



Ciências Humanas: Características Práticas, Teóricas e Subjetivas 2

Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos
Thamires Nayara Sousa de Vasconcelos
(Organizadores)

Atena
Editora
Ano 2019



Ciências Humanas: Características Práticas, Teóricas e Subjetivas 2

**Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos
Thamires Nayara Sousa de Vasconcelos
(Organizadores)**

Atena
Editora

Ano 2019

2019 by Atena Editora
Copyright © Atena Editora
Copyright do Texto © 2019 Os Autores
Copyright da Edição © 2019 Atena Editora
Editora Chefe: Prof^a Dr^a Antonella Carvalho de Oliveira
Diagramação: Geraldo Alves
Edição de Arte: Lorena Prestes
Revisão: Os Autores



Todo o conteúdo deste livro está licenciado sob uma Licença de Atribuição Creative Commons. Atribuição 4.0 Internacional (CC BY 4.0).

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores. Permitido o download da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

Conselho Editorial

Ciências Humanas e Sociais Aplicadas

Prof^a Dr^a Adriana Demite Stephani – Universidade Federal do Tocantins
Prof. Dr. Álvaro Augusto de Borba Barreto – Universidade Federal de Pelotas
Prof. Dr. Alexandre Jose Schumacher – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Mato Grosso
Prof. Dr. Antonio Carlos Frasson – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Antonio Gasparetto Júnior – Instituto Federal do Sudeste de Minas Gerais
Prof. Dr. Antonio Isidro-Filho – Universidade de Brasília
Prof. Dr. Constantino Ribeiro de Oliveira Junior – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof^a Dr^a Cristina Gaio – Universidade de Lisboa
Prof. Dr. Deyvison de Lima Oliveira – Universidade Federal de Rondônia
Prof. Dr. Edvaldo Antunes de Farias – Universidade Estácio de Sá
Prof. Dr. Eloi Martins Senhora – Universidade Federal de Roraima
Prof. Dr. Fabiano Tadeu Grazioli – Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões
Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Prof^a Dr^a Ivone Goulart Lopes – Istituto Internazionele delle Figlie de Maria Ausiliatrice
Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense
Prof^a Dr^a Keyla Christina Almeida Portela – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Mato Grosso
Prof^a Dr^a Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins
Prof^a Dr^a Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. Marcelo Pereira da Silva – Universidade Federal do Maranhão
Prof^a Dr^a Miranilde Oliveira Neves – Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará
Prof^a Dr^a Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof^a Dr^a Rita de Cássia da Silva Oliveira – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof^a Dr^a Sandra Regina Gardacho Pietrobon – Universidade Estadual do Centro-Oeste
Prof^a Dr^a Sheila Marta Carregosa Rocha – Universidade do Estado da Bahia
Prof. Dr. Rui Maia Diamantino – Universidade Salvador
Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Prof^a Dr^a Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande
Prof. Dr. Willian Douglas Guilherme – Universidade Federal do Tocantins

Ciências Agrárias e Multidisciplinar

Prof. Dr. Alexandre Igor Azevedo Pereira – Instituto Federal Goiano
Prof. Dr. Antonio Pasqualetto – Pontifícia Universidade Católica de Goiás
Prof^a Dr^a Daiane Garabeli Trojan – Universidade Norte do Paraná
Prof^a Dr^a Diocléa Almeida Seabra Silva – Universidade Federal Rural da Amazônia
Prof. Dr. Écio Souza Diniz – Universidade Federal de Viçosa
Prof. Dr. Fábio Steiner – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul
Prof^a Dr^a Girlene Santos de Souza – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Prof. Dr. Jorge González Aguilera – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Júlio César Ribeiro – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof^a Dr^a Raissa Rachel Salustriano da Silva Matos – Universidade Federal do Maranhão
Prof. Dr. Ronilson Freitas de Souza – Universidade do Estado do Pará
Prof. Dr. Valdemar Antonio Paffaro Junior – Universidade Federal de Alfenas

Ciências Biológicas e da Saúde

Prof. Dr. Benedito Rodrigues da Silva Neto – Universidade Federal de Goiás
Prof. Dr. Edson da Silva – Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri
Profª Drª Elane Schwinden Prudêncio – Universidade Federal de Santa Catarina
Prof. Dr. Gianfábio Pimentel Franco – Universidade Federal de Santa Maria
Prof. Dr. José Max Barbosa de Oliveira Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Profª Drª Magnólia de Araújo Campos – Universidade Federal de Campina Grande
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Profª Drª Vanessa Lima Gonçalves – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande

Ciências Exatas e da Terra e Engenharias

Prof. Dr. Adélio Alcino Sampaio Castro Machado – Universidade do Porto
Prof. Dr. Alexandre Leite dos Santos Silva – Universidade Federal do Piauí
Profª Drª Carmen Lúcia Voigt – Universidade Norte do Paraná
Prof. Dr. Eloi Rufato Junior – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Fabrício Menezes Ramos – Instituto Federal do Pará
Prof. Dr. Juliano Carlo Rufino de Freitas – Universidade Federal de Campina Grande
Profª Drª Neiva Maria de Almeida – Universidade Federal da Paraíba
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. Takeshy Tachizawa – Faculdade de Campo Limpo Paulista

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)	
C569	Ciências humanas [recurso eletrônico] : características práticas, teóricas e subjetivas 2 / Organizadores Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos, Thamires Nayara Sousa de Vasconcelos. – Ponta Grossa, PR: Atena Editora, 2019. – (Ciências humanas: características práticas, teóricas e subjetivas; v. 2) Formato: PDF Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader Modo de acesso: World Wide Web Inclui bibliografia ISBN 978-85-7247-885-4 DOI 10.22533/at.ed.854192312 1. Ciências humanas – Pesquisa – Brasil. I. Vasconcelos, Adaylson Wagner Sousa de. II. Vasconcelos, Thamires Nayara Sousa de. III. Série. CDD 301
Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422	

Atena Editora
Ponta Grossa – Paraná - Brasil
www.atenaeditora.com.br
contato@atenaeditora.com.br

Atena
Editora

Ano 2019

APRESENTAÇÃO

Ciências Humanas: características práticas, teóricas e subjetivas – Vol. II, coletânea de vinte e oito capítulos que une pesquisadores de diversas instituições, corresponde a obra que discute temáticas que circundam a grande área das Humanidades.

Os capítulos aqui organizados pautam distintos conteúdos que são ou que dialogam com as Humanidades. Isso, por si só, já demonstra o caráter plural e transdisciplinar dessa vertente do saber. Passando já para os capítulos, temos discussões sobre: migrações transnacionais, cultura política, gênero, identidade e representação presidencial, machismo e feminismo, colonização, plano diretor, espaço urbano, avaliação de cursos, assistência estudantil, agir comunicativo, saúde mental, aprisionamento, suicídio, maternidade, a realidade da Catalunha, estado, FUNAI, publicidade, adaptação e tradução, arte, literatura, religião, filosofia da religião e empresas. Todos estes que, de igual modo, merecem singular atenção.

Tenham excelentes diálogos!

Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos
Thamires Nayara Sousa de Vasconcelos

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1	1
PERSPECTIVAS DA SOCIOLOGIA HISTÓRICA NO CONTEXTO DAS MIGRAÇÕES TRANSNACIONAIS	
Patricia Bosenbecker	
DOI 10.22533/at.ed.8541923121	
CAPÍTULO 2	14
A CULTURA POLÍTICA DO VARGUISMO NO BRASIL E DO PERONISMO NA ARGENTINA: UM DIÁLOGO COM A OBRA “MULTIDÕES EM CENA” DE MARIA ROLIM CAPELATO	
Luiz Eduardo Pinto Barros	
DOI 10.22533/at.ed.8541923122	
CAPÍTULO 3	25
PERSPECTIVAS DE GÊNERO A PARTIR DA IDENTIDADE FEMININA NA REPRESENTAÇÃO PRESIDENCIAL DO BRASIL, CHILE E ARGENTINA	
Danielle Jacon Ayres Pinto Giuliana Facco Machado Yasmine Pereira Sensão	
DOI 10.22533/at.ed.8541923123	
CAPÍTULO 4	38
MACHISMO E FEMINISMO NA INTERNET: ANÁLISE DA PÁGINA “DESQUEBRANDO O TABU”	
Carolina Pinaffi Valerio Alvaro Marcel Palomo Alves	
DOI 10.22533/at.ed.8541923124	
CAPÍTULO 5	49
ANÁLISE DAS NARRATIVAS SOBRE A HISTÓRIA DA COLONIZAÇÃO DA REGIÃO DE CAMPO MOURÃO (1900-1960)	
José Carlos dos Santos Astor Weber	
DOI 10.22533/at.ed.8541923125	
CAPÍTULO 6	62
CANDIOTA E O PATRIMÔNIO CONSTRUÍDO: A ELABORAÇÃO DE UM PLANO DIRETOR PARTICIPATIVO	
Renan Rosso Bicca José Leonardo de Souza Castilho Magali Nocchi Collares Gonçalves Maria Elaine dos Santos Leon Maria de Fátima Schimidt Barbosa Ariadne Costa Leal	
DOI 10.22533/at.ed.8541923126	

CAPÍTULO 7	70
AS DINÂMICAS SÓCIO-ESPACIAIS E A RELAÇÃO ESPAÇOS PÚBLICOS X SHOPPING CENTERS NA DISPUTA PELA TITULARIDADE DE ÁGORAS CONTEMPORÂNEAS NA PRODUÇÃO DO ESPAÇO URBANO EM FORTALEZA – CEARÁ	
Frederico Augusto Nunes de Macêdo Costa	
DOI 10.22533/at.ed.8541923127	
CAPÍTULO 8	82
AVALIAÇÃO DE RISCOS EM AEROPORTOS REGIONAIS: ESTUDO DE CASO NO AEROPORTO PRESIDENTE ITAMAR FRANCO, GOIANÁ, MG	
Geraldo César Rocha Edinaldo Muller Júnior	
DOI 10.22533/at.ed.8541923128	
CAPÍTULO 9	88
CRUZAMENTO DE DADOS COMO FERRAMENTA DE PROSPECÇÃO DE RISCO GEOLÓGICO EM ÁREAS URBANAS	
Rubem Porto Jr Beatriz Forny Beatriz Paschoal Duarte	
DOI 10.22533/at.ed.8541923129	
CAPÍTULO 10	99
AVALIAÇÃO DOS CURSOS DE BACHAREL EM GESTÃO AMBIENTAL NO BRASIL	
Angel Nascimento Santos Ricardo Ribeiro Alves Djulia Regina Zieman Jéssica Alves da Motta Júlia Gama de Simão	
DOI 10.22533/at.ed.85419231210	
CAPÍTULO 11	106
AS TENDÊNCIAS DA ASSISTÊNCIA ESTUDANTIL NOS ANOS 2000: A PARTICULARIDADE DA UPE	
Fernanda Eduarda Silva Rodrigues da Costa	
DOI 10.22533/at.ed.85419231211	
CAPÍTULO 12	116
O AGIR COMUNICATIVO NO CONTEXTO DAS AÇÕES BI-SETORIAIS: A RODA SOCIALIZADORA NO CENÁRIO DO GRANDE BOM JARDIM	
Emanoel Márcio da Silva Rodrigues Cleide Carneiro	
DOI 10.22533/at.ed.85419231212	
CAPÍTULO 13	128
O PAPEL DO CAPS III NOS SERVIÇOS SUBSTITUTIVOS DE SAÚDE MENTAL DE BOA VISTA – RORAIMA	
Daniela Cristina da Silva Melo	

Aliã da Silva Carvalho
Janaine Voltolini de Oliveira
Ilderson Pereira Silva

DOI 10.22533/at.ed.85419231213

CAPÍTULO 14 135

PERFORMANCE DE CORPOS APRISIONADOS: UMA ANÁLISE DA REPRESENTATIVIDADE DE HOMENS PRIVADOS DE LIBERDADE COM HIV/AIDS

Isabella Beatriz Gonçalves Lemes
Cássia Barbosa Reis

DOI 10.22533/at.ed.85419231214

CAPÍTULO 15 143

REFLEXÕES SOBRE O SUICÍDIO NA ADOLESCÊNCIA

Carla Dornelles da Silva
Sales Gama da Silva

DOI 10.22533/at.ed.85419231215

CAPÍTULO 16 151

REALIZANDO VALORES ATRAVÉS DA MATERNIDADE

Simone Guedes Alves Gomes dos Santos
Veridiana da Silva Prado Vega

DOI 10.22533/at.ed.85419231216

CAPÍTULO 17 155

CATALUÑA INDEPENDIENTE: ¿UTOPIA O REALIDAD?

Raquel Gonçalves Vieira Machado de Melo Morais

DOI 10.22533/at.ed.85419231217

CAPÍTULO 18 166

ESTADO WESTFALIANO VERSOS ESTADO-NAÇÃO E SEUS REFLEXOS NAS COLÔNIAS DA AMÉRICA LATINA

Pedro Henrique Chinaglia
Waleska Cariola Viana

DOI 10.22533/at.ed.85419231218

CAPÍTULO 19 184

OS TERENA DE MATO GROSSO DO SUL E A CARTEIRINHA DA FUNAI: DE SIGNO MATERIAL DA TUTELA À RESSIGNIFICAÇÃO

Patrik Adam Alves Pinto
Victor Ferri Mauro

DOI 10.22533/at.ed.85419231219

CAPÍTULO 20 198

EXPRESSÃO CORPORAL A PARTIR DA VIVÊNCIA NA TRILHA DO CERRO DO JARAU

Maria Elisabeth Valls de Moraes

DOI 10.22533/at.ed.85419231220

CAPÍTULO 21	203
A PUBLICIDADE E O PÚBLICO INFANTIL: UMA DISCUSSÃO SOBRE A REGULAÇÃO DA PUBLICIDADE NA TELEVISÃO	
Kewlliane Fernandes de Lima	
DOI 10.22533/at.ed.85419231221	
CAPÍTULO 22	213
A CANÇÃO E SUA VERSÃO: PROCEDIMENTOS DE ADAPTAÇÃO/TRADUÇÃO NAS CANÇÕES DE DESENHOS DE PRINCESAS DO ESTÚDIO DISNEY	
Viviane Alves Melo Almada Edson Carlos Romualdo	
DOI 10.22533/at.ed.85419231222	
CAPÍTULO 23	242
LIVRO DE ARTISTA E O UNIVERSO DAS PALAVRAS: MIRA SCHENDEL E TORRES GARCÍA	
Priscilla Barranqueiros Ramos Nannini	
DOI 10.22533/at.ed.85419231223	
CAPÍTULO 24	255
A PERSPECTIVA FEMININA EM LA MUJER QUE LLEGABA A LAS SEIS E MARIA DOS PRAZERES, DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ	
Evellyn Freitas Bibiano Joana de Fátima Rodrigues	
DOI 10.22533/at.ed.85419231224	
CAPÍTULO 25	269
A(S) CIÊNCIAS(S) DA RELIGIÃO E A IMPORTÂNCIA DA INTERDISCIPLINARIDADE: UMA ANÁLISE DA COMPREENSÃO CIENTÍFICA E AUTÔNOMA SOBRE O FENÔMENO RELIGIOSO	
Eduardo Marcos Silva de Oliveira	
DOI 10.22533/at.ed.85419231225	
CAPÍTULO 26	275
O CARDEAL JOSEPH RATZINGER E A CRÍTICA A ALGUNS ASPECTOS DA TEOLOGIA DA LIBERTAÇÃO	
Bruno Fernandes Mamede	
DOI 10.22533/at.ed.85419231226	
CAPÍTULO 27	289
SUA EMPRESA PODE ESTAR DOENTE	
Sandra Oliveira Ferrão Vanderlei Souto dos Santos	
DOI 10.22533/at.ed.85419231227	
CAPÍTULO 28	297
O EXERCÍCIO DA DOCÊNCIA: A PRÁTICA DE PROFISSIONAIS DE EDUCAÇÃO	

FÍSICA DE UMA UNIVERSIDADE PRIVADA

Rafael Silveira da Mota
Jaison Marques Luiz
Veronice Camargo da Silva
Mauricio Aires Vieira
Rafael Silveira da Mota

DOI 10.22533/at.ed.85419231228

SOBRE OS ORGANIZADORES.....	304
ÍNDICE REMISSIVO	305

A CANÇÃO E SUA VERSÃO: PROCEDIMENTOS DE ADAPTAÇÃO/TRADUÇÃO NAS CANÇÕES DE DESENHOS DE PRINCESAS DO ESTÚDIO DISNEY

Viviane Alves Melo Almada
Edson Carlos Romualdo

RESUMO: As canções dos filmes do estúdio Disney têm sido consideradas de excelente qualidade, o que é demonstrado pelo seu sucesso obtido no mundo todo, pelas várias indicações para a categoria de “melhor canção original” no Oscar e pelas estatuetas que doze delas já ganharam nessa premiação. Por sua vez, suas versões para o português brasileiro também fazem sucesso junto ao grande público, o que acaba por perpetuar suas escolhas tradutórias. Dada a importância de tais canções, inclusive mercadológica, esta pesquisa teve por objetivo geral realizar um estudo comparativo das canções originais das animações do estúdio Disney e de suas versões na língua portuguesa, atentando-se para os procedimentos tradutórios referentes a uma análise linguística. Sob uma vertente qualitativa, discutimos o termo “versão”, cotejamos as canções originais com suas versões, procurando analisar a importância da canção para a estrutura narrativa da animação, os aspectos de conteúdo e sentido mantidos entre as duas canções (original e versão) e os aspectos formais mantidos entre elas. Nosso corpus de pesquisa constitui-se de vinte e três canções selecionadas dos filmes de animação das princesas oficiais do estúdio.

Nossas análises demonstram que a versão/tradução das canções tem como prerrogativa a manutenção de seu aspecto musical e de seu papel no enredo, posto que as escolhas tradutórias analisadas apontam para essa perspectiva, ao deixar de lado a tradução termo a termo em favor de uma linguagem que se encaixe com os aspectos musical e narrativo, mantendo o sentido geral da letra original, apesar das alterações necessárias.

PALAVRAS-CHAVE: canção; tradução; versão; Disney; filme de animação.

1 | INTRODUÇÃO

O tratamento dos gêneros discursivos como objeto de trabalho da Linguística tem seu desenvolvimento a partir dos estudos de Bakhtin (2011), para quem os gêneros se caracterizam a partir de três dimensões: a) o conteúdo temático (objeto de sentido, avaliativo e interacionalmente construído); b) a construção composicional (elemento de estrutura e de significação); c) o estilo (a manifestação de recursos textuais, lexicais e gramaticais ou recursos linguístico-expressivos, também denominados marcas linguístico-enunciativas). Essas características estão combinadas às condições de produção –

locutor, interlocutor, intenção, veículo/local de circulação e momento da produção.

Quaisquer que sejam a extensão, o conteúdo semântico, os recursos linguísticos e a sua composição estrutural, o discurso, materializado na forma de texto, apresenta características que lhe são geralmente comuns, moldadas pelas regras do funcionamento dos gêneros, que, por sua vez, estão articuladas no interior das interações das esferas das relações sociais. Assim, cada esfera de uso da língua, cotidiana ou não, potencializa os seus próprios gêneros, determinando as formas genéricas e relativamente estáveis de manifestação dos discursos, no que tange aos aspectos temático, estilístico e composicional.

A canção é um gênero da esfera literária que, devido às suas características próprias, se marca como “um gênero sincrético que relaciona a linguagem verbal com a musical”, por conseguinte, “deve ser compreendida tendo como princípio essa característica fundamental” (CARETTA, 2009, p. 99). No entanto, para Lopes (2013), embora a canção seja um gênero intersemiótico e se materialize desta forma, ao isolarmos a linguagem não verbal, nossa interpretação e resposta ao sentido produzido realizar-se-ão por meio da linguagem verbal. A autora afirma que os mais variados assuntos podem ser tomados como conteúdo temático ao serem incorporados na dimensão verbal do gênero de forma avaliativa.

Ainda para Lopes (2013), construção composicional, apesar das instabilidades, apresenta regularidades verbais e não verbais que, em sua maioria, se aproximam do gênero discursivo “poema”, tais como: contexto histórico e pessoal normalmente influencia a forma da linguagem empregada, bem como seu arranjo; ritmo; construção da estrutura do enunciado por meio de rimas, estrofes e versos; emprego de figuras de linguagem e pensamento; forte presença de estratos fonéticos; efeitos sonoros de linguagem; intertextualidade; possível emprego de neologismos e repetição de versos e palavras.

É comum e tem sido há muito tempo, no contexto musical, a prática de traduzir canções para outra língua, no caso, o português brasileiro. A essas canções dá-se comumente o nome de versões. Como vimos, uma canção estabelece seus sentidos a partir da combinação entre letra (verbal) e o ritmo, a melodia e a harmonia (não verbal), portanto, as versões buscam manter os aspectos da linguagem musical e podem aproximar-se ou não dos sentidos produzidos pela letra original. Como afirma Jakobson (1959, p. 8), é possível que, ao se traduzir de uma língua para outra, substituam-se não apenas unidades de código separadas, mas mensagens inteiras de outra língua

Este fenômeno pode ser observado, entre muitas outras, em canções como: “Tô Ligado em Você” de Sandy & Junior, versão de “You’re The One That I Want” do clássico Grease - Nos Tempos da Brilhantina; a versão de “Just Give Me A Reason” (P!nk e Nate Ruess) feita, mais recentemente por Lucas Lucco: “Diz O Que É

Preciso”, e a muito popular “É Isso Aí”, versão composta por Ana Carolina a partir da música “The Blower’s Daughter”, de Damien Rice. Desta forma, os “versores” não são considerados, no universo musical, como simples tradutores, mas como compositores, visto que as versões são consideradas outras canções.

Embora o termo aqui usado para tratar desta prática seja “versão”, foi surpreendente a dificuldade na busca por material técnico para defini-lo. O uso do termo é, porém, corrente no sentido de traduções de canções e, por esse motivo, partimos do sentido amplo de que uma versão é uma tradução de uma canção de uma língua para outra.

Um contexto muito comum na ocorrência de versões é o do filme musical, pois este usa as canções para apoiar a narrativa (MORIGI E BONOTTO, 2004) e, muitas vezes, apresentar questões subjetivas das personagens. No universo dos filmes musicais, recortamos para nossa pesquisa os desenhos animados, visto que a introdução de canções no desenvolvimento narrativo é facilmente notado em vários filmes do estúdio Disney, por exemplo, em que muitos dos seus personagens cantam para expressar seus sentimentos, o que se passou ou até mesmo o que vão fazer.

Assim, nosso ponto de partida foi considerar que, apesar de a versão poder tomar certas liberdades, ela não deveria se afastar dos sentidos mais abrangentes da canção original de modo que deixasse de sustentar a narrativa. Nossa afirmação encontrou respaldo em Souza (2005, p. 55), para quem a “estrutura musical de ‘Branca de Neve’ assemelha-se à estrutura das operetas que, como óperas leves, possuíam um caráter cômico e romântico, com diálogos intercalados entre as canções, que revelavam ao espectador os sentimentos dos personagens. Ou seja, as músicas ajudavam a narrar a história.”

Como vimos, a canção é um gênero literário muito rico e devido à sua alta circulação, estudá-la do ponto de vista tradutório torna-se de suma importância, posto que tradução ainda é uma arte muito debatida. O debate de sobre o que é exatamente traduzir parece sempre desaguar na famosa e controversa expressão “Traduttore, Traditore” (BARBEITAS, 2000), que passou a significar para os profissionais do meio que o tradutor sempre vai colocar um pouco de si na obra traduzida e, de certo modo, trair a originalidade desta com seu próprio julgamento e discurso. “A tradução, como a criação artística geral, carrega a marca do tradutor” (Oliveira, 2007, p. 194). Pode-se exemplificar a abrangência das discussões sobre o assunto a partir do contraste entre as afirmações de Jakobson (1959, p. 5): “A tradução intralingual ou *reformulação* consiste na interpretação dos signos verbais por outros signos da mesma língua” (grifo do autor); e de Paz (apud Oliveira, 2007, p. 191): “Toda literatura consiste em traduções de traduções de traduções: cada obra é, simultaneamente, uma realidade única e uma tradução de outras.”

Dessa forma, nosso objetivo neste capítulo é investigar quais são as

semelhanças e diferenças entre as canções originais e suas versões nos desenhos animados do estúdio americano Disney, observando-as no que tange aos aspectos exclusivamente linguísticos, quanto ao conteúdo e à forma.

A análise teve por base uma perspectiva qualitativa, que, para Neves (1996), compreende um conjunto de diferentes técnicas interpretativas que tem por objetivo descrever e significar os diferentes componentes de um sistema complexo de significados, procurando traduzir e expressar os sentidos do fenômeno no mundo social. Comparativamente, fizemos um cotejamento entre a canção original e sua versão, atentado para as escolhas tradutórias capazes de gerar sentido.

O *corpus* de análise, que inicialmente seria de animações da Disney em geral, sofreu dois recortes. O primeiro, é o de que apenas utilizamos os filmes das princesas oficiais, que são: *Branca de Neve e os Sete Anões* (Branca de Neve), *Cinderela* (Cinderela), *Pocahontas* (Pocahontas), *Aladdin* (Jasmine), *Enrolados* (Rapunzel), *Valente* (Merida), *Mulan* (Mulan), *A Bela e a Fera* (Bela), *A Bela Adormecida* (Aurora), *A Princesa e o Sapo* (Tiana), *A Pequena Sereia* (Ariel) e *Frozen – Uma Aventura Congelante* (Elsa e Anna).

Destes filmes, recortamos duas canções essenciais à construção de sua narrativa, totalizando, assim, vinte e três canções, pois o filme *A bela adormecida* tem apenas uma canção. Assim, as canções escolhidas foram:

VERSÃO BRASILEIRA	ORIGINAL
Sonhando Assim – <i>Branca de Neve e os Sete Anões</i>	I'm Wishing/One Song – <i>Snow White and the Seven Dwarfs</i>
Eu Vou – <i>Branca de Neve e os Sete Anões</i>	Heigh Ho – <i>Snow White and the Seven Dwarfs</i>
A Noite da Arábia – <i>Aladdin</i>	Arabian Nights – <i>Aladdin</i>
Um Mundo Ideal – <i>Aladdin</i>	A Whole New World – <i>Aladdin</i>
Imagem – <i>Mulan</i>	Reflection – <i>Mulan</i>
Não Vou Desistir De Nenhum – <i>Mulan</i>	I'll Make A Man Out Of You – <i>Mulan</i>
Ao Ar Livre – <i>Valente</i>	Into The Open Air – <i>Brave</i>
O Céu Eu Vou Tocar – <i>Valente</i>	Touch The Sky – <i>Brave</i>
Sua Mãe Sabe Mais – <i>Enrolados</i>	Mother Knows Best – <i>Tangled</i>
Vejo Enfim A Luz Brilhar – <i>Enrolados</i>	I See The Light – <i>Tangled</i>
Aqui no Mar – <i>A Pequena Sereia</i>	Under The Sea – <i>The Little Mermaid</i>
Beije A Moça – <i>A Pequena Sereia</i>	Kiss The Girl – <i>The Little Mermaid</i>
Lá Na Curva – <i>Pocahontas</i>	Just Around The Riverbend – <i>Pocahontas</i>
Cores do Vento – <i>Pocahontas</i>	Colors Of The Wind – <i>Pocahontas</i>
Por Uma Vez Na Eternidade – <i>Frozen</i>	For The First Time In Forever – <i>Frozen</i>
Livre Estou – <i>Frozen</i>	Let It Go – <i>Frozen</i>
Sentimentos – <i>A Bela e a Fera</i>	Beauty and the Beast – <i>Beauty and the Beast</i>
Alguma Coisa Acontecer – <i>A Bela e a Fera</i>	Something There – <i>Beauty and the Beast</i>

Um Sonho É Um Desejo – <i>Cinderela</i>	A Dream Is A Wish Your Heart Makes – <i>Cinderella</i>
Bibidi – Bobidi – Bu – <i>Cinderela</i>	Bibbidi – Bobbidi – Boo - <i>Cinderella</i>
Lá Em Nova Orleans – <i>A Princesa e o Sapo</i>	Down In New Orleans – <i>Princess and the Frog</i>
Lá – <i>A Princesa e o Sapo</i>	Almost There – <i>Princess and the Frog</i>
Era Uma Vez no Sonho – <i>A Bela Adormecida</i>	Once Upon A Dream – <i>Sleeping Beauty</i>

Quadro 1: Corpus da pesquisa

Para atendermos ao objetivo proposto, traçamos um caminho que percorre: i) a explicação dos termos versão, tradução e adaptação, necessários para o embasamento de nossas análises; ii) as relações entre o filme de animação, o musical e as canções; e iii) a análise das versões em português das canções dos filmes de animação de princesas da Disney, quanto à sua funcionalidade no enredo, aos aspectos musicais e aos aspectos linguísticos.

2 | O TERMO VERSÃO NO USO POPULAR

Entre os objetivos deste trabalho, um deles foi debater a questão do termo acadêmico que seria utilizado para nos referirmos ao processo de “traduzir”¹ uma canção de uma língua para outra. Simples ao olhar desatento, o tema se torna complexo por falta de material acerca dele em si próprio. Encontramos em textos não acadêmicos esse processo tratado como versões, releituras e cover, mas poucos são os que procuram defini-las.

Para tentar definir como esses termos aparecem popularmente, buscamos na internet, primeiramente, em sites de conteúdo musical e, depois, em sites de conteúdo pop em geral, como o processo de “traduzir” as canções aparece. Nossa escolha pela internet deve-se ao fato de que as pessoas, no mundo globalizado atual, buscam se atualizar sobre o conteúdo musical via esse meio. Hoje em dia, qualquer pessoa em posse de um dispositivo eletrônico é capaz de navegar o enorme acervo musical que existe online e descobrir quais são, por exemplo, as novidades da semana, ou clássicos do passado, além de ouvi-las gratuitamente e compartilhar com seus amigos. Em adição aos sites de notícias e de conteúdo musical específico, existem também aplicativos, como o Spotify² - atualmente um gigante do *streaming* de músicas –, que são constantemente atualizados com os lançamentos do meio

1 Neste momento, estamos usando o termo “traduzir” em seu sentido vulgar de transpor uma palavra, texto ou discurso de uma língua para outra.

2 “**Spotify** é um serviço de música comercial em streaming, podcasts e vídeo comercial que fornece conteúdo provido de restrição de gestão de direitos digitais de gravadoras e empresas de mídia, incluindo a Universal Music, a Sony Music e a Warner Music”. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Spotify>>. Acesso em: 27 set. 2016.

³ Placar geral baseado no site SimilarWeb. Disponível em: <<https://www.similarweb.com/website/vagalume.com.br>>. Acesso em: 3 out. 2016.

e ainda avisam o usuário sobre os lançamentos se este assim preferir. É a internet também a forma como cantores novos e desconhecidos têm buscado para mostrar o seu trabalho, conferindo a ela o *status* de maior representante de veiculação da cultura pop.

Para verificarmos como os termos aparecem em sites, escolhemos dois sites especializados do meio musical: **Vagalume**, referência no Brasil em letras e traduções de canções, e **Revista Cifras**, canal de notícias do Letras.com.br e do Cifras.com.br, dois grandes canais musicais brasileiros, que também apresenta artigos e reportagens sobre o meio musical.

O site **Vagalume** caracteriza-se por ser um portal colaborativo³ de letras e traduções de músicas e que, mais recentemente, passou a veicular também notícias do meio. Ele é o trigésimo sexto (36º) em acessos no Brasil⁴, estabelecendo-se como o site mais acessado da sua categoria.

A Revista Cifras é mais modesta em acessos gerais, ocupando o centésimo septuagésimo oitavo milésimo, septingentésimo quinto lugar (178.705º) no ranking brasileiro⁵, mas ainda assim um dos mais acessados se tratando do meio musical. Seu conteúdo abarca entrevistas, notícias e artigos desta mesma natureza.

Com buscas na internet, podemos verificar que boa parte dos sites coloca o termo versão como uma canção com sua letra cantada em outro idioma, como é o caso, por exemplo, da canção “Feche Os Olhos”, de Renato e Seus Blue Caps, versão de “All My Loving”, do famoso conjunto The Beatles⁶. O termo “cover” é comumente reservado para canções tocadas e/ou cantadas por outros artistas que não o de lançamento inicial, sem mudanças na letra ou no ritmo originais. Um exemplo atual é a banda Boyce Avenue, que além de seu conteúdo autoral, apresenta em seu canal do YouTube vários “covers”.

