem em relação à violência. Sua exposição da crueldade humana faz emergir uma reflexão crítica em relação ao mundo atual, que nasce, em nossa literatura contemporânea, nos idos dos anos 1960-70, avalia Pellegrini, com o

> O projeto hoje vitorioso de inserção do país no circuito do capitalismo avançado, com seus milagres tecnológicos e promessas de felicidade geral, [que] gerou contradições sociais insolúveis, que explodem em violência e são traduzidas no cinema e na literatura, nas múltiplas variantes realistas. (PELLEGRINI, 2012, p. 43).

Pellegrini observa que Marcelino Freire e Marçal Aquino, juntamente com

> [...] Marcelo Mirisola, Fernando Bonassi e outros, integram o grupo no início chamado "Geração 90", cujas características temáticas e estilísticas guardam semelhanças entre si: economia cinematográfica da linguagem, oralidade, fragmentação, erotismo obsessivo e desregrado, atribulações e neuroses urbanas, ênfase no grotesco, violência, crueldade e morte, temperados com um certo lirismo sujo e diluído, aspectos esses a que se pode, genericamente, aplicar o rótulo de realistas. (PELLEGRINI, 2014, p. 11-12)

Do livro *Angu de sangue* foram escolhidos como ponto de partida para a reflexão os contos "Muribeca", "Troca de alianças" e "Faz de conta que não foi. Nada". De *Famílias terrivelmente felizes*, os contos selecionados foram "Sábado", "Santa Lúcia" e "Boi".

A partir da seleção inicial dos contos, as referências bibliográficas necessárias para a discussão dos contos foram organizadas em duas categorias, para leitura e fichamento crítico: (1) textos relativos ao temário da violência; (2) fortuna crítica a respeito dos livros e autores estudados. Em face da leitura e fichamento dos textos bibliográficos elencados, foi feita uma nova seleção de contos entre os previamente escolhidos, reservando a análise aos contos "Troca de alianças" e "Boi".

É possível perceber que, na obra dos autores estudados, considerando os dois contos citados, o tema da violência passa efetivamente por três perspectivas: em primeiro lugar, e de maneira mais óbvia, ela perpassa o uso de práticas específicas que dizem respeito ao que podemos chamar de uma violência física, que está inscrita no corpo do sujeito, a partir de atos violentos, como mortes e torturas. A violência, aqui, refere-se a uma situação promovida por um agente humano "capaz de produzir danos físicos em outro ser humano ou grupo de seres humanos", incluindo, deliberadamente, "dano corporal", conforme aponta Jaime Ginzburg (2013, p. 11), e se associa ao que Conti chama de violência direta. Para o autor, a violência direta tem como característica "uma assimetria de poder com alta probabilidade de resultar em ferimentos, morte, dano psicológico, deformações ou privação" (CONTI, 2016, s/p), sendo possível identifica-la no homicídio, estupro, roubo, sequestro, negligência, tortura, assédio psicológico e perseguição. Para tanto, o ensaísta aponta a necessidade de atores sociais (violentador e violentado) e de uma intencionalidade.

No conto "Boi", temos uma briga entre moradores de rua pela posse de um barraco, construído ilegalmente em um espaço público da cidade, que culmina na morte de um deles:

> Quando entraram no barraco, demoraram para entender o que viram. E por alguns instantes pensaram que o cadáver ao lado do fogareiro era do homem que conversara com eles. Só depois é que encontram Boi caído no outro cômodo. (AQUINO, 2003, p. 193).

Essa violência direta e física emerge, no conto, de outra, associada à exclusão social ou à ideia de cisão social, visto que as condições socio-histórias excludentes promovem uma violência maior, inscrita no nosso modelo econômico capitalista, remetendo "a vários campos de desumanização e hostilidade, como a generalização da miséria, exploração de crianças e a imposição da fome", avalia Ginzburg (2013, p. 10). Trata-se, pois, de uma violência mascarada,

na qual não reconhecemos de pronto seu agente e o ser violentado, pois ela se estrutura socialmente.

Conti observa que este tipo de violência pode ser chamado de estrutural e tem como principal característica a dominação entre pessoas:

> Um exemplo bastante claro [de violência estrutural] é a instituição da escravidão. O escravo pode estar descansando sem sofrer violência naquele momento, mas se tentar caminhar para muito longe será morto, se reclamar de algo poderá ser torturado, e assim por diante. E quem é culpado por isso? É o senhor de engenho daquela fazenda específica? É difícil dizer, pois embora ele seja um beneficiário direto daquela violência e o responsável por exercer essa violência como preferir, ele não é o único senhor de escravos, não foi ele quem criou a instituição da escravidão e há muitas outras pessoas, somadas a todo um conjunto de leis e costumes sociais que também são responsáveis por ele conseguir exercer a violência (estrutural) da escravidão. (CONTI, 2016, s/p).

São exemplos desse tipo de violência, portanto, marginalização, discriminação, alienação, cidadania de segunda classe, aspecto mobilizado por Aquino na caracterização das personagens principais de “Boi”. Para o escritor paulista, suas histórias nascem da observação da vida real: “A vantagem do escritor realista hoje é que ele pode propor qualquer situação, por mais absurda que seja, que ela vai ser sancionada pela realidade. O roteirista da vida real ganharia o Oscar todo ano.” (AQUINO apud PELLEGRINI, 2011, p. 41)

Se por um lado o que parece ser ressaltado por Aquino, em “Boi”, é a violência física; por outro é possível pensar que o tema em destaque é, na verdade, a violência estrutural, uma vez que a situação dos moradores de rua é originária das desigualdades sociais.

> Não era gordo. Estava sempre inchado – de cachaça e das bordoadas da vida. Daí o apelido Boi.

> Enquanto se aquecia num sol ralo, espiava a construção de madeira criteriosamente encravada no alto, sob o viaduto. Era o barraco do Eraldo. Tão bem feito que podia ser chamado de casa.
> [...]
> Ele se virava com papelões, sob a marquise de um banco, ficando exposto a tudo e a todos. E, às seis da manhã, precisava cair fora, inclusive aos sábados [...] (AQUINO, 2003, p. 183).

Pellegrini observa que, no conto "Boi", "assoma a reedição de um tema do pensamento político clássico, desenvolvido por Thomas Hobbes: o estado de guerra constante, que torna o homem 'lobo do homem', aqui metaforicamente associado ao problema da miséria [...]" (PELLEGRINI, 2012, p. 44)

Nesse caso, a violência é concebida também, no conto, em decorrência das condições sociais das personagens moradoras de rua como estratégia de sobrevivência, na qual suas ações são limitadas "apenas pela força do outro; seus atos, todos ligados à necessidade de sobrevivência entre ruínas, são ditados por seu "estado natural', não importando se envolvem violência e sangue, desde que a única lei válida é a força", avalia Pellegrini (2012, p. 44)

> No final da tarde, Eraldo teve seu cochilo interrompido por batidas vigorosas na porta do barraco. Abriu o cadeado, puxou a corrente e deu de cara com Boi. Acompanhado por dois sujeitos que não conhecia. Ambos armados com porretes.
> "Você vai embora daqui na boa ou na porrada?", Boi perguntou.
> Eraldo avaliou o tamanho do porrete que os homens seguravam e coçou a cabeça. E aparentava calma ao dirigir-se aos dois:
> "Como é que ele tá pagando vocês?"
> Um deles, um mulato forte, adiantou-se e olhou para Boi:
> "Ele ficou de dar um revólver para a gente."
> Eraldo sorriu:
> "Eu tenho uma proposta final".
> Eraldo agachou-se e entrou no barraco. Bem nesse momento, Boi teve um acesso de tosse e demorou para entender o que acontecia. Eraldo

> voltou segurando uma caixa de sapatos, na qual guardava seus objetos de valor. E seu dinheiro.
> "Olha aqui, eu cubro a oferta dele".
> [...]
> "O dinheiro é de vocês. Agora quero que vocês levem o Boi para bem longe daqui e batam nele sem dó." (AQUINO, 2003, p. 186).

Em "Troca de alianças", conto de Marcelino Freire, destaca-se uma personagem social também marginalizada, a empregada doméstica, que, apesar dos "19 ou 20", "Pré-historicamente falando" "tem cara de quem sofreu mais anos": "Pelo cabelo dela, crespo e creme. Pelas veias dela, da mão escama. Pelos calos, pregos do corpo" (FREIRE, 2005, p. 63). No conto, protagonizado por um casal, percebe-se que a figura feminina está em posição assimétrica relativa ao homem, que domina a relação amorosa. Essa assimetria é sugerida pela composição fragmentária que Freire faz dela: de condição social inferior e maltratada pela vida.

Chama a atenção no conto, já de saída, o uso de um "realismo linguístico", conforme observa Pellegrini. Segundo a autora,

> Esse "realismo linguístico", que inclui o uso acentuado de rimas de todos os tipos, salpicadas no relato como a conferir ironicamente um toque poético contrastivo à matéria brutal, é a marca registrada de Marcelino Freire [...]. Todavia, é preciso dizer, esses recursos propiciam ao leitor, interessado no "retrato da realidade brasileira" e perplexo com sua brutalidade, a oportunidade de desviar a atenção para o discurso, minimizando assim a contundência da matéria que o enforma [...] (PELLEGRINI, 2014, p. 13-14)

Assim, a violência aparece, no conto de Freire, associada à construção ideológica dominante, alicerçada pelos mecanismos e aparelhos ideológicos do Estado, da Família, da Igreja (ALTHUSSER, 1980) e da Mídia (este quarto poder), assumindo sua forma simbólica (nas relações de dominação) e/ou psicológica, referindo-se esta, aponta Ginzburg, "a situações de intimidação verbal ou humilhação grave em ambiente público" (GINZBURG, 2013, p. 10),

ou mesmo privado, se pensarmos na violência doméstica mais comum praticada contra as mulheres, a ameaça e o rebaixamento intelectual e emocional.

Em “Troca de alianças”, Freire observa como as relações de gêneros são marcadas pela violência cultural e simbólica, dada pela naturalização dos papéis e funções femininas e masculinas, conforme a organização patriarcal de nossa sociedade.

> Sem ele, ela é uma bosta. Vira uma bosta. Volta a ser bosta. Empregada doméstica, mestiça, tição o corpo que atiça e brasa. (FREIRE, 2005, p. 63)
>
> Ele a ama, ela não reclama. Ele a chama, ela já pra cama. Ele a educa, ela é uma puta. Se depender, vira dama, onça, as tamancas. (FREIRE, 2005, p. 64).
>
> Ele é um pai para ela, ela se cria.
> Ela só viu romance assim em novela. Copia. (FREIRE, 2005, p. 64)

Nos trechos citados, construídos por uma linguagem que fragmenta a narrativa e evita o excesso, vemos que há uma hierarquização em relação aos gêneros, que coloca a mulher em uma condição inferior (“Sem ele, ela é uma bosta”) e de submissão (“Ele a chama, ela já pra cama.”), na qual ela reproduz ações ditadas pelo homem mais velho, de “agora uns 69 vírgula 9 anos” (FREIRE, 2005, p. 63). Para Flávia Ferraz,

> Diferente da violência geralmente física espetacularizada na mídia eletrônica, a representação da violência nos contos de Freire busca questionar as relações sociais formadas no embate de forças não necessariamente físicas, como, por exemplo, o preconceito e a dominação psicológica. (FERRAZ, 2009, p. 33)

Dá-se, nesse caso, a violência cultural, que tem como principal característica a legitimação da violência no nível da linguagem, como vemos na prática do machismo e no racismo, por exemplo. Conti explica que a violência cultural se dá na tentativa de justificar

algum tipo de violência (CONTI, 2016, s/p). Nesse caso, observa Johan Galtung, citado por Conti, que

> A violência cultural faz com que a violência direta e estrutural apareça, ou mesmo seja sentida como, correta – ou ao menos não errada. Assim como a ciência política trata de dois problemas – o uso do poder e a legitimação do uso do poder – os estudos da violência são sobre dois problemas: o uso da violência e a legitimação desse uso. (GALTUNG apud CONTI, 2016, s/p).

Nos contos "Boi" e "Troca de Alianças", podemos identificar o que Ana Alice Stacke chama de "violência discursiva", "marcada por um estilo seco e frases curtas ou também evidenciada por situações-limite em que se envolvem as personagens" (STACKE, 2014, p. 10).

Stacke defende que "o estudo da representação da violência na literatura apresenta-se como uma possibilidade de avaliar as formas de opressão e crueldade para que essa abordagem temática na contística brasileira contemporânea não seja ignorada" (STACKE, 2014, p. 18). Ao mesmo tempo, aponta Ferraz, é possível compreender que "o interesse pelas narrativas violentas passa pela necessidade de pensar a violência de forma mais abrangente, muito além do espetáculo de imagens e de ações estetizadas pela indústria cultural" (FERRAZ, 2009, p. 29).

Para Stacke, a literatura apresenta a capacidade de um desenvolvimento crítico dos leitores a respeito das questões sociais propostas pelas narrativas (STACKE, 2014, p. 120). Podemos perceber esse mesmo posicionamento nas palavras de Daniel Fensterseifer e Luana Porto, para os quais a literatura

> É também recurso para problematizar, com base na história ficcional, a história real que assola sujeitos em países de base escravocrata, discriminatória e preconceituosa como a vivenciada no Brasil. (FENSTERSEIFER; PORTO, 2018, p. 71).

A respeito da própria obra, Marcelino Freire retoma o tema da violência e sua proposição literária, bem próxima da de Aquino:

> Costumo dizer que eu não escrevo "sobre" violência. Escrevo "sob" violência. Dizem sempre que meus contos são violentos, meus personagens são todos doentes. Doentes estamos todos, ou não? O nosso tempo é doente, violentamente. Eu sou um escritor deste meu tempo, do aqui e do agora. Quem quiser "felicidade", "conforto", não vá ler os meus livros. Vá atrás de autores de autoajuda. E mais: dizem idem que eu só escrevo sobre gente mal-sucedida. Eu respondo: eu não estou preocupado com gente bemsucedida. Meus livros não são empresariais. Eu faço é literatura, entende? (FREIRE apud PELLEGRINI, 2014, p. 14-15)

Os contos "Troca de alianças" e "Boi", comentados aqui, apesar de colocarem em cena histórias bem diferentes, apontam como os escritores Marcelino Freire e Marçal Aquino exploram temas sociais relativos a questões de gênero e a condições sociais, de modo a promover uma reflexão sobre nosso país e nossa percepção da violência.

A respeito disso, é importante observar que o tema da violência, apesar de ressaltar em nossa literatura atual, não é tema exclusivo de nossa época, visto que a violência sempre esteve presente em nossa formação histórica e literária, percorrendo assuntos como colonização, escravidão, processos de industrialização, formação das cidades e ditaduras. (Cf. PELLEGRINI, 2005, p. 134) e as relações de gênero.

REFERÊNCIAS

ALTHUSSER, Louis. *Ideologia e aparelhos ideológicos do estado.* Trad. Joaquim José de Moura Ramos. Lisboa: Editorial Presença, 1980.

AQUINO, Marçal. *Famílias terrivelmente felizes*. São Paulo: Cosac-Naify, 2003.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. *A educação pela noite e outros ensaios.* São Paulo: Editora Ática, 1989.

CHAUÍ, Marilena. *A não-violência do brasileiro, um mito interessantíssimo*. 1980. Disponível em:

http://www.acervo.paulofreire.org:8080/jspui/bitstream/7891/2200/3/FPF_OCP_04_0256.pdf. Acesso em 01 de mar. 2019.

CONTI, Thomas. *Os Conceitos de Violência Direta, Estrutural e Cultural*, 2016. Disponível em: http://thomasvconti.com.br/2016/os-conceitos-de-violencia-direta-estrutural-e-cultural/. Acesso em 30 nov. 2018.

FENSTERSEIFER, Daniel Pulcherio; PORTO, Luana Teixeira. Literatura e Direitos Humanos: uma relação descrita em contos brasileiros contemporâneos. *Literatura em Debate*, Frederico Westphalen, v. 12, n. 22, 2018. Disponível em: http://revistas.fw.uri.br/index.php/literaturaemdebate/article/view/2905. Acesso em 10 de out. 2019

FERRAZ, Flávia Heloísa Unbehaum. Testemunho e oralidade nos contos de Marcelino Freire: um olhar além da violência. *Terra Roxa e outras terras* - Revista de Estudos Literários, Maringá, v. 15. Jan. 2009.

FREIRE, Marcelino. *Angu de sangue*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. 2010. Disponível em: https://joaocamillopenna.files.wordpress.com/2015/03/tese-de-livre-docencia-jaime-ginzburg-a_copy.pdf. Acesso em 14 mar. 2019.

GINZBURG, Jaime. *Literatura, violência e melancolia*. Campinas: Autores associados, 2013.

LEAL, Luciana Brandão. Vozes estilhaçadas: representações urbanas no conto "Volte outro dia", de Marcelino Freire. *Revista Alpha*, Patos de Minas, volume 13, p. 163-171, 2012.

PELLEGRINI, Tânia. A outra volta do parafuso: Marcelino Freire. *Brasiliana* - Journal for Brazilian Studies, v. 3, n. 1, p. 4-30, 2014. Disponível em: https://tidsskrift.dk/index.php/bras/article/view/16720/15482. Acesso em 30 de mar. 2019.

PELEGRINI, Tânia. As vozes da violência na cultura brasileira contemporânea. *Crítica Marxista*, Campinas, v. 1, n. 21, 2005, p. 132-153.

PELLEGRINI, Tânia. De bois e outros bichos: nuances do novo Realismo brasileiro. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, Brasília, n. 39, p. 37-55, 2012. Disponível em: http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9788/8646. Acesso em 30 jan. 2019.

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.

STACKE, Ana Alice Pires Da Silva. *Violência, Estética e Ética*: Uma Leitura De Contos De Marcelino Freire E Marçal Aquino. Frederico Westphalen, 2014 (dissertação de Mestrado em Letras).

VIEIRA, Oscar Vilhena & DUPREE, A. Scott. Reflexões acerca da sociedade civil e dos direitos humanos. *Su – Revista Internacional de Direitos Humanos*. São Paulo, 2004. ano 1, n.1. p. 48-69. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/sur/v1n1/a04v1n1.pdf.

DA INCLUSÃO À EDUCAÇÃO SOCIAL: UM ATO DE FORMAÇÃO EM SALA DE AULA

Giuliane Aparecida Petronilho (UFLA)
Saulo Gilvan Francisco (UFLA)

RESUMO: O presente trabalho elege como objeto de estudo o uso de videoanimações em sala de aula, uma vez que é de suma importância a inserção de textos multimodais, nas aulas de língua portuguesa. Diante disso, o objetivo deste trabalho é lançar uma discussão acerca das práticas inclusivas, no contexto escolar. Para a consecução do objetivo proposto, empreendeu-se uma pesquisa teórica fundamentada em autores que estudam os processos multissemióticos constitutivos dos textos (VIEIRA, 2015), (VIEIRA RIBEIRO; ARNONI, 2018), (FERREIRA, VILLARTA-NEDER, 2017). Tais autores embasaram as discussões acerca das seguintes questões: multimodalidade em sala de aula e videoanimações. Além disso, foi realizada uma análise da videoanimação "Cuerdas"[37]. Essa análise buscou trazer uma reflexão sobre como as práticas inclusivas são importantes para a inserção dos alunos com necessidades especiais em sala de aula. Diante disso, pode-se notar que nas aulas de línguas é imprescindível a realização de diferentes tipos de leituras, de modo que sejam desenvolvidas estratégias metodológicas que explorem diferentes linguagens, uma vez que vivemos em uma sociedade multiletrada. Dessa forma, é de grande relevância a leitura de textos multimodais, assim como é importante tratar temáticas sócio inclusivas, no espaço escolar, considerando que esses saberes não se limitam ao processo de ensino de conteúdos disciplinares, mas permitem a exploração de questões que integram o cotidiano social, necessárias para a formação de um cidadão reflexivo.

Palavras-chave: Multimodalidade, videoanimações e educação inclusiva.

INTRODUÇÃO

A prática da leitura, no contexto escolar, é de suma importância, uma vez que ela não se limita apenas a escola, mas será aplicada nas diversas práticas sociais, já que estamos inseridos em uma sociedade letrada. No entanto, com a evolução tecnológica que vem tomando

[37] Disponível em : < https://www.youtube.com/watch?v=OrGEjSn1v8Y> acessado em 12/08/2019.

conta do mundo, é imprescindível que a escola prepare os alunos para práticas de leitura mais amplas, considerando os multiletramentos. Uma forma de contribuição para essa ampliação das habilidades de leitura é a utilização das videoanimações, em sala de aula. Esses recursos são muito importantes, uma vez que despertam a atenção dos alunos e que, através deles o professor pode abordar diferentes temáticas, que poderão contribuir para a formação crítica e reflexiva de seus alunos. Sendo assim,

> [...] aprender a ler e escrever oferece aos estudantes algo novo e surpreendente: amplia suas possibilidades de construir conhecimentos nos diferentes componentes, por sua inserção na cultura letrada, e de participar com maior autonomia e protagonismo na vida social. (BRASIL, 2017, p.61).

Dessa forma, realizaremos uma análise da animação "Cuerdas", que contribuirá tanto para a leitura multimodal, que é permitida através das imagens, cores, sons, etc, quanto para problematizar, de forma crítica, sobre as práticas de educação inclusiva, para pessoas com necessidades especiais. Esse tipo de reflexão permitirá aos alunos um saber mais consciente, que contribuirá para a formação de cidadãos inclusivos e empáticos.

A MULTIMODALIDADE E SUA IMPORTÂNCIA NO AMBIENTE ESCOLAR

A utilização de gêneros multimodais é de grande importância no ensino, uma vez que esses gêneros contribuem para a realização de diferentes tipos de leituras. Considerando que estamos inseridos em uma sociedade multiletrada, em que há um grande crescimento das formas de interação, por meio de recursos digitais, como as redes sociais, os diversos canais de entretenimento e noticiários, os sites de jogos, plataformas de estudos, entre muitos outros meios, é essencial que no ambiente escolar os educadores proporcionem aos estudantes o contato com essas tecnologias.

Entre as crianças e os jovens, há uma crescente utilização de recursos digitais, para diversos fins. O contato com esses meios digitais, muitas vezes, é visto, pelos alunos, somente como forma de entretenimento. Porém, o educador poderá instruí-los, para uma utilização mais responsável e reflexiva desses equipamentos. Dessa forma, aliar esses recursos tecnológicos ao

processo de ensino-aprendizagem, pode ser de grande valia, se o professor souber aplicá-los em seu trabalho.

> Vivemos um novo contexto cultural e tecnológico que tem gerado a preocupação com uma nova estrutura e organização na Educação Escolar em que haja um ambiente para o conhecimento científico aliado às tecnologias, acompanhando essa nova geração de alunos. (VIEIRA RIBEIRO e ARNONI, 2018, p. 2)

A utilização de tecnologias digitais em sala de aula, seja por meio de vídeos ou por meio de outros instrumentos como tablets, computadores, etc, são importantes para a interação dos alunos com essas tecnologias, considerando a importância de compreender o seu uso para uma boa prática dos multiletramentos, assim como para o auxílio no estudo dos componentes curriculares educacionais. Porém, é importante destacar que "as tecnologias não substituem o professor, mas modificam algumas de suas funções." (LOPES e PEREIRA, 2011, apud MORAN, 1994, p. 5).

Por estarmos inseridos em uma sociedade de multiletramentos é imprescindível que, enquanto professores da educação básica, saibamos articular os conteúdos do currículo escolar com a realidade vivenciada por esses estudantes. Dessa maneira, estaremos contribuindo com o letramento crítico dos alunos, uma vez que o conteúdo aplicado em aula não deve se limitar ao ambiente escolar, mas deve ser praticado no contexto social do indivíduo. Segundo Vieira, "ser iletrado em linguagem visual denuncia vulnerabilidade social e baixo empowerment[38] do sujeito." (2015, p. 43)

Segundo Gualberto, "o processo de letramentos é a capacidade do indivíduo de lidar com os textos em diferentes contextos sociais, articulando aspectos como interpretação, regras gramaticais, ortografia, entre outras questões fundamentais da Língua Portuguesa." (2013, p. 5). Dessa forma, o trabalho a partir de gêneros multimodais contribui para uma leitura diferenciada, já que o texto verbal é importante, mas outros modos serão considerados, igualmente, indispensáveis para a construção do sentido do texto. É importante destacar que:

[38] "Empowerment = Capacitação. Tradução dos autores"

> Leitura no contexto da BNCC é tomada em um sentido mais amplo, dizendo respeito não somente ao texto escrito, mas também a imagens estáticas (foto, pintura, desenho, esquema, gráfico, diagrama) ou em movimento (filmes, vídeos etc.) e ao som (música), que acompanha e cossignifica em muitos gêneros digitais. (BRASIL, 2017, p. 70).

Gualberto defende que "para que o estudante desenvolva letramentos multimodais, é fundamental, portanto, que seja trabalhado o letramento visual." (2013, p.5). Sendo assim, é indispensável, nas aulas de língua portuguesa, a leitura de textos multimodais, que não se limita apenas ao conteúdo verbal (fala ou escrita), mas que utilizam-se dos elementos não verbais (gestos, cores, imagens, etc.), que juntos comporão o sentido do texto. Dessa forma;

> [...] a atenção para um dado recurso semiótico, isoladamente, pode favorecer o desenvolvimento da atenção do espectador para os detalhes constitutivos da animação. No entanto, os diferentes recursos devem ser analisados também em sua relação com os demais, considerando as potencialidades para o indiciamento dos sentidos. (FERREIRA e VILLARTA-NEDER, 2017, p.82).

É importante mencionar que ao tratar da multimodalidade, não nos detemos apenas aos vídeos, uma vez que esses não são os únicos gêneros com diferentes modos de significação. Qualquer que seja o texto escrito, ele é multi-modal, isto é, composto por mais de um modo de representação. (GUALBERTO, p. 2013, p.5 apud DESCARDECI, 2002, p.20).

A multimodalidade está presente nos diferentes gêneros textuais, dos quais fazemos uso, nos dias atuais. Trata-se da articulação de diferentes semioses que compõem um determinado texto, que como já foi mencionado, articuladas elas contribuem para que o leitor construa um sentido a partir de um texto verbal, ou um texto não verbal. Segundo Ferreira e Villarta-Neder, "[...] os modos de organização dos elementos semióticos [...] favorecem a construção de um fio condutor para o enredo e conduzem o espectador para uma interpretação. " (2017, p.77).

Trabalhar com os múltiplos letramentos, e não apenas o verbal, é fundamental para ampliar as habilidades de leitura, assim como o conhecimento de mundo dos alunos, uma que

vez a eles será possibilitada uma nova forma de interação com a sociedade multiletrada, da qual eles fazem parte.

O USO DAS VIDEOANIMAÇÕES EM SALA DE AULA

Como já mencionado, as videoanimações são gêneros textuais de grande importância para serem trabalhadas, nas aulas de língua portuguesa. Primeiro, por permitirem ao professor prender a atenção de seus alunos, uma vez que esses, na maioria das vezes, se sentem muito atraídos por esses recursos. Em segundo lugar, porque alguns vídeos possuem um conteúdo educativo que possibilita aos educadores abordar diferentes temáticas, que contribuirão para a formação crítica e reflexiva dos estudantes.

Ao utilizar os vídeos como recurso educativo, nas salas de aula, o professor precisa compreender, primeiro, a importância desse método e, posteriormente, conscientizar seus alunos sobre a razão pela qual esse recurso é importante. Dessa forma, estará desmistificando a ideia de que o momento de vídeo é recreação ou que não possui importância, a não ser preencher uma aula. “Vídeo na cabeça dos alunos significa descanso e não “aula”. Precisamos aproveitar essa expectativa positiva para atrair o aluno para os assuntos do planejamento pedagógico e estabelecer novas pontes entre o vídeo e as outras dinâmicas da aula.” (LOPES e PEREIRA, 2011, p. 6 apud MORAN, 1995).

Sabendo utilizar desse recurso, o professor terá um grande auxílio em sua prática pedagógica, que possibilitará aos alunos um aprendizado acerca de uma leitura mais ampla, devido às múltiplas semioses que constituem esse gênero e, de um conteúdo que poderá ser conscientizador, permitindo a construção de cidadãos mais reflexivos. No entanto, é preciso destacar que:

> O vídeo ajuda a um bom professor, atrai alunos, mas não modifica substancialmente a relação pedagógica. Aproxima a sala de aula do cotidiano, das linguagens de aprendizagem e comunicação da sociedade urbana, mas também introduz novas questões no processo educacional. Entretanto, [...] o uso do vídeo em sala de aula é inadequado quando é utilizado como: vídeo tapa buraco; vídeo-enrolação; vídeo

> deslumbramento; vídeo perfeição; só vídeo. (LOPES e PEREIRA, 2011 apud MORAN, 2005, p. 7).

Sendo assim, é importante que parta do professor uma reflexão acerca da utilização desse recurso, a fim de que não seja um mero preenchimento para uma aula mal planejada e, para que os alunos não tenham essa mesma imagem. Mas que, professor e aluno compreendam a importância da utilização desse recurso.

De acordo com Ferreira e Villarta-Neder "[...] a leitura desses gêneros discursivos demanda habilidades diferenciadas daquelas mobilizadas pelos textos predominantemente verbais." (2018, p. 108). Isso, porque as videoanimações são gêneros multimodais e, esses gêneros possibilitam a leitura, a partir de diferentes semioses que o constituem.

Uma vez que esse gênero textual é composto por diferentes linguagens, é essencial que o professor de línguas estabeleça um contato entre os alunos e esses vídeos, além de orientá-los para a prática dessas leituras, que não se limitam apenas ao contexto escolar, mas que serão utilizadas nas diversas práticas sociais, das quais eles se encontram inseridos. A partir de atividades que permitam a leitura das videoanimações, o professor poderá abordar diferentes conteúdos, que podem contribuir com a formação dos alunos. Nesse sentido, ao problematizar sobre essas práticas de leitura, Ferreira e Villarta-Neder afirmam que: "Em um contexto escolar, pode-se perguntar até que ponto nas salas de aula a escola está preparando leitores e cidadãos para lidarem com os sentidos produzidos por essas linguagens." (2018, p. 112).

As videoanimações possibilitam essa contemplação de diferentes linguagens, como será possível observar na análise do vídeo que será abordado, posteriormente. A partir desta análise, será possível, ao professor, uma reflexão para como o uso desse gênero permite uma prática pedagógica inovadora e eficiente, em sala de aula. Para isso, destacamos a afirmação de Ferreira e Almeida, de que "[...] o gênero animação possui uma complexidade composicional e temática, o que requer do leitor-espectador habilidades voltadas para a compreensão das múltiplas semioses e de seus efeitos de sentido." (2018, p. 119).

A VIDEOANIMAÇÃO "CUERDAS" COMO FERRAMENTA PARA UMA EDUCAÇÃO MULTIMODAL E INCLUSIVA

O vídeo escolhido “Cuerdas” é de autoria de Pedro Solís García (2013). A animação possui uma temática de extrema relevância para ser abordada, na escola - a inclusão à pessoa com necessidades especiais. Tema esse que deveria ser debatido com mais frequência, a fim de colaborar para a formação de cidadãos reflexivos e inclusivos.

Figura 1

Fonte: Cena da videoanimação Cuerdas.

A figura 1 mostra a entrada do orfanato, onde a história se passa. O local, onde a narrativa se realiza, abriga várias crianças, tanto meninos quanto meninas. Porém, em um determinado dia, o espaço ganha uma nova criança, temporariamente, da qual não é especificado o nome, no decorrer do vídeo. A chegada desse novo integrante é o que proporciona o desenvolvimento da história, por se tratar de um menino com necessidade especial, especificamente, paralisia cerebral.

> Em seu Artigo 4.º, a LDB determina que deve haver “atendimento educacional especializado gratuito aos educandos com necessidades especiais, preferencialmente na rede regular de ensino”, e, no seu Artigo 58.º, estabelece, também, que educação especial é “a modalidade de educação escolar, oferecida preferencialmente na rede regular de ensino, para educandos portadores de necessidades especiais”(Lei n.º 9394/96 – Nova Lei de Diretrizes e Bases Nacional (LDB) (BRASIL, 1996).

Sua chegada na instituição permite aos leitores do vídeo uma reflexão, sobre a maneira como estudantes com necessidades especiais são tratados, no dia a dia escolar. Ao mesmo tempo que, nos dias de hoje, falamos muito em educação inclusiva, acabamos, sem querer ou propositalmente, partilhando de um contexto exclusivo, nas escolas, uma vez que assim como

nas imagens abaixo, pode-se perceber (figura 2) o espaço do aluno especial que, assim como em nosso cotidiano escolar, na maioria das vezes, se limita ao fundo da classe, longe dos demais alunos, ignorado no decorrer da explicação da professora, que se dirige ao restante da turma, para abordar a disciplina e, não se atenta às dificuldades daquele aluno específico. Por outro lado, percebemos também (figura 3) a maneira como aquele aluno, considerado "diferente" pelos colegas, passa a ser isolado.

Figura 2

Fonte: Cena da videoanimação Cuerdas.

Figura 3

Fonte: Cena da videoanimação Cuerdas.

Durante o vídeo, é perceptível a solidão daquela criança, que por ser "diferente" não é incluída em meio às demais, nem dentro da sala de aula, nem no pátio, durante o recreio. Em uma determinada cena (figura 4), o menino é deixado no pátio, de maneira que dê uma falsa ilusão de inclusão, entre as outras crianças, que estão brincando (figura 5), sem nem se darem conta da presença do garoto.

Figura 4

Fonte: Cena da videoanimação Cuerdas.

Figura 5

Fonte: Cena da videoanimação Cuerdas.

A história desse menino começa a mudar quando ele conhece Maria, uma garota alegre e entusiasmada, que resolve ser sua amiga. Ela é a única amiga dele, durante a narrativa e, faz de tudo para incentivá-lo a progredir, no que diz respeito a sua saúde física, uma vez que ela

tenta ensiná-lo a fazer coisas que ao ponto de vista dela são básicas, como falar, brincar, fazer ginástica e ler. Essa interação entre eles, abre espaço para a imaginação do garoto, além de tornar os seus dias mais alegres.

Esperançosa, Maria não desiste dele e, torna-se sua fiel companheira, conforme podemos observar abaixo.

Figura 6

Fonte: Cena da videoanimação Cuerdas.

Figura 7

Fonte: Cena da videoanimação Cuerdas.

É importante observar que durante as brincadeiras dos dois amiguinhos, eles estão unidos por uma corda. Essa corda que os amarra simboliza a união entre eles, como será visto nas partes finais da videoanimação.

Os dias vão se passando e, aquele garoto está cada vez mais alegre, pois possui uma amiga para todas as horas. Porém, certo dia, a professora, que só aparece no vídeo dos ombros para baixo, avisa a Maria que o menino não pode sair para o recreio, pois não se sentia bem. A garota, por sua vez, resolveu alegrá-lo, dentro da sala de aula. Ela arrasta as mesas e as cadeiras, para um canto e, em seguida, levanta seu amigo, abraçando-o e conduzindo-o para uma dança (figuras 8 e 9). Aquele momento emocionante, mostra o sentido daquela amizade na vida dos dois. Durante a dança, (figura 10) aquele menino é conduzido tanto por sua amiga, quanto por sua própria imaginação. Vale salientar que, nas cenas em que o garoto está doente, além de sua expressão facial que se encontra mais abatida, há um leve escurecimento nas cenas, em que as cores ficam um pouco opacas, em relação às cenas anteriores.

Figura 8

Figura 9

Fonte: Cena da videoanimação Cuerdas.

Fonte: Cena da videoanimação Cuerdas.

Figura 10

Fonte: Cena da videoanimação Cuerdas.

É importante observar, na figura 10, a mudança de cores que ocorre mais uma vez, quando a cena sai do plano "real" e vai para o plano imaginário. Sendo que, neste último plano há a predominância da cor azul, simbolizando a imaginação do garoto.

Após aquele momento inesquecível, na vida das duas crianças, há uma quebra de expectativas, na história. Ao passar, alegremente, pelo corredor do orfanato, Maria se depara com a cadeira de rodas de seu amigo, que estava vazia (figura 11). A garota, inocentemente, se alegra com a esperança de ter ajudado seu amigo a sair da situação vulnerável, a qual ele se encontrava. Ela vê a corda na cadeira (figura 12) e sai correndo a procura de seu companheiro, pensando que ele pudesse estar brincando com as outras crianças.

Figura 11

Fonte: Cena da videoanimação Cuerdas.

Figura 12

Fonte: Cena da videoanimação Cuerdas.

Mas ao ouvir uma conversa de sua professora, Maria compreendeu o que estava acontecendo. Seu amigo havia falecido. A menina triste com o ocorrido, lamentou aquela perda, que para ela era muito dolorosa, conforme as figuras abaixo. Destacamos, ainda, que nestas imagens (13 e 14) é, mais uma vez, possível observar que as cores são mais apagadas, proporcionando uma sensação de sofrimento. E o mais importante, Maria amarra a corda do garoto em seu próprio braço, como uma lembrança daqueles momentos que passaram juntos.

Figura 13

Fonte: Cena da videoanimação Cuerdas.

Figura 14

Fonte: Cena da videoanimação Cuerdas.

Posteriormente, a cena muda para 20 anos depois, no lugar onde era o orfanato, mas agora é um centro educacional especial (figura 15). E o mais emocionante (figura 16) é que a professora, cuja rosto não é mostrado é aquela mesma menina, que alegrava os dias de seu amiguinho, a partir de práticas inclusivas, Maria. É possível saber que se trata daquela garota, pois ela se apresenta a turma por esse nome e, pela corda amarrada em seu pulso.

Figura 15

Fonte: Cena da videoanimação Cuerdas.

Figura 16

Fonte: Cena da videoanimação Cuerdas.

Analisar essas imagens permite tanto aos alunos quantos aos professores problematizar situações, acerca das práticas inclusivas, no espaço escolar, de maneiras ética e moral, conforme

os PCNs que afirmam que "[...] todo ser humano, sem distinção, merece tratamento digno correspondente a um valor moral." (BRASIL, 1998, p.49)

Refletir essas práticas é de suma importância, a fim de que o aprendizado desenvolvido, na escola, por meio dessas discussões, possibilita a inserção desses estudantes em práticas sociais diversas. Dessa forma, os alunos levarão o aprendizado, relacionado à inclusão, para todos os âmbitos sociais, não limitando-se apenas ao contexto escolar. Assim, esses estudantes aprenderão a "[...] agir sempre de modo a respeitar a dignidade, sem humilhações ou discriminação [...]". ((BRASIL, 1998, p.49-50)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para que o aprendizado, realmente, ocorra é preciso criar condições para que o uso da linguagem, e do uso das tecnologias satisfaça as necessidades pessoais que estão associadas a ações do cotidiano, ao exercício de reflexão de cada aluno inseridos dentro da sala de aula, levando o conhecimento de mundo. Devem ser trabalhados também os textos que favorecem a reflexão crítica e imaginativa do aluno, para a plena participação numa sociedade letrada.

Dessa forma, percebe-se que é de extrema importância a inserção dos alunos com necessidades especiais dentro do contexto da sala de aula, levando em consideração os múltiplos sentidos que os mesmos podem inferir, no âmbito escolar e ao mesmo tempo em seu círculo de amigos.

Mais que possibilitar o domínio dos conhecimentos, a inclusão social de alunos com necessidades especiais possibilita, acreditar que há a necessidade de formar os professores e os alunos a pensarem, a correlacionarem teoria e prática, a buscarem, de modo criativo e adequado às necessidades da sociedade, a resolução dos problemas que emergem no dia-a-dia da escola e no cotidiano. Dessa forma, os alunos tendem a estarem aptos para agregar *para si transformações em suas práticas, já que o método tradicional tem se mostrado* ineficaz e ineficiente em função das exigências da realidade social, da urgência em ampliar o acesso escolar e cultural da classe menos favorecida dado o avanço tecnológico e científico, assim, podendo ao mesmo tempo agregar valores aos alunos com necessidades especiais e com o pleito de inserção social, tendo amparo pela LDB.

REFERÊNCIAS

BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria da Educação Básica. *Base nacional comum curricular*. Brasília, Disponível em: < http://basenacionalcomum.mec.gov.br/#/site/inicio> . Acesso em: 10 de agosto de 2019.

BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Básica. *Parâmetros Curriculares Nacionais:* ensino médio. Brasília, DF: MEC, 1998. Disponível em: < http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/livro01.pdf>. Acesso em: set. 2019.

FERREIRA, H. M.; VILLARTA-NEDER, M. A. *Textualização e Enunciação em texto multimodal: análise do vídeo de animação Escolhas da Vida*. Revista Prolíngua, v. 12, n. 2, 2017.

FERREIRA, Helena Maria; VILLARTA-NEDER, Marco Antonio. *Imagem, Sala de aula e leitura: diálogos e descobertas possíveis***.** PERcursos Linguísticos. Vitória (ES), v. 8, n. 19, 2018

FERREIRA, Helena Maria; ALMEIDA, Patrícia Vasconcelos. *Formação de Professores para o Trabalho com Textos Audiovisuais: Uma Proposta de Leitura do Gênero Videoanimação***.** Linguagem: Estudos e Pesquisas, v. 22, n. 2, 2018.

GUALBERTO, Clarice Lage. *Multiletramentos a Partir da Gramatica do Design Visual: Possibilidades e Reflexões*. Anais do SILEL. Volume 3, Número 1. Uberlândia: EDUFU, 2013.

Lei de Diretrizes e Bases, *JUSBRASIL* 2019, Disponível em: https://presrepublica.jusbrasil.com.br/legislacao/109224/lei-de-diretrizes-e-bases-lei-9394-96 > Acessado em 12 de agosto de 2019.

LOPES, Eloíza Dutra. A contribuição da mídia vídeo no processo ensino-aprendizagem: o uso do vídeo em sala de aula. 2011.

GARCÍA, Pedro Solís. *Cuerdas***.** 2013. (10 min 53 seg). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OrGEjSn1v8Y>. Acesso em: 12 ago. 2019.

VIEIRA RIBEIRO, Patrícia; ARNONI, Maria Eliza Brefere. A utilização do desenho animado como recurso tecnológico e pedagógico no ensino de conceitos científicos. *CIET: EnPED*, 2018.

Vieira, Josenia. *Introdução à Multimodalidade*: Contribuições da Gramática Sistêmico-Funcional, Análise de Discurso Crítica, Semiótica Social/ Josenia Vieira e Carminda Silvestre. – Brasília, DF: J. Antunes Vieira, 2015. 170 p.

MULTILETRAMENTOS E ENSINO: LOGOMARCAS NA PRÉ-ESCOLA

Silvani Kátia Nascimento Santos (UNINCOR/FCTE-PMTC)

RESUMO: Este trabalho visa a discutir como atividades relacionadas aos multiletramentos auxiliam no processo de apropriação da leitura e da escrita de crianças ainda na pré-escola. Tal abordagem se justifica pela hipótese de que o ambiente sociocultural influencia o processo de letramentos. Para o desenvolvimento desta investigação, propomos a interface teórica entre os postulados da Linguística Aplicada acerca dos letramentos (ROJO, 1995; SOARES, 2012; STREET, 2014), bem como estudos sobre a multimodalidade (RIBEIRO; 2016). Trabalhamos com um catálogo de logomarcas nacionais e locais, que foi apresentado aos alunos, a fim de analisarmos se as crianças reconheciam os recursos multissemióticos que constituem esse gênero textual, bem como o produto a que as logos se referem.

Palavras-chave: Letramento; Multiletramentos; Multimodalidade; Logomarca;

O tema desta pesquisa partiu do interesse em investigar como os saberes sobre multiletramentos auxiliam no processo de apropriação da leitura e da escrita de crianças ainda na pré-escola. Compactua-se com a ideia, defendida por Roxane Helena Rojo (1995) e outros pesquisadores, de que o repertório cultural dos alunos, bem como o estímulo multissemióticos proposto pelo professor da Educação Infantil podem facilitar a aprendizagem de crianças na faixa etária de 5 anos. Desse modo, defende-se, nesta investigação, a hipótese de que essas práticas podem contribuir para o desenvolvimento das competências leitoras na fase seguinte, a saber, o 1º ano do Ensino Fundamental, considerado, formalmente, no Brasil, o início efetivo da aprendizagem das habilidades relacionadas com a alfabetização e com a ampliação do letramento na escola.

Para o desenvolvimento desta pesquisa, propõe-se a interface teórica entre os postulados da Linguística Aplicada acerca do tema letramento baseados em autores como Brian Vincent Street (2014), Magda Becker Soares (2016), Roxane Helena Rojo (2012), bem como estudos sobre multimodalidade, abordado por Ana Elisa Ribeiro (2016).

Embora alfabetização e letramento sejam, popularmente, entendidos como sinônimos, ressaltamos que são dois processos distintos e indissociáveis. A alfabetização refere-se ao aprendizado dos atos de ler e de escrever que ocorrem, geralmente, no âmbito escolar. São,

nesse sentido, a decodificação e a codificação do código escrito, através do reconhecimento restrito do sistema alfabético-ortográfico. Os letramentos, por seu turno, referem-se, de acordo com Soares (2016, p. 39- 42) e Street; (2014, p.29-31), à qualidade, à condição, ao estado que assume aquele que aprende a ler e a escrever. Implícito nesse conceito está a ideia de que a escrita e a leitura trazem consequências sociais, culturais, políticas e econômicas, quer para o grupo social em que seja introduzida, quer para o indivíduo que aprenda a usá-las.

Além das contribuições teóricas da Linguística Aplicada sobre alfabetização e os letramentos, também são empregados neste trabalho estudos sobre a multimodalidade textual. Conforme postula Ribeiro (2016, p. 53), esse termo relaciona-se às várias maneiras de produzir o discurso, como expressão que terá "multimodos" que influenciam na comunicação e na interpretação da mensagem, empregando-se tanto recursos verbais, como não verbais.

Nesse sentido, sob estímulos de que o ambiente sociocultural influencia a natureza social dos letramentos, esta pesquisa foi desenvolvida em duas escolas de Três Corações, com perfis socioculturais distintos, sendo uma da rede municipal de educação e outra da rede privada. Trabalhamos com logomarcas nacionais e locais, a fim de analisarmos se as crianças reconhecem os recursos multissemióticos (linguagem verbal e não verbal) que constituem esse gênero textual, bem como o produto a que as logomarcas se referem.

A partir de agora, aborda-se os procedimentos realizados através de pesquisa, aplicadas em alunos matriculados no curso de educação infantil, com faixa etária de cinco a seis anos de idade. Trata-se de uma pesquisa de campo exploratória, em que várias logomarcas são apresentadas a cada aluno, e, para melhor entendimento, a análise da coleta dos dados se baseia na reação dos estudantes ao serem apresentados ao catálogo de logomarcas.

O primeiro passo ocorre com visitação às escolas, momento em que a pesquisadora conversa com ambos diretores, apresentando seu projeto de pesquisa e solicitando aos pais dos alunos as assinaturas do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido. Em seguida, realiza-se o cadastramento do projeto na Plataforma Brasil e, no aguardo do parecer consubstancial do CEP – Centro de Ética em Pesquisa, faz-se o estudo literário.

Tendo como objetivo analisar como os processos de multiletramentos se relacionam com estímulos do ambiente sociocultural, o corpus se constitui na reação dos alunos ao serem apresentados às logomarcas locais ou nacionalmente conhecidas.

Sob consentimento da direção escolar para a realização da pesquisa, observa-se o consumo de produtos durante os recreios, com intuito de confeccionar o catálogo, para ser

apresentado posteriormente às crianças. Com o descarte nas lixeiras, pós-consumo, alguns itens são selecionados pela pesquisadora e inseridos em seu material de análise, como, ilustra as fotos a seguir:

Descartes nas Lixeiras

Figura 01 Escola Pública

Figura 02 Escola Particular

Fonte: Silvani Kátia Nascimento Santos, 2019.

Após o intervalo, as lixeiras apresentavam embalagens de produtos variados: achocolatados, biscoitos, refrigerantes, sucos e salgadinhos de saquinho. Pode-se dizer que essas imagens, de certa forma, contêm informações relacionadas às práticas sociais de leitura desses alunos, uma vez que, desde muito cedo, as crianças já demostram suas preferências nas escolhas de algum produto, identificando-o, muitas vezes, por meio de elementos que compõem a embalagem.

Vale ressaltar, que a escolha pelo trabalho com logomarca se justifica por se tratar de um gênero discursivo compacto, que associa elementos verbais e não-verbais. Como as crianças na pré-escola ainda não dominam a tecnologia da leitura/escrita, opta-se por esse gênero, pelo fato de congregar, concisamente, diversas informações facilmente identificáveis pelas cores, formas e ideogramas que apresenta; como bem lembram Ferreiro e Teberosky et al, (1979), no período do letramento emergente, um insight fundamental para a criança é o de que a escrita tem uma função comunicativa.

Kato (1997) ainda diz que,

> No período do letramento emergente um insight fundamental para a criança é o de que a escrita tem uma função comunicativa (Ferreiro e Teberosky, 1979; Goodman, 1980; Harste e Burke, 1982). O significado individualizado de formas escritas, extraído a partir do objeto ou do contexto ambiental em que as formas estão presentes, foi amplamente documentado. Por exemplo, Haste e Burke, perguntando a crianças de 3 a 6 anos o que achavam que diziam as formas escritas de uma embalagem de Crest (marca dental), encontraram respostas como: "escove dentes"; "pasta de dentes"; "pasta Flórida"; "Crest". Nesses intentos de ler fica patente a busca pelo significado e o apoio no contexto. (KATO,1997, p. 49)

Desse modo, defende-se que essas práticas escritas, materializadas por meio das logomarcas, contribuam para o desenvolvimento das competências leitoras na fase seguinte, ou seja, correspondente ao 1º ano do ciclo de alfabetização do Ensino Fundamental, que é considerado o início efetivo da aprendizagem das habilidades relacionadas à alfabetização e à ampliação do letramento na escola, quando se prioriza o contexto dos alunos e seus conhecimentos prévios.

Vale ressaltar que escolha das logomarcas baseia-se na realidade dos alunos, contemplando marcas locais e nacionalmente conhecidas, agrupando-as, então, com imagens e produtos, que ordenam o catálogo confeccionado em três categorias: a) produtos alimentícios; b) produtos de limpeza e higiene pessoal; c) entretenimento.

A título de exemplificação, a seguir, as logomarcas representativas da categoria A. Inicialmente, conforme figuras 03 e 04, são apresentadas somente a imagem da logomarca. Salienta-se, que, caso as crianças não reconheçam o produto, apresenta-se, em seguida, a imagens com logomarcas nas embalagens originais dos produtos, conforme ilustrações 05 e 06.

Logomarcas de Refrigerantes

Figura 03 – Logomarca Frutty

Figura 04 – Logomarca Guaraná Antártica

M
es
tr
a
d
o

Figura 05 – Imagem do produto com a logomarca

Fonte: http://www.frutty.com.br/

Figura 06 – Imagem do produto com logomarca

Fonte:https://www.guaranaantarctica.com.br/

O catálogo foi, então, composto por vinte e cinco logomarcas em três categorias:

Categoria A – Produtos alimentícios: dez imagens apenas das logomarcas na frente da folha; e, na sequência, logomarcas no verso da folha com a respectiva embalagem.
Categoria B – Produtos de limpeza e higiene pessoal: cinco imagens apenas de logomarcas na frente da folha; e, na sequência, logomarcas no verso folha com a respectiva embalagem.
Categoria C – Entretenimento: para essa categoria, somam-se dez imagens e não há embalagem com imagem no verso, apresentando-se uma após a outra no catálogo.

Uma vez composto o catálogo de logomarcas, o segundo passo desta pesquisa diz respeito à apresentação do material aos alunos na fase de pré-alfabetização de uma escola pública e de uma escola privada, na cidade de Três Corações, no estado de Minas Gerais. Essa etapa metodológica se justifica pelo fato de o objetivo central desta investigação ser aferir se as possíveis diferenças socioculturais entre os alunos das duas instituições podem ou não influenciar no processo de letramento.

> O desenvolvimento de linguagem escrita ou do processo de letramento da criança é dependente, por um lado, do grau de letramento da(s) instituição(ões) social(ais) – família, (pré-)escola etc. – em que esta está inserida. Ou seja, da maior ou menor presença, em seu cotidiano, de práticas de leitura e de escrita. [...] é o modo de participação da criança, ainda na oralidade, nestas práticas de leitura/ escritura, dependentes do grau de letramento familiar (e, acrescentaríamos, da instituição escolar e/ou pré-escolar em que a criança está. ou não, inserida), que lhe permite construir uma relação com a escrita como prática discursiva e como objeto. (ROJO, 1995, p.70)

As crianças aprendem de acordo com os estímulos oferecidos nos diversos meios de letramento emergentes, conforme explica citação anterior. Para a autora, há uma grande influência para a aprendizagem tanto no ambiente familiar, quanto no escolar, podendo-se oferecer, à criança, relações concretas e reais dos contextos sociais da escrita, permitindo, assim, a presença de letramentos de alguma forma. Nesse sentido, a aplicação da pesquisa de campo se dá de forma individual, sendo necessário para coleta dos dados, a montagem, fora da sala de aula, de uma carteira com duas cadeiras – uma para o pesquisador e outra para o aluno, conforme fotos a seguir:

Cenário para a coleta de dados

Figura 7– catálogo imagem frente

Figura 8 – catálogo imagem verso

ISSN: 2594-6536

Fonte: Silvani Kátia Nascimento Santos, 2019.

Antes do convite aos alunos, a pesquisadora se apresenta à turma, relatando o propósito de sua visita e como seria realizada a pesquisa. Em seguida, com a autorização da professora regente, os alunos deixam a sala de aula, um por vez, em ordem alfabética, até que todos concluam o ciclo com as respectivas categorias de logomarca previstas para serem trabalhadas naquele dia[39]. Nessa etapa, três possibilidades de respostas são aceitas:

a) reconhecimento da logomarca;

b) reconhecimento do produto (de forma genérica);

c) não reconhecimento nem da marca e nem do produto de forma genérica.

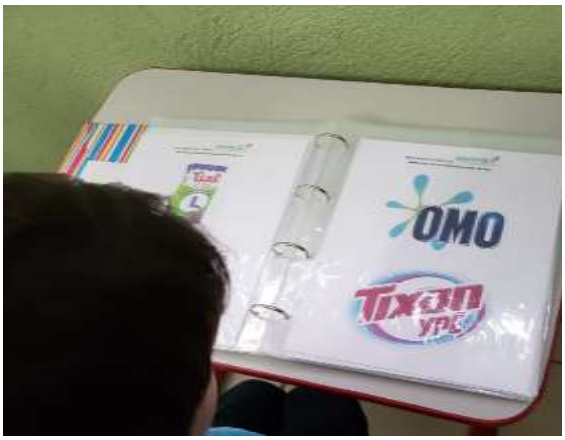
Num primeiro momento, apresenta-se apenas a logomarca. Caso o aluno não a reconheça, a próxima etapa é virar a página do catálogo e, já no verso da folha, há a imagem da embalagem do produto, como imagens a exemplo, referentes à marca Omo:

Captura por foto do momento de uma das sondagens

Figura 9 – Apresentação da logomarca

Figura 10 – Apresentação da embalagem

[39] Para a apresentação das vinte e cinco logomarcas e das dez placas informativas, foram necessárias quatro visitas em cada escola. A cada visita, uma categoria foi apresentada aos alunos.



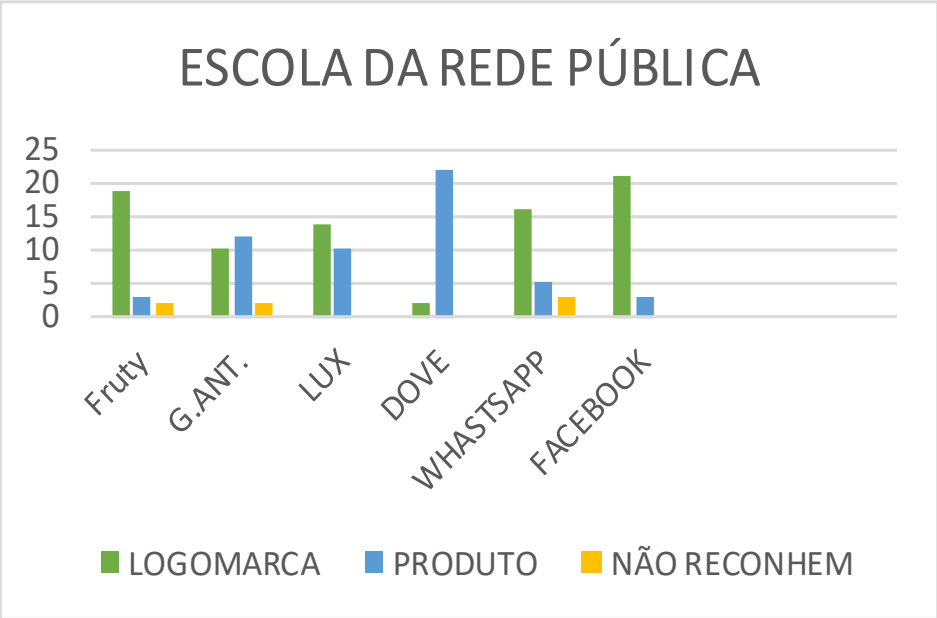
Fonte: Silvani Kátia Nascimento Santos, 2019.

Assim, sucessivamente, os alunos saem da sala um a um, sentam-se em frente ao catálogo, quando acontece a coleta de informações diante de cada logomarca por eles identificadas ou não.

Esta pesquisa, portanto, visa, com os procedimentos apresentados, a analisar a grande importância do imagético através da pseudoleitura pelos pequenos. Continuamente, cresce a necessidade de apropriação da língua escrita pelos indivíduos e aqueles que não a dominam são excluídos de diversos processos. A relação do não domínio pode estar ligada a não compreensão mecânica de identificação dos códigos. A importância do uso da leitura e da escrita tem exigido dos indivíduos, capacidades de processamento das informações de maneira cada vez mais complexa. Desse modo, o contato da criança com logomarcas, placas, cartazes, panfletos e tantas outras formas de interação no letramento, desde a educação infantil, pode contribuir na percepção da função escrita, oral e imagética. Esse processo, ao perpassar pelas diversas fases do ciclo escolar, faz com que o aluno adquira habilidades relacionadas ao universo que o envolve, provando que aprendemos com aquilo que temos contato dentro da nossa realidade.

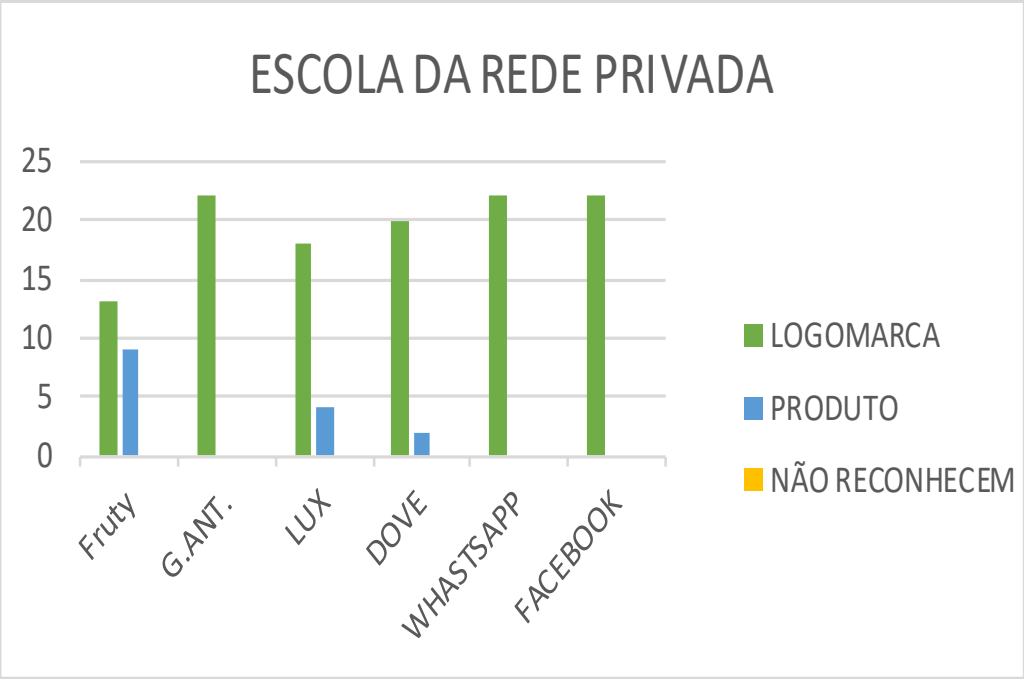
Tendo como objetivo analisar como os processos de multiletramentos se relacionam com estímulos do ambiente sociocultural, as anotações sobre a reação dos alunos ao serem apresentados ao catálogo de logomarcas constitui o corpus sobre o qual se debruça nesta investigação. Com base nos resultados apresentados pelos gráficos 1 e 2 a seguir, propomos alguns questionamentos e apresentamos algumas amostras e considerações preliminares para esse trabalho.

GRÁFICOS DE LOGOMARCAS 1 ESCOLA PÚBLICA;



Fonte: Silvani Kátia Nascimento Santos, 2019

GRÁFICOS DE LOGOMARCAS 2 ESCOLA PRIVADA;



Fonte: Silvani Kátia Nascimento Santos, 2019.

No que se refere ao refrigerante e ao sabonete, verificamos que os alunos da escola privada, de forma geral, reconhecem tanto as marcas dos produtos mais populares quanto as marcas dos produtos de preços mais elevados. Chama a atenção que os índices de

reconhecimento do Guaraná Antártica e do sabonete Dove são maiores que os índices relacionados às marcas dos pares de produtos de preços mais baixos. Situação inversa é verificada junto aos alunos da instituição pública de ensino. Acreditamos que esses resultados estejam intrinsicamente relacionados com o poder aquisitivo dessas crianças.

Ressaltamos que dois estudantes da escola pública não associaram as logomarcas ao refrigerante – aventamos a possibilidade de esse produto não fazer parte de sua rotina de consumo -, mas todos relacionaram a marca Dove a sabonete, o que pode indicar que hábitos de higiene são conhecidos por todos os indivíduos envolvidos na pesquisa.

Quanto aos dados relacionados ao entretenimento, tanto a logo do WhatsApp quanto a logo do Youtube foram reconhecidos por 100% dos alunos da escola privada. Apesar de 28,33% dos alunos da escola pública não reconhecerem as marcas especificamente, pela observação das cores e das formas das logos, eles concluíram que as imagens apresentadas estavam associadas a aplicativo de troca de mensagens e a site de exibição de vídeo. Tal fato comprova que, mesmo sem dominarem formalmente o código alfanuméricos, as inferências multimodais auxiliam as crianças no processo de leitura. Contudo, os mesmos três alunos que não reconheceram a logo da WhatsApp também não reconheceram a logo do Youtube, o que nos faz crer que são crianças que estão distantes das mídias digitais, possivelmente, por sua condição socioeconômica

Para além de aferir o que é ou não consumido pelos membros dos dois grupos, buscamos investigar o nível de letramento desses meninos, o que não implica saber ler o nome do produto, mas identificar, pelo menos, a que categoria ele pertence, tendo como parâmetro as cores da logomarca, o formato da própria embalagem e até a associação com produtos similares expostos em mercados e veiculados em propagandas de televisão. Os resultados tabulados e analisados, até esta etapa da pesquisa, apontam que, salvo a diferença no tocante ao reconhecimento específico das marcas, as crianças dos dois grupos, de forma geral, identificam a funcionalidade dos produtos a que as logos se referem, o que significa que, em termos quantitativos pelos parâmetros adotados nesta pesquisa, seus níveis de letramento são quase equivalentes. Contudo, é mister ressaltar que uma análise qualitativa aponta que os alunos da escola privada demonstraram tanto maior envolvimento com a atividade quanto maior facilidade para a identificação das logos, o que pode sugerir que o modo de participação da criança nas práticas de leitura/escritura estão relacionadas ao grau de letramento familiar, em que práticas de letramento são constantes. (ROJO, 1995, p. 70) Segundo Rojo, "(...) concepções bastante variadas sobre o objeto 'escrita' emergem nas interações sociais adulto/criança e como estas

são, por meio dos mesmos procedimentos interacionais, desvalorizadas ou cristalizadas/mitificadas". (ROJO, 1995, p. 69). Em consoante com a autora, a língua é a forma de expressão social, que gera possibilidades de valorizar o que a criança já identifica por meio de determinado consumo diário. Desde muito cedo, as crianças já demostram suas preferências nas escolhas de algum produto, e, no caso, as logomarcas acompanham muitas dessas preferências. A leitura é feita de diversas formas no caso das logomarcas e, o reconhecimento, geralmente se dá pelas cores, pelo formato; a leitura pode ser feita pelo contexto.

Por fim, destacamos que a logomarca apresenta, de forma concisa, informações e mensagens passíveis de serem entendidas pelos alunos que ainda não dominam as práticas de leitura e de escrita, além de ser um gênero de acesso amplo a todas as crianças, independente da classe social. Acreditamos, ainda, que explorar o gênero logomarca significa aproximar as atividades pedagógicas às práticas vivenciadas pelo educando em casa, uma vez que, diariamente, as famílias consomem produtos ou estão expostas a comerciais em que as logos aparecem.

REFERÊNCIAS

DONDIS, *Donis* A. *A sintaxe da Linguagem Visual*. São Paulo: Martins Fontes, *1991*.

KATO, Mary A. *Estudos em Alfabetização*: Retrospectivas nas Áreas da Psicologia. E da Sociolinguística. Kato, Mary A. / Nadja Ribeiro Moreira, Fernando Tarallo. – Campinas, SP: Pontes; Juiz de Fora, MG: Editora da Universidade Federal de Juiz de Fora, 1997.

RIBEIRO, A. E. Multimodalidade e produção de textos: questões para o letramento na atualidade. In: *Signo*, Santa Cruz do Sul, v. 38, n. 64, p.21-34, jan./jun. 2016.

ROJO, R. *Letramentos múltiplos, escola e Inclusão social***.** São Paulo. Parábola Editorial, 1995.

SOARES, M. *Letramento e alfabetização: as muitas facetas***.** Universidade Federal de Minas Gerais, Centro de Alfabetização, Leitura e Escrita, 2012.

STREET, Brian V. *Letramentos sociais: abordagens críticas do letramento no desenvolvimento, na etnografia e na educação***.** Trad. Marcos Bagno. São Paulo: Parábola, 2014. p. 29 -61-159-187.

RELATOS DE VIOLÊNCIA NO CONTO "A CONFISSÃO DE LEONTINA", DE LYGIA FAGUNDES TELLES

Stephany Moure Porto (UNINCOR)

RESUMO: Essa comunicação objetiva discutir os tipos de violência descritos no conto "A confissão de Leontina", de Lygia Fagundes Telles, a partir das considerações de Linda L. Dahlberg; Etienne Krug (2006), Thomas Conti (2016), entre outros. O conto é narrado em primeira pessoa por Leontina, que conta sua história marcada pela violência e pelo abandono. No conto, ela está presa, acusada de roubo e homicídio. De origem pobre e órfã, Leontina é dada pelo padre da cidade para ser empregada em uma família. Nesta família, ela sofre maus tratos por parte da dona da casa. Ao fugir da casa, encontra Rogério, um homem que a convida para morar em um hotel, e que a abandona. Sem saída e sem ter de onde tirar seu sustento, Leontina conhece Rubi que a convida para trabalhar em um salão como dançarina. Um dia, ela sai para comprar um sapato e se apaixona por um vestido na vitrine de uma loja. Sem ter dinheiro para comprar o vestido, ela o aceita como presente de um senhor interessado em favores sexuais. Ao se negar a ter relações com o homem, a personagem é brutalmente espancada e, para se defender, atinge o "velho" com uma barra de ferro, matando-o. Presa e humilhada, Leontina descreve as dores de uma vida inteira de violências.
Palavras-chave: figura feminina; violência; família.

A reflexão sobre a banalização da violência na sociedade brasileira se faz extremamente necessária, pois neste cenário atual assistimos vários episódios violentos, principalmente com as mulheres, sendo tratados muitas vezes como "normais". A representação literária proposta por Lygia Fagundes Telles em "A confissão de Leontina," conto de 1996, traz à tona essa problemática e nos leva a pensar sobre a construção cultural que naturaliza, até os dias atuais, condutas violentas dentro da nossa sociedade.

A escrita de autoria feminina nos auxilia a desvelar as mazelas humanas ao passo que traz à tona as dores vividas. A respeito do estilo narrativo de Lygia Fagundes Telles a autora Nelly Novaes Coelho em seu livro, *A literatura feminina no Brasil contemporâneo* afirma:

> Verdadeira testemunha de um mundo moral em de composição de todos os valores entrou em crise, a ficção de Lygia Fagundes Telles transfigura em palavra a matéria indecisa da vida, não tanto através da pintura objetiva dos fatos, mas principalmente através da imponderável relação que se estabelece entre a consciência do homem e os seres e coisas que os rodeiam. A matéria de sua ficção é, pois, matéria viva onde o leitor se depara cara a cara consigo mesmo... (COELHO, 1993, p 247)

No início do conto já percebemos o caráter violento com que Leontina é tratada pela sociedade: "O jornal me chama de assassina, ladrona e tem até um retrato meu dizendo que eu era a Messalina da boca-do-lixo" (TELLES, 2003, p. 103). A personagem afirma não acreditar na justiça, por ser feita por homens: "Respondi então que confiança podia ter nessa justiça que vem dos homens se nunca nenhum homem foi justo pra mim. Nenhum" (TELLES, 2003, p. 103).

A organização Mundial da Saúde (OMS) define a violência como "o uso de força física ou poder, em ameaça ou na prática, contra si próprio, outra pessoa ou contra um grupo ou comunidade que resulte ou possa resultar em sofrimento, morte, dano psicológico, desenvolvimento prejudicado ou privação." (DAHLBERG; KRUG, 2003, p. 05). Para Linda L. Dalberg e Etienne G. Krug, no artigo "Violência: um problema global de saúde pública", existem vários tipos de violência, que podem ser definidos de inúmeras maneiras. Para as pesquisadoras,

> A inclusão da palavra "poder", completando a frase "uso de força física", amplia a natureza de um ato violento e expande o conceito usual de violência para incluir os atos que resultam de uma relação de poder, incluindo ameaças e intimidação. O "uso de poder" também leva a incluir a negligência ou atos de omissão, além dos atos violentos mais óbvios de execução propriamente dita. Assim, o conceito de "uso de força física ou poder" deve incluir negligência e todos os tipos de abuso físico, sexual e psicológico, bem como o suicídio e outros atos auto-infligidos. (DAHLBERG; KRUG, 2006, p. 04)

Segundo as autoras, existem três grandes categorias de violência: violência autodirigida, violência interpessoal e violência coletiva. Esses grandes grupos ainda se subdividem em categorias menores. Dentro do grande grupo da violência interpessoal, há a violência na comunidade, entendida como "violência da juventude, atos variados de violência, estupro ou **ataque sexual por desconhecidos** e **violência em instituições** como escolas, locais de trabalho, **prisões** e asilos" (DAHLBERG; KRUG, 2003, p. 05, grifos nossos). Este tipo de violência pode ser associado ao conto de Telles.