Contudo, essa classificação varia de acordo com a sua fonte, e nem sempre estas modalidades são diferenciadas entre si. No site **Vagalume**, por exemplo, encontramos as seguintes observações:

De uma forma bem didática, o Vagalume reuniu em seu novo especial as covers e versões mais famosas da história da música.

São canções regravadas e que fizeram tanto sucesso ou mesmo mais do que as versões originais. E para simplificar para você, separamos essa lista com mais de 100 músicas, em um sistema cronológico: músicas que foram originalmente compostas "Até os anos 60", "Anos 70", "Anos 80" e "Anos 90 e 2000".

3 Um portal colaborativo caracteriza-se por ter seus dados enviados majoritariamente por seus usuários, que são livres para editar e corrigir, no caso aqui apresentado, letras. Este conteúdo é, em alguns casos, monitorado por uma equipe editorial.

4 Disponível em: <<https://www.similarweb.com/website/vagalume.com.br>>. Acesso em: 3 out. 2016.

5 Disponível em: <<https://www.similarweb.com/website/revistacifras.com.br>>. Acesso em: 3 out. 2016.

6 Disponível em: <<https://www.vagalume.com.br/news/2014/10/16/especial-covers-e-versoes-famosas.html>>. Acesso em: 26 out. 2016

As canções vêm na seguinte forma: oferecemos as músicas originais e respectivas covers e versões juntas. Assim, você pode ouvir as duas versões, comparar e decidir qual você mais gosta!⁵

Na lista apresentada encontramos dois tipos de pares: canções que foram regravadas em sua língua inicial por outros artistas, como é o caso de “Crying In The Rain”, regravada pelo grupo A-Ha, mas originalmente da banda The Everly Brothers; da famosa “Hey Jude”, do quarteto de Liverpool, regravada por Kiko Zambianchi na língua original; e da surpreendente “I Will Always Love You”, originalmente gravada por Dolly Parton e, hoje, mais conhecida na voz de Whitney Houston. A outra categoria apresentada é a de canções que foram regravadas por outros artistas e em outra língua. Alguns exemplos são “Não chores mais”, de Gilberto Gil, versão de “No Woman No Cry”, de Bob Marley, “Não Acredito”, de Lulu Santos, versão de “I’m A Believer”, dos The Monkees, e “O Astronauta de Mármore”, da banda Nenhum de Nós, versão de “Starman”, composta por Bruce Springsteen. Podemos inferir, a partir dos exemplos acima, que essas são as caracterizações das duas modalidades que apresenta: o *cover* e a *versão*, respectivamente.

É importante considerar também que ao afirmar “você pode ouvir as duas versões”, o site coloca o termo como hiperônimo, ou seja, ele abrange tanto a versão no significado de canção em outra língua, ou de *cover*. Desta forma, observando o tratamento dado pelo site, o termo versão pode ser compreendido em sentido amplo, englobando o *cover* e a *versão*, esta tomada no seu sentido estrito.

Além disso, o site também separa o termo versão de tradução. Ao entrarmos na página que apresenta a letra canção na língua original, temos a possibilidade de acessar a tradução por meio de uma aba específica mostrada ao internauta:

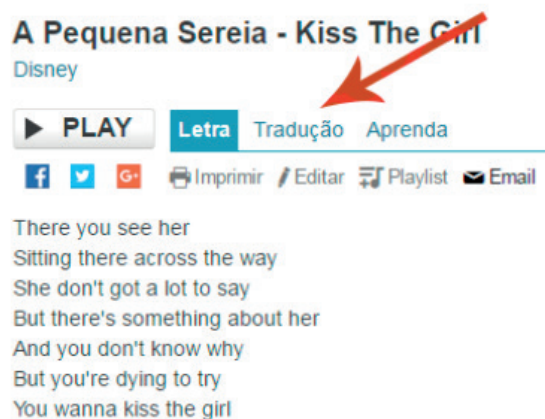


Figura 1: Print da página mostrando a aba da tradução

Acessando a aba, o internauta tem, colocadas lado a lado, a letra original e uma proposta de tradução:⁷

⁷ Afirmamos ser uma proposta de tradução, pois elas são feitas e podem ser modificadas pelos usuários do site, logo não são consideradas oficiais.

The Little Mermaid - Kiss The Girl

Disney

Compositor: Howard Ashman E Alan Menken

▶ **PLAY** Letra **Tradução** Aprenda

[f](#) [t](#) [g+](#) [Imprimir](#) / [Editar](#) [Playlist](#) [Email](#)

The Little Mermaid - Kiss The Girl

(Sebastian)
There you see her
Sitting there across the way
She don't got a lot to say
But there's something about her
And you don't know why
But you're dying to try
You wanna kiss the girl

Yes, you want her
Look at her, you know you do
Possible she wants you too
There is one way to ask her
It don't take a word
Not a single word
Go on and kiss the girl

Sha la la la la, my oh my
Look like the boy too shy
Ain't gonna kiss the girl
Sha la la la la, ain't that sad?
Ain't it a shame?
Too bad, he gonna miss the girl

A Pequena Sereia - Kiss The Girl

(Sebastian)
Lá você vê-la
Sentado lá do outro lado
Ela não tem muito a dizer
Mas há algo sobre ela
E você não sabe por quê
Mas você está morrendo de vontade de tentar
Você quer beijar a garota

Sim, você quer que ela
Olhe para ela, você sabe fazer
Possível ela quer que você também
Existe uma maneira de perguntar a ela
Não tome uma palavra
Sem uma única palavra
Vá em frente e beije a garota

Sha la la la la, oh meu Deus
Parece que o garoto é muito tímido
não vai beijar a garota
Sha la la la la, não é triste?
Não é uma vergonha?
Muito ruim, ele vai perder a garota.

Figura 2: Tradução da canção

Aqui, ao buscarmos pela canção “Kiss The Girl”, canção do filme A pequena Sereia, temos a opção de ler sua tradução em uma das abas. Essa tradução é diferente da versão brasileira da canção veiculada no filme:

A Pequena Sereia - Beije A Moça

Disney

Compositor: Alan Menken/Howard Ashman

|| **PAUSE** Letra Aprenda

[f](#) [t](#) [g+](#) [Imprimir](#) / [Editar](#) [Playlist](#) [Email](#)

Sebastião:

Se você quer a coisa bem feita,
Tem que fazer pessoalmente
Primeiro, temos que criar o clima
percussão, cordas, sopros, palavras

Aí está ela, aprendendo a namorar
Nada, nada vai falar mas embora não a ouça
Dentro de você, uma voz vai dizer agora
beije a moça

Eric: Ouviu alguma coisa?

É verdade, gosta dela como vê
Talvez ela de você, nem pergunte a ela
Pois não vai falar, só vai demonstrar
se você a beijar

Figura 3: Versão brasileira da canção Kiss the girl

Grosso modo, comparando a tradução apresentada e a versão da canção em português, podemos ver que a primeira busca manter os significados e baseia seu processo em trocar “palavra por palavra” da letra original, por exemplo em: *There you see her/Lá você vê-la*. Nessa troca, a correspondência de vocábulos se mantém fidedigna: advérbio de lugar (there/lá); pronome pessoal (you/você); verbo (see/vê) pronome oblíquo (her/la). Já a segunda tem como alvo manter a melodia e as rimas, mesmo que o significado acabe se distanciando da tradução termo a termo, mas mantendo o sentido geral da canção original, por exemplo: *There you see her/Aí está ela*.

É possível, portanto, dizer que, de acordo com site **Vagalume**, *cover*, tradução e versão são categorias diferentes e que esta última pode ser também um termo genérico para *cover* ou versão nas definições do próprio site.

O site Revista Cifras tem seu funcionamento bem próximo ao de uma revista, separando seus textos em três categorias: Notícias, Entrevistas e Artigos.



Figura 4: Capa do site *Revista Cifras*

Imediatamente à sua esquerda, podemos ver o mecanismo de buscas do site, onde jogamos, primeiramente, o termo “Versão”, que nos trouxe setecentos e setenta e um resultados⁸, entre eles “Claudia Ohana diz que arrasou em cover de Nirvana, mas volta atrás: “errei””, onde podemos ver o uso dos dois termos tendo o mesmo significado:

#notícia

Claudia Ohana diz que arrasou em **cover** de Nirvana, mas volta atrás: “errei”

9/30/2016 9:56:47 AM

A atriz Claudia Ohana demonstrou dois posicionamentos diferentes com relação à **criticada versão** que fez para “Smells Like Teen Spirit”, do Nirvana. A performance havia sido feita no “Programa do Jô”, na madrugada de quarta-feira (28).

Figura 5: Recorte da notícia sobre Claudia Ohana

Como vemos, no título da notícia encontramos os termos “cover” para se referir à performance da canção feita por Claudia Ohana, já no lead, o termo apresentado

⁸ Disponível em: <<http://revista.cifras.com.br/busca.htm?search=vers%E3o>>. Acesso em: 26 out. 2016.

é versão.

Outra variação que pode se encaixar na nomenclatura popular de versão e *cover* é a de “estilo”: transformar um *rock* em *reggae* ou qualquer estilo em outro se encaixa na mesma nomenclatura. Os exemplos são vários e passíveis de serem encontrados quando fazemos uma busca limitada pelas palavras “versão acústica”⁶ no próprio site Revista Cifras, que nos traz resultados como “Dave Grohl faz cover de ‘Blackbird’ dos Beatles”, “DJ Zedd revela versão acústica de ‘Stay The Night’ com Hayley Williams” e “Corey Taylor grava versão acústica para clássica do The Clash”. Pudemos verificar também, nesse levantamento, que apesar de as variações musicais poderem usar as duas nomenclaturas, a mudança de uma língua para outra raramente é chamada de *cover*⁹.

Procurando mais amplamente, existem algumas repostas de sites de cultura pop e notícias em geral, como é o caso do BuzzFeed Brasil, que cobre novidades de um amplo espectro, indo dos mais recentes “memes¹⁰” da internet a acontecimentos de cunho político, criminal e social. Muito conhecido no Brasil por suas listas bem humoradas, existem também algumas de tema musical, como a chamada “19 Versões Sertanejas Muito Inusitadas de Músicas Internacionais¹¹”. Vemos, nesse caso, o termo versão colocado como a “adaptação” das canções internacionais ao idioma português, sem uma preocupação com a fidelidade da letra.

No site da revista **Backstage**, o produtor musical, publicitário, músico, compositor, sound designer e professor Ticiano Paludo, em uma coluna intitulada “Dando nome aos bois”¹², discute definições para termos que “a mídia utiliza sempre de forma caduca e equivocada”, “sobre os quais não entende nada”. Na sua tentativa de esclarecer conceitos que a mídia usa indiscriminadamente, como nossas observações anteriores mostraram, propõe definições para os termos “cover”, “versão”, “releitura” e “remix”. Sua conceituação baseia-se em seu trabalho de mais de vinte anos no meio musical e apresenta-se da seguinte forma:

- **Cover:** nessa modalidade, as execuções e timbres procuram reproduzir fielmente as gravações originais;
- **Versão:** A versão é similar ao cover, na medida em que mantém fidelidade a determinados aspectos da gravação original, no entanto, a “diferença básica

9 Disponível em: <http://revista.cifras.com.br/artigo/lista-musicas-internacionais-que-ganharam-versoes-em-portugues_10750>. Acesso em: 3 out. 2016.

10 A expressão **meme de Internet** é usada para descrever um conceito de imagem, vídeo e/ou relacionados ao humor, que se espalha via Internet. O termo é uma referência ao conceito de memes, que se refere a uma teoria ampla de informações culturais criada por Richard Dawkins em 1976, no seu livro *The Selfish Gene*. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Meme_\(Internet\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Meme_(Internet))>. Acesso em: 3 out. 2016.

11 Disponível em:< https://www.buzzfeed.com/otavioo/19-versoes-sertanejas-muito-inusitadas-de-musica-v1cu?sub=4338189_9461613>. Acesso em: 3 out. 2016.

12 Disponível em: < http://www.backstage.com.br/newsite/ed_ant/materias/174/Ticiano%20Paludo.htm>. Acesso em: 31 mar. 2017.

entre cover e versão é que, no caso da versão, mantêm-se fiéis o arranjo e timbragem originais, mantêm-se fiel a melodia vocal e a única coisa que é alterada é a letra (que muda de idioma – lembra da “versão brasileira: Herbet Richards – aqui sim utilizado de forma correta)” (PALUDO, s/d);

- Releitura: nesta modalidade, devem-se manter ao menos a melodia vocal e a letra. “O arranjo é modificado (muitas vezes indo de um estilo extremo ao outro), as progressões de acordes podem sofrer alterações (simplificar um acorde com nona por um power chord ou ainda converter um power chord em acorde com sétima e nona vale se o estilo adotado para a releitura pede isso), assim como o andamento e a sonoridade em geral. Podemos fazer releituras de outros artistas e até de nós mesmos (aqui sim entra o caso dos acústicos, quando o artista não toca seus grandes sucessos em versão acústica, mas sim promove uma releitura acústica de seu material)”;
- Remix: essa modalidade é colocada pelo autor também, em um conceito ampliado, como releitura eletrônica. Para ele, “o remix é uma técnica que foi amplamente desenvolvida e promovida pelos DJs. O remix pode ser encarado como uma roupa nova para uma faixa, sendo esta roupa desenvolvida através da utilização de recortes sonoros. No entanto, ao utilizarmos tais recortes, devemos ter a preocupação de que nossa criação não se distanciará demais daquela que lhe deu origem. Ou seja, o público deve ouvir o remix e estabelecer uma relação direta com a faixa original utilizada como fonte geradora (fonte sonora), por isso mesmo trata-se de uma releitura eletrônica. Não estamos criando uma música nova a partir de uma já existente e sim fazendo-a nascer de novo sob um novo olhar. A fonte sonora, inclusive, deve sempre ser a mesma. Caso utilizemos mais de uma fonte sonora base, o resultado deixa de ser um remix e passa a ser um mashup” (PALUDO, s/d).

As definições apresentadas acima lançam luz ao uso confuso que a mídia faz dos termos e possibilita que possamos nos dedicar a caracterização das unidades de nosso *corpus* de pesquisa. É importante destacar, que os conceitos, ao serem definidos, apresentam um dado fundamental da canção: o seu caráter híbrido. Assim, a versão não se caracteriza apenas por mudar a letra de um idioma para outro, ou seja, um trabalho com a linguagem verbal, mas por manter intactos seus traços da linguagem musical: o arranjo, a timbragem e a melodia vocal originais. Trabalhar com as versões brasileiras das canções das animações de princesas da Disney implica, portanto, em ver como as traduções foram feitas de forma a se enquadrarem no enredo dos filmes.

3 | O USO ACADÊMICO DOS TERMOS “TRADUÇÃO” E “ADAPTAÇÃO”

A tradução não é uma prática nova, porém, seus estudos são relativamente recentes. “Os escritos sobre o traduzir são raríssimos antes da época contemporânea: as operações em jogo parecem tão evidentes que ninguém se dá ao trabalho de descrevê-las.” (OUSTINOFF, 2011, p. 76). Desde o início da prática, sua descrição variou conforme a cultura e entre quais línguas se deu cada processo específico, pois no interior de uma “mesma época, vários modos de tradução podem coexistir: o horizonte não é obrigatoriamente uniforme” (2011, p.70).

Uma variedade de teóricos analisou a prática ao longo dos anos, o que deixou o campo inundado com diferentes teorias e conceitos. Assim, nas tentativas de se diferenciarem traduções, versões e adaptações e de se estabelecer uma hierarquia entre elas, estudiosos tem dispendido tempo e esforços para conseguirem certa “exatidão” em sua diferenciação e conceituação (BASNETT-MCGUIRE *apud* AMORIM, 2005, p. 41).

Um dos primeiros a discutir tradução foi Catford (*apud* Amorim, 2005, p. 67), para quem “a tradução é definida como a ‘substituição de material textual equivalente numa língua (LF [língua fonte]) por material textual equivalente noutra língua (LM [língua meta])’”. Ele foi um dos mais importantes teóricos prescritivistas. Seu pensamento é depois complementado por Eugene Nida, que “define a tradução como ‘o equivalente natural mais próximo em língua meta’” (AMORIM, 2005, p. 67).

Roman Jakobson, em seu “On the linguistic aspects of translation”, de 1959, separa a tradução em três tipos: i) intralingual: “troca” de palavras em uma mesma língua; ii) interlingual (ou tradução “propriamente dita”): a interpretação de signos verbais através de outra língua; e iii) intersemiótica: interpretação de signos verbais através de um sistema de signos não verbais. O linguista não estende sua teoria além disso, subclassificando, por exemplo, alguma outra possibilidade tradutória, o que nos leva a entender que qualquer trabalho que se encaixe em uma dessas três categorias é uma tradução. Desta forma, as versões, quando tomadas em seu aspecto verbal, caracterizar-se-iam como traduções interlinguais.

Ele não foi o único a colocar a tradução em três segmentos. Para Oustinoff (2011), Dryden também distingue três formas de tradução: a primeira é a ‘tradução literal’ (que ele chama de ‘metáfrase’); a segunda é a tradução propriamente dita (inicialmente chamada de ‘paráfrase’, mas rebatizada simplesmente de ‘tradução’ no prefácio de 1697 a suas traduções de Virgílio); a terceira, a ‘imitação’ (posteriormente chamada de ‘paráfrase’). A tradução literal, para o autor, é aquela em que consideramos palavra por palavra, o que é rechaçado por ele. A tradução propriamente dita, por sua vez, “seria a melhor e única maneira verdadeira para se traduzir” (p. 47), pois se concentra mais no sentido do que nas palavras. Já a imitação consiste na liberdade

que toma o tradutor em não repetir nem a palavra, nem o sentido, o que desvirtuaria o autor original, visto que a tradução resta como a criação de algo diverso.

Oustinoff (2011) apresenta ainda a classificação proposta por Goethe, que distingue um ciclo de três tipos de tradução:

- a) aquela que se limita a transmitir a obra tal como ela se apresenta na língua original, como foi feito por Lutero ao traduzir a Bíblia;
- b) a que apresenta a obra de tal maneira como se ela tivesse sido produzida na cultura da língua receptora, como os casos de algumas traduções francesas (*les belles infidèles*), nas quais o tradutor se apropria do texto original, substituindo-o;
- c) aquela em que a tradução não substitui o original, mas tem seu próprio lugar no seio da língua tradutora, permitindo, desta forma, transferir o original de uma língua para outra.

Saindo das divisões em trios, temos também a contribuição de Norman Shapiro, que afirma que levada “ao extremo, a perspectiva pró-alvo visa à transparência absoluta: ‘I see translation as the attempt to produce a text so transparent that it does not seem to be translated.’” (*apud* OUSTINOFF, 2011, p. 54). Ou seja, o tradutor não deve deixar rastros da língua de partida na sua tradução, no texto alvo, sendo a possibilidade de encontramos qualquer traço daquela língua no texto traduzido, como uma inabilidade ou falta de domínio do tradutor da língua de chegada.

Borges, nas palavras de Oustinoff (2011), ao tratar da tradução, a apresenta como uma versão, sendo o original apenas uma versão primordial do texto. O termo versão aqui é utilizado em seu sentido primeiro, que remete a ideia de ser somente outra maneira de se contar um fato. Assim, as traduções não deveriam ser vistas sob uma perspectiva negativa, a partir do adágio amplamente difundido *traduttore, traditore*, que remete a uma visão da tradução como uma traição à obra original.

A variabilidade e a dinâmica que caracterizam a tradução sustentam-se na própria materialidade plural de sua identidade: para Toury (1995), as traduções não têm identidade fixa, na medida em que são concebidas na conjunção de diversos fatores contextuais, tais como as diferenças entre as línguas e entre tradições literárias, e o impulso mercadológico que promove diferentes traduções ao longo da história. (AMORIM, 2005, p.60-1).

Deve ser considerada também a tênue linha entre tradução e adaptação que curiosamente são conceitos bastante comuns no meio da Literatura e do cinema e, mesmo assim, falham constantemente as tentativas de lhes atribuir definições e delineamento. Amorim (2005), ao tratar desse assunto, relativiza os termos, pois a concepção de fidelidade é flexível, já que o que é visto como transgressão segundo uma perspectiva, pode ser considerado como uma leitura aceitável em outros parâmetros. Isso pode ser mais categoricamente afirmado se levarmos em conta

Venuti:

[...] em um contexto, caracteriza-se uma tradução como 'adaptação', associando-se ao termo a noção de transgressão, violação. Já em outro contexto, 'adaptação' deixaria de violar certos limites ao denotar, explicitamente, a modificação do texto original com objetivos definidos. (apud AMORIM, 2005, p.41).

Um olhar mais profundo, porém, nos leva a questionar as “transgressões” e em que se constituem e como podem ser quantificadas e qualificadas. Entretanto, é certo que existe mais nesta discussão que uma simples divergência de opiniões ou dificuldade de delimitação de conceitos. O meio em que esses teóricos se encontram também tem parte em suas opiniões e construções.

O discurso, segundo o qual a 'tradução' promove uma leitura o mais 'fiel' ou mais 'acurada' do texto original e que estabelece que a adaptação seria uma leitura mais 'livre', menos 'rigorosa' e direcionada para fins específicos, exerce influência decisiva na forma como editoras e mesmo certos tradutores articulam esses termos aos textos que produzem. Não são, portanto, termos isolados ou conceitos independentes dos valores que lhes são atribuídos nas diferentes instâncias discursivas. Os conceitos de tradução e adaptação são concebidos com base em uma instância institucional mais ampla, que influencia as próprias opções investidas numa reescritura. (AMORIM, 2005, p. 44).

De fato, a distinção entre tradução e adaptação parece ser mais indefinida quanto mais profundamente olhamos. Os termos se confundem a medida em que tentamos distingui-los de forma definida através de conceitos, tais como literalidade *versus* liberdade, tradução literal *versus* tradução livre, que acabam por mostrar que não existe um método quantitativo ou qualitativo para separar a tradução da adaptação. Os termos tradução e adaptação estão profundamente interligados de forma que é rara a ocasião em que se encontra esta última sem a primeira. Curiosamente, a ocorrência do termo tradução nem sempre é seguido do termo adaptação, o que levanta alguns questionamentos.

Certamente não se pode descartar a hipótese de que a palavra 'adaptação' envolve o reconhecimento da existência de modificações que, geralmente, não são consideradas características de uma 'tradução'. No entanto, tais modificações não significariam, necessariamente, o abandono de qualquer noção de pretensa 'fidelidade' ao texto-fonte. (AMORIM, 2005, p. 70).

Certamente discutir o conceito de fidelidade e sua definição só nos leva de volta ao questionamento quanto ao que separa tradução de adaptação. “Pressupõe-se que a distinção seja muito clara, mas admite-se que ambas as operações, embora distintas, ‘confundem-se’”. (AMORIM, 2005, p.82). Portanto, é de mais valia buscar definir adaptação por si para que possa verificar se o objeto de nosso estudo se encaixa nesses limites. Segundo Amorim, o “termo ‘adaptação’ pode ser empregado com o objetivo de se justificarem modificações que teriam por objetivo tornar mais

‘acessível’ um clássico para um determinado público” (2005, p.70-1), o que coincide com o pensamento de Jakobson (*apud* Amorim, 2005, p. 78) de que a adaptação seria o que ele trata como “tradução intralingual” ou *rewording*, consistente na atualização de textos clássicos ou simplificação de um texto com o objetivo de torná-lo acessível. Semelhante também a essas posições é a de Bastin, que prega “uma tradução preocupada em adequar-se, o máximo possível, às aspirações do leitor e, conseqüentemente, interessada em desvios [écarts] particularmente grandes que envolvem duas realidades sociolinguísticas diferentes” (*apud* Amorim, 2005, p.85). Esse aspecto da adaptação, não corresponde ao que vemos nas canções, pois elas não tem o registro linguístico (erudito na língua de partida, por exemplo) modificado para outro registro (mais popular) na língua de chegada.

Johnson traz outro conceito à tona, tratando a adaptação como a transformação de um formato ou gênero em outro, como encontramos em romances transformados em filmes ou seriados de televisão, obras literárias adaptadas para quadrinhos etc. De qualquer forma,

[...] os aspectos ‘dogmáticos’, ‘políticos’ e ‘estéticos’ em jogo na relação entre traduzir e adaptar revelam que não há uma instância de objetividade com base na qual seria possível ‘descobrir’ fronteiras conceituais dadas de antemão. Fronteiras são construídas e deslocadas, atendendo a certos preceitos, conduzindo o trabalho interpretativo, tornando aceitável uma determinada leitura e excluindo outras, sob determinados limites, que não são universais. (AMORIM, 2005, p.115).

Voltamos, portanto, à perspectiva de Bastin, que apesar de também apresentar suas limitações, é a que serve de melhor impulso para a análise aqui pretendida, pois trata a adaptação como “natural para o tipo de texto em questão, na medida em que seria uma forma de reexpressar os ‘efeitos de sentido do original’, levando-se em consideração a realidade sociolinguística dos destinatários” (*apud* AMORIM, 2005, p.88). E, partindo do pressuposto que as versões são feitas a partir do propósito de se enquadrarem no enredo de um filme e de manter intacto o conteúdo musical ao alterar apenas a linguagem, pensamos que esta definição de adaptação é a que mais satisfatoriamente adequa-se ao nosso intuito de analisar as versões. Dessa forma, o termo versão ganha, em nosso trabalho, o estatuto de adaptação, segundo a discussão feita sobre este termo no meio acadêmico.

4 | A ANIMAÇÃO, O MUSICAL E A CANÇÃO

Para entendermos as relações entre a canção original e sua adaptação precisamos definir a relação da animação com o musical e o papel da canção neste último. Definidos de maneira sintética, podemos entender a animação, como o nome deixa claro, como a arte de animar desenhos para criar uma sequência visual; já o

musical caracteriza-se por ser uma expressão artística do teatro, estendendo-se ao cinema e à televisão. Para Araujo (s/d):

Está no contexto do musical o diferente gênero de óperas, inclusive a ópera chinesa, de musicais modernos, e de cabarés. A base da estrutura cênica do musical é uma narrativa apoiada em composições musicais, que irão acompanhar o diálogo, ser o próprio diálogo, e/ou integrar os números coreográficos do espetáculo. Na apresentação de um musical há uma banda de música, orquestra, ou efeitos sonoros que servem de suporte para o espetáculo.

Ao final da década de 20, o cinema passou a contar com som, o que trouxe muitas mudanças para o meio. A Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) passou a produzir musicais – filmes em que há, pelo menos, uma grande sequência musical – no final da década de 30 e logo Walt Disney seguiu a concorrente e

[...] estabeleceu a relação entre o musical e a animação ao lançar seu primeiro longa-metragem ‘Branca de Neve e os sete anões’ (*The Snow White and the Seven Dwarfs* – EUA). A partir desse filme, todas as animações de seu estúdio, até os dias de hoje, passaram a ter pelo menos uma grande sequência musical. (SOUZA, 2005, p.53).

Branca de Neve e os Sete Anões foi o primeiro filme de animação¹³ a trazer a estratégia de roteiro de um filme *live-action* (com atores) para o contexto animado, que antes tinha como o foco situações de comédia que se interligavam como justificativas tênues para a sequência apresentada. Com essa mudança veio a possibilidade do público se identificar e se preocupar verdadeiramente com as personagens, que, a partir desse momento, tinham personalidade. Parte dessa identificação acontece porque conseguimos entender as personagens, o que querem e como se sentem. Quando a Branca canta que “Um dia/ eu serei feliz/ sonhando/ assim” e nos conta que sonha com seu príncipe, nós entendemos e torcemos por ela. Isso, segundo Souza (2005, p.54), é fato sem precedentes na história da animação, ou seja, o estabelecimento de uma heroína com quem o espectador se relacione e que não é feita de carne e osso.

Dessa forma, a canção se torna elemento crucial da estrutura narrativa dos musicais pois

[...] dão informações importantes sobre o estado de espírito dos personagens, suas crenças e seus sonhos. Com canções bem adaptadas, que fluem dando uma continuidade natural à história, é como se os personagens só pudessem expressar seus verdadeiros sentimentos através da música. (SOUZA, 2005, p. 55).

A partir do filme *Branca de Neve e os Sete Anões*, a ocorrência de ao menos um grande número musical que auxilie na construção da narrativa é regra nos longas-metragens com o selo do estúdio Disney (VERAS, 2005, p. 55).

13 *Branca de Neve e os Sete Anões* data de 1937.

Dito isto, parece justo discorrer sobre o gênero canção de forma que possa ser melhor entendido como ele será tratado e analisado nesse trabalho. De acordo com Lopes (2013, p. 29),

A canção é considerada um gênero discursivo **híbrido** devido ao seu caráter de agregar propriedades, quanto ao conteúdo temático, à construção composicional e às marcas linguístico-enunciativas, de outros gêneros discursivos da mesma ou de outras esferas sociais. Isso ocorre em consequência, principalmente, das condições de produção que possibilitam que elementos de gênero distintos, como poemas, contos e fábulas, sejam incorporados à construção de uma determinada canção para a produção de efeitos de sentido. (negrito da autora).

Podemos inferir, a partir desta afirmação, que as canções são geralmente produzidas sob as influências que sofre em seu meio, seja ele um filme ou outra vertente artística. O meio não atua só sobre a letra, sendo a melodia uma construtora de sentido simultânea desta (Lopes, 2013, p. 30) e que pode também mudar o sentido agindo sozinha. Um exemplo dessa faceta da trilha sonora está nos acidentes físicos – mais comumente quedas – que podem ser trágicas ou cômicas, dependendo do som que as acompanha.

Ainda no aspecto puramente musical, Lopes separa três categorias referentes à linguagem musical (aqui apresentadas de forma simplificada):

- a) Harmonia: uma sequência de sons (acordes) que fazem sentido e são audíveis;
- b) Ritmo: demonstra o movimento a partir da duração e intensidade dos sons;
- c) Melodia: combinação de ritmo e harmonia de forma que se produza um sentido único.

Além dos aspectos referentes à linguagem musical, o gênero canção também apresenta regularidades discursivas relativas à linguagem verbal, que são, segundo Perfeito e Vedovato (*apud* Lopes, 2013, p. 33), oriundas do gênero poema:

- Contexto histórico e pessoal normalmente influencia a forma da linguagem empregada, bem como o arranjo do poema;
- Construção da estrutura do enunciado por meio de rimas, estrofes e versos;
- Ritmo (pode ser marcado pela relação do poeta com o seu contexto);
- Emprego de figuras de linguagem e de pensamento;
- Forte presença de estratos fonéticos;
- Efeitos sonoros de linguagem;
- Intertextualidade;
- Possível emprego de neologismos;
- Repetição de versos e palavras.

Ainda sobre o gênero canção, podemos falar de refrão ou estribilho, um recurso de memorização ou de destaque para um ponto preciso da letra.

A inter-relação entre as noções de canção, musical e animação, propostas neste subitem, servem de base para as análises apresentadas a seguir.

5 | AS VERSÕES EM PORTUGUÊS DAS CANÇÕES DE PRINCESAS DA DISNEY

Como vimos, a canção se caracteriza como um gênero sincrético que envolve a linguagem verbal e musical. Para o tratamento da canção neste trabalho, dividimos as linguagens, possibilitando a compreensão de seus aspectos recorrentes nas animações.

5.1 Quanto à funcionalidade no enredo

Como vimos com Araujo (s/d), a base da estrutura cênica do musical é uma narrativa que vai se apoiar nas composições musicais; estas, por sua vez, podem constituir, em nosso *corpus*, diálogos, apresentar contexto(s) geográfico(s) ou indicar reflexões das personagens.

Referente ao primeiro aspecto – a constituição de diálogos – temos três situações diferentes em nosso *corpus*: i) aquelas em que os turnos de fala¹⁴ são únicos, portanto sem troca de turnos; ii) aquelas com troca de turnos cantados entre as personagens; e iii) as que os turnos cantados por uma personagem são respondidos por turnos falados por outra.