Na cadeia, Leontina relata os horrores a que é submetida, humilhações e torturas de vários tipos, demonstrando a vulnerabilidade de uma mulher diante dos "homens da lei": "aqui me chamam de vagabunda e me dão choque até lá dentro. Sem falar nas porcarias que eles obrigam a gente a fazer" (TELLES, 2003, p. 103).

Ao recordar-se de seu passado, Leontina afirma que a tortura da cadeia dói menos do que a privação de liberdade: "Engraçado é que agora que estou trancafiada vivo me lembrando daquele tempo e essa lembrança dói mais do que quando me dependuraram de um jeito que fiquei azul de dor" (TELLES, 2003, p. 104).

Dahlberg e Krug afirmam que os dados existentes sobre as mortes devido à violência não refletem fielmente a realidade, pois, como nos trechos citados acima, existem outros atos violentos que não levam a morte, mas que causam danos muitas vezes irreversíveis no corpo e na alma de quem os vive:

> Em todas as partes do mundo, as mortes representam a ponta do *iceberg* quando se fala em violência. Ataques físicos e sexuais ocorrem a cada dia, embora não se disponha de estimativas nacionais e internacionais. Nem todas as agressões provocam ferimentos que, por sua seriedade, exijam atenção médica, e mesmo as que tem consequências graves nem sempre são registradas, já que os sistemas de vigilância para registro e compilação das agressões são ainda inexistentes em muitos países ou ainda estão em fase de implantação (DAHLBERG; KRUG, 2006, p.12 13).

Baseados nos registros de violência relatados pelas vítimas, os dados nem sempre são contabilizados ou chegam ao conhecimento de algum órgão que possa prestar ajuda. Conforme

observam as autoras, “nos países com forte pressão cultural para manter a violência escondida ‘debaixo do tapete’, ou simplesmente aceitá-la como ‘natural’, a violência não fatal possivelmente não será totalmente relatada” (DAHLBERG; KRUG, 2003, p. 14).

Dahlberg e Krug defendem um modelo ecológico a fim de compreender a natureza dos atos violentos. Esse modelo explora as relações que influenciam a violência, considerando-a como “um produto dos múltiplos níveis de influência sobre o comportamento” (Cf DAHLBERG; KRUG, 2003, p. 15). No modelo ecológico existem quatro níveis de violência e o último nível versa sobre as condições de submissão e aceitação da violência, englobando o conceito de violência simbólica, isto é, a naturalização das relações de dominação por parte dos dominados. (Cf. BOURDIEU, 2012, p. 46).

Para Dahlberg e Krug, nesse nível de violência, podem ser associados “fatores que criam um clima aceitável para violência”, os que “diminuem as inibições contra ela” e “aqueles que criam e sustentam divisões entre os diferentes segmentos da sociedade” (DAHLBERG; KRUG, 2003, p 16). Entre estes fatores, os pesquisadores destacam “normas culturais”, das quais se destaca as que “fixam o domínio masculino sobre as mulheres e as crianças”. (DAHLBERG; KRUG, 2003, p 16)

Para Pierre Bourdieu, em *A dominação masculina* (2012), a divisão social entre homens e mulheres foi construída em torno de várias características que os diferenciavam, colocando o homem sempre como superior, tais como alto/baixo, seco/molhado entre outras. Devido a essa divisão sexual arbitrária, as mulheres sofrem injustiças e são violentadas de várias formas. A esse propósito o autor esclarece: “Essa experiência apreende o mundo social e suas arbitrárias divisões, a começar pela divisão socialmente construída entre os sexos, como naturais, evidentes, e adquire, assim, todo um reconhecimento de legitimação” (BOURDIEU, 2012, p. 17).

Para as mulheres foram reservadas muitas obrigações, poucos direitos e o não reconhecimento no exercício de papéis desempenhados na sociedade. Leontina, desde muito pequena, desempenha seu “papel de mulher” em casa:

> Acabei me acostumando mas no começo fiquei com medo porque só tinha 12 anos. Minha mãe estava enterrada. Assim que ela morreu tive que trabalhar feito louca por que Pedro ia tirar o diploma na escola e precisava de um montão de coisas. Continuei lavando pra fora e tinha

> ainda que cozinhar e cuidar da minha irmãzinha e catar lenha no mato e colher pinhão quando era tempo de pinhão. Me deitava tão cansada que nem tinha força de lavar a lama do pé. Você está virando um bicho Pedro me disse muitas vezes mas o que eu queria é que ele estivesse limpinho e com a comida na hora certa. Era isso que eu queria. Depois eu lavo eu respondia. Depois quando? ele perguntava. E eu olhava em redor e via as pilhas de camisa para passar e engomar e a panela queimando no fogo e minha irmãzinha tendo que ser trocada por que ela fazia tudo na roupa. Quando você tirar o diploma não vou mais lavar para fora. Então vou poder andar em ordem e até estudar. Era isso que eu respondia. Foi o que eu combinei. Mas o combinado não vigorou porque assim que ele tirou o diploma arrumou a trouxa foi embora (TELLES, 2003, p. 112)

Leontina parece estar conformada com seu papel de dona de casa, ao passo que todas as regalias vão para seu primo Pedro, único homem presente em seu núcleo familiar e que usufrui de todas as "benesses" de homem da casa, reforçando o lugar de submissão destinado à mulher e naturalizado no discurso androcêntrico: "Então me lembrei daquela vez que teve galinha e minha mãe deu o peito pra ele, fiquei com o pescoço. Não me comprava sapato pra que ele pudesse ler livros[...]" (TELLES, 2003, p. 107).

Enquanto sua mãe trabalhou duro até a morte para proporcionar estudo a Pedro, Leontina não teve acesso a nenhum tipo de educação formal.

> Até a lenha do fogo era eu que catava no mato. Perguntei um dia para minha mãe porque Pedro não me ajudava ao menos nisso e ela respondeu que o Pedro precisava de estudar para ser médico e cuidar então da gente. (TELLES, 2003, p. 106)

> Aconteceu tudo ao contrário. Minha mãe caiu na estrada segurando a cabeça e Luzia se afogou quando procurava minhoca e eu estou aqui jogada na cadeia. Fico pensando que ele era mesmo diferente porque só

> com ele deu tudo certo e agora entendo porque merecia um pedaço de carne maior que o meu (TELLES, 2003, p. 111).

Essa forma de violência simbólica só é possível, segundo Bourdieu, quando os dominados tomam para si o discurso do dominante, naturalizando-o:

> Quando os dominados aplicam aquilo que os domina esquemas que são produtos da dominação ou, em outros termos, quando seus pensamentos e suas percepções estão estruturados de conformidade com as estruturas mesmas da relação de dominação que lhe é imposta, seus atos de *conhecimento* são, inevitavelmente, atos de *reconhecimento*, de *submissão* (BOURDIEU, 2012, p.22, grifos do autor).

Leontina viveu uma experiência análoga à escravidão, pois após a morte de sua mãe o padre da cidade a entregou para uma família onde ela sofreu maus tratos, tendo sua única alternativa em fugir:

> O padre me levou na casa de uma velha de óculos que começou a me olhar bem de perto. Mandou eu abrir a boca e mostrar os dentes. Perguntou mais de uma vez quantos anos eu tinha e se sabia ler. Respondi que andava pelos catorze e que conhecia uma ou outra letra mas fazia melhor as contas. Ela então apertou meu braço. Deve andar com uma fome antiga disse pro padre. Mas uma assim de perna fina é que sabe trabalhar. Remexeu meu cabelo. Vou cortar sua juba para não dar piolho ela foi dizendo. Examinou minha mão. Quero ver essa unha cortada e limpa. (TELLES, 2003, p. 115,116)

Ao ser indagada sobre diversas coisas, Leontina sem entender bem o que estava acontecendo, se mostra atordoada. A resposta do Padre é: “Acho que ela é meio retardada como a irmã que se afogou ele disse se despedindo. Mas isso até que é bom porque essas é que obedecem melhor” (TELLES, 2003, p. 116).

No período em que esteve na casa dessa família, Leontina sofreu muito, Dona Gertrudes e seu filho eram extremamente violentos:

> Ela era o próprio diabo em figura de gente. Credo. Cruz-credo como aquela mulher me atormentou. Nem para ir ao banheiro eu tinha sossego que ela ficava rodando a porta e resmungando que eu devia estar cagando prego para demorar tanto assim. Era zeladora do Sagrado Coração de Jesus e todo santo dia tinha que ir de tardinha na igreja o que era uma sorte. Mas uma sorte mesmo. A única coisa que eu pedia para Deus é que ela continuasse Zeladora porque ao menos nessa hora eu podia respirar. Tinha um filho chamado João Carlos que era o mesmo nome do pai. O pai era muito bom mas o menino tinha puxado a mãe. Uma peste de menino estava ali. Caçava mosquito para botar no meu prato e me dava cada estilingada de ficar marca. Uma noite quis me ver pelada e como não deixei veio mijar na minha cara enquanto eu estava dormindo. Na procissão da Semana Santa ia vestido de Nosso Senhor dos Passos. (TELLES, 2003, p. 117)

Leontina para escapar da violência sofrida na casa em que morava e trabalhava resolveu fugir para a cidade grande. Desamparada e abandonada por todos, não tendo uma educação formal, se viu obrigada a trabalhar na prostituição para garantir o seu sustento e não morrer de fome. Jogada a própria sorte e vulnerável a todo o tipo de violência que os homens pudessem praticar, ouvia atenta a experiências das mulheres mais velhas:

> Os tipos que transavam pela zona eram todos sem futuro. Agradeça a Deus se algum deles não se lembrar de te jogar pela janela ou te enfiar uma faca na barriga. E contou um montão de casos que viu com os próprios olhos de pequenas assassinadas por dá cá aquela palha (TELLES, 2003, p. 131).

O medo é uma constante nas vidas dessas mulheres, esquecidas e ignoradas pela sociedade e pelas instituições que deviam ampará-las. Ao questionar Rubi, sua amiga, sobre a

proteção que deviam receber de policiais, descobre que elas pagam um preço alto a fim de serem "protegidas":

> E a polícia não faz nada? Perguntei. [...] Não seja burra Leo. Até que os tiras fazem e muito. Acho mesmo que são os que mais fazem e se não ficam ricos é porque os escrotos acabam deixando o dinheiro no mesmo lugar onde arrancam. (TELLES, 2003, p. 131).

Thomas Conti aponta a existência três tipos de violência: a violência direta, que trata "de um *acontecimento* ou *evento*, como um assalto a mão armada, um homicídio, um estupro consumado, um genocídio" (CONTI, 2016, p.02, grifos do autor); a estrutural, entendida como "um *processo* onde o sujeito que pratica a ação ou não existe, ou não é claro ou não é relevante para o processo em questão" (CONTI, 2016, p. 03) e a cultural que é praticada na esfera simbólica:

> Por "violência cultural" nós queremos dizer aqueles aspectos da cultura, a **esfera simbólica da nossa existência** – exemplificada pela religião e a ideologia, a linguagem e a arte, a ciência empírica e formal (lógica, matemática) – que pode ser utilizada para justificar ou legitimar a violência direta ou estrutural. [...] A violência cultural faz com que a violência direta e estrutural apareça, ou mesmo seja sentida como, correta – ou ao menos não errada. Assim como a ciência política trata de dois problemas – o uso do poder e a legitimação do uso do poder – os estudos da violência são sobre dois problemas: **o uso da violência e a legitimação desse uso** (GALTUNG apud CONTI, 2016, p. 05, grifos nossos)

No conto, Leontina acaba parando na prisão ao cometer um crime em legítima defesa, recusando-se a manter relações sexuais acaba entrando em uma discussão e começa a apanhar muito:

> Agora estava apanhando que nem a pior das vagabundas. Me deixa ir embora pelo amor de Deus me deixa ir embora pedi me abaixando pra pegar minha bolsa. Foi então que num relâmpago o punho do velho desceu fechado na minha cara. Foi como uma bomba. Meu miolo estalou de dor e não vi mais nada. De repente me deu um estremecimento porque uma coisa me disse que o velho ia acabar me matando (TELLES, 2003, p. 140).

Podemos perceber no trecho acima, a dominação masculina sobre o corpo da mulher, que muitas vezes leva ao abuso e ao estupro. Para Bourdieu: "o ato sexual em si é concebido pelos homens como uma forma de dominação, de apropriação, de "posse"" (BOURDIEU, 2012, p. 29-30).

A culpa da morte do velho recai sobre Leontina, a quem não é dado o direito de explicação. Por ser mulher, pobre e prostituta ela já é automaticamente julgada e condenada por uma sociedade dominada pelo homem. O homem morto era dono de um jornal, homem influente na cidade, calando a voz feminina sempre marginalizada no contexto patriarcal.

Ao analisar esse conto percebemos uma naturalização da violência contra a mulher e a passividade do estado e da sociedade, uma vez que não se busca o combate a esse tipo de conduta, na falta de políticas públicas que promovam a equidade entre gêneros e punições mais rígidas aos praticantes de atos violentos.

A literatura nos faz refletir a condição de ser mulher em nossa sociedade, os tipos de violência sofridos por elas e carrega um tom de denúncia ao sistema patriarcal que a aprisiona.

Fensterseifer e Porto em seu artigo "Literatura e direitos humanos: uma relação descrita em contos Brasileiros contemporâneos" analisam a relação entre literatura e direitos humanos apontando a função da literatura de reivindicadora e problematizadora dos direitos humanos, para eles:

> O tratamento dos contos ao tema da violência de gênero é sinal claro de que os escritores estão atentos os problemas sociais do país, às injustiças e à desatenção sistêmica aos Direitos Humanos. Como leitores do mundo real, fazem com que suas narrativas sejam denúncia e arte ao mesmo tempo. Denúncia da violência praticada contra

> mulheres, arte pela forma com que criam as histórias. Como autores engajados, mas não panfletários, permitem o envolvimento emocional do leitor com a matéria narrada e, assim, pelas escolhas estéticas, sensibilizam o interlocutor a pensar sobre a realidade cruel que é meio e fim de vida de muitas mulheres cujas histórias são atropeladas pela agressividade cotidiana. (FENSTERSEIFER; PORTO, 2017, p. 71)

Podemos (e devemos) usar a literatura como ferramenta de luta e conscientização da desigualdade de gênero tão presente em nossa sociedade. O conto estudado aponta os vários tipos de privação e violência a que são submetidas cotidianamente as mulheres em uma sociedade androcêntrica.

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. 11. ed. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012, p. 6-67.

COELHO, Nelly Novaes. *A literatura Feminina no Brasil Contemporâneo.* São Paulo: Siciliano, 1993, 333p.

CONTI, Thomas. *Os conceitos de Violência Direta, Estrutural e Cultural*. 2016. 10p.

DAHLBERG, Linda L.; KRUG, Etienne G. *Violência: um problema global de saúde pública.* 2003. 26p.

FENSTERSEIFER, Daniel Pulcherio; Porto, Luana Teixeira. *Literatura e Direitos Humanos: uma relação descrita em contos Brasileiros contemporâneos*. Revista Literatura em Debate. v.12, n.22. 2017. p. 57 -74

TELLES, Lygia Fagundes. *Melhores contos de Lygia Fagundes Telles*. 12° ed. Seleção Eduardo Portella. São Paulo: Global, 2003. p.103-144.

EDUCAÇÃO SEXUAL NAS ESCOLAS: O PATHOS E O LOGOS NA CONSTRUÇÃO DA ARGUMENTAÇÃO

Taciana de Souza Pereira (UNINCOR)
Amanda Heiderich Marchon (UNINCOR)

RESUMO: Este trabalho propõe-se a analisar os posicionamentos que perpassam a discussão sobre a implantação ou não de aulas sobre educação sexual nas escolas. Tal abordagem se justifica pela relevância do tema, uma vez que o governo atual promoveu discussões em relação à proibição dessas aulas por questões religiosas e morais. Este estudo, à luz das pesquisas sobre discurso e argumentação (AMOSSY, 2017; 2018), tem por finalidade discutir como a mobilização da emoção e da razão podem figurar como estratégias argumentativas. Para tanto, propomos a análise de dois artigos de opinião, um a favor e um contra a educação sexual nas escolas, que foram publicados na coluna Tendências e Debates do jornal Folha de São Paulo no dia 12/01/19. Como resultados, foi possível identificar que o texto que se apropriou em um ponto de vista voltado para o campo da religião recorreu a estratégias pathêmicas como meio de convencer o leitor, ao passo que o texto que partiu de um embasamento jurídico fez mais uso de argumentos lógicos.

Palavras-chave: Artigo de opinião; Emoção; Razão; Estratégias argumentativas.

INTRODUÇÃO

De acordo com a definição de Perelman e Tyteca (2005, p. 4), o estudo da argumentação é uma empreitada que visa a compreender as técnicas discursivas utilizadas para “provocar ou aumentar a adesão dos espíritos às teses que se lhes apresentam ao assentimento”. Dessa forma, a argumentação pode ser considerada uma forma de organização do discurso, que é estabelecida por meio da interação entre uma tríade que envolve o sujeito argumentante, a proposta sobre o mundo que tal sujeito apresenta e um sujeito-alvo (CHARAUDEAU, 2009 p. 205). Fiorin ressalta como a própria etimologia da palavra “argumentação” a indica como algo que dá destaque a uma ideia, conforme citação a seguir:

> Não podemos esquecer-nos de que a palavra *argumento* é formada com a raiz *argu-*, que significa "fazer brilhar, cintilar" e que está presente nas palavras portuguesas *argênteo, argentário, argento, argentar, argentaria, argentífero,* todas provindas do latim *argentum*, "prata". O argumento é o que realça, o que faz brilhar uma ideia (FIORIN, 2015, p. 22).

Fiorin (2015, p. 28-29) também ressalta, em relação aos estudos sobre argumentação, que uma análise inicial poderia considerar apenas os discursos discordantes e os discursos de busca de acordo como argumentativos, o que ele chama, respectivamente, de polêmicas e contratos. Nessa classificação, entrariam os discursos políticos, religiosos, jurídicos, dentre outros. Porém outra análise mais pormenorizada pode levar a outro entendimento do que seria a argumentação. Partindo do pressuposto de que o processo argumentativo envolve a tomada de posição frente a um assunto com a discordância de pontos de vista antagônicos e também de que não existe um discurso isento, já que todo discurso sempre está envolvendo outro, qualquer discurso pode ser considerado argumentativo.

Considerando, então, tais posicionamentos frente aos estudos da argumentação, nos propomos, neste trabalho, a investigar um par de artigos de opinião publicados no dia 12 de janeiro de 2019 na coluna *Tendências e Debates*, do jornal *Folha de São Paulo* e que respondem à pergunta "A educação sexual deve ser tratada em sala de aula?". A proposta de nálise pretende perpassar pelos seguintes objetivos:

a) Analisar a construção do ethos em cada par de artigos;
b) Identificar as características que enquadram os pares de artigos em uma modalidade argumentativa polêmica.

Na coluna *Tendências e Debates*, dois profissionais especialistas de áreas relacionadas ao assunto discutido compartilham a sua opinião sem que elas correspondam às opiniões do jornal. Toda semana é selecionado algum tema que foi debatido e reverberou na mídia nacional e/ou internacional. Os articulistas, então, expõem seus posicionamentos opostos em relação ao tema discutido. Dessa forma, é possibilitado ao leitor o acesso a opiniões contrárias e a decisão de seu próprio posicionamento.

Ambos os textos estão reproduzidos abaixo, na íntegra e na ordem em que foram dispostos no jornal de forma que facilitem a análise pela qual este artigo se propõe.

SIM - Direito dos jovens

Educação sexual em escolas não é opção, é obrigação a partir do 8º ano do ensino fundamental, conforme a Base Nacional Comum Curricular (BNCC/2017). Muito se ganha com a inclusão desse componente na formação escolar, e não apenas por seus aspectos pedagógicos.

De acordo com a Pesquisa Nacional de Saúde Escolar 2015 "“IBGE, 30% dos alunos do 9º ano já tiveram relação sexual, sendo maior esse percentual nas escolas públicas; apenas 60% declaram ter usado preservativo. Evidências semelhantes constam de estudos da Faculdade de Medicina da USP (Mosaico 2.0) e da ONU.

Complementarmente, 83% de crianças e jovens entre 9 e 17 anos acessam a internet por celulares, o que implica alto grau de exposição a conteúdo pornográfico, pedofilia etc. Os usuários das classes D e E são mais sujeitos a esses riscos (TIC Kids online Brasil-2017). Tudo somado, temos elevado potencial de exploração sexual aliado a comportamentos de risco, isso sem falar de gravidez precoce, com maior vulnerabilidade dos pobres.

Sexo é parte do dia a dia dos jovens. É dever da família, da sociedade e do Estado orientá-los sobre os diferentes aspectos da sexualidade e das doenças, de forma a lhes garantir proteção integral, como exige o art. 227 da Constituição.

Do ponto de vista legal, a educação sexual nas escolas já se impunha. A mesma conclusão decorre do art. 205 da CF: a educação deve visar o pleno desenvolvimento da pessoa. Vão na mesma direção o Estatuto da Criança e do Adolescente, a Lei de Diretrizes e Bases da Educação e normas internacionais. Além disso, a educação sexual assegura igualdade de informação.

O Judiciário já se manifestou sobre a inconstitucionalidade de leis municipais e estaduais que proibiram a educação sexual em escolas, em razão do desrespeito ao caráter emancipador do ensino, da violação à liberdade de ensinar e aprender e do descumprimento do princípio da proteção integral.

O que tem passado despercebido nesse debate é a relação com outros temas ligados às liberdades na educação, como o ensino domiciliar (julgado pelo STF- RE 888815), dada a idêntica pretensão de abstenção do Estado.

Sua discussão, nos últimos dois anos, não se deve a mera coincidência, mas de movimento social incipiente, porém significativo, a respeito da imposição de comportamentos restritivos ou impeditivos do exercício da liberdade de pensamento.

A decisão da ministra Cármen Lúcia na ADPF 548 --para assegurar a livre manifestação de ideias nas universidades devido a decisões judiciais que determinaram a busca e apreensão de material de campanhas políticas, a proibição de aulas com temática eleitoral e reuniões de caráter político em suas dependências-- foi um libelo em defesa das liberdades acadêmicas.

Enquanto isso, problemas recorrentes da educação, como acesso e permanência, financiamento, formação de professores, qualidade em todos os níveis de ensino, nem sequer são mencionados.

De outra parte, recente alteração do ECA, sancionada pelo atual presidente da República, instituiu a Semana Nacional de Prevenção da Gravidez na Adolescência, a cargo do poder público, em conjunto com organizações da sociedade civil.

Não há indicações de como isso será feito, nem de como as ONGs serão selecionadas e remuneradas. Por que não se aproveitou o caráter compulsório da educação básica e a rede escolar pública se a Constituição exige, do poder público, atendimento dos princípios da moralidade e eficiência?

Nina Ranieri - Professora associada da Faculdade de Direito da USP e coordenadora da cátedra Unesco de Direito à Educação da mesma faculdade.

NÃO - A responsabilidade é dos pais

Existem inúmeros riscos de inoculação de falsas doutrinas, tais como a famigerada ideologia de gênero, além dos reducionismos biológicos. A educação sexual escolar, muitas vezes, corresponde a eufemismo, encobrindo certa agenda --a qual, em última análise, visa à engenharia social desestabilizadora dos valores cristãos.

Segundo a moral cristã, a licitude do sexo encontra-se apenas no casamento. A partir desse postulado, o comércio sexual objetiva precipuamente a procriação da espécie humana, sem, é claro, deslembrarmos das dimensões afetiva, cognitiva e religiosa dos atos carnais.

Com efeito, para a vivência harmoniosa, correta e edificante da sexualidade, Jesus Cristo instituiu o sacramento do matrimônio (Mt 19, 6; Ef 5,31-32), a fim de que a graça sobrenatural perpasse o dia a dia dos cônjuges e robusteça a família.

A Igreja, perita em humanidades (Populorum Progressio, n.13), já se posicionou a respeito do assunto. O papa São João Paulo 2º ensinou que "a educação sexual, direito e dever fundamental dos pais, deve atuar-se sempre sob sua solícita guia" (Familiaris Consortio, n. 37).

O atual sucessor de São Pedro, o Papa Francisco, declara que a educação sexual sem o pudor "pode reduzir o afeto e a sexualidade a obsessões que nos concentram apenas nos órgãos genitais, em práticas doentias que deformam nossa capacidade de amar" (Amoris Laetitia, n. 282).

O Conselho Pontifício para a Família, organismo do Vaticano, explana a respeito do assunto, asseverando que "os jovens devem ser instruídos convenientemente e a tempo sobre a dignidade, a função e o exercício do amor conjugal, principalmente no seio da família" (Declaração Sexualidade Humana, n. 11).

Ao lume de bases antropológicas tão inconcussas, depreende-se que a educação sexual compete aos pais, isto é, à família.

Destarte, torna-se inviável a assim chamada educação sexual nas escolas, mesmo nos estabelecimentos de ensino confessionais, pertencentes à Igreja ou às diferentes denominações dos irmãos separados.

É notório que a mefistofélica atitude do politicamente correto, in casu, a condescendência com o sexo livre, infeccionou também o grêmio da Igreja Católica e das outras comunidades cristãs e, portanto, o óbvio do liame inquebrantável sexo-casamento soa como carolice desmedida e não seria nem sequer posto em pauta nas aulas de educação sexual.

Parece-me claro que, nos tempos que correm, Deus foi alijado do convívio social. Os ditames morais, inclusive os referentes ao sexo, extraem-se da religião, pois não há ética desvinculada da religião. Daí o apotegma de Dostoiévski: "Se Deus não existe, tudo é permitido": roubar, estuprar, adulterar, corromper, fornicar etc.

Precisamos nos preocupar --isto sim-- com a imediata implantação do ensino religioso nas escolas públicas; temática importantíssima, a ponto de constituir a única disciplina escolar normatizada na Carta Magna.

A injustiça social é uma das causas principais da imane violência urbana; todavia, o ensino religioso confessional, nos termos do Acordo Brasil-Santa Sé (decreto 7.107/10), decerto contribuirá como um dos antídotos ao caos hodierno.

Predicava o saudoso cardeal dom Eugênio Salles que as aulas de religião comunicam valores, lapidam o caráter do adolescente, forjam manticostumes em prol da dignidade da pessoa humana.

Edson Luiz Sampel - Teólogo e professor da Faculdade de Direito Canônico São Paulo Apóstolo, da Arquidiocese de São Paulo; autor, entre outros livros, de "A Responsabilidade Cristã na Administração Pública" (Paulus)

DEFENDENDO IDEIAS DISCORDANTES: O ETHOS DO AUTOR

Dentre as estratégias argumentativas de que um enunciador pode fazer uso, Aristóteles definiu, em suas obras, o que leva o nome de tríade aristotélica. Para o filósofo, todo enunciador, ao elaborar seu discurso, está também construindo uma imagem sua para o seu interlocutor, está construindo seu *éthos* (FIORIN, 2015). Quando o enunciador está fazendo uso de meios racionais para levar à adesão, considera-se que ele mobiliza o *logos*, que é, então, relacionado as estratégias discursivas utilizadas pelo enunciador. Já quando se fala sobre as emoções que este procura suscitar no interlocutor, diz-se que ele mobiliza o *pathos* (AMOSSY, 2018).

Em relação ao *ethos* do locutor, para Plantin (2008), a adesão a um discurso sempre envolve a identificação com o seu autor, de forma que inferências são feitas sobre a sua imagem a partir do que é dito. Por exemplo, se o locutor faz muitas concessões em seu discurso, é considerado fraco; se não as faz, pode ser visto como rigoroso. Se invoca muito a voz de autoridades, dogmático; se argumenta pelas consequências; pragmático. Como Fiorin (2015, p. 70) exemplifica, o enunciador também pode dizer algo de si, como o professor que diz “Eu sou muito competente”, mas sem que haja correlação entre o que é dito e a realidade. O caráter de competência será construído à medida que tal professor ministra as aulas e demonstra um conjunto de comportamentos que tradicionalmente serão considerados como indicativos de competência.

Um tipo de argumento retórico que perpassa a construção do *ethos* é o argumento de autoridade, que visa a convencer por meio da citação de um autor especialista no assunto, o que confere um tom de credibilidade ao que está sendo defendido. Nesse caso, o que está sendo feito é a convocação da imagem de alguém, que construiu para si um nome de confiança e do qual não se considera prudente contradizer. A pessoa que faz uso dessa visada argumentativa está, portanto, inclinada a considerar imprudente qualquer pessoa que não concorde com a autoridade convocada no discurso (ESSAI, *apud* PLANTIN, 2008).

Já o sujeito que quer transmitir uma imagem de confiança, precisa passar por três dimensões essenciais citadas por Plantin (2008): demonstrar inteligência, honestidade e ser amigável. Fiorin (2015) classifica estas três características da seguinte forma, respectivamente:

> a) a *phrónesis*, que significa o bom senso, a prudência, a ponderação, ou seja, que indica se o orador exprime opiniões competentes e razoáveis;
> b) a *areté*, que denota a virtude, mas virtude tomada no seu sentido primeiro de "qualidades distintivas do homem" (latim *uir*, *uiri*), portanto, a coragem, a justiça, a sinceridade; nesse caso, o orador apresenta-se como alguém simples e sincero, franco ao expor seus pontos de vista;
> c) a *eúnoia*, que significa a benevolência e a solidariedade; nesse caso, o orador dá uma imagem agradável de si, porque mostra simpatia pelo auditório (FIORIN, 2015, p. 71).

Para Fiorin (2015, p. 71), o enunciador que faz uso da *phrónesis* está pautando seu discurso mais com os recursos do *logos*. Já aquele que utiliza a *areté* se baseia mais em sua imagem, no *ethos*. Por último, o enunciador que se apresenta pela *eúnoia* se baseia mais no *pathos*. A identificação das marcas de *ethos* em um discurso se dá "na escolha do assunto, na construção das personagens, nos gêneros escolhidos, no nível de linguagem usado, no ritmo, na figurativização, na escolha dos temas, nas isotopias, etc" (FIORIN, 2015, p. 71).

A POLÊMICA DE ACORDO COM AMOSSY

Amossy (2017) situa a polêmica como uma modalidade argumentativa que perpassa por todos os gêneros textuais e discursivos, já que pode ser utilizada tanto em panfletos publicitários como em artigos de opinião e pode ser encontrada tanto em discursos políticos como religiosos, jornalísticos, etc. Além disso, segundo a autora, se uma modalidade argumentativa é um *continuum*, a polêmica se situa em um de seus extremos.

Segundo Amossy (2017), o termo "polêmica" tem uma forte conotação negativa no senso comum, sendo esta, muitas vezes, definida como algo pejorativo, que remonta a

confrontos e envolve paixões exacerbadas e violência. A autora identifica três fontes que a auxiliaram a compreender como a polêmica é vista pela sociedade: pelo que já foi conceitualizado pela ciência, pelos dicionários e pelo discurso corrente. Os dicionários definem o termo pela sua etimologia, que vem do grego *polemikos* e remonta à guerra. Ela também cita Plantin (2008), que considera um debate polêmico como sendo aquele em que emergem emoções violentas que são de natureza da cólera e da indignação. Outras definições ainda a consideram uma ameaça ao bom convívio social, uma discussão vã, ou, como descrito por Angenot (2008), se constitui como um diálogo de surdos, em que ambos os lados se expressam sem nunca realmente ouvir o outro lado e chegar a um consenso.

A autora afirma que para que um assunto qualquer possa ser considerado polêmico, ele deve deixar de ser uma discussão entre particulares e atingir um nível de interesse público. Outra característica que Amossy (2017) aponta que contribui para o entendimento da polêmica é de que apenas a declaração de ser ou não a favor de um ponto de vista não é suficiente para que o discurso seja polêmico. É necessário que os declarantes façam uso das justificativas que os levam a ter a sua visão e as contraponha ao posicionamento do adversário. Há de se reconhecer, no discurso analisado, o ataque à tese do adversário.

Amossy (2017) ainda afirma que a violência verbal não precisa necessariamente acompanhar um discurso polêmico e nem toda violência verbal é polêmica. Assim, podemos encontrar discursos polêmicos que não fazem uso, em momento algum, de violência verbal, bem como uma troca de insultos entre duas pessoas que não reflete opiniões contraditórias e, consequentemente, não deve ser enquadrada como polêmica.

A dicotomização e polarização são marcas da polêmica ao serem uma radicalização de pontos de vista em que se adotam dois lados: um contra e um a favor. Dessa forma, não se supõe uma possibilidade de solução, que pode até ser bloqueada por meio do descrédito e um ataque à imagem do oponente (AMOSSY, 2017).

Por fim, uma das contribuições mais marcantes da proposta de estudos sobre a polêmica de Amossy, na obra *Apologia da Polêmica*, é a sua visão de que os sujeitos envolvidos em um discurso polêmico não estão interessados em convencerem e persuadirem um ao outro, mas, sim, em alcançarem um terceiro, um ouvinte que se encontra fora da discussão e que pode ser "convertido" por um lado ou outro. Exemplo claro desta situação é o debate político, em que um candidato não visa a convencer o oponente, mas os eleitores.

ISSN: 2594-6536

OPINIÕES EM CONFRONTO: ANÁLISE DOS ARTIGOS DE OPINIÃO

No que se refere ao texto intutulado “Direito dos joven”, pode-se ressaltar que o próprio título já remete a uma ideia de lei, de obrigação do Estado em fornecer educação sexual aos jovens. O que antecipa a tese defendida pela articulista em todo o texto, a de que a educação sexual em escolas não é opção, é obrigação, sendo dever da família, da sociedade e do Estado fornecê-la ao adolescente.

Para defender esse posicionamento, a autora elenca oito argumentos, prevalecendo argumentos embasados em autoridades jurídicas e dados estatísticos, o que acena para uma mobilização da razão, do *logos.*

Ao final do artigo, a autora conclui que este movimento de proibição da educação sexual nas escolas é parte de um conjunto de movimentos que visa à restrição da liberdade de pensamento. Além disso, ela enfatiza que o enfoque nessas discussões acaba deixando de lado outros problemas mais importantes e urgentes relacionados à educação.

No que se refere ao segundo artigo, de autoria de Edson Luiz Sampel, o título “A responsabilidade é dos pais”, já deixa claro que é dever dos pais promover a educação sexual de seus filhos. Como tese, o articulista defende que a educação sexual escolar “visa à engenharia social desestabilizadora dos valores cristãos”. Frente à eminente ameaça, conclui o autor, as aulas de religião são imprescindíveis e o único meio para a correta educação dos jovens.

É apresentada neste texto uma linguagem marcada por termos rebuscados e que remete a imagem de um enunciador letrado. O tom hiperbólico na sustentação dos argumentos faz emergir a uma imagem de confiança.

A mobilização do *pathos* foi recorrente durante todo o texto, sugerindo que há um inimigo que deve ser combatido e desqualificado pelo temor de que aulas de educação sexual levem a um extremo de reversão de valores. As emoções aristotélicas mais suscitadas foram o temor e a cólera.

O enunciador deixa bem claro a sua repugnância pelas ideias do oponente ao fazer uso de expressões que associam a discussão sobre sexo e o sexo em si a uma doutrina e a uma doença que deve ser combatida. O texto já se inicia com “Existem inúmeros riscos de inoculação de falsas doutrinas, tais como a famigerada ideologia de gênero, além dos reducionismos biológicos.” A palavra “inoculação” remete, em biologia, ao ato de introduzir algum microorganismo ou germe em um organismo animal, o que, nessa passagem, leva a

discussão sexual em aula a ser associada a um vírus ou qualquer outro ser que cause danos. Outra passagem do texto que deixa essa associação bem clara é "É notório que a mefistofélica atitude do politicamente correto, in casu, a condescendência com o sexo livre, infeccionou também o grêmio da Igreja Católica e das outras comunidades cristãs [...]." Aqui, o enunciador parte do pressuposto de que o movimento do politicamente correto defende o sexo livre e que isso é uma infecção, ou seja, uma doença que está se alastrando inclusive dentro da própria igreja, que supostamente deveria ser imune a isso. O articulista pauta toda a sua argumentação na defesa da tese de que o sexo – e, por tabela, as aulas de educação sexual – pode fazer a sociedade adoecer .Como a doença é algo a ser evitado , essa construção argumentativa pode suscitar um temor no leitor, levando-a a se juntar ao grupo de cristãos que luta contra esse mal.

Um recorte do texto que remonta com clareza o posicionamento um tanto extremo adotado pelo articulista na defesa é o seguinte: "Parece-me claro que, nos tempos que correm, Deus foi alijado do convívio social. Os ditames morais, inclusive os referentes ao sexo, extraem-se da religião, pois não há ética desvinculada da religião. Daí o apotegma de Dostoiévski: 'Se Deus não existe, tudo é permitido': roubar, estuprar, adulterar, corromper, fornicar etc." Nota-se aqui, primeiro, uma afirmação irredutível de que a religião cristã é o único meio de educação sobre o sexo. Em segundo lugar, é feita a citação de Dostoiévsky que é levada ao extremo: se houver educação sexual nas escolas, Deus será ignorado. Logo, os jovens não seguirão mais os valores cristãos e aprenderão que tudo é permitido. É utilizada aqui uma argumentação *ad consequentiam* que visa novamente a levar o leitor a sentir temor ao dispô-lo a imaginar uma consequência que se associa ao extremo do pecado e do crime.

Apesar de responderem à mesma pergunta, os autores partem de lugares de argumentação (*locus*) diferentes para a defesa de suas teses. Enquanto o primeiro texto faz uso de argumentos embasados dentro de um contexto judiciário, o segundo artigo parte de um lugar religioso para defender a sua contrariedade às aulas de educação sexual. Considerando que a doxa pode ser encontrada a partir de marcas polifônicas encontradas dentro dos textos, o par de artigos tornou esta tarefa difícil. A primeira articulista traz a voz do outro ao dizer que a proibição da educação sexual faz parte de um movimento que busca restringir a liberdade de pensamento, mas parte de um lugar jurídico para discutir o assunto. Por outro lado, no segundo artigo de opinião, apenas uma passagem do segundo texto deixou clara a polifonia ao afirmar que "o óbvio do liame inquebrantável sexo-casamento soa como carolice desmedida e não seria nem sequer posto em pauta nas aulas de educação sexual.". Aqui, o autor trouxe uma voz que

discorda do seu ponto de vista ao dizer que a ligação inquebrável entre sexo e casamento pode soar como carolice desmedida. E soa a quem? A quem é contra a ideia de que sexo só é válido dentro do casamento, ou seja, alguém que discorde do que ele defende. De toda a forma, o articulista partiu de um embasamento religioso por todo o texto, corroborando com a afirmação de Fiorin (2015) de que discussões que partem de lugares diferentes não conversam entre si. Dessa forma, os autores não se encontram em suas visadas argumentativas e impossibilitam a comunicação entre as suas ideias.

REFERÊNCIAS

AMOSSY, Ruth. *Apologia da polêmica*. São Paulo: Contexto, 2017

AMOSSY, Ruth. *A argumentação no discurso*. São Paulo: Contexto, 2018.

FIORIN, José Luiz. *Argumentação*. São Paulo: Contexto, 2015.

PERELMAN, Chaim; OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. *Tratado de argumentação*: a nova retórica. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PLANTIN, Christin. *A argumentação*: história, teorias, perspectivas. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

UMA ANÁLISE DA VIDEOANIMAÇÃO “IN A HEARTBEAT”: MECANISMOS SEMIÓTICOS E PROCESSOS DE PRODUÇÃO DE SENTIDOS

Taísa Rita Ragi (UFLA)
Camila do Carmo Lessa (UFLA)
Helena Maria Ferreira (UFLA)

RESUMO: Este trabalho elege como objeto de discussão a videoanimação "In a Heartbeat”, que aborda a questão das diversidades presentes no cotidiano social. Nesse sentido, o trabalho tem como objetivo analisar uma produção fílmica, elegendo as suas potencialidades de aperfeiçoamento e as habilidades linguístico-semiótico-discursivas do aluno-cidadão, com vistas a enfatizar o papel das práticas educativas na promoção dos multiletramentos. Para essa consecução, foi realizada uma pesquisa teórica fundamentada em Ferreira, Villarta- Neder, Vieira (2014; 2015), Vieira, Silvestre (2015), Rojo (2012), Baccega, (1998), Moita (2017). A análise incidiu sobre a organização da narrativa, sobre o circuito de produção, circulação e recepção, os mecanismos semióticos, o projeto de dizer. A partir dos estudos teóricos e da análise empreendida, foi possível constatar que a leitura analítica das animações possibilita aos estudantes experiências que contribuam para a ampliação dos letramentos, de forma a “possibilitar a participação significativa e crítica nas diversas práticas sociais permeadas/constituídas pela oralidade, pela escrita e por outras linguagens”, conforme pontuado pela Base Nacional Comum Curricular (BRASIL, 2018, p. 68). Geraldi (2005) afirma que a constituição do sujeito se dá por meio da alteridade, na/pela relação com o outro, no/pelo diálogo, pois construímos “nossas consciências com diferentes palavras que internalizamos e que funcionam como contrapalavras na construção de sentidos do que vivemos, vemos, ouvimos, lemos”. Ao propor um trabalho com textos multissemióticos em sala de aula, estará contribuindo para a ampliação da proficiência leitora e para uma atuação reflexiva e ética nas diversas práticas sociais.

Palavras chaves: linguístico-semiótico-discursivas-produção.

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como objetivo apresentar o uso das tecnologias por meio da análise da videoanimação, como instrumento de estudo das pluralidades contidas no ambiente escolar. É observado a necessidade de se discutir questões sociais como o tema identidade que muitas vezes é silenciada na sociedade, para que o aluno desenvolva o seu letramento crítico-social.

Através das tecnologias digitais se torna possível desenvolver diversas produções culturais que abordam assuntos que circulam nos veículos de comunicação, sendo de fácil acesso a toda comunidade, seja mediante a um celular ou por meio da televisão. Assim essas multisemioses atuam como espelho da sociedade, constituindo uma nova forma de se pensar e praticar a língua portuguesa.

O uso desses textos multimodais se faz presente na vida do aluno, a qual utiliza as ferramentas digitais diariamente, por meio da internet como fonte de entretenimento ou objeto de estudo. No entanto, para conciliar a leitura desse novo gênero no contexto escolar foi realizado uma análise sobre a articulação da transdisciplinaridade em sala de aula, para que o professor possa através do estudo desses hipertextos e hipermídia contidos na animação "In a Heartbeat" construa uma nova ponte que aproxime o estudante da disciplina. O curta se trata de um criação de Beth David e Esteban Bravo, como um projeto de conclusão de curso para a Ringling College of Art and Design, Flórida EUA, a produção contou com o esquema de crowdfunding para se produzido, ou seja, a produção fez uso de um financiamento coletivo vindo de pessoas que se sentia adaptadas às ideias que seriam produzidas.

Com o uso dessas informações em conjunto com a aplicação uma sequência didática que priorize a aprendizagem social que estimulem práticas conscientes e reflexivas, a partir de experiências e conhecimento de mundo professor/aluno para que se promovam o compartilhamento de novas ideias que sejam benéfico para toda comunidade escolar.

DESENVOLVIMENTO

O português faz parte das novas tecnologias, pois está enraizado nos equipamentos digitais que são utilizados diariamente pelo o sujeito para se comunicar através de aplicativos, assistir vídeos, escutar músicas e se informar de notícias em tempo real. Essas ações são os

feitos que a modernidade provoca com os seus avanços, pois atualmente para socializar com o próximo é necessário ter conhecimento ou estar inserido em alguma plataforma. A linguagem é o fator essencial entre esses diálogos, é possível emitir a opinião ou interpretar as multissemioses contido no texto.

> Partimos do entendimento que as diferentes tecnologias, mais do que simples ferramentas, correspondem a modos de organizar, distribuir e veicular conhecimentos em um contexto sócio histórico cultural. (FERREIRA, VILLARTA- NEDER, VIEIRA, 2014, p. 2015)

É notável que o uso dessas ferramentas sem o mínimo de discernimento é prejudicial para a vida do sujeito, ainda mais para um jovem que tem que lidar com diversos questionamentos que surgem ao longo de seu desenvolvimento, como o preconceito, a sexualidade e identidade que são latentes em sua vida, na qual são poucas vezes discutidas em sala de aula. Há uma reprodução de discursos de ódio em vários contextos que traz diversos malefícios para a construção social do estudante em que se torna prisioneiro de suas escolhas.

> Poderemos mostrar que a carga negativa de preconceitos e pré-juízos que ele em geral carrega, condicionando comportamentos de repúdio ao outro, é passada muitas vezes de geração a geração, até mesmo sem que nos demos conta disso. (BACCEGA, 1998, p.7)

O aluno é exposto a situações que requer um apagamento de suas vontades pelo o medo de ser julgado ou taxado pelas suas escolhas, pois muitas vezes suas ações interferem em seu convívio familiar e escolar. Essas situações são levadas para a sala, a qual é muitas vezes palco para práticas desrespeitosas como o bullying, atitudes que acontecem diariamente no ambiente escolar, apesar de ser crime há pessoas em que insiste em continuar com insultos, isso agravando o emocional do estudante.

> Na verdade, o indivíduo acaba por orientar-se através de estereótipos e de normas, conformando-se ao seu grupo, buscando garantir o êxito de suas ações e a aceitação social (BACCEGA, 1998, p.8)

Por isso, a necessidade de debater temas transversais que fazem parte da sociedade e estão interligadas a língua portuguesa, pois é através do discurso que o sujeito se constitui (BAKHTIN, 2018). Assim é dever da escola construir espaços que proporcionem apoio e voz aos alunos para o diálogo e a troca de ideias. Em que o aprendizado não seja somente por meio de conteúdos gramaticais, mas que converse com a realidade possibilitando crescimento de um cidadão crítico e reflexivo.

> Se nós construímos social e culturalmente na interação, por meio das histórias que contamos e que ouvimos sobre nós mesmos e sobre os outros, então sempre há possibilidades de gerarmos espaços discursivos e posicionamentos variados e múltiplos, que escapem aos grandes discursos e às grandes narrativas que podem, muitas vezes, nos aprisionar.

Sendo assim, temos que a construção de nossos seres se dão pelo meio social o qual estamos inseridos, portanto se faz importante que este represente toda a população da sociedade a fim de produzir um ambiente de confortável convivência a todos.

UMA PROPOSTA DE ANÁLISE

Damos início à discussão, apoiados nos autores Villarta-Neder e Ferreira (2019, p.83), que propõe “a composição de um curta-metragem envolve diversos discursos construídos por outros sistemas semióticos (campos, profundidade, tamanhos relativos dos signos representados, sequenciamento, iluminação, cenografia, figurino, maquiagem, atuação das personagens, ponto de vista da câmera, movimentos ópticos, sons, cores etc.). Portanto, a compreensão de tais aspectos trabalha de forma processual em relação às informações e a semiose do curta metragem, mostrando a esse passo a construção da leitura em relação ao leitor.

A videoanimação escolhida para análise no presente trabalho tem como título “In a Heartbeat”. Nela temos a história de um jovem rapaz que tem medo de ser rejeitado pelo garoto dos seus sonhos, até que o seu coração pula do seu peito e começa a agir por conta própria. À vista disso, será analisado a seguir recursos que compõem a linguagem plurissemiótica dessa animação a fim de interpretar a relação apresentada pelo signo linguístico.

Figura 1: Coração pulsando para fora do peito. Fonte: Videoanimação “In a heartbeat” (0:47)

O vídeo possui como personagens principais dois jovens garotos (figura 1) e o coração que foge do peito de um deles, a estrutura narrativa da animação tem como cenários a entrada da escola e o saguão da mesma. Este primeiro recorte retrata o ambiente onde se desenvolve a maior parte da história.

Em primeira análise, é possível observar a questão sonora do curta, uma vez que a musicalidade se altera ou intensifica de acordo com o desenvolvimento das atividades realizadas pelos personagens, tais anuências ocorrem ao longo de toda a narrativa como a forma de comunicação. Pois a trilha sonora se altera de acordo com a emoção transmitida pelo o personagem que pode ser feliz, triste e romântica.

Em outro momento, em que se torna evidente é a composição da paleta de cores, como apontam Villarta-Neder; Ferreira (2019, p. 85), as cores “indicam posicionamentos enunciativos em relação ao modo como os elementos da cena e os personagens se constituem no espaço fílmico”. Na animação, a coloração predominante é o azul, cor que representa a frieza, monotonia e depressão, em determinados momentos do curta temos o uso de um fleche de luz branca a qual se reflete em certas ocasiões como forma de realizar uma ênfase ao fato que é narrado, tal iluminação remete a ideia de paz e a pureza. A cor branca é chamada por muitos como a “cor da luz” uma vez que ela reflete todas as cores do espectro.

As figuras de linguagem estão presentes e atuam como sentidos de expressar ideias e sentimentos a fim reforçar o realce do conteúdo verbal (VERGUEIRO, 2004), como podemos

ver na figura 1, a qual o coração está disparado e “quase” salta para fora do peito ao ver a pessoa amada, há também a expressão facial que expõe o silêncio, pois reprime a ação do coração para que ele se cale.

Figura 2: Coração se libertando. Fonte: Videoanimação “In a heartbeat” (0:54)

Na figura 2, é notável o uso dos recursos semióticos, ao vermos os elementos que compõem a cena, temos o personagem principal que se “divide” em dois personagens, uma vez que o seu coração sai do seu peito e interage com o mundo ao seu redor, como se fosse um sujeito sem dependência de terceiros.

Temos assim uma sociedade moderna que constrói diariamente novos saberes por meio das plataformas digitais a qual faz parte dos avanços tecnológicos. As mídias expõem um turbilhão de informações disponíveis a cada segundo aos indivíduos, desse modo se faz necessário o ensino a aprender a aprender a fim de que dessa forma seja proporcionado aos alunos/indivíduos uma leitura crítica e construtivista do ser, ao contrário de um repetidor de informações sem que haja observação. (VIEIRA 2012, p.2)

> Em uma sociedade do conhecimento, em que há uma multiplicidade de informações disponíveis aos leitores, os textos multissemióticos permitem representar imageticamente uma informação, de modo que esse leitor tenha, além do texto verbal, recursos visuais que o auxiliarão na leitura e compreensão do conteúdo em questão. Assim, as imagens, as cores, os tipos de letras também são portadores de sentido e precisam ser lidos e interpretados; trazem informações que precisam de ser inferidas.

Desse modo, temos que há diferentes tipos de letras as quais contribuem para a formação do entendimento do leitor, fazendo-se importante o uso de textos multissemióticos no ambiente

escolar, a fim de iniciar um ensino de interpretação dos diferentes tipos de letras a modo de que o leitor não apenas leia, mas interprete e compreenda as questões intercaladas ao conteúdo geral.

Figura 3: O movimento do coração. Fonte: Videoanimação “In a heartbeat” (1:02)

No processo de construção dos sentidos, os planos usados nos enquadramentos das cenas são de extrema importância, uma vez que é por meio desses que se torna possível compreender como se dar o enredo a fim de saber interpretar a sequência de imagens escolhidas. Na figura 3, temos a distinção de planos, o qual coração está em uma posição central com cores vivas representando assim a parte essencial da cena, a sua esquerda está a personagem ruiva e a direita do coração de forma um pouco deslocada está o personagem moreno. A partir dessa definição de lugares na imagem podemos compreender que o foco da imagem acompanha a ordem da escrita uma vez que parte da esquerda para direita. Sendo assim temos que, (VILLARTA-NEDER E FERREIRA, 2019, p.85):

> A percepção dos diferentes planos orienta a interpretação, uma vez aponta direções para a compreensão do enredo da produção fílmica, além de mobilizar para a criação de novos sentidos, em que os significados não são transparentes... revela mais diretamente as escolhas do produtor em relação ao que será mostrado e como será mostrado, além de determinar o modo que está sendo criado pela produção fílmica.

De acordo com os autores Villarta-Neder e Ferreira (2019), a linguagem verbal (oral ou escrita) se apresenta por meio de interações com outros sistemas comunicativos como as expressões corporais, as quais contribuem para a interpretação dos acontecimentos em cena, na figura 3 temos a presença de diferentes expressões faciais, a de desdém do menino moreno localizado no canto direito da cena e a de medo do menino ruiva que se encontra do lado

esquerdo da imagem e o coração em posição central etapa em seu rosto alegria e entusiasmo para ver a pessoa que ama.

A felicidade é tão grande que vemos a força que coração possui sobre o seu humano, uma vez que ele o arrasta de maneira forçada ao encontro do seu amor, para tanto nós reparamos nos autores já citados ao trabalhar as diferentes concepções da linguagem as quais possuem a alternativa de funcionar como favorecedora de sentido, uma vez que cada modalidade (verbal, sonora, imagem, escrita) integra um conjunto diferente de possíveis interpretações.

Figura 4: Coração se partindo. Fonte: Videoanimação “In a heartbeat” (2:18)

Ao longo de toda videoanimação o objetivo do coração é conseguir se aproximar da pessoa amada, dessa forma ele corre atrás, realiza inúmeras atitudes a fim de atingir a quem deseja e em contraponto o seu dono com medo de mostrar os seus sentimentos, devido ao receio de não ser aceito realiza várias ações de prevenção para que o coração não atinja o seu objetivo, sendo assim cremos que o pobre coração não irá conseguir atingir o seu propósito até que há uma quebra de expectativa e o coração passar por uma flecha da porta e alcança.

Ao realizar esse movimento de aproximação o agente da ação tenta realizar uma aproximação dos dois personagens principais. Desse modo, como observamos na figura 4, a qual o coração e o ponto principal da cena o qual irradia ao seu redor uma luz branca tenta com toda a força possível aproximar os jovens rapazes, ação inválida uma vez que o medo falou mais alto. Desse modo, nos resguardamos em Baccega, ao trabalhar a questão do estereótipo, os quais se comportam de maneira diferenciada de acordo com cada sujeito em relação aos elementos emocionais, que influencia o comportamento humano. (BACCEGA, 1998, p. 10)

> O estereótipo comporta uma carga adicional do fator subjetivo, que se manifesta sob forma de elementos emocionais, valorativos e volitivos, que vão influenciar o comportamento humano. Ele se manifesta,

> portanto, em bases emocionais, trazendo em si como já dissemos, juízos de valor pré-concebidos, preconceitos, e atuam na nossa vontade

A manifestação de tais emoções se dá a partir do momento em que a sociedade possui valores e juízos arcaicos consolidados impreviabilizando uma vida saudável e natural indiferente de quais valores os cidadãos desejam seguir ao construir suas vidas.

Figura 5: Olhar de cima para baixo dos alunos. Fonte: Videoanimação "In a heartbeat" (2:27)

No que tange ao recurso semiótico da perspectiva, "a equipe autoral, ao escolher determinado ângulo de tomada de fotografia, posiciona-se enunciativa mente em um lugar do mundo que circunscreve não somente a si mesmo, mas, igualmente, o lugar relativo do espectador" (VILLARTA-NEDER; FERREIRA, 2019, p. 86). Para tanto a partir da assimilação do local o qual se encontra temos o posicionamento da equipe autoral assim como uma assimilação de qual deve ser a do espectador uma vez que é proporcionado a ele o lugar de onde se situa a narrativa da animação.

A problemática referente à imposição da situação narrativa, nos mostra um enquadramento de baixo para cima na figura 5, desse modo é notável perceber que há um olhar de julgamento que constrange as partes que estão olhando de baixo para cima. Por meio desse enquadramento é possível ver a situação narrativa com o olhar de quem passa pela situação uma vez que a câmera demonstra ocupar o mesmo espaço físico que eles.

Figura 6: A aproximação dos personagens principais. Fonte: Videoanimação "In a heartbeat" (3:45)

Após todo o enredo ter se passado e próximo de chegar ao fim os personagens se entender indiferente das questões impostas pela sociedade, eles simplesmente se aproximam e inicia uma confraternização que é percetível pela trilha sonora de música calma e as expressões faciais deles que se unem por meio de um olhar linear a fim de mostrar e compartilhar o ideal de companheirismo que há um no outro.

Sendo assim, podemos compreender que os elementos multimodais presentes em um texto salientam os diferentes movimentos enunciativos das palavras que há ao realizar uma construção gênero textual interligada com a modernidade dos temas em relação a tecnologia que cerca a atual sociedade, como vemos abaixo (VILLARTA-NEDER E FERREIRA 2019, p.88).

> Considerando os elementos multimodais, salientamos que há sempre um movimento entre diferenças: entre espécies, entre biótipos, entre modos de viver. Essas diferenças são sempre atravessadas ou costuradas pelas cores, pelo campo da cena onde são visualizadas as duas personagens diferentes, pela iluminação, pelos enquadramentos pelos planos.

Diante desse trecho, é de todo o trabalho podemos demonstrar uma das diversas leituras e de análise possíveis de serem feitas em um texto multissemiótico, sendo assim podemos observar o quanto que o recurso videoanimação pode enriquecer e contribuir nas discussões na sala de aula, abordando temas transversais, interdisciplinares, a fim de abrir o horizontes dos alunos a fim de possibilitar o uso de estratégias que contribuam para a construção de novos sentidos, além oferecer ferramentas dinâmicas aos professores para a ministração da aula.

CONCLUSÃO

O meio educacional busca-se a educação do cidadão para o mundo do trabalho, contudo não devemos deixar de lado a formação de um ser crítico e flexível, que seja capaz de continuar o caminho da aprendizagem por si só pelas indagações que o mundo lhe faz ao longo da vida, devido às novas condições de ocupação do espaço e de comunicação em sociedade; um

indivíduo apto a compreender os fundamentos tecnológicos, de relacionar a teoria com a prática (MIRANDA, 2008).

Para tanto, se faz necessário o uso de metodologias diferenciadas nas salas de aulas, não apenas para que as aulas se tornem inovadoras e atraentes, mas para que se adapte ao novo tempo o qual vivemos repleto de avanços tecnológicos. Sendo assim o uso de textos multissemióticos no ambiente escolar são grande contribuidores para a formação do aluno, tanto referente ao conteúdo programada na sala de aula como de maneira continuada e de forma transversal, pois a sala de aula irá abordar questões do cotidiano deles com um olhar escolar a fim de trazer o ambiente externo para dentro da escola mostrando assim aos alunos a importância de se aprender e como colocar esse aprendizado em prática.

REFERÊNCIAS

BACCEGA, M. A.; *O estereótipo e as Diversidades.* Comunicação & Educação, São Paulo, p. 7-14, 1998.

BAKHTIN, Mikhail M. (1975). *Estética da criação verbal***.** 6. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

FERREIRA, H.M.; VILLARTA-NEDER, M.A.; VIEIRA, M.S.P**.** *Letramento multimodal: múltiplas práticas na construção do sujeito-leitor.* In: BORGES, Rosângela Rodrigues. (Org.). *#Sou+ tec: ensino de lingua(gem) e literatura*. Campinas: Pontes, 2015, p. 69-86.

MIRANDA, F.M.W. *Audiovisual na sala de aula: Estudo de trabalhos de produção de vídeo como instrumento pedagógico no processo de ensino aprendizagem***.** Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas, 2008.

ROJO, R. H. R.; MOURA, E. (Org.). *Multiletramentos na Escola*. 1ª. Ed. São Paulo, SP: Parábola Editorial, 2012. v. único, 262p.

VERGUEIRO, W. *A linguagem dos quadrinhos: uma "alfabetização" necessária***.** In: RAMA, Ângela et al. Como usar as histórias em quadrinhos na sala de aula. São Paulo: Contexto, 2004.

Videoanimação "In a heartbeat", disponivel em: <https://www.youtube.com/watch?v=2REkk9SCRn0>, acesso em 15 de outubro.

VIEIRA, M. S. P.. *A leitura de textos multissemióticos: novos desafios para velhos problemas***.** Anais do SIELP, v. 02, p. 01-09, 2012.

VILLARTA-NEDER, M. A.; FERREIRA, H. M. Vídeo-animação: provocações para o ensino da leitura em textos multissemióticos no PIBID/LETRAS. In SILVA, P. R. (et alii) [org.] *Pibid UFLA – Experiências de formação docente e interações entre Universidade e Educação Básica*. São Paulo: Livraria da Física, 2019.

"ESTAREI MENTINDO? JULGO QUE NÃO": GRACILIANO RAMOS SUSPEITA DE *MEMÓRIAS DO CÁRCERE*

Tiago de Holanda Padilha Vieira (UFMG)

RESUMO: A hipótese de o livro *Memórias do Cárcere* (1953) comprometer-se com certa ideia "tradicional" de responsabilidade – cuja configuração inclui concepções de sujeito e verdade – é defendida ou sugerida por vários críticos, entre os quais Antonio Candido em "Ficção e confissão". A presente análise, semelhantemente a outros trabalhos, tem o objetivo de contribuir para que essa opinião seja revista. Propomos que, na narrativa autobiográfica de Graciliano Ramos, aquele compromisso é não apenas assumido, mas também problematizado. Graciliano ressalta "falhas" componentes da tentativa de responder devidamente a pessoas que lhe pediam o relato. Tematizando acontecimentos e problemas de ordem social e política, a narrativa sinaliza o esforço de um sujeito para articular a própria experiência e "reencontrar-se", ainda que também indique óbices ao reencontro. Nossa análise baseia-se em reflexões teóricas sobre as formas autobiográficas, sobretudo em obra de Leonor Arfuch (2010), e na discussão que Judith Butler (2017) desenvolve sobre o significado de responsabilidade.
Palavras-chave: *Memórias do Cárcere*; Graciliano Ramos; autobiografia; responsabilidade.

O objetivo do presente trabalho é inquirir a hipótese de a narrativa autobiográfica das *Memórias do Cárcere* ter como eixo certa noção de *responsabilidade*, cuja configuração inclui concepções de *sujeito* e de *verdade*. Mais especificamente, a hipótese propõe que a obra indica comprometer-se com uma ideia "tradicional" de responsabilidade, ao mesmo tempo que problematiza tal promessa. A análise se concentrará no primeiro capítulo do livro – que exerce função prefacial, como se explicará adiante –, seção na qual o autor, Graciliano Ramos (2015), ressalta escrever para responsabilizar-se após ser interpelado por outros. Na busca por interpretar os valores que presidem seu relato, baseamo-nos em reflexões teóricas sobre as formas autobiográficas, sobretudo em obra de Leonor Arfuch (2010), e na discussão que Judith Butler (2017) apresenta sobre o significado de responsabilidade.

O livro *Memórias do cárcere* (doravante referido como *Memórias*) foi publicado em 1953, meses após a morte do autor. Desde a primeira edição, o volume divide-se em quatro partes, sucedidas por uma "Explicação final" assinada pelo filho de Graciliano e também

escritor Ricardo Ramos, responsável por estabelecer o título da obra.[40] Cronologicamente, a narrativa inicia-se em 1936, "[a]lgum tempo" (RAMOS, 2015a, p. 17) antes de o autor ser demitido de um cargo público em Maceió e, em 3 de março do mesmo ano, ser detido pela polícia. Sem acusação formal, continuou preso até janeiro de 1937, mas a narrativa interrompe-se antes de ser solto.

A rememoração de acontecimentos que antecederam ou que formaram o cárcere começa no segundo capítulo, já que o primeiro trata das condições em que o texto foi escrito. Gérard Genette (2009, p. 145) define o prefácio moderno como "toda espécie de texto liminar [...] que consiste num discurso produzido a propósito do texto que segue [...]". Dentre os tipos de prefácio catalogados em *Paratextos editoriais*, o chamado "autoral assuntivo original" é o que mais se aproxima das características prefaciais do capítulo inicial das *Memórias*, já que este é reconhecido como produto de Graciliano e está presente na obra desde a primeira edição. É "assuntivo" porque o "autor real, em seu prefácio, reivindica ou, mais simplesmente, assume a responsabilidade do texto" (GENETTE, 2009, p. 164).

O prefácio autoral assuntivo original "tem por função principal *garantir ao texto uma boa leitura*" (GENETTE, 2009, p. 176, grifo do autor). Tal prefácio indicaria *por que* e *como* deve ser lido o livro prefaciado. No capítulo inicial das *Memórias*, Graciliano propõe que a narrativa seja percebida como resposta a outros e por outros, pessoas que estiveram presas junto com ele e que o estimularam a compor o relato.[41] Os pedidos, que teriam surgido ainda no cárcere, são descritos com matizes oscilantes entre o conselho e a imposição.[42] Descrevendo dificuldades do processo de rememoração e escrita, o autor tenta justificar-se quanto à demora em adotar o "devido" papel de respondente[43] e a possíveis incorreções na narrativa – presumivelmente, antigos companheiros poderiam acusar divergências entre o relato e os "fatos" vividos. Assim, configura-se uma "cena de interpelação" (expressão que emprestamos de Butler, 2017) na qual duas "partes" (Graciliano e certos outros) se reconhecem, mutuamente,

[40] O datiloscrito original intitulava-se *Cadeia* (MIRANDA, 2015). Ricardo Ramos (2015) alega que Graciliano não chegou a decidir o título, ora inclinando-se por *Memórias do cárcere*, ora por *Cadeia*.

[41] "Alguns reclamam a tarefa, consideram-na dever, oferecem-me dados, relembram figuras desaparecidas, espicaçam-me por todos os meios. Acho que estão certos: a exigência se fixa, domina-me" (RAMOS, 2015a, p. 13).

[42] Eis um dos trechos em que se configura o conselho/imposição: "Haviam-me no Pavilhão dado conselhos, mostrado a conveniência de narrar a vida na cadeia; a tarefa imposta me esfriava, em horas de aborrecimento vinha-me a tentação de berrar que não tinha deveres, estava longe da terra e imbecilizado" (RAMOS, 2015a, p. 397).

[43] O texto começa a ser escrito em 1946, segundo Melo Miranda (2015).

como autorizadas a questionarem-se e como capazes de decidir sua prática com base em deliberações autorreflexivas.

Em resumo, o "prefácio" indica que um sujeito, após ser interpelado, resolveu assumir certa responsabilidade e, pois, escrever um relato verdadeiro e sincero,[44] fundado na experiência de um "eu" empírico. Desse modo, a narrativa parece filiar-se ao quadro histórico-conceitual do que Leonor Arfuch (2010, p. 117) classifica como gêneros biográficos "canônicos" e do que Diana Klinger (2007, p. 38), mais estritamente, chama de "projeto autobiográfico tradicional", surgido na modernidade europeia (particularmente, nas *Confissões* de Rousseau). Nesse sentido, a narração de Graciliano estaria autenticada no devir da vida "real" de um sujeito autônomo e consciente de si, de sua própria unidade, em torno da qual se reuniriam suas lembranças.

Arfuch (2010, p. 134-135), citando um trabalho de Elizabeth De Mijolla, ressalta que a figuração autobiográfica "se constrói, tradicionalmente, e para além da diversidade estilística, na oscilação entre *mímesis* e *memória*, [...] entre uma lógica representativa dos fatos e o fluxo da lembrança, mesmo reconhecidamente arbitrário e distorcedor". Sem examinarmos aqui o conceito de mímesis, ressaltamos que também as *Memórias* buscam um "ajuste" entre fatos "reais" e texto, de modo que a re-presentação se faça (quase) exata, não obstante imprecisões inevitavelmente geradas pela percepção e pela rememoração.[45] Graciliano sugere, inclusive, crer na possibilidade de o "dado" importante destacar-se por si mesmo do fluxo evanescente, impondo-se à lembrança.[46]

A hipótese de as *Memórias* constituírem uma forma autobiográfica "canônica", ou "tradicional", é corroborada por vários críticos. Por exemplo, Manuel da Cunha Pereira (1977), no ensaio "A Obra-Prima de Graciliano Ramos", defende que as *Memórias* são absolutamente sinceras e revelam a "alma" – termo empregado pelo ensaísta – de Graciliano. Pereira, embora não tente demonstrar a presença da "sinceridade", é categórico: tal narrativa exporia "um retrato de corpo inteiro do homem Graciliano Ramos" (PEREIRA, 1977, p. 153). Por sua vez, Antonio Candido, no ensaio "Ficção e confissão", descreve a obra como "depoimento direto [...] muito

[44] No livro, a noção de *verdade* confunde-se com a de *sinceridade*, como se evidencia em: "[...] a falta de sinceridade estragaria sem dúvida a história" (RAMOS, 2015a, p. 570).
[45] Escreve Graciliano (2015ª, p. 14): "Outras ["coisas" vividas], porém, conservaram-se, cresceram, associaram-se, e é inevitável mencioná-las. Afirmarei que sejam absolutamente exatas? Leviandade".
[46] Essa crença é sugerida no seguinte trecho: "E se [algumas "coisas verdadeiras"] esmoreceram, deixá-las no esquecimento: valiam pouco, pelo menos imagino que valiam pouco" (RAMOS, 2015a, p. 14).

distante da tonalidade propriamente criadora" (CANDIDO, 2012, p. 89). O crítico parece crer que as *Memórias* cumprem com perfeição o projeto autobiográfico, já que expressariam uma "autoanálise sem complacência" e, consequentemente, "um traçado límpido e nobre de comportamento" (CANDIDO, 2012, p. 79). A narrativa mostraria que a experiência da prisão aprimorou em Graciliano a sinceridade e a fidelidade a si mesmo: ele "sai depurado, íntegro, mais capaz do que nunca de encarar a vida com amarga retidão, disposto a trazê-la para o testemunho escrito sem ira nem disfarce" (CANDIDO, 2012, p. 79).

Esse modelo de autobiografia associa-se à crença de que a responsabilidade pessoal implica o "conceito de um si-mesmo totalmente transparente para si mesmo" (BUTLER, 2017, p.111). Então, as *Memórias* mostrariam que Graciliano admitiu a responsabilidade que interpelantes lhe atribuíam – aquela de relatar a experiência da prisão – porque, conhecendo a si mesmo, seria capaz de avaliar aquilo pelo qual era responsável e de, em conformidade com essa avaliação, (re)conduzir suas próprias ações. Seria necessário que o escritor descobrisse as motivações pessoais que o faziam hesitar em escrever as *Memórias* e as razões que tornaram a narração em um dever pessoal. O conhecimento de si mesmo, além de indicar a narração como dever, também seria requisito para esta ser sincera e verídica.