No filme *Mulan*, no momento da narrativa em que o comandante Shang se dirige aos homens em treinamento, a canção *Homem ser/ I'll make a man out of you* é composta somente por seu turno de turno de fala¹⁵:

Original	Versão brasileira
Let's get down to business To defeat the Huns Did they send me daughters, when I asked for sons? You're the saddest bunch I ever met But you can bet, before we're through Mister, I'll make a man out of you Tranquil as a forest, but on fire within Once you find your center, you are sure to win You're a spineless, pale, pathetic lot And you haven't got a clue Somehow I'll make a man out of you	Vamos à batalha Guerrear, vencer Derrotar os hunos É o que vai valer Vocês não são o que eu pedi São frouxos e sem jeito algum Vou mudar, melhorar Um por um Calmo como a brisa Chamas no olhar Uma vez centrado Você vai ganhar São soldados sem qualquer valor Tolos e sem jeito algum Mas não vou desistir de nenhum

Quadro 2: *Homem ser/ I'll make a man out of you*

14 De acordo com Marcuschi (1986), a conversação é o gênero da interação humana e se dá por meio de turnos conversacionais, que se definem como aquilo que o falante faz ou diz enquanto tem a palavra.

15 O turno cantado de Shang é interrompido por turnos de personagens que indicam reflexões pensadas e não verbalizadas.

Como podemos ver, a canção apresenta a fala de Shang para os homens que ainda são colocados nesse início como inaptos para a batalha. No entanto, o comandante já avisa que não desistirá, o que é demonstrado no decorrer da canção, no qual também vamos percebendo o desenvolvimento dos soldados. Assim, em termos narrativos, a canção determina um antes e um depois, envolvendo o credenciamento de cidadãos e a transformação deles em soldados para lutarem contra os hunos.

Da mesma forma, ou seja, com turno cantado apenas por uma personagem, temos as canções: Um sonho é um desejo/*A dream is a wish your heart makes*; Bibidi-Bobidi-Bu/*Bibbidi-Bobbidi-Boo*, de *Cinderela*; Aqui no mar/*Under the sea* e Beije a moça/*Kiss the girl*, de *A pequena sereia*; Cores do vento/*Colors of the Wind*, de *Pocahontas*; Quase lá/*Almost there*, de *A princesa e o sapo*.

O segundo caso, como colocamos, é aquele com diálogos que envolvem trocas de turnos cantados pelas personagens. No filme *Branca de Neve e os Sete Anões*, na canção *Sonhando assim/I'm wishing* estabelece-se dois diálogos entrecruzados: o de Branca de Neve com o poço dos desejos e o do Príncipe com Branca de Neve, como podemos ver no quadro a seguir:

Original	Versão brasileira
(Branca de Neve): When you're standing by a wishing well Make a wish into the well That's all you have to do And if you hear it echoing Your wish will soon come true I'm wishing for the one I love To find me today I'm hoping And I'm dreaming of The nice things he'll say I'm wishing for the one I love To find me today	(Branca de Neve): Ouça então o que eu vou dizer Quem quiser realizar Aquilo que sonhou Basta o eco repetir O que você falou Um dia Eu serei feliz Sonhando Assim Aquele Com quem eu sonhei Eu quero Pra mim Um dia Eu serei feliz Sonhando Assim..
(Príncipe): Today!	(Príncipe): Assim..
(Branca de Neve): Oh!	(Branca de Neve): Oh!
(Príncipe): Now that I've found you Hear what I have to say One Song I have but one song One song Only for you One heart Tenderly beating Ever entreating Constant and true One love That has possessed me One love Thrilling me through One song My heart keeps singing Of one love Only for you	(Príncipe): Ouça, eu lhe peço, O que eu quero dizer Esta canção que eu canto É só para você O amor compôs o tema E o poema vem de você Sinto que algum dia Esta canção que eu fiz Venha fazer o nosso Destino muito feliz!

Quadro 3: *Sonhando assim/I'm wishing*

Como é possível perceber, cada personagem tem um turno de fala cantado bem desenvolvido, mas se diferenciam quanto aos destinatários: Branca de Neve tem o poço como interlocutor, que repete, em forma de eco, os finais de suas falas; já o Príncipe tem como interlocutora a própria Branca de Neve. Esse é o momento em que as personagens se encontram pela primeira vez. Considerando os interlocutores, é possível verificar que o turno da menina tem a função de desencadear os eventos relacionados ao engajamento amoroso, pois é a partir do seu pedido ao poço (Um dia/ Eu serei feliz/ Sonhando/ Assim) que o príncipe aparece, porque a ouve cantando. Já o príncipe expressa em seu turno o desejo pela constituição do par amoroso: Esta canção que eu fiz/ Venha fazer o nosso/ Destino muito feliz!).

Na *Bela Adormecida*, na canção *Once Upon a Dream*/Era uma vez no sonho, Aurora e o príncipe Felipe tem turnos cantados e voltados um para o outro, como podemos ver no quadro abaixo:

Original	Versão brasileira
(Aurora): I know you! I walked with you once upon a dream I know you! The gleam in your eyes is so familiar a gleam Yet, I know it's true That visions are seldom all they seem But If I know you, I know what you'll do You'll love me at once The way you did once upon a dream But If I know you, I know what you'll do... You'll love me at once	(Aurora): Foi você o sonho bonito que eu sonhei Foi você, eu lembro tão bem você na linda visão E me fez sentir que o meu amor nasceu então E aqui está você Somente você A mesma visão Aquela do sonho, que sonhei E aqui está você Somente você A mesma visão
(Phillipe e Aurora): The way you did once upon a dream	(Felipe e Aurora): Aquela do sonho que sonhei
(Phillipe): I know you! I walked with you once upon a dream I know you! The gleam in your eyes is so familiar a gleam	(Felipe): Foi você o sonho bonito que eu sonhei Foi você, eu lembro tão bem você na linda visão

Quadro 4: *Once Upon a Dream*/Era uma vez no sonho

Em termos de narrativa, esse é o momento em que Aurora e Felipe encontram-se pessoalmente pela primeira vez, visto que, como é colocado na canção, eles se conheceriam por sonho, pois ambos desejam o amado ideal: “Foi você o sonho bonito que eu sonhei”. No diálogo que estabelecem, há trechos falados, mas sem mudança dos interlocutores. Nesse momento, temos, assim como em *Branca de Neve*, o sonho como o lugar onde o par amoroso primeiramente se encontra. O desenvolvimento narrativo se desdobrará na luta do príncipe contra a vilã Malévola para salvar seu amor: Aurora, a bela adormecida, que ele conheceu como a camponesa do bosque.

Classificam-se também nesse segundo tópico a canção *Um mundo ideal/A whole new world*, de *Aladdin*, na qual o personagem que o nomeia a animação e a princesa Jasmine se encantam com o mundo que visualizam a partir do encantamento amoroso (Olha/eu vou lhe mostrar/como é belo esse mundo). Como podemos perceber, o encontro dos pares e a conseqüente paixão de se desenvolve a partir daí geralmente são marcados na narrativa por canções. Assim, as canções se mostram como um elemento fundamental na constituição do enredo.

Encontramos somente uma canção em nosso *corpus* em que há turnos cantados por uma personagem e turnos totalmente falados por outra: *Sua mãe sabe mais/Mother knows best*.

Original	Versão brasileira
(Gothel): Look at you, as fragile as a flower Still a little sapling, just a sprout You know why we stay up in this tower	(Gothel): Você é tão frágil como as flores Ainda é uma mudinha e muito nova Sabe porque estamos nesta torre?
(Rapunzel): I know but...	(Rapunzel): Eu sei, mas...
(Gothel): That's right, to keep you safe and sound, dear Guess I always knew this day was coming Knew that soon you'd want to leave the nest Soon, but not yet	(Gothel): Isso aí, para manter você sã e salva Este dia chegaria eu já sabia Ver que o ninho já não satisfaz Mas ainda não
(Rapunzel): But--	(Rapunzel): Mas...
(Gothel): Shh! Trust me, pet	(Gothel): Shh! Confia, coração

Quadro 5: *Sua mãe sabe mais/Mother knows best* .

Nesse momento da narrativa, Rapunzel pede à “mãe” para sair da torre para ver as luzes flutuante que aparecem uma vez ao ano, justamente no dia de seu aniversário. Na canção, da qual selecionamos as primeiras estrofes, Gothel apresenta em seus turnos os argumentos que justificariam a manutenção de Rapunzel trancada na torre, tais como: “Você é tão frágil como as flores”, “Isso aí, para manter você sã e salva” etc. Seus turnos cantados são intercalados por tentativas de tomadas de turno feitas por Rapunzel para contra-argumentar: “Eu sei, mas...”, “Mas...”. No desenvolvimento narrativo, o espectador saberá que a mãe não permite a saída de Rapunzel da torre. Esse fato, desenvolvido pela canção levará a personagem a uma medida mais drástica: recorrer a Flynn Rider, um bandido que invade a torre, a levá-la para a cidade, desencadeando os elementos do enredo.

Quanto a função de apresentar o contexto geográfico em que se dá a narrativa, temos duas canções: *A noite da Arábia/Arabian nights*, de Aladdin e *Lá em Nova Orleans/Down in New Orleans*. Nesses dois casos, as canções vão dar indicações gerais sobre o espaço em que os enredos se desenvolverão. Vejamos:

Original	Versão brasileira
Oh I come from a land, from a faraway place Where the caravan camels roam Where they cut off your ear If they don't like your face It's barbaric, but hey, it's home When the wind's from the east And the sun's from the west And the sand in the glass is right Come on down Stop on by Hop a carpet and fly To another Arabian night Arabian nights Like Arabian days More often than not Are hotter than hot In a lot of good ways Arabian nights 'Neath Arabian moons A fool off his guard Could fall and fall hard Out there on the dunes Arabian nights Like Arabian days More often than not Are hotter than hot In a lot of good ways	Venho de um lugar Onde sempre se vê Uma caravana passar É uma imensidão Um calor e exaustão Como é bárbaro o nosso lar Sopram ventos do leste E o sol vem do oeste Seu camelo quer descansar Pode vir e pular No tapete voar Noite Árabe vai chegar A Noite na Arábia E o dia também É sempre tão quente Que faz com que a gente Se sinta tão bem Tem belo luar E orgias demais Quem se distrair Pode até cair Ficar para trás

Quadro 6: *A noite da Arábia/Arabian nights*

A canção serve, na narrativa, para dar características do espaço no qual o enredo se desenvolverá. As dificuldades do lugar (Sopram os ventos do leste/E o sol vem do oeste/Seu camelo quer descansar), a brutalidade de seus habitantes (Vão cortar sua orelha), bem como seus aspectos agradáveis (Tem belo luar/E orgias demais) são colocados na canção que abre o filme animado, garantindo ao espectador uma imersão no espaço geográfico da narrativa.

Da mesma forma, a canção *Lá em Nova Orleans/Down in New Orleans*, que inicia o filme a princesa e o sapo, descreve o espaço narrativo, como podemos ver nas duas primeiras estrofes apresentadas a seguir:

Original	Versão brasileira
In the southland, there's a city Way down on the river Where the women are very pretty And all the men deliver. They've got music, it's always playin'. Starts in the daytime, goes on through the night. When you hear that music playin', Hear what I'm sayin', it makes you feel alright.	Lá no Sul tem uma cidade Por onde o rio desce Onde as mulheres são beldades E os homens enlouquecem Onde a música começa cedo E continua até o sol raiar Quando ela toca não é brinquedo E você também pode experimentar

Quadro 7: Lá em Nova Orleans/*Down in New Orleans*

Traços próprios do espaço, como a localização da cidade no sul dos Estados Unidos (Lá no Sul tem uma cidade), suas características (por onde o rio passa) e traços típicos do seu povo (Onde as mulheres são beldades/E os homens enlouquecem) são apresentados para que o espectador tome conhecimento do ambiente específico que serve de pano de fundo para o desenvolvimento narrativo.

A canção com a função de expressar os pensamentos, as reflexões das personagens, aparece com bastante frequência em nosso *corpus*. Em todos os momentos nos quais esse funcionamento está presente, vemos a personagem imersa em reflexões sobre sua vida ou sobre os acontecimentos que a cercam. De acordo com Souza (2005), as canções dão informações importantes sobre o estado de espírito das personagens, como se elas só pudessem expressar seus verdadeiros sentimentos através da música. Nesse funcionamento, encontramos: *Eu vou/Heigh Ho*, de *Branca de Neve e os Sete Anões*; *Sentimentos são/Beauty and the Beast*, *Alguma coisa acontecer/Something there*, de *A Bela e a Fera*; *Lá na curva/Just around the riverbend*, de *Pocahontas*; *Imagem/Reflection*, de *Mulan*; *Ao ar livre/ Into the open air*, *O céu eu vou tocar/Touch the sky*, de *Valente*; e *Por uma vez na eternidade/For the first time in forever*, *Livre estou/Let it go*, de *Frozen – Uma Aventura Congelante*.

A título de exemplificação, selecionamos a estrofe final da canção *Lá na curva/Just around the riverbend*, de *Pocahontas*:

Original	Versão brasileira
Should I choose the smoothest course Steady as the beating drum? Should I marry Kocoum? Is all my dreaming at an end? Or do you still wait for me, dream giver Just around the river bend?	Que caminho vou seguir? Qual a melhor solução? Vou casar com Kokuan Ou devo então casar com quem? Vou só sentir Que meu sonho vive E depois da curva... Há...

Quadro 8: Lá na curva/*Just around the riverbend*

Nesse momento da narrativa, a personagem Pocahontas reflete sobre seus desejos, numa comparação de seu caminho na vida com o de um rio, que deve saber o curso que percorrerá. Assim, a canção mostra um traço típico das culturas ameríndias, ou seja, a simbiose do homem com a natureza. Da mesma forma que o rio que sempre muda, a personagem também se coloca nessa posição e se pergunta o que estará depois da curva. O desconhecido para o rio é o mesmo questionamento que Pocahontas faz para si mesma, sobre com quem deve se casar: Kokuan ou John Smith.

Quando pensamos na importância das canções para o funcionamento da narrativa, vemos que, apesar de as letras em português trazerem alterações que fazem com que elas percam sua literalidade, como pudemos ver no contraste entre o original e suas adaptações em língua portuguesa, já que não encontramos correspondências verso a verso, ambas as canções mantêm a ideia geral do momento em que são inseridas na narrativa.

5.2 Quanto aos aspectos musicais

Estamos considerando a canção em português como uma adaptação da canção original em língua inglesa. A adaptação, por sua vez, está posta como uma versão, tratada no âmbito musical como uma adaptação na qual mantemos a fidelidade ao arranjo, timbragem e melodia originais, mudando apenas a letra.

Um olhar para o *corpus* comprova que, musicalmente, todas as vinte e três canções que o constituem não são alteradas, no tange aos aspectos musicais, para que possam ser reconhecidas em qualquer lugar, independentemente da língua em que são cantadas. Rick Dempsey, vice-presidente criativo da *Disney Character Voices International* afirmou, em entrevista ao *The Hollywood Reporter*¹⁶, que: “O nosso objetivo é fazer com que todas as audiências ao redor do mundo sintam que *Frozen* foi feito em seu país e para o seu povo” (tradução nossa). Nesta mesma matéria, o compositor responsável pela faixa mundialmente famosa “Let it go”, Robert Lopez, relata que a “Disney basicamente diz para não escrever letras baseadas em trocadilhos” (tradução nossa), pois isso dificultaria, ao traduzirmos para outra(s) língua(s), manter o jogo de palavras sem perder o sentido da canção. Ou seja, é fato declarado que as canções são compostas de forma que sejam adaptáveis na linguagem verbal sem modificar a linguagem musical em todas as nacionalidades.

5.3 Quanto aos aspectos linguísticos

Nesse item, detemo-nos na discussão dos dados linguísticos envolvidos nas versões. Para isso, selecionamos algumas canções para mostrar aspectos que

16 Disponível em: <<http://www.hollywoodreporter.com/news/frozen-composer-robert-lopez-peils-683171>>. Acesso em: 27 ago. 2017.

são recorrentes no conjunto do *corpus*, que envolvem diferenças nas letras e no esquema de rimas, ou seja, no processo de adaptação do original. Como vimos com Lopes (2013), a canção possui esquema de rimas, assim como os poemas. Na canção *Beije a moça/ Kiss the girl*, encontramos o esquema de rimas mostrado na tabela apresentada a seguir:

Kiss the girl		Beije a moça	
There you see her	A	Aí está ela,	A
Sitting there across the way	B	Aprendendo a namorar	B
She don't got a lot to say	B	Nada nada vai falar	B
But there's something about her	A	Mas embora não a ouça	C
And you don't know why	C	Dentro de você	D
But you're dying to try	C	uma voz vai dizer	D
You wanna kiss girl	D	Agora "Beije a moça"	C
Yes, you want her	A	É verdade,	E
Look at her, you know you do	E	gosta dela como vê	D
It's possible she wants you too	E	Talvez ela de você	D
There's one way to ask her	A	Nem pergunte a ela	A
It don't take a word,	F	Pois não vai falar,	B
not a single word	F	só vai demonstrar	B
Go on and kiss the girl	D	Se você a beijar	B

Tabela 1: Comparação das estrofes iniciais da canção e de suas rimas

Algumas mudanças são significativas, como o segundo verso, que é mudado de “sentada ali no meio do caminho” (tradução nossa) para “aprendendo a namorar”. Mas apesar de tirarmos Ariel do caminho para que os aspectos musicais se mantenham, a canção ainda está inserida no contexto do enredo do filme, que é o objetivo primordial da versão. Os quatro versos finais da primeira estrofe também passam por muitas mudanças, mas também se mantém no tema principal: beijar a moça. Outra modificação digna de nota é a de “want” ou “querer” (“Yes, you want her”) por “gostar” (É verdade, gosta dela como vê). Embora essas palavras possam parecer distantes para um falante de língua portuguesa quando o assunto é relacionamento, é muito comum o uso de “querer” em língua inglesa, ao se tratar de interesse romântico. Portanto, ao trocar os termos, o tradutor trabalha em função da canção como um todo, visto que, apesar de todas as palavras terem traduções muito próximas que poderiam ser usadas, ele procura usar aquelas que não deixariam a desejar musicalmente.

As rimas das canções (mostradas à direita das letras na tabela anteriormente apresentada) são levemente alteradas em favor do sentido e da linguagem, que deve ser simplificada devido ao seu público alvo, porém, estabelecem um padrão muito semelhante ao original, de forma que ainda existam quase as mesmas posições, mas

com outros sons. Vejamos, como exemplo, o padrão das rimas da primeira estrofe: *Kiss the girl*: A B B A C C D; *Beije a moça*: A B B C D D C. Vemos que o padrão A B B A muda para A B B C, introduzindo uma nova unidade de rima na canção em português (C), que se repete no último verso da estrofe, o que não acontece no original, cujo padrão de rima termina em D, sem correspondência anterior.

No filme *Mulan*, a canção *Homem ser/I'll make a man out of you* traz escolhas tradutórias que seriam questionáveis em qualquer outro contexto, porém aqui elas são feitas com base na meta de que se mantenha o aspecto musical e se construa uma narrativa com que o espectador possa se identificar. O próprio título, que em tradução literal seria “Vou fazer homens de vocês”, nos traz essa marca de escolhas tradutórias questionáveis que foram feitas em função da musicalidade, fazendo as palavras caberem na melodia. Da mesma forma, outros versos tiveram o mesmo tratamento, caracterizando a canção em português como uma adaptação/versão. Vejamos alguns exemplos:

Original	Versão brasileira	Tradução
Say goodbye to those who knew me	Diga a todos que eu já vou	Diga adeus àqueles que me conheciam
This guy's got'em scared to death	Não deixa ele te bater	Esse cara bota muito medo neles
Mysterious as the dark side of the moon	Que a luz do luar nos traga inspiração	Misteriosos como o lado escuro da Lua

Tabela 2: Comparação de versos da canção *Homem ser/I'll make a man out of you*

Também em *Mulan*, na canção *Imagem/Reflection*, temos dois exemplos deste procedimento: os versos “*Somehow I cannot hide/Como vou desvendar*” e “*Though I've tried/vou tentar*” que, traduzidos são, respectivamente, “De alguma forma não consigo esconder” e “Apesar de ter tentado”. Como podemos verificar, o significado é semelhante, mas a tradução não é literal, confirmando o aspecto de adaptação/versão da canção em português.

Nosso último exemplo é a própria “*Let it go/Livre estou*” (*Frozen – Uma Aventura Congelante*), que traz o verso “*That perfect girl is gone/A tempo de mudar*”, que sem as amarras da musicalidade seria “Aquela garota perfeita se foi”.¹⁷

Curiosamente, o aspecto das rimas, apesar de ser fundamental na construção de ritmo, raramente se mantém o mesmo, como já observamos em *Beije a moça/Kiss the girl*. Contudo, ele não se distancia muito, apresentando-se frequentemente próximo, como é o caso da canção *Ao ar livre/Into the open air*, de Valente:

17 Todas as traduções livres apresentadas como exemplificação são obra dos autores deste tra-

Original		Versão Brasileira	
This love, it is a distant star	A	Como uma estrela é esse amor	A
Guiding us home wherever we are	A	Mostrando o norte seja onde for	A
This love, it is a burning sun	B	Amor que queima como um Sol	B
Shining light on the things we've done	B	Uma luz que parece um farol	B
I tried to speak to you every day	C	Pois conversar não adiantou	C
But each word we spoke	D	São palavras que o vento levou	C
The wind blew away	C		

Tabela 3: Comparação das estrofes iniciais da canção e de suas rimas

É possível observar, pela Tabela 3, que o esquema de rimas muda de A A B B C D C para A A B B C C, desconsiderando apenas o verso em D. Logo, ambos estão muito próximos, garantindo também uma proximidade maior da versão com o original. No entanto, isso nem sempre acontece, pois há canções em que o esquema de rimas se modifica de forma mais acentuada, como em *O céu eu vou tocar/Touch the sky*, do mesmo filme:

Original		Versão Brasileira	
When cold winds are calling	A	Ventos frios me chamando	A
And the sky is clear and bright	B	Vejo o céu azul brilhar	B
Misty mountains sing and beckon	C	As montanhas sussurrando	A
Lead me out into the light	B	Que pra luz vão me levar	B
I will ride	D	Vou correr	C
I will fly	E	Vou voar	B
Chase the wind and touch the sky	E	E o céu eu vou tocar	B
I will ride	D	Vou voar	B
I will fly	E	E o céu eu vou tocar	B
Chase the wind and touch the sky	E		

Tabela 4: Comparação das estrofes iniciais da canção *O céu eu vou tocar/Touch the sky* e de suas rimas

Como é possível verificar, a mudança é mais substancial nessa canção, pois o esquema de rimas da versão apresenta somente três possibilidades – A B C, ao contrário do original no qual temos cinco. Também a ordem não se mantém, pois encontramos A B C B D E E D E E, no original, e A B A B C B B B B, na versão, garantindo a proximidade da versão com o original somente pelos aspectos da melodia. Esses dois exemplos, mais a canção de A pequena sereia apresentada anteriormente, demonstram as possibilidades de proximidade ou afastamento da versão em relação ao original encontradas em nosso *corpus*.

6 | CONCLUSÃO

Podemos ver, a partir de nossas análises, que as adaptações/versões das canções de nosso *corpus* têm como objetivo primordial a manutenção de seu aspecto musical e de seu papel no enredo, posto que as escolhas tradutórias analisadas apontam para essa perspectiva, ao deixar de lado a tradução termo a termo em favor de uma linguagem que se encaixe com os aspectos musical e narrativo, mantendo o sentido geral das letras originais, apesar das alterações necessárias.

REFERÊNCIAS

ARAUJO, L. S. Musical. In: **InfoEscola**. Navegando e Aprendendo. Disponível em: <www.infoescola.com/musica/musical/>. Acesso em: 30 ago. 2017.

BAKHTIN, M. Gêneros do Discurso. In: _____. **Estética da Criação Verbal**. Trad. Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011. p. 26-306.

BARBEITAS, F. T. Reflexões sobre a prática da transcrição: as suas relações com a interpretação na música e na poesia. **Per Musi**. Belo Horizonte, v.1, 2000. p. 89-97.

CARETTA, A. A. A canção popular: uma análise discursiva. In: GIL, Betriz Daruj; CARDOSO, Elis de Almeida; CONDÉ, Valéria Gil (orgs.). **Modelos de análise linguística**. São Paulo: Contexto, 2009. p. 99-114.

JAKOBSON, R. **On Linguistic Aspects of Translation**. 1959. Disponível em: <http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic84298.files/Supplementary_readings/JAKOBSON.PDF>. Acesso em: 12 fev. 2016.

LOPES, A. A. **Gênero discursivo canção**: uma proposta de didatização para o Ensino Fundamental. 2013. 157f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, Brasil.

MARCUSCHI, L. A. **Análise da conversação**. São Paulo: Ática, 1986.

MILTON, J. A tradução de romances “clássicos” do inglês para o português no Brasil. **Trabalhos em Linguística Aplicada**. Campinas, (24):19-33, Jul./Dez. 1994. Disponível em: <<http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/tla/article/download/3632/4601>>. Acesso em: 1 fev. 2016.

MORIGI, V. J.; BONOTTO, M. E. K. K. A Narrativa Musical, Memória e Fonte de Informação Afetiva. **Em Questão**, Porto Alegre, v. 10, n.1, 2004, p. 143 – 161.

NEVES, José Luís. Pesquisa qualitativa – características, usos e possibilidades. **Cadernos de pesquisa em Administração**. São Paulo, v.1, n.3, 2º sem./1996. Disponível em: <http://www.unisc.br/portal/upload/com_arquivo/pesquisa_qualitativa_caracteristicasusos_e_possibilidades.pdf>. Acesso em: 29 mar. 2016.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. **Literatura e outras artes hoje**: o texto traduzido. 2007. Universidade de Londres, Londres, Inglaterra. Disponível em: <<http://cascavel.ufsm.br/revistas/ojs-2.2.2/index.php/letras/article/viewFile/11949/7363>>. Acesso em: 1 fev. 2016.

PALUDO, T. Dando nome aos bois. **Revista Backstage**. Disponível em: <http://www.backstage.com.br/newsite/ed_ant/materias/174/Ticiano%20Paludo.htm>. Acesso em: 20 set. 2016.

SOUZA, C. V. **O show deve continuar**: o gênero musical no cinema. 2005. 300f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil.

VENEZIANO, N. **Melodrama e Tecnologia no Musical Brasileiro**. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, Brasil. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/dramaturgia/Neyde%20Veneziano%20-%20Melodrama%20e%20Tecnologia%20no%20Musical%20Brasileiro.pdf>> Acesso em: 11 mar. 2016.

LIVRO DE ARTISTA E O UNIVERSO DAS PALAVRAS: MIRA SCHENDEL E TORRES GARCÍA

Priscilla Barranqueiros Ramos Nannini

Instituto de Artes – UNESP

São Paulo – SP

RESUMO: O presente artigo tem como objetivo traçar relações entre a poética visual da artista brasileira Mira Schendel e do artista uruguaio Joaquín Torres García, demonstrando como ocorre o processo de exploração da palavra e da imagem em suas obras, a partir da produção de Livros de Artista. São traçadas algumas linhas acerca da conceituação teórica, com base nas leituras dos autores Ulises Carrión, Johanna Drucker, Paulo Silveira, entre outros. É feito um levantamento sobre experimentações visuais e materialidades, finalizando com os diálogos entre as obras desses artistas.

PALAVRAS-CHAVE: palavra; imagem; livro de artista.

ARTIST BOOK AND THE UNIVERSE OF WORDS: MIRA SCHENDEL AND TORRES GARCÍA

ABSTRACT: This article aims to trace relationships between visual poetic of Brazilian artist Mira Schendel and Uruguayan artist Joaquín Torres García, demonstrating as it does the process of exploration of word and image in their works, thinking these dialogues from the

artist books production. It starts with a few lines about the theoretical conceptualization, based on readings of authors Ulises Carrión, Johanna Drucker, Paulo Silveira, and others. It made a visual survey of trials and materialities, ending with the dialogues between the works of these artists.

KEYWORDS: word; image; artist book.

1 | INTRODUÇÃO

Este artigo é parte da pesquisa *Palavras e imagens: possíveis diálogos no universo do livro de artista*, cujo objetivo era realizar entrelaçamentos entre verbal e visual, usando como fio condutor dessas reflexões Livros de Artista, suporte que tem relação direta com a visualidade. A contemporaneidade é marcada por uma grande proliferação de imagens, por isso a importância do olhar crítico em relação a este tema.

Quais são os diálogos encontrados entre a produção visual de Mira Schendel e Joaquín Torres García? Nesse artigo vou investigar como estes artistas trabalham a palavra e a imagem em suas obras.

Schendel pesquisou de diversas maneiras a disposição das letras no espaço, explorando

a visualidade de seu suporte. Realizou uma obra centrada na linguagem como materialidade e pensou a palavra como algo verbalmente inteligível, transformando-a em imagem visível. Faço um recorte em trabalhos diretamente relacionados com o uso das palavras, os *Cadernos*.

Torres García é um artista com uma trajetória que vai além das produções artísticas, dedicando-se à pesquisa teórica e reflexões diversas. A partir da leitura de seus *Manuscritos*, onde palavras, imagens e grafismos representam uma só linguagem, busco pontos de encontro com a obra de Schendel. *Manuscritos* podem ser considerados verdadeiros Livros de Artista, obras que foram pensadas com um completo domínio de sua materialidade, técnica e conceito.

2 | LIVRO DE ARTISTA

Durante o século XX, pode-se constatar um forte diálogo entre as artes visuais e a literatura, ocorrendo a diluição dos limites, provocando a aproximação entre essas linguagens. Como exemplo dessa integração entre palavra e imagem, têm-se os Livros de Artista, em que antigas formas de expressão foram retomadas com novos contornos. Obras que romperam as fronteiras atribuídas aos livros de leitura, assumindo-se como objetos de arte, representando uma nova linguagem, entre o linear e o visual, entre a literatura e as artes.

Poetas se conscientizaram da visualidade da escrita e da página, enquanto os artistas plásticos resgatavam a origem visual das palavras, utilizando elementos textuais nas obras: grafismos, letras de diversos alfabetos, fragmentos de textos, impressos, utilizando a escrita como um elemento gráfico/conceitual (Miranda, 2006: 10).

Segundo Drucker (2012: 21), o Livro de Artista não surgiu de maneira linear, havendo pontos simultâneos de origem. Pode-se localizar seus primórdios nas vanguardas artísticas do início do século XX, quando artistas desses movimentos fizeram diversas experimentações entrelaçando palavra e imagem. No Brasil, as experiências dos poetas e artistas visuais no período Concreto (1950 a 1960), são apontadas como o início de uma preocupação com o verbal e sua relação com a estrutura visual, havendo o uso de signos gráficos na poesia. Em 1952 ocorre a formação do Grupo *Noigandres*, com Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos (São Paulo). Poetas se ligam a outras linguagens como as artes plásticas e a música. Das atividades desse grupo emergiu o movimento Poesia Concreta.

Na Poesia Concreta são trabalhados os aspectos formais e sonoros das palavras. Há uma nova sintaxe-visual do texto. Os poetas concretos desenvolveram experiências que se desdobraram em muitas pesquisas relacionadas ao campo

das artes gráficas. Desenvolveram seus próprios livros-objeto, como *Poemóviles* e *Caixa Preta*, de Augusto de Campos e Julio Plaza. Baseando-se nos princípios de relação, justaposição, correlação, escrita ideogrâmica, na Poesia Concreta trabalha-se os elementos gráficos; explorando os fatores gestálticos de proximidade e semelhança visual (Campos; Pignatari; Campos, 2006: 215). Essas experiências foram precedidas por Wladimir Dias Pino e a criação do livro-poema *A Ave* (1956), cuja poética propunha a simultaneidade do visual e verbal e, obteve importância pela participação dada ao fruidor para a obra se completar. Conforme manipulava suas páginas e camadas de códigos, determinava o ritmo da leitura, possibilitando uma experiência poética cinético-temporal.

Durante os anos 1970, dentro do universo do Concretismo, Neoconcretismo e desdobramentos, ocorre uma explosão de Livros de Artista, havendo uma radicalização de experimentações. Artistas se lançaram em múltiplas direções, explorando as mais diferentes possibilidades de expressão. Uma rica produção, em que texto e imagem interagem de maneiras diversas, provocando a dissolução das fronteiras entre poesia e artes, como no livro-poema *Oxigênese* (1977), de Villari Hermann, palavra e imagem estão em contexto único e simultâneo.

A leitura de diversos autores contribuiu para que houvesse uma maior compreensão sobre o campo do Livro de Artista e suas conceituações. A ideia foi buscar o entendimento das especificidades dessa linguagem, evidenciando qual o espaço ocupado pelo Livro de Artista, por ser este um campo de natureza híbrida, com fronteiras fluidas.

Segundo Carrión (2011: 5), um livro é uma sequência de espaços, de momentos. Um livro é uma sequência de espaço-tempo. O Livro de Artista explora sempre as características estruturais do livro, sendo a soma de todas as páginas percebidas em momentos diferentes. As páginas funcionam como espaços ativos para a construção da obra, fazendo parte do processo poético, uma vez que podem gerar significações próprias.

O Livro de Artista pode ser compreendido como obra intermediática, uma vez que possui natureza híbrida. Está situado na interseção entre diferentes mídias: impressão, palavra, escrita, fotografia, imagem, design. Essa expressão artística convive num espaço no qual não cabem definições fechadas. “O Livro de Artista é múltiplo, possibilitando assim diversas formas de aproximação” (Veneroso, 2012: 83).

Quando palavras e imagens dialogam, ocorre a fusão entre códigos, sendo que o elemento visual funde-se conceitual e visualmente com as palavras. Essas relações no Livro de Artista são recorrentes, podendo ocorrer de várias maneiras.

Os trabalhos passam a ser consequência de uma reconfiguração empreendida pela cena contemporânea: a inserção da palavra também como elemento plástico,

levando em conta sua visualidade, impondo-lhe uma ambiguidade entre seu caráter formal e o significado que carrega. Obras que consideram a forma como geradora de conteúdo, sendo a forma livro intrínseca à obra. Sua estrutura física é parte integrante do processo poético.

Todo livro é um objeto, mas quando rompem as fronteiras atribuídas aos livros de leitura e se assumem como objetos de arte, passam a representar uma nova linguagem, entre o linear e o visual, entre a literatura e as artes, extrapolam o conceito livro, pois a “narrativa literária é substituída por uma narrativa plástica” (Doctors, 1994: 4).

O livro existia originalmente como recipiente de um texto, mas pode conter qualquer linguagem, não somente a linguagem literária. Para Carrión, “fazer um livro é perceber sua sequência ideal de espaço-tempo por meio da criação de uma sequência de signos, sejam linguísticos ou não” (2011: 15).

A estrutura livro passa a ser capturada pela estrutura plástica e vemos nascer uma nova forma expressiva. Os livros de artista não se prendem a padrões de forma ou funcionalidade, são obras raras, únicas ou com pequenas tiragens. São objetos de percepção visual, verbal, tátil. Os artistas trabalham em função da espacialidade, questionando o material proposto.

“O espaço é a música da poesia não cantada” (Carrión, 2011: 25). A introdução do espaço na poesia, ou da poesia no espaço com a poesia concreta e visual, permite um desenvolvimento natural da realidade espacial que a linguagem ganhou desde o momento em que a escrita foi inventada.

A forma e a configuração do livro são usadas para exprimir as ideias do artista, que exploram o potencial do veículo, testando seus limites, podendo manter página, sequência, texto, ilustração, impressão dos livros tradicionais ou se tornar quase escultóricos.

Provoca reflexões sobre a história e o papel do livro como fenômeno cultural, aparece com uma nova função: objeto de contemplação. As palavras no Livro de Artista não são portadoras de uma mensagem, nem estão ali para transmitir determinadas imagens mentais com certa intenção.

Silveira trabalha a questão conceitual do Livro de Artista, pensando em suas contradições e conflitos verificados em suas nomenclaturas. Para ele, um livro com o menor grau de violação de sua ordem, causa estranhamento, sendo a premissa do Livro de Artista contemporâneo. Os artistas ao trabalharem com este suporte realizam um equilíbrio entre o “respeito às conformações tradicionais”, como o códice, e a “ruptura ou transgressão às normas consagradas de apresentação do objeto livro” (Silveira, 2008: 21).

A página do livro é matéria expressiva, um local plasmável por sua interação positiva com a palavra e a imagem, e também porque “é rasgada, furada, colada,

feita, desfeita ou refeita, por mutilação ou reciclagem” (Silveira, 2008: 23). Para o autor, o Livro de Artista pode mesmo designar tanto a obra, como a categoria artística; a concepção e execução podem ser apenas parcialmente executadas pelo artista, com colaboração interdisciplinar. Não necessariamente precisa ser um livro; basta ele ser o referente, mesmo que remotamente. Os limites envolvem questões do afeto, expressadas através das propostas gráficas, plásticas ou de leitura. Objeto poético, suporte para experimentações, onde ocorre o diálogo entre palavra e imagem a partir de registros visuais e literários, sendo formado por elementos de natureza e arranjos variados, entrelaçando linguagens e mídias.

3 | MIRA SCHENDEL

Schendel (1919-1988) foi uma artista fortemente intelectualizada, com preocupações em filosofia e metafísica. No campo gráfico, suas especulações estéticas giravam em torno do espaço, como o silêncio ou o vazio, e do puro signo linguístico. Produziu e pesquisou exaustivamente, explorando diversas técnicas (óleo, têmpera, monotipia, tipos transferíveis, grafite, aerógrafo) usando a composição de letras no espaço da tela ou do papel.

Manteve uma forte relação com a linguagem, o que acabou se transformando em sua principal fonte visual, tanto escrita como gesto, ou seja, “como algo verbalmente inteligível e como matéria estritamente visível” (Pérez-Oramas, 2010: 11). A artista realizou uma arte impregnada de linguagem; do alfabeto à poesia, da letra à frase, do silêncio ao diálogo. Buscando uma materialidade escrita e dos signos; sempre muito experimental, gerou um mundo próprio repleto de símbolos, letras e números; livres e desprovidos do conteúdo que carregam.

4 | CADERNOS: NARRATIVAS VISUAIS

Como desdobramento de seus trabalhos, entre 1970 e 1971, Schendel criou mais de 150 *Cadernos*, nos quais utilizou palavras, letras e signos gráficos, aliando transparência às composições geométricas. Essas obras foram divididas em séries: *Cadernos transparentes*, *Desenhos lineares*, *Furinhos*, entre outros, e foram expostos pela primeira vez no Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, nessa mesma época. Os *Cadernos* eram feitos com folhas de acetato, papel branco ou transparente (papel vegetal) e eram encadernados com capas de acrílico ou papel mais encorpado.

Segundo Carrión, no livro da nova arte as palavras não transmitem nenhuma intenção, servem apenas para formar um texto, que é elemento do livro. “Este livro,

em sua totalidade, que transmite a intenção do autor” (2011: 52). Empréstado sua definição sobre os livros da nova arte, acredito que as produções *Cadernos* possam ser consideradas verdadeiros Livros de Artista, onde, Schendel trabalhou signos verbais de forma não semântica, sem a preocupação de transmitir uma determinada mensagem.

Uso de letras e palavras despojadas de intencionalidade, que não são portadoras de mensagens e não estão ali para transmitir determinadas imagens mentais com determinada intenção: “estão ali para formar, junto com outros signos, uma sequência de espaço-tempo que identificamos com o nome do livro” (Carrión, 2011: 43).

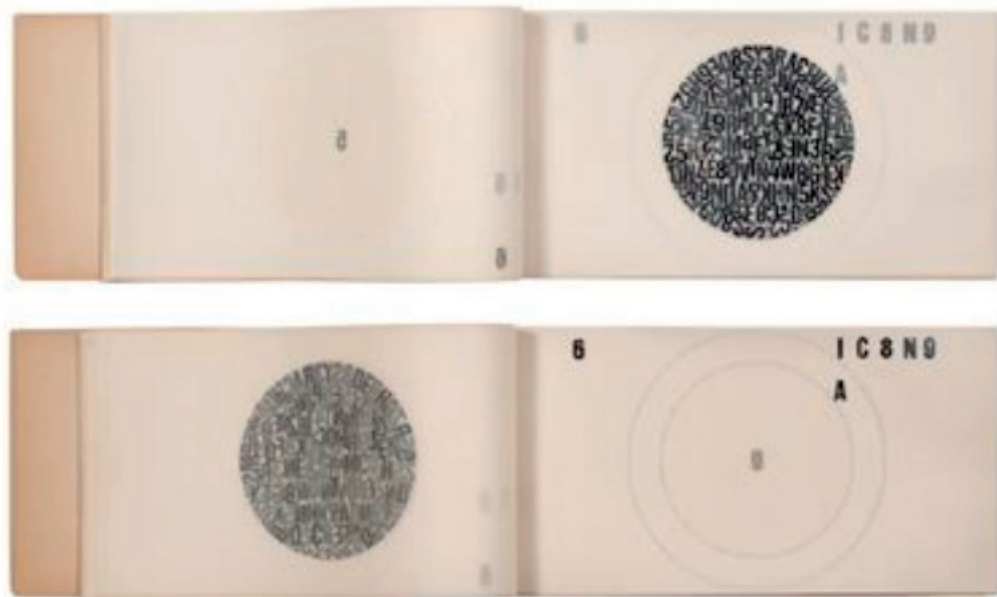


Figura 1: Schendel, s/ título, série *Cadernos*, 1971.

Fonte: <http://www.artnet.de/k%C3%BCnstler/mira-schendel/auktionsresultate>

Cada livro requer uma leitura diferente, conforme o material utilizado, tipo de encadernação, formato, sequencialidade. O leitor precisa de tempo para experienciar cada sensação provocada ao folhear as páginas, tocar e sentir texturas, interferências em forma de relevos, detalhes. Tato, olhar, toque. O ritmo da leitura muda, aumenta, acelera. E nem seria necessário ler o livro inteiro, uma vez que “a leitura pode parar no momento em que se compreende a estrutura total do livro” (Carrión, 2011: 65). Nos *Cadernos* de Schendel, fica evidente a relação com o ritmo e movimento, estabelecendo uma relação cinética ao manusear suas páginas, instigando inúmeras leituras do trabalho.

Ao perceber sequencialmente sua estrutura, apreendendo o livro como um todo, identificando seus elementos, compreendendo sua função; possibilita que o leitor entenda o Livro de Artista, criando signos ou sistemas de signos para uma fruição completa da obra.

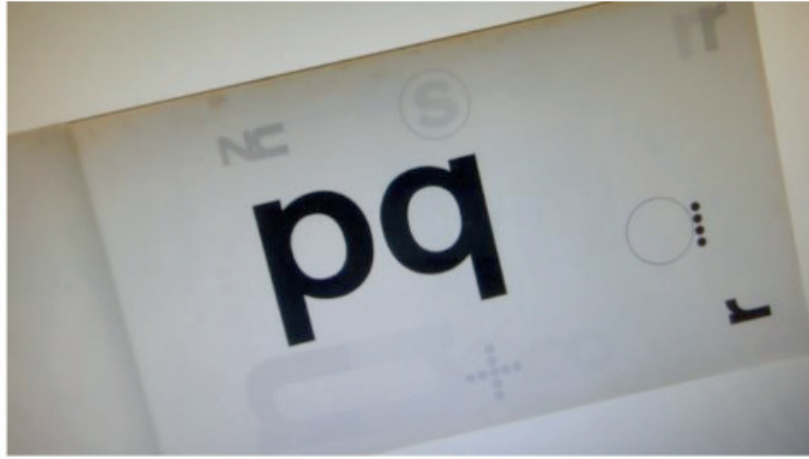


Figura 2: Schendel, s/ título, série Cadernos, 1971.

Fonte: exposição Mira Schendel. Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2014

Os *Cadernos* tinham páginas sequenciais. Schendel transformou o livro ao introduzir movimento à sua essência, baseado em um novo entendimento, do ato simples de virar as páginas. O uso do papel, transparente ou translúcido, permitiu criar uma experiência de movimento no corpo do livro, com profundidade; também possibilitou que os signos usados nas páginas pudessem interagir uns com os outros, gerando uma sobreposição de letras e formas, criando diferentes leituras. Essas sobreposições permitiam a construção crescente de uma composição serial, progressiva de números, letras (*letraset*) e formas.

Nessas produções há uma forte presença das linhas e de letras emergindo e submergindo no espaço vazio, conforme são folheados; sendo o resultado de suas pesquisas sobre as questões tempo-espaço e transparência. A artista tinha pouco interesse na cor, dando maior importância às variações de densidade. O movimento é orbital, ou seja, volta-se constantemente para si próprio reinventando a noção de velocidade em forma de livro. O aspecto cinético é acentuado ao serem folheados, fazendo com que letras e formas se movimentassem.

Para trabalhar suas questões filosóficas e existenciais, Schendel buscou através da palavra escrita, um meio ao mesmo tempo concreto e poético, em direção à universalidade da linguagem. Em sua obra, a palavra se transforma em imagem, e a imagem é palavra. A leitura de seus *Cadernos* é infinita e experimental; onde pesquisou circularidade, movimento, profundidade, transparência, materiais e encadernações diversas, espaços em branco da página. A maneira como tratou a palavra em suas criações, com valor plástico, permitiu uma abertura visual de letras e signos ao tratá-los como imagens.

Em suas produções, destaca-se a importância visual dada ao espaço branco da página, permitindo que figura e fundo dialogassem. O respiro, a pausa, o silêncio, enfim, o uso do branco do papel como espaço compositivo, conceitos que também são

importantes na Poesia Concreta. “A poesia concreta começa por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutural. Espaço qualificado: estrutura espaço-temporal” (Campos; Pignatari; Campos, 2006: 215). Assim como Mallarmé que explorou o caráter plástico das letras, pensando-as como figuras desenhadas no suporte.

A artista nos faz refletir sobre a palavra em seus Livros de Artista. Neles, palavra e imagem dialogam em suas páginas, as letras são tratadas como signos, mas não negadas como fonemas, porque permanece a possibilidade de leitura, embora suas letras e palavras sejam muito mais visuais que legíveis.

5 | JOAQUÍN TORRES-GARCÍA

Artista, escritor, filósofo e professor; uniu arte, ciência e espiritualidade em pinturas, esculturas, textos e manifestos que trouxeram um olhar diferente para a arte latino-americana. Alguns desses artigos tinham a “finalidade do autor pensar a própria obra e questões filosóficas e espirituais com as quais se vinculavam” (Kern, 2012: 154).

Para Torres García (1874-1949), a América Latina deveria construir sua própria arte, criando assim um caminho personalizado, sem copiar a arte europeia. Defendia uma nova mentalidade na arte com um eixo ou direção centrados no universo cultural latino-americano.

O artista uruguaio teve um papel fundamental na definição de novos padrões, artísticos e ideológicos, de valorização da tradição dos povos da América Latina. Em 1935, criou a obra *O Nosso Norte é o Sul*, o mapa invertido da América do Sul, desenhado acima da linha do Equador, e símbolo do que para ele representaria a *Escuela del Sur*. Neste movimento de renovação estética, buscou e pesquisou as culturas pré-colombianas, pensando em uma arte para toda a América, resgatando as raízes culturais latino-americanas e signos primitivos e místicos (Kern, 2012: 158).

Produziu muitos escritos, não somente sobre as suas próprias experiências, mas sobre concepções que deveriam nortear a produção da arte em geral. Cada manuscrito, cada texto produzido eram acompanhados de reflexões, em relação às inúmeras inquietações que permearam sua trajetória, como em *Augusta et Augusta*, *El descubrimiento de si mismo*, *Dialegs*, *New York: impresiones de un artista*, entre outros.

Kern (2012: 154) esclarece sobre a maneira que o artista trabalhou o universo simbólico em sua obra e em seus textos:

O discurso de autonomia da arte moderna e o abandono da representação do mundo visível estimularam o artista a se dedicar à expressão escrita aliada à

imagem, como estratégia para exprimir o pensamento e trazer a palavra para o interior da obra. Os símbolos são inseridos nos textos de Torres García como meios de visualização, expressão e reforço das ideias, bem como de plasticidade. Na pintura, eles exercem papéis semelhantes porque ela se desvincula de sua função referencial em prol da pureza das formas e da criação de linguagem própria. O texto é, assim, uma modalidade de estruturar as suas ideias teóricas, criar conceitos e ordená-los, num momento em que o artista continua a investigação.

6 | MANUSCRITOS

Torres García criou em torno de 25 manuscritos, exemplares únicos encadernados de forma artesanal. Sete dessas obras foram editados em forma de *fac-simile*: *Foi*; *Ce que je sais, et que je fais par moi même*; *Père soleil*; *Raison et nature*; *La tradición del hombre abstracto*; *La ciudad sin nombre* e *La Regla Abstracta*.

Essas brochuras escritas à mão foram costuradas com linhas ou cordões rústicos, possibilitando a reflexão sobre o fazer artesanal e primitivo. Demonstra que o artista, mesmo com todas as novidades gráficas da modernidade, poderia ter o domínio do processo de construção e comunicação da obra, desde a criação até a sua apresentação. *Manuscritos* remetem a um processo manual, detalhado, cuidadosamente pensado e construído.



Figura 3: *Ce que je sais, et que je fais par moi même*, Paris, 1930 (36 páginas).

Fonte: <http://archives.carre.pagesperso-orange.fr/Torres%20Garcia%20Joaquin.html>

Os *Manuscritos* possuem muitas imagens, seguindo a convicção do artista de que o verbal e o visual se complementavam, devendo permanecer juntos, ou seja, palavras, imagens e grafismos representando uma só linguagem. Nessas obras, o texto não é ilustrado pela linguagem gráfica, e nem esta repete visualmente a escrita; verbal e visual interagem o tempo todo, em um constante diálogo entre linguagens.

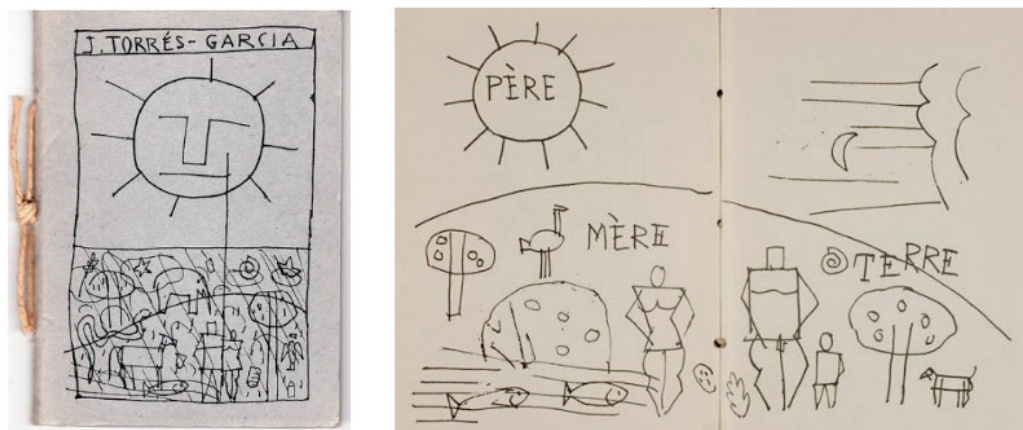


Figura 4: Père Soleil, Paris, 1931 (72 páginas, escrito em francês).

Fonte: <https://www.flickr.com/photos/migueloks/sets/72157612059835488/with/3167474062/>

Assim como Mallarme (Campos, 2006: 32) no poema *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (*Um lance de dados jamais abolirá o acaso*), de 1897, o artista usou tamanhos diferentes de letras para determinar a importância de cada palavra ou frase. Esta variedade de tamanhos e posições das letras, além do espaço, passou a fazer parte da composição visual da página. Torres García possuía uma escrita livre de regras formais, ocorrendo uma quebra do espaço regular entre letras e entre linhas, não correspondendo à escrita formal da cultura ocidental.

A espacialidade, desde Mallarmé, é uma grande conquista. O poeta começou a pensar a palavra em relação ao espaço da página, fazendo uso da Gestalt, assim como o fizeram os artistas concretos/construtivos; passaram a ter uma percepção diferente do espaço, ficando cada vez mais conscientes da relação entre eles (visual/espaço). Palavras com tamanhos e posições variadas, geram sentido por semelhança e proximidade.

Escrita, desenhos e grafismos são trabalhados sobre o papel rústico quase como uma partitura visual, traduzindo visualmente aspectos próprios da comunicação oral. Os objetos representados, que viraram sinais abstratos e geométricos, tornam-se escrita pictográfica. Signos e elementos pictográficos formam uma figuração dentro da abstração.

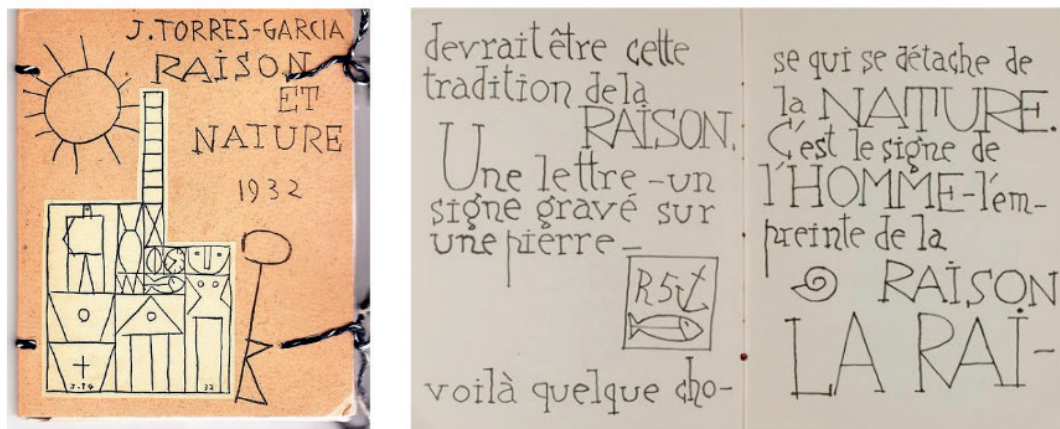


Figura 5: Raison et Nature, Paris, 1932 (46 páginas, escrito em francês).

Primeira edição fac-simile: Montevideú, 1954.

Fonte: <https://www.flickr.com/photos/migueloks/sets/72157612059835488/with/3167474062/>

A escrita, desde seus primórdios, foi desenho, imagem. Os escritos mais antigos, encontrados na Suméria, eram caracteres cuneiformes gravados sobre placas de argila (pictogramas). Depois vieram os hieróglifos egípcios, escrita composta de imagens que mostrava pensamentos simples. Com o tempo, houve uma extensão dos limites das escritas pictográficas, surgindo os ideogramas (escrita chinesa), através de associações lógicas de imagens simples foram criando conceitos novos, até chegar à escrita alfabética, feita a partir de elementos fonéticos, permitindo uma transcrição mais precisa do pensamento a ser traduzido em palavras. Linguagem gráfica, capaz de dar uma verdadeira dimensão espaço-temporal ao pensamento do homem (Santaella e Nöth, 2008: 68).

Assim vejo os signos criados por Torres-García, signos primitivos e místicos onde resgata as raízes culturais latino-americanas, imagens que tem sua correspondência na palavra, tão imbricados um no outro, dialogando e ampliando significações.

Torres García defendia o construtivismo como uma doutrina. Para ele, o artista construtivo deveria comprometer-se a ser eticamente responsável por uma cultura pré-colombiana, enfatizando a importância desta tradição no desenvolvimento da linguagem da arte latino-americana moderna. *La tradición del hombre abstracto* foi um dos livros-chave de seu pensamento, a ideia do universalismo construtivo, que tinha como característica a busca por uma forma de expressão universal do homem, enfatizando seu valor simbólico. O artista organizava símbolos (para representar aquilo que acredita ser a essência do ser humano) dentro de uma estrutura criada a partir de linhas ortogonais e de conceitos matemáticos, de acordo com os três planos que, em seu entendimento, regiam nossa vivência.

A sistematização de palavras, formas geométricas e ícones dentro de uma composição plástica constitui mais do que um estudo sobre questões puramente

estéticas. Trata-se da tentativa em formalizar, a partir de sua obra, uma síntese da existência humana no universo.

7 | CONSIDERAÇÕES

Tanto nos *Cadernos* de Mira Schendel como nos *Manuscritos* de Torres-García, percebe-se a importância visual dada ao espaço branco da página, sendo usado como espaço compositivo, onde figura e fundo dialogam, palavra, imagem, signos interagem. Conceitos importantes para a Poesia Concreta aparecem em destaque nessas obras, como o respiro, a pausa, o silêncio, o espaço gráfico fazendo parte da estrutura desse contexto.

Palavra e imagem recebem um tratamento diferenciado dentro do espaço da página, poetas e artistas brincam com os elementos sógnicos e visuais, explorando a relação entre eles e entre o espaço que os circunda. Ocorre a valorização do suporte como componente sógnico.

Em seus *Manuscritos*, Torres García brinca com as palavras, aumentando-as ou diminuindo-as conforme o destaque que gostaria de dar às passagens do texto. Seus desenhos percorrem as páginas inter-relacionando-se com a escrita, ocorrendo assim um diálogo entre verbal e visual no espaço gráfico das páginas de seus *Manuscritos*. Escrita e imagens são complementares e ao mesmo tempo independentes em seus discursos, possibilitando uma rica leitura e ampliando assim seus significados.

Percebo que ocorre uma unidade perceptiva nessas obras, palavra e imagens estão colocadas para serem vistas como um todo. Assim como os *Cadernos* de Schendel, podemos considerar seus *Manuscritos* verdadeiros Livros de Artista, uma vez que foram obras pensadas com um completo domínio de sua materialidade, técnica e conceito.

Nos Livros de Artista, palavras, imagens e signos transformam-se em organismos plásticos, que se movem ao longo das páginas. Ao folhear uma obra poética, cria-se um fluxo espaço-temporal, uma sequência variável, cinética: no deslocamento através das páginas, o olhar e o tato unem-se aos outros sentidos do fruidor. Para ler um Livro de Artista é preciso usar todos os sentidos. Explorar de maneira diversa, com um olhar sem preconceitos, essa nova forma de expressão, diferente do livro apenas verbal. Olhar, folhear, rever, explorar. O fruidor tem papel primordial para esse tipo de obra, onde sua participação permite que a leitura se concretize.

REFERÊNCIAS

CAMPOS, Augusto de. “Julio Plaza por Augusto de Campos: Poesia “entre”: de Poemóviles a

Reduchamp". In: BARCELLOS, Vera Chaves (org.) Julio Plaza, POETICA. Trad. Helena Dorfman, Maria Margarita Kremer e Baltazar Pereira. Porto Alegre: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2013.

CAMPOS, Augusto de. "**pontos-periferia-poesia concreta**". In: CAMPOS, Augusto de, PIGNATARI, Décio e CAMPOS, Haroldo de. Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960. São Paulo, Ateliê Editorial, 2006, p. 31-42.

CAMPOS, Augusto de, PIGNATARI, Décio e CAMPOS, Haroldo de. **Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

CARRIÓN, Ulises. **A nova arte de fazer livros**. Trad. Amir Brito Cadôr. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.

DOCTORS, Marcio. "**A fronteira dos vazios**", In: Livro-objeto, a fronteira dos vazios. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994.

DRUCKER, Johanna. **The century of artists' books**. New York: Granary Books, 2012.

KERN, Maria Lúcia Bastos. **Um artista entre Europa e Novo Mundo: Joaquín Torres-García**. Estudos Ibero-Americanos, PUCRS, v. 38, supl., p. S150-S159, nov. 2012.

PÉREZ-ORAMAS, Luis (org.). **Léon Ferrari e Mira Schendel: o alfabeto enfurecido**. São Paulo: Cosac Naif, Nova York: MOMA, 2010.

MIRANDA, Luís Henrique Nobre de. **Livros-objetos, fala-forma**. Dissertação de Mestrado em Literatura. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.

SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. 5 ed. São Paulo: Iluminuras, 2008.

SILVEIRA, Paulo. **A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista**. 2 ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. **Palavras e imagens em livros de artista**. Revista Pós: Belo Horizonte, v. 2, n. 3, mai. 2012, p. 82-103.

A PERSPECTIVA FEMININA EM LA MUJER QUE LLEGABA A LAS SEIS E MARIA DOS PRAZERES, DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

Evellyn Freitas Bibiano

graduada em Letras, habilitação Português Espanhol, UNIFESP, EFLCH
bibiano.evellyn@gmail.com

Joana de Fátima Rodrigues

professora doutora do curso de Graduação em Letras,
habilitação Português Espanhol, UNIFESP, EFLCH
joanarodrigues2@uol.com.br

RESUMO: Este trabalho consiste na leitura dos contos de Gabriel García Márquez, *La mujer que llegaba a las seis* (1950) e *Maria dos Prazeres* (1979), a partir de uma perspectiva feminina, mais especificamente da temática comum presente em ambos, a prostituição. Partindo dos pontos de contato entre as duas protagonistas, nos foi possível chegar a um cotejamento entre elas, o que nos levou também ao reconhecimento das distintas épocas da escrita de García Márquez. Com base nos estudos de gênero e de crítica literária, recorreremos aos autores Sartre (1999), Butler (2015), Candido (2004), Cortázar (2003) e Piglia (2004) e chegamos ao entendimento que essa temática está presente em seus romances e contos, e que traz à tona traços do realismo mágico, corrente literária na qual a obra de García Márquez está sedimentada.

PALAVRAS-CHAVE: prostituição, Gabriel

García Márquez, contos, literatura latino-americana

LA PERSPECTIVA FEMENINA EN LA MUJER QUE LLEGABA A LAS SEIS Y MARIA DOS PRAZERES, DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

RESUMEN: Este trabajo consiste en la lectura de los cuentos de Gabriel García Márquez, *La mujer que llegaba a las seis* (1950) y *Maria dos Prazeres* (1979), a partir de una perspectiva femenina, en concreto de la temática común presente en ambos, la prostitución. Partiendo de los puntos de contacto entre las dos protagonistas, nos fue posible llegar a una comparación entre ellas, lo que nos llevó también al reconocimiento de las distinguidas épocas de la escritura de García Márquez. Con base en los estudios de género y de crítica literaria, recurrimos a los autores Sartre (1999), Butler (2015), Candido (2004), Cortázar (2003) y Piglia (2004), y llegamos a la comprensión que el tema está presente en novelas y cuentos, y que saca a la luz trazos del realismo mágico, corriente literaria en la cual la obra de García Márquez está sedimentada.

PALABRAS-CLAVE: prostitución; Gabriel García Márquez; cuentos; literatura latinoamericana

THE FEMALE PERSPECTIVE IN LA MUJER QUE LLEGABA A LAS SEIS AND MARIA DOS PRAZERES, BY GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

ABSTRACT: This work consists of the reading of Gabriel García Márquez's tales, *La mujer que llegaba a las seis* (1950) and *Maria dos Prazeres* (1979), from a female perspective, more specifically from a common theme in both, the prostitution.

Starting from the points of contact between two leading figures, it was possible to come to a collation between them, what brought us also to the recognition of two distinct writing times of García Márquez. Based in the gender studies and the critical literature, we resort to the authors Sartre (1999), Butler (2015), Candido (2014), Cortázar (2003) and Piglia (2004) and reached the understanding that this theme is present in their novels and tales, and it brings us traces of magical realism, literary chain in which García Márquez's work is sedimented.

KEYWORDS: prostitution, Gabriel García Márquez, tales, Latin American literature.

"Dizem que é mulher da vida, mas vale mais que ouro para mim."

Gardênia Branca – Filipe Catto

No período romântico, a inclusão de personagens marginais como a prostituta era bem frequente na literatura. A presença dessa temática, que por vezes desaparecia de uma discussão mais clara e pública na sociedade do século XIX em função dos preconceitos sociais, ganhava espaço nas narrativas literárias, permitindo que essas personagens se tornassem mais evidentes. São justamente essas personagens que aparecem com relevância na obra de Gabriel García Márquez, e a referência pontual aqui está nas obras *Memória de mis putas tristes*, *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada* e *Los funerales de la Mamá Grande*. Tal temática norteia o eixo central deste trabalho, em que analisamos como o escritor retrata duas personagens prostitutas nos dois contos mencionados no título. Para tanto, vale contextualizar o autor nessas épocas distintas.