Essa configuração é sugerida já na frase de abertura do livro: "Resolvo-me a contar, depois de muita hesitação, casos passados há dez anos – e, antes de começar, digo os motivos por que silenciei e por que me decido" (RAMOS, 2015a, p. 11). No entanto, essa hipótese é problematizada por ambiguidades indicadas pela narrativa, já a partir de seu "prefácio". Em alguma medida, afrouxa-se a imagem de um sujeito confiável, possuidor de si mesmo; ele se responsabiliza *apesar de* reconhecer limites do conhecimento de si. Ele não se crê plenamente seguro quanto ao conteúdo da própria experiência, como se nota, por exemplo, no seguinte trecho, no qual o verbo "julgar" afasta a pretensão de certeza: "Nesta reconstituição de fatos velhos, neste esmiuçamento, exponho o que notei, o que julgo ter notado" (RAMOS, 2015a, p. 15). Em outra passagem, o autor diz não estar certo dos motivos que o fizeram esquecer alguns acontecimentos, ou seja, ele não controla inteiramente a "seleção" do que conta; informa ter misturado, inadvertidamente, fatos e boatos, assim como podia confundi-los cá fora, em liberdade:

> Em conversa ouvida na rua, a ausência de algumas sílabas me levou a conclusão falsa – e **involuntariamente criei um boato**. Estarei

> mentindo? Julgo que não. Enquanto não se reconstituírem as sílabas perdidas, o meu boato, se não for absurdo, permanece, e **é possível** que esses sons tenham sido eliminados por brigarem com o resto do discurso. **Quem sabe se** eles aí não se encaixaram com intuito de logro? (RAMOS, 2015a, p. 14-15, grifos nossos).

O boato permanece "se não for absurdo", isto é, se for verossímil, segundo o que se imagina determinar o "real". Desse modo, o trecho acima acusa haver no texto, ao menos em alguns momentos, uma indistinção entre verdade e verossimilhança. Arfuch (2010, p. 127) observa que, em comparação com o romance, as formas biográficas "canônicas" têm uma margem estreita de experimentação de "contratos de veracidade", já que "uma vida atestada com o 'real' está submetida a uma maior restrição narrativa". Porém, o respeito a certa verossimilhança "não supõe necessariamente veracidade" (ARFUCH, 2010, p. 127). Mesmo que Graciliano proponha um relato verídico, ele também evidencia que o verossímil pode "fingir" a verdade. Esta ideia surge também no trecho a seguir, que configura a verossimilhança como "afastamento" entre texto e mundo, já que os "dados" removidos de seu contexto original precisam ganhar vida na representação textual. Graciliano lamenta não contar com notas feitas no cárcere:

> Certamente me irão fazer falta, mas terá sido uma perda irreparável? Quase me inclino a supor que foi bom privar-me desse material. Se ele existisse, ver-me-ia propenso a consultá-lo a cada instante, mortificar-me-ia por dizer com rigor a hora exata de uma partida, quantas demoradas tristezas se aqueciam ao sol pálido, em manhã de bruma, a cor das folhas que tombavam das árvores, num pátio branco, a forma dos montes verdes, tintos de luz, frases autênticas, gestos, gritos, gemidos. **Mas que significa isso? Essas coisas verdadeiras podem não ser verossímeis** (RAMOS, 2015a, p. 14, grifo nosso).

Desse modo, o autor "mutila" a própria experiência para dar-lhe verossimilhança. Embora Graciliano se proponha ajustar o relato ao modelo do acontecido, sua atitude "ficcional" mostra consciência da necessidade de uma construção retórico-narrativa que "faça

crer", que, sem poder apresentar "provas", não recorra senão ao que Arfuch (2010, p. 73) chama de "estratégias de veridição". O escritor indica que a pretensa fidelidade ao "real" deve ganhar forma e sentido ao passar pelo "filtro" de uma narratividade. Sendo assim, o que garantiria a referencialidade (auto)biográfica, a ancoragem da narrativa na "realidade"? Esta interrogação também é estimulada por uma passagem, ainda no "prefácio", na qual se borram os parâmetros para a seleção do "material" a ser relatado:

> Omitirei acontecimentos essenciais ou mencioná-los-ei de relance, como se os enxergasse pelos vidros pequenos de um binóculo; ampliarei insignificâncias, repeti-las-ei até cansar, se isto me parecer conveniente" (RAMOS, 2015a, p. 14).

Este trecho, fragmento da descrição do pretenso caráter antimetódico da rememoração de Graciliano, sugere que, às vezes, divergem valores "objetivos" e outros "subjetivos" no que concerne à definição da essência e da insignificância: a "sinceridade" subjetiva poderia implicar o desprezo do que, segundo a "objetividade" da "verdade", seria "essencial". Nos casos em que ocorreria tal divergência, a justificação "objetiva" de critérios de valoração cederia lugar a um gesto obscuro, aparentemente arbitrário, ou condicionado por razões pessoais inexplicadas.

Em nosso argumento, é relevante que Graciliano classifique a narração das *Memórias* como "exumação" ou "ressuscitação" (RAMOS, 2015a, p. 13). A prisão teria equivalido a um assassinato. Judith Butler (2017, p. 68-69) avalia que uma acusação pode matar o condenado, mesmo que não o sentencie à morte, se destruir sua capacidade ética, isto é, se não reconhecê-lo como sujeito capaz de refletir sobre si mesmo – embora não possa conhecer plenamente o si-mesmo – e de responsabilizar-se pelas próprias ações, de (re)construir sua conduta ética. A narrativa de Graciliano configura a prisão como modo de (anti-)interpelação que recusa tal reconhecimento ao sujeito preso. A ausência de acusação formal – o que Candido (2012, p. 27) refere como "situação kafkiana da prisão sem motivo nem esclarecimento" – despersonaliza os acusados, assujeitados como se tivessem sido sumariamente condenados.

Liberto da prisão, o escritor teria revivido – teria se ressubjetivado – e se capacitado a desenterrar a "versão" morta de seu "eu", ou talvez "seu" não-eu. Assim, explicita-se que um vivo quer falar de e por um morto. Dado que um morto não pode narrar, relatar a morte é

desfigurá-la, recusá-la, afastá-la como algo insondável. Apoiando-se em um trabalho de De Man, Arfuch (2010, p. 76) conclui:

> [...] se a autobiografia pretende restituir a vida, o ponto extremo de seu paradoxo é precisamente a *privação*, a *des-figuração*; a voz e o nome que ela tenta restaurar – a prosopopeia, como figura típica da autobiografia – só implicarão, em última instância, a restauração da mortalidade.

Graciliano escreve que a "parte" de si mesmo a ser restaurada, além de não mais existir (é passada), já estava morta quando ainda presente, existia inexistindo. Assim, a narração denota um conjunto de deslocamentos: um *eu* textual refere-se a um *eu* empírico; um *eu* atual refere-se a um *eu* passado; um *eu* vivo refere-se a um (não-)*eu* morto. As *Memórias* propõem a congregação desses "eus" no interior de um só "eu", o qual seria a condição de possibilidade da rememoração; porém, elas também expõem o artifício dessa "fusão". Resta a ambiguidade de um si-mesmo que precede e sucede a obra, é referido (restituído) e produzido. O texto não silencia o problema da identidade, "vivência por si só fragmentária e caótica" (ARFUCH, 2010, p. 56), atravessada pela(s) outridade(s) do si-mesmo.

Com base em conceitos de Ricoeur relativos à questão da temporalidade da identidade pessoal, Arfuch (2010, p. 125) propõe a hipótese de as formas autobiográficas, ao menos as "canônicas", se sustentarem na promessa de uma relativa "permanência num trajeto": depois de o "eu" ser desestabilizado por mudanças circunstanciais, seu "chegar a ser" seria reencontrar a si mesmo. A identidade se desdobraria em um "trajeto sempre aberto à diferença, que *ressignifica constantemente as instâncias do autorreconhecimento*" (ARFUCH, 2010, p. 126, grifo da autora). Essa hipótese pode ser útil para a indagação sobre o devir da identidade nas *Memórias*. Uma consciência, em sua relativa permanência, é perturbada pela prisão, que lhe impõe um desordenamento topológico-referencial. A narração manifesta a tentativa daquela consciência de reagir à desestabilização, tanto quando o sujeito ainda estava preso – esboçava uma luta contra a dessubjetivação – como quando, depois de solto, produz uma (re)articulação narrativa da própria experiência. A obra concebe o que o "eu" chega a ser, transcorrido o trajeto carcerário? Esse possível "chegar a ser" figuraria uma (re)estabilização identitária?

A formulação de uma resposta pode ser favorecida pela consideração de um exemplo de estabilização identitária pós-cárcere: qual seja, o que João Camillo Penna (2013) define como "sujeito carcerário". Estudando testemunhos produzidos por sobreviventes do episódio conhecido como "massacre do Carandiru", ocorrido em 1992, Penna divisa na enunciação do preso comum uma novidade, em relação à tradição brasileira de depoimentos escritos por presos políticos e por outras modalidades de sujeito. Antes membro de uma população invisível, ignorada, silenciada – isto é, rejeitada pelo que Butler (2017, p. 35), com base em Foucault, descreve como o "regime de verdade que decide quais formas de ser serão reconhecíveis"[47] –, o preso comum passa a existir por meio do relato testemunhal, que funciona, então, como "processo de subjetivação" (PENNA, 2013, p. 157). Através do ato de prestar testemunho e com a missão de fazê-lo, o preso "ganha" voz e constitui-se como "sujeito carcerário".[48] Penna observa ser comum que os testemunhos de sobreviventes do Carandiru se autocaracterizem como um imperativo ético impulsionado por um objetivo declarado: o de alertar do risco da repetição da catástrofe e, assim, contribuir para evitá-la.

Portanto, Penna refere um sujeito que, atribuindo-se uma meta clara, funda-se em um trajeto preciso, traçado por certos "momentos": a pobreza, a prisão (enquanto prolongamento da pobreza),[49] o massacre, a sobrevivência e o testemunho. Ao fim desse trajeto, a "objetivação carcerária pode ser revertida em uma possibilidade subjetivizante" (PENNA, 2013, p. 145). Contrastivamente, Graciliano, antes de prestar seu relato e mesmo de ser preso, já era admitido no âmbito do reconhecível. Para ele, a despersonalização carcerária não é a continuação de uma vida sob um estado de exceção, mas a disrupção de um hábito de reconhecimento de si mesmo e dos outros. Neste contexto, o relato não sinaliza a fundação de um sujeito, mas uma tentativa de este reencontrar-se. Ao mesmo tempo, esta busca é assombrada pela experiência prisional, que, em alguma medida, obstrui o reencontro. A narrativa sinaliza para um "eu" que, na e pela prisão, é impelido a perceber – ou a perceber mais largamente – a parcial opacidade de si mesmo para consigo; um "eu" que é forçado a rever o "horizonte normativo" (BUTLER, 2017, p. 37) com base no qual definia as formas inteligíveis que o sujeito podia assumir. O chegar-a-ser do

[47] Na prisão, essa população vive "a normalidade anormal do estado de exceção que regula os bairros pobres, periferias, comunidades e favelas do Brasil" (PENNA, 2013, p. 30).
[48] "É precisamente o mesmo efeito que o massacre tem na vida destas pessoas, que são catapultadas repentinamente pela violência e pela morte à visibilidade em que se constituem em sujeitos de sua própria experiência e objeto visível que se inscreve na superfície das imagens distribuídas e consumidas" (PENNA, 2013, p. 146).
[49] "Em um país com um estrito código duplo – onde há uma lei para os pobres e outra para os ricos – as prisões são microcosmos dos subúrbios, favelas e periferias das grandes cidades [...]" (PENNA, 2013, p. 160).

"eu" continua indefinidamente adiado.[50] Falta um quadro referencial cuja ordenação pudesse emoldurar a articulação textual, como sugere o autor quando, em seu "prefácio", descreve-se como um errante na própria rememoração.[51]

É nessa conjuntura que situamos certo "vazio" na "sinceridade" do livro de Graciliano: não é explicitado o que motivaria o autor a consentir com o pedido/exigência dos mencionados interpelantes. Retomando a definição de Genette para o prefácio do tipo "autoral assuntivo original", podemos dizer que Graciliano oferece indicações de como a obra foi escrita e de como deve ser recebida, mas não informa *por que* a escreveu, *por que* julgou – ou sentiu – ser imperativo escrevê-la. Com base na reflexão de Penna, percebemos que identificar-se como "sujeito carcerário" – e, pois, agir com uma motivação precisa – é estratégico para que o (não-)sujeito silenciado passe a ser ouvido. Por sua vez, para ser ouvido/lido, o Graciliano das *Memórias* – acrescentemos que ele informa querer publicá-las postumamente, já reconhecido como grande escritor[52] – podia prescindir de atitude semelhante, podia ocultar ou indefinir suas motivações e metas – inclusive, talvez esperasse que fossem deduzidas, biograficamente, de suas enunciações anteriores. Por outro lado, também se pode considerar que a definição de um objetivo como núcleo regulador da enunciação pressupõe um agente capaz de controlar sua enunciação, de adequá-la ao objetivo. Assim, a ausência dessa definição pode ser outra indicação de um sujeito que reconhece não ter posse plena de si mesmo e, pois, de suas motivações e de sua "sinceridade".

O presente trabalho buscou investigar a hipótese de que, ao caracterizar as *Memórias* como modo de responsabilizar-se, Graciliano não apenas acredita na possibilidade (e no dever) do relato sincero e verídico, mas também reconhece essa crença como problemática. Na tentativa de ofertar uma resposta devida aos interpelantes que pediam o relato, ele se arrisca a decepcionar a eles e a si mesmo com várias "falhas" na referencialidade.

---

[50] Essa percepção é reforçada pelo fato de a narrativa acabar "abruptamente", com o autor-narrador ainda preso. A "Explicação Final" de Ricardo Ramos informa que o escritor morreu antes de realizar o projeto de compor um ou dois capítulos conclusivos, com "as primeiras sensações da liberdade" (RAMOS, 2015b, p. 678). Ao mesmo tempo, Ricardo conta que Graciliano hesitava em compor essa conclusão, temia que soasse "literária". Mesmo que se ignore o relato de Ricardo, a "falta" de um fechamento pode ser interpretada como carência constitutiva da obra, um modo de não concluir a (re)articulação da experiência, de não delimitá-la, de apontar para uma promessa que não se cumpre.

[51] "[...] não me obrigo a reduzir um panorama, sujeitá-lo a dimensões regulares, atender ao paginador e ao horário do bonde. Posso andar para a direita e para a esquerda como um vagabundo [...]" (RAMOS, 2015, p. 14).

[52] "[...] e provavelmente isto será publicação póstuma, como convém a um livro de memórias" (RAMOS, 2015, p. 13).

Por outro lado, mesmo que Graciliano não se fie na noção da responsabilidade fundada em um pleno conhecimento do "eu", ele não afirma a existência de algum tipo de "incomensurabilidade constitutiva", para usarmos a expressão de Butler (2017, p. 55). Esta autora concebe aspectos que instituem, ontologicamente, uma "opacidade parcial" do sujeito para consigo mesmo: "Há algo em mim e de mim do qual não posso dar um relato" (BUTLER, 2017, p. 55). Não obstante, Graciliano descreve a experiência na prisão como algo que reforça a percepção da vulnerabilidade do sujeito a "opressões" que o excedem[53] e que, então, restringem a subjetividade, cuja ação "não é totalmente determinada nem radicalmente livre", conforme a expressão com que Butler (2017, p. 31) comenta ideias de Foucault. Não queremos sugerir uma convergência teórica entre Butler/Foucault e Graciliano, mas mostrar que este – em que pese sua enunciação situar-se em um momento histórico específico, no qual ainda se fariam sentir os espectros do "nosso pequenino fascismo tupinambá" (RAMOS, 2015a, p. 12) – parece crer na existência de estruturas sociais que necessariamente precedem e condicionam a subjetividade, reduzindo o controle que o indivíduo pode exercer sobre sua autoconstrução. Então, conhecer um sujeito seria também perceber os elementos sociais que o "despossuem".[54]

Sob a mesma perspectiva, o "antinarcisismo" manifestado no "prefácio" das *Memórias* pode ser interpretado como uma posição não circunstancial nem relativa somente ao autor: "não desejo ultrapassar o meu tamanho ordinário. Esgueirar-me-ei para os cantos obscuros, fugirei às discussões, esconder-me-ei prudente por detrás dos que merecem patentear-se" (RAMOS, 2015a, p. 15-16). Em certo sentido, haveria algo de necessariamente "ordinário" em todos os sujeitos, malgrado uns merecerem "patentear-se" mais que outros. Esse mesmo trecho insinua que a subjetividade do autor coloca-se à margem do texto para não atrapalhar a documentação do observado, procedimento que poderia justificar a classificação genérica da obra como de "memórias". Carla Damião (2006, p. 31) cita a definição de Jean-Philippe Miraux para tal gênero, no qual "[o] autor tem uma função de testemunha, ele não é central e funciona como uma espécie de cronista". O relato de Graciliano tematiza acontecimentos e problemas de ordem social e política, mas ele sinaliza o esforço de um sujeito para articular a própria experiência e "reencontrar-se", ainda que também indique óbices ao reencontro. Trata-se de uma escrita

[53] As opressões são sintetizadas no seguinte excerto: "Liberdade completa ninguém desfruta: começamos oprimidos pela sintaxe e acabamos às voltas com a delegacia de ordem política e social, mas, nos estreitos limites a que nos coagem a gramática e a lei, ainda nos podemos mexer" (RAMOS, 2015a, p. 12).

[54] Em linhas gerais, essa perspectiva manifesta-se em outras obras de Graciliano, provavelmente ligada à proximidade entre o autor e o comunismo, mas o presente trabalho não tem por objetivo examiná-las.

autobiográfica que, embora comprometida com uma noção tradicional de verdade, problematiza premissas que sustentam este compromisso.

REFERÊNCIAS

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico*: dilemas da subjetividade contemporânea. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo*: crítica da violência ética. Tradução de Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão.* Rio de Janeiro: Ouro Azul, 2012.

DAMIÃO, Carla. *Sobre o declínio da "sinceridade"*: Filosofia e autobiografia Jean-Jacques Rousseau a Walter Benjamin. São Paulo: Edições Lyola, 2006.

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

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro*. O retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

MIRANDA, Wander Melo. Posfácio. In: RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*. Rio de Janeiro: Record, 2015. p. 681-695.

PENNA, João Camillo. *Escritos da sobrevivência*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.

PEREIRA, Manuel da Cunha. "A Obra-Prima de Graciliano Ramos". In: BRAYNER, S. (Org.). *Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977. p. 152-157.

RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*. Rio de Janeiro: Record, 2015a.

RAMOS, Ricardo. Explicação final. In: RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*. Rio de Janeiro, 2015b. p. 675-679.

PRÁTICA DE LEITURA EM TEXTOS NÃO VERBAIS: INSERÇÃO DO GÊNERO VIDEOANIMAÇÃO NAS AULAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

Teciene Cássia de Souza (UFLA)

RESUMO: Considerando a diversidade de recursos disponíveis no cotidiano dos alunos na contemporaneidade, o presente trabalho tem como objetivo discutir o papel do professor no processo de ensino nos dias atuais, considerando a perspectiva da pedagogia dos multiletramentos. Para a consecução do objetivo proposto empreendeu-se uma pesquisa teórica fundamentada em Cope e Kalantzis (2008) e Cherubin (2012). Para tal este faz-se necessária uma discussão em relação a Pedagogia dos Multiletramentos (ROJO, 2012; NETO et al, 2013; COPE e KALANTZIS, 2000) e também adentrar a Multimodalidade (VIEIRA, 2015). Além da pesquisa teórica, apresenta-se uma proposta de atividade de leitura de videoanimação (FERREIRA; VILLARTA-NEDER, 2017), um gênero que possibilita uma abordagem de diferentes assuntos. Tal proposta justifica-se pelo fato que, diante de uma sociedade altamente tecnológica, torna-se necessário que o ambiente escolar e os profissionais que estão inseridos nele se atentem às mudanças que fazem parte do cotidiano dos sujeitos envolvidos no processo de ensino e aprendizagem, incorporando nas práticas de leitura uma reflexão acerca dos mecanismos de textualização e do processo de produção de sentidos em textos não verbais.
Palavras-chave: Práticas de leitura. Multiletramentos. Tecnologias.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Considerando a atual sociedade e as novas tecnologias presentes na vida da população, este trabalho, como parte da pesquisa de dissertação de mestrado da autora, tem por objetivo apresentar considerações sobre o papel do professor na atualidade na perspectiva da pedagogia dos multiletramentos. Assim, hoje em dia, no processo de ensino o professor é convidado a se inteirar de recursos, metodologias e práticas que tornem o ensino mais atrativo e contextualizado para os seus alunos e nas aulas de Língua Portuguesa o professor também é convidado considerar os gêneros textuais.

Para auxiliar na inserção dos novos gêneros que vão surgindo, temos hoje a pedagogia dos multiletramentos, que surgiu com o Grupo Nova Londres no ano de 1996, em Londres. No

Brasil, essa pedagogia ainda é considerada nova, no entanto, já está sendo inserida nas práticas dos profissionais de educação, uma vez que ela engloba tanto a diversidade cultural quanto os letramentos existentes no dia a dia da população. Nessa perspectiva, é importante se atentar para o que apresenta a Base Nacional Comum Curricular – BNCC (BRASIL, 2017, p. 68- 69), que

> Ao componente Língua Portuguesa cabe, então, proporcionar aos estudantes experiências que contribuam para a ampliação dos letramentos, de forma a possibilitar a participação significativa e crítica nas diversas práticas sociais permeadas/constituídas pela oralidade, pela escrita e por outras linguagens. As práticas de linguagem contemporâneas não só envolvem novos gêneros e textos cada vez mais multissemióticos e multimidiáticos, como também novas formas de produzir, de configurar, de disponibilizar, de replicar e de interagir.

Ou seja, a escola precisa considerar essa demanda e formar leitores proficientes, capazes de interagir, discutir e refletir, criticamente, sobre os textos que lhes são submetidos e compartilhados. No entanto, essas práticas de leitura em que os alunos estão submetidos demanda a busca por novas estratégias que visam a inserção dos textos multimodais nas aulas de Língua Portuguesa, apresentando aqui, uma proposta de trabalho com a videoanimação. Nesse viés, será abordado nesse trabalho algumas considerações sobre a leitura e interpretação do gênero videoanimação, considerando as contribuições da pedagogia dos multiletramentos.

A PEDAGOGIA DOS MULTILETRAMENTOS E SUAS CONTRIBUIÇÕES

A pedagogia dos multiletramentos surgiu com a observação dos membros do Grupo Nova Londres, em 1996, sobre a necessidade de uma pedagogia que envolvesse os novos textos que surgem a cada momento. Assim, os multiletramentos abrange a multiculturalidade característica das sociedades globalizadas e a multimodalidade dos textos (ROJO, 2012). A autora ressalta que

> Os multiletramentos aponta para os dois tipos específicos e importantes de multiplicidade presente em nossas sociedades, principalmente urbanas, na contemporaneidade: a multiplicidade cultural das populações e a multiplicidade semiótica de constituição dos textos por meio dos quais ela se informa e comunica. (ROJO, 2012, p. 13)

Assim, essa pedagogia vem, como as outras pedagogias existentes, para auxiliar no trabalho com os textos presentes na vida dos alunos nos dias de hoje. Textos compostos por diferentes linguagens, considerados textos multimodais. Em relação aos textos multimodais Vieira (2015, p.43) ressalta que

> A composição textual multimodal tem alimentado as práticas sociais, cuja riqueza de modos de representação utilizados incluem desde imagens, até cores, movimento, som e escrita, haja vista a existência frequente de eventos híbridos de letramentos, constituídos por composições com linguagem verbal, com linguagem visual e com linguagem corporal, marcas preponderantes do discurso contemporâneo.

Além disso, os documentos oficiais como a BNCC (2017, p. 71), já consideram a relevância da inserção desses textos no ensino, visto que

> O eixo leitura compreende as práticas de linguagem que decorrem da interação ativa do leitor/ouvinte/espectador com os textos escritos, orais e multissemióticos e de sua interpretação, sendo exemplos as leituras para: fruição estética de textos e obras literárias; pesquisa e embasamento de trabalhos escolares e acadêmicos; realização de procedimentos; conhecimento, discussão e debate sobre temas sociais relevantes; sustentar a reivindicação de algo no contexto de atuação da vida pública; ter mais conhecimento que permita o desenvolvimento de projetos pessoais, dentre outras possibilidades.

Outro conceito que precisa ser considerado em relação aos textos multimodais é a multimodalidade, que Dionísio (2007) refere-se "à multimodalidade discursiva como um traço constitutivo a todos os gêneros textuais escritos e orais. Consequentemente, recursos visuais e verbais precisam ser vistos como um todo, no processamento dos gêneros textuais". Street (2014), concordando com Dionísio aponta que a multimodalidade considera a diversidade de comunicação presente nos dias atuais.

Com isso, o professor com o papel de mediador do conhecimento, tem um papel fundamental na criação de ambientes educacionais que desperte o olhar dos alunos para o mundo global digital, como pontua Cope e Kalantzis (2008 apud Rojo 2013, p. 137). Propiciar momentos que o aluno aja de maneira crítica em relação ao que recebe e lê. Rojo e Moura (2012, p. 36) apontam que

> [...] é de suma importância que a escola proporcione aos alunos o contato com diferentes gêneros, suportes e mídias de textos escritos, através, por exemplo, da vivência e do conhecimento dos espaços de circulação dos textos, das formas de aquisição e acesso aos textos e dos diversos suportes da escrita.

Assim, o aluno terá, na escola, contato com os diferentes gêneros e poder estuda-los, e não mais apenas recebe-los via redes sociais e outros recursos e meio de comunicação. Dessa forma, o professor usará os textos multimodais para serem analisados e discutidos, e não serem utilizados apenas como pretexto para se ensinar a gramática ou outros fatores.

Quando se faz uma pedagogia dos multiletramentos, o profissional pode considerar movimentos como a prática situada, ou seja, considerar o contexto de cada aluno. A instrução aberta, que resulta na prática vivenciadas pelos gêneros pelos alunos. O enquadramento crítico, que interpreta os contextos sociais e culturais dos enunciados. E por último, mas não menos importante, a prática transformada de produção e recepção. De acordo com Souza (2011)

> Ler criticamente implica então em desempenhar pelo menos dois atos simultâneos e inseparáveis: (1) perceber não apenas como o autor produziu determinados significados que tem origem em seu contexto e seu pertencimento sócio histórico, mas ao mesmo tempo, (2) perceber

> como, enquanto leitores, a *nossa percepção* desses significados e de seu contexto está *inseparável* de nosso próprio contexto e os significados que dele adquirimos.

Considerando, pois a leitura nos dias atuais, com a diversidade de suportes e gêneros, pode-se considerar o que Villarta-Neder e Ferreira (2019, p.80) asseveram

> Ler textos em diferentes suportes implica considerar a diversidade de usos da linguagem, de gêneros discursivos, de outras semioses [...]. Essas novas configurações convocam novos letramentos, uma vez que contemplam usos sociais da linguagem que configuram os enunciados/textos em sua multimodalidade/multissemiose.

Diante disso, a pedagogia dos multiletramentos vem para auxiliar e nortear o professor, diante dos desafios encontrados nesse processo de mudança, seja na leitura seja na escrita. O que os autores apresentam na perspectiva dos multiletramentos são metodologias e movimentos possíveis de serem seguidos e reelaborados de acordo com a situação e o contexto de cada escola, de cada sociedade, considerando, pois, a diversidade cultural e semiótica.

A LEITURA DO GÊNERO VIDEOANIMAÇÃO NAS AULAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

O processo de leitura e escrita, com o passar dos anos sofrem algumas mudanças, que são necessárias para o bem-estar de quem lê e de quem produz os textos. Não é novidade que a leitura no livro impresso seja de maior acesso ao público que a leitura no rolo, como era antigamente. No decorrer dessas mudanças, chegamos no estágio em que nos encontramos hoje, a leitura e escrita na tela. No entanto, como o ser humano está sempre em processo de mudança, temos hoje os textos verbais e não verbais, ou seja, estamos sujeitos a textos compostos por imagens estáticas e em movimento, som, cores e outros recursos multissemióticos.

De acordo com Koch e Elias (2006, p.11)

> A leitura é, pois, uma atividade interativa altamente complexa de produção de sentidos, que se realiza evidentemente com base nos elementos linguísticos presentes na superfície textual e na sua forma de organização, mas requer a mobilização de um vasto conjunto de saberes no interior do evento comunicativo.

Pode-se dizer então que a leitura vai muito além do plano do texto, uma vez que o leitor se torna ativo e interage com os produtores dos textos e "os textos multissemióticos permitem representar imageticamente uma informação, de modo que esse leitor tenha, além do texto verbal, recursos visuais que o auxiliarão na leitura e compreensão do conteúdo em questão" (VIEIRA, 2012, s/p).

Considerando os aspectos apresentados, pode-se observar a relevância da inserção dos gêneros multimodais nas aulas de Língua Portuguesa e o gênero videoanimação, aqui em análise, possibilita uma prática de leitura em que o leitor de acordo com Ferreira; Villarta-Neder (2017), ao construir sentido ao texto ele se torna um sujeito ativo, por meio da interação estabelecida entre autor e leitor. É importante considerar também que a videoanimação possui elementos visuais, verbais e sonoros que auxiliam na produção de sentidos.

E como os outros tipos de textos, a videoanimação possui uma estrutura narrativa que de acordo com Rego (2013 apud FERREIRA; ALMEIRA, 2018) a videoanimação pode ser estruturada da seguinte forma:

> a) apresentação inicial, na qual a história é apresentada; b) a quebra de uma situação inicial, em que percebemos a causa do conflito que se inicia; c) o estabelecimento de um conflito, em que este, de fato, é provocado por uma intriga (período de maior desenvolvimento da história), d) o clímax, em que há o ápice conflitual; e) Epílogo ou Conclusão em que se encaminha para a resolução; f) Resultado, que se caracteriza por um momento posterior à resolução do conflito.

Ferreira e Almeida (2018, s/p) ainda consideram que

> Especificamente sobre a atividade envolvendo animação, para que o aprendiz consiga compreender a intenção discursiva dos produtores, é relevante que o professor problematize questões ligadas ao plano do texto e ao conteúdo temático, para possibilitar uma reflexão sobre o objetivo do vídeo, os conteúdos e os possíveis desdobramentos emanados da proposta feita pelos produtores.

Diante disso, é relevante destacar que a videoanimação possibilita a leitura e o trabalho com diferentes temáticas que fazem parte do contexto da sociedade envolvida no processo de ensino, podendo assim, apresentar mais uma possibilidade de leitura, como mostram os recortes a seguir. As animações aqui utilizadas são de fácil acesso, todas disponíveis na internet.

Figura 1: Representação de ataques aos animais

Fonte: videoanimação *Man*

Figura 2: Representação de poluição do mar

Fonte: videoanimação *Man*

Essas imagens, retiradas da videoanimação *Man* (2012) https://www.youtube.com/watch?v=WfGMYdalClU podem ser relacionadas com a destruição do meio ambiente, em vista da ganância do homem, diante do atual cenário em que se vive. A mudança de cores no decorrer do vídeo também é um fator que pode ser problematizado, considerando que quanto mais o homem vai destruindo o que está ao seu redor, como as árvores e os animais, o fundo que antes era representado por uma cora amarela vai se fechando até

chegar em um cenário completamente cinza, negro e sombrio. Como representa as imagens a seguir, retiradas do início e do fim do vídeo.

Figura 3: Representação do cenário no início da animação

Fonte: videoanimação *Man*

Figura 4: Representação do cenário no fim da animação

Fonte: videoanimação *Man*

Outro exemplo de assunto que pode ser trabalhado nas aulas, são os problemas psicológicos enfrentados pela sociedade em geral, mas que muitos jovens são vítimas. Como pode notar na imagem abaixo, uma problematização pode surgir com a análise ou o foco em uma cena, mas não deixar de considerar o contexto geral. Essa cena foi retirada da videoanimação *A ilha*, dirigida por Alê Camargo (https://www.youtube.com/watch?v=BUVijjtJlt0), e em uma primeira leitura, observa-se que estão sendo apresentadas questões relacionadas ao trânsito e sua organização e regras, no entanto o fato de o garoto ficar ilhado no trânsito e não conseguir sair possibilita uma discussão sobre como as pessoas da atual sociedade estão ilhadas em seus problemas, vícios e em seus próprios “mundinhos”, o que muitas vezes leva a tantos problemas como a depressão, crise de ansiedade, e outros tantos transtornos.

Figura 5: Representação do garoto ilhado
Fonte: videoanimação *A ilha*

Além das possibilidades de temáticas, podem ser desenvolvidos trabalhos com elementos da linguagem como as figuras de linguagens, como podemos observar na imagem a seguir, retirada da videoanimação *Quando a morte falha.*

Figura 6: Representação de metáforas visuais

Fonte: videoanimação *Quando a morte falha*

(https://www.youtube.com/watch?v=3FbJK9lfQSE&list=RD3FbJK9lfQSE&start_radio=1&t=13)

Aqui, pode-se observar a presença de um recurso muito utilizado no texto verbal e que também está presente no texto não que são as metáforas, no caso dos textos não verbais são chamadas de metáforas visuais. De acordo com Vieira (2010) "[a]s metáforas visuais participam de qualidades simples por meio da representação dos objetos. A definição dessas metáforas é constituída por similaridade na aparência". Assim, podemos perceber ao assistirmos as cenas anteriores que o médico reanima o paciente com o desfibrilador elétrico, e quando consegue reanima-lo ele cobre-o com o lençol e se retira. No momento em que a morte retira o lençol da paciente, pode-se perceber a presença de fumaça exalando.

Outra figura de linguagem comum nas videoanimações é a hipérbole, figura utilizada para demostrar o exagero de uma ideia.

Figura 7: Representação de exagero na atitude do homem.

Fonte: videoanimação *Жив Собі Чорний Кіт (2006)*

Figura 8: Representação de exagero na atitude do pai ao colocar os livros na mochila.

Fonte: videoanimação *Alike*

Como se pode perceber, em ambas imagens, pode notar o exagero tanto na reação do homem ao ver o gato preto quanto no exagero do pai colocar os livros na mochila do garotinho.

É importante ressaltar que além dos pontos aqui apresentados, podemos considerar também na leitura do gênero videoanimação elementos como imagens, cores, movimentos, enquadramento, perspectiva e entre outros.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo teve por objetivo apresentar questões relacionadas à Pedagogia dos Multiletramentos e o papel dos professores diante das mudanças que surgem no processo de ensino, em relação aos gêneros textuais que circulam nos atuais e que a essa pedagogia tem um papel importante no auxílio aos profissionais da educação.

Nesse sentido, observa-se que a inserção dos novos gêneros é necessária para a formação de leitores proficientes, que façam uma leitura de modo crítico-reflexivo e o mais importante, ser um leitor ativo, que interage e participa no processo de recepção e produção. Com isso, percebe-se a importância do papel do professor, como mediador, para ajudar seus alunos a interagir com esses textos, buscando novas práticas, metodologias e recursos disponíveis. É importante considerar que o professor mediador é aquele que considera o que seus alunos têm para contribuir com o estudo realizado, e não aquele professor que se considera o detentor do conhecimento. Essa questão, porém, precisa também ser trabalhada com os alunos, para tornarem-se sujeitos ativos.