La mujer que llegaba a las seis foi escrito dois anos depois do ingresso de Gabriel García Márquez no jornalismo – em 1950 –, e que posteriormente foi compilado no livro *Ojos de perro azul* (1974), quando já havia publicado o primeiro de seus contos, *La tercera resignación*, no jornal *El Espectador*, ainda em seu período universitário. Época em que o autor estava no início de sua carreira jornalística se viu contagiado pelo jornalismo, motivo que o fez abandonar o curso de Direito na Universidade Nacional de Bogotá. Nesse período, o escritor colombiano vivia na cidade de Barranquilla e colaborava com o jornal *El Heraldo*, sendo responsável pela coluna diária *La Jirafa*. Foi nesse mesmo ano que começou a escrever seu primeiro romance, *La hojarasca*, publicado em 1955. Esse é o período em que o escritor integrava o Grupo de Barranquilla, liderado pelo livreiro catalão Ramón Vinyes e que reunia intelectuais colombianos, entre eles outros escritores como José Félix

Fuenmayor, Alfonso Fuenmayor e Álvaro Cepeda Samudio, todo com interesses em comum tanto na política, quanto nos meios artísticos e que havia criado o semanário *Crónica*, em que tornou-se redator-chefe.

Em 1979 foi publicado o conto *Maria dos Prazeres*, época em que García Márquez vivia na Cidade do México, com sua esposa Mercedes Barcha e enfrentava o fechamento da revista *Alternativa*, que havia sido lançada em 1974, e se constituiu em uma das publicações mais expressivas na trajetória jornalística de García Márquez, e que devido ao teor das matérias marcadamente políticos, trouxe reações contrárias de alguns setores políticos tradicionais e populares. Foi um ano em que García Márquez se dedicou às causas políticas latino-americanas, intensificando-se assim o número de suas viagens que tinham como intuito intermediações e negociações políticas. *Maria dos Prazeres* está inserido no livro *Doce Cuentos Peregrinos*, lançado em 1992.

Segundo Jean-Paul Sartre (2005, p. 30): “Ninguém é escritor por haver decidido dizer certas coisas, mas por haver decidido dizê-las de determinado modo.” e é sob esse olhar que entendemos como García Márquez faz uso desse determinado modo de abordagem nesses dois textos, ao incluir protagonistas mulheres e prostitutas. Por isso, vamos nos deter em sua faceta como contista, verificando como retrata essas personagens nas distintas obras, e por consequência, em diferentes épocas.

Para que pudéssemos compreender a García Márquez como contista, nos atentamos primeiramente aos estudos de Gotlib:

[...] no século XIX o conto se desenvolve estimulado pelo apego à cultura medieval, pela pesquisa do popular e do folclórico, pela acentuada expansão da imprensa, que permite a publicação dos contos nas inúmeras revistas e jornais. Este é o momento de criação do conto moderno quando, ao lado de um Grimm que registra contos e inicia o seu estudo comparado, um Edgar Allan Poe se afirma enquanto contista e teórico do conto. (GOTLIB, 2002, p.07)

Também recorreremos à breve exposição do próprio autor no prólogo de *Doce cuentos peregrinos*:

[...] el esfuerzo de escribir un cuento corto es tan intenso como empezar una novela. Pues en el primer párrafo de una novela hay que definir todo: estructura, tono, estilo, ritmo, longitud, y a veces hasta el carácter de algún personaje. Lo demás es el placer de escribir, el más íntimo y solitario que pueda imaginarse, y si uno no se queda corrigiendo el libro por el resto de la vida es porque el mismo rigor de fierro que hace falta para empezarlo se impone para terminarlo. El cuento, en cambio, no tiene principio ni fin: fragua o no fraga. Y si no fragua, la experiencia propia y la ajena enseñaran que en la mayoría de las veces es más saludable empezarlo de nuevo por otro camino, o tirarlo a la basura. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p.07)

Somamos a essas duas fontes a reflexão de Julio Cortázar (2013), ao afirmar que o conto deve possuir uma tensão devidamente manifestada desde as primeiras

palavras ou desde as primeiras cenas. No conto *La mujer que llegaba a las seis*, García Márquez insere uma situação de tensão com a seguinte frase: “La puerta oscilante se abrió.”. O que de pronto, nos abre a indagação, “abriu-se?”, com o vento, sozinha? Alguém havia entrado? Logo em seguida, porém, constatamos que não havia ninguém no local. Essa ideia fica clara com a frase “A esa hora no había nadie en el restaurante”. Um mistério é, então, instaurado. De acordo com os estudos de Ricardo Piglia (2004, p. 89), em primeiro lugar “um conto sempre conta duas histórias.”, em segundo lugar (2004, p. 91): “A história secreta é a chave da forma do conto e de suas variantes” e nesse conto constatamos tais afirmações, já que se verifica um primeiro plano de diálogo entre os personagens e uma suposta história secreta.

Constatamos ainda que esse conto apresenta traços de uma trama policial. Tal constatação veio respaldada pela informação do próprio García Márquez em uma carta endereçada ao amigo Gonzalo Fuenmayor, da qual reproduzimos parte aqui:

O conto que te mandei para o *Dominical* – “A mulher que chegava às seis” – é o resultado de uma aposta perdida; um vitorioso fracasso. Acontece que Alfonso Fuenmayor apostou que eu não saberia escrever um conto policial. Aceitei o repto, planejei o conto e me decidi a escrevê-lo. Na metade do caminho, meu velho romantismo interferiu na minha experiência policialesca, e então o projeto, o álibi, a investigação e a aposta foram para o diabo, e deixei o conto como te envio, pela metade, repleto de devaneios e de sugestões sentimentais. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2006, p. 693)

Já em *Maria dos Prazeres*, a tensão é inserida quando um agente funerário chega ao apartamento da protagonista para tratar de um assunto absolutamente natural, que é a morte. Essa aparição, logo no início do texto, nos remete a algo inusitado, pois ainda segue sendo um preconceito o assunto morte, em particular quando se trata das providências práticas no tocante à chegada da morte, e portanto, na aquisição de um kit, que reúne caixão, sepultamento e jazigo. A surpresa e o espanto surgem nessa visita quando a protagonista, sem nome, traz para a cena o seu cachorro de estimação. E o animal, dotado de traços somente possíveis por conta do realismo mágico, passa a agir como muita semelhança aos humanos, e igualmente se emociona ao se ver diante de tal situação.

De acordo com Irlemar Chiampi (2012, p. 21), o conceito de realismo mágico “revelava a preocupação elementar de constatar uma ‘nova atitude’ do narrador diante do real”. Esse fato pode ser constatado quando observamos como a protagonista, *María dos Prazeres*, lida com a realidade, diante desse pacto de realidade e magia, incorporando um novo olhar para o seu dia a dia, como é possível confirmar no seguinte trecho do conto:

El animal se encogió, la miró asustado, y un par de lágrimas nítidas resbalaron

por su hocico. Entonces María dos Prazeres volvió a ocuparse del vendedor, y lo encontró perplejo.

–¡Collons! –exclamó él–. ¡Ha llorado!

–Es que está alborotado por encontrar alguien aquí a esta hora– lo disculpó María dos Prazeres en voz baja–. En general, entra en la casa con más cuidado que los hombres. Salvo tú, como ya he visto.

–!Pero ha llorado, coño! –repitió el vendedor, y enseguida cayó en la cuenta de su incorrección y se excusó ruborizado –: Usted perdone, pero es que esto no se ha visto ni en el cine.

–Todos los perros pueden hacerlo si los enseñan –dijo ella. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p. 125)

Para Chiampi, o “realismo mágico veio a ser um achado crítico-interpretativo, que cobria, de um golpe, a complexidade temática (que era realista de um outro modo) do novo romance e a necessidade de explicar a passagem da estética realista-naturalista para a nova visão (“mágica”) da realidade” (2012, p.19). A realidade do conto, portanto, é aceita por meio de um pacto de leitura e o leitor passa a entender essa situação real, porém mágica. Assim o que é “estranho ou complexo” passa a ser real.

Considerando também as questões de gênero como um dos pontos norteadores do trabalho, levantamos o pensamento de Judith Butler para compreender o universo feminino que o autor representa em seus contos:

Se alguém “é” uma mulher, isto certamente não é tudo o que esse alguém é; o termo não logra ser exaustivo, não porque os traços predefinidos de gênero da “pessoa” transcendam a parafernália específica de seu gênero, mas porque o gênero nem sempre se constituiu de maneira coerente ou consistente nos diferentes contextos históricos, e porque o gênero estabelece interseções com modalidades raciais, classistas, étnica, sexuais e regionais de identidades discursivamente constituídas. (BUTLER, 2015, p. 21)

Com essa leitura, observamos que a protagonista possui um discurso feminino e que é construído através desse enunciado. Vale observar que García Márquez, antes mesmo da publicação dos estudos de gênero, em particular aos estudos de Butler, ao criar suas personagens, já possibilitava aos seus leitores a alternativa de tal chave de leitura. Por isso entendemos que essas personagens podem ser lidas e interpretadas sob esse viés de gênero.

Em *La mujer que llegaba a las seis* constatamos marcas dessa personalidade feminina na seguinte afirmação (2011, p. 118): “Es que ninguna mujer soportaría una carga como la tuya ni por un millón de pesos”. A protagonista, mulher e prostituta, recebe dinheiro para estar com outros homens, porém, com José (o personagem masculino do conto com quem ela dialoga e mantém uma relação de mais proximidade), afirma que não ficaria – ou seja, ela escolhe com quem quer ficar.

Já em *María dos Prazeres*, tais marcas, ficam igualmente reconhecíveis quando recortamos neste trecho da conversa entre a protagonista e o agente funerário,

imediatamente após a entrada do funcionário no apartamento da veterana: (2012, p. 126): “– Soy puta, hijo. ¿O es que ya no se me nota?”, ou seja, não existe nela nenhum pudor em assumir-se como prostituta.

APROXIMAÇÕES

Prosseguindo nessa linha de leitura, no que se refere ao outro ponto de contacto entre os dois contos, iremos nos fixar na forma como as personagens femininas são apresentadas a partir dos títulos. Às seis horas, como lemos no título do primeiro conto, é o horário em que a mulher chegava. Nele, podemos observar uma pontualidade e uma rotina apresentada e que é confirmada já no primeiro parágrafo (2011, p. 115): “Tan conservadora y regular era su clientela, que no había acabado el reloj de dar la sexta campanada cuando una mujer entró, como todos los días a esa hora [...]”. Ela, portanto, é pontual e participa de uma rotina que parte do personagem José.

No segundo conto, há, no título o nome da personagem e sim María dos Prazeres, uma marca bem explícita. Porque mesmo que estamos tratando de uma obra em espanhol, pertencente à literatura latino- americana, o nome vem em português. Tal detalhe nos é explicado no decorrer da leitura, quando descobrimos que:

[...] su madre la vendió a los catorce años en el puerto de Manaos, y que el primer oficial de un barco turco la disfrutó sin piedad durante la travesía de Atlántico, y luego la dejó abandonada sin dinero, sin idioma y sin nombre, en la ciénaga de luces del Paralelo. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p. 133).

Encontramos assim, marcas de duas nacionalidades: a brasileira, constatada pela leitura de fatos de sua infância em Manaus, como no trecho (2012, p. 123): “Una mañana, siendo muy niña, el Amazonas desbordado amaneció convertido en una ciénaga nauseabunda, y ella había visto los ataúdes rotos flotando en el patio de su casa con pedazos de trapos y cabellos de muertos en las grietas” e a catalã, tendo em vista que a personagem vivia (2012, p. 122): “... más de cincuenta años en Catalunya (...)” e que (2012, p. 127) “...había escogido como refugio final el muy antiguo y noble pueblo de Gràcia, ya digerido por la expansión de la ciudad.”. E por fim, quando no seguinte trecho, temos a informação de que ela (2012, p. 122): “Hablaban un catalán perfecto con una pureza un poco arcaica, aunque todavía se le notaba la música de su portugués olvidado.”

Prosseguindo com as aproximações, notamos que, no conto La mujer que llegaba a las seis, no segundo parágrafo, o personagem José caminhava para o outro extremo do balcão e limpava com um pano seco a superfície envidraçada, sempre que alguém entrava. Com esse gesto, observamos que, além de ter clientes habituais, ele tem ações habituais, ou seja, essa rotina é observada no personagem em seu

espaço de trabalho. Em *María dos Prazeres*, essas ações habituais são observadas com a atuação do personagem Conde de Cardona, que são compartilhadas pela protagonista:

[...] como siempre, el conde de Cardona fue a cenar en su casa.

La visita se había convertido en un rito. El conde llegaba puntual entre las siete y las nueve de la noche con una botella de champaña del país envuelta en el periódico de la tarde para que se notara menos, y una caja de trufas rellenas. María dos Prazeres le preparaba canelones gratinados y un pollo tierno en su jugo, que eran los platos favoritos de los catalanes de alcurnia de sus buenos tiempos, y una fuente surtida de frutas de la estación. Mientras ella hacía la cocina, el conde escuchaba en el gramófono fragmentos de óperas italianas en versiones históricas, tomando a sorbos lentos una copita de oporto que le duraba hasta el final de los discos.

Después de la cena, larga y bien conversada, hacían de memoria un amor sedentario que les dejaba a ambos un sedimento de desastre. Antes de irse, siempre azorado por la inminencia de la media noche, el conde dejaba veinticinco pesetas debajo del cenicero del dormitorio. Ese era el precio de María dos Prazeres cuando él la conoció en un hotel de paso del Paralelo, y era lo único que el óxido del tiempo había dejado intacto. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p. 132)

Como podemos perceber, a rotina e a pontualidade são fatores que se misturam nesse segundo conto.

Quando voltamos nosso olhar às caracterizações dos personagens, ainda nas primeiras páginas de ambos os contos, encontramos no primeiro, parte da caracterização de José (2011, p. 115): “... el gordo y rubicundo mesonero representaba su diaria comedia de hombre diligente.”. Observamos, portanto, um homem gordo, de faces avermelhadas, dedicado ao trabalho, pois o desempenha de forma ágil, e que a somatória dessas características provocam o riso a quem o observa, porque inclui ações repetitivas, assim como Charles Chaplin no filme *Tempos Modernos* (1936).

No segundo conto, encontramos a caracterização do agente funerário (2012, p. 121): “...un joven tímido con una chaqueta a cuadros y una corbata con pájaros de colores.”. Fazendo com que imaginemos um tipo incomum, e assim como José, também desempenhava seu trabalho de forma repetitiva, pois durante a negociação (2012, p. 124): “...explicó, con la precisión de un discurso aprendido de memoria, y muchas veces repetido, (...)”.

A caracterização da mulher em *La mujer*, no entanto, aparece de forma distinta, ela é descrita sob o olhar do personagem José e só aparece no sétimo parágrafo (2011, p. 116): “José vio el abundante cabello de la mujer, empavonado de vaselina gruesa y barata. Vio su hombro descubierto, por encima del corpiño floreado. Vio el nacimiento del seno crepuscular [...]”.

Percebemos, então, através do olhar do personagem José, que essa mulher não é uma mulher comum, ela não se veste de forma recatada, pelo contrário, partes de

seu corpo ficam à mostra. José se dirige a ela com a palavra “reina” e ao verificarmos que esta palavra está escrita em letras minúsculas (2011, p 115): “–Hola, reina –dijo José cuando la vio sentarse.”, a entendemos em sua função de adjetivo, deixando sua identidade (nome) incógnito, podendo-se conhecê-la apenas diante de suas ações. Nessa primeira descrição, não podemos confirmar quem é essa mulher, ou a que se dedica. Só podemos identificá-la como prostituta após alguns parágrafos no seguinte trecho (2011, p. 120): “– Lo que pasa es que te quiero tanto que no me gusta que hagas eso –dijo José. – ¿Qué? –dijo la mujer –. Eso de irte con un hombre distinto todos los días –dijo José.”. Essa identificação é realizada através da fala do personagem, de forma indireta.

Em *María dos Prazeres*, no entanto, de maneira direta, a própria personagem se declara como prostituta (2012, p. 126): “*María dos Prazeres le contestó muerta de risa: – Soy puta, hijo. ¿O es que ya no se me nota? El vendedor enrojeció. – Lo siento. – Más debía sentirlo yo –dijo ella (...)*”. Sua atuação, portanto, não é algo de que tenha que se omitir ou esconder, e faz parte de sua identidade, tendo em vista que ela ri e não tem dificuldade de se apresentar como tal para o agente funerário.

A caracterização dessa personagem, por sua vez, já aparece no primeiro parágrafo (2012, p. 121): “*Acababa de cumplir setenta y seis años y estaba convencida de que iba a morir antes de Navidad.*”, no terceiro parágrafo (2012, p.122): “*A pesar de sus años y sus bucles de alambre seguía siendo una mulata esbelta y vivaz, de cabello duro y ojos amarillos y encarnizados (...)*” e sob o olhar do jovem representante da agência funerária (2012, p. 122): “*... una anciana sin misericordia que a primera vista le pareció una loca fugitiva de las Américas.*”.

Atentando-nos ao enredo dos contos, observamos que, no décimo quinto parágrafo do conto *La mujer que llegaba a las seis*, temos na fala da personagem feminina o primeiro indício de que algo tenha acontecido, já que sua fala rompe a rotina que é apresentada desde o início do conto (2011, p.116): “– Hoy es distinto –dijo la mujer, sombríamente, todavía mirando hacia la calle.”.

Em *María dos Prazeres*, essa rotina é quebrada quando há uma divergência de ideias políticas entre a protagonista e o conde, um cliente antigo:

Fue una deflagración. El conde de Cardona estaba escuchando el dueto de amor de *La Bohème*, cantado por Licia Albanese y Beniamino Gigli, cuando le llegó una ráfaga casual de las noticias de radio que *María dos Prazeres* escuchaba en la cocina. Se acercó en puntillas y también él escuchó. El general Francisco Franco, dictador eterno de España, había asumido la responsabilidad de decidir el destino final de tres separatistas vascos que acababan de ser condenados a muerte. El conde exhaló un suspiro de alivio.

–Entonces los fusilarán sin remedio–dijo– porque el Caudillo es un hombre justo.

María dos Prazeres fijó en él sus ardientes ojos de cobra real, y vio sus pupilas sin pasión detrás de las antiparras de oro, los dientes de rapiña, las manos híbridas de animal acostumbrado a la humedad y las tinieblas. Tal como era.

–Pues ruégale a Dios que no –dijo–, porque con uno solo que fusilen yo te echaré veneno en la sopa.

El Conde se asustó.

–¿Y eso por qué?

–Porque yo también soy una puta justa.

El conde de Cardona no volvió jamás, y María dos Prazeres tuvo la certidumbre de que el último ciclo de su vida acababa de cerrarse. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p. 133-134)

Além disso, encontramos um pouco mais das características da protagonista – sus ardientes ojos de cobra real – e também as do conde – pupilas sin pasión detrás de las antiparras de oro, los dientes de rapiña, las manos híbridas de animal acostumbrado a la humedad y las tinieblas. Tal como era –. Contudo, a posição política de María dos Prazeres é claramente exposta quando lemos, já na segunda página do conto, que ela buscava ser enterrada perto da tumba de Buenaventura Durruti e outros dois dirigentes anarquistas mortos na Guerra Civil. Seu primeiro ato político ocorre quando ela, no terceiro domingo, rapidamente põe em ação uma fantasia:

[...] el tercer domingo aprovechó un descuido para cumplir uno más de sus grandes sueños, y con el carmín de labios escribió en la primera lápida lavada por la lluvia: Durruti. Desde entonces, siempre que pudo volvió a hacerlo, a veces en una tumba, en dos o en las tres, y siempre con el pulso firme y el corazón alborotado por la nostalgia. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p. 129)

Nesse ato, observamos na personagem um comportamento anárquico, que nos faz refletir que as prostitutas podem ser politizadas e que suas opiniões e escolhas podem ser expressadas.

Outro ponto a ressaltar é a discussão que ocorre entre María e o conde pareceu-nos necessária para que terminasse aquele seu ciclo de encontros. A ruptura do ciclo de La mujer que llegaba a las seis, entretanto, ocorre quando, sem explicação, ela resolve não dormir com mais ninguém. E com suas próprias palavras declara “... Sólo hace un momento me di cuenta de que eso es una porquería” : (2011, p.124). Temos, então, nas personagens, rupturas que, mesmo distintas, expressam a autonomia de ambas.

Podemos constatar a tensão mencionada por Cortázar, no 17º. parágrafo do conto La mujer que llegaba a las seis, quando a protagonista instaura o mistério na narrativa (2011, p. 117): “Expulsó el humo y siguió hablando con palabras cortas, apasionadas -. Hoy no vine a las seis, por eso es distinto, José.” Por que ela diz que não chegou às seis? No conto María dos Prazeres, porém, o mistério vem à tona já nos primeiros parágrafos quando sabemos que a personagem estava convencida de que morreria antes do Natal e isso nos é confirmado nas páginas seguintes do conto (2012, p. 126): “... había tenido en sueños la revelación de que iba a morir...”.

Entretanto, não se sabe ao certo como havia sido tal revelação.

Percebemos, a partir dessa análise, que as duas mulheres mudam seus comportamentos. Em *La mujer que llegaba a las seis*, quando há um silêncio no restaurante, notamos que antes a personagem olhava para a rua e de repente desvia seu olhar para José. Nesse primeiro contato, sua voz nos é apresentada pelos seguintes adjetivos: “apagada, tierna, diferente.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2011, p. 119). E no segundo contato, o narrador descreve que ela desejava contar algo, mas se conteve, como lemos no seguinte trecho: (2011, p. 119) “... luego, con cautela y picardía, mordiéndose la lengua antes de decirlo, como si hablara en puntillas [...]”.

Verificamos, também, comportamentos oscilantes quando José lhe dirige certas palavras:

–Te quiero tanto que todas las tardes mataría al hombre que se va contigo.

En el primer instante la mujer pareció perpleja. Después miró al hombre con atención, con una ondulante expresión de compasión y burla. Después guardó un breve silencio, desconcertada. Y después rió estrepitosamente. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2011, p. 120).

Essas ações demonstram seus pensamentos ocultos e nos confirma se constituir em uma personagem desconhecida, não somente a nós leitores, mas também ao personagem que interage com ela. Essa mulher, que não sabemos porque nega haver chegado às seis, muda seu comportamento a partir dessa negação.

Já em *María dos Prazeres*, sua mudança se dá a partir de sua revelação (2012, p.126): “Tres meses antes había tenido en sueños la revelación de que iba morir...”. Da mesma forma, não sabemos detalhes de tal sonho/revelação, ou se houve a participação de alguém.

EM SE TRATANDO DA LINGUAGEM

Voltando-nos mais proximamente ao plano da linguagem, no 74º. parágrafo, em *La mujer que llegaba a las seis*, quando o diálogo dos personagens havia chegado a uma situação mais íntima, podemos notar a transposição dos adjetivos, a partir de algumas marcas expressadas na voz da mulher: “baja, suave, fascinada”, levando-nos a pensar que há nos personagens uma intimidade, e que a mulher utiliza para convencer o homem, como no trecho a seguir (2011, p. 121): “Tenía la cara casi pegada al rostro saludable y pacífico del hombre, que permanecía inmóvil, como hechizado por el vapor de las palabras”. Nesse trecho, percebemos o deslumbramento do homem em relação às palavras que escuta da mulher, assim como na obra *Dom Casmurro*, Machado de Assis descreve a Bentinho, quando é enfeitiçado pelos olhos de Capitu, nomeando-os de olhos de ressaca:

Traziam não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca. Para não ser arrastado, agarrei-me às outras partes vizinhas, às orelhas, aos braços, aos cabelos espalhados pelos ombros; mas tão depressa buscava as pupilas, a onda que saía delas vinha crescendo, cava e escura, ameaçando envolver-me, puxar-me e tragar-me. (ASSIS, Machado de, 1997, p. 54)

José é, de certa forma, enfeitiçado pelas palavras da mulher, aceitando suas solicitações e deixando-se influenciar por ela.

No entanto, em *María dos Prazeres*, o processo se inverte, pois a protagonista ao se encontrar com um jovem desconhecido, que lhe oferece carona, consegue que ele fique de certa forma enfeitiçado, a ponto de se dirigir até o interior de seu apartamento:

Ella soltó el perrito, trató de salir del automóvil con tanta dignidad como el cuerpo se lo permitiera, y cuando se volvió para dar las gracias se encontró con una mirada de hombre que la dejó sin aliento. La sostuvo por un instante, sin entender muy bien quién esperaba qué, ni de quién (...) (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p. 137)

Em *La mujer que llegaba a las seis*, além de observarmos o olhar do personagem José para a protagonista e, constatamos também o olhar atento dessa mulher ao homem:

Vio alejarse al hombre. Lo vio abrir la nevera y cerrarla otra vez, sin extraer nada de ella. Lo vio moverse después hacia el extremo opuesto del mostrador. Lo vio frotar el vidrio reluciente, como al principio. Entonces la mujer habló de nuevo, con el tono enternecedor y suave de cuando dijo:

¿Es verdad que me quieres, Pepillo? (GARCÍA MÁRQUEZ, 2011, p. 121)

Há uma troca de olhares bem marcada entre os personagens, assim como ocorre em *María dos Prazeres*, quando a protagonista ao aceitar a carona do desconhecido, dentro do automóvel, quando ambos se observam:

Lo examinó de soslayo, iluminado de verde por el resplandor del tablero de mandos, y vio que era casi un adolescente, con el cabello rizado y corto, y un perfil de bronce romano. (...) No volvieron a hablar en todo el trayecto, pero también María dos Prazeres se sintió examinada de soslayo varias veces, (...) (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p. 136)

Verificamos, contudo, semelhanças e diferenças entre os dois contos. O primeiro conto é narrado em um dia não específico, em um espaço único – o restaurante – e o autor trabalha predominantemente com a linguagem em diálogos. O segundo conto se desenvolve em mais de um dia e em diversos espaços: o apartamento da protagonista, as escadas do edifício, o cemitério, as ruas da cidade e o carro luxuoso, e com uma linguagem predominantemente narrativa.

Outro aspecto a ressaltar é que, no primeiro conto, não temos a informação

da época em que este se desenrola. No segundo, no entanto, confirmamos tal informação através de uma notícia de jornal, em que se anuncia estar o ditador espanhol Francisco Franco no poder.

Por fim, constatamos uma capacidade de autonomia em ambas as protagonistas. Em *La mujer que llegaba a las seis*, é possível reconhecer tal traço em seu discurso (2011, p.118): "...Qué descubrimiento, José. ¿Crees que me quedaría contigo por un millón de pesos?", ou seja, mesmo trabalhando como prostituta, ela escolhe com quem se relaciona.

Em *María dos Prazeres*, essa autonomia da mesma maneira é constatada no seguinte trecho, em que podemos observar a protagonista obtendo suas escolhas e agindo por conta própria.

Se había retirado por voluntad propia con una fortuna atesorada piedra sobre piedra pero sin sacrificios demasiado amargos, y había escogido como refugio final el muy antiguo y noble pueblo de Gràcia, ya digerido por la expansión de la ciudad. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p. 127)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Gabriel García Márquez parece haver trabalhado com essas personagens de maneira continuada. Diante do primeiro conto, em que a protagonista não possui um nome, verificamos, nitidamente, uma escrita menos elaborada, com períodos curtos e mais diálogos. Já no segundo conto, a protagonista é nomeada e já encontramos, na escrita do autor, um trabalho mais desenvolvido com períodos longos e mais narração do que diálogos.

Como leitores do século XXI, conseguimos interpretar as duas personagens sob o viés de gênero, verificando que o autor constrói as protagonistas sob um discurso feminino.

Outro ponto observado nos dois contos é o tema da solidão, presente em ambas narrativas. Em *La mujer que llegaba a las seis*, sua chegada solitária no restaurante, diária e no mesmo horário. Em *María dos Prazeres*, sua vivência sem companhia humana no apartamento nos é revelada logo nas primeiras linhas. A solidão que ambas disfrutam acaba colaborando para a condução de uma autonomia, sustentada por um discurso feminino construído para ambas. No discurso de *La mujer que llegaba a las seis*, a autonomia é constatada quando lemos que ela escolhe com quem terá relações sexuais e, no decorrer do conto, constatamos o seu desejo de não ter mais tais relações. Igualmente, no conto *María dos Prazeres*, essa situação é perceptível quando lemos que ela, autonomamente, cuida de seu futuro, planejando seu enterro.

Pensando por fim que, mesmo nos deparando com a solidão dessas e de outras personagens do autor, García Márquez nos mostrou nunca abandoná-las. O autor,

de alguma maneira, os resgata em outras obras, como é o caso da personagem Isabel do conto *Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo* que depois também aparece em *Cien años de soledad*.

Em consonância com essa perspectiva, verificamos que *La mujer que llegaba a las seis* é uma prostituta que já exerce sua função há um determinado tempo, mas não obtemos a precisão exata, somente sabemos que o personagem José não a aprova, como constatamos no trecho (2011, p. 120): “– Lo que pasa es que te quiero tanto que no me gusta que hagas eso –dijo José. – ¿Qué? –dijo la mujer –. Eso de irte con un hombre distinto todos los días –dijo José.”, e que ambos já desfrutavam de certa intimidade que é adquirida com um determinado tempo (2011, p. 115): “con la mujer con quien había llegado a adquirir un grado de casi intimidad.”.

Um fato importante a ressaltar é que, quase no final do conto, essa mulher informa que não exercerá mais sua função e que irá viajar, mas não informa o local exato:

–Te dije que mañana me voy y no me has dicho nada – dijo la mujer.

–Sí – dijo José-. Lo que no me has dicho es para dónde.

–Por ahí – dijo la mujer-. Para donde no haya hombres que quieran acostarse con una. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2011, p. 127).

María dos Prazeres, por sua vez, está em sua velhice e é descrita nesse seu momento presente. Temos também algumas informações sobre sua infância, mas não sobre sua adolescência. Nessa fase atual, ela já se declara prostituta, diferentemente da primeira protagonista, que não se assume da mesma maneira – sabemos somente que ela é prostituta por meio da fala do personagem José.

Tendo em vista que a personagem foi “... abandonada sin dinero, sin idioma y sin nombre...”, (2012, p.133): podemos ver aqui indícios de que *La mujer que llegaba a las seis* poderia vir a ser *María dos Prazeres* no futuro. Possibilidade de leitura que poderá ser aprofundada em estudos posteriores.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado. “Capítulo XXXII: Olhos de ressaca” in *Dom Casmurro*. São Paulo: Globo, 1997, pp. 52-54.

BUTLER, Judith. “Sujeitos do sexo/gênero/desejo” in *Problemas de gênero – Feminismo e subversão da identidade*. Tradução: Renato Aguiar. 8ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: *Vários escritos*. 4ª ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades/Ouro sobre Azul, 2004, pp. 169-191.

CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispanoamericano*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto in Valise de cronópio. Tradução: Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva. 2013.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. “Autocrítica” in: Textos caribenhos – Obra jornalística I. 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2006, pp. 693-695.

_____. Cem anos de solidão. Tradução: Eric Nepomuceno, 81ª ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2013.

_____. “La mujer que llegaba a las seis” in: Ojos de perro azul. 7ª ed. Buenos Aires: Debolsillo, 2011, pp. 113-129.

_____. “María dos Prazeres” in: Doce cuentos peregrinos. 20ª ed. Buenos Aires: Debolsillo, 2012, pp. 119-138.

_____. Doce cuentos peregrinos - Disponível em: <http://www.liceonapolitano.cl/libros/12_cuentos_gmarquez.pdf> Acesso em 08/09/2015.

_____. Doze contos peregrinos - Tradução: Eric Nepomuceno Disponível em: <<https://iedamagri.files.wordpress.com/2014/07/gabriel-garcia-marquez-doze-contos-peregrinos.pdf>> Acesso em 08/09/2015.

_____. Ojos de perro azul -. Disponível em: <http://www.issfam.gob.mx/archivos/sala_lectura/archivos/pdf/ojos_perro.pdf> Acesso em 08/09/2015.

_____. Olhos de cão azul -. Tradução: Remy Gorga, filho. Disponível em: <<http://baixarebook.com/2016/07/15/olhos-de-cao-azul-gabriel-garcia-marquez/>> Acesso em 08/09/2015.

GOTLIB, Nádía Battella. Teoria do Conto. 10.ª edição. São Paulo: Editora Ática. 2002.

MARTIN, Gerard. Gabriel García Márquez – uma vida. Disponível em: < https://books.google.com.br/books/about/Gabriel_Garc%C3%ADa_M%C3%A1rquez.html?id=29cNR2fg1qMC&redir_esc=y> Acesso em 08/03/2016.

PIGLIA, Ricardo. “Teses sobre o conto” in Formas breves. Tradução: José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

RODRIGUES, Joana de Fátima. Literatura e jornalismo em García Márquez: uma leitura de crônicas. Dissertação de Mestrado. FFLCH/USP, 2015. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8145/tde-08012008-102243/en.php>> Acesso em 08/03/2016.

SARTRE, Jean Paul. Que é a literatura? Tradução: Carlos Felipe Moisés. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

A(S) CIÊNCIAS(S) DA RELIGIÃO E A IMPORTÂNCIA DA INTERDISCIPLINARIDADE: UMA ANÁLISE DA COMPREENSÃO CIENTÍFICA E AUTÔNOMA SOBRE O FENÔMENO RELIGIOSO

Eduardo Marcos Silva de Oliveira
PUC Minas

PALAVRAS-CHAVE: Religião, Ciências da religião, Interdisciplinar, Sociedade.

RESUMO: Ciências da religião ou ciência da religião? O fato é que independentemente da nomenclatura utilizada para denominar esta área do conhecimento, o caráter interdisciplinar é uma das principais características para sua abrangência. Acompanhamos nas últimas décadas que a compreensão do fenômeno religioso vem sendo difundida na comunidade acadêmica com maior amplitude, e um dos principais fatores para essa condição é o envolvimento de variadas áreas do conhecimento. O que torna as ciências da religião uma área de estudos interdisciplinar. Nossa proposta é apresentar como a diversificação da compreensão científica auxiliando as ciências da religião contribui para a ampliação do seu campo de pesquisa. Para isso, faz-se necessário compreender a importância de sua estruturação na comunidade acadêmica corroborada com as diversas interpretações, fruto dos confrontos epistemológicos que as ciências da religião se submetem. O fenômeno estudado mostra que o campo de pesquisa das ciências da religião abrange um rico leque interdisciplinar que compõe a sua instrumentalização. É neste percurso que se pretende desenvolver a presente pesquisa.

THE SCIENCE(S) OF RELIGION AND THE IMPORTANCE OF INTERDISCIPLINARITY: AN ANALYSIS OF SCIENTIFIC AND AUTONOMIC UNDERSTANDING ON THE RELIGIOUS PHENOMENON

ABSTRACT: Sciences of religion or science of religion? The fact is that regardless of the nomenclature used to name this area of knowledge, interdisciplinary character is one of the main characteristics for its comprehensiveness. We have observed over the last decades that the understanding of the religious phenomenon has been widespread in the academic community, and one of the main factors for this condition is the involvement of various areas of knowledge. What makes the sciences of religion an interdisciplinary field of study. Our proposal is to present how the diversification of scientific understanding assisting the sciences of religion contributes to the broadening of its research field. For this, it is necessary to understand the importance of its structuring in the academic community corroborated with the various interpretations, fruit of the epistemological confrontations that the sciences of religion submit to. The phenomenon studied shows that the field of

religious science research encompasses a rich interdisciplinary range that makes up its instrumentalization. It is in this course that we intend to develop this research.

KEYWORDS: Religion, Sciences of religion, Interdisciplinary, Society.

1 | INTRODUÇÃO

Este estudo tem por finalidade expor uma questão significativa no estudo sobre religião: *a importância da interdisciplinaridade nas Ciências da Religião*. Sendo este um dos assuntos proeminentes no campo de pesquisa religioso, é influenciador nos procedimentos da comunidade acadêmica e um dos pilares da estruturação da disciplina.

A análise de um sistema ou subsistema dentro da comunidade científica tende a querer se estruturar visando uma melhor contextualização. Mas afinal, Ciências da Religião, ciência das religiões ou ciência(s) para a compreensão da religião?

O conhecimento religioso nos permite que se encontrem valores essenciais à organização dessa sociedade, já que não existem falsas religiões, pois todas remetem as condições dadas aos homens para sua existência. A religião é uma unidade de referência valorativa fundamental dos seres humanos, trata-se de um *edifício regulador* e é sobre esta edificação que a legitimação do estudo das Ciências da Religião se concretiza.

2 | A AUTONOMIA DAS CIÊNCIAS DA RELIGIÃO

Deve-se ter em mente que Ciências da Religião não é teologia, sendo que essa trabalha o fenômeno religioso em uma abordagem científica mais aberta de forma a compreender sua funcionalidade. Conforme nos aponta João A. Mac Dowell,

à dimensão funcional da religião é a única que é acessível às ciências da religião, enquanto, por seu método, não podem senão analisar os dados empíricos e, portanto, não podem pronunciar-se sobre a existência do sagrado/divino enquanto conteúdo da experiência religiosa e referente de sua linguagem, já que esta realidade, por definição, não seria objeto da experiência meramente sensível. (MAC DOWELL, 2017, p.23).

Por existir diversas denominações religiosas, este novo campo de pesquisa iniciou-se oficialmente em meados do século XIX (embora existam registros de propostas do estudo da religião na antiguidade), visando investigar empiricamente não apenas as religiões tradicionais (cristianismo, judaísmo, budismo e ou islamismo), mas as diferentes formas de entender o conceito de religião/religiosidade, suas contradições e manifestações.

Ao estudarmos as Ciências da Religião, percebemos que o homem não é um ser isolado do mundo, ou seja, abstrato. Ao contrário, ele se integra com a sociedade e com ela se estrutura. Dentre as diversas formas de estruturação que o homem possa realizar, existe a da religião. Esta que muitas vezes, diferentemente dos demais conhecimentos (científico, artístico e filosófico), surge como um produto de um mundo dividido, uma ideologia.

Para melhor entender o fenômeno religioso, faz-se necessário um diálogo das Ciências da Religião com outras ciências (filosofia, teologia, antropologia, psicologia, sociologia, etc), para com isso, obter outras formas de perceber a religião. A(s) Ciência(s) da Religião em si, apresentaria uma possibilidade “fechada” ou possivelmente “viciada” do que realmente é este fenômeno. Sendo assim, a necessidade de uma interdisciplinaridade com outros campos complementam a amplitude sem diminuir a autonomia que à disciplina necessita.

Ao longo da história percebemos que a religião teve papel preponderante nos diversos acontecimentos da sociedade. Mas por quê? Como? O que leva ao homem legitimar uma religião e ou seus profissionais do sagrado? Como certos acontecimentos influenciam viementemente o comportamento e as relações entre as diversas sociedades? No intuito de responder estas e outras questões, as ciências da religião realiza uma interface com as demais áreas do conhecimento.

Estrategicamente, sua importância foi de comparar e classificar informações sobre mitos, rituais e crenças, a fim de descobrir padrões e regularidades que edificassem a vida religiosa da sociedade, ilustrando o fenômeno religioso em sua globalidade e totalidade, mas o real papel das Ciências da Religião é explicar o fenômeno conhecido como religião, como este funciona e buscar verificar os dados apresentados. Por exemplo, o rito como manutenção da religião, manifestações religiosas, necessidades de símbolos, o reflexo do agir religioso e sua interferência na conduta dos seguidores de determinada denominação.

Para que exista uma pesquisa coerente, cientistas da religião buscam embasamentos e apoios em áreas do conhecimento que possibilitam um entendimento melhor elaborado. Isso se faz necessário, principalmente quando o objeto de estudo não é uma religião do “livro”, dos textos sagrados já pré-estabelecidos. Sobre estas religiões, os cientistas recorrem aos seus adeptos – fonte de conhecimento da religião –, suas comunidades, doutrinas e ritualísticas. Parafraseando Usarski (2006), é através das Ciências da Religião que é possível haver um resgate das religiões minoritárias, contribuindo assim para uma “diminuição das tensões” entre os grupos que constituem uma sociedade multicultural.

Por este e outros motivos, o diálogo da disciplina com outras ciências se faz necessário para compreender o real significado da religião e suas influências. Por exemplo, os trabalhos de Marx, Durkheim e Freud mostraram que a religião é muito

mais que um subproduto de equívocos intelectuais, ou seja, o fenômeno religioso foi e ainda é uma das principais tendências na abordagem dos estudos religiosos. O estudo das Ciências da Religião não se simplifica ao *homo religiosus*, mas vislumbra o objeto fenomenológico.

Neste contexto, as interferências de outras disciplinas consolidam a abrangência com que a Ciências da Religião possibilita em sua investigação do fenômeno religioso.

A importância das Ciências da Religião frente às demais ciências e ao crescimento do fenômeno religioso, nos remete a uma abordagem do assunto com profissionais comprometidos com o verdadeiro sentido que a disciplina deve tomar no campo acadêmico.

É interessante perceber o estudo sobre as religiões é algo moderno, livre de concepções ideológicas doutrinárias. Fica evidente que a ideia de “norma” não pode sobrepor aos pesquisadores. Onde a necessidade da colaboração de profissionais de diferentes disciplinas e subdisciplinas é fator defendido pelas novas gerações de pesquisadores das Ciências da Religião.

Exemplificando, segundo Russell, em sua obra *Religião e ciência*, foi através do desenvolvimento científico que se pode perceber com base em fundamentos de outras ciências – em especial, à medicina – que no final do século XIX, o medo do mau, atribuídos a demônios não passava de uma histeria coletiva que os membros da sociedade sofriam devido às atribuições que davam os religiosos. Devemos novamente ressaltar que são os fenômenos que estruturam os verdadeiros objetos de estudo das Ciências da Religião.

Devido o desenvolvimento dos estudos das religiões, seus fenômenos e suas características, percebe-se que existe uma necessidade do equilíbrio entre o conflito da religião enquanto objeto de estudo e suas manifestações, pois, enquanto a ciência que é uma forma de se aproximar da “realidade” busca desvelar para conhecer melhor e se ocupa como as coisas são, a religião trabalha e se ocupa como as coisas devem ser, sendo estabelecido uma conduta de repetição e uma postura incorruptiva. Segundo Otto, ao se referir a religiões cristãs, “momentos irracionais protegem-na da tendência de se tornar racional, enquanto elementos racionais protegem-na do fanatismo e do misticismo” (*apud* GRESCHAT, 2006, p. 114).

Em virtude das diversas interpretações, fruto dos confrontos epistemológicos que a disciplina se submete, o fenômeno estudado mostra que o campo religioso abrange um rico leque interdisciplinar (subdisciplinas clássicas) que compõe a instrumentalização das Ciências da religião. Esta instrumentalização é fortalecida pelos pontos de partida que a disciplina utiliza juntamente com os demais campos científicos. Ou seja, sua base de investigação.

Como seria impossível apresentar todas, ou a maioria das ciências que colaboram para o desenvolvimento das ciências da religião, limitaremos nossa

exemplificação às ciências mais conhecidas, ou clássicas. Contudo, ressaltamos que o campo disciplinar é amplo, abarcando tanto ciências clássicas (antropologia, história, sociologia, etc) quanto ciências modernas (geografia e tecnologia da informação), por exemplo.

No que tange a sociologia da religião, Durkheim descreve que o primado ontológico do social, agora já configurado na existência da vida religiosa, faz desta a força geradora dos traços gerais do social na sua totalidade naquilo que é primordial na vida humana. “Não existe religião que não seja uma cosmologia ao mesmo tempo em que uma especulação sobre o divino” (DURKHEIM, 1983, p. 37).

A antropologia da religião é uma ciência que se preocupa com a natureza da religião. Iniciando suas pesquisas com as antigas comunidades que a sociedade europeia denominava de “selvagem” ou cultura primitiva, foi se desenvolvendo e se estruturando com os estudos sobre os fatores que influenciavam as relações de seus integrantes com o mundo religioso, como seus mitos, ritos, sacrifícios, o sagrado e o profano. Temos que diferenciar que o que pode ser sagrado para uma sociedade pode ser profano para outra. Segundo Durkheim (1999), o sagrado é uma categoria que se sobrepõe a coisas, pessoas, etc. Justamente nestas contradições que a antropologia da religião se apresenta como disciplina essencial.

A história das religiões nos mostra que os registros que a humanidade elaborou ao longo de sua formação, seus métodos, suas mudanças e adaptações embasaram a pesquisa que no campo religioso foram voltadas para a afirmação de crenças e por outro lado, no “desaparecimento da religião que ocorreria fatalmente com a expansão do progresso da ciência e da indústria” (USARSKI, 2007, p. 24).

A psicologia da religião (que foi se desenvolvendo ao longo dos tempos e possuía outras terminologias como: psicologia da espiritualidade ou psicologia religiosa) por sua vez, procura explicar a problemática entre a religião e o psiquismo. Temática esta que vem se desenrolando ao longo da história é que é influenciada pelo distinto retrato multicultural e sociopolítico que cada sociedade apresenta.

A geografia da religião e a estética da religião (subdisciplinas complementares) são disciplinas pouco definidas na comunidade acadêmica. Embora os estudos dos espaços religiosos complementam os estudos das Ciências da Religião e a estética trabalhe o imaginário do *homo religiosus*, ainda são disciplinas que individualmente são discutidas no estudo do campo religioso com um certo retardo. Ambas possui um particular papel no “assessoramento” das disciplinas clássicas. Constituindo assim, mais um fundamento no campo das Ciências da Religião.

Percebe-se que existe em todas estas ciências – disciplinas clássicas e complementares – lideradas pela Ciência da Religião uma integralidade que possibilita uma inovação com outras disciplinas ainda ignoradas. Ou seja, “a ciência da religião mostra sua competência em liderar com tal riqueza fenomenológica [e com isso

contribuindo] direta ou indiretamente para um saber mais profundo e completo sobre a religião e suas manifestações múltiplas” (USARSKI, 2007, p. 10).

3 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

Concluindo, poder-se-ia dizer que a religião transforma as necessidades humanas, ela é capaz de transformar a convivência social. Isto se faz possível devido ela renovar-se na sociedade e manifestar-se através da mesma. A religião busca dar sentido para vida de seus adeptos. Atualmente, apesar de todo o avanço científico e tecnológico, o fenômeno religioso sobrevive e cresce. A religião continua a promover diversos movimentos humanos e mantendo *status* cultural, político e social. Seus valores correspondem às condutas e normas que influenciam o convívio social. Neste contexto que a importância das Ciências da Religião consagra-se. No estudo da forma imanente que a religião desempenha sua função reguladora e estruturante do ordenamento social.

REFERÊNCIAS

CAMURÇA, Marcelo. **Ciências Sociais e Ciências da Religião – Polêmicas e interlocuções**. São Paulo: Paulinas, 2008.

DURKHEIM, Émile. **As Formas Elementares da Vida Religiosa**. Os Pensadores. São Paulo. Abril: Cultural, 1983.

DURKHEIM, Émile. **Da divisão do trabalho social**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FILHO, Paulo Gonçalves Silva. **Considerações Teóricas em Torno do Reduccionismo Funcionalista em Ciências da Religião**. Disponível em < http://www.pucsp.br/rever/rv4_2004/t_silva.htm> acesso em 02/03/2010.

GRESCHAT, Hans-Jürgen. **O que é Ciência da religião**. São Paulo: Paulinas, 2006.

MAC DOWELL, João A. Experiência religiosa e cultura moderna. **Interações**. v.3, n.4, 2008. Disponível em: <periodicos.pucminas.br/index.php/interacoes/article/download/6706/6133>. Acesso em 12 jul 2017.

RUSSEL, Bertrand. **Religión y Ciencia**. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.

USARSKI, Frank (Org.). **O espectro disciplinar da ciência da religião**. São Paulo: Paulinas, 2007.

USARSKI, Frank. **Constituintes da ciência da religião**. São Paulo: Paulinas, 2006.

WEBER, Max. Sociologia da religião. In: WEBER, Max: **Economia e sociedade**: fundamentos da sociologia compreensiva. Brasília: UnB, 1999. v. 1.

O CARDEAL JOSEPH RATZINGER E A CRÍTICA A ALGUNS ASPECTOS DA TEOLOGIA DA LIBERTAÇÃO

Bruno Fernandes Mamede

Mestrando do Programa de Pós-Graduação em
História Econômica da Universidade de São Paulo.

bruno.mamede@usp.br

RESUMO: Neste artigo procuraremos analisar os detalhes das críticas feitas pelo então Cardeal Joseph Ratzinger a alguns aspectos da Teologia da Libertação (TdL), especificamente quanto à utilização do marxismo. Esta reflexão é pertinente, sobretudo, por três razões: em primeiro lugar, pela reflexão do Cardeal sobre o conceito de “libertação”, compreendido na América Latina a partir desta nova teologia; em segundo lugar porque Ratzinger identifica o subcontinente como sendo o “centro de gravidade”¹ da Teologia da Libertação, embora esta não fosse um fenômeno exclusivamente latino-americano. Além disso, Ratzinger analisa a TdL como “uma forma de imperialismo cultural”, lembrando que não se trata de um produto original, mas apropriado de “intelectuais nascidos ou formados no Ocidente opulento”². O objetivo é, portanto, compreender melhor a crítica da Igreja à Teologia da Libertação.

PALAVRAS-CHAVE: Ratzinger; Teologia da Libertação; América Latina.

ABSTRACT: This article aims to analyze the details of the criticisms made by the then Cardinal Joseph Ratzinger of some aspects of Liberation Theology (LT), specifically its usage of Marxism. This reflection is relevant specially for three reasons: firstly, the Cardinal's reflection on the concept of "liberation", which is understood in Latin America from this new theology; secondly because Ratzinger identifies the subcontinent as the "center of gravity" of liberation theology, although it was not an exclusively Latin American phenomenon. Furthermore, Ratzinger analyzes the liberation theology as "a form of cultural imperialism", bearing in mind that this is not an original product, but appropriate of "intellectuals born or formed in the affluent West." Therefore, the goal to be achieved is the better understanding of the criticism of the Church to liberation theology.

KEYWORDS: Ratzinger; Liberation Theology; Latin America.

1 | INTRODUÇÃO

Neste artigo utilizaremos três documentos essenciais, ao redor dos quais toda a análise da posição de Ratzinger e, conseqüentemente, de Roma quanto à Teologia da Libertação será

1 MESSORI, Vittorio; RATZINGER, Joseph. *A Fé em Crise?: O Cardeal Ratzinger se interroga*. Trad.: Pe. Fernando José Guimarães. São Paulo: E.P.U., 1985. p. 136.

2 *Ibid.* p. 145.

construída, a saber: o capítulo XII do livro-entrevista *A Fé em Crise?* (1984), onde Ratzinger respondeu a uma série de questões importantes sobre o tema, feitas pelo jornalista e escritor italiano Vittorio Messori, e onde também está contida uma reflexão pessoal de Ratzinger chamada *Algumas Observações Preliminares*³; a conhecida, mas frequentemente sub-analisada, *Instrução sobre Alguns Aspectos da “Teologia da Libertação”* (1984), ou *Libertatis Nuntius*⁴, onde a postura da Igreja, perante essa nova corrente teológica, é definida; e a *Notificação sobre o Livro “Igreja: Carisma e Poder. Ensaio de Eclesiologia Militante” de Frei Leonardo Boff, O.F.M.* (1985), na qual a *Congregação para a Doutrina da Fé* (CPDF)⁵, comandada por Ratzinger, concluiu o processo contra ele iniciado em 1982, cujo resultado foi a condenação do religioso a um ano de “silêncio obsequioso”. Percebe-se, portanto, que em um curto período a *Congregação para a Doutrina da Fé* e o Cardeal Ratzinger, pessoalmente, esforçaram-se para barrar o desenvolvimento deste ramo teológico, sobretudo na América Latina; o empenho rendeu frutos, pois a partir disso os teólogos ligados à TdL foram paulatinamente retirados de suas cátedras universitárias e seus trabalhos perderam o crédito para muitos católicos.

Essa perseguição densa e sistemática foi um desejo de João Paulo II (1978-2005), ávido por desestruturar o comunismo na Polônia, sua terra natal, e a própria URSS. Se o marxismo passou a ser o grande alvo do Vaticano, não era possível admitir que uma teologia o utilizasse como instrumento de análise ou sequer que oferecesse perspectivas para qualquer aprofundamento teológico; ou esta é apenas a primeira conclusão a que podemos chegar. No campo político, João Paulo II se aliou aos Estados Unidos, bem como procurou fortalecer de todas as formas a Democracia Cristã italiana e o Sindicato autônomo polonês *Solidarność*⁶; mas, no campo teológico, o Papa contava com um dos nomes mais prestigiados da teologia após o Concílio Vaticano II, o Cardeal Joseph Ratzinger. Três anos após ter se tornado o Prefeito da *Congregação para a Doutrina da Fé* (1981), Ratzinger iniciou uma sequência de intervenções e questionamentos sobre as bases gerais da Teologia da Libertação de corte marxista. O primeiro texto consistente ficou conhecido com o título *Eu vos explico a Teologia da Libertação*, mas como este foi popularizado a partir de uma entrevista concedida ao jornalista Vittorio Messori, onde encontramos seu conteúdo, faremos referência ao texto com o título utilizado nesta versão, *Algumas Observações Preliminares*.

3 *Ibid.* p. 135-145.

4 Mensagem de Liberdade.

5 Denominação atual do antigo Tribunal do Santo Ofício da Inquisição.

6 “Solidariedade”. Conf.: BERNSTEIN, Carl; POLITI, Marco. *Sua Santidade: João Paulo II e a História Oculta de Nosso Tempo*. Trad.: M. H. C. Côrtes. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 1996. p. 239-396.

ALGUMAS OBSERVAÇÕES PRELIMINARES

Na época em que Ratzinger concedeu a entrevista a Vittorio Messori, posteriormente transformada em livro, a Instrução *Libertatis Nuntius* já estava escrita, mas ainda aguardava a sua publicação. Entretanto, no lugar desta, já havia sido publicada, em março de 1984, uma reflexão teológica pessoal do Cardeal sobre a TdL, suas “Observações Preliminares”. Nesta análise Ratzinger se interroga sobre o que é propriamente a teologia da libertação.⁷ Em resumo:

Podemos dizer que a teologia da libertação pretende dar uma nova interpretação global do cristianismo: explica o cristianismo como uma práxis de libertação e pretende constituir-se, ela mesma, num guia para tal práxis. Mas, uma vez que, segundo esta teologia, toda realidade é política, também a libertação é um conceito político e o guia rumo à libertação deve ser um guia para a ação política. (MESSORI; RATZINGER, 1985, p. 136).

Assim ficou construída a primeira definição de uma TdL com viés marxista, um caminho para a “libertação”, sendo este conceito variavelmente compreendido dependendo do lugar. No caso da América Latina, o termo “libertação” está relacionado à libertação social, política e econômica. É importante salientar que, teologicamente, a expressão “libertação” está ligada à salvação dos pecados, à “redenção”, realidade que, segundo a análise do cardeal, a TdL considerava secundária. Aparentemente, Ratzinger retirou suas conclusões da obra de Gustavo Gutiérrez (1928)⁸, e a partir desta encontrou duas raízes principais da TdL: uma interpretação distorcida do Concílio Vaticano II e a teologia de Rudolf Bultmann (1884-1976)⁹, além da expressiva situação de miséria latino-americana, a qual destoava do estilo de vida que a América do Norte e a Europa ostentavam.

Para Ratzinger, o grande perigo da TdL é que esta contém em si uma “verdade que se esconde sob o erro”, e por isso considera que

Indubitavelmente, é preciso ter presente que um erro é tanto mais perigoso quanto maior for a proporção do núcleo de verdade que ele contém. Além disso, o erro não poderia apropriar-se daquela parte de verdade se tal verdade fosse suficientemente vivida e testemunhada em seu lugar próprio, isto é, na fé da Igreja. (MESSORI; RATZINGER, 1985, p. 135).

Este “núcleo de verdade” que a TdL, utilizando-se da análise marxista, contém, é a crítica severa ao sistema capitalista, com a qual o cardeal concorda. Ratzinger chegou a afirmar que “é infernal a cultura do Ocidente quando persuade as pessoas

7 É importante destacar que o autor, no início do texto, esclarece que quando utiliza a expressão “teologia da libertação” faz referência à teologia que se apropria da “opção fundamental marxista”.

8 GUTIÉRREZ, Gustavo. *Teologia da Libertação: Perspectivas*. Trad.: Jorge Soares. Petrópolis: Ed. Vozes, 1976.

9 Teólogo luterano alemão. Bultmann fez uma separação radical entre o “Jesus histórico” e o “Jesus da fé”, negou o Magistério da Igreja e defendeu o uso da hermenêutica como forma de atualizar as Escrituras. A trilogia, *Jesus de Nazaré*, escrita por Ratzinger já como Papa Bento XVI, foi uma resposta a Bultmann.

de que o único objetivo da vida são o prazer e o interesse privado” (MESSORI; RATZINGER, 1985, p. 146). A força de atração desta teologia se concentraria no fato de que suas críticas são verdadeiras e seus métodos parecem eficazes, coerentes com a fé cristã. É por este mesmo motivo que o marxismo é mais perigoso do que o hedonismo e o consumismo ocidentais:

É que, na ideologia marxista, aproveitando-se também a tradição judaico-cristã, transformada porém em um profetismo sem Deus, instrumentalizam-se para fins políticos as energias religiosas do homem. (...) É tal perversão da tradição bíblica que leva ao erro muitos crentes, convencidos, em boa fé, de que a causa de Cristo seja a mesma da que é proposta pelos anunciadores da revolução política. (MESSORI; RATZINGER, 1985, p. 146-147).

A TdL retoma, portanto, o antigo encontro entre fé e política, há muito evitado, teoricamente, pela Igreja.

A primeira e principal crítica de Ratzinger é, portanto, a transformação do sentido escatológico da “redenção” ou “salvação”, os quais fazem referência à vida eterna, em “libertação”, o que no caso latino-americano foi compreendido como libertação política e econômica. Além disso a nova vertente teológica foi acusada de criar uma dicotomia entre a expressão “Povo de Deus”, muito utilizada no Concílio Vaticano II, e “Hierarquia”, colocando o Clero contra os fiéis leigos; os conceitos de Deus e Revelação também teriam sido substituídos por uma hermenêutica da História, a qual seria a única capaz de validar, cientificamente, as Escrituras e até mesmo o papel de Jesus Cristo; o conceito de “Verdade”, tão caro ao dogmatismo católico, foi submetido à “Ação”, pois esta só se realizaria na História e na *práxis*, uma tentativa, portanto, de substituir a “ortodoxia” pela “ortopráxis”.

Os irmãos Boff¹⁰, em um artigo escrito na Revista Eclesiástica Brasileira (REB)¹¹, responderam com muita cautela às críticas do cardeal. Os apontamentos foram acolhidos como sendo pertinentes, porém ambos não se reconheceram neles, afirmando que há um claro equívoco entre a “letra” e as “intenções” na TdL. Por outro lado, justificam a falta de compreensão do cardeal dizendo que este permanecera na lógica da “teologia clássica”; segundo eles, a TdL é apenas o desenvolvimento da teologia clássica, portanto a atual e verdadeira teologia; entretanto, os teólogos que não conseguiram perceber essa transição, também não conseguirão entendê-la na sua complexidade e nos seus objetivos. Quanto ao uso da perspectiva marxista, os Boff reconheceram que houve “certas fusões e confusões entre conceitos marxistas e teológicos”, mas esta não era a marca decisiva da TdL, sendo o marxismo apenas uma “ferramenta intelectual” que fez com que a figura do “pobre” tomasse “uma

10 Teólogos católicos brasileiros Clodovis e Leonardo Boff.

11 BOFF, Clodovis; BOFF, Leonardo. *Cinco observações de fundo à intervenção do Cardeal Ratzinger acerca da Teologia da Libertação de corte marxista*. Revista Eclesiástica Brasileira (REB), Petrópolis, v. 44, n. 173, p. 115-120, mar. 1984.

densidade material mais concreta”. Após esta autocrítica os teólogos defenderam a conveniência da TdL, pois esta vê o fenômeno da pobreza não apenas como um desafio ou uma situação econômica, mas também como uma “experiência ética, mística e teológica”.

O texto chamou a atenção de muitos teólogos; entretanto, o impacto foi relativamente leve, pois tratava-se de uma reflexão pessoal de um cardeal, não tinha poder normativo ou disciplinar. Mas, em setembro do mesmo ano, veio a público um documento oficial da *Congregação para a Doutrina da Fé*, o que representava muito mais do que um simples exercício intelectual.

Instrução sobre alguns aspectos da “Teologia da Libertação”

Em setembro de 1984 foi publicada a *Instrução sobre alguns aspectos da “Teologia da Libertação”*, o principal documento oficial da Igreja sobre este tema, cujo objetivo era:

Chamar a atenção dos pastores, dos teólogos e de todos os fiéis, para os desvios e perigos de desvio, prejudiciais à fé e à vida cristã, inerentes a certas formas da teologia da libertação que usam, de maneira insuficientemente crítica, conceitos assumidos de diversas correntes do pensamento marxista. (CPDF, 1984, Introdução).

O documento refaz uma espécie de caminho trilhado pela Igreja sobre temas sociais ao longo do século XX, o mesmo feito por muitos teólogos da libertação, onde reconheceu a situação escandalosa “das gritantes desigualdades entre ricos e pobres”, bem como denunciou a “gigantesca corrida armamentista” daquele período. Reconheceu também a legitimidade do tema da libertação e fez uma breve análise dos seus fundamentos bíblicos, recorrendo principalmente ao velho testamento, recurso também utilizado por Gustavo Gutiérrez¹². Tais temas, lembrou a *Instrução*, foram expostos pelo Magistério da Igreja em diversos pronunciamentos pontifícios e na Constituição Pastoral *Gaudium et Spes* do Concílio Vaticano II; portanto é notável a preocupação de esclarecer que a *Instrução* trataria

Somente das produções daquela corrente de pensamento que, sob o nome de “teologia da libertação”, propõem uma interpretação inovadora do conteúdo da fé e da existência cristã, interpretação que se afasta gravemente da fé da Igreja, mais ainda, constitui uma negação prática dessa fé. (CPDF, 1984, VI; 9).

A preocupação da Igreja nesse momento era, portanto, apenas quanto à análise marxista presente em determinados modelos de TdL. Tal análise, segundo a *Instrução*, é tida como “científica” para estes teólogos e seriam, por essa razão, aplicáveis à situação latino-americana. Mas alguns elementos que a CPDF compreendia como

12 Gustavo Gutiérrez, *op. cit.*, p. 130-136.

sendo próprios e inseparáveis do marxismo não se encaixavam à perspectiva cristã, tais como a “concepção totalizante do mundo”, “o ateísmo e a negação da pessoa humana, de sua liberdade e de seus direitos” (CPDF, 1984, VII; 6 e 9), bem como a “lei da luta de classes” e “a contra-violência revolucionária” (CPDF, 1984, VIII; 6-7), elementos contrários ou incompatíveis de alguma forma com a visão de mundo cristã-católica. As características elencadas teriam conduzido a TdL de corte marxista a erros graves, como uma relevância exacerbada da História e a subordinação da fé e da teologia a critérios políticos, fatos que colocavam “em xeque a estrutura sacramental e hierárquica da Igreja”, esvaziava-a de sua “realidade específica (...), dom da graça de Deus e mistério de fé”.

A TdL era vista, portanto, como uma “nova interpretação que atinge todo o conjunto do mistério cristão”, sobretudo quanto à estrutura da Igreja e sua representatividade. Isso seria fruto de uma leitura parcial e exclusivista da Bíblia, uma “releitura essencialmente política”, que prometia uma verdadeira unidade eclesial não mais provinda de Deus, mas da revolução, da luta da “classe histórica dos pobres”; tratava-se da substituição de uma realidade escatológica por uma utópica. São erros, segundo a *Instrução*, que partem de uma reinterpretação, a partir do ponto de vista marxista, da figura do “pobre”:

Perverte-se deste modo o sentido *cristão* do pobre e o combate pelos direitos dos pobres transforma-se em combate de classes na perspectiva ideológica da luta de classes. A *Igreja dos pobres* significa então Igreja classista, que tomou consciência das necessidades da luta revolucionária como etapa para a libertação e que celebra esta libertação na sua liturgia. (CPDF, 1984, IX; 10)

Desta forma o documento denunciava uma tentativa de “amálgama pernicioso entre o *pobre* da Escritura e o *proletariado* de Marx”. Tal visão globalizante e que acabava transformando o “pobre” em “objeto de fé”, terminaria por partidizar o cristianismo, elementos que tornam “extremamente difícil, para não dizer impossível, (...) um verdadeiro diálogo”.