Considerando, pois, o que foi apresentado nessa pesquisa os multiletramentos está relacionado a duas questões importantes que estão presentes na vida da sociedade, a multiplicidade de cultura e a multiplicidade de semioses. Assim, seria praticamente inviável considerar um ensino contextualizado, nos dias atuais, sem considerar esses dois pontos importantes que estão presentes nos textos.

Diante do exposto, percebe-se a importância de considerar os diferentes recursos que estão disponíveis no processo de ensino e buscar sempre integrar esses recursos nas aulas para se trabalhar com textos em suportes variados, assim como foi apresentado aqui uma proposta de leitura do gênero videoanimação para o trabalho de leitura nas de Língua Portuguesa. Trabalhando com esse gênero o professor tem a possibilidade de abordar diferentes temáticas e

elementos que constituem a linguagem, com análise linguístico-discursiva e análise semiótico-discursiva.

REFERÊNCIAS

BRASIL. *Base Nacional Comum Curricular (BNCC).* Brasília: MEC. 2018. Disponível em: https://bit.ly/2QYcc45. Acesso em 08 out. 2019.

DIONISIO, Angela Paiva. Multimodalidade discursiva na atividade oral e escrita. In: MARCUSCHI, Luiz Antônio; DIONISIO, Angela Paiva**.** *Fala e Escrita***.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2007. p. 177-196.

FERREIRA, Helena Maria; ALMEIDA, Patricia Vasconcelos. Formação de professores para o trabalho com textos audiovisuais: uma proposta de leitura do gênero videoanimação. *Ling. – Est. e Pesq***.**, Catalão - Go, v. 22, n. 2, p.115-127, 2018.

FERREIRA, H. M.; VILLARTA-NEDER, M. A. Textualização e enunciação em texto multimodal: análise do vídeo de animação escolhas da vida. *Prolíngua*, Paraíba, v. 12, n. 2, p.69-83, 2017.

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça; ELIAS, Vanda Maria. *Ler e compreender***:** os sentidos do texto. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2006.

ROJO, Roxane (Org.). Escol@ conectada: os multiletramentos e as TICs. São Paulo: Parábola, 2013.

ROJO, R.; MOURA, E. *Multiletramentos na escola*. São Paulo. Parábola Editorial, 2012.

SOUZA, Lynn Mario T. Menezes de. Para uma redefinição de Letramento Crítico: e produção de significação. In: MACIEL, Ruberval Franco; ARAUJO, Vanessa de Assis. *Formação de professores de línguas:* ampliando perspectivas. Jundiaí: Paco Editorial, 2011. p. 128-140.

STREET, B. *Letramentos sociais*: Abordagens críticas do letramento no desenvolvimento, na etnografia e na educação. São Paulo: Parábola, 2014. 240 p.

VIEIRA, Josenia; SILVESTRE, Carminda. *Introdução à multimodalidade*: Contribuições da Gramática Sistêmico-Funcional, Análise de Discurso Crítica, Semiótica Social. Brasília: J. Antunes Vieira, 2015.

VIEIRA, Josenia Antunes. Afinal, existem metáforas visuais? In VIEIRA, Josenia Antunes; BENTO, André Lúcio; ORMUNDO, Joana Silva (Orgs.). *Discurso nas práticas sociais*. São Paulo: Annablume, 2010, p. 51- 65.

VIEIRA, Mauricéia Silva de Paula, 2012, Uberlândia. *A leitura de textos multissemióticos*: novos desafios para velhos problemas. Uberlândia: Anais do Sielp, 2012. 8 p.

VILLARTA-NEDER, Marco Antonio; FERREIRA, Helena Maria. Videoanimação: provocações para o ensino da leitura de textos multissemióticos no PIBID/Letras. In: SILVA, Paulo Ricardo da; ALVES, Jacqueline Magalhães; SUART, Rita de Cássia. *Pibid Ufla*: Experiências de formação docente e inter-ações entre Universidade e Educação Básica. São Paulo: Editora Livraria da Física, 2019. p. 79-92.

A VIOLÊNCIA É A SOLUÇÃO? UMA ANÁLISE DE "ASSIM FICOU MELHOR PARA TODO MUNDO", DE WANDER PIROLI

Thainara Cazelato Couto (UNINCOR/CAPES)

RESUMO: Essa comunicação tem o objetivo de apresentar um recorte da pesquisa de Mestrado em Letras em desenvolvimento "Das violências e dos violentados: uma leitura de *É proibido comer a grama*, de Wander Piroli", que tem como proposta examinar a construção da violência e dos seres violentados nos contos do livro citado, publicado postumamente em 2006 – ano da morte de seu autor. Diante essa temática, deter-nos-emos, aqui, na análise do conto "Assim ficou melhor para tudo mundo", narrativa em primeira pessoa protagonizada pela filha que, cansada dos atos violentos sofridos pelo pai, após o nascimento de seu filho, fruto de um aliciamento, encontra um desfecho para solução dos problemas da família. No conto, além de uma violência física, expressa no corpo, há uma violência cultural que legitima as ações do pai e uma violência estrutural presente na desigualdade de poder entre a menina de quatorze anos e seu aliciador.

Palavras-chave: Contos; Violência; Violentados; Wander Piroli.

Na edição especial de novembro de 2011 do *Suplemento Literário de Minas Gerais*, destinada a Wander Piroli, há um texto do autor, de 1997, para o livro *Para jovens em idade escolar*. Nesse texto, Piroli conta um pouco de sua vida e história. Após a morte precoce da mãe Elvira, quando tinha um ano de idade, Wander foi criado, junto com a irmã Edda, pela avó, no bairro da Lagoinha na capital mineira. Segundo ele, a Lagoinha era

> [...] um bairro safado, de características muito especiais, que começava na Praça Vaz de Melo (que chamávamos de Praça da Lagoinha, uma praça incrível) e terminava na Pedreira Prado Lopes. Pessoas de boa família evitavam tanto a praça quanto a Pedreira que, como eu já disse, abasteciam com sobra o noticiário policial dos jornais. Um reduto de marginais, bêbados, vagabundos, criminosos – diziam. Mas nós nos

> sentíamos muito à vontade na Pedreira e amávamos a Praça, que sempre teve a mania de ficar acordada dia e noite. (PIROLI, 2011, p. 2).

Sua carreira jornalística começou no *Binômio*, "a melhor escola de jornalismo", passando depois pelo "*O Diário, Última Hora, O Sol, Diário de Minas, Estado de Minas, Jornal de Shopping, Rádio Guarani, Jornal de Domingo, Rádio Inconfidência, Hoje em Dia*", entre outros. (PIROLI, 2011, p. 2).

Em sua biografia *Wander Piroli: uma manada de búfalos dentro do peito*, Fabrício Marques faz um levantamento da vida e obra do escritor e jornalista a partir de vários depoimentos. Em um deles, Sebastião Nunes relaciona a escrita de Wander Piroli à de Dalton Trevisan, dizendo que os "dois conseguiram incluir o submundo urbano na categoria de literatura maior", protagonizando "a vida estreita dos pobres e infelizes da periferia, com seus problemas miúdos, suas mazelas rotineiras, seu quase desespero constante." (NUNES apud MARQUES, 2018, p. 18-19).

Marçal Aquino, a respeito do livro de contos de Piroli, *A Mãe e o Filho da Mãe* (1966), observa que, em sua primeira obra, "o escritor já estabelecia as linhas de força de sua literatura, sempre enunciada numa escrita enxuta, substantiva: o olhar lírico e solidário para as vidas miúdas e uma profunda indignação contra toda forma de opressão". (AQUINO apud MARQUES, 2018, p. 17).

Roberto Drummond chama a atenção para outra característica dos textos de Piroli: "o cuidado com o final da história, quase sempre um fecho inesperado, surpreendente mesmo na secura e contenção – um zelo, claro, que percorre todo o texto, do início ao seu final." (DRUMMOND apud MARQUES, 2018, p. 100).

A narrativa de Piroli é, segundo ele mesmo, baseada em sua vivência na Lagoinha: "a Lagoinha está em tudo. A minha visão do mundo é a visão da Lagoinha", onde adquiriu "uma visão primária, substantiva da coisa. Uma visão operária e marginal". (PIROLI apud MARQUES, 2018, p. 43). Sua experiência como jornalista e editor do caderno de Polícia do jornal *Estado de Minas* também contribuíram para a forma e conteúdo de sua narrativa. Segundo ele, "a ração do escritor é a vida, e na editoria de Polícia a vida está descarnada, todo dia, jogada todo dia na sua cara, não tinha jeito de enganar. E eu não ia beber daquilo tudo, tanto fel amargo?". (PIROLI apud MARQUES, 2018, p. 181).

O conto aqui estudado, “Assim ficou melhor para todo mundo”, integra o livro *É proibido comer a grama*, publicado em 2006, ano da morte de Piroli. O livro é composto por 18 narrativas, nas quais a violência se destaca como tema e emerge, sobretudo, no espaço urbano,[55] tendo como cenário principal a capital mineira, seu centro nevrálgico e arredores boêmios, entre os anos 1960 e 1980.[56] Suas personagens são os esquecidos e excluídos sociais: o pobre, o negro, a prostituta, o operário, o ladrão, o bêbado, entre outros tipos marginalizados.

“Assim ficou melhor para todo mundo” é narrado em primeira pessoa e tem o ar da ocorrência policial[57] da qual Piroli se alimentava na editoria de Polícia. Além disso, o conto é o único do livro protagonizado e narrado por uma mulher, ou melhor, uma menina de quatorze anos que relata os fatos que culminaram em sua gravidez precoce e os abusos sofridos pelo pai.

> Um mulato enxuto fazia a linha de ônibus aqui do bairro. Tinha o cabelo de brilhantina, bigodinho, um dente de ouro e os lábios rasgados. Simpatizava com ele. Sentava sempre na frente. Volta e meia virava e sorria pra mim com seu bigodinho e aquela boca. Logo a gente começou a conversar. Ele falava e ria com seu dente de ouro. Às vezes eu ia até o ponto final. Comprava pra mim laranja na bitaca, me deu um pacote de bala, me contou que era casado, tinha três filhos. A menina mais velha combinava com minha idade. (PIROLI, 2006, p. 41).

A figura do cobrador de ônibus é descrita quase como a figura do malandro, ressaltando seus atrativos físicos e apontando para a vaidade do cobrador de ônibus. A atenção da menina se direciona principalmente para a região da boca, indicando um certo erotismo, como pode ser observado no trecho “e sorria pra mim com seu bigodinho e aquela boca”. O aliciamento da personagem começa com os sorrisos e risadas, chegando a presentes como frutas e balas usados “como forma de aproximação e de estabelecimento de uma relação de domínio, na qual ele é a força maior, aquela que exerce e tem o poder econômico (o dente de ouro é também um símbolo

[55] Das 18 narrativas, apenas uma se dissocia diretamente do espaço urbano, “A morte do Coronel Rosendo”, que tem como cenário uma cidade do interior não especificada, cuja cultura e economia nos remetem ao coronelismo.
[56] Esse período é estimado a partir das referências que Piroli utiliza nos contos do livro, como por exemplo, o bonde presente em “Na velha Guaicurus”, e a data que Piroli escreveu o último conto do livro, “A porta é serventia da peixeira”, 1982.
[57] Há ainda outros dois contos com o mesmo ar de ocorrência e depoimento policiais: “Oh Deus de misericórdia” e “Uma família teimosa”. Mas diferentemente do conto aqui estudado, ambos são narrados e protagonizados por homens.

disso)", conforme explica Cilene Pereira no artigo em prelo "Uma poética da violência: considerações sobre a narrativa de Wander Piroli". (PEREIRA, 2019, no prelo).

Apesar de parecer que o jogo de sedução parte da narradora, ele se dá justamente ao contrário, como pode ser visto no trecho a seguir:

> Um dia ele largou o serviço mais cedo, tava quase escurecendo, e foi andando na frente e eu atrás. A gente não tinha combinado nada. Só falou a hora que ia sair da garagem. E eu tava lá esperando. Olhou pra mim com aquela boca rasgada e o bigodinho fino e foi andando. Vi o jornal dobrado no bolso dele e sabia para o que era. Sabia, sim. Quando chegamos no campo de futebol, ficou parado. Acho que ele tava com um pouco de receio por causa dos meus catorze anos, ou talvez por causa de pai, que era conhecido dele. Aí eu entrei na frente, segui a trilha e deitei na grama e falei "vem logo". Ele se chamava Davidson, um nome engraçado, me fazia rir. (PIROLI, 2006, p. 41).

Novamente a atenção da menina se direciona para a região da boca e bigode, reforçando o erotismo já mencionado. Contudo, isso também aponta para uma sexualidade que começa a desabrochar, fazendo com que a imagem de sedutora da menina ganhe ingenuidade.

Diante o entrave de Davidson, a narradora toma a inciativa da relação, dizendo "'vem logo'". No entanto, mesmo sabendo do que se tratava, não é possível negar a intenção do cobrador ao sair da garagem já com o jornal no bolso. Só então a narradora soube do que se tratava. A ingenuidade da menina é reforçada pela frase "A gente não tinha combinado nada", apontando para uma não intencionalidade de seus atos. Essas características são reforçadas pelo fato da narradora engravidar, evidenciando o seu desconhecimento sobre métodos contraceptivos e a ideia difundida no senso comum de não se falar sobre educação sexual, principalmente com meninas.

> Fomos no campo algumas vezes. O azar é que eu peguei barriga. Mas só fiquei sabendo isso muito tempo depois, quando começou a crescer. Davidson viu minha barriga e sumiu, nunca mais voltou no serviço, e ninguém dava notícia dele. Falei com a mãe, ela chorou. Pai acabou

> descobrindo. Aprontou o maior barulho, queria matar, esfolar, encheu mais a cara de cachaça, me deu uns tapas. Não falei de quem era, podia bater à vontade. Minha barriga continuou crescendo. (PIROLI, 2006, p. 41).

Essa ingenuidade da personagem, como também o seu desconhecimento sobre educação sexual e a própria gravidez, apontam para uma dificuldade em formular e verbalizar seus direitos, principalmente aqueles ligados à gestação, como a cobrança da responsabilidade do pai: ao invés de reivindicá-lo, a garota ainda tenta protegê-lo. De acordo com Jaime Ginzburg, em sua tese de livre docência, *Crítica em tempos de violência*, esse processo de anulação do sujeito decorre de sua própria condição iletrada, visto não ser "possível aos excluídos do letramento uma consciência plena de sua própria situação de excluídos sociais", não há "o exercício da fala de reivindicação de condições íntegras de existência" (GINZBURG, 2010, p. 111), exercício este só alcançado através da reflexão crítica da própria realidade vivida. Para Ginzburg, a falta de recursos para uma reinvindicação dos "excluídos do letramento" é uma manipulação da sociedade. Isso porque o "distanciamento com relação aos recursos linguísticos necessários para firmar transformações sociais é um fato decisivo na sociedade brasileira" (GINZBURG, 2010, p. 111). Desse modo, a gravidez precoce da narradora se torna só mais um caso dentro das estatísticas, demarcando assim o espaço que a pertence, o da exclusão social, onde lhe é negado o acesso à educação e à saúde.

Além de sofrer os castigos físicos do pai, que são "legitimados" pela condição de provedor e pai de família que deve manter a honra da filha, a narradora também sofre com o abandono parental de Davidson, que ao descobrir sua gravidez, some para não assumir mais um filho, como também a responsabilidade de seus atos perante a sociedade que não aceitaria um homem engravidar uma menina da idade de sua filha como uma relação sexual aceitável.

Essa violência física sofrida pela narradora é possível definir como "violência direta", aquela que, segundo Thomas Conti, no texto "Os conceitos de violência direta, estrutural e cultural", "trata de um *acontecimento ou evento*, como um assalto a mão armada, um homicídio, um estupro consumado, um genocídio", na qual seus agentes e vítimas são identificáveis e há intencionalidade em sua prática (CONTI, 2016, s/p, itálicos do autor). Contudo, a violência direta não precisa ser necessariamente física, "a intimidação e a ameaça" também configuram formas de violência direta (CONTI, 2016, s/p). Desse modo, há "quatro tipos diferentes de dano

que a vítima da violência pode sofrer: físico, sexual, psicológico ou de privação/negligência." (CONTI, 2016, s/p).

Nesse sentido, a violência direta, no conto, aparece também nas ameaças e intimidações feitas pelo pai da menina para descobrir o pai do bebê, como sugere o trecho "pai acabou descobrindo. Aprontou o maior barulho, queria matar, esfolar, encheu mais a cara de cachaça, me deu uns tapas. Não falei de quem era, podia bater à vontade." (PIROLI, 2006, p.41). Além dos danos físicos, como já foi exposto, é possível dizer que a narradora também sofreu danos de cunho sexual por parte de Davidson, como também a sua negligência em a abandonar, fugindo de suas obrigatoriedades paternas e consequências penais.

De acordo com Cilene Pereira, em artigo já citado, a violência direta, no conto, "é promovida pelo sistema social/familiar que assegura funções e modos masculinos (ativos) e femininos (passivos)." (PEREIRA, 2019, no prelo). Essas funções se expressam, segundo a ensaísta, nas posturas da mãe da narradora que "chora, mas logo se resigna com o destino filial (uma espécie de naturalização da maternidade precoce)", e do pai que "promete morte, passando a maltratar a filha." (PEREIRA, 2019, no prelo).

Essas funções são naturalizadas socialmente por um processo denominado de "violência estrutural", que está "*embutida na estrutura e aparece como desigualdade de poder e consequentemente como chances desiguais de vida.*" (GALTUNG apud CONTI, 2016, s/p, itálicos do autor). Desse modo, a menina além de ser subjugada sob o poder e domínio do pai, está também sob o poder e domínio do cobrador de ônibus, evidenciando assim a desigualdade existente entre eles e ela. Simplesmente por ser mulher, cabe à narradora o destino de ser mãe, mesmo sob circunstâncias tão violentas, designando assim como "azar", o futuro que lhe está reservado.

Essa ideia compactua com a defendida por Heleieth Saffioti, no livro *O poder do macho*, no qual a socióloga trabalha a naturalização social das relações de gênero, a partir da estrutura patriarcal que sustenta a sociedade, observando que nas relações de dominação há a "*construção social da inferioridade*" feminina, e a "*construção social da superioridade*" masculina (SAFFIOTI, 1987, p. 29, itálicos da autora). Essa naturalização dos papéis sociais masculinos e femininos é trabalhada por Pierre Bourdieu, no texto "Uma imagem ampliada", quando o autor trata das relações de dominação. Segundo ele, as relações de dominação acontecem quando há a aplicação de "categorias construídas do ponto de vista dos dominantes", por parte dos dominados, "às relações de dominação, fazendo-as assim ser vistas como naturais."

(BOURDIEU, 2011, p. 46). Em outras palavras, a relação de dominação ocorre quando os dominados replicam a ideologia dos dominantes. Desse modo, a dominação passa a ser naturalizada pela própria classe dominada. A respeito das relações de gênero, inscritas nas relações de dominação, Bourdieu afirma que "a divisão entre os sexos parece estar 'na ordem das coisas', como se diz por vezes para falar do que é normal, natural, a ponto de ser inevitável [...]" (BOURDIEU, 2011, p. 17).

Diante disso, Saffioti afirma que há um investimento intenso da sociedade "na *naturalização* deste processo", que designa espaços e papéis sociais ao homem e à mulher; no caso desta, "a atribuição do espaço doméstico [...] decorre de sua capacidade de ser mãe." (SAFFIOTI, 1987, p. 9, grifo da autora). No conto, isso aparece nas funções femininas de cuidados dos filhos e da casa, desempenhados pela mãe, como também no acompanhamento e cuidados da filha e do neto no hospital. Papéis esses estendidos à narradora. No caso do pai, além de prover às necessidades financeiras e materiais da família e impor seu poder através da violência, é evidente que o seu espaço de maior circulação são os bares e ruas.

Às violências direta e estrutural se liga uma terceira forma de violência, a violência cultural, que aparece como "*legitimadora* ou *justificadora* de uma violência. Sendo um elemento que pode estar embutido na própria linguagem" (CONTI, 2016, s/p, itálicos do autor).

> *A violência cultural faz com que a violência direta e estrutural apareça, ou mesmo seja sentida como, correta – ou ao menos não errada. Assim como a ciência política trata de dois problemas – o uso do poder e a legitimação do uso do poder – os estudos da violência são sobre dois problemas: o uso da violência e a legitimação desse uso.* (GALTUNG apud CONTI, 2016, s/p, itálicos do autor).

No conto, a violência cultural aparece para legitimar as ações do pai, como também a atitude de Davidson em fugir de suas obrigatoriedades como pai e consequências penais. Ambas são tidas como atitudes naturais de um homem, ao mesmo tempo que designa atitudes naturais de uma mulher, como por exemplo, aceitar o que fazem.

> Aí veio o negócio do hospital, mãe deu força, ajudou, ficou comigo, tive hemorragia e quase morri. Ela cuidou do menino até eu levantar da

> cama. Pai continuou bebendo sem parar, e duas vezes peguei ele maltratando o meu neném, dando cachaça pra ele. Um dia tava na casa da vó, pra pegar uma roupa que ela tinha feito pra mim. Eu fui a pé, tava muito quente e deixei o menino com mãe.
>
> Tava lá experimentando o vestido, quando meu irmão Zé chegou e disse que pai tava batendo com a correia no meu neném. Ele tinha enchido a cara e falou que ia matar o menino. E mãe? Zé falou que mãe gritava no quintal, pedindo ajuda dos vizinhos. Fui na cozinha de vó e catei uma faca pontuda e saí correndo lá pra casa.
>
> Meu neném tava chorando no chão e mãe tentava segurar pai. Eu entrei e enfiei a faca em pai. Não sei quantas vezes. Enfiei a faca e ele foi caindo e eu fui enfiando a faca sem parar. Foi isso.
>
> Arrependimento? Não, não tenho nenhum. Eu tinha de defender o meu neném. E foi bom pra mãe. Pai não prestava pra ela, não prestava pra ninguém. E já tava todo inchado de cachaça. Acho que foi melhor pra ele também. (PIROLI, 2006, p. 42).

Há, no conto, além das violências direta, estrutural e cultural, uma "violência individual", que se manifesta nas relações interpessoais, conforme entende Irme Salete Bonamigo, no artigo "Violências e contemporaneidade". Segundo a autora, está incluso dentro dessa categoria "os chamados fenômenos de segurança civil, tais como as violências anômica, doméstica e contra as crianças" (BONAMIGO, 2008, p. 206). É possível percebê-la na relação entre pai e filha, na qual ambos são agente e vítima; na relação entre marido e esposa, como é sugerido pela fala da narradora "E foi bom pra mãe. Pai não prestava pra ela, não prestava pra ninguém"; e por fim, na relação entre avô e neto, que aparentemente se resume nas agressões.

Linda Dahlberg e Etienne Krug definiram essa violência como "violência interpessoal", e a dividiram em duas categorias:

> 1) violência de família e de parceiros íntimos – isto é, violência principalmente entre membros da família ou entre parceiros íntimos, que ocorre usualmente nos lares; 2) violência na comunidade – violência entre indivíduos sem relação pessoal, que podem ou não se

ISSN: 2594-6536

> conhecerem. Geralmente ocorre fora dos lares. (DAHLBERG; KRUG, 2006, p. 5).

A primeira categoria corresponde às "formas de violência tais como abuso infantil, violência entre parceiros íntimos e maus-tratos de idosos." Já a segunda, compreende a "violência da juventude, atos variados de violência, estupro ou ataque sexual por desconhecidos e violência em instituições como escolas, locais de trabalho, prisões e asilos." (DAHLBERG; KRUG, 2006, p. 5). No conto, as duas categorias de violência interpessoal aparecem, e tem como agente o pai, no caso da primeira categoria, e Davidson, o cobrador de ônibus, no caso da segunda.

A violência física sofrida pela menina se estende ao bebê após seu nascimento, e acaba sendo o estopim para que um novo ciclo de violência se inicie, no qual a ação violenta parte da filha, invertendo assim a lógica até então dominante, como também quebrando a passividade feminina que permeia o conto. Desse modo, de acordo com Pereira, "a construção do conto evidencia a morte paterna como um encerramento, provisório, à violência familiar, sobretudo a relativa à mulher" (PEREIRA, 2019, no prelo). Contudo, ao encerrar o ciclo de violência promovido pelo pai, a narradora inicia outro,

> [...] promovendo sua exclusão, ainda que momentânea, do que restou da família. Família formada, agora, por apenas quatro seres indefesos (mãe, filho, filha e neto), sujeitos a toda violência do mundo, sobretudo àquela que exclui presidiários e parricidas. (PEREIRA, 2019, no prelo).

Assim, mesmo achando a solução para pôr fim ao sofrimento de todo mundo, a narradora acaba por causar o desmantelamento da família e a própria condenação. O seu "azar" agora é ser afastada do filho e da família restante.

Ao final do conto, a narradora não demonstra arrependimento, e considera o seu ato como um livramento para toda a família, inclusive para o pai, como pode ser percebido na frase "acho que foi melhor pra ele também." (PIROLI, 2006, p. 42). Além disso, o trecho funciona como um complemento ao título do conto, incluindo, assim, o pai quando afirma que "foi melhor para todo mundo".

A personagem não se resigna sobre sua atitude e não reflete sobre as futuras consequências que aguarda a ela e a sua família. Isso pode ser explicado, segundo Rogério Amoretti, no texto "Bases para leitura da violência", da seguinte maneira: "o mundo atual é violento porque prevalecem relações que violentam primeiramente as pessoas desde a sua infância, constituindo seres com poucas alternativas psicológicas de reação e aptas principalmente a reproduzi-lo." (AMORETTI, 1982, p. 43). Desse modo, a narradora, criada em um ambiente violento, reproduz a violência como alternativa para lidar com situações-problema, agindo "reativamente com violência pela sobrevivência ou tentativa de mudança." (AMORETTI, 1982, p. 43). Assim, a violência que antes era a solução para encerrar um ciclo violento, acaba sendo uma estratégia de sobrevivência diante uma realidade que violenta grupos desfavorecidos e desprestigiados, como a família do conto.

REFERÊNCIAS

AMORETTI, Rogério. Bases para leitura da violência. In: AMORETTI, Rogério (Org.). *Psicanálise e violência:* metapsicologia, clínica, cultura. Petrópolis: Vozes, 1992, cap. 4. p. 36-46.

BONAMIGO, Irme Salete. Violências e contemporaneidade. *Revista Katálysis*, v. 11, n. 2, p. 204-213, 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rk/v11n2/06.pdf>. Acesso em: 25 jun. 2019.

BOURDIEU, Pierre. Uma imagem ampliada. In: *A dominação masculina.* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011. p. 13-67.

CONTI, Thomas. *Os conceitos de violência direta, estrutural e cultural.* 2016. Disponível em: <http://thomasvconti.com.br/2016/os-conceitos-de-violencia-direta-estrutural-e-cultural/>. Acesso em: 17 jan.2019.

DAHLBERG, Linda L.; KRUG, Etienne G. Violência: um problema global de saúde pública. *Ciência & Saúde Coletiva*, v. 11, p. 1163-1178, 2006. Disponível em: <https://www.scielosp.org/pdf/csc/2006.v11suppl0/1163-1178/pt>. Acesso em: 25 jun. 2019.

GINZBURG, Jaime. Literatura e Direitos Humanos: notas sobre um campo de debates; A violência na literatura brasileira: notas sobre Machado de Assis, Graciliano Ramos e Guimarães Rosa. In: *Crítica em tempos de violência*. 2010. Disponível em:

https://joaocamillopenna.files.wordpress.com/2015/03/tese-de-livre-docencia-jaime-ginzburg-a_copy.pdf. Acesso em 14 mar. 2019.

MARQUES, Fabrício. *Wander Piroli:* uma manda de búfalos dentro do peito. Belo Horizonte: Conceito, 2018.

PEREIRA, Cilene Margarete. *Uma poética da violência: considerações sobre a narrativa de Wander Piroli*. 2019. (no prelo).

PIROLI, Wander. *É proibido comer a grama.* Belo Horizonte: Leitura, 2006.

PIROLI, Wander. Um homem se explica. *Suplemento Literário de Minas Gerais.* Edição Especial: O áspero lirismo de Wander Piroli. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura, 2011.

SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. *O poder do macho.* São Paulo: Moderna, 1987. (Coleção Polêmica).

A NARRATIVA DE WANDER PIROLI NO *SUPLEMENTO LITERÁRIO DE MINAS GERAIS:* A TRADIÇÃO DO "REALISMO FEROZ"

Vanessa Marlene Mendes (UNINCOR/FCTE)
Cilene Margarete Pereira (UNINCOR)

RESUMO: A presente comunicação busca apresentar o projeto de pesquisa de Iniciação Científica "A narrativa de Wander Piroli no Suplemento Literário de Minas Gerais" e alguns de seus resultados. A pesquisa, orientada pela Profa. Dra. Cilene Pereira, no âmbito do Programa de Mestrado em Letras da Universidade Vale do Rio Verde (UNINCOR) como objetivos: (1) fazer o levantamento da produção de Wander Piroli publicada no Suplemento; (2) selecionar, do material encontrado, apenas as narrativas relacionadas ao gênero conto, modalidade literária mais praticada pelo autor; (3) analisar os contos de Piroli, observando sua inserção na literatura brasileira contemporânea, a partir da vertente e dos temas praticados pelo autor. A partir do site http://www.letras.ufmg.br/websuplit, relativo ao material catalogado e digitalizado do Suplemento, foram identificados seis contos, excetuando os publicados na edição especial do periódico, dedicado ao autor, de novembro de 2011. Considerando o interesse deste projeto pela narrativa curta de Piroli, destacamos, para esta comunicação, os contos "A extensão da pele" (publicado em dezembro de 1983), "Pela última volta" (de junho de 1984), nos quais o autor coloca em cena, como protagonistas femininas, prostitutas.

PONTO DE PARTIDA...

O presente trabalho busca apresentar a pesquisa de Iniciação Científica "A narrativa de Wander Piroli no *Suplemento Literário de Minas Gerais*" e seus resultados. A pesquisa, realizada no âmbito do Programa de Mestrado em Letras da Universidade Vale do Rio Verde (UNINCOR), observou os seguintes objetivos:

(1) fazer o levantamento da produção do escritor Wander Piroli publicada no *Suplemento Literário de Minas Gerais;*

(2) selecionar do material encontrado, as narrativas relacionadas ao gênero conto, modalidade literária mais praticada pelo autor;
(3) examinar os contos encontrados, observando sua inserção na literatura brasileira contemporânea, a partir da vertente e dos temas praticados pelo autor.

Para a concretização dos objetivos da pesquisa, foi utilizado o site http://www.letras.ufmg.br/websuplit, que contém o acervo digitalizado do *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Por meio de suas ferramentas de busca, foi encontrado o seguinte material bibliográfico, referente a Wander Piroli:

- 5 (cinco) contos;
- 7 (sete) poemas;
- 1 (um) fragmento do livro infantil *O menino e o pinto do menino*;
- 1 (um) depoimento
- 1 (uma) crítica a respeito da obra de Murilo Rubião.

Os contos encontrados, *corpus* da pesquisa, foram:

- "Até amanhã" (publicado em novembro de 1966 e dezembro de 1991)
- "Os camaradas" (publicado em novembro de 1973)
- "A extensão da pele" (publicado em dezembro de 1983)
- "Amanhã vai ser melhor" (publicado em abril de 1984)
- "Pela última volta" (publicado em junho de 1984).

Todos os contos publicados no *Suplemento Literário de Minas Gerais* aparecem também em duas das coletâneas de contos do autor, *A mãe e o filho da mãe*, de 1966, e *Minha bela putana*, de 1984, conforme descrito a seguir: "Até amanhã" e "Os camaradas" foram publicados em *A mãe e o filho da mãe,* e os contos "A extensão da pele", "Amanhã vai ser melhor" e "Pela última volta", publicados no livro *A minha bela putana*.

Considerando o interesse deste projeto pela narrativa curta de Piroli, destacamos, para este trabalho, os contos "A extensão da pele" (publicado em dezembro de 1983), "Pela última volta" (de junho de 1984), nos quais o autor coloca em cena, como protagonistas femininas, prostitutas.

A NARRATIVA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA E O REALISMO FEROZ

No texto "A nova narrativa", o crítico literário Antonio Candido (1989) examina as duas grandes tendências narrativas de nossa literatura desde o Romantismo: (1) a realista urbana; (2) a regionalista. Ele observa que a primeira tendência foi predominante, visto o interesse de nossos escritores por temas relacionados ao universo urbano a partir de uma perspectiva documental.

Considerando a narrativa brasileira praticada a partir das décadas de 1960 e 70, Candido aponta a existência de uma vertente literária, denominada por ele de "realismo feroz", na qual as cidades de médio e grande porte e seus problemas, inclusive a violência, são transformados em temas principais e que corresponderia

> [...] à era de violência urbana em todos os níveis do comportamento. Guerrilha, criminalidade solta, superpopulação, migração para as cidades, quebra do ritmo estabelecido de vida, marginalidade econômica e social — tudo abala a consciência do escritor e cria novas necessidades no leitor, em ritmo acelerado. (CANDIDO, 1989, p. 212).

Para o crítico, essa narrativa pode ser considerada "uma espécie de notícia crua da vida" (CANDIDO, 1989, p. 210), na qual se explicita a violência urbana, a criminalidade, aspectos referentes à migração e à marginalização social e econômica.

Diante este cenário, os escritores adquiriram novas posturas quanto à representação da realidade em suas obras. Para Candido,

> [...] nos vemos lançados numa ficção sem parâmetros críticos de julgamento. Não se cogita mais de produzir (nem de usar como categorias) a Beleza, a Graça, a Emoção, a Simetria, a Harmonia. O que vale é o impacto, produzido pela Habilidade ou a Força. Não se deseja emocionar nem suscitar a contemplação, mas causar choque no leitor e excitar a argúcia do crítico, por meio de textos que penetram com vigor mas não se deixam avaliar com facilidade. (CANDIDO, 1989, p. 214).

ISSN: 2594-6536

No caso de Rubem Fonseca, por exemplo, Candido destaca o uso da "primeira pessoa como recurso para confundir autor e personagem, adotando uma espécie de discurso permanente e desconvencionalizado" (CANDIDO, 1989, p. 214), para tratar de assuntos como criminalidade, violência e marginalização.

Essa literatura associada ao "realismo feroz", marcada por um contexto social violento, dá vazão à "representação das condições de vida a que estavam submetidos os brasileiros, pressionados pela corrida desenvolvimentista, pela falta de estrutura do país e pela eminência de um sistema capitalista agressivo", avalia Thais Reis (2016, 16), na dissertação *Entre dois mundos: uma leitura de Eles estão aí fora, de Wander Piroli*.

Para a crítica literária Beatriz Resende, no texto "A literatura brasileira na era da multiplicidade", nossa literatura recente, produzida pós-1990, além de explorar aspectos ligados à desigualdade social e à violência, fala sobretudo do tempo presente e do retorno da expressão trágica, mantendo, ainda, como característica formal o hibridismo, que se dá na mistura entre gêneros literários e manifestações culturais contra hegemônicas, como o *rap*, o grafite, o *funk*, elementos associados a contextos periféricos, nascendo daí um olhar literário voltado para personagens e vozes antes silenciadas, com o aparecimento de "novas vozes que surgem a partir de espaços que até recentemente estavam afastados do universo literário." (RESENDE, 2008, p. 17).