O teor geral da *Instrução* é a crítica aos pressupostos teológicos da TdL, sua eclesiologia, certo relativismo da fé feito em função do conceito de luta de classes, etc. Porém, ao final do documento, pode-se notar o peso que a Guerra Fria tinha nas análises do Magistério. Nas “Orientações” da *Instrução*, a CPDF procurou mostrar que a mudança das estruturas por si mesmas, não era capaz de gerar uma sociedade melhor, para tanto mirou no exemplo soviético:

Um fato marcante de nossa época deve ocupar a reflexão de todos aqueles que desejam sinceramente a verdadeira libertação dos seus irmãos. Milhões de nossos contemporâneos aspiram legitimamente a reencontrar as liberdades fundamentais de que estão privados por regimes totalitários e ateus, que tomaram o poder por caminhos revolucionários e violentos, exatamente em nome da libertação do povo. Não se pode desconhecer esta vergonha de nosso tempo: pretendendo

proporcionar-lhes liberdade, mantêm-se nações inteiras em condições de escravidão indignas do homem. Aqueles que, talvez por inconsciência, se tornam cúmplices de semelhantes escravidões, traem os pobres que eles queriam servir. (CPDF, 1984, XI; 10).

Não há, como se pode ver, uma separação clara entre as críticas teológicas dirigidas à TdL e às políticas dirigidas à União Soviética, fortemente combatida por João Paulo II; isto apesar da defesa do apoliticismo, feita pela CPDF, que a fé católica deveria apresentar.

O Pe. João Batista Libânio observou em seu artigo, intitulado *A Instrução sobre a Teologia da Libertação: Aspectos hermenêuticos*¹³, que a Igreja estava preocupada com a manutenção da fé dos países do Terceiro Mundo, sobretudo da América Latina, já que estes representariam “dentro de alguns anos a parte viva da Igreja Católica”. Porém, esse esforço foi realizado sem conhecimento básico da realidade latino-americana; o contexto europeu, nesse período, era o da secularização acelerada, a descrença ou simples indiferença religiosa começava a incomodar a Igreja e forçá-la a encontrar soluções; o mesmo não se dava na América Latina, onde as práticas religiosas continuavam fortes, a maior ameaça para a fé no contexto latino-americano não era a indiferença, mas sim a “injustiça social existente”, que se tornou “o grande perigo secularizante e ateizante”, a verdadeira ameaça à “credibilidade da Igreja” (LIBÂNIO; VÁZQUEZ, 1985, p. 163). Libânio chegou a reconhecer e citar elementos positivos contidos na *Instrução*, mas destacou o uso distorcido que setores conservadores da sociedade e da imprensa fizeram dele. Este uso poderia ser muito perigoso, pois as ditaduras militares estavam em um processo de desestabilização na América Latina; um documento que oferecia mais medos sobre a questão do marxismo significava um suporte para o retardamento deste processo.

Comentários, artigos e capítulos inteiros de livros foram dedicados à análise deste texto; uma relação destes exigiria um trabalho maior, portanto passaremos a um breve estudo dos resultados práticos do documento, através de uma leitura da *Notificação sobre o Livro “Igreja: Carisma e Poder. Ensaios de Eclesiologia Militante” de Frei Leonardo Boff, O.F.M.*; na sequência tentaremos uma síntese interpretativa.

Notificação sobre o Livro “Igreja: Carisma e Poder. Ensaios de Eclesiologia Militante” de Frei Leonardo Boff, O.F.M

Poucos teólogos da libertação, de fato, receberam notificações da CPDF e/ou foram condenados pessoalmente por esta. Leonardo Boff, entretanto, é um caso grave, pois além da notificação chegou a ser condenado a um ano de “silêncio obsequioso”. A razão do “silêncio” está na sua obra *Igreja: Carisma e Poder*, onde o

13 LIBÂNIO, João Batista; VÁZQUEZ MORO, Ulpiano. *A Instrução sobre a Teologia da Libertação: Aspectos hermenêuticos*. Perspectiva Teológica, Belo Horizonte, v. 17, n. 42, p. 151-178, maio/ago., 1985.

teólogo não economizou críticas à estrutura hierárquica e burocrática da Igreja, bem como ao que ele chama de “dogmatismo”. Boff não acreditava que a Igreja fosse uma vontade explícita de Jesus, mas que tenha sido gerada de uma necessidade humana de institucionalização; se a Igreja, a partir deste ponto de vista, é apenas uma organização humana, deveria estar em constante adaptação ao tempo e ao lugar onde está presente. Considerando a mesma perspectiva, a separação entre as igrejas cristãs, principalmente entre protestantes e católicas, não teria sentido teológico; para explicar esta realidade, Boff utilizou um trecho aparentemente dúbio da *Constituição Dogmática Lumen Gentium*, do Concílio Vaticano II; Ratzinger, no texto da *Notificação*, analisou que “a subversão do significado do texto conciliar sobre a subsistência¹⁴ da Igreja está na base do relativismo eclesiológico de Boff”, o que invalidaria seu argumento sobre a essência da Igreja.

O teólogo também fez uma diferença entre “dogma” e “dogmatismo”, identificando o termo “dogma” como sendo uma realidade é válida somente “para um determinado tempo e circunstâncias”, enquanto “dogmatismo” seria quando o “dogma” excede os seus limites de validade e se torna apenas um resquício vazio da Tradição. A diferença e a ressignificação dos termos não foram aceitas, naturalmente, pela CPDF, a qual lembrou que “o sentido das fórmulas dogmáticas permanece sempre verdadeiro e coerente, determinado e irreformável”, afirmando que a “a verdade expressa pelas palavras de fé não só não oprime o homem, mas o liberta”, enquanto que “uma concepção dialética e relativizante o expõe a um decisionismo arbitrário”. Tratava-se, portanto, de um embate aberto entre uma postura de conservação do “depósito da fé” contra outra que valorizava, na compreensão deste, um processo dialético da história, com acento no primado da *práxis*, elementos da análise marxista.

Por fim, foi denunciada, na *Notificação*, a apropriação do princípio de “luta de classes” na estrutura hierárquica da Igreja. Boff inseriu o conflito exposto por Marx, entre o capitalista e o trabalhador, no seio da Igreja, contrapondo o “Povo de Deus” e o “Magistério”, sendo este último o produtor dos sacramentos, ou seja, do “material simbólico”, enquanto o “Povo de Deus” seria um mero consumidor, dependente da hierarquia eclesial; era uma associação direta entre fé e sociologia. Embora tenha reconhecido o “perigo de abusos”, nos quais os fiéis poderiam ter dificuldades de participar da “vida da Igreja”, Ratzinger esclareceu:

Mas interpretar a realidade dos sacramentos, da hierarquia, da palavra e de toda a vida da Igreja em termos de produção e consumo, de monopólio, expropriação, conflito com o bloco hegemônico, ruptura e ocasião para um modo assimétrico de produção, equivale a subverter a realidade religiosa. (CPDF, 1985, p. 4).

14 O termo “subsistência”, oficialmente, teria sido usado no texto para dizer que as outras igrejas cristãs possuem apenas elementos eclesiais, ou seja, não são “igrejas” por completo, mas mantêm características que as aproximam da “Igreja”; enquanto isso a única Igreja de Cristo, propriamente dita, subsistiria apenas na Igreja Católica. Boff interpretou que o termo “subsistência” se relacionava ao fato de que a Igreja Católica é uma igreja ao lado das demais, sendo que a Igreja de Cristo apenas “subsiste” e não “é” pura e simplesmente a Igreja Católica.

Mais uma vez estava posto o problema considerado na *Libertatis Nuntius*, o marxismo não seria tolerado nas reflexões teológicas da Igreja.

Apesar de todo esse esforço para evitar o marxismo, algumas contradições providas até mesmo do Papa João Paulo II chamam a atenção. O filósofo, Enrique Dussel, em seu artigo intitulado *Teología de la Liberación y Marxismo*¹⁵, faz uma comparação entre a encíclica *Laborem Exercens* (1981) e certas categorias de análise marxista. Dussel observou que a encíclica possuía um “conocimiento muy inteligente de Marx” e identificou algumas coincidências quase literais entre um e outro. Por exemplo, um trecho do número seis da encíclica: “Algunos trabajos realizados por el hombre pueden tener un *valor* objetivo..., sin embargo...ellos se miden con el metro de *la dignidad del sujeto* mismo del trabajo, o sea de la persona.” (ELLACURÍA; SOBRINO, 1990, p. 138), comparado com um trecho do *Grundrisse* de Marx: “El trabajo como *pobreza absoluta*...existe sin mediación, ... y sólo puede ser una objetividad no separada de la *persona*, (...) de la *persona viva* de un ser humano” (ELLACURÍA; SOBRINO, 1990, p. 138); se até mesmo o Papa, em um texto oficial, demonstrou domínio e se utilizou de um vocabulário próprio de Marx, por que a teologia da libertação latino-americana não pôde fazer o mesmo? O caso de Leonardo Boff era específico, pois a própria essência da Igreja Católica foi questionada; mas as observações que Ratzinger faz da obra não se dissociam do uso que este faz do marxismo, como o “materialismo dialético” ou o princípio da “luta de classes”; o momento no qual a *Laborem Exercens* foi publicada não era neutro, pois o começo da década de 1980 também fora o começo da perseguição sistemática à Teologia da Libertação. Considerando que Dussel deu apenas um exemplo dos muitos que o mesmo disse poder encontrar, tais fatos parecem obscuros ou até mesmo contraditórios; vamos procurar um caminho para elucidá-los.

O Pensamento de Joseph Ratzinger na Raiz da Perseguição

O Cardeal Ratzinger, enquanto procurava se afastar da TdL, utilizava-se das suas bases em várias intervenções, da mesma forma que João Paulo II; por exemplo, quando disse:

A Teologia tenta responder (...) ao problema mais dramático do mundo hoje, isto é, o fato de que, apesar de todos os esforços, o homem não está redimido, não é de forma alguma livre; pelo contrário, conhece uma crescente alienação. E isso transparece em todas as atuais formas da sociedade. A experiência fundamental de nossa época é justamente a da ‘alienação’ (...). É a experiência de uma humanidade que se separou de Deus e, dessa forma, não encontrou a liberdade, mas tão somente a escravidão. (MESSORI; RATZINGER, 1985, p. 133).

A mesma ideia se encontra elaborada no seu artigo, intitulado *Política y*

15 In: ELLACURÍA, Ignacio; SOBRINO, Jon (Orgs.). *Mysterium Liberationis: Conceptos fundamentales de la teología de la liberación*. Tomo I. Madrid: Ed. Trotta, 1990. p. 115-144.

*Salvación: Acerca de la relación de la fe, lo racional y lo irracional, en la llamada Teología de la Liberación*¹⁶ (1987), onde, nas primeiras linhas, afirmou:

Cuando hay hombres que padecen hambre y mueren de hambre; cuando su pobreza y su impotencia son también privación de derechos; cuando hay niños que nacen con un futuro sin esperanza a la vista, se hace difícil afirmar que han sido “salvados”. A la luz de este trasfondo debe entenderse la teología de la liberación. (RATZINGER, 1987, p. 1).

Por isso é necessário compreender os detalhes das críticas do Cardeal acerca da TdL, para entender o que, de fato, fez Roma se manifestar com tanta ênfase. Dividiremos as análises de Ratzinger em dois grupos temáticos (embora pudessem ser ampliados).

A Teologia da Libertação e seus aspectos culturais: Ratzinger observou que, apesar de a América Latina ser considerada o berço da TdL, esta “não é, de forma alguma, um produto autóctone”, mas que

Europeus são os teólogos que a iniciaram, europeus ou educados em universidades europeias são os teólogos que a fazem crescer na América do Sul. Por trás do espanhol e do português dessa pregação, pode-se perceber, na realidade, o alemão, o francês e o anglo-americano. (MESSORI; RATZINGER, 1985, p. 145).

Nesse sentido, seria muito importante um estudo mais aprofundado sobre a influência que a Universidade Católica de Lovaina (belga) e, especificamente, o teólogo François Houtart, tiveram na formação de teólogos como Gustavo Gutiérrez, Juan Luis Segundo, Clodovis Boff, entre outros. Além desta ligação, Ratzinger citou em seu artigo, *Política y Salvación*, o texto do filósofo colombiano Ricardo Veléz Rodríguez, chamado *Messianismo Político e Teologia da Libertação*¹⁷, o qual buscou as origens da TdL no conceito de “religião civil” de Rousseau (1712-1778) e, através deste, nas obras de Saint-Simon (1760-1825), segundo o qual a religião deveria impulsionar a igualdade social, e Hugo Lamennais (1782-1854), que destacou o papel de libertação política da religião; todos teriam concebido, a seu modo, maneiras de utilizar a religião de forma imanente, como um meio que teria apenas a função de ordenar e pacificar o contexto social. A TdL, portanto, seria apenas mais uma tentativa de adaptação do pensamento europeu à realidade latino-americana, e não uma construção totalmente original.

A Teologia da Libertação e seus aspectos políticos: diferente do Papa Paulo VI (1963-1978), o qual tentou manter boas relações com os países comunistas¹⁸, João Paulo II (1978-2005), testemunha da opressão do regime comunista na

16 In: Revista *Tierra Nueva* 60, (1987) p. 38-51. A versão do texto utilizada neste artigo foi retirada da Internet. Disponível em: <https://www.aciprensa.com/apologetica/teologia/salvacion.htm>

17 In: Revista Internacional de Teologia e Cultura *Communio* 6 (1983): 32-61.

18 Conf.: MATTEI, Roberto De. *O Concílio Vaticano II: Uma história nunca escrita*. Trad.: Maria José Figueiredo. São Paulo: Ed. Caminhos Romanos, 2012. p. 486-490.

Polônia, fez tudo o que estava ao seu alcance para derrubar a “cortina de ferro”, principalmente em seu país de origem. A América Latina, como já foi visto mais acima, não poderia sofrer os mesmos processos revolucionários, mesmo que, para isso, o Vaticano tivesse que se aliar aos Estados Unidos. A Revolução Cubana (1959), no entanto, mostrava-se uma porta de entrada do comunismo para todo o continente; curiosamente, em uma viagem feita à Cuba em 1985, Frei Betto relatou que, em uma conversa com Fidel Castro, ele teria dito que “a Teologia da Libertação é mais importante que o marxismo para a revolução latino-americana”¹⁹; acrescenta-se a isso a seguinte reflexão de Gustavo Gutiérrez:

Conceber a história como processo de libertação do homem é perceber a liberdade como conquista histórica, é compreender que a passagem de uma liberdade abstrata a uma liberdade real não se realiza sem luta – cheia de escolhos, de possibilidades de extravios e tentações de evasão – contra tudo o que oprime o homem. Este fato implica não apenas melhores condições de vida, radical mudança de estruturas, revolução social, mas muito mais: a criação contínua e sempre inacabada de nova maneira de ser do homem, uma *permanente revolução cultural*. (GUTIÉRREZ, 1975, p. 40).

Os convites à “revolução social” e “cultural” presentes na reflexão teológica do sistematizador da TdL não passariam despercebidas pelo Vaticano. Tratava-se, portanto, de uma luta política em campo teológico. A partir disso, pode-se compreender que quando o Magistério da Igreja utilizou algumas perspectivas de análise marxistas, o fez acreditando que estas estavam esvaziadas de teor ideológico, enquanto na América Latina as mesmas estavam embebidas de uma conotação verdadeiramente revolucionária. O teólogo Clodovis Boff, outrora importante promotor da TdL ao lado de seu irmão, Leonardo Boff, entrevistado pela *Folha de S. Paulo* em março de 2013²⁰, fez uma profunda autocrítica, confirmando que muitas vezes a TdL se degenerou em ideologia²¹.

Ratzinger, por sua vez, percebia a relação entre teologia e política, no caso da TdL, como um erro fundamental:

La falla propiamente teológica me parece que está en la ordenación sistemática del problema político-social, el cual no puede encontrar su lugar apropiado en la doctrina de la salvación, a partir de la lógica y de las posibilidades de la teología. (RATZINGER, 1987, p. 12).

Segundo ele, a junção entre teologia e política só poderia gerar uma “utopia”,

19 Frei Betto. *O Paraíso Perdido*. Ed. Geração, 1993. p. 166.

20 Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/mundo/2013/03/1244071-essencia-da-teologia-da-libertacao-foi-defendida-pelo-papa-diz-irmao-de-leonardo-boff.shtml>

21 Em 2007, Clodovis Boff publicou um artigo na Revista Eclesiástica Brasileira (REB) afirmando que o erro de fundo da TdL fora ter feito da “opção pelos pobres” seu eixo epistemológico, realizando, desta maneira, uma “viragem antropológica”, ou seja, quando “o princípio de base operativo da teologia deixa de ser Deus e passa a ser o pobre”. Conf.: BOFF, Clodovis. *Teologia da Libertação e Volta ao Fundamento*. Revista Eclesiástica Brasileira, 268 (2007), p. 1001-1022.

cuja divindade própria é a história, onde supostamente se realiza. Através desta união, não será mais Deus aquele que trará um mundo melhor, o Paraíso, mas o homem pobre e oprimido que, em sua luta histórica, conseguirá alcançar tal estado de bem-estar por si mesmo. Ratzinger procurou esclarecer porque esta mudança é errônea:

En el intento teológico de la liberación de poner en juego la utopía como campo medio entre la razón empírica y la fe, se percibe algo justo, pero erróneamente aplicado, por cuanto el predominio de la utopía se traga la razón, y a la fe la vacía de contenido. (RATZINGER, 1987, p. 15).

Tratava-se, portanto, de um erro que esvaziava a fé, por um lado, e “engolia” a razão, por outro. Mas, neste sentido, Ratzinger elaborou uma consideração importante. Embora não reconhecesse que a TdL tivesse raízes latino-americanas, como visto anteriormente, afirmava que

En ninguna otra parte, la fusión entre la religión y la política, entre la fe y la utopía, podría desarrollar una evidencia tan inmediata y un poder de penetración tan claro, emocional e intelectual, como en Latinoamérica, llena de religiosidad vital y de problemas sociales y políticos elementales, y ambas cosas entrelazadas en una vieja tradición teo-política. (RATZINGER, 1987, p. 11-12).

A raiz da TdL poderia não ser europeia, mas seus galhos, folhas e frutos só poderiam ter se desenvolvido na América Latina. Seria o primeiro passo de um reconhecimento de autonomia teológica latino-americana? Qual foi o papel que esta originalidade teológica teve na produção intelectual do cardeal? Estas reflexões serão feitas em uma pesquisa posterior.

CONCLUSÕES

Como as intervenções da CPDF e do Cardeal Ratzinger interferiram na produção intelectual dos teólogos da libertação? Evidentemente a perseguição representou obstáculos muito difíceis e, de certa forma, atrasou o desenvolvimento e a maturidade da TdL na América Latina; mas a Igreja, como instituição universal, acabou gerando resultados que foram além dos mais óbvios. Por exemplo, Clodovis Boff, em seu artigo *Epistemología y Metodo*²², disse que “Con sus documentos oficiales sobre la teología de la liberación, dirigidos a toda la Iglesia, Roma ha contribuido decisivamente a transformar esta teología en teología universal, es decir, ‘católica’” (ELLACURÍA; SOBRINO, 1990, p. 83); a perseguição, ao menos, contribuíra para a divulgação, a nível global, da TdL. Por outro lado, as críticas do Magistério, embora pouco construtivas em muitos aspectos, ajudaram a posterior autocrítica de vários

22 In: ELLACURÍA, Ignacio; SOBRINO, Jon (Orgs.). *Mysterium Liberationis: Conceptos fundamentales de la teología de la liberación*. Tomo I. Madrid: Ed. Trotta, 1990. p. 79-113.

teólogos da libertação, oportunidades de amadurecimento teológico e intelectual.

Outra observação que consideramos importante: as análises de Ratzinger são coerentes e possuem argumentos sólidos. O medo manifestado pela Igreja de que a TdL pudesse ser um auxílio aos projetos revolucionários na América Latina, apoiados pela União Soviética, tinha fundamento, assim como também era real o contra-argumento de que setores da Direita se aproveitaram das críticas da Igreja à TdL; a politização do período era praticamente inevitável. Mas findada a URSS, imediatamente as críticas da Igreja se voltaram contra os Estados Unidos, sobretudo com relação às guerras no Oriente Médio; vale recordar, da mesma forma, que Ratzinger, após ser eleito Papa, chegou a nomear para um dos postos mais importantes da Igreja, o de Prefeito da CPDF (seu antigo cargo), um discípulo de Gustavo Gutiérrez, o bispo alemão Gerhard Ludwig Müller. O medo da ideologia e politização somado às enormes diferenças culturais entre América Latina e Europa, portanto, estão na raiz do desentendimento teológico da década de 1980; contudo, o tempo e a crescente abertura de ambas as partes enriqueceram o pensamento social da Igreja Católica no final do século XX e abrem cada vez mais perspectivas neste início de século.

REFERÊNCIAS

BERNSTEIN, Carl; POLITI, Marco. *Sua Santidade: João Paulo II e a História Oculta de Nosso Tempo*. Trad.: M. H. C. Côrtes. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 1996.

BOFF, Clodovis; BOFF, Leonardo. *Cinco observações de fundo à intervenção do Cardeal Ratzinger acerca da Teologia da Libertação de corte marxista*. Revista Eclesiástica Brasileira (REB), Petrópolis, v. 44, n. 173, p. 115-120, mar. 1984.

BOFF, Clodovis. *Teologia da Libertação e Volta ao Fundamento*. Revista Eclesiástica Brasileira, 268 (2007), p. 1001-1022.

CONGREGAÇÃO PARA A DOCTRINA DA FÉ. *Instrução sobre alguns aspectos da teologia da libertação*. São Paulo: Paulinas, 1987.

CONGREGAÇÃO PARA A DOCTRINA DA FÉ. *Notificação sobre o Livro "Igreja: Carisma e Poder. Ensaios de Eclesiologia Militante" de Frei Leonardo Boff, O.F.M.*. Disponível em: http://www.vatican.va/roman_curia/congregations/cfaith/documents/rc_con_cfaith_doc_19850311_notif-boff_po.html. Acesso: agosto/2016.

ELLACURÍA, Ignacio; SOBRINO, Jon (Orgs.). *Mysterium Liberationis: Conceptos fundamentales de la teología de la liberación*. Tomo I. Madrid: Ed. Trotta, 1990.

GUTIÉRREZ, Gustavo. *Teologia da Libertação: Perspectivas*. Trad.: Jorge Soares. Petrópolis: Ed. Vozes, 1976.

LIBÂNIO, João Batista; VÁZQUEZ MORO, Ulpiano. *A Instrução sobre a Teologia da Libertação: Aspectos hermenêuticos*. Perspectiva Teológica, Belo Horizonte, v. 17, n. 42, p. 151-178, maio/ago. 1985.

MATTEI, Roberto De. *O Concílio Vaticano II: Uma história nunca escrita*. Trad.: Maria José Figueiredo. São Paulo: Ed. Caminhos Romanos, 2012.

MESSORI, Vittorio; RATZINGER, Joseph. *A Fé em Crise?: O Cardeal Ratzinger se interroga*. Trad.: Pe. Fernando José Guimarães. São Paulo: E.P.U., 1985.

RATZINGER, Joseph. *Política y Salvación: Acerca de la relación de la fe, lo racional y lo irracional, en la llamada Teología de la Liberación*. Disponível em: <https://www.aciprensa.com/apologetica/teologia/salvacion.htm>. Acesso: julho/2016.

SUA EMPRESA PODE ESTAR DOENTE

Sandra Oliveira Ferrão

Psicóloga Clínica e Especialista em Pedagogia
Empresarial

Rio de Janeiro - RJ

Vanderlei Souto dos Santos

Pedagogo Licenciado e Especialista em
Pedagogia Empresarial.

Porto Alegre - RS

RESUMO: O objetivo do presente trabalho é sensibilizar o empresariado sobre os aspectos organizacionais que podem influenciar negativamente na produtividade e nos lucros desejados pela organização empresarial. Estes aspectos são detectados a partir dos seguintes cenários apresentados: Quais os sintomas apresentados, Entrada e saída de colaboradores em espaço curto de tempo, Falta de treinamentos, Avaliação de desempenho insatisfatória, Metas não alcançadas, Qualidade baixa nos serviços e/ou trabalhos realizados, Baixo lucro, Baixa autoestima dos colaboradores e Dificuldades de relacionamento interpessoal. Por meio de procedimentos metodológicos e específicos da Pedagogia Empresarial, busca-se analisar os cenários acima citados para detectar a existência de indicadores sintomáticos de uma “doença organizacional” e a partir disso propor as soluções adequadas ao contexto do negócio. Uma organização poderá apresentar

esses sintomas, dessa forma, um “diagnóstico empresarial”, feito através de ferramentas específicas da Pedagogia Empresarial, poderá indicar que, de fato, sua empresa está doente e precisa de tratamentos específicos que trarão as soluções para seu negócio, trazendo benefícios para a organização. A partir do desenvolvimento desse artigo, concluiu-se que manter uma organização saudável implica em ter colaboradores, gestores, diretores e demais membros da empresa com saúde emocional e racional, expressando um equilíbrio comportamental na sua atuação profissional. Assim, evitam-se conflitos desnecessários e evidencia a influência prática das inteligências intra e interpessoais no cotidiano de trabalho. De igual modo, as múltiplas inteligências, somadas à Inteligência emocional no trabalho, podem contribuir na sanidade organizacional e nos relacionamentos entre os colaboradores da empresa.

PALAVRAS-CHAVE: Diagnóstico, doença, profilaxia, produtividade, lucro.

1 | INTRODUÇÃO

O cenário atual da economia mundial, como se sabe, engloba todas as empresas, independentemente de seu tamanho e negócio. Esse fato, dissemina uma dinâmica no

ambiente empresarial que pode afetar profundamente os negócios de uma empresa.

Atualmente, o conceito de Empresa contrasta-se com o de Organização. Aquela se relaciona à parte administrativa e burocrática e esta envolve funções, relacionamentos profissionais, desempenhos, resultados, performance e toda a dinâmica do meio empresarial.

Assim sendo, é de grande importância para a empresa manter-se bem estruturada, organizada e planejada, inclusive com sua documentação jurídica e financeira em dia, evitando complicações futuras, traduzidas em “doenças crônicas”.

O objetivo do presente trabalho é sensibilizar o empresariado sobre os aspectos organizacionais que podem influenciar negativamente na produtividade e nos lucros desejados pela organização empresarial. Estes aspectos são detectados a partir dos seguintes cenários apresentados: Quais os sintomas apresentados, Entrada e saída de colaboradores em espaço curto de tempo, Falta de treinamentos, Avaliação de desempenho insatisfatória, Metas não alcançadas, Qualidade baixa nos serviços e/ou trabalhos realizados, Baixo lucro, Baixa autoestima dos colaboradores e Dificuldades de relacionamento interpessoal.

Dessa forma, por meio de procedimentos metodológicos e específicos da Pedagogia Empresarial, busca-se analisar os cenários acima citados para detectar a existência de indicadores sintomáticos de uma “doença organizacional” e a partir disso propor as soluções adequadas ao contexto do negócio.

A solução encontrada, após o diagnóstico, deverá ser personalizada e individualizada de acordo aos princípios filosóficos e éticos, os valores, os objetivos e a missão da organização, em função de uma execução das sugestões propostas.

A partir do desenvolvimento desse artigo, concluiu-se que manter uma organização saudável implica em ter colaboradores, gestores, diretores e demais membros da empresa com saúde emocional e racional, expressando um equilíbrio comportamental na sua atuação profissional. Assim, evitam-se conflitos desnecessários e evidencia a influência prática das inteligências intra e interpessoais no cotidiano de trabalho.

De igual modo, as múltiplas inteligências, somadas à Inteligência emocional no trabalho, podem contribuir na sanidade organizacional e nos relacionamentos entre os colaboradores da empresa. Portanto, na gestão de mudanças o conhecimento é fundamental para a gestão de pessoas, tudo isso alicerçado pela comunicação eficaz.

A consultoria tem papel importante na função de ser a mediadora entre um problema encontrado na organização e a solução proposta.

Assim sendo, o Pedagogo Empresarial é um agente imprescindível para executar essa função. Cabe ainda ressaltar, a necessidade constante e profilática com a intenção de manter a qualidade, o lucro e a saúde organizacional da empresa,

de treinamentos, aperfeiçoamentos e avaliações periódicas dos desempenhos dos colaboradores.

Por último, o trabalho revelou a importância do recrutamento e seleção, para que quando contratado o colaborador tenha um perfil profissional adequado às competências requisitadas pelo cargo em questão.

2 | UM POSSÍVEL CENÁRIO ORGANIZACIONAL

Atualmente, muitas são as queixas sobre “os problemas encontrados dentro das organizações”, na sua grande maioria estes problemas estão relacionados às pessoas membros das organizações e não ao trabalho em si – este facilitado pelas tecnologias modernas.

O cenário acima traz à evidência a importância do desenvolvimento da inteligência interpessoal. Segundo Campbell et al (2000, p.151),

“(...) Os indivíduos que demonstram um compromisso autêntico em relação às outras pessoas e a capacidade para melhorar a vida do outro exibem uma inteligência interpessoal positivamente desenvolvida”.

Assim sendo, o desenvolvimento dessa inteligência permite ao profissional um melhor trabalho em equipe, evitando ou minimizando possíveis queixas e conflitos interpessoais dentro da Organização.

Por outro lado, um processo de Recrutamento e Seleção bem estruturado e elaborado evitará uma série de incompatibilidades e falta de adequação entre o cargo e as funções exercidas pelo colaborador, possibilitando melhor desempenho da organização e evitando eventuais conflitos.

Portanto,

“(...) Qualquer falha causará grandes impactos no investimento realizado, na motivação dos empregados e no desenvolvimento dos processos de trabalho, podendo, conseqüentemente, gerar desestabilização no sistema, aumentando os custos e quebrando a cadeia fornecedor\cliente internos” (Carvalho et al, 2010, p. 56).

Dessa forma, empresas que contratam e descontratam colaboradores em períodos muito curtos refletem que algo não está adequado no ambiente organizacional. Reclamações e reclamações por parte dos colaboradores são simplesmente ignoradas e as influências disso se pode observar na produtividade baixa dos serviços e de todo trabalho realizado pelo corpo empresarial que não traz lucros suficientes para a empresa.

Lucros suficientes aqui referem-se à capacidade da organização de ser competitiva com ética, ter capital de giro positivo, contas em dia, honrar seus compromissos com seus colaboradores e contábeis.

Todavia, no processo de Recrutamento e Seleção, o currículo é apenas uma parte da seleção. A outra parte, que se refere às competências, está relacionada ao perfil do cargo que deverá ser ocupado por um profissional com os requisitos exigidos pelas funções a serem desenvolvidas.

Uma organização tem personalidade e identidade, é assim, portanto, um organismo vivo e dinâmico.

Às vezes, o simples treinamento não solucionará os desempenhos inadequados por parte de alguns colaboradores, visto que a questão pode ser de relacionamento interpessoal ou de cunho emocional, por exemplo. Estes aspectos podem indicar falta de satisfação, interesse, proatividade, autonomia e motivação. Dessa maneira, uma campanha para motivar pessoas deve começar no seio decisório da organização e desse ponto se irradiar pelo corpo social desta.

No treinamento, objetiva-se o aperfeiçoamento técnico das tarefas a serem executadas pelos colaboradores, sendo esse a parte técnica. A comportamental relaciona-se às características que o colaborador possui de maneira adequada às tarefas a serem executadas, podem ser observadas através de testes, avaliações, entrevista e exames.

Ribeiro (2010, p. 65), afirma que “Por meio das atividades de treinamento, a empresa viabiliza a obtenção dos seus propósitos”.

Dentro do mesmo contexto, a realização da Avaliação de Desempenho, instrumento usado para avaliar o desempenho dos colaboradores e da organização, pode revelar uma série de conhecimentos e informações que trazem as explicações sobre Metas não alcançadas, Qualidade baixa, Baixo lucro, Baixa autoestima dos colaboradores e Dificuldades de relacionamento interpessoal.

De acordo com SPECTOR (2011, p.80):

Uma avaliação de desempenho bem projetada baseia-se em uma análise do trabalho fundamentada em critérios que irão determinar os principais componentes a serem avaliados, objetivando o acompanhamento do desempenho do funcionário em exame.

Portanto, esta avaliação traz conhecimentos importantes sobre aspectos do desempenho dos colaboradores, sobretudo, em relação à produtividade do profissional examinado, possibilitando um feedback a este e uma abordagem para que sua performance venha a ser melhorada.

Sendo assim, sobre o tema acima RIBEIRO (2010, p. 58) afirma que:

Cabe ao Pedagogo Empresarial auxiliar o desenvolvimento de instrumentos e a capacitação quanto à observação sistemática do funcionário, à obtenção de dados e informações a respeito dos funcionários em termos do seu desempenho, assim como quanto à proposição de medidas com vistas a corrigir os desvios constatados.

Dessa forma, um “diagnóstico empresarial”, feito através de ferramentas específicas da Pedagogia Empresarial, poderá indicar que, de fato, sua empresa está doente e precisa de tratamentos específicos que trarão as soluções para seu negócio, trazendo benefícios para a organização.

O aspecto “doente” discutido aqui neste presente artigo tem origem nas relações entre os membros de uma determinada organização. Essa peculiaridade implica em saber que no próprio ambiente de trabalho se projetam as origens e efeitos de improdutividade, baixa eficiência e pouca ou nenhuma lucratividade, de modo que as origens, bem como seus efeitos precisam ser identificadas e neutralizadas, na medida do possível.

Entende-se que a “doença”, em termos genéricos tratada aqui, refere-se a uma série de reflexos que tem origem nas relações empresariais dentro da organização. Dessa forma, altos lucros não significam que uma organização está sadia.

No ambiente de trabalho, as emoções são relevantes. Segundo (Spector, 2011, p. 364), “(...) Emoções negativas no trabalho estão associadas a comportamentos nocivos às organizações, enquanto as emoções positivas são associadas às coisas positivas”.

Sendo assim, essas emoções negativas tendem a potencializar os conflitos interpessoais, tornando o ambiente empresarial estressante e exaustivo, podendo adoecer a organização.

Nesse cenário, o Pedagogo Empresarial tem o papel de identificar\diagnosticar comportamentos e atitudes que estejam interferindo no desempenho dos colaboradores, em suas funções.

Em outra perspectiva, manter o lucro não é uma tarefa fácil, já que este está vinculado à produtividade dos colaboradores. Dessa maneira, é necessário que eles estejam comprometidos, motivados e satisfeitos com o que a organização lhes oferece em termos de benefícios, reconhecimento, ambiente de trabalho, segurança e projeção profissional.

Outrossim, Spector (2011, p. 284) afirma que (...) “A motivação é geralmente descrita como um estado interior que induz uma pessoa a assumir determinados tipos de comportamento. (...)”.

Visto assim, o microcosmo empresarial traz uma série de situações novas para a vida cotidiana dos colaboradores, são relações totalmente diferentes de outros ambientes sociais, ainda que mantenham relações próximas com estes. Esse ambiente é sério em sua essência e não se dá ao luxo de perder tempo ou dinheiro nas relações que projeta e realiza.

Ele se veste dessa seriedade por que sabe que, caso não siga as leis que lhe são impostas por sua própria natureza de existir, poderá sofrer sérias consequências, inclusive sua decadência total em determinada sociedade.

Uma empresa pode não está se percebendo em um contexto conflituoso e desprovido de valores fundamentais do trabalho e assim afundar-se em resultados negativos na execução de seus negócios, não trazendo benefícios para a organização.

Por outro lado, um Especialista em Pedagogia Empresarial poderá detectar “coisas” imperceptíveis aos olhos dos membros envolvidos e, dessa maneira, propor soluções isentas e adequadas ao negócio da organização, em conjunto com os gestores da empresa que muito podem contribuir nesse processo.

Visto desse modo, os gestores têm papel fundamental de agregar conhecimentos em função das soluções para os problemas encontrados.

Essa visão externa é a mais adequada porque focaliza apenas o problema em si e não as pessoas, tenta entendê-lo, identificar suas causas e origens e elaborar soluções viáveis e reais a esse cenário empresarial.

Entretanto, essa visão externa, por sua vez, necessita ser compatível com a Missão, Visão, Valores e Estratégia da Organização (MVVE).

Portanto, as competências comportamentais do perfil do colaborador precisam ser compatíveis com as do cargo da empresa. Assim sendo, o inventário comportamental e os indicadores de competências são imprescindíveis durante a realização do Mapeamento de Competências.

Nesse sentido, LEME (2010, p. 45) define:

O Inventário Comportamental para Mapeamento de Competências é uma **Lista de Indicadores de Competências** que traduz a conduta do Comportamental Ideal desejado e necessário para que a Organização possa agir alinhada ao MVVE.

Assim sendo, as organizações atuais, em sua grande maioria, clama, ainda que em silêncio, por especialistas capazes de propor soluções objetivas e éticas para resolver os problemas que irão surgir, evitar os que podem vir e controlar e sanar os existentes

Todavia, a Gestão do Conhecimento pode muito contribuir nesse processo, pois ela permite uma Tomada de Consciência da realidade da dinâmica empresarial e assim possibilita decisões mais assertivas e adequadas às necessidades da organização, com seus objetivos estratégicos.

Sendo assim, LOPES (2009, p. 52) escreveu que:

Utilizamos também a Pedagogia para organizarmos, de forma útil e dinâmica, o conhecimento construído dentro das empresas. Conhecimento este que, se valorizado, lapidado e sempre renovado, dará suporte para novos investimentos, novas formatações de atuações, novas frentes de aprendizagens.

Seguindo uma mesma linha de raciocínio, a comunicação é a ferramenta básica para que a liderança exerça seu papel de forma decisiva na condução da organização, por isso, o entendimento/esclarecimento do que o líder irá informar

comunicando tem relevante importância nos resultados dos trabalhos realizados.

Dessa forma,

“A confiança outorgada a um líder só se conquista e se mantém se for arquitetada uma ponte com as outras pessoas, por meio da comunicação. Logo, a comunicação é sempre a melhor da decisão no processo da Gestão de Mudanças”.(Assad, 2010, p. 107)

Assim sendo, a comunicação eficaz é aquela que não provoca doenças emocionais, conflitos, confusão, relações interpessoais desarmoniosas e improdutividade, gerando baixo lucro nos negócios da empresa.

Por outro lado, a Gestão de Mudanças e a Gestão de Pessoas são instrumentos imprescindíveis para a gestão de uma Organização no mundo atual, dirigido pela globalização na sociedade do conhecimento e da informação.

Assim, Assad (2010, p. 129) escreveu que:

O processo da Gestão de Mudanças não se esgota, mas se renova constantemente, pois cada vez mais teremos novas demandas e novos desafios exigindo mudanças e transformações no cerne das empresas.

Portanto, o movimento que se verifica no âmbito empresarial e os constantes contatos com culturas diferentes ao redor do mundo produz a necessidade da mudança e esse fato torna o processo de Gestão de Mudanças imprescindível.

3 | CONCLUSÕES

A partir do desenvolvimento desse artigo, concluiu-se que manter uma organização saudável implica em ter colaboradores, gestores, diretores e demais membros da empresa com saúde emocional e racional, expressando um equilíbrio comportamental na sua atuação profissional. Assim, evitam-se conflitos desnecessários e evidencia a influência prática das inteligências intra e interpessoais no cotidiano de trabalho.

De igual modo, as múltiplas inteligências, somadas à Inteligência emocional no trabalho, podem contribuir na sanidade organizacional e nos relacionamentos entre os colaboradores da empresa.

Portanto, na gestão de mudanças o conhecimento é fundamental para a gestão de pessoas, tudo isso alicerçado pela comunicação eficaz.

A consultoria tem papel importante na função de ser a mediadora entre um problema encontrado na organização e a solução proposta. Assim sendo, o Pedagogo Empresarial é um agente imprescindível para executar essa função.

Cabe ainda ressaltar, a necessidade constante e profilática com a intenção de manter a qualidade, o lucro e a saúde organizacional da empresa, de treinamentos,

aperfeiçoamentos e avaliações periódicas dos desempenhos dos colaboradores.

Por último, o trabalho revelou a importância do recrutamento e seleção, para que quando contratado o colaborador tenha um perfil profissional adequado às competências requisitadas pelo cargo em questão.

REFERÊNCIAS

ASSAD, Nancy Alberto. **As cinco fases da comunicação na gestão de mudanças**. Editora Saraiva. São Paulo, 2010.

CAMPBELL, Linda et al. **Ensino e Aprendizagem por meio das Inteligências Múltiplas**. Artmed Editora, Porto Alegre. 2000.

CARVALHO, Iêda Maria Vecchioni et al. **Recrutamento e Seleção por Competências**. FGV editora. Rio de Janeiro. 2008.

LEME, Rogerio. **Aplicação Prática de Gestão de Pessoas por Competências**. 2ª Edição, Editora QualityMark, Rio de Janeiro, 2010.

LOPES, Izolda (Organizadora), TRINDADE, Ana Beatriz, CADINHA, Marcia Alvim. **Pedagogia Empresarial: Formas e Contextos de Atuação**, Editora Wak, 3ª edição, Rio de Janeiro, 2009.

RIBEIRO, Amélia Escotto do Amaral. **Pedagogia Empresarial: atuação do Pedagogo na empresa**, 6ª edição, Editora Wak, Rio de Janeiro, 2010.

SPECTOR, Paul E. **Psicologia nas Organizações**, 3ª edição, Editora Saraiva, São Paulo, 2011.

O EXERCÍCIO DA DOCÊNCIA: A PRÁTICA DE PROFISSIONAIS DE EDUCAÇÃO FÍSICA DE UMA UNIVERSIDADE PRIVADA

Rafael Silveira da Mota
Jaison Marques Luiz
Veronice Camargo da Silva
Mauricio Aires Vieira
Rafael Silveira da Mota

RESUMO: Em uma sociedade de constantes mudanças e infinitas incertezas, as cobranças para o exercício da docência têm sido mais desafiadoras, onde questionamo-nos, qual o perfil de docentes que se pretende formar? As universidades por sua vez têm sido mais acessíveis em diversas áreas, com os programas de incentivo, bolsas e financiamentos, dando suporte e democratizando o acesso. Sendo assim, o presente trabalho traz reflexões das abordagens e complexidades da docência no campo da Educação Física (EF), buscando identificar a visão real, quanto à importância do profissional na formação destes docentes, e averiguar as abordagens/tipos de estratégias dos acadêmicos e egressos do curso de E.F, em sua atuação. Diante disso, este estudo estrutura-se com uma abordagem qualitativa, de cunho exploratório, com a elaboração de questionário semiestruturado, aplicado com quatorze profissionais, formados/em formação, no curso de Licenciatura/Bacharelado em EF de uma universidade privada, localizada em Alegrete/RS. A pesquisa nos mostra a

disparidade dos perfis dos entrevistados, pois há uma composição curricular vigente diferenciada, entre graduados e acadêmicos. Este de perfil do egresso é nítido, por parte dos acadêmicos, no momento da reflexão acerca da sua formação e dos profissionais que contribuem para esta, pois os graduados demonstram uma conformidade com o que lhe foi oferecido. Contudo, essa reformulação do currículo, na busca de aperfeiçoamento que atenda suas especificidades das áreas, contribuindo para uma melhor qualidade na formação dos sujeitos, é relatado pelos entrevistados, que alguns docentes não acompanham a evolução das metodologias e as inserções de novas práticas nos espaços de trabalho, pois estes professores são reflexo de uma formação passada, a qual não acompanha essa atualidade. Além disso, questões como, intolerância/arrogância, o despreparo didático, a falta de planejamento, o constrangimento e o professor como detentor do saber, foram afirmativas levantadas pelos entrevistados em relação ao que repudiam e não aceitam enquanto metodologia para suas abordagens. Por fim, a responsabilidade de mostrar as várias possibilidades de empregar essa didática, conciliando sua práxis, o compromisso de exigir uma aprendizagem significativa de seus docentes, deve ser de ambas as partes, onde não podemos negar a existência de uma parcela

do quadro docente que não proporciona esses saberes significativos, dificultando o preparo docente, culpabilizando a falta de recursos e suporte do sistema, quanto este se depara com as realidades impostas pela prática, contrapondo essa minoria, temos professores que estimulam seus discentes à práxis, transpassando os conceitos abstratos e construindo conhecimentos concretos.

PALAVRAS-CHAVE: Docência; educação física; licenciatura; bacharelado; universidade.

A formação em docência é uma atividade árdua e desafiadora, que exige do educador uma constante disposição para aprender, reinventar, questionar e investigar sobre como e por que ensinar “mediar e construir”. Em uma sociedade de constantes mudanças e infinitas incertezas, as cobranças para o exercício da docência têm sido mais desafiadoras, onde questionamo-nos, qual o perfil de docentes que se pretende formar?

Para Tardif (2002), a prática reflexiva pode ajudar o professor a responder às situações incertas e flutuantes, dando condições de criar soluções e novos modos de agir e interagir com o mundo e suas transformações. Todavia, a reflexão por si só significa pouco, o aluno deve entender a complexidade e o processo de docência, tornando-se um profissional que reflete o porquê dessa abordagem e entende a essência do profissional, enquanto formador.

As universidades por sua vez têm sido mais acessíveis em diversas áreas, com os programas de incentivo, bolsas e financiamentos, dando suporte e democratizando o acesso. Percebe-se uma gradatividade das produções acadêmicas em relação à docência, visto que a maioria destas produções é proveniente das universidades públicas, as quais fomentam a pesquisa e a busca por novas e diferentes práticas de ensino, pesquisa e extensão, no contexto universitário, proporcionando uma reflexão ampla do mundo e de seus desafios.

Partindo desse pressuposto, na maioria das realidades privadas, percebe-se que a maior parte dos professores não procura e não incentiva à pesquisa educacional para melhorar suas práticas, nem sequer dando essa possibilidade, fora deste contexto.

Tem-se conhecimento que a maior parte dos professores não procura a pesquisa educacional para instruir e melhorar as suas práticas. Em decorrência disso, a participação dos discentes nos movimentos dos professores como pesquisador tem sido, preferencialmente, para produzir uma literatura acadêmica sobre a pesquisa de professores (MITCHEL, 1985, p. 81-96).

Contrapondo essa afirmativa, em partes, na realidade pública, nem todos os docentes têm esse olhar, há muitos que buscam incentivar seus alunos unicamente pelas suas áreas de afinidade, já no contexto privado se torna restrito esse acesso,

desconhecida inclusive pelos docentes, pois essas possibilidades de iniciação científica são insuficientes e não contemplam a amplitude da vida acadêmica.

Por outro lado, muitos universitários não buscam inserir-se nessas ações, por desconhecerem a relevância profissional que estas têm, pois contará para qualquer seleção pública ou privada, concurso, seleções de programas de pós-graduação, vindo a se preocupar com sua formação extracurricular, apenas no término da graduação.

Os professores formados pelas instituições de ensino superior refletem na educação básica, a formação que obtiveram inicialmente, visto que a profissionalização é apenas um complemento da primeira. Daí a importância de se pensar e analisar como e quem é o profissional que está sendo formado nas licenciaturas. Vale lembrar que este profissional, por vezes, reflete o processo de formação a que se submeteu na educação básica e superior. Essa formação inicial deve proporcionar ao professor, conhecimentos para saber lidar com a complexidade da profissão, preparando-o para entender a realidade, dar respostas e projetar ações que favoreçam a aprendizagem.

Nesse sentido, é necessário propiciar ao professor, em sua formação, subsídios para que ele seja “capaz de analisar, criticar, refletir, de uma forma sistemática, sobre sua prática docente, com o objetivo de conseguir uma transformação escolar e social e uma melhora na qualidade do ensinar e de inovar” (IMBERNÓN, 1994, p. 50).

Para esse autor, a formação inicial do professor precisa ajudá-lo a enfrentar os desafios que irá encontrar no seu campo de trabalho, frente às frequentes mudanças da realidade. É necessário que o professor saiba entender as transformações que ocorrem na sociedade, a fim de que possa atuar com responsabilidade, comprometendo-se com a educação dos seus alunos.

No Brasil, as propostas curriculares dos cursos de formação inicial têm apresentado poucos avanços com relação a favorecer sólidos conhecimentos teórico-práticos para atuar no campo de trabalho. Por essa razão, segundo Gatti (2010, p. 21) deve haver uma revolução nas estruturas institucionais, nos currículos e nos conteúdos formativos, para que a formação docente responda às demandas da educação básica que se questione.

Para que essa revolução aconteça, é preciso que os cursos de formação de professores deixem de ter seu currículo fundamentado em uma concepção transmissiva de conhecimento. O professor pesquisador tem sido associado à oportunidade de prática reflexiva, daquele professor que busca a pesquisa como forma de melhorar sua pedagogia acadêmica, estimulando seus alunos ao senso crítico, através de pesquisas. A pesquisa é primordial para as atividades do docente, pois o professor que assume a postura de pesquisador compromete-se com a elaboração própria, o questionamento, a crítica e a descoberta.

Desta maneira, a universidade enquanto instituição de ensino deve resgatar

e incentivar seus acadêmicos a participarem de grupos de pesquisa/extensão, possibilitando sua inserção e incentivo dos futuros profissionais a questionar-se, tendo à consciência do ser pensante, o comprometimento com o futuro e a formação de opiniões, corpo e mente.

Na direção de enfrentar as questões apresentadas, interpretamos Educação Física (E.F) como um jogo hermenêutico de perguntas e respostas, fazendo a referência ao que Berticelli (2004, p. 303) traz para o campo da educação “As perguntas é que nos levam a retroceder para além do dito. Este deve ser entendido como uma resposta para uma pergunta.” Nessa perspectiva, resgatar o significado da multiplicidade da docência é considerar as práticas executadas nos mais variados ambientes de aprendizagem, buscando respostas às perguntas sobre como se dá a construção do conhecimento para sua formação. Tendo entendimento de que não há uma singularização do saber, mas sim um rol de competências que transpassam, auxiliam e dão suporte às suas práticas diárias.

Quando se analisa a prática pedagógica de um professor, pode-se perceber que, por trás de suas ações, existe sempre um conjunto de ideias que as orienta. Mesmo não tendo consciência desse conjunto de concepções e teorias, elas estão presentes em sua atuação. Portanto, cabe questionar se a sua formação inicial proporcionou as melhores condições para acompanhar as mudanças sociais inseridas no mundo contemporâneo e nelas atuar, assim como questionar se sua formação universitária foi significativa, a ponto de romper com os laços de uma formação escolar à qual foi submetido. (GOMES, 2006, p. 3)

Para que a formação universitária cumpra seu papel de formar um profissional preparado para atuar na escola, sem pré-conceitos e aberto a mudanças metodológicas - e por que não dizer também ideológicas - é preciso repensar a especialização do formador de professores. Como esse profissional se responsabiliza por aqueles que estão formando? Como trata a sua prática pedagógica? Este busca atualizar-se enquanto profissional da educação, com a imensa responsabilidade de formar novos educadores?

Neste sentido, entendemos que o docente formador de discentes, deve estar ligado com os eixos da pesquisa, comprometido com a educação, e as contribuições que pode fazer para ampliá-la e transformá-la através das pesquisas desenvolvidas nos mais variados contextos. Quando emitimos a responsabilidade do papel do professor Sua atuação deve ser refletida,

[...] quando pensamos o nosso ser Professor e o associamos com a nossa especialização, muito provavelmente nos convençamos de que usamos este conhecimento, do qual nos dizemos (ou nos dizem) especialistas para fazer Educação. Não há em nós, usualmente, a pretensão de sermos transmissores de conhecimento (CHASSOT, 2003, p. 373).

É necessário mudarmos as concepções da identidade do professor, perante a sociedade, desmistificando a visão limitada desta profissão, a qual vai para além da sala de aula, das academias, laboratórios, clubes e quaisquer espaços. Ser professor é considerar o espaço inserido, proporcionar vivências na construção do ser pertencente ao mundo, assim como, satisfazer e proporcionar uma melhor qualidade de vida, mudanças de hábitos, socialização, compreensão de movimentos e entendimento do organismo.

Sendo assim, o presente trabalho traz reflexões das abordagens e complexidades da docência no campo da Educação Física (EF), buscando identificar a visão real, quanto à importância do profissional na formação destes docentes, e averiguar as abordagens/tipos de estratégias dos acadêmicos e egressos do curso de E.F, em sua atuação.

Diante disso, este estudo estrutura-se com uma abordagem qualitativa, de cunho exploratório, com a elaboração de um questionário semiestruturado, aplicado com quatorze profissionais, formados/em formação, no curso de Licenciatura/Bacharelado em EF de uma universidade privada, localizada em Alegrete/RS. Os entrevistados apresentam faixa etária que varia dos 23 aos 42 anos de idade, sendo dez do sexo feminino e quatro do masculino.

Para melhor compreendermos a entrevista, foram elaboradas dez perguntas para os profissionais, diferenciando desde a sua formação inicial e dos docentes que fizeram parte desta, passando pela composição curricular, promovendo uma reflexão e avaliação das metodologias e didáticas aplicadas pelos seus formadores, verificando se estas repercutem/repercutiram em suas aulas.



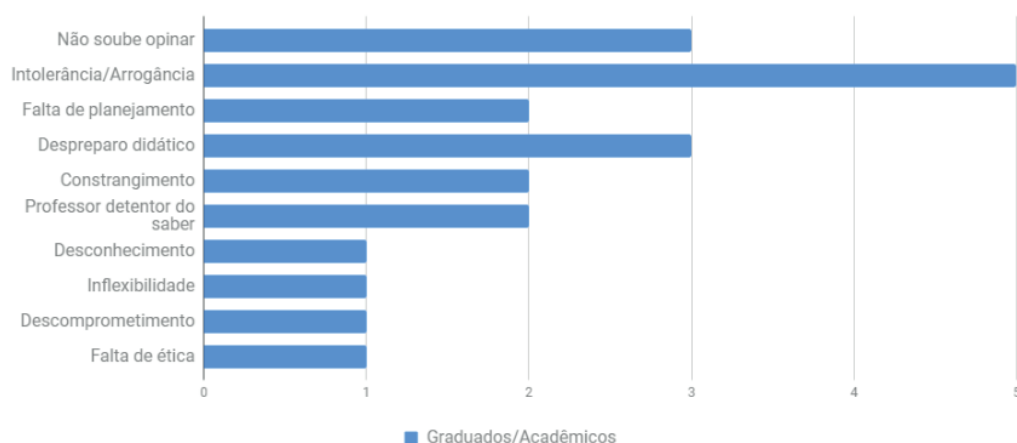
(Imagem referente à questão 10 do questionário aplicado)

Ao analisarmos os dados, a pesquisa nos mostra a disparidade dos perfis dos entrevistados, pois há uma composição curricular vigente diferenciada, entre graduados e acadêmicos. Este de perfil do egresso é nítido, por parte dos acadêmicos,

no momento da reflexão acerca da sua formação e dos profissionais que contribuem para esta, pois os graduados demonstram uma conformidade com o que lhe foi oferecido.

Contudo, essa reformulação do currículo, na busca de aperfeiçoamento que atenda suas especificidades das áreas, contribuindo para uma melhor qualidade na formação dos sujeitos, é relatada pelos entrevistados, que alguns docentes não acompanham a evolução das metodologias e as inserções de novas práticas nos espaços de trabalho, pois estes professores são reflexos de uma formação passada, a qual não acompanha essa atualidade.

Além disso, questões como, intolerância/arrogância, o despreparo didático, a falta de planejamento, o constrangimento e o professor como detentor do saber, foram afirmativas levantadas pelos entrevistados em relação ao que repudiam e não aceitam enquanto metodologia para suas abordagens.



(Imagem referente à questão 10 do questionário aplicado)

Por fim, a responsabilidade de mostrar as várias possibilidades de empregar essa didática, conciliando sua práxis, o compromisso de exigir uma aprendizagem significativa de seus docentes, deve ser de ambas as partes, onde não podemos negar a existência de uma parcela do quadro docente que não proporciona esses saberes significativos, dificultando o preparo docente, culpabilizando a falta de recursos e suporte do sistema, quanto este se depara com as realidades impostas pela prática, contrapondo essa minoria, temos professores que estimulam seus discentes à práxis, transpassando os conceitos abstratos e construindo conhecimentos concretos.

REFERÊNCIAS

BERTICELLI, I. **A Origem normativa da prática educacional na linguagem**. Ijuí: Unijuí, 2004.

CHASSOT, Attico. **Alfabetização científica: questões e desafios para a educação**. 3ª edição.

COUTINHO, Regina Teles. **A prática pedagógica do professor-formador**: desafios e perspectivas de mudanças. 24^a REUNIÃO DA ANPEd. Caxambu, Minas Gerais, 2001. Disponível em: www.anped.org.br/reunioes/24/P0896101862597.doc. Acesso em: 07 set, 2018.

GATTI, Bernadete. **Formação de professores no Brasil**: características e problemas. Educ. Soc., Campinas, v. 31, n. 113, p. 1355-1379, out.-dez. 2010.

GOMES, Rita de Cássia Medeiros. **Formação de professores**: um olhar ao discurso do docente formador. Revista E-Curriculum, São Paulo, v. 2, n. 1, dez. 2006.

IMBERNÒN, Francisco. **La Formación y el desarrollo profesional del profesorado**: Hacia una nueva cultura profesional. Barcelona: Graó, 1994.

MITCHELL, P. (1985) **A teacher's view of Educational Research**. In M. Shipman (Ed.) Educational Research: Principles, Policies and Practices (p.81-96). London: Falmer Press. Rio Grande do Sul. Editora Unijuí. 2003.

SOBRE OS ORGANIZADORES

Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos - Doutor em Letras, área de concentração Literatura, Teoria e Crítica, pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB, 2019). Mestre em Letras, área de concentração Literatura e Cultura, pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB, 2015). Especialista em Prática Judicante pela Universidade Estadual da Paraíba (UEPB, 2017), em Ciências da Linguagem com Ênfase no Ensino de Língua Portuguesa pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB, 2016), em Direito Civil-Constitucional pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB, 2016) e em Direitos Humanos pela Universidade Federal de Campina Grande (UFCG, 2015). Aperfeiçoamento no Curso de Preparação à Magistratura pela Escola Superior da Magistratura da Paraíba (ESMAPB, 2016). Licenciado em Letras - Habilitação Português pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB, 2013). Bacharel em Direito pelo Centro Universitário de João Pessoa (UNJPÊ, 2012). Foi Professor Substituto na Universidade Federal da Paraíba, Campus IV – Mamanguape (2016-2017). Atuou no ensino a distância na Universidade Federal da Paraíba (2013-2015), na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (2017) e na Universidade Virtual do Estado de São Paulo (2018-2019). Advogado inscrito na Ordem dos Advogados do Brasil, Seccional Paraíba (OAB/PB). Desenvolve suas pesquisas acadêmicas nas áreas de Direito (direito canônico, direito constitucional, direito civil, direitos humanos e políticas públicas, direito e cultura), Literatura (religião, cultura, direito e literatura, literatura e direitos humanos, literatura e minorias, meio ambiente, ecocrítica, ecofeminismo, identidade nacional, escritura feminina, leitura feminista, literaturas de língua portuguesa, ensino de literatura), Linguística (gêneros textuais e ensino de língua portuguesa) e Educação (formação de professores). Parecerista *ad hoc* de revistas científicas nas áreas de Direito e Letras. Organizador de obras coletivas pela Atena Editora. Vinculado a grupos de pesquisa devidamente cadastrados no Diretório de Grupos de Pesquisa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Orcid: orcid.org/0000-0002-5472-8879. E-mail: <awsvasconcelos@gmail.com>.

Thamires Nayara Sousa de Vasconcelos - Mestra em Letras, área de concentração Literatura, Teoria e Crítica, pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB, 2019). Licenciada em Letras - Habilitação Português pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB, 2018). Bacharela em Direito pelo Centro Universitário de João Pessoa (UNJPÊ, 2016). É Professora de Literatura no Ensino Fundamental do Colégio Externato Santa Dorotéia, João Pessoa. Advogada inscrita na Ordem dos Advogados do Brasil, Seccional Paraíba (OAB/PB). Desenvolve suas pesquisas acadêmicas nas áreas de Direito (direitos humanos, direitos sociais, direitos das minorias), Literatura (literatura e sociedade, literatura e cultura, literatura e história, estudos pós-coloniais, guerra de independência, literatura portuguesa, literaturas africanas de língua portuguesa), Linguística (ensino de língua portuguesa) e Educação (formação de professores). Vinculada a grupo de pesquisa devidamente cadastrado no Diretório de Grupos de Pesquisa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Orcid: orcid.org/0000-0003-1179-999X. E-mail: <thamiresvasconcelos.adv@gmail.com>.

ÍNDICE REMISSIVO

A

Agir comunicativo 116, 118, 127

América latina 16, 25, 26, 32, 35, 66, 73, 107, 137, 166, 176, 177, 178, 179, 180, 182, 249, 275, 276, 277, 281, 284, 285, 286, 287

Áreas urbanas 88

Argentina 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 27, 32, 33, 64

Assistência estudantil 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115

Avaliação 82, 84, 87, 90, 99, 103, 104, 108, 113, 119, 120, 121, 289, 290, 292, 301

B

Brasil 2, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 23, 25, 27, 32, 34, 36, 37, 39, 44, 47, 48, 69, 73, 79, 81, 82, 83, 84, 88, 98, 99, 100, 101, 105, 106, 107, 110, 113, 117, 118, 126, 133, 134, 135, 137, 138, 140, 141, 142, 150, 180, 182, 186, 187, 196, 197, 199, 204, 209, 211, 218, 222, 240, 241, 243, 254, 299, 303, 304

C

Cataluña 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165

Ciências humanas 57, 60, 100, 101, 142

Colonização 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 175, 177, 182, 183, 187, 188, 195

E

Educação 14, 22, 23, 33, 46, 99, 101, 102, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 113, 114, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 124, 125, 126, 132, 149, 196, 198, 200, 202, 209, 212, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 304

Empresa 2, 5, 66, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296

Espaço 7, 28, 29, 30, 34, 35, 36, 40, 46, 51, 53, 58, 59, 61, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 78, 79, 80, 81, 85, 97, 111, 118, 119, 122, 125, 126, 131, 142, 167, 168, 173, 176, 181, 188, 189, 197, 198, 205, 207, 234, 235, 242, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 251, 252, 253, 256, 261, 265, 289, 290, 301

Estado 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 27, 28, 29, 30, 31, 33, 34, 35, 51, 52, 53, 55, 59, 64, 65, 78, 88, 102, 107, 110, 116, 128, 129, 130, 131, 133, 138, 139, 142, 150, 154, 160, 162, 166, 167, 168, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 181, 182, 183, 184, 186, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 196, 197, 204, 207, 209, 211, 228, 235, 248, 286, 293, 304

F

Feminismo 27, 28, 36, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 45, 46, 47, 48, 267

G

Gênero 25, 26, 28, 29, 30, 32, 35, 36, 45, 46, 48, 136, 139, 142, 214, 215, 227, 228, 229, 230, 240, 241, 255, 259, 266, 267

I

Identidade 25, 26, 28, 29, 30, 31, 36, 38, 39, 40, 41, 44, 45, 46, 56, 74, 139, 149, 166, 176, 178, 179, 182, 183, 189, 191, 192, 193, 194, 197, 200, 202, 206, 212, 225, 262, 267, 292, 301, 304
Infantil 31, 149, 203, 204, 205, 207, 208, 210, 211

L

Liberdade 18, 21, 31, 39, 71, 135, 136, 137, 138, 142, 153, 169, 171, 178, 183, 209, 225, 226, 276, 280, 281, 283, 285
Livro 16, 31, 36, 74, 78, 184, 201, 204, 208, 222, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 253, 254, 256, 257, 271, 276, 277, 281, 287

M

Machismo 38, 39, 40, 41, 43
Maternidade 30, 151, 152, 153
Migrações transnacionais 1

P

Plano diretor 62, 63, 64
Prática 5, 11, 16, 30, 31, 53, 57, 58, 71, 74, 119, 120, 121, 123, 126, 130, 136, 137, 174, 175, 179, 183, 191, 192, 193, 196, 209, 214, 215, 224, 240, 279, 289, 290, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 302, 303, 304
Publicidade 74, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212

R

Religioso 11, 168, 170, 171, 174, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 276

S

Saúde 32, 33, 64, 103, 109, 110, 111, 113, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 146, 154, 289, 290, 295
Sociologia 1, 2, 4, 6, 7, 10, 11, 12, 13, 16, 142, 271, 273, 274, 282
Subjetividade 38, 39, 41, 45, 47, 200
Suicídio 15, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150

T

Teologia da libertação 275, 276, 277, 278, 279, 281, 283, 284, 285, 287
Teoria 4, 7, 22, 28, 31, 36, 45, 58, 75, 102, 127, 171, 182, 193, 222, 224, 254, 268, 304