Antonio Candido, no texto citado, já chamava a atenção para o hibridismo na literatura brasileira das décadas de 1960 e 70:

> Não se trata mais de coexistência pacífica das diversas modalidades de romance e conto, mas do desdobramento destes gêneros, que na verdade deixam de ser 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).

Resende observa que:

> [...] 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. [...] A cidade – real ou imaginária – torna-se, então, o locus de conflitos absolutamente privados, mas que são também os conflitos públicos que invadem a vida e o comportamento individuais, ameaçam o presente e afastam o futuro, que passa a parecer impossível. (RESENDE, 2008, p. 33).

Para Cilene Pereira, no texto "Memórias da família (e da violência): algumas considerações sobre a narrativa brasileira contemporânea", Wander Piroli se associa ao "realismo feroz" e à "tendência denominada por Karl Schollhammer de 'novo realismo', que expressa a 'vontade ou o projeto explícito de retratar a realidade atual da sociedade brasileira, frequentemente pelo ponto de vista marginais ou periféricos' (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 53)" (PEREIRA, 2017, p. 171). Tal aspecto aparece na obra de Piroli, segundo Reis, na "preocupava [do autor] em escrever sobre os conflitos íntimos e sociais do ser humano, especialmente aqueles vividos pelos insignificantes e desprezados pela sociedade." (REIS, 2016, p. 6).

Tal perspectiva de tematização do ponto de vista marginal e da problematização da violência pode ser vista nos contos selecionados para esta pesquisa, nos quais observamos (de modo direto ou indireto) uma reflexão sobre a sociedade brasileira e sobre tipos humanos frequentemente marginais/marginalizados.

Segundo Gabriel Martins e Luciana Coronel, no artigo "Resistência e representação da prostituição na obra de Plínio Marcos",

> A condição de "marginal" dada a muitos autores e obras literárias, em dado tempo e contexto, deve-se a diversos fatores; dentre os quais a adoção de personagens que representem sujeitos que, numa certa realidade histórica e cultural, não sejam vistos como desejados ou pertencentes àquela sociedade, sendo mesmo repelidos e renegados por esta. O conceito de "sujeito marginalizado" é, portanto, bastante [amplo, podendo variar conforme a ótica adotada, abarcando figuras como presidiários, usuários de drogas, homossexuais e travestis, ou mesmo operários, imigrantes ou mulheres. (MARTINS; CORONEL, 2017, p. 61)

As personagens marginalizadas de Wander Piroli ocupam a noite boêmia, os bares e as ruas da capital mineira: rua da Bahia e avenidas Amazonas e Cristóvão Colombo, etc.[58]

Por estes espaços desfilam operários, bancários, prostitutas, malandros, pessoas comuns, que são alçadas a protagonistas de suas histórias. Estas são, lembra Cilene Pereira, "seres violentados socialmente [...], emoldurados por uma história de violência que ultrapassa a memória particular do indivíduo." (PEREIRA, 2017, p. 173). Para Thainara Couto, no texto "A representação da violência e dos violentados em é proibido comer a grama, de Wander Piroli", as personagens de Piroli são "os esquecidos, excluídos e invisíveis sociais: o pobre, o negro, a prostituta, o operário, o ladrão, o bêbado [...]" (COUTO, 2018, p. 467).

DAS PROSTITUTAS DE PIROLI: ALGUMAS OBSERVAÇÕES

[58] No conto "Amanhã vai ser melhor", temos: "A história está apenas começando. Ainda não sei o final. Sei que vamos pela Paraná e pegamos a Amazonas", (PIROLI, 1984, p. 4). Em "Pela última volta", a personagem da prostituta diz ao possível "cliente": "Então você me viu na rua. Você estava atravessando a Tamoios com outra mulher" (PIROLI, 1984, p. 2). Em "A extensão da pele", a personagem masculina relata: "Segui pela Cristóvão Colombo e logo adiante o novo dia começava a rastejar atrás da serra e eu ia pensando na mulher dentro daquele vestido de índia." (PIROLI, 1983, p.7)

Ivia Alves, no texto “Imagens da mulher na literatura na modernidade e contemporaneidade”, observa que

> Sempre, na literatura, a representação da mulher esteve em foco. Mas não se pode negar que, desde o começo da Modernidade, a representação da mulher torna-se hegemônica, apresentando “modelos” definidos, seja para o ambiente doméstico (a mãe, a filha, a avó), seja um modelo, de apelo sexual, para vender produtos ou até mesmo para ilustrar calendários que vendem pneus e peças de automóveis. (ALVES, 2002, p. 84)

Em *O poder do macho*, a socióloga Heleieth Saffioti observa, a respeito da representação da imagem feminina nos meios de comunicação de massa, por exemplo, que

> A mulher encarna ou a figura da dona-de-casa, fazendo publicidade de produtos de limpeza, alimentos, adornos, ou a figura da mulher objeto sexual, anunciando perfumes, roupas e joias destinados a excitar os homens. Em qualquer dos casos - o da dona-de-casa e o da mulher objeto sexual - a mulher está obedecendo aos padrões estabelecidos pela sociedade brasileira. Ela pode ser a esposa legal, a namorada oficial, ou pode ser a outra, aquela que proporciona prazer ao homem, mas a quem e negado o direito de ser a mãe dos filhos deste homem. Aparentemente, estes dois modelos ou arquétipos de mulher são opostos. Na verdade, existem diferenças entre eles. Todavia, o mais importante é mostrar sua identidade básica: esposa legal ou "a outra", a mulher e sempre escolhida, não escolhe. (SAFFIOTI, 1987, p. 30)

O modelo feminino “de apelo sexual” mais presente na literatura é, certamente, o da prostituta, tipo feminino que aparece nos contos “A extensão da pele” e “Pela última volta”, que são protagonizados por elas, mulheres caracterizadas, por nossa tradição literária ocidental, como “mulheres-demônios” (Cf. ALVES, 2002, p. 88).

Para Ariágda Moreira, no texto “O espaço da prostituta na literatura brasileira no século XX”,

> Nas ficções, o universo da prostituta é narrado, de forma recorrente, como o espaço do profano, da luxúria, do desregramento moral e social, por influência, em parte, de dogmas religiosos, sociais e políticos de aceitação. De acordo com tal perspectiva, ele representa o local do excesso, da farsa e da dissimulação, povoado por seres humanos estranhamente contraditórios, que não se enquadram ao *lócus* moral e social de prestígio. (MOREIRA, 2002, p. 239)

É distante dessa perspectiva que elas aparecem na obra de Piroli, que não as julgam ou as caracterizam como personagens demoníacas, mas como mulheres comuns que têm na prostituição seu modo de vida e profissão.

Em ambos os contos, no entanto, permanece a perspectiva masculina de posse do corpo feminino, visto a construção cultural falocêntrica de nossa sociedade, centrada no poder masculino, que violenta o desejo da mulher, conforme vemos nas citações seguintes, retiradas do conto “Pela última volta”: “Não perguntou se eu queria sair, disse *nós vamos sair*. Falei que era contra o regulamento. Ele disse que cuidaria disso, e pediu para que eu vestisse a blusa branca de bolinhas” (PIROLI, 1984, p. 2, itálicos do autor); “Estava me tratando como se eu fosse dele. Perguntei se me conhecia de algum lugar. Ele disse que sim”. (PIROLI, 1984, p. 2).

O mesmo procedimento ocorre no conto “A extensão da pele”, a partir das citações seguintes: “Falei para ela deixar de bobagem. Ficasse ali boazinha engolindo sua bebida.” (PIROLI, 1983, p. 7); “de vez em quando eu olhava suas pernas. Eram morenas e de boa qualidade.” (PIROLI, 1983, p. 7). As citações destacadas dos dois contos evidenciam ambas as mulheres, prostitutas, submetidas “ao domínio masculino”, constituído pelo “baluarte da falocracia”, aponta Safiotti (1987, p. 32).

Nos contos, as personagens masculinas concebem a ideia de domínio e de posse do corpo feminino, que é garantido, ainda (na concepção do homem), pela profissão da mulher. No caso do conto “Pela última volta”, não é dada à personagem feminina o direito de escolha, nem mesmo sobre a composição de seu corpo, visto que o homem escolhe a roupa e determina o não uso da maquiagem. Isto ocorre, de acordo com Saffioti, porque

> Para o poderoso macho importa, em primeiro lugar, seu próprio desejo [...], como sujeito desejante em busca de sua presa. Esta é o objeto de seu desejo. Para o macho não importa que a mulher objeto de seu desejo não seja sujeito desejante. Basta que ela consinta em ser usada enquanto objeto. (SAFFIOTI, 1987, p. 18)

No conto "A extensão da pele", Piroli revela a percepção dos homens sobre as mulheres como apenas como um objeto de desejo: "tinha mulher de tudo quanto era jeito para todo e qualquer apetite."; "algumas mulheres foram garfadas e a pista quase esvaziou" (PIROLI, 1983, p. 7). Chama a atenção o uso dos termos "apetite" e "garfadas", acionamento o campo semântico da posse do corpo feminino, alçado ao lugar de presa. Em trechos como estes, vemos revelados aspectos violentos relativos à figura da mulher, tratando-a apenas como um objeto de uso e desuso, algo "descartável".

A delimitação dos espaços sociais masculinos (público) e femininos (privados) é rompido, de certo modo, pela figura da prostituta, que, se por um lado, não tem direito à expressão padronizada do feminino (atrelado à construção cultural materna, dada apenas às "mulheres de família"); por outro, invade o espaço público, mas como "objeto" disponível ao homem.

CONCLUINDO...

Nos contos de Wander Piroli examinados é possível constar que o tema da violência aparece de maneira direta e indireta, na medida em que as personagens de suas histórias são frequentemente violentadas, seja por imposições morais, seja por mecanismos de exclusão social e/ou marginalização, como no caso das prostitutas. Nesse caso, aponta Cilene Pereira,

> É possível falar de uma memória da violência da obra de Piroli, considerando duas perspectivas: em primeiro lugar, e de maneira mais óbvia, ela perpassa o uso reiterado de práticas especificas que dizem respeito ao que podemos chamar de uma violência física, que marca o corpo físico do sujeito, a partir de descrições

> de assassinatos, roubos, torturas, etc. Essa violência emerge de maneira tão óbvia (pelo menos para muitos), de outra, associada à exclusão social ou a ideia de cisão social. Nesse caso, as condições de uma dada realidade histórico-social excludente promoveriam uma violência maior, menos visível, porque institucionalizada, mascarada por sua naturalização. (PEREIRA, 2017, p. 172-173)

A violência aparece reservada ao espaço urbano, notadamente Belo Horizonte em sua região central e boêmia, onde se destaca a personagem da prostituta, figura marginalizada. A ficção de Piroli propõe uma reflexão, como observa Couto, sobre "seres invisibilizados socialmente (violentos e violentados), que são colocados, pelo autor, num processo de visibilidade e de empatia com o leitor." (COUTO, 2018, p. 466). Esse processo de empatia promove uma percepção do outro, reservando à literatura um papel social de máxima importância, atribuindo visibilidade aos que não enxergamos.

REFERÊNCIAS

ALVES, Ivia. Imagens da mulher na literatura na modernidade e contemporaneidade. In: FERREIRA, Silvia Lucia; NASCIMENTO, Enilda Rosendo do (Orgs.). *Imagens da mulher na cultura contemporânea*. Salvador: NEIM/UFBA, 2002, p. 85-98.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática S.A., 1989, p. 199-215.

COUTO, Thainara Cazelato. A representação da violência e dos violentados em é proibido comer a grama, de Wander Piroli. *Anais do VIII Encontro Tricordiano de Linguística e Literatura – ano 2018*. Três Corações, UNINCOR, 2018, p. 466-477.

MOREIRA, Ariágda dos Santos. O espaço da prostituta na literatura brasileira do século XX. Belo Horizonte: *Caligrama*: Revista de Estudos Românicos, v. 12, p. 237-250, 2007.

PEREIRA, Cilene Margarete. Memórias da família (e da violência): algumas considerações sobre a narrativa brasileira contemporânea. In. PORTO, A. P.; PEREIRA, C. M. *Memória e Discurso(s):* representações literárias e linguísticas nos séculos XX e XXI. Frederico Westphalen: Ed. URI, 2017, p. 163-180.

PIROLI, Wander. A extensão da pele. Belo Horizonte: MINAS GERAIS. Suplemento Literário. v.18, n. 900, p.7, dez. 1983.

PIROLI, Wander. Pela última volta. Belo Horizonte: MINAS GERAIS. Suplemento Literário. v.19, n. 924, p.2, jun. 1984.

RESENDE, Beatriz. A literatura brasileira na era da multiplicidade. *Contemporâneos:* expressões da literatura brasileira no século XXI. Rio de Janeiro: Casa da Palavra; Biblioteca Nacional, 2008.

SAFFIOTI, Heleieth I.B. *O poder do macho*. São Paulo: Editora Moderna, 1987, 120 p.

Suplemento Literário de Minas Gerais – base de dados referencial. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/websuplit> Acesso em 12 de set. de 2019.

UMA REFLEXÃO PARA O ENSINO DE LITERATURA NO ENSINO MÉDIO

Vítor Hugo da Silva (PUC–MINAS)

RESUMO: O presente trabalho justifica uma interpelação da Literatura no ensino médio apontando inconsistência certificada à disciplina numa concepção histórica desse ramo do saber, considerando, em especial, como é ministrada a disciplina Literatura para estudantes do ensino médio nas últimas décadas, através de análise e reflexão na composição de grande parte dos compêndios didáticos. Dessa maneira, sugere-se um estudo voltado para o diálogo entre texto e leitor na tentativa de melhorar o processo de aquisição da leitura dos alunos, como também, o repertório literário de nossa língua como passaporte para sensibilização do educando, que apresenta peculiaridades nesta fase do desenvolvimento e requisita novas formas de conceber a literatura e, assim, construindo um cenário de expectativas e significação para esse sujeito leitor. Dessa maneira, as respostas obtidas nesta análise empírica realizadas no ensino médio, em especial o 3ª ano, a partir de textos de Carlos Drummond de Andrade, Guimarães Rosa, Clarice Lispector e outros autores renomados, foi possível investigar e detectar alguns problemas relacionados com a leitura e a consequente escrita desses educandos. Conclui-se que essa proposição oportunize a proximidade desse jovem leitor com o texto literário, assim como, sentido e coerência dos textos e a preparação dos docentes para a leitura contribuindo, de forma expressiva, à formação do indivíduo, motivando-o a analisar o meio social, parte fundamental do saber, que esteia nossas interpretações e nos viabiliza a compreensão do outro e do mundo.

Palavras-chave: Literatura. Ensino. Docente. Discente.

INTRODUÇÃO

Este Artigo tem como foco investigar a questão da aprendizagem dos alunos do ensino médio de duas escolas estaduais, assunto que tem suscitado empenho considerável das instituições governamentais, dos especialistas em educação, dos estudiosos no desenvolvimento da linguagem e na capacitação do aprendiz para a leitura, a escrita e o seu consequente "letramento". A análise da aprendizagem, suas consequências e a apresentação de possíveis caminhos "cautelosos" para as instituições escolares são objetos desse estudo que se propõe a

apresentar, ao final, que ainda é viável um retorno ao gosto, ao prazer da leitura e, de acordo com as teorias de Piaget, uma construção do conhecimento. Cosson (2016) deixa evidente esta discussão:

> O letramento literário, conforme o concebemos, possui uma configuração especial. Pela própria condição de existência da escrita literária... o processo de letramento que se faz via textos literários compreende não apenas uma dimensão diferenciada do uso social da escrita, mas também, e sobretudo, uma forma de assegurar seu efetivo domínio. Daí sua importância na escola, ou melhor, sua importância em qualquer processo de letramento, seja aquele, seja aquele oferecido pela escola, seja aquele que se encontra difuso na sociedade (COSSON, 2016, p.12).

De acordo com Cosson (2016), torna-se necessário enfrentarmos o descaso, a indiferença com a literatura trabalhando, essencialmente, com o novo, com o que possa ser levado às pessoas, à comunidade, aos estudantes para uma inovação literária.

Trabalhar com o novo é se preparar para uma criação literária numa situação contínua, privilegiada para que possa ir além das práticas escolares em conformidade com as habilidades sociais e das diversas práticas de leitura e de escrita na formação do leitor.

A partir das dificuldades constatadas *in loco* e do desinteresse, também constatado em sala de aula, é que a preocupação com o ensino e a aprendizagem da literatura, em todos os níveis e, primordialmente, no ensino médio, constitui a fundamentação do trabalho ora apresentado.

Como será especificado, essa atividade iniciou-se a partir da constatação, preocupante, do desinteresse de estudantes pelo estudo da literatura.

Esclarece-se ainda que a presente constatação dos resultados de muitos anos de docência me conduziu a promover a motivação dos discentes investigando as contribuições, a eficácia das aulas e transformando-as, dessa maneira, em uma nova metodologia no Ensino de literatura, em especial no ensino médio. Essa transformação implicou uma abertura ao diálogo, em uma dinâmica em que os alunos receberam mais abertura para a participação, para dar sugestões, ser ouvido e ser agente da sua própria aprendizagem.

O foco está, além do conteúdo curricular proposto, no trabalho com poesia, em especial, a relevância da discussão sobre o sarau literário dentro e fora da sala de aula incentivando-os ao desenvolvimento e constituindo-se, atualmente, como a grande tônica na busca da formação de leitores. O resultado da investigação da pesquisa sugere e anuncia mudanças nas conjunturas contemporâneas e vem determinando a necessidade de se pensar novas formas de atuação no ensino de literatura.

ANÁLISE E DISCUSSÃO DOS DADOS

O presente artigo pretende analisar o trabalho desenvolvido nas instituições de ensino que o docente realizou sua pesquisa, com o objetivo de ampliar a visão e adquirir condições para uma formulação mais adequada da etapa de coleta de dados, possibilitando, assim, criar um instrumento de investigação coerente com o problema e os objetivos, na formação do leitor do texto literário.

Segundo Yin (2001), esse é um critério essencial para o desenvolvimento da teoria, por delinear a visão do pesquisador e orientá-lo na análise do objeto de investigação.

Procurou-se enfatizar a importância da leitura, bem como os meios que motivam esta prática da formação do leitor de textos literários, o gosto pela literatura. Foi apresentada a literatura como ferramenta essencial para que o professor pudesse motivar e acompanhar o desempenho da habilidade da leitura e da escrita de seus discentes.

Utilizou-se um questionário direcionado aos alunos do ensino médio das Escolas Públicas Estaduais *Djanira Rodrigues de Oliveira* e *Juscelino Kubitscheck de Oliveira,* instituições em que atuava neste período.

O questionário teve como objetivo indagar a metodologia do professor e o que estava sendo trabalhado com o aluno dentro e fora da sala de aula, e a consequente resposta do aluno, face à pesquisa realizada. Considerando o que expõe Geraldi:

> Como coadunar essa concepção de leitura com atividade de sala de aula, sem cair no processo de simulação de leituras? Não me parece que a resposta seja tão simples. Se fosse assim, não haveria razão para tantos encontros de professores, tantos textos que tematizam a própria leitura. Qualquer que seja a resposta, no entanto, estará lastreada numa

ISSN: 2594-6536

> concepção de linguagem, já que toda metodologia de ensino articula uma opção política – que envolve uma teoria de compreensão e interpretação da realidade – "com os mecanismos utilizados em sala de aula". (GERALDI, 2012, p.92).

A prática habitual consiste em o professor exigir que os alunos leiam certas páginas do livro didático, depois respondam às perguntas, conferindo erros e acertos, no imperecível e liquidante gabarito de respostas achado no próprio livro. Este processo não garante o diálogo entre texto e leitor, sendo assim, confere-se ao livro didático poder/saber total, inquestionável e infalível. O professor, intimidado, emudece e faz calar seu aluno nas condições materiais apresentadas, como o espaço de leitura em diálogo.

Outro quesito que chama a atenção é o constante despreparo do professor de literatura e a desvalorização do magistério em todas as instâncias, principalmente, na salarial. Evidenciou-se, durante todo o trabalho, que muitos são, supostamente, professores por força das circunstâncias e não porque gostam do que fazem.

Aparentemente, ser professor foi, e ainda é, para alguns, a última opção. Por esse motivo, não procuram, nem se preocupam em se atualizar. Atento para a explicação dos manuais: o professor não tem tempo para projetar suas próprias aulas, já que se desdobra em diversas jornadas, frente à remuneração inadequada ao trabalho docente, deixando-o fabril.

As dificuldades enfrentadas pelo professor refletirão no aluno, fazendo com que ele, o discente, perca o significado da sua vivência de leitura e é, justamente, essa falta de metodologia adequada que vai impossibilitar o diálogo para a prática da apreciação que poderia oferecer ao aluno a oportunidade para querer e gostar de ler.

Dessa maneira, obtiveram-se, através das entrevistas realizadas com os alunos a respeito do ensino de literatura, respostas que proporcionaram um certo aprofundamento e susceptivelmente uma análise mais substanciosa desse objeto de estudo, a fim de ampliar e examinar os diferentes aspectos inerentes ao ensino e aprendizagem da literatura.

Neste contexto, 65% dos alunos responderam ao questionário aplicado positivamente às perguntas e 35% negativamente a quase todas as perguntas, principalmente às questões relacionadas ao hábito da leitura. O *Anexo 1* traz o gráfico com os resultados do questionário.

Em relação à definição e entendimento das perguntas relacionadas ao aprendizado de literatura, foi possível perceber que a maioria dos entrevistados possui uma concepção

ISSN: 2594-6536

abrangente. No tocante às respostas avaliadas nesse questionário, observou-se que os alunos, dessas escolas públicas, não estão satisfeitos com as aulas de literatura, pois se apresentaram cansados e às vezes indiferentes, bem como alguns professores que, segundo eles, utilizam de vocabulários difíceis, além de atulhar o quadro de conteúdo.

ENTRE A TEORIA E A PRÁTICA E OS MEANDROS DO PROCESSO

Certamente se a literatura estiver ausente da sala de aula, encontraremos alguns obstáculos, não será pelo simples fato de desconhecer a sua importância, mas sim por saberem que grandes revoluções foram feitas através dela, pois segundo Barthes (2007)

> A literatura assume muitos saberes. Num romance como Robinson Crusoé, há um saber histórico, geográfico, social (colonial), técnico, botânico, antropológico (Robinson passa da natureza à cultura). Se, por não sei que excesso de barbárie, todas as nossas disciplinas devessem ser expulsas do ensino, exceto uma, é a disciplina literária que deveria ser salva, pois todas as ciências estão presentes no monumento literário. É nesse sentido que se pode dizer que a literatura, quaisquer que sejam as escolas em nome das quais ela se declara, é absolutamente, categoricamente realista: ela é a realidade, isto é, o próprio fulgor do real. Entretanto, e nisso verdadeiramente enciclopédica, a literatura faz girar os saberes, não fixa, não fetichiza nenhum deles; ela lhes dá um lugar indireto, e esse indireto é precioso. Por um lado, ele permite designar saberes possíveis - insuspeitos, irrealizados: a literatura trabalha nos interstícios da ciência: ela está sempre atrasada ou adiantada com relação a esta, semelhante à pedra de Bolonha, que irradia de noite a luz que aprisionou durante o dia, e, por esse fulgor indireto, ilumina o novo dia que chega. (BARTHES, 2007, p. 18-19).

Muitas pessoas repudiaram o poder ou manifestaram insatisfações através da literatura e uma das grandes provas disso é a pouca importância que se dá à ruptura e toda a produção contemporânea. Seria audacioso apresentar aos alunos que muitos escritores, que viveram há

apenas 50 anos atrás, fizeram uma arte revolucionária e incomodaram muito com essa atividade de inovação como refere o nosso grande escritor Guimarães Rosa:

> O correr da vida embrulha tudo.
> A vida é assim: esquenta e esfria,
> aperta e daí afrouxa,
> sossega e depois desinquieta.
> O que ela quer da gente é coragem

A FUNÇÃO DO PROFESSOR E A CONSTRUÇÃO DE ATIVIDADES LITERÁRIAS

Parte-se do pressuposto de que cabe ao professor incrementar o processo de motivação proporcionando condições favoráveis para que o aluno crie o hábito da leitura no que diz respeito à prática contínua, ferramenta para o que chamamos de condições adequadas de aprendizado. Quando se pensa na importância que a literatura tem na educação e na praticidade que ela nos oferece enquanto motivação e autonomia tendo como foco a leitura e, consequentemente, a escrita, o aluno compreenderá com efeito e com estímulo que se torna necessário transformar seus pensamentos. Segundo Frantz,

> A escola tem, portanto, um compromisso maior que é propiciar ao sujeito o desenvolvimento de sua capacidade de leitura do mundo. Assim, uma educação que se queira libertadora, humanizante e transformadora passa, necessariamente, pelo caminho da leitura. Da mesma forma, na organização de uma sociedade mais justa e democrática, que vise a ampliar as oportunidades de acesso ao saber, não se pode desconhecer a importante contribuição política da leitura. (FRANTZ, 2001, p.21).

Cabe ao professor, e exclusivamente a ele, descobrir o centro do interesse de seu aluno, ou seja, se ele gosta apenas das revistas em quadrinhos, ou textos da internet, ou mesmo obras consagradas tanto da tradição, como da ruptura, que o educador comece o seu trabalho por essa temática, ou, até mesmo a partir da análise de filmes, pedindo que os alunos produzam textos

baseados no que constataram, vivenciaram, como também interpretando letras de músicas de suas preferências.

Em outras palavras, estimular o aluno a partir do acervo cultural que o cerca, tendo como foco, a diversidade como eixo norteador dos processos que compõem o universo da literatura. Assim para Lajolo:

> Ler não é decifrar, como num jogo de adivinhações, o sentido de um texto. É, a partir do texto, ser capaz de atribuir-lhe significado, conseguir relacioná-lo a todos os outros textos significativos para cada um, reconhecer nele o tipo de leitura que seu autor pretendia e, dono da própria vontade, entregar-se a essa leitura, ou rebelar-se contra ela, propondo uma outra não prevista. (LAJOLO, 1993, p.59)

Se a única leitura a que se tem acesso são os indefectíveis livros didáticos, ou os filmes de terror, ou ainda as letras de músicas atuais, como o pagode, o forró, o rap, o funk, que se inicie o trabalho através desses elementos. Talvez analisando estas leituras, pedindo que os alunos produzam textos baseados em relação a eles; interpretando as letras das músicas que gostam de ouvir. Seria essa a forma de socializar o aluno no universo da leitura de sua autonomia.

De acordo com Cosson (2016) seria uma proposta de criação em que o objetivo está na constituição de um leitor que vai além de um simples resultado dessa leitura, sobretudo, aquele que possa desvendar o texto, assim como promover a posição de leitor no exercício de sua autonomia, não se deliciando somente com o encantamento poético, entretanto, fazendo da leitura um meio de construção da prática desta apreciação.

LITERATURA E ENSINO

A leitura é uma prática social na qual quem lê desenvolve a arte de pensar e se torna mais crítico e capaz de compreender melhor os fatos. Embora a grande maioria não tenha interesse pela leitura, o que reflete no campo da literatura que alguns profissionais e estudantes não demonstram interesse por ela:

> A literatura é uma prática social tanto para quem escreve quanto para quem lê. Prática social no sentido de atividade humana em intenção transformadora do mundo, que expressa o peculiar da relação do homem e mundo, o modo de ser do homem no mundo (AGUIAR; BORDINI,1988, p.23)

A transmissão de significados por meio da linguagem não é uniforme em todas as comunidades, nem em todos os segmentos sociais, variando conforme as características dos falantes: origem, sexo, classe social, crenças e concepções de mundo.

Depende ainda do contexto em que ocorre a comunicação, seja oral, escrita, corporal ou artística e dos papéis que as pessoas assumem em situações diversificadas. Essas variações devem ser consideradas no espaço comunicativo, pois expressam os valores culturais, a identidade e a competência linguística do comunicando.

A linguagem como interação social implica falar e ouvir numa atuação combinada, em que o ouvir significa compreender a fala do outro, inserindo-a no contexto da conversação.

A palavra é limitada com caráter determinado porque implica análise, interlocutores, situação vivida, contexto cultural e recursos utilizados na comunicação, principalmente se esta for face a face. A construção significativa da fala depende da entonação, dos gestos e da expressão facial.

> A arte é social nos dois sentidos: depende da ação de fatores do meio, que se exprimem na obra em graus diversos de sublimação; e produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando a sua conduta e concepção do mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais (CANDIDO, 2000, p. 20).

A interação entre aprendizagem, desenvolvimento psíquico-social, conhecimento produzido pela humanidade e as relações estabelecidas com o meio social produzirão o saber. O convívio social do indivíduo prova que a unidade existente entre aprender e desenvolver é significativa e estimula avanço na trajetória do processo evolutivo para níveis mais complexos e servirá de base para a conquista de novos aprendizados da leitura e da literatura.

Para Bakhtin (1988) é na interação leitor/texto de que o educando vai compondo e ampliando seu repertório de significados.

> A verdadeira substância da linguagem não é constituída por um sistema abstrato de formas linguísticas, nem pela enunciação monológica isolada, nem pelo ato psicofisiológico de sua produção, mas pelo fenômeno social da interação verbal, realizada pela enunciação ou pelas enunciações. A interação constitui, assim, a realidade fundamental da linguagem (BAKHTIN, 1988, p. 123).

Tomando por base as asserções acima, procurou-se direcionar o trabalho, levando em conta as particularidades da adolescência, as diferenças individuais dos estudantes, procurando desenhar o desenvolvimento da imaginação. No que se refere às instituições educacionais, tendo por base a cultura e o meio que condicionam os valores morais e sociais, o estudante incorporará, dentro do contexto, justiça e solidariedade, cabendo aos professores conhecer as condições de existência de seus alunos, para saber quais os valores estão sendo legitimados, considerando os processos sociais de interação.

PROVÁVEIS INCONSISTÊNCIAS DETECTADAS NO ENSINO DA LITERATURA

Seguindo essa linha de pensamento, procurou-se mostrar, nas etapas desse trabalho, as imprecisões encontradas no ensino da literatura, sejam elas provenientes do mestre, do aluno, do meio, da estrutura do ensino, enfim, detectar onde se encontram as questões da ineficiência e apresentar os caminhos e as substâncias para combatê-los.

De acordo com Bakhtin (1992) um elemento não pode construir os gêneros do discurso sozinho, uma vez que a comunicação acontece de forma coletiva e a transformação na linguagem depende do fator tempo e massa falante. Assim, cabe ao indivíduo compreender os gêneros existentes e a escola torna-se um ambiente propício para aquisição desse conhecimento.

> Aprendemos a moldar nossa fala às formas do gênero e, ao ouvir a fala do outro, sabemos de imediato, bem nas primeiras palavras, pressentir-lhe o gênero. Se não existissem os gêneros do discurso e se não os

> dominássemos, se tivéssemos de criá-los pela primeira vez no processo da fala, se tivéssemos de construir cada um de nossos enunciados, a comunicação verbal seria quase impossível. (BAKHTIN, 1992, p. 302).

Afinal a seleção de um bom texto não é tarefa direcionada apenas ao professor de Língua Portuguesa, sendo necessário que o professor de outras áreas também providencie textos que possam incentivar a leitura. O objetivo de todos como educadores é de promover o ensino e a aprendizagem.

> Cabe, portanto, à escola viabilizar o acesso do aluno ao universo dos textos que circulam socialmente, ensinar a produzi-los e a interpretá-los. Isso inclui os textos das diferentes disciplinas, com os quais o aluno se defronta sistematicamente no cotidiano escolar e, mesmo assim, não consegue manejar, pois não há um trabalho planejado com essa finalidade (BRASIL, 1997, p. 26).

A leitura está ligada à escola, entidade responsável pela educação dos alunos na sociedade atual. A evidência empírica deste trabalho se forma no procedimento estável de observação de aulas de literatura em escolas de ensino médio, e em entrevistas recorrentes a alunos e professores de literatura.

> Para nós, o importante é que o professor perceba que essas atividades são possibilidades que só adquirem força educacional quando inseridas em um objetivo claro sobre o que ensinar desta ou daquela maneira, isto é, elas devem estar integradas em um todo significativo, no nosso caso a sequência básica ou a expandida ou outra criada pelo professor (COSSON, 2016, p.121).

Os alunos procuravam conhecer um projeto que diferisse da mesmice e se envolviam em projetos comunitários quando lhes eram dadas as oportunidades, que lhes proporcionassem motivação necessária a fim de que pudessem desenvolver um trabalho prazeroso.

Dessa maneira, iniciou-se um projeto de poesia desenvolvido com os alunos do ensino médio, a fim de estimulá-los com o propósito de valorizar a nossa produção literária e motivando-os com o Sarau literário estabelecendo, assim, um contato com o público leitor agregado à literatura.

Assim sendo, uma forma de divulgar as criações inéditas, despertando, deste modo, a leitura voltada para interpretação e a produção escrita dos poemas na tentativa de valorizar a nossa cultura.

Por conseguinte, gostaria de despertar o gosto poético, por meio de obras de poetas e artistas da comunidade com o exercício realizado em casa aberta com Sarau literário ou Café literário, em que os alunos executavam uma literatura genuína, assim como exposição das Vanguardas europeias, teatro, fotografia, em especial, aos terceiros anos. Outro aspecto importante diante de tudo isso é que se torna necessária a interdisciplinaridade na sala de aula, o que quase todos os professores da escola se envolveram.

> Continuamos a investigação sobre as permutas interdisciplinares como exigência do saber atual. A compreensão interdisciplinar tornou-se ainda mais necessária a partir do momento em que nos vimos sitiados pela complexidade da vida cotidiana e pelas desconcertantes peripécias de uma história incerta (TEMPO BRASILEIRO, 1962, s/p).

O processo ensino-aprendizagem não pode nem deve ser fragmentado como que cada disciplina fosse afastada do convívio social, o processo é um todo e precisamos cada vez mais abrir o leque para esse fato, pois assim teremos educadores e alunos motivados e realizados na sala de aula. E Cosson esclarece essa situação:

> [...] buscamos responder às demandas de professores e alunos por um ensino significativo de literatura. A proposta que foi delineada nos pressupostos e nas práticas ao longo dos capítulos tem como centro a formação de um leitor cuja competência ultrapasse a mera decodificação dos textos, de um leitor, que se apropria de forma autônoma das obras e do próprio processo de leitura, de um leitor literário, enfim. (COSSON, 2016, p.120)

Como o aluno, às vezes, se sente tolhido em seus sentimentos sem ter como se manifestar, a leitura literária dá a ele condições favoráveis para uma visão mais comovente e crítica com relação à vida e o mundo no qual está inserido. É como bem define o autor em *A aula*:

> Mas a nós, que não somos nem cavaleiros de fé, nem super-homens, só resta, por assim dizer, trapacear com a língua, trapacear a língua. Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo quanto a mim: *literatura.* (BARTHES, 2007, p.16)

Toda essa construção literária foi de grande eficácia, pois conseguiu-se resgatar os valores culturais com solidariedade e, sobretudo, sabendo dividir os trabalhos com harmonia e parcimônia. Dessa maneira tudo foi conduzido de forma concernente às bases e nos princípios de um trabalho literário com descobertas fantásticas, o que na verdade requereu um certo tempo e muita paciência, como dito anteriormente, para que tudo acontecesse de maneira precisa.

É interessante perceber que em cada rosto, cada atitude a cara de reconhecer que tudo valeu a pena se tornava transparente. O que tanto surpreendeu. Observa-se que os trabalhos proporcionaram aos alunos um contentamento que nem mesmo se presumia. É sinal de que tudo tem o seu valor, quando se empenha e tem entre as partes o seu comprometimento. Em relação a este tipo de trabalho Cosson (2016) diz o seguinte:

> Ser leitor de literatura na escola é mais do que fruir um livro de ficção ou se deliciar com as palavras exatas da poesia. É também posicionar-se diante da obra literária, identificando e questionando protocolos de leitura, afirmando ou retificando valores culturais, elaborando e expandindo sentidos. Esse aprendizado crítico da leitura literária, que não se faz com o encontro pessoal com o texto enquanto princípio de toda experiência estética, é o que temos denominado aqui de letramento literário. (COSSON, 2016, p.120).

A literatura é muito mais que um mero instrumento de entretenimento. Um leitor de texto literário se torna parte do que lê, identifica, questiona e analisa. Na sala de aula torna-se de suma importância que haja por parte do professor mediador, que contribui para o incentivo no que se refere à reflexão do que foi lido.

Dessa maneira, o mediador deve abstrair todas as informações, "afirmando ou retificando valores culturais, elaborando e expandindo sentidos". É através do texto/leitor, ativado pelo conhecimento prévio do aluno que estimula o pensamento e faz com que a observação do texto literário se torne de maneira mais cuidadosa.

Entretanto, como educador, ousa-se dizer, nessa proposta de trabalho, que vem se desempenhando um papel de formador e, sobretudo, é sabido o anseio de poder solucionar um pouco, alguns problemas da literatura na sala de aula no sentido de ser formador e informador promovendo, assim, mudanças significativas na vida dos alunos através do processo ensino/aprendizagem.

A pesquisa realizada representa uma contribuição para formação deste perfil de leitores sobre a motivação na prática da habilidade de leitura e, consequentemente, se posicionar diante do texto literário.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo é síntese de um trabalho que vem sendo desenvolvido desde 1993 e que se revelou em análises realizadas com alunos do ensino médio para verificar a importância da leitura nas Escolas Públicas Estadual em que as falhas, as dificuldades, o interesse ou desinteresse, a inércia, o comodismo talvez possa persistir, neste caso, aparece como um forte obstáculo, impassível, para um processo ensino/aprendizado adequado.

No entanto, existem caminhos que favorecem a mudança. Basta descobri-los e seguir o seu curso. Depende, como sempre, do elemento humano. Da vontade do homem. Aspiração que se manifesta com o propósito de aprender sempre. Aprender/ensinando para, assim, atingir o objetivo maior da educação que é o de mostrar o ser humano na vida social; fazer do cidadão dono de sua própria história. Do outro lado, o aluno também desconhece a sua condição de cidadão, de ser humano, capaz de elaborar o seu senso crítico e lutar por melhores condições na escola e fora dela. De acordo com Gadottié é preciso saber e entender que:

> Todo ser humano é capaz de aprender e de ensinar, e, no processo de construção do conhecimento, todos os envolvidos aprendem e ensinam. O processo de ensino-aprendizagem é mais eficaz quando o educando participa, ele mesmo, da construção do 'seu' conhecimento e não apenas "aprendendo" o conhecimento. (GADOTTI, 1992, p. 70).

Percebe-se que todo esse exercício literário não ficou a desejar, a partir do momento em que se almejou a fazer frutificar o interesse pela literatura alicerçada em experiências próprias e dos pares que, em sua numerosa maioria, compactuaram com o ponto de vista do trabalho proposto.

Na verdade, é a esperança de um futuro em que o homem esteja realmente preparado para elaborar a sua trajetória, usando o seu senso crítico, a sua sabedoria, o seu conhecimento, na construção de um mundo mais digno, fazendo da convivência pacífica entre todos os seres que o habitam, uma conquista que honre a humanidade.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, V.T. de; BORDINI, M. da G. *Literatura: a formação do leitor* – alternativas metodológicas. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1988.

BAKHTIN, M. Os gêneros do discurso. In: *Estética da criação verbal.* Tradução de M. E. G. Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p. 277-326.

BARTHES, Roland. *A aula*. São Paulo: Cultrix, 2007.

BRASIL. Secretaria de Educação Média e Tecnológica. *Parâmetros Curriculares Nacionais: Ensino Médio.* Brasília: MEC; SEMTEC, 1999.

BRASIL. Secretaria de Educação Média e Tecnológica. Parâmetros Curriculares Nacionais: *Ensino Médio – Linguagens, Códigos e suas Tecnologias*. Brasília: MEC; SEMTEC, 1999.

CANDIDO, Antonio. Literatura e sociedade: *estudos de teoria e história literária.* 8.ed. São Paulo: Queiroz, 2000.

COSSON, Rildo. *Letramento literário: teoria e prática*. São Paulo. Contexto, 2016.

FRANTZ, Maria Helena Zancan. O ensino da literatura nas séries iniciais. 3 ed. Ijuí: UNIJUÍ, 2001. Coleção Educação.

GADOTTI, Moacir. *Diversidade Cultural e Educação para Todos*. Juiz de Fora: Graal. 1992. p. 21, 70.

GERALDI, João Wanderley. *O texto na sala de aula*. Geraldi (org.) São Paulo: Anglo, 2012. 136p.

YIN, R. K**.** *Estudo de caso: planejamento e métodos.* Porto Alegre: Bookman, 2001.

A CONSTRUÇÃO DISCURSIVA DA ARGUMENTAÇÃO EM NOTÍCIAS *ONLINE*

Viviane Ruiz Potma Gonçalves (UNINCOR/FCTE-PMTC)

RESUMO: Este trabalho busca discutir, segundo a perspectiva da Semiolinguística de Patrick Charaudeau, como os modos descritivo e enunciativo de organização do discurso contribuem para a construção da argumentação. Para tanto, serão analisadas duas notícias publicadas por jornais mineiros em suas versões *online*. A pesquisa é realizada por meio da revisão bibliográfica e da análise documental das duas notícias dos jornais O Tempo e Estado de Minas, publicadas em maio de 2015. Através do estudo dos modos de organização do discurso e da análise dos exemplos apresentados, propomos a reflexão de como tais modos de organização são utilizados no gênero notícia de jornal *online* para a construção de um enunciado em que a instância midiática emite julgamentos a respeito do fato noticioso, buscando implícita ou explicitamente influenciar os leitores.

Palavras-chave: Semiolinguística; Modos de organização do discurso; Argumentação; Jornais *online*.

INTRODUÇÃO

A presente investigação busca conhecer através da teoria Semiolínguística, como os jornais mineiros utilizam da enunciação para criar uma imagem do adolescente infrator, utilizando os modos de organização do discurso enunciativo e descritivo e também a argumentação de forma oculta em suas escolhas enunciativas.

As notícias escolhidas tem como atores sociais um homem de 29 anos e um adolescente que foram presos por tráfico de drogas e por porte ilegal de armas, crimes que ocorreram em 01/05/2015 e que foram noticiados nas versões online dos jornais O Tempo e Estado de Minas, jornais selecionados por apresentarem grande tiragem de exemplares impressos e de acessos virtuais em Minas Gerais e no Brasil. A seleção do ano de 2015 foi devido às discussões em relação à Proposta de Ementa Constitucional 171/1993, popularmente conhecida como PEC da redução da maioridade penal, aprovada pela câmara dos deputados nesse mesmo ano.

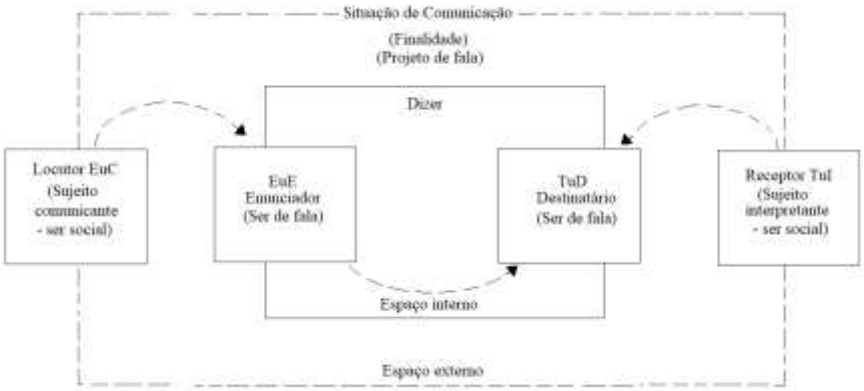
O ESQUEMA DA SITUAÇÃO DE COMUNICAÇÃO DE CHARAUDEAU E O CONTRATO DE COMUNICAÇÃO MIDIÁTICO

Patrick Charaudeau, linguista francês, observando principalmente os estudos de Bakhtin e Benveniste, formula, na década de 80, a teoria Semiolinguística. Charaudeau (2018, p. 196) define o enunciado como uma sequência verbal, produzida em situações específicas e únicas, que formará um todo constitutivo de um determinado gênero, por exemplo, um romance, uma conversação ou um artigo de opinião.

O autor acredita que o ato de linguagem possui dimensões implícita e explícita, ou seja, o falado explicitamente não corresponde a tudo o que é comunicado, o que o leva a definir a significação como o sentido que pode ser encontrado apenas em determinado contexto (CHARAUDEAU, 2014, p. 24). “A finalidade do ato de linguagem (tanto para o sujeito enunciador quanto para o sujeito interpretante) não deve ser buscada apenas em sua configuração verbal, mas, no jogo que um dado sujeito vai estabelecer entre esta e seu sentido implícito” (CHARAUDEAU, p. 24, 2014).

Para Charaudeau (2014, p. 52), há dois circuitos do ato de linguagem. O sujeito comunicante, por meio do discurso, constrói de si uma imagem de enunciador para comunicar algo para um destinatário; este também é construído pelo sujeito comunicante que imagina como a mensagem será recebida. Por sua vez, o sujeito receptor constrói uma imagem do enunciador, conforme representado no esquema elaborado pelo autor:

Figura 1: Situação de comunicação



Fonte: Charaudeau (2014, p. 52)

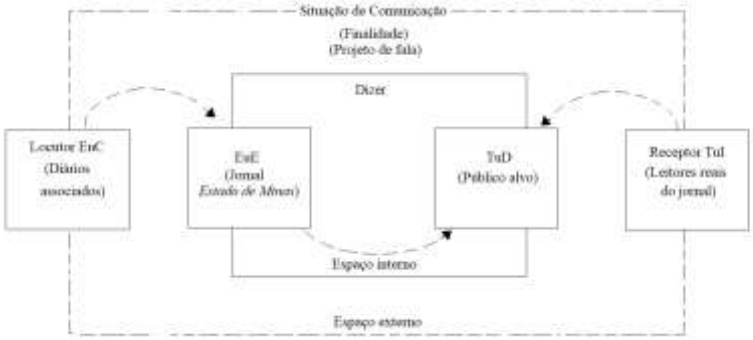
O autor também estabelece que, ao nos comunicarmos, estabelecemos um contrato de comunicação com o outro – considerando para quem falamos, com qual objetivo, em que ambiente etc. (CHARAUDEAU, 2018, p. 68).

No caso das notícias, especificamente, a criação desses enunciadores e dos destinatários aos quais se dirigem é feita através de um contrato de comunicação midiático. Para Charaudeau (2018, p.86-87), a finalidade do contrato de comunicação midiático estabelecido é a de ter a maior credibilidade possível e, simultaneamente, atingir um grande público, numa enunciação que utiliza tanto o "fazer saber" quanto o "fazer sentir", mas que mascara a existência desse mecanismo enunciativo. A forma como o enunciador de um texto jornalístico busca atingir seus leitores poderá ser primariamente afetiva ou intelectiva, de acordo com as necessidades da situação:

> O alvo intelectivo é considerado capaz de avaliar seu interesse com relação àquilo que lhe é proposto, à credibilidade que confere ao organismo que informa, a sua própria aptidão para compreender a notícia, isto é, ter acesso a ela. Um alvo intelectivo é um alvo ao qual se atribui a capacidade de pensar. Um alvo afetivo é, diferentemente do precedente, aquele que se acredita não avaliar nada de maneira racional, mas sim de modo inconsciente através de reações de ordem emocional. Assim sendo, a instância midiática constrói hipóteses sobre o que é o mais apropriado para tocar a afetividade do sujeito alvo. (CHARAUDEAU, 2018, p. 80-81)

Assim, quando um jornalista escreve uma notícia, ele a escreve tendo em mente em qual jornal a notícia será veiculada, bem como as preferências do público a quem se dirige. A fim de aproximarmos teoria e análise, apresentamos, a seguir, uma versão adaptada do quadro dos sujeitos da comunicação proposto por Charaudeau:

Figura 2: Situação de comunicação do jornal *Estado de Minas*

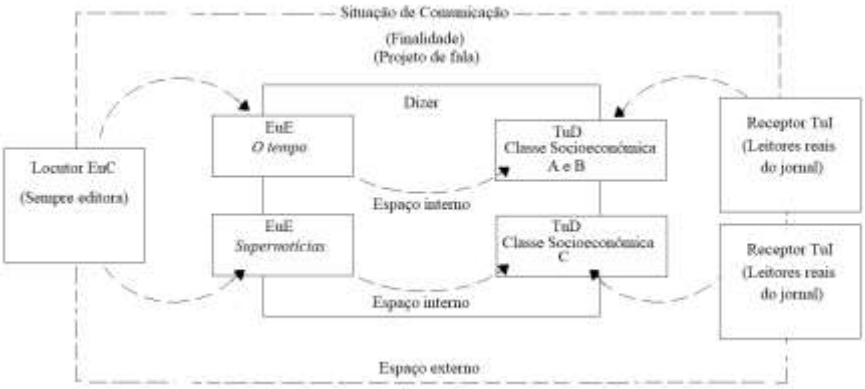


Fonte: A autora

A empresa *Diários Associados*, considerada o Eu Comunicante (EuC), por meio de seu discurso, assume a identidade de Eu Enunciador (EuE), chamada "jornal Estado de Minas" que escreverá para um público-alvo específico, em geral os leitores das classes A e B da sociedade, embora possa ter seus textos lidos por leitores de outras classes sociais. O sujeito comunicante poderá criar ainda outras identidades enunciadoras, caso do jornal *Aqui BH*, que também pertence à empresa mencionada.

Seguindo essa mesma linha de raciocínio, podemos pensar sobre os jornais *O tempo* e *Super Notícia*, ambos de propriedade *Sempre Editora.* O primeiro, concorrente direto do jornal *Estado de* Minas, tem como público-alvo, em geral, as classes A e B; o segundo, assumindo o formato de um tabloide, dirige-se à classe C. Nesse caso, podemos considerar a *Sempre* Editora como o comunicante, o ser social, que, para atingir diferentes destinatários transfigura-se, por meio de suas construções discursivas, em dois sujeitos comunicantes, quais sejam: os jornais *O Tempo* e *Super Notícia,* conforme ilutar figura 3 a seguir:

Figura 3: Situação de comunicação do jornal *O Tempo*



Fonte: A autora

Assim, temos, na figura do Eu Comunicante, as empresas responsáveis pelos jornais, sendo o Eu Enunciador é representado discursivamente pelos jornais. A empresa responsável pelos jornais é a mesma, mas são criados dois enunciadores diferentes. Nesse caso, consideramos que o enunciador é institucional – embora cada notícia tenha sido escrita por um jornalista, esses profissionais em conjunto representam a instância de comunicação. Observamos, porém, que pode haver uma não coincidência entre o público-alvo para o qual o jornal procura escrever e os leitores reais que, de fato, leem tais notícias.

A seguir, faremos um breve estudo dos modos de organização do discurso que serão utilizados nas notícias.

OS MODOS DE ORGANIZAÇÃO DO DISCURSO

Na situação de comunicação, existem modos do discurso que irão expressar como o locutor se posiciona e também como ele irá enunciar o que pretende comunicar. Modos de organização do discurso referem-se a maneiras de construir o discurso baseado em sua finalidade e na intenção do autor.

Para Charaudeau (2014, p. 68), o ato de comunicação é composto dos seguintes componentes: a situação de comunicação e o contexto; os modos de organização do discurso; a língua e o texto. Cada um dos modos, para Charaudeau (2014, p. 74), possui uma função de base (finalidade discursiva do projeto de fala do locutor) e um princípio de organização

(organização do mundo referencial, das lógicas de construção desse mundo e da organização de sua encenação). Os modos de organização do discurso, segundo o estudioso são: Modo Descritivo; Modo Narrativo; Modo Argumentativo e Modo Enunciativo – este último tem a função de organizar os demais modos.

Nas notícias jornalísticas, encontramos, quase sempre, os modos descritivo e narrativo. Embora o modo argumentativo seja evitado em notícias de jornal, é possível encontrar, nas nomeações e nos elementos paratextuais (manchete, subtítulo, foto e legenda), juízos valorativos que podem ser considerados como uma forma de argumentação.

Ao modo descritivo são atribuídos três componentes:

Nomear: Charaudeu (2014, p. 112), explica que nomear é dar existência a um ser, construindo sua visão de mundo sobre ele. Para o autor, nomear é mais do que uma etiquetagem de referência preexistente, pois a nomeação é uma operação que consiste em fazer existir seres significantes no mundo, ao classificá-los (CHARAUDEAU, 2014, p. 112).

Nesse sentido, descrever consiste em identificar seres cuja existência é verificada por consenso, ainda que essa identificação seja limitada pela finalidade das situações de comunicação, o que possibilita que se torne subjetiva (CHARAUDEAU, 2014, p. 113). Ao nomear um adolescente como “menor” ou como “jovem”, cria-se uma imagem que afetará como ele será percebido. O termo menor, no caso das notícias, traz uma especial carga ideológica, como a representação de um criminoso, um adolescente que causa problemas à sociedade.

Localizar-situar: A localização ou situação é uma forma de mostrar a localização temporal e espacial de algo que está sendo descrito (CHARAUDEAU, 2014, p. 113). Canto (2017, p. 6) explica que, nas notícias, o componente de localizar-situar pode ser encontrado no *Lead*. O *Lead* de uma notícia é, em geral, o primeiro parágrafo, no qual haverá um resumo do fato de forma a abordar as seguintes perguntas: O que? Quem? Como? Quando? Onde? Por quê?. (PEREIRA JUNIOR, 2006, apud CANTO, 2017, p. 6).

Qualificar: Segundo Charaudeau (2014, p. 115), qualificar está ligado ao ato de nomear, completando-o. Qualificar consiste em atribuir uma qualidade a um ser. Dessa forma, ao qualificar, o jornalista manifesta sua parcialidade, afastando-se da neutralidade que supostamente o gênero notícia exige. Ao empregar expressões como “adolescente suspeito”, “adolescente que já tinha passagem pela polícia”, o jornal cria uma imagem desse ator social que, de alguma forma, é valorativa, afinal não é possível nomear e qualificar de maneira neutra.

OS PROCEDIMENTOS DE CONFIGURAÇÃO DO MODO DESCRITIVO

Os procedimentos discursivos trazem em si os componentes "nomear", "localizar" e "qualificar" (CHARAUDEAU, 2014, p. 117). Esses componentes são:

- **Identificação:** Fazer existir um ser do mundo por sua nomeação (CHARAUDEAU, 2014, p. 118); no caso das notícias, a identificação é feita pela escolha lexical empregada para nomear os envolvidos.
- **Construção objetiva do mundo**: Constroem uma visão de "verdade" sobre o mundo (o que o sujeito crê ser a verdade), seja essa verdade originada do conhecimento científico ou de um consenso social, utilizada para definir, explicar, contar, incitar (CHARAUDEAU, 2014, p. 121-124). Nas notícias, a construção objetiva do mundo ocorre através do relato de testemunhas e de autoridades, como da polícia militar, que atesta os acontecimentos e confere legitimidade ao texto jornalístico.
- **Construção subjetiva do mundo**: Permite a descrição pelo ponto de vista do sujeito, seja como fruto da intervenção do narrador ou de um mundo mitificado pelo narrador. Nesse procedimento, pode-se encontrar a finalidade de incitar e contar (CHARAUDEAU, 2014, p. 125-130). A construção subjetiva do mundo é mascarada nas notícias analisadas, pois o autor deseja atribuir legitimidade ao seu relato e suprimir suas opiniões pessoais. No entanto, o processo, ainda assim, ocorre através das nomeações, qualificações.

A ENCENAÇÃO DESCRITIVA

No ato de descrever, Charaudeau explica que há uma encenação descritiva, na qual são possíveis vários efeitos:

- **Efeito de saber**: Ocorre quando há identificações e qualificações que o leitor presumidamente não conhece (CHARAUDEAU, 2014, p. 139). Nas notícias, o efeito de saber é a razão pela qual o leitor busca o jornal, ou seja, busca informar-se.
- **Efeito de realidade e de ficção**: Tais efeitos são abordados em conjunto, pois, muitas vezes, se manifestam ambos os efeitos em um texto, à medida que o enunciador utiliza a realidade para criar a fantasia, e a fantasia acrescenta à realidade nas histórias fantásticas ou textos

jornalísticos de *faits divers*[59] . Para Charaudeau (2014, p. 141), é o efeito da subjetividade objetivada. No *corpus* analisado, há um amplo uso do efeito de realidade, pois a notícia precisa parecer verdadeira para atrair o público, mas o efeito de ficção quase não aparece, porque o objetivo do leitor é encontrar uma notícia condizente com a realidade, não com a ficção.

- **Efeito de confidência**: Pode ocorrer se o enunciador revela reflexões pessoais ou interpela diretamente o leitor, chamando-o a compartilhar de uma reflexão pessoal do narrador, através de uma organização de discurso que parece compartilhar com o leitor os critérios que norteiam a descrição, ou ainda negando algumas qualidades antes de afirmar outras (CHARAUDEAU, 2014, p. 141-142). Embora tal efeito seja mais bem encontrado em outros gêneros textuais, como cartas pessoais e histórias ficcionais, pode ocorrer também na notícia. Nesse caso, poderá ser encontrada em pequenos comentários.

- **Efeito de gênero**: Ocorre por meio do uso de procedimentos de discurso que remetem à determinado gênero (ex.: ao ouvir "era uma vez...", nos lembramos do conto maravilhoso) (CHARAUDEAU, 2014, p. 142). Nas notícias, esperamos encontrar uma manchete, um subtítulo, um *lead* e corpo de texto, assim como nas notícias *online* haverá *hashtags* e espaço para comentários.

Além dos efeitos produzidos na encenação descritiva, temos também os procedimentos de composição. "Esses procedimentos dizem respeito à *organização semiológica* geral do termo descritivo, construído pelo sujeito que descreve" (CHARAUDEAU, 2014, p. 144). São procedimentos de composição:

- **A extensão descritiva**: Pode ocorrer para informar, para explicar ou para contar. (Charaudeau, 2014, p. 144). Na extensão descritiva de uma notícia, são apresentados os dados essenciais para a compreensão do ocorrido, geralmente no *lead.*

- **A disposição gráfica**: Refere-se à disposição dos elementos do texto, que podem ser verticais e hierarquizadas ou em estrela, quadro ou legenda (CHARAUDEAU, 2014, p. 146-147). Na notícia, essa disposição será: Manchete, subtítulo, fotos (ou vídeos, no caso da notícia *online*), *lead*, corpo de texto, entre outros elementos.

- **O ordenamento interno**: Refere-se à organização dos elementos do texto em relação aos outros, podendo ser um inventário dos elementos de um todo, objetos e pessoas presentes em

59 *Faits divers* é uma expressão francesa que significa "fatos diversos" e refere-se a notícias que tratam de assuntos de interesse para o público, sem uma categoria específica, geralmente noticiados por serem considerados pitorescos ou excepcionais.

um lugar, acúmulo de adjetivos e descrição de um certo percurso (CHARAUDEAU, 2014, p. 148). A posição dos elementos na notícia é construída de forma a direcionar a leitura para que seja possível compreender um resumo dos acontecimentos, além de guiar o leitor para as informações que o jornal considerar de maior importância.

O MODO DE ORGANIZAÇÃO ENUNCIATIVO

De acordo com Charaudeau (2014, p. 81), o modo de organização enunciativo não deve ser confundido com a situação de comunicação, pois, na situação de comunicação, encontram-se os parceiros do ato de linguagem, que são seres sociais e externos à linguagem. "No modo enunciativo, o foco está voltado para os protagonistas, seres de fala, internos à linguagem". Da mesma forma, não deve ser confundido com a modalização, que é uma categoria de língua em que se encontram os procedimentos estritamente linguísticos (CHARAUDEAU, 2014, p. 81). Para o autor, a maneira como o sujeito age na comunicação está no modo enunciativo. São estabelecidos três comportamentos do modo enunciativo de discurso: alocutivo, elocutivo e delocutivo, como explicaremos a seguir.

Comportamento alocutivo: De acordo com Charaudeau (2014, p. 82), refere-se à relação de influência do locutor sobre o interlocutor, na qual é expressada a posição do locutor em relação ao interlocutor, à medida que lhe é imposto um comportamento. Não é comum em notícias, mas pode ser encontrado em propagandas, avisos e outros gêneros.

Comportamento elocutivo: Descrito por Charaudeau como o comportamento no qual o locutor demonstra sua relação consigo mesmo, enunciando seu ponto de vista sobre o mundo (CHARAUDEAU, 2014, p. 83). Nas notícias, esse comportamento pode ser encontrado em declarações que trazem o ponto de vista de avaliação, de engajamento e do modo de saber. Embora o autor das notícias não seja explícito ao expressar sua relação com o mundo, é possível observar que essa relação é transmitida por outros recursos.

Comportamento delocutivo: No comportamento delocutivo, há a manifestação da relação do locutor com um terceiro (CHARAUDEAU, 2014, p. 83). Em notícias de jornal, espera-se que o modo delocutivo seja o mais utilizado. É comum que haja a fala de outras pessoas e instituições. No caso das notícias analisadas, principalmente o relato da polícia militar e de testemunhas será usado como forma de relatar os acontecimentos, minimizando a opinião do repórter-autor da notícia e conferindo credibilidade aos fatos relatados.

A seguir realizaremos a análise de duas notícias a partir dos pressupostos teóricos estudados.

ANÁLISE

As duas notícias analisadas referem-se à prisão de um homem e à detenção de um adolescente por tráfico de drogas e porte ilegal de armas, publicadas em 01/05/2015. O modo delocutivo fica evidente em ambas as notícias, pois há a menção de que os dados utilizados foram fornecidos por outro (a polícia militar). Há descrições dos envolvidos e de objetos, mas também há a narração.

Figura 3: Notícia do jornal *Estado de Minas*

Homem é preso e adolescente apreendido com submetralhadora em BH

Rafael Passos

Um homem foi preso e um adolescente apreendido com uma submetralhadora e drogas, na madrugada desta sexta-feira, em Belo Horizonte. Segundo a Polícia Militar (PM), a arma estava escondida em uma casa no bairro Urca, na Região da Pampulha.

Fernando Henrique da Silva, de 29, e o menor, de 17, foram localizados durante uma operação da PM em um local que funciona como ponto de tráfico de drogas na Rua Leblon. Com a chegada dos militares do 34º Batalhão, algumas pessoas correram, entretanto os policiais conseguiram apreender o adolescente.

Ele estava com um telefone celular no qual armazenava uma foto de perfil que exibia uma submetralhadora. O menor, então, conduziu os PMs até a casa dele, onde foram encontradas 180 pedras de crack que estavam escondidas no medidor de energia elétrica da Cemig.

Ao ser perguntado sobre a procedência da arma, o suspeito informou à polícia que ela estava na casa de Fernando da Silva. Os militares foram até a residência e localizaram a submetralhadora em uma bolsa que estava embaixo da cama do quarto do rapaz. Fernando contou para a PM que guardava a arma para o menor e recebia R$ 100 por dia pelo serviço. Ainda no imóvel, os policiais encontraram uma certa quantidade de cocaína.

Em liberdade há cerca de um mês, adolescente estava cumprindo medida sócio educativa. Segundo a polícia, ele tem envolvimento com o tráfico de drogas. A ocorrência foi encerrada na Divisão de Orientação e Proteção à Criança e ao Adolescente (DOPCAD), na Região Leste de BH.

Tags #bh #submetralhadora #adolescente #prisão #homem

Compartilhe no Facebook 0 COMENTÁRIOS

(Estado de Minas, 01/05/2015)

Figura 4: Notícia do jornal *O Tempo*

SERVIÇO FÁCIL

Garoto paga R$ 100 por dia para amigo guardar submetralhadora em BH

Adolescente de 17 anos já foi apreendido várias vezes e, atualmente, cumpria medida socioeducativa

Por CAROLINA CAETANO
01/05/15 - 00h02

Com 29 anos, um homem encontrou uma forma de ganhar dinheiro fácil guardando uma submetralhadora para um amigo, um adolescente de 17. Pelo serviço, ele ganhava R$ 100 por dia. A dupla foi detida na madrugada desta sexta-feira (1º) no bairro Urca, na região da Pampulha, em Belo Horizonte.

De acordo com o boletim de ocorrência da Polícia Militar, durante a operação "Alferes Tiradentes", militares do 34º Batalhão abordou o menor. Durante buscas, militares viram que a foto de proteção de tela do garoto era ele com uma submetralhadora.

Ao ser questionado o local em que estaria a arma, ele apontou para a casa de um amigo. Antes de ir ao local indicado, a equipe fez buscas na casa do jovem e encontrou 180 pedras de crack e 38 pinos de cocaína.

Já no imóvel do segundo suspeito, a corporação localizou a submetralhadora dentro de uma bolsa. Em conversa com os militares, o homem afirmou que recebia para esconder a arma. Ainda conforme a polícia, o adolescente é conhecido no mundo policial e, atualmente, estava cumprindo medida socioeducativa.

A dupla foi levada para Delegacia Especializada em Orientação e Proteção à Criança e ao Adolescente (Dopcad).

(*O Tempo*, 01/05/2015)

Temos, na notícia de *Estado de Minas*, dez nomeações: adolescente (4 vezes); menor (3 vezes); ele (2 vezes); suspeito. Nesse caso, as expressões fazem amplo uso do modo delocutivo, trazendo opiniões de outros para o texto, levando o leitor a criminalizar o jovem, mas não de

forma primariamente afetiva, como podemos observar na notícia de *O Tempo*. O uso do alvo primariamente intelectivo, que faz sua conclusão baseado nos fatos, é mais presente nessa notícia, aproximando-a de uma descrição/narração aparentemente neutra, buscando o efeito de saber para os leitores, mas, ao mesmo tempo, de forma mais sutil do que a notícia do outro jornal, argumentando e trazendo juízos valorativos sobre o adolescente e o homem, levando o leitor à criminalizar e posicionar-se de maneira que exija da sociedade uma providência contra a violência e a criminalidade presentes na sociedade moderna. Dessa maneira, apesar de observarmos primariamente os modos narrativo e descritivo, há também uma argumentação implícita, que se manifesta tanto nos processos de nomeação quanto na disposição das informações.

Na notícia de *O Tempo*, encontramos onze nomeações para o adolescente infrator: garoto (2 vezes); adolescente (3 vezes); amigo (2 vezes); dupla (2 vezes); menor; suspeito;

O modo delocutivo também é manifestado em ambas notícias, através das informações dadas pela polícia militar, que também geram uma construção objetiva do mundo, características do gênero notícia de jornal, bem como a construção do texto em manchete, subtítulo, *lead*, corpo de texto, *hashtags*, comentários (presentes no gênero notícia de jornal *online*) e o uso do efeito de saber. Há, nos elementos textuais e paratextuais, expressões que parecem visar a atingir a um alvo afetivo, como "serviço fácil" que aparece acima do título e a descrição do valor pago "R$ 100 por dia", novamente enfatizada no texto "[…] um homem encontrou uma forma de ganhar dinheiro fácil guardando uma submetralhadora para um amigo [...]". A expressão "amigo" parece ser utilizada com ironia. No subtítulo, é escrito que "[…] já foi apreendido várias vezes e, atualmente, cumpria medida socioeducativa", influenciando o julgamento do leitor. Assim, comparada à notícia de *Estado de Minas*, *O Tempo* parece buscar um alvo afetivo. A tática de um apelo afetivo atrai a atenção do leitor com o objetivo de provocar comoção. Os enunciados analisados trazem em seu interior não apenas um texto que conta um fato, eles denunciam a violência na nossa sociedade, urgindo ao público que exija que as autoridades encontrem soluções, servindo para disseminar determinadas ideologias políticas.

No caso das notícias analisadas, há uma espetacularização dos fatos em ambos os jornais, mas de forma mais presente em *O Tempo*, que busca impressionar o leitor e também argumentar que a sociedade precisa tomar providências contra a violência e contra o adolescente infrator, talvez apreendendo e punindo (já que a punição atual aparenta não surtir efeito na descrição dada pela notícia), sem refletir sobre a questão social por trás do problema.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Encontramos principalmente o modo delocutivo nas notícias, pois é essencial que as notícias pareçam não expressar a opinião do locutor, recorrendo, então, à opinião de outras pessoas de autoridade para parecerem verdadeiras.

A notícia de jornal utiliza primariamente os modos descritivo e narrativo. Isso ocorre porque as notícias trazem uma sucessão de acontecimentos e uma descrição dos acontecimentos e agentes sociais envolvidos. Ocasionalmente, através dos relatos dos indivíduos entrevistados, temos uma narração que contribui para a compreensão do fato descrito, e, assim, também contribui para influenciar o leitor, o que consideramos como uma manifestação do modo argumentativo.

Estratégias de nomear, localizar-situar e qualificar são utilizadas em todas as notícias, trazendo um relance da visão de mundo do locutor, embora sob a máscara da imparcialidade. Todas as notícias publicadas são escritas de forma que seja possível perceber diferenças em relação à forma como é criada a imagem do adolescente que comete o ato infracional, sutis ou não, comprovando que é impossível criar enunciados sem expressar uma visão. Cada enunciado é único e possui o poder de influenciar a sociedade.

Para que seja possível a reflexão crítica em torno da suposta neutralidade da notícia, é preciso analisar como o enunciado é construído, bem como a maneira que mudam as relações de comunicação conforme a tecnologia avança. No caso da notícia *online*, há a possibilidade de se alterar uma notícia após sua publicação, de comentar, curtir e compartilhar uma notícia, permitindo ao leitor que participe de seu impacto social e modifique seu significado ao apropriar-se dele. No entanto, é preciso refletir que as mudanças nos processos de comunicação não significam automaticamente, que a participação dos leitores e sua interpretação das notícias será crítica, trazendo a necessidade de contínuos estudos e pesquisas nesta área.

REFERÊNCIAS

CANTO, Andressa de Bem e; *Os Modos de Organização do Discurso no Jornalismo.* Anais do XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul. Caxias do Sul, RS. 2017. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/sul2017/resumos/R55-1409-1.pdf>. Acesso em 08/10/2019.

CHARAUDEAU, Patrick. *Linguagem e discurso: modos de organização.* São Paulo: Contexto, 2014.

CHARAUDEAU, Patrick. *O discurso das mídias*. São Paulo: Contexto, 2018.

O TEMPO. Garoto paga 100 reais por dia para amigo guardar submetralhadora em BH. *O TEMPO.* Belo Horizonte, 01 de maio de 2015. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/cidades/garoto-paga-r-100-por-dia-para-amigo-guardar-submetralhadora-em-bh-1.1032266 >. Acesso em: 04/07/2019.

ESTADO DE MINAS. Homem é preso e adolescente apreendido com submetralhadora em BH. *O TEMPO.* Belo Horizonte, 01 de maio de 2015. Disponível em: <https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2015/05/01/interna_gerais,643026/homem-e-preso-e-adolescente-apreendido-com-submetralhadora-em-bh.shtml >. Acesso em: 04/07/2019.